

Forvirringsfilmen og dens upålitelige forteller – tilfellet *Babycall*

Audun Engelstad

Førstemanuensis, Film- og fjernsynsvitenskap, Høgskolen i Innlandet

Audun.Engelstad@inn.no

SAMMENDRAG

Løgnaktige fremstillinger, drøm, hallusinasjoner, psykoser, syner og profetier, bevissthetsforskyvninger, tidssammensmeltninger og sammenføyning av parallelle verdener. Dette er tematiske omdreiningspunkter i en rekke filmer og fjernsynsserier, samt dataspill, fra midten av 1990-tallet og frem til i dag. Denne artikkelen vil gi en diskusjon av forvirringsfilm (engelsk: *mind-game film*) og hvordan denne vektlegger det uforklarlige og rystende, for deretter å drøfte fortellerbegrepet for film, og hvordan nærværet av en upålitelig forteller gjør seg gjeldende. I dette skjæringspunktet, mellom det karakterene ser og opplever, og det som virker å være en nøytral observasjon av karakterene – men som potensielt er feilaktig – ligger diskusjonen om filmens forteller og denne fortellerens status. Begrepsavklaringer utgjør imidlertid ikke i seg selv en endelig hensikt, de skal også tjene et formål i analytisk sammenheng. De estetiske grepene inngår i et samspill med historiens meningsbærende innhold. Dette vil belyses gjennom en analyse av Pål Sletaunes *Babycall* (2011), som tematiserer omsorg og mishandling i nære relasjoner.

Nøkkelord

Forvirringsfilm, filmforteller, upålitelig forteller, projisert fokalisering

ABSTRACT

Deceptive portrayals, dreams, hallucinations, states of psychosis, visions and prophecies, cognitive displacements, blended timelines, and conflation of parallel worlds: these are some of the themes and motives underpinning a whole range of films and television series, as well as computer games, from the mid-1990s until the present. This article will discuss the *mind-game film* and the way it places the inexplicable and the uncanny at the forefront of its narration. Thereafter the concept of the filmic narrator, and the presence of an unreliable narrator agent, will be given attention. This discussion of the status of cinematic narrator is centered at the juncture between what characters see and what they experience, and

what functions as a neutral observation of the characters—but which is potentially false. However, the theoretical terms are not an end-point in themselves; rather, they will also serve as a means of analytical assessment. The aesthetic traits engage with what the stories mean, and how they create meaning. This will be illustrated thorough an analysis of Pål Sletaune's feature film *Babycall / The Monitor* (2011), a film that deals with care and abuse in families.

Keywords

Mind-game film, filmic narrator, unreliable narration, undecidable focalization

EN FILM SOM SKAPER FORVIRRING

Når en upålitelig fortelleform er basert på en karakters feilaktige opplevelse av sine omgivelser, vil publikum ha behov for markører i fremstillingen som kan peke mot hvordan verden egentlig henger sammen. I forvirringsfilmer vil slike sammenhenger åpenbare seg sent, noen ganger ikke i det hele tatt. Det sistnevnte ser ut til å være tilfellet for *Babycall*. *Babycall* har en rekke kamerainnstillinger som senere viser seg å være falske, det vil si de har tilhørt en av karakterenes indre forestillingsverden og er fremprovosert av et traume.¹

Med fare for at et handlingssammendrag ofte tenderer mot det forenklete og forklarende, her er likevel et resyme av *Babycall*: Anna og hennes sønn Anders flytter inn i en omsorgsleilighet i et boligkompleks i Groruddalen. Der skal de leve i skjul for Annas voldelige eksmann. Anna er tydelig preget av angst og går til anskaffelse av en babycall for å kunne passe på Anders om natten. Babycallen fanger opp lyder fra andre steder i blokken, blant annet fortvilte rop om natten. Etter hvert skjer flere merkelige ting: Anders får seg en mystisk venn på skolen, Anna ser at naboen gjemmer det hun tror er et lik i bilen sin, og hun opplever at de fysiske omgivelsene forandres fra en dag til en annen. Der det ligger et tjern, er det neste gang en parkeringsplass, for så senere å bli et tjern igjen. Til sin nye venn Helge betror hun at hun ser ting hun vet er feil, og at hun ofte ikke vet hva hun har gjort i løpet av dagen. Også Helge treffer vennen til Anders. Selv må Helge avgjøre hvor lenge moren hans skal være koplet til respirator. Anna oppdager at Anders har truffet faren sin, og hun får beskjed om at saken går mot gjenopptakelse. Babycallen fanger fremdeles opp lyder fra en naboileilighet, og Anna følger etter kvinnen som bor der. Fremme ved tjernet blir hun vitne til et drap. På skolen er Anders full av blåmerker han ikke kan gjøre rede for. Mens Anna pakker for å komme seg unna, dukker sosialarbeideren opp på døren for å hente Anders. Anna stikker ham til blods og hopper ut av vinduet med Anders. I svevet ser det ut som om Anders fordufter. På åstedet får Helge forklart at Anders har vært død i to år, Anna bodde der alene. Sosialarbeideren var egentlig vaktmester. Når Helge vender tilbake til Annas leilighet finner han et tegnet kart, og når han følger det finner han Anders' mystiske venn begravet i skogen.

Respsjonen fra kritikerne var blandet, med terningkast som fordelte seg på skalaen fra 5 til 2. Det som særlig trakk ned var slutten. Mildest stemt var Aftenposten, «når filmen beveger seg vekk fra Annas subjektive forvirring, blir den pedagogisk og oppklarende på

1. Filmanalysen er delvis en videreføring av drøftelser fremlagt i Engelstad (2015). *Babycall* er for øvrig også gitt to omfattende analyser i Montages.no, av Reiersen (2011) og Sødtholt (2012). Også Andresen (2016) har en drøftelse av *Babycall*.

en famlende måte» (terningkast 5). Også Dagbladet var positivt innstilt, «slutten er emosjonelt viktig, men dramaturgisk underforklarende, og plukker ikke opp alt som har blitt plantet» (terningkast 4). VG er mindre velvillig innstilt, «forventningene om en mer og mer grandios dramatisk eksplosjon bygger seg opp. Det skjer ikke» (terningkast 3). Aftenbladet hadde en lang nedsabling av filmen og konkluderer med at Sletaune «glemmer både thrillerfaget og oss som ser på» (terningkast 2). Også publikum hadde sine innvendinger: «verken jeg eller noen andre jeg kjenner som har sett den forstår filmen og synes den er rar», «satt igjen som et spørsmålstegn», «mer og mer forvirret» er noen av kommentarene som kan leses på blogger og i diskusjonsforum (klikk.no).

Det er slutten som skal gi svar. Svar på gåten, en forklaring på alle de mystiske hendelsene vi har sett, peke ut sammenhengene som lenge var skjult for oss, vise virkninger og konsekvenser, og på den måten etablere en helhetlig fortelling. En fortelling med en klar indre sammenheng, der de ulike elementene kan sorteres i et tydelig samspill. På denne måten gjenopprettes fortellingen som en organisk helhet. Når en slik helhet ikke fremstår som åpenbar, men derimot med elementer som oppfattes som unaturlige og feilaktige, har tilskueren et sett med forklaringsmodeller til rådighet som kan begrunne avvikene. Tamar Yacobi (1981) har pekt på fem typer forklaringer tilskueren kan ty til i slike tilfeller: At noe fremstår som unaturlig eller umotivert kan inngå i etableringen av en særegen fiksjonsverden, forklares med sjangeregenskaper, være et grep for å få frem et tematisk poeng, ha å gjøre med fortelleformen (upålitelig forteller) eller skyldes en feil filmskaperen er ansvarlig for. Denne prosessen med å gjenopprette sammenhengen i fremstillingen er forbundet med naturalisering. Naturalisering viser til hvordan tilskueren bearbeider fremstillingen av handling og informasjon som virker motstridende eller uforklart, slik at det som fremstår som avvikende i størst mulig grad kommer i overensstemmelse med en naturlig innrettelse av fiksjonsverden.²

Mottakelsen viser blant annet at publikum hadde forventninger til filmen som ikke ble oppfylt, og at dette skapte usikkerhet. *Babycall* sviktet tilsynelatende forventningene om en helhetlig fortelling. De mest nærliggende forklaringsmodellene for de avvikene elementene fremstillingen bar preg av, virket ikke tilfredsstillende på publikum. Filmene brøt med noen av de sjangerkonvensjonene den åpenbart spilte på. *Babycall* ble omtalt som både som psykologisk thriller og horrorfilm, men mangel på blod og gørr, det dvelende tempoet i handlingen, gjorde at sjangerforventningene ikke ble innfridd. At filmen ble plassert innen sjangeren psykologisk thriller / grøsser er ikke rart. Markedsføringen vektla elementer fra grøssersjangeren, med panikkartede skrik i *Babycall*, hender som griper etter sikkerhetslåsen, tomme korridorer og hviskende stemmer.³

-
2. Begrepet naturalisering er opprinnelig introdusert av Culler (1975) og videre utviklet av Yacobi (1981, 2008). Innen filmnarratologi er begrepet anvendt av Laas (2008) og Ferenz (2005) i forbindelse med drøftelse av upålitelig forteller.
 3. Filmtraileren er fremdeles tilgjengelig på Filmweb: <http://www.filmweb.no/trailere/article857703.ece>



Det som særlig skapte en usikkerhet hos mange, og med det en påfølgende irritasjon, var at filmens historie ikke ser ut til å gå opp. Dette ble ansett som et upassende trekk ved fortellingen som filmskaperen ble holdt ansvarlig for. Filmen etterlot flere spørsmål enn den kunne besvare. De ulike bevissthetsnivåene og tidshorisontene som var floket sammen i løpet av handlingen, lot det seg ikke fullt ut løse opp og sortere i. Det var ikke mulig å skape en tilfredsstillende forklarlig orden i handlingen, der avvikende elementer kunne gis en naturlig plass i den store sammenhengen. For mange representerer dette et brudd på god fortelle-etikette. Å bli forledet av fortellingen kan oppleves som god fortellekløkt, så lenge det kommer en akseptabel avsløring. Har man blitt introdusert for en gåte, og ikke minst brukt en del tid og krefter på å utforske denne, så forventer man en løsning.

At fortellingen innehar elementer som forblir uforklart, representerer ikke nødvendigvis en svakhet ved filmen. Selv om det er vanlig at en upålitelig fortelleform etter hvert viker plassen for en sannferdig fremstilling, er det også fullt mulig å la sammenhengen forbli skjult. Faktisk, ser man nærmere på forvirringsfilmen, så er det å gi endelige svar til slutt ingen gyldig regel.

FORVIRRINGSFILMEN OG DEN SKJULTE VIRKELIGHETEN

Forvirringsfilm har blitt anvendt dels som en underkategori innen en bestemt fortelleform som har fått sin kommersielle utbredelse fra midten av 1990-tallet (komplekse fortellinger – omtalt som *complex narratives*, *network narratives*, *multiplot narratives*, *modular narratives*), dels sammenfallende med beslektede kategorier (*puzzle films*, *twist stories*, *parallel world narratives*, *paranoid narratives*) samt dels som en samlebetegnelse for filmer som utfordrer tilskueren til å selv rekonstruere de ulike hendelsene i filmen til en sammenhengende helhet.

Forvirringsfilm er en kategori som ikke kan anses som en filmsjanger i tradisjonell forstand (basert på handlingsforløp, karakter typer, setting). Fraværet av en klar – eller for den saks skyld, mindre klar – sjangeravgrensning har gitt rom for å se et fellesskap mellom ellers ganske ulike filmer. Blant filmene som er hyppigst nevnt – blant annet i Warren Bucklands antologi *Puzzle Films* (2009) – finner vi *A Beautiful Mind* (Howard, 2001), *The Usual Suspe-*

cts (Singer, 1995), *Donnie Darko* (Kelly, 2001) og *Fight Club* (Fincher, 1999) samt filmene til David Lynch og av Charlie Kaufman / Spike Jonze og Charlie Kaufman / Michel Gondry. I tillegg kommer europeiske og asiatiske filmer som *Lola rennt* (Tykwer, 1998), *Caché* (Haneke, 2005), *In the Mood for Love* (Wong, 2000) og *Oldboy* (Park, 2003). Det ser ikke ut som om det er en bestemt kategoribenevnelse som har fått fullt gjennomslag, og det er fremdeles behov for konseptualisering av hvordan forvirringsfilm og beslektede kategorityper kan organiseres, og en begrepsmessig utdyping av sentrale trekk ved filmfortellingene.⁴

Siden midten av 2000-tallet har den teoretiske tilnærmingen til forvirringsfilm endret seg, med publisering av artikler og bøker som diskuterer fremtredende kjennetegn ved forskjellige varianter av sammensatte intrikate filmfortellinger, som anvendelse av upålitelig forteller, sammenføring av ulike diegetiske nivåer og kunstfilmens bruddestetikk anvendt i kommersiell film.⁵ Denne type fortellinger utfordrer den etablerte forståelsen av de grunnleggende prinsippene en filmfortelling baserer seg på, og har med fornyet styrke aktualisert en rekke områder innen film- og fortelle teorien. Sentralt for forvirringsfilmen er at bildets referensielle status til tider rokkes ved.

I sin kartlegging av forvirringsfilmen diskuterer Thomas Elsaesser (2009) en rekke gjennomgående motiver og tematiske trekk i disse filmene. Han påpeker at forvirringen enten bare er karakteren til del (mens tilskueren har nødvendig oversikt over forholdene), eller er en effekt ved tilskuerens filmopplevelse (karakterene har full kontroll over begivenhetene) eller er en erfaring karakter og tilskuer deler (begge er like fortapt i søken etter sammenhengene). Forvirringen som fortellingen fremmer vil også ofte være en integrert del av tematikken, ved at karakteren selv opplever å være forvirret eller at handlingen kretser om løsninger og svar som synes uhandgripelige. Karakterens mentale forstyrrelse kan ha sin årsak i et traume, en sterk lengsel, som følge av sterkt press eller er et resultat av en (velbegrunnet) paranoia eller en konspirasjon. Forvirringsestetikken bidrar til å trekke tilskueren inn i de tematiske, så vel som etiske, utforskingene som fortellingen er bærer av.

Som Elsaesser bemerker, ansporer forvirringsfilmen spørsmål av epistemologisk og ontologisk karakter. Epistemologisk ved at fortellingen utfordrer gjeldende kunnskap om hvordan verden er innrettet (det vil si slik det er avgrenset i fiksjonsuniverset), og hva vi kan vite om tingenes tilstand og de gjeldende lover for samspill. Et eksempel er parallelle verdener som delvis overlapper hverandre ved at de forandres, eller ved at noen krysser en form for (usynlig) grense. Den ontologiske refleksjonen dreier seg om hva man med sikkerhet kan vite eksisterer i verden, og hvilke egenskaper objekter, personer eller fenomener faktisk har. Epistemologiske og ontologiske overveielser kan være gjeldende for både den handlende karakteren og tilskueren eller bare en av partene.

Med bakgrunn i en beskrivelse av hvordan fortellingens univers er innrettet, med sine lov-messigheter, steder og karakterer, er det mulig å peke på noen typiske trekk handlingen i en

-
4. Et søk i filmdatabasen IMDb.com gir (per mars 2017) et treff på 226 titler med «mind game» som nøkkelord. De vanligste sjangerkategoriene filmene og tv-seriene på listen er gitt er mystery, horror, crime, drama, men det fins også innslag av comedy, romance og sport.
 5. Særlig verd å merke seg er Eva Laass' (2008) dyptpløyende studie av fenomenet upålitelig forteller i amerikansk film. Sentral er også Bucklands redigerte artikkelsamling (2009), som gir en bred inngang til en rekke former for komplekse filmfortellinger med analytisk nedslag i fortelle teorien. Også Brutsch (2014), Koch (2011), Anderson (2010), Ferenz (2005) og Currie (1995) har drøftet hvordan upålitelig forteller på film kan forstås.

forvirringsfilm kan struktureres etter. Dette er ikke ment som gjensidig utelukkende karakteristikk en film er låst fast til, de kan heller betraktes som punkter på en akse som strekker seg i retning av det mer åpenbare i den ene enden og mot det helt ubegripelige i den andre.

- **Falsk historie med tvist.** Dette vil ofte være snakk om en thriller eller et kriminaldrama, der forvirringen er myntet på tilskueren. Fortellingen kan tildekke sammenhenger og gjøre store sprang fra en hendelse til den neste. Først på slutten blir det avslørt at mye av det vi har sett ikke er sant, men et resultat av en falsk fremstilling. Dette skjer ofte i form av et subjektivt motivert tilbakeblikk. Stjerneeksemplet for denne type filmfortelling er *The Usual Suspects* og *Fight Club*, men også en film som *Atonement* (Wright, 2007) kan passe til beskrivelsen.
- **Mangel på indre sammenheng.** Karakterene befinner seg i en situasjon eller i omgivelser eller i en tilstand de selv opplever som helt naturlig, men der sammenhengene er skjult for tilskueren. Dette kan skje ved at karakterenes identitet ser ut til å endres underveis, men uten at dette markeres ved noen form for brudd på kontinuitet eller liknende. Et eksempel på dette er Abbas Kiarostamis *Møte i Toscana* (2010), der et par introduseres som fremmede, for så i løpet av handlingen, som strekker seg over et knapt døgn, fremstilles som et ektepar i samlivskrise.
- **Den egentlige sannheten forblir uopplart.** Omgivelsene for handlingen er hverdagslige og uten brudd på realistiske konvensjoner. Like fullt inntreffer noe som oppleves som mystisk, gåtefullt eller truende, og som virker forstyrrende inn på karakterenes liv. Søken etter forklaring gir ingen tilfredsstillende svar, enten fordi karakterene lyver for hverandre eller fordi sammenhengen ligger utenfor det karakteren, og tilskueren, er i stand til å gripe, slik tilfellet er med Hanekes *Caché*. Det gåtefulle forblir gåtefullt også ved filmens slutt.
- **Uforklarlige og umulige hendelser (I).** Også her kan omgivelsene i utgangspunktet fremstilles som naturlige, i tråd med verden utenfor fortellingen, men etter hvert med tiltakende innslag av tilsynelatende uforklarlige hendelser og mystiske egenskaper. For eksempel at enkelte karakterer vet unaturlig mye om forhold de ikke kan ha tatt del i, at de kan dukke opp uten forvarsel som fra intet, eller besitter andre evner som oppfattes som truende. Mot slutten presenteres en naturlig forklaring, som at karakteren lider av en psykose, har hallusinert i rustilstand eller har blitt utsatt for hypnose. Filmer som dette vil ofte være beslektet med horrorsjangeren. Dette gjelder for Pål Sletaunes film *Naboer* (2005) og Alan Parkers *Angel Heart* (1987). Et eksempel på en mer romantisk film er *Eternal Sunshine in a Spotless Mind* (Kaufman/Gaundry, 2004).
- **Uforklarlige og umulige hendelser (II).** Denne deler de fleste av egenskapene med den foregående beskrivelsen av karakteristiske trekk. Men ved slutten er fortellingen stadig åpen, enten ved at sammenhengene ikke går opp til tross for de forklaringene som er gitt, eller ved at det ikke pekes mot noen forklaring i det hele tatt. Det er denne varianten *Babycall* tilhører, sammen med en film som *Donnie Darko*. Her finner vi også filmer av David Lynch, som *Lost Highway* (1996) og *Mulholland Drive* (2001).

Forvirringsfilm er kjennetegnet ved at den i sin fremstillingsform anvender grep som fremhever motsetninger, skjuler sammenhenger, beveger seg mellom flere tidsplan eller

nivåer i handlingen tilsynelatende uten markerte overganger eller på annet vis utfordrer gyldigheten av sentrale elementer ved historiens verden. Nærværet av det uforklarte, mystiske og umulige som samtidig oppfattes som truende, er nært forbundet med Sigmund Freuds begrep om det uhyggelige (*das Unheimliche / the uncanny* [1919/1958]). Fenomenet begrepet viser til spiller på at det kjente samtidig fremstår som fremmed, som om det trygge også har en monstrøs side ved seg. Sentralt i Freuds diskusjon er hvordan det nære og kjære omdannes til noe skremmende som følge av å besitte uforklarlige egenskaper. Som Tzvetan Todorov (1975) fremhever i sin gjennomgang av gotisk litteratur, baseres det uhyggelige (*the uncanny*) på en intellektuell usikkerhet, eller nølen (*hesitation*), i møtet med det uforklarlige og mystiske, som følge av en tvil om hvorvidt disse fenomenene har en naturlig forklaring, eller faktisk er overnaturlige. Hos Freud ses det uhyggelige gjerne i sammenheng med en fortrenghing eller undertrykking av sterke følelsesmessige påkjenninger, forbundet med tap, sorg, aggresjon, eller fornedrelse, og gir seg utslag i at kilden disse følelsene springer ut av hjemsøker underbevisstheten og fantasien, gjerne i en grotesk form (kjent som *the return of the repressed*).

Vi ser hvordan dette utspiller seg i forvirringsfilmer, deriblant *Babycall*, ved at karakterene bærer på et traume, har blitt utsatt for et sterkt sjokk, må håndtere en stor sorg eller skjuler en grufull handling de har begått. Ulike former for bevissthetsforskyvning preger karakterenes opplevelser, omgivelser fremstår som labyrintiske og leder inn i parallelle virkeligheter, tiden beveger seg i sløyfe, og verden er befolket med personer som på en og samme tid er både fremmed og kjent. Personer, steder og objekter som er et resultat av karakterens projiserte forestilling, grunnet et tilbakevennende traume, psykotisk tilstand, drøm, eller en form for manipulasjon av bevisstheten, fremstilles som virkelige og uten noen form for markert overgang når de introduseres. Mangel på markører mellom ulike tilstander og nivåer i handlingen er med på å fremme den intellektuelle usikkerheten.

Tydelige episoder som fremmer det uhyggelige i *Babycall* er Annas gjentatte vandringer gjennom skogen, nesten identisk filmet, der plassen hun kommer frem til er forandret for hver gang. Scenen som utspiller seg på dette stedet skifter også innhold. Første gang er scenen forbundet med idyll, deretter ubehag, for til slutt være preget av noe grusomt. Også Anders' mystiske venn har noe nærmest demonisk ved seg i måten han uanmeldt kan dukke opp og forsvinne igjen på. Det uhyggelige er forankret i Annas ustabile mentale tilstand, som er et resultat av at hun og sønnen Anders har blitt utsatt for fysiske overgrep. Det nære, intime og trygge har forandret seg til å bli truende og invaderende. Her ser vi hvordan estetiske grep – frembringelsen av en effekt – er tett sammensluttet med det tematiske ved fortellingen. Et beslektet motiv finner vi i Sletaunes foregående film, *Naboer*. Her befinner John seg i en psykotisk tilstand etter å ha begått partnerdrap. Skillet mellom virkelighet og projiserte forestillinger lar seg ikke oppheve før karakterene helt mot slutten av filmen klarer å skjønne hva som egentlig har skjedd. Selv da er det usikkert om denne innsikten leder til en tilstrekkelig erkjennelse hos karakterene, eller om de fremdeles befinner seg i en tilstand av fornektelse. Men for tilskueren er det i alle fall gitt en mulighet til å trekke en grenseoppgang mellom virkelighet og fantasi.

Ofte vil ikke de projiserte forestillingene avsløres før mot slutten av filmen, og selv da er ikke alle sammenhengene nødvendigvis oppklart. Opplevelsen av det uhyggelige og den

intellektuelle usikkerheten som melder seg frembringer en stemning av sterkt ubehag. Dette er en posisjon karakterene og tilskueren deler. Men for tilskuerens del retter usikkerheten seg også mot statusen til det fortalte og hvorvidt fremstillingen er til å stole på. Forvirringsfilmen er grunnleggende desorienterende i sin fortelleform, og som konsekvens er den ofte upålitelig i fremstillingen av handlingen.

FORVIRRINGSFILMENS FORTELLETEORETISKE UTFORDRINGER

Fordi forvirringsfilmen fremhever det komplekse ved fortellingen, der fremstillingsformen kommer tydelig i forgrunnen av fortellingens interessefelt, inviterer denne typen film til en refleksjon omkring de grepene som fremmer det uavklarte og gåtefulle ved handlingen. Å sortere i forvirringens kilde, finne ut av sammenhenger og sammenfall, påvise tids- og stedsforskyvninger, oppfatte skiftende perspektivforankring og bruk av effektfremmende stilistiske virkemidler er en oppgave narratologien er skapt for å bedrive. Forvirringsfilmen ser ut til å fordre en viss fortelleteoretisk ferdighet hos tilskueren.

Sentralt i narratologien står forholdet mellom det som utgjør selve innholdet i fortellingen (historie), og hvordan fortellingen er utformet (diskurs). Forvirringsfilmen har en fremstillingsform som, påfallende utstudert, henleder oppmerksomheten på at den er fortalt, og på den måten aktualiserer forholdet mellom historie og diskurs. Der den klassisk fortellende filmen gjerne er forbundet med at den visker ut sine spor som konstruert fortelling, ved å anlegge en tilsynelatende naturlig og sømløs flyt i organiseringen av handlingen, er forvirringsfilmen beslektet med den modernistiske filmfortellingen ved at den viser frem fortellingen så å si på vrangen. Den viser seg frem som fortalt ved å fremheve grep fortellingen benytter seg av, som uforberedte brudd på kontinuitet og sjonglering mellom flere tids- og mentale plan. Den klassisk fortellende filmen gir seg ut for å være ren historie, formidlet så sømløst som mulig, mens forvirringsfilmen viser åpent at den er betinget av en diskurs, og gjør samtidig historien mindre tilgjengelig.

Fellestrekkene mellom den modernistiske filmfortellingen og forvirringsfilmen er mange. Begge fortelleformene kan ha en tilnærmet episodisk og dvelende fremdrift og med brå overganger og forandringer. De formidler gjerne en subjektiv nærhet til karakterene, og fremstillingen av tid og sted kan oppleves som desorienterende. Både den modernistiske filmfortellingen og forvirringsfilmen fremhever det kunstferdige ved fortellingen, men effekten av dette er forskjellig for de to filmtypene. Den modernistiske filmfortellingen bryter med tradisjonelle forventninger om fremdrift og sammenheng i historien og tenderer mot å oppløse intrigen ved at de dramatiske begivenheter tones ned til fordel for mer hverdagslige hendelser.⁶ Forvirringsfilmen på sin side inviterer til et hermeneutisk spill med utsikt til tilfredsstillelse. Effekten ved det uforberedte og kunstferdige ved fremstillingen er at tilskueren aktivt søker etter sammenhenger i historien, etter måter å forstå hendelsenes betydning, der det neste som skjer alltid potensielt kan virke oppklarende eller forvirrende. Peter Brooks (1984) har i en annen sammenheng beskrevet dette som en slags kraft som ligger til intrigen (*plot*) ved at det vekker et begjær hos leseren eller tilskueren til å finne ut det

6. Det er verd å nevne at modernismen ikke kan beskrives som en enkeltstående retning og med ett bestemt sett med vesenstrekk. Det er fullt mulig å hevde at forvirringsfilmen har mye til felles med Kafka og lite med Godard og det som gjerne omtales som «counter cinema».

neste som skjer, en drift mot avslutningen som stadig forsinkes av utsettelse og omveier.

Det hermeneutiske spillet legger opp til at tilskueren anvender visse ferdigheter forbundet med fortelle teorien, for å kunne sortere blant de grep forvirringen ledes ut fra. Å fastsette årsaken til at enkelte elementer ved fremstillingen ikke umiddelbart lar seg innordne i helheten i fortellingen, er en del av naturaliseringsprosessen tilskueren tar del i for å skape en orden i den indre sammenhengen i historien. Blant utfordringene er å bestemme den referensielle statusen til det som kan ses og høres. Er det som fremvises ment å representere en form for nøytral virkelighet innenfor de rammene fiksjonsuniverset setter opp – en forståelse av at slik er det her, og det skjedde på den måten? Eller er fremstillingen (av enkelt-episoder eller hele forløpet) preget av at de er forankret i subjektive opplevelser, påvirket av den mentale tilstanden karakteren befinner seg i – en gjengivelse av at sånn er hans eller hennes opplevelse av situasjonen? For eksempel vil fremstillingen av et gjenferd aksepteres som «ekte» i en horrorfilm (akseptert som en sjangerkonvensjon), mens for de fleste andre historietyper forbundet med en tvilsom status.

De konvensjonelle måtene for å markere en subjektiv innstilling, kjent gjennom den modernistiske filmfortellingen – som zoom inn i nærbilde, uskarpt fokus eller ustabil bilde og endring i lydkilder – benyttes i liten grad i forvirringsfilmen. Dermed rokkes også troverdigheten ved det som fremstilles, slik også Eva Laass (2008) har argumentert for. Dels fordi det fremstilte kan stå i strid med noe som er vist tidligere i filmen, dels fordi det ser ut til å bryte med det som kan anses å være sannsynlig gitt fiksjonsuniversets rammer, eller fordi vi fornemmer at det benyttes enkelte uvanlige stilgrep i billedutsnitt, klipp eller lyd, og på den måten signaliserer at noe er spesielt. Usikkerheten ved troverdigheten innbyr til tvil, en følelse av at det er noe ved fremstillingen som skurrer, at det vi ser og hører ikke nødvendigvis er til å stole på. Mangelen på markører i fremstillingen som forankrer perspektivet i en bestemt posisjon, visker ut skillet mellom det objektivt registrerbare og det subjektivt oppfattede. Dermed får det som ses og høres en uklar referensiell status. Det er dette som forbinder forvirringsfilmen med en upålitelig fortelleform.

Upålitelig forteller handler om at man i enkelte fortellinger åpenbart ikke kan feste lit til det som fremstilles. Som tilskuere blir vi oppmerksomme på en upålitelig fortellerinstans når det går opp for oss, eller ved mistanke om, at fremstillingen gir en fordreining av hvordan virkeligheten er innrettet i historiens verden. Det kan enten dreie seg om rent faktiske forhold (slik er det der, dette skjedde) eller være forbundet med en normativ holdning (sånn skal det oppfattes). Denne fordreiningen av virkeligheten kan være moderat (ironiserende overdrivelser) eller radikal (alt er basert på løgn). At vi har et fenomen som upålitelig forteller er det knapt noen som bestrider. Utfordringen ligger i å beskrive det teoretisk.

DEN UPÅLITELIGE FORTELLERINSTANSEN

At en film kan sies å være upålitelig i fremstillingsformen representerer et filmnarratologisk minefelt. Hvem er upålitelig, hvordan er man upålitelig, og på hvilket nivå gjør upåliteligheten seg gjeldende? Vi forbinder gjerne upålitelighet med en falsk formidling eller som et misforhold mellom utsagn og handling. Denne formen for utøvende virksomhet er koplet til fortellerbegrepet. Apriorisk betinger virksomheten til en upålitelig forteller at en filmforteller er tilstedeværende til å begynne med. Av dette kan det igjen utledes at en film-

forteller ikke trenger å være upålitelig, det er faktisk bare noe som inntreffer i et mindretall av filmer. Upålitelige forteller representerer tross alt et normbrudd.

Imidlertid byr fortellerbegrepet på noen teoretiske utfordringer. Et av problemene knyttet til fortellerbegrepet ligger i selve gjerningen den beskriver. For hvem er det som skaper fortellingen, og hvordan gjøres dette? I kjernen av diskusjonen er forståelsen av hvorvidt en filmfortelling kan sies å inneha en fortellerinstans eller ikke, og om dette er å anse som gjeldende for enhver film. Fortelles filmen «av seg selv», eller er det snakk om en *fortelleinstans* (forteller) som er virksom i fremstillingen av historien?

David Bordwell (1985), og flere med ham, har avvist ideen om en forteller for film.⁷ At filmen er fortellende innebærer ikke nødvendigvis at den har en forteller. Fortellingen etableres gjennom fortellemåten, forstått som samspillet mellom de fortelle tekniske grep og strategiske vink som utgjør hvordan historien er satt sammen på. Fortellerbegrepet anser Bordwell som en menneskeliknende (*antropomorf*) størrelse, noe han anser som uforenlig med hvordan filmen opererer som fortelling.

Dette synspunktet har møtt motbør fra blant andre Seymour Chatman (1990).⁸ Gjennom måten filmfortellingen formidler informasjon, visuelt og/eller auditivt, bruk av billedutsnitt, kamerabruk, redigeringsteknikker samt etablering av fortelleposisjoner, fremstår filmfortellingen som hensiktsmessig orkestrert. Hvis de ulike elementene er konstruert slik at sammenhengen fremstår som meningsfull, innebærer det at fremstillingen er bestemt og styrt av en virksomhet. Denne orkestreringen kan tilskrives en fortellende instans, en filmisk forteller. Selv om vi ikke automatisk forestiller oss en konkret forteller, oppfatter vi at fremstillingen kommer et steds fra, og at den har blitt tilgjengeliggjort av noen eller noe. Uten å tilegne fortelleren personlighetstrekk, og dermed anse fortelleren som en antropomorf skikkelse, kan vi forbinde fortelleren, eller fortelleinstansen, med en utøvende virksomhet som følger noen bestemte prinsipper. Fortelleinstansen kan anses som en bakenforliggende funksjon, som er utøvende i sin virksomhet i større eller mindre merkbar grad.

På hvilken måte gjør fremstillingen oss oppmerksomme på at det vi ser og/eller hører ikke nødvendigvis er korrekt, og hvor i fortellingens diskurs har dette signalet sitt opphav? I denne sammenhengen kan upålitelighet forklares som et misforhold mellom egenskaper som angår historien – hvordan fiksjonsuniverset er innrettet – og de grepene som anvendes for å fremstille disse. Måten historien formidles på åpner for å gi en feilaktig presentasjon. Tydelig bruk av overdrivelse eller en klart fordreid virkelighetsoppfatning er typiske eksempler.

Chatman poengterer at det er bare når fortelleinstansen kan forankres hos en karakter at det er meningsfullt å snakke om en upålitelig forteller. Slik Chatman ser det er upålitelighet forbundet med en personlig egenskap, det må være noe ved fortelleren selv som gir grunn for å gi en upålitelig fremstilling av en hendelsesforløp eller hvordan et sted er innrettet. Det er altså kun når fortelleinstansen faktisk *er* antropomorf at den også kan være upålitelig. En konvensjonell måte dette inntreffer på i film er ved bruk av voice-over, der beskrivende kommentarer kan avvike fra det bildet viser. Eller ved et flashback, der fortelleinstansen kan komme med selvmotsigende, mangelfull eller fordreid informasjon, som står i kontrast til andre forhold i fortellingens univers.

7. Særlig de som befinner seg innenfor den kognitive filmteorien og analytisk filmfilosofi, har avvist ideen om en forteller for film, blant de er Carroll (2009) og Currie (1995).

8. Også Verstraten (2009), Gunning (2004) og Stam et al. (1992) er blant de som forsvare fortellerbegreper for film.

Den begrensningen Chatman setter opp for begrepet upålitelig forteller, forbeholdt en identifiserbar stemme eller karakter, virker imidlertid hensiktsløs.⁹ Det er fullt mulig å operere med en upålitelig fortelleinstans også når denne ikke åpent markerer sin tilstedeværelse, men forblir skjult. I slike tilfeller kan tilskueren presenteres for flere konkurrerende fremstillinger, der det ikke er opplagt hvilken – om noen – som er den sanne. Eller det er deler ved fremstillingen som bryter med hva som virker naturlig eller troverdig innenfor rammene av fiksjonsuniverset, og som ikke lar seg forklare som et falskt avvik. Blant signalene som gis er at karakterene kan ha ubehagelige eller overraskende opplevelser underveis som kan være vanskelig å forklare, eller som andre karakterer motstrider. Dette er et typisk trekk ved forvirringsfilmer. En vanlig form for upålitelig fortelling er den varianten vi finner i *Babycall*, og som knytter seg til en av karakterenes virkelighetsoppfatning. Denne gir opphav til fremstillinger som, viser det seg, er feilaktige. Hvor mye av det som formidles som er falskt, er i dette tilfellet umulig å avgjøre, all den stund fremstillingen ikke ser ut til å tilkjenne noen form for fasit tilskueren kan ta del i.

At fremstillingen er forankret i karakterens virkelighetsoppfatning, innbefatter et viktig skille i fortelle teorien mellom det som angår fortellerinstansens virksomhet, og det som utgjør karakterenes erfaringshorisont, som forbindes med perspektiv eller fokalisering. Fortellerinstansen er en tekstlig størrelse, henvist til diskursen, mens karakterenes opplevelser utgjør en del av fiksjonsuniverset og som sådan er omfattet av historien. I så måte formidler fortellerinstansen karakterens inntrykk. Å bestemme det ståstedet formidlingen utgår fra – perspektivet – er avgjørende for den verdien vi tilskriver det vi ser, som i varierende grad farget av en karakters opplevelser og holdninger eller som tilsynelatende objektivt observert. Når fokaliseringen er tett på karakteren (omtalt som intern, eller dyp), vil dette subjektive inntrykket dominere formidlingen. Ved ekstern fokalisering betraktes situasjonen utenfra og oppfattes gjerne som nøytralt registrerende. Dette skillet mellom fortellervirksomhet og fokaliseringsfaktor vil i enkelte tilfeller være tilnærmet umulig å avgjøre. I en enkelt scene kan fokaliseringen skifte hyppig, både mellom karakterer og fra en karakter og til et utenfrablikk. På film ser vi alltid *på* samtidig som vi ser *med*. De to størrelsene, fortelleinstans og fokalisering, smelter sammen ved at det objektet blikket retter seg mot kan være forankret i den ene eller den annens perspektiv. Som Mieke Bal (2009) har fremhevet er et perspektiv alltid forankret hos noen, eller noe. Det er derfor aldri egentlig nøytralt, men meningsbærende i en eller annen forstand.

Upålitelighet i fremstillingen oppstår når subjektive inntrykk forveksles med faktiske forhold, som ved projisert fokalisering. Projisert fokalisering fremstår ofte som om den er ekstern i forhold til reflektorkarakteren, som et resultat av at karakteren betrakter verden med et objektivt blikk. Vi ser hvor karakteren befinner seg, og hvordan det er der, samtidig som vi ser at karakteren aktivt forholder seg til omgivelsene sine. Det er lite ved karakterens væremåte som tyder på at hun er seg bevisst at hun befinner seg i en parallell tilstand, langt mindre hvor den virkelige verden slutter og den alternative verden begynner. Derfor vil det ofte være vanskelig å avklare underveis i fremstillingen om fokaliseringen er et resultat av

9. Det bør imidlertid bemerkes at Chatmans tekst er fra 1990, altså før oppsvinget av filmer med upålitelig forteller. Det ser for øvrig ut til at Ferenz (2005) stiller seg bak Chatmans synspunkt når han drøfter muligheten for upålitelig forteller for film.

reflektorkarakterens projisering eller om den faktisk er eksternt forbundet.¹⁰ Fremstillingen inneholder ingen klare markører som tilkjennegir et skifte til en subjektiv sfære, som ved markerte overganger i form av billedfokus, bruk av zoom eller et bestemt lydmotiv.

Hvorvidt det egentlig er snakk om en upålitelig fortellerposisjon når det er et projisert perspektiv kan diskuteres. Projisert perspektiv er forbundet med hvordan karakteren oppfatter verden, og omdanner dette til sitt eget bilde. Karakteren kan være en notorisk løgner, være påvirket av stimuli eller være psykotisk, slik at virkeligheten forvrenges. Er det i disse tilfellene egentlig fortelleinstansen som er upålitelig, eller er det snarere forhold forbundet med karakteren som er årsaken til fremstillingens usikre status? Fortelleinstansen har gitt en sannferdig iscenesettelse av karakterens opplevelser, men samtidig unnlatt å gjøre oppmerksom på overgangen til en subjektiv sfære. Tilskueren forledes dermed til å forveksle ekstern fokalisering med intern fokalisering. Dette er et gjennomgående trekk ved forvirringsfilmen, og *Babycall* gjennomsyres av denne fremstillingsformen.

Når det er relevant å regne dette som en upålitelig fortellerposisjon, forbundet med fortelleinstansen, har dette å gjøre med hvordan virkeligheten – slik den er innrettet i fortellingens univers – ikke er etterrettelig fremstilt. Hvis det er i fortellingens interesse å forlede tilskueren til å innta en feilaktig forståelse av verden, er det naturlig å forankre denne interessen hos fortelleinstansen. Fortellingens til enhver tid gjeldende perspektiv er styrt av fortelleinstansen, og når perspektivet har en avvikende virkelighetsgjengivelse, heftes dette også ved fortelleinstansen.

ÅPNINGENS SUBTILE SIGNALER

Babycall åpner i svart. Vi hører en stemme i et lavt og spørrende toneleie: «Anna. Anna? Hvor er Anders? Hvor er Anders?» Det dveles i svart før filmens første bilde følger: et nærbilde av en kvinne, antakelig i trettiårene, forslått og livløs, liggende på bakken. På ny hører vi stemmen, henvendt til kvinnen: «Anna. Hvor er Anders?» Det tones ned i svart igjen før vi får en rekke innstillinger. Først et bilde tett på innsiden av en frontrute, med vindusviskere som går frem og tilbake. Det er grått og regn og umulig å skimte hva som er utenfor. Deretter følger et nærbilde av ben med en hånd som nervøst knytter seg hvilende på låret. Så et nytt bilde av kvinnen. Også denne gangen et nærbilde, i en lengre tagning (om lag 20 sekunder). Hun har et usikkert og flakkende uttrykk. Hun sitter i baksetet på en bil som kjører. Kamera er så tett på ansiktet at det er umulig å orientere seg om hvor de kjører, eller om det er noen andre i bilen. Hva slags sammenheng det er mellom åpningsbildet og dette gis det ingen antydninger om, utover at det åpenbart er samme kvinne. Åpningsbildet kan representere en drøm eller et minne kvinnen besitter, eller en fortidig handling eller et frempek fremstilt for tilskueren. Det går i svart igjen, før vi er tilbake i nåtidshandlingen. En bildør slår, og vi ser Anna stå bak en drosjebil, utenfor en boligblokk. I en lang tagning følger kamera henne i det hun beveger seg med bagasjen sin, og drosjen kjører ut av billedkanten. Hun stopper og snur litt på hodet, og kamera (fremdeles i samme tagning) følger blikket hennes med et sveip og stopper ved en gutt som står i gangveien der bilen akkurat

10. Projisert fokalisering er også redegjort for i Engelstad (2015).

har forlatt. Dette er Anders, ca. 10 år.¹¹ Også han har bagasje. Han går mot Anna, og sammen går de mot ytterdøren. Med dette begynner filmens handling.



Vi har å gjøre med en kontrollerende fremstilling, som på markant vis styrer hvordan handlingen iscenesettes. Scenene med Anna i drosjebilen og foran boligblokken med Anders bærer preg av å være formidlet på en helt bestemt måte. Informasjonstilgangen er tydelig regulert, både i bruk av billedutsnitt, forankring av perspektiv og valg av tidspunkt for når det gis tilgang på relevant kunnskap.

Filmens åpning gir viktige hint om hvordan vi skal oppfatte det vi ser. Åpningen, eller det som kan kalles anslaget, har en helt avgjørende funksjon i filmfortellinger ved at den raskt skal etablere noen avgjørende rammer for fiksjonsuniverset. Hvor er vi, og hvordan er det her? Hvem er de viktigste karakterene, hva slags liv lever de, og hvilke egenskaper har de? Anslaget vil også motivere forventninger om hva slags type fortelling det er snakk om, med tanke på sjanger, tematikk eller stemningsleie. Ikke minst vil de stilistiske trekkene – som billedutsnitt, klipperytme og musikk og andre lydkilder – gi viktige hint om hvordan

11. I filmen sies det at Anders er åtte år, men han er tydelig eldre enn det. Vi får senere vite at Anders døde for to år siden, noe som kan forklare aldersforskjellen.

filmspråket er kodet. Disse kodene er ikke nødvendigvis umiddelbart tilgjengelig for fortolkning, men kan skape en slags resonans som først senere får sin fulle og hele mening. Man kan si at åpningen lærer opp, eller instruerer, tilskueren i hvordan filmen skal ses.

Åpningen av *Babycall* følger ikke den stilistiske normen etablert for klassisk fortellende film. Som tilskuere er vi ikke vitner til begivenhetene fra et optimalt utkikkspunkt. Innenfor den klassiske normen ville en typisk innstilling vist bilen sett utenfra, der sjåfør og passasjerer var godt synlige, og med landskapet i bakgrunnen. Eventuelt en kombinasjon av flere billedutsnitt inne i kupeen, som til sammen ga en oversikt. *Babycall* har ingen etableringsbilder i åpningsscenen. Nærbildet av Anna fyller hele venstre halvdel av bildet, på en måte som blokkerer for å se det (eller de) som ellers måtte befinne seg i bilen. Alt vi ser er et avgrenset utsnitt av Anna der hun sitter i baksetet, tatt i en lang statisk tagning. Det er først i neste scene vi oppdager Anders. Han må åpenbart ha vært med i bilen, han også.

De to scenene som innleder nåtidshandlingen er illustrerende for hvordan filmen etablerer en subjektiv nærhet til Anna, ved regulering av perspektiv. I den første scenen er informasjonstilfanget begrenset. Alt vi ser er Anna i bilen. Nærbildet inviterer til å innta Annas posisjon (selv om vi ser på henne og ikke med henne), der vi gis en direkte tilgang til hennes sinnsstemning (urolig, usikker, muligens engstelig). I den neste scenen vises frem det som tilsynelatende har blitt holdt skjult i forrige scene. Forankringen er fremdeles hos Anna utenfor boligblokken, og når kamera følger blikket hennes ser vi for første gang det hun ser.

Det skal vise seg at måten å presentere Anders på er av vesentlig betydning. Så langt har vi kun sett på Anna, og hennes urolige uttrykk har tilsynelatende vært rettet ut mot et tomrom. Idet drosjen kjører fester Anna blikket for første gang. Panoreringen følger Annas bevegelse og gjør at det tar litt tid før vi ser det hun ser mot, samtidig som innstillingen fremdeles er forankret hos Anna. Fremfor å la Annas bevegelse lede til et klipp som viser Anders sett fra et mer nøytralt observerende perspektiv, slik normen er innenfor tradisjonell klassisk stil, er det nå en ubrutt kontinuitet mellom Anna som ser og Anders. Anders introduseres som fokalisert, som gjenstand for Annas blikk. Med dette gis et viktig hint om Anders' ustabile status som karakter. Denne spesielle formen for indre fokalisering kan vi kalle projisert fokalisering.

Ikke alle scenene i *Babycall* er et resultat av indre projisering. Men hvordan kan man vite sikkert hvilke scener som ikke er det? Det kan vi ikke, så lenge det ikke er snakk om at noen scener bærer spesielle kjennetegn, eller det er en kode som går opp til slutt (alle brikkene faller på plass når vi får den avgjørende biten med informasjon). Vi har å gjøre med ubestemt fokalisering, og i noen tilfeller er det også snakk om en dobbel eller lagvis fokalisering.¹² Ubestemt fokalisering beskriver de tilfellene der det er (tilnærmet) umulig å avgjøre om det punktet vi ser fra, og det vi ser på, er formidlet fra et punkt utenfra, hos en registrerende fortellerinstans (ekstern fokalisering), eller om forankringen ligger hos en karakter og vi ser verden preget av denne personens sinnsstemning (intern fokalisering). Tvetydigheten oppstår ved at fremstillingen mangler tydelige markører som signaliserer overgangen mellom et eksternt og et internt blikk. Dobbelt fokalisering viser til at de to formene for

12. Begrepet ubestemt fokalisering (*undecidable focalization*) er hentet fra Prince (2001). Bal (2009) har et liknende begrep, tvetydig fokalisering (*ambiguous focalization*). Se også Verstraten (2009).

fokalisering, ekstern og intern, forekommer i et samspill. Vi både deler karakterens ståsted og følger dennes blikk, samtidig som vi er i stand til å betrakte denne posisjonen (litt) på avstand.

Tjernet i skogen, som siden er erstattet med en parkeringsplass, for så atter å bli et tjern igjen, er et eksempel på ubestemt fokalisering. Vi veksler mellom å se omgivelsene Anna befinner seg i, og å få innsyn i reaksjonene til Anna på det hun ser. Første gang Anna går gjennom skogholtet som grenser mot der hun bor, følger hun etter en mor som leier et lite barn. De kommer til et tjern, og på avstand ser Anna moren og barnet raste ved en solfylt odde. Anna betrakter smilende den idylliske scenen. Neste gang hun går gjennom skogen er hun med Anders, som vil bade. De kommer frem til den samme knausen der Anna var sist, men i stedet for et vann er det en parkeringsplass full av biler som møter dem. Forvirret og fortvilet går Anna ned til parkeringsplassen for å forsikre seg om at det hun ser er virkelig. Siste gang Anna kommer frem til samme sted har hun fulgt etter en kvinne i nabolokket. Nok en gang er det et tjern der, og denne gangen er hun vitne til at noen drukner et barn. Forskrekket hopper Anna uti vannet for å redde barnet, vi ser henne dukke og svømme under vann. I neste klipp er hun på sykehuset, og vi får vite at hun ble funnet våt og forvirret på en parkeringsplass.





Topografien langs skogsstien Anna følger er identisk fra gang til gang, mens det som befinner seg i lysningen er forskjellig fra gangen før. Av de tre scenene som tilbyr flest holdpunkter for bestemme hva som er falskt eller virkelig, skulle man tro er den scenen der Anna og Anders kommer frem til en parkeringsplass. Innenfor fiksjonsuniverset får vi mot slutten av handlingen bekreftet at Anders kun eksisterer som en projeksjon av Annas fantasi. Det er derfor fristende å si at de scenene der Anders opptrer er dominert av en falsk fremstilling. Men så enkelt er det ikke, for samtidig tvinger det frem spørsmålet om hvorfor Annas fantasi fremkaller en parkeringsplass. At det er en parkeringsplass og ikke et tjern skaper en ubehagelig situasjon, der Anders beskylder Anna for å alltid lyve, før han springer fra henne gjennom skogen. En mulig forklaring er at tjernet tilhører en annen del av Annas fantasi, og at hun i scenen med Anders er ute av stand til å projisere begge deler samtidig. I så måte er parkeringsplassen helt reell og Annas forvirring genuin, samtidig som at Anders er en del av hennes fantasi. Dette gir to lag med fokaliserings – en som viser det faktiske som er ekstern (parkeringsplassen, Annas forvirring som vi er vitne til), og en fantasibundet som er intern (Anders' tilstedeværelse).

Dette betyr at tjernet er et av Annas fantasibilder, til tross for at første gang hun kommer dit er det uten følge med Anders. Imidlertid kan vi se tjernet og den idylliske situasjonen hun er vitne til som en projisering av et av Annas mentale bilder. I en scene et stykke ut i filmen har Anna besøk av Helge til middag. De snakker blant annet om barndomsminner. Anna betror at hun husker nesten ingenting, foruten en ting: at hun som barn var med en kvinne en varm dag ved et tjern. Den første scenen ved tjernet begynner med at Anna står utenfor boligblokken og får øye på en mor som leier et lite barn. De går mot en sti som leder inn i et skogholt, og Anna følger etter på avstand til hun kommer til et tjern. På en odde ikke så langt unna dukker moren og det lille barnet opp igjen. Moren finner frem et pledd og de sitter og varmer seg i sola, mens Anna betrakter det hele på avstand. I retrospekt er det mulig å se dette som en projisering av Annas barndomsminne, tilsynelatende det eneste gode minnet hun bærer på.

Scenen med Anders ved parkeringsplassen kan tolkes som at Anna ikke har noen tilsvarende idylliske minner med seg selv og Anders, eventuelt koplet med fortvilelse og skam for at hun ikke har vært i stand til å gi den samme trygghet og ro som vi var vitne til ved

tjernet. Disse to lagene med fantasi/minner blander seg i en monstrøs versjon i den tredje scenen i skogholtet. Nok en gang følger Anna etter en kvinne fra boligblokken, denne gangen etter å ha hørt lyder i babycallen. Også nå ser vi kvinnen kun bakfra. Hun likner på den forrige, men det er vanskelig å avgjøre om det er den samme. Kvinnen virker urolig og hastet gjennom skogen. Nok en gang kommer Anna frem til lysningen og tjernet, men situasjonen som utspiller seg på odden, er denne gangen dramatisk. En mann, på avstand kan han minne om Annas skumle nabo, trekker en gutt etter seg ut i vannet idet kvinnen kommer hylende frem til stedet. Gutten likner på Anders' navnløse venn fra skolen. Mannen holder gutten under vann, og når gutten slutter å spelle slipper han tak og går hastig opp av vannet. Også denne scenen har et ekko i en annen scene i filmen. I rettsforklaringen Anna leser når hun flytter inn i leiligheten står det at faren mishandlet Anders ved å holde ham under vann. Situasjonen på odden kan være en iscenesettelse av den beskrevne hendelsen, som Anna nå gjenopplever, utspilt med alter egoer.

Dette forklarer ikke hvordan Anna, etter å ha forsøkt å redde gutten fra drukning, i den påfølgende scenen befinner seg på legevakten, ute av stand til å gjøre rede for seg. Angivelig ble hun funnet klissvåt på en parkeringsplass, helt fortumlet. Hvilken parkeringsplass hun ble funnet på, og hvordan hun ble våt, gis det ingen videre forklaring på. Fortellingen gir ingen endelige svar ved å løse den som en likning med ukjente faktorer. Opplevelser som dette skaper en stemning av usikkerhet og ubehag (forbundet med *the uncanny*), som dels bunner i fraværet av en forklaring formidlet gjennom fortelleinstansen.

Som tilskuere skaper vi oss en forståelse av hvordan fiksjonsuniverset faktisk er innrettet, gjennom naturaliseringsprosesser. Vi oppfatter dette som en nøytral beskrivelse, og dermed mer sannferdig enn fremstillinger som er preget av karakterenes fantasi, sinnstemning eller livssyn. Vi aksepterer karakterenes opplevelser selv når de er farget av en bestemt tilstand, men samtidig korrigerer vi slike forestillinger opp mot en antatt virkelighet. Fordi det i *Babycall* er umulig å vite hvilke elementer som kan tilskrives en faktisk (nøytralt beskrevet) verden, og hvilke som er en del av karakterenes projiserte forestillinger, virker ikke en fullstendig naturalisering av historien gjennomførbart – en rekonstruksjon av hva som egentlig har skjedd.¹³ Når tilskueren forledes til å innta en feilaktig oppfatning av de faktiske forholdene ved at det ikke tilstrekkelig markeres at fremstillingen er subjektivt ladet, vil fortelleformen oppfattes som upålitelig.

HVOR KOMMER DISSE BILDENE FRA?

Babycall er mer innviklet enn forvirringsfilmer flest ved at fremstillingen i liten grad «går opp», selv ved gjentagende gjennomsyn når man kjenner alle svarene som er gitt. Fremstillingen av et subjektivt orientert perspektiv fremstår som særlig kompleks. Å endelig bestemme hvor grensene for fantasi og virkelighet går lar seg vanskelig gjøre. Hva slags status har lydene Anna fanger opp i babycallen, fortvilte skrik fra en av leilighetene i blokken? På den ene siden går filmfortellingen langt i å bekrefte at en gutt i blokka, Anders' navnløse venn fra skolen, har blitt drept av foreldrene sine. I så fall har Anna kanskje rett når hun

13. Se Laass (2008) for en videre diskusjon om ufullstendig eller feilaktig naturalisering og oppfattelsen av upålitelig forteller.

tror naboen har gjemt et lik i soveposen han bærer ut i bilen. Men om vi aksepterer tolkningen om at hendelsene ved tjernet representerer projeksjoner av Annas minner, kan ropene i babycallen på samme måte oppfattes som avspillinger av traumatiske scener fra Annas tidligere samliv.

Filmen har også flere scener med sønnen Anders, der Anna enten ikke er til stede eller ikke innehar det forankrete perspektivet. Disse scenene foregår uten at Anna innehar interessefokus. Her er Anders på rommet sitt, med lukket dør, sammen med sin mystiske venn. Å kople vennen til Annas fantasi er dermed umiddelbart ikke like naturlig (selv om det lar seg gjøre mer omstendelig utlagt). Vennen er for øvrig bemerkelsesverdig lik Anders av utseende. Også Helge ser denne vennen ved et par anledninger. En gang på avstand når han fanger opp gutten i linsen mens han prøver et kamera i elektrobutikken. Gutten sitter alene ved samme kafebord som Anna har gjort tidligere. Han ser rett mot Helge, som ikke får til å knipse med kamera. Senere treffer Helge gutten når han er på middagsbesøk hos Anna. Gutten sier at moren hans gjør akkurat det samme som Helges mor, og så bretter han opp jakken og viser frem blåmerkene på armen. Hvordan kan vi få en sammenhengende mening i dette? Har Annas fantasi smittet over på Helge? Har Anna og Helge hver sin fantasi som etter hvert flettes sammen? Eller er Anders og vennen to gjenferd på «ekte» som Anna og Helge oppfatter som levende vesener?

Vi kan tilsynelatende ta for gitt at Anna har blitt venn med Helge, i virkeligheten og ikke bare i fantasien, for Helge får forklart hvordan ting egentlig henger sammen etter at Anna hoppet ut av vinduet. Men også på dette punktet kan det være rom for tvil. Helge har flere ganger i løpet av handlingen bemerket hvor lik han syns Anna er moren hans, som nå ligger for døden. Helge og Annas liv speiler hverandre i en forbausende grad. Helge, viser det seg, vokste opp i den samme blokka som Anna bor, alene sammen med sin engstelige mor. Til Anna betror han at det er sjelden han møter mennesker han føler han kan snakke med. Helge er Annas tvillingsjel. På samme måte som Anders og den navnløse vennen er tvillingsjeler. Dermed blir gutten på et vis forbundet med Helge. Så når Helge graver opp liket i skogen, etter å ha tatt farvel med moren ved dødsleiet, forsoner han seg med deler av sin egen fortid.

Det kan synes spekulativt, men i den første sekvensen der perspektivet følger Helge ser vi ham våkne fra en døs ved siden av sykesengen der hans mor ligger. Er det vi ser egentlig en del av Helges fantasi? Er det en forestilling Helge skaper seg for å forholde seg til at moren er døende, og at han – kanskje – bærer på noen vanskelige barndoms erfaringer han lenge har fortrenget? Fremstillingen gir riktignok ikke mange holdepunkter for en slik fortolkning, men det er verdt å merke seg at filmen åpner og slutter med at Helge snakker til Anna mens hun er enten døende eller dør. Og det er også påfallende hvor mange krysningspunkter Anna og Helge har seg imellom.

Et poeng som er verd å trekke frem, er i hvor stor grad forskjellige teknologiske medieprodukter gjør seg gjeldende i forholdet mellom Anna og Helge. De treffes første gang når Anna skal kjøpe en babycall. Senere får Helge øye på Anna, og en annen gang den navnløse gutten, når han skal demonstrere et kamera i butikken. Når Helge spør om de skal spise middag sammen, skjer det ved hjelp av en lydopptaker. Og til daglig jobber Helge i en elektrobutikk der veggene domineres av store tv-skjermer. Alt dette er apparater som forbindes med at de kan registrere og videreformidle faktiske hendelser. Med sin upålitelige fortelleform demonstrerer *Babycall* at denne virkeligheten ikke nødvendigvis lar seg fremstille på en objektivt refererende måte.



Forholdet mellom form og innhold er langt fra nøytralt. Formen er med på å gi innholdet mening. Anvendelsen av en upålitelig fortellerinstans, i kombinasjon med forvirringsfilmens betoning av desorienterende elementer, støtter opp om temaet i *Babycall* på avgjørende vis. Følelsmessige og fysisk rystende opplevelser gir bevissthetsforskyvninger, der det er vanskelig å skille mellom fantasi og virkelighet. Anna er skremt og ensom, og det gjør at hun ikke er i stand til å forholde seg til omgivelsene rundt seg på en klar måte. Hun klarer ikke å gjøre rede for egne handlinger og sliter med å huske hendelser fra eget liv.

Dette medfører ikke å trekke offerets troverdighet i tvil ved mishandling i nære relasjoner. Tvert om. Fremstillingen av Anna viser at omfattende mishandling gir traumatiske minner som ved fortrenkning presser seg på i en forvrengt variant, og fremkaller en uhyggelig stemning. Samtidig er bevissthetsforskyvning også en overlevelsesstrategi, ved at det kan være avgjørende for å mestre tilværelsen at man skaper seg noen gode bilder, selv om disse kan være falske. Fiksjonsfilmer som *Babycall* er i stand til å demonstrere noen av utslagene som følger av sterke følelser forbundet med tap, lengsel, sorg og smerte. Og i denne sammenhengen kan selv en upålitelig fortelleform være sann.

Takk til Erlend Lavik, Peter Dahlén, Anne Gjelsvik og øvrige deltakere på fiksjonsgruppa ved Norsk medieforskerkonferanse i Bergen, 2016. Takk også til NMTs to anonyme fagfellelesere som kom med konstruktive kommentarer.

REFERANSER

Babycall (2011). Regi & manus: Pål Sletaune. Foto: Jon Andreas Andersen. Klipp: Jon Endre Mørk.
Musikk: Fernando Velázquez. Lyd: Morten Solum. Skuespillere: Noomi Rapace, Kristoffer Joner, Vetle Qvenild Werring. Produsent: Turid Øversveen. Produksjonsselskap: 4 1/2
Filmtrailer: <http://www.filmweb.no/trailere/article857703.ece>

LITTERATUR

- Anderson, Emily R. (2010): «Unreliable Discourse, 'Fight Club', and the Cinematic Author». I: *Journal of Narrative Theory*, vol. 40, no. 1 (Winter).
- Andresen, Christer Bakke (2016): *Åpen kropp og lukket sinn. Den norske grøsserfilmen fra 2003 til 2015*. Doktoravhandling ved NTNU.
- Bal, Mieke (2009): *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, 3rd edition. Toronto: Toronto University Press.
- Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Brooks, Peter (1984): *Reading for the Plot*. Cambridge, MA: Harvard University Press
- Brutsch, Matthias (2014): «From Ironic Distance to Unexpected Plot Twists: Unreliable Narration in Literature and Film.» I: Jan Alber & Per Krogh Hansen, red., *Beyond Classical Narration: Transmedial and Unnatural Challenges*. Berlin: De Gruyter.
- Buckland, Warren (2009): «Introduction; Puzzle Plots.» I: Warren Buckland, red., *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Malden, MA: Wiley-Blackwell
- Carroll, Noël (2009): «Narration.» I: Paisly Livingston & Carl Plantinga, red., *Routledge Companion to Philosophy and Film*. London: Routledge.
- Chatman, Seymour (1990): *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Culler, Jonathan (1975): *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Currie, Gregory (1995): «Unreliability Refigured: Narrative in Literature and Film.» I: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 53, no. 1 (Winter).
- Elsaesser, Thomas (2009): «The Mind-Game Film.» I: Warren Buckland, red., *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Malden, MA: Wiley-Blackwell
- Engelstad, Audun (2015): *Film og fortelling*. Oslo: Fagbokforlaget.
- Ferenz, Volker (2005): «Fight Clubs, American Psychos and Mementos. The Scope of Unreliable Narration in Film.» I: *New Review of Film and Television Studies*, vol. 3, no. 2
- Freud, Sigmund (1958): «The Uncanny.» I: *On Creativity and the Unconscious*, New York: Harper.
- Gunning, Tom (2004): «Narrative discourse and the narrative system.» I: Leo Braudy & Marshall Cohen, red., *Film Theory and Criticism*, New York: Oxford University Press
- Koch, Jonas (2011): «Unreliable and Discordant Film Narration.» I: *Journal of Literary Theory*, vol. 5, no. 1.
- Laass, Eva (2008): *Broken Taboos, Subjective Truths. Form and Function of Unreliable Narration in Contemporary American Cinema*. Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Prince, Gerald (2001): «A Point of View on Point of View or Refocusing Focalization.» I: Willie van Peer & Seymour Chatman, red., *New Perspectives on Narrative Perspective*. New York: State University of New York Press.
- Reiersen, Tonje Skar (2011): «Analysen: Babycall.» *Montages.no*.
<http://montages.no/2011/10/analysen-babycall-2011/>
- Stam, Robert, Robert Burgoyne & Sandy Flitterman-Lewis (1992): *New Vocabularies in Films Semiotics. Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*. London: Routledge.
- Sødtholt, Dag (2012): «Flytende virkelighet – en analyse av Babycall.» *Montages. no*.
<http://montages.no/2012/07/flytende-virkelighet-en-analyse-av-babycall/>.
- Todorov, Tzvetan (1975): *The Fantastic*, Ithaca, NY: Cornell University Press .
- Verstraten, Peter (2009): *Film Narratology*. Toronto: University of Toronto Press.
- Yacobi, Tamar (1981): «Fictional Reliability as a Communicative Problem.» I: *Poetics Today*, vol. 2, no. 2.
- Yacobi, Tamar (2008): «Authorial Rethoric, Narratorial (Un)Reliability, Divergent Reading: Tolstoy's *Kreutzer Sonata*.» I: James Phelan & Peter J. Rabinowitz, red., *A Companion to Narrative Theory*. Malden, MA: Blackwell.

FILMANMELDELSER

Abrahamsen, Arild: «Noomi Rapace på volum 11.» Stavanger Aftenblad, 7. oktober 2011

Hobbelstad, Inger Merete: «Kropp og sjel.» Dagbladet, 6. oktober 2011

Selås, Jon: «Tre skritt for langt.» VG, 6. oktober 2011

Økland, Ingunn: «Original thriller går rett i kroppen.» Aftenposten, 6. oktober 2011