

Å sympatisere med ondskapen

-

Om tilskuerens muligheter til å betrakte den onde filmkarakteren med sympatiske følelser



Anders Risstubben

Masteroppgave i Film- og fjernsynsvitenskap

Høgskolen Lillehammer

20.05.08

Innholdsfortegnelse

Innledning	1
1. Revisjonisme og Andre verdenskrig	11
Innledning.....	11
1.1 Sympathy for the Devil – Moralsk strategi.....	16
1.2 Sympatistruktur – Narrativ strategi.....	19
1.2.1 Sympatistruktur.....	19
1.2.2 Problemet med identifikasjon.....	22
1.2.3 Sympatiens asentralitet.....	23
1.2.4 Empati.....	24
1.2.5 Å se forbi det onde.....	25
1.3 Gjenkjennelse.....	26
1.3.1 Å gjenkjenne en diktator.....	26
1.3.2 Prefokuserte følelser.....	27
1.3.3 Historiens gang – Et motargument.....	29
1.4 Oppstilling.....	29
1.4.1 Todeling.....	29
1.4.2 Romlig tilknytning.....	30
1.4.3 Subjektiv tilgang.....	31
1.5 Troskap.....	32
1.5.1 Sympathy for the Devil?.....	32
1.5.2 Offer-rollen.....	34
1.5.3 Ondskap i komparative størrelser.....	37
Konklusjon.....	41
2. Hinsides godt og ondt: Tvetydig ondskap	44
Innledning.....	44
2.1 Den Populære ondskapen.....	49
2.1.1 <i>Death Note</i> – Gjenkjennelse av gode intensjoner.....	49
2.1.2 Den Edle hensikten.....	53
2.1.3 Populisme og katarsis.....	54
2.1.4 Rettferdighet i drap?.....	57
2.1.5 Er utvetydige definisjoner av godt og ondt mulig?.....	58

2.2	Hinsides godt og ondt?.....	59
2.2.1	Hva er ondskap?.....	59
2.2.2	Nietzshce og menneskets selvrealisering	61
2.2.3	Ulike ondskapstypologier.....	65
2.2.4	Den Idealistiske ondskapen.....	67
2.2.5	Fanatisme – Den Dumme ondskapen.....	70
	Konklusjon.....	73
	3. Kvinnekamp	75
	Innledning.....	75
3.1	Voldens legitimitet.....	80
3.1.1	Heltinnen som voldelig hevner.....	80
3.1.2	Det Monstrøst Feminine.....	82
3.1.3	”Offer-skurk”.....	84
3.2	Samarbeid mellom ulike teoretiske grunnlag.....	84
3.3	Sympathy for Lady Vengeance?.....	86
3.3.1	<i>Battle Royale</i> – Sympati til sist?.....	87
3.3.2	<i>Audition</i> – Antipati til sist?.....	91
3.3.3	<i>Baise-Moi</i> – Sympati overhodet?.....	93
3.4	Underliggjøring av kvinnen: En representasjon av det monstrøst feminine.....	97
3.4.1	Priem Ostranenie.....	97
3.4.2	Underliggjøring ved vold.....	98
3.4.3	Underliggjøring ved seksuelle konvensjoner.....	101
	Konklusjon.....	103
	Konklusjon	105
	Bibliografi og Filmografi	<i>i</i>

Innledning

Hvordan får spillefilm seeren til å sympatisere med såkalt onde karakterer? Vi blir stadig konfrontert med ulike former for ondskap på film. En stor del av det renommé den onde, eller skurkaktige karakteren har opparbeidet seg kan settes i sammenheng med hans djevelske og usympatiske egenskaper. Når vi ser på de mest ekstreme formene for ondskap denne aktøren kan ha fantasi til å utføre synes det nærmest paradoksalt at vi skulle kunne tolke ham som sympatisk. Dernest er ondskap er en moralsk kategorisering vi vanligvis blir forpliktet til å ta avstand fra. Ondskap er det motsatte av det gode og utgjør motsetningen av hva mennesket burde strebe etter, for ikke å si sympatisere med.

Ved enkelte anledninger formidler imidlertid den onde filmkarakteren kvaliteter som går utover det vi betrakter som frastøtende. Når vi forstår at den onde skal tolkes som sympatisk kan det være lett å bli forvirret. For hvordan er vi ment å betrakte positive egenskaper hos en aktør som teknisk sett er konstruert med den hensikt å være ondskapsfull og skurkaktig?

Enkelte tolker sympati som ”ødeleggende” for skurkens ondskap, eventuelt som en uverdigg følelse å rette mot den onde. Det er imidlertid verd å merke seg at sympati for den onde ikke nødvendigvis behøver å fjerne eller utlikne aktørens ondskap. Det kan synes mer hensiktsmessig å betrakte sympati som en emosjon som bidrar til å problematisere den onde karakteren - som er med på å se den onde på en ny måte. Spørsmålet jeg kommer til å stille i denne oppgaven er derfor ikke *om* den onde kan framstilles som sympatisk, men *hvordan* han kan være det, og hvilken effekt denne sympati har når den settes i sammenheng med dens ondskap.

I nyere tid har det vært tendenser til å se skurken som en populær karakter. For om lag ti år siden anla Filmmagasinet en entusiastisk reportasje ved navn *Nittitallets Helt: Skurken*. Her argumenterte Mercy Sandberg-Wright for at rollen på nittitallet var blitt så populær at den hadde stjålet showet fra helten og plassert seg selv i rampelyset. Overraskelsen bak denne suksesshistorien stammet fra skurkerollens vanskelige og stereotype opprinnelse:

”Skurken holdt seg til en fastlagt fysisk mal: han var enten liten, hissig og sarkastisk – eller storvokst, taus og truende. Skurkens kriminelle hensikter ble aldri diskutert – denne fyren med en intelligens på amøbestadiet, kunne umulig tenke i annet enn forbryterske baner. Mord var som oksygen for ham.”¹

¹ Sandberg Wright: ”Nittitallets Helt: Skurken”

Det kan diskuteres hvorvidt samtlige av fortidens filmskurker var slike todimensjonale karikaturer, men skal vi tro Filmmagasinet hadde man på 90-tallet i alle fall klart og revidert ham til å anta en mer attraktiv form. Reportasjens paradoksale tittel henspilte på situasjonen dette tiåret hvor skurkaktige karakterer ble ikoniske kulthelter og skuespillere som Anthony Hopkins, Kevin Spacey og Kathy Bates vant Oscar for tolkninger av motbydelige og voldelige karakterer. Skurkerollens tiltrekningskraft slik Filmmagasinet beskrev den ble konstruert på bakgrunn av dens attraktive framtoning, skal vi tro utsagn av typen ”Den nye skurken er sexy, sjarmerende og flerdimensjonal”, og ”Han kler seg bedre enn sine forgjengere, drikker lite, røyker nesten ikke i det hele tatt.”² Filmmagasinetts reportasje fronter samtidig ingen habile argumenter for at rollen var blitt mer psykologisk utviklet, utover å si at han hadde blitt flerdimensjonal.

Image spiller fremdeles en stor rolle når man i dag omtaler filmskurken, uansett om han diskuteres i positive eller negative sammenhenger. Entusiastiske filmfans går ofte mann av huse for å hylle skurkens herjinger. Slike holdninger møter sin diametrale motsetning hos kritikerne som av og til ser skurkerollen som en form for glamorisering av vold og ondskap. I overnevnte tilfeller er det gjerne skurkens *ytre* kvaliteter som blir debattert. Hans psykologi blir neglisjert.

Det er fort gjort å glemme at den onde karakteren forutsetter en menneskelig konstruksjon. Menneskelig ondskap, inklusiv den som portretteres på film, kan ikke forenkles til kun å omfatte en samling av ytre karakteristikk. Selv de mest basale filmforbrytere har som regel en bakgrunn for sin ondskap: de har et mål de streber etter, de er ute etter hevn, de er forbannet på samfunnet, etc. Ytterst sjelden finner vi skurker som er fullstendig grunnløse i sine forbrytelser. Ondskapen har et formål og en bakgrunn, og dette kan vi ikke alltid finne ved hjelp av å betrakte skurkens image. For å forstå den onde slik han fremstår på film, er vi nødt til å ta dens mentale kompleksitet og narrative hensikt til nærere ettersyn. Hva er det han vil? Hvorfor gjør han som han gjør? Hva er hans agenda? Det er når vi studerer disse spørsmålene vi risikerer å avsløre detaljer som ikke er strukturert i henhold til det vi definerer som ondskap. Selv skurken kan ha sine gode sider. Spørsmålet blir da hvordan vi skal tolke

² Sandberg Wright, ss

dette gode, idet skurkens gode sider kun er en moralsk bestanddel i en karakter som ofte gir uttrykk for et enda større onde.

Når vi tenker på vårt forhold til rollefigurene som opptrer på film og TV er det normalt at vi først og fremst retter tankene mot de bånd vi knytter mot karakterer som appellerer til de følelser vi selv synes er verdifulle. Hvordan vi forholder oss følelsesmessig til den skuraktige karakteren reflekterer vi kanskje ikke over i samme grad. Noe av grunnen er selvfølgelig at skurken gjerne blir oppfattet som en karakterer vi helst skal holde en viss avstand til. Enkelte ganger tar vi det nesten for gitt at skurken skal fremstå som usympatisk og motbydelig. Sannheten er imidlertid at den onde karakterskildringen gir uttrykk for flere nyanser. I kontemporær film finnes det tendenser til å fokusere på dens menneskelighet. Ikke minst er dette synlig i den historiske filmen. Det er ikke lenge siden *Der Untergang* (Hirschbiegel, 2004) skapte kontrovers på tyske kinoer med en framstilling av Adolf Hitler som skulle gjøre det mulig å sympatisere med diktatoren. For mange kritikere var dette filmatisk og historisk helligbrøde idet tidligere portretteringer hadde vært kjennetegnet ved en viss psykologisk distanse mellom diktatoren og resten av menneskeheten. Kort tid etter fulgte *Sophie Scholls Siste Dager* (Rothemund, 2005)³ om den tyske fredsaktivisten Sophie Scholl, som riktignok stadfestet at nazistenes statssystem var basert på urettferdighet og ondskap, men som først og fremst interesserte seg for nazistene som mennesker, ikke som monstre. Selv Steven Spielberg som tidligere hadde gjort seg bemerket for sine forholdsvis stereotype nazister i historiene om Indiana Jones forsøkte nylig å vise samtlige sider ved Israels likvidasjonspolitik i *München*. Jeg kunne like gjerne plukket frem filmer utenfor det historiske perspektivet. I flere filmer synes det tydelig at det eksisterer en policy for å forfatte filmene i et noenlunde verdinøytralt syn med henhold til hva som bør betegnes som godt og ondt. Dette gjør at seeren tenker seg om før den stiller seg i et totalt antipatiserende forhold til de antagonistiske tendensene fiksjonen presenterer.

Om vi i enkelte filmer er ment å sympatisere med den onde er det visse detaljer vi trenger å få klarlagt. For hva mener vi egentlig med sympati? Innebærer det en identifikasjon med karakteren slik at vi blir nødt til å identifisere oss med Adolf Hitler for at vi skal kunne betrakte ham som sympatisk?

³ I oppgaven vil jeg benytte de filmtitler som har blitt gjort kjent via norsk distribusjon. Originaltittel vil bli inkludert i oppgavens filmografi.

Murray Smith forsøker i *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema* (1995) å klargjøre omfanget og virkningen av sympati for fiktive karakterer. I likhet med David Bordwell var han tilhenger av et kognitivt syn på film og studerte vår fiksjonsbaserte emosjoner som en forlengelse av de følelser vi tar i bruk i det virkelige liv. Skal vi tro Smith er sympati en langt mer kompleks og fragmentert prosess enn den enkle følelsen den gjerne blir forklart som. Ifølge den alminnelige oppfattningen av sympati for filmkarakterer (slik Smith utdyper den) sympatiserer seeren med de personer hvis oppførsel og meninger kommer i form av et speilbilde av deres egen situasjon. Smith forkaster denne metoden og konstruerer i stedet en sympatistruktur basert på tre ulike nivåer av forestillingsmessige engasjement. Disse nivåene eksisterer i form av (1) *gjenkjennelse* av en filmkarakter, der vi etablerer aktøren som en skikkelse i filmen, (2) *oppstilling* av karakteren, hvor vi ser i hvor stor grad seeren inviteres inn i karakterens handlinger og følelser, og til slutt (3) *troskap*, som er prosessen der vi tar en endelig avgjørelse om hvorvidt vi liker karakteren eller ikke. Som filmens egentlige tekstorganisasør er det narrasjonen som sorterer karakterene etter Smiths mal. Smiths sympatiorganisasøriske modell tillater oss derfor å se hvordan sympati utvikles og formes ved hjelp av narrative grep, og ikke ved å gi oss en øyeblikkelig sympatisk gjenkjennelse av et spesielt individ.

Smiths forutsetninger for å føle sympati gir oss imidlertid assosiasjoner til de emosjoner vi strukturerer i konfrontasjon med de filmkarakterer vi betrakter som gode. Sympati er tross alt enklere å føle for en helterolle. Vi glemmer ofte at sympati er en følelsesmessig respons mot et individ som ikke nødvendigvis forutsetter en god karakter å rette det mot. Skurken er også et menneske og persepsjonsteoretikere og publikum har en tendens til å ignorere dette faktum alt for enkelt. En av metodene man tar i bruk når vi ønsker å komme den tabubelagte ondskapsen i forkjøpet er å ironisere eller estetisere den. Resultatet er at vi gang på gang glemmer ondskapsens menneskelige vesen, og konsentrerer oss om det estetiske og underholdende. Vi studerer sålede ikke ondskapsen som en spesielt menneskelig verdi og undervurderer dermed muligheten for å respondere positivt på ham. Med utgangspunkt i denne fordømmen baserer jeg oppgavens sentrale problemstilling. Jeg kommer til å studere ondskapsen som et menneskelig fenomen, men ikke som en moralsk kategori som umuliggjør enhver form for sympatisk tilnærming. Jeg kommer til å legge vekt på Murray Smiths teorier i håp om å vise at sympati kan formuleres på de samme premisser vi benytter for å føle sympati ovenfor de gode.

Den sympatisk onde karakteren jeg kommer til å analysere har ikke tilhold i en bestemt filmgenre. Fellesnevneren for samtlige karakterer er at filmene plasserer dem i situasjoner der de ikke kan sees i sammenheng med sine onde kvaliteter og denne måten å konstruere den skurkaktige karakteren på går utover konvensjoner for en enkelt filmgenre. Det sentrale poenget er at de ulike filmene diskuterer sine respektive karakterer som onde, men på samme tid er de *mer* enn bare et onde. Det kan være hentydninger til en vond barndom eller sammenhenger hvor skurken viser seg å være det beste av to eller flere onder, eller det kan være at vi føler den ondskap som skurken utfører er et nødvendig onde i de handlingsrammene han eller hun befinner seg i. Resultatet av disse kontekster er at det ikke er forakt, hat eller avstand seeren føler, men en form for sympatisk tiltrekningskraft.

En problemstilling som kan relateres til skurkens sympatiske komposisjon er hvor god og medmenneskelig en film kan tillate seg å presentere en ond rollefigur uten at karakterens ondskap kommer i skyggen av det gode. Vi er ikke ute etter å omskrive de ulike skurkerollene som filmenes egentlige helter. Til tross for en mulig sympatisk tilgang har skurken fremdeles ondt i sinne. Vi skal belyse forholdet mellom skurkens rent sympatiske og antipatiserende kvaliteter. I hvilke sammenhenger utlikner karakterens sympatiske kvaliteter dens ondskap, og når gjør den det ikke?

Oppgavens fokus på ondskap har medført enkelte problemer med å finne en felles betegnelse for karakterene jeg ønsker å studere. Jeg vil iblant omtale de karaktermessige subjektene som ”ond karakterer”, men ordet skurk vil også dukke opp med jevne mellomrom idet det er den mest nærliggende oversettelsen av det engelske begrepet ”villain” (selv om jeg må innrømme at begrepet lyder noe stivbent). En skurk impliserer en tilknytning til ondskapen, i motsetning til en antagonist som ikke behøver å gjøre det. En antagonist kan godt være en rettskaffen person dersom filmens protagonist er framstilt som skurkaktig. En annen svakhet ved antagonistbegrepet i denne sammenheng er at det har en noe løsere forbindelse med en menneskelig konstruksjon og de medfølgende etiske normer. Teknisk sett er antagonist en plotmessig konstruksjon som i like stor grad kan være konstruert i form av ikke-menneskelige karakterer som monsteret i *Alien* (Scott, 1979), haien i *Jaws* (Spielberg, 1975) eller i form av naturfenomener som en konsolidasjon av alle tenkelige former for dårlig vær som vi finner i *The Day after Tomorrow* (Emmerich, 2004).

Idet en skurk gir sterkere assosiasjoner til en menneskelig konstruksjon føler jeg det er mest hensiktsmessig å bruke dette som en gjennomgående betegnelse for den onde karakteren, uansett om den utgjør filmens hovedrolle eller ei. I de tilfeller jeg benytter meg av begrepet antagonist i denne oppgaven sikter jeg til en skurk av menneskelig natur, med mindre annet er klarlagt på forhånd. Jeg ønsker å forholde meg til den menneskelige konstruksjon av ondskap idet motsetningene som utvikles under menneskelige forutsetninger baserer seg på psykologiske og intellektuelle verdier som fremstår *gjenkjennelige* for tilskueren. Slike forutsetninger forsvinner så snart motsetningsforholdet står mellom menneske og ikke-menneskelige karakterer. Vi forventer ikke at haien i *Jaws* skal lette hjertet sitt for mannskapet ombord fiskebåten Orca og forklare sine planer og intensjoner grunnet haiens instinktive natur. Den menneskelige skurken er på tross av sin ondskap en karakterskildring vi har mulighet til å inngå et forståelsesbasert forhold til, noe som ikke uten videre må forveksles med et sympatiserende forhold. Vår forståelse av denne karakteren baserer seg i første omgang på gjenkjennelsen av hans egenskaper som genuint menneskelige, uavhengig om de brukes til godt og ondt.

1) I første kapittel kommer jeg til å bruke en del plass på å demonstrere grunnprinsippene ved Murray Smiths teorier som vil følge oss gjennom samtlige kapitler i denne oppgaven. Kapittelet vil bli strukturert etter de tre nivåene i Smiths sympatistruktur slik at vi kan diskutere disse mer gjennomgående. Ellers kommer vi til å se nærmere på hvorfor Smith mener sympati er den følelsesmessige affekt som er best egnet til å forklare seerens følelser for filmkarakterene. I samband med dette vil jeg vise hvordan sympati må betraktes som en asentral følelse, og hvorfor Smith ser denne asentraliteten i forholdet mellom film og tilskuer som viktig for å få et troverdig inntrykk av filmkarakteren.

Hovedtema for kapittelet er den fascistiske ondskapen som nylig har blitt presentert i filmer som *Der Untergang*, *Sophie Scholls Siste Dager* og *Letters from Iwo Jima* (Eastwood, 2006). Skulle en sympatisk tilnærming overhodet være mulig ovenfor karakterer som representerer ideologier som i etterkrigstiden har blitt stående som selve symbolet på ondskap? Fremdeles hersker en bred oppfatning at tyskere og japanere under andre verdenskrig generelt sett var å betrakte som onde. I *Der Untergang* og *Letters from Iwo Jima* har tilskueren ingen mulighet til å møte fascismen som andre og opponerende side i en konflikt fordi vi hele tiden forholder seg til aksemaktens synsvinkel. Narrasjonen knytter oss aldri til heroiske amerikanere,

franskmenn eller engelskmenn som nedkjemper tyranniet. Vi befinner oss i fascistenes vold og må finne sympati på deres premisser. Finnes det en troverdig metode å gjøre dette på?

Ønsker man å framstille nazister som appellerer til publikums følelser er det innlysende at man må konstruere en karakter som utstråler en viss form for sympatisk attraksjonsverdi. Samstundes må seeren aldri glemme at karakteren var direkte eller indirekte delaktige i alvorlige forbrytelser mot menneskeheten. En slik utfordring forverres ytterligere når man står ovenfor selveste Adolf Hitler. Gikk man inn for å portrettere en vennligsinnet og godhjertet Hitler ville tilskueren neppe ta filmen alvorlig, men holder man fast ved stereotypien kan man miste grepet om revisjonen man kanskje hadde ambisjoner om.

Vi øyner en mulighet til å forstå de fascistiske karakterene med henblikk på de aktuelle filmenes interne moralstruktur. Vi vet at forholdet mellom godt og ondt ytterst sjelden baserer seg på et valg mellom godt og ondt. Nazistenes ondskap utgjør i *Der Untergang* ingen homogen størrelse hvor alle er nøyaktig like atale og forbryterske. Uansett hvor snevert det moralske spekteret skulle være finner vi derfor en mulighet til å gradere de ulike karakterene i forhold til deres moralske utstråling. Valget vi må foreta består derfor mellom ulike størrelser av ondskap, og neppe mellom ren ondskap og ren godhet.

Hvis en films moralske konstruksjon er såpass snever som vi mistenker i våre tilfeller, hvordan kan vi vite hvem som er verdig sympati og hvem som ikke er det? Det kan tenkes at enkelte av karakterene gjør seg fortjent til en større antipati enn andre ved å utstråle en sterkere form for ondskap, og det kan være at aktører som gir uttrykk for det motsatte. Kan man endog si at enkelte utmerker seg som tilnærmet gode? Står revisjonismen i *Der Untergang* i fare for å undergrave nazismens ondskap, i den grad at Hitler og nazismen virker mindre demonisk etter å ha sett filmen, eller klarer filmen å presentere en troverdig gang mellom det moralske og umoralske?

2) Hvis første kapittel er et forsøk på å finne det gode i det onde, kan vi si det andre kapittelet tar for seg å kartlegge det onde i det gode, eller rettere sagt: kartlegge enkelte skurkers tolkning av det han anser som godt. Forholdet mellom godt og ondt kan være vanskelig å forstå seg på. Når kan vi for eksempel med sikkerhet vite om en filmkarakter har begått noe ondt? Enkelte skurkaktige karakterer gir inntrykk av å være moralsk udefinerbare fordi de opererer etter det de selv ser som godt, men er denne skurkens definisjon av godhet holdbar?

Kampen mellom god og ond slik den utspiller seg i underholdningsfilm tar ofte utgangspunkt i en tydelig dualisme. Helten og skurken fremstår som motpoler med individuelle agendaer. Når vi interpreterer skurken som ondet som må overvinnes for at det gode skal seire glemmer vi imidlertid at dette er problemstillingen sett fra heltens synsvinkel. I enkelte filmer finnes det forbryterske aktører hvis moralske komposisjon er av en slik art at vi blir usikre på om han egentlig mener godt eller ondt. Filmskapere forsøker å tåkelegge skurkens holdning til godt og ondt ved å gi ham en selvforherligende holdning til egen moral, der vi narres til å tro at han er rettferdig og heroisk. Eller narres vi egentlig? Kapittel to tar sikte på å forklare denne skurkens ved å ta et nærrere blikk på den japanske kassasuksessen *Death Note* (2007), samt skrekkfilmen *Saw* (Wan, 2004) og thrilleren *Phone Booth* (Schumacher, 2002).

Forvirringen omkring skurkens moral slik vi skal diskutere i dette kapittelet må ikke forveksles med å ganske enkelt følge historien fortalt ut ifra den forbryterske karakterens synspunkt, noe som jo hender fra tid til annen. Vi finner lite grunnlag for å støtte Tony Montanas mektige kokainbusiness selv om vi ser verden gjennom hans øyne i *Scarface* (De Palma, 1983). Innblikket vi får i hans tragiske hverdag gir snarere næring til sinne og fortvilelse. I *Death Note* følger vi også en moralsk tvilsom karakter, men om han virkelig skal sees som forbrytersk har han en forbløffende evne til å få seeren til å tro det motsatte. Forbryterstempelet virker rett og slett lite opplagt. *Death Notes* hovedperson har ambisjoner om å rense verden for ondskap ved hjelp av en notatbok med guddommelige krefter som gir ham muligheten å drepe verdens kriminelle. Massedrapet på forbrytere fører til at hovedpersonen oppnår idolstatus blant store deler av den japanske befolkningen, samtidig som andre mener han må betraktes som historiens verste seriemorder. Drapsmannen føler han har rett i sin personlige moralske sfære, men hva blir dommen i en allmenn kontekst, om en slik kontekst overhodet er mulig?

Idet filmene i kapittel to på ulikt vis problematiserer vanskelighetene med å definere hva som bør kalles godt og ondt, vil jeg foruten å benytte meg av Murray Smiths narrative sympatistruktur bruke en del av kapittelet til å studere betydningen av selve begrepet ondskap for å presentere ulike innfallsvinkler til ordet. En mann som Friedrich Nietzsche har argumentert for hvordan godt og ondt er flyktige og ambivalente termer såfremt vi forkaster den dogmatiske moralfilosofien de er grunnlagt på. Det en person tolker som ondskap vil for en annen person framstå som godhet og vise verca. En objektiv tolkning av godt og ondt blir

derfor umulig, noe vi skal forsøke å overføre til filmen *Death Note*. Et motstridende syn finner vi hos Lars Svendsen som ser ondskapsen som en realitet. Problemet er at det finnes flere ulike typer ondskap, og at disse typologiene ofte blir sammenfattet til en enkelt form. Hvordan står rollefiguren i *Death Note* i forhold til Svendsens typologier?

3) Det kan argumenteres for at skurkeportrettet historisk sett har blitt gjort kjent som en maskulin konstruksjon. Av den grunn ønsker jeg å bruke siste kapittel på å ta et spesifikt blikk på noen av hans kvinnelige ekvivalenter.

At en kvinne kan fremstilles som ondskapsfull og grusom blir gjerne betraktet som fremmedgjørende i langt større grad enn hva som angår mannlige skurker, noe som kan settes i sammenheng med hennes status som det svake kjønn, samt hennes fysiske underlegenhet. I dette henseende kan det derfor være vanskelig å drøfte den kvinnelige ondskapsen på film uten å trekke inn feministiske persepsjonsteorier.

De siste årene har det dukket opp kontroversielle filmer som den franske *Base-Moi* (Despentes/Coralie, 2000), hvor to kvinnelige rollefigurer utsettes for ulike ydmykelses før de slår tilbake med ekstrem vold. I tillegg til denne volden er filmen ispedd en åpenlyst pornografisk estetikk. Hva er hensikten bak disse virkemidlene? Er slike filmer en burlesk kommentar til den velkjente maskuline volden og menns seksualiserte omgang med kvinner?

En filmsjanger som skal hjelpe oss i disse spørsmålene er den såkalte rape & revenge genren som dukket opp på 70-tallet. Disse filmene fokuserte i likhet med *Baise-Moi* på brutal vold utført av kvinner, samtidig som de mobiliserte negative følelser mot de mannlige overgriperne. Vold i form av hevn ble her fremstilt som en strategi som i riktige situasjoner burde bli betraktet som en rettferdig aksjonsmetode. En slik holdning kan imidlertid møtes med et spørsmål omkring hvilke situasjoner som burde betraktes som rettferdige. Kan ikke hevn også tolkes som en form for ondskap? Jeg vil studere de kvinnelige hovedrollene i den fransk *Baise-Moi* samt to japanske thrillere: *Battle Royale* (Fukasaku, 2000) og *Audition* (Miike, 1999), for å forsøke å forstå hvilken moralsk konstruksjon disse aktørene diskuterer i form av voldsutøvere. Er det lettere å føle sympati for en kvinne i det hun er kvinne, og er vold og hevn moralsk akseptabelt såfremt hevneren er kvinne?

Et relatert problem gjelder denne kvinnerollens forskjellige uttrykksformer. Flere teoretikere, deriblant Barbara Creed hevder at kvinnelig ondskap kan ta andre uttrykksformer enn mannlig ondskap. Creed lanserer teorien om det monstrøst feminine: en plotmessig konstruksjon som presenterer sin monstrøsitet og ondskap på bakgrunn av sine feminine dimensjoner. Vi vil studere de verdier og kontekster som presenterer dette monstrøse i våre filmer med henblikk på samfunnsmessige og seksualiserte kontekster.

Det ville være direkte overmodig å hevde at jeg med denne oppgaven skulle klare å kartlegge en generell mal for hvordan ondskapen blir benyttet og problematisert i samtlige filmatiske kontekster. Oppgavens tre kapitler dekker til sammen ikke på langt nær det spekteret som er verdig en analyse. Til det er materialet simpelthen for stort og mangfoldig. Jeg tror allikevel oppgaven vil gi et innblikk i en måte å betrakte den onde karakteren på som ikke har blitt viet altfor mye oppmerksomhet.

Ondskapen er, uavhengig av hvilken sammenheng man ser den i, et fascinerende tema og det er i flere filmer tydelig at den er ment å fremstå som underholdende og spennende. Oppgaven tar imidlertid sikte på å studere ondskapen uten å legge for mye vekt på dens underholdningsverdi, selv om vi unntaksvis vil komme i kontakt med dette også. Jeg er først og fremst interessert i å se hvordan de utvalgte filmene diskuterer ondskapen som noe *menneskelig*. Ingen av filmene behandler sine karakterer som demoniske eller metafysisk onde. Samtlige filmer forutsetter at mennesket bak det onde er nettopp det: et menneske. Om vi tar stilling til det onde som et menneskelig problem åpner vi samtidig for muligheten for at personen bak det onde også kan være i stand til å gi uttrykk for andre menneskelige verdier. Jeg vil påstå dette er hva som av og til gjør det mulig å se den onde som sympatisk. Ved å plassere den onde i kontekster der han fremstår som sårbar eller ynkeverdig, eller ved å gi hans ondskap en forståelig bakgrunn kommer vi i kontakt med mennesket bak ondskapen.

1. Revisjonisme og Andre verdenskrig

Innledning

Da Oliver Hirschbiegels krigsdrama *Der Untergang* hadde premiere i 2004 var den allerede blitt gjenstand for kontrovers i hjemlandet. Filmens portrettering av flere berømte og beryktede nazister falt ikke i god jord overalt. På tross av en overveldende positiv anmeldermottagelse fantes det unntak. Et av disse var *The New Yorkers* anmelder David Denby som stilte seg kritisk til skuespiller Bruno Gantzs portrettering av Adolf Hitler:

«By emphasizing the painfulness of Hitler's defeat Ganz has certainly carried out the stated ambition of the producer-writer Bernd Eichinger and the director Oliver Hirschbiegel—he has made the dictator into a plausible human being. Considered as biography, the achievement (if that's the right word) of "Downfall" is to insist that the monster was not invariably monstrous—that he was kind to his cook and his young female secretaries, loved his German shepherd, Blondi, and was surrounded by loyal subordinates. We get the point: Hitler was not a supernatural being; he was common clay raised to power by the desire of his followers. But is this observation a sufficient response to what Hitler actually did?»⁴

Fascister figurerte på film allerede før og under andre verdenskrig. Gjerne i halvpropagandiske filmer som var ment å avsløre råskapen i Nazi-Tyskland⁵. Siden slutten av krigen kan det virke som om det har vært langt mellom filmatiske representasjoner av fascister som har vært skapt i den hensikt å formidle medfølelse og sympati. De siste årene har det imidlertid dukket opp en viss tendens for en revisjonistisk portrettering. Filmskaperne bak *Der Untergang* tar ikke sikte på å skape karikaturportretter av monstrøs ondskap, men vektlegger at selv fascistene var mennesker. Slike revisjonistiske strømninger blir ikke alltid sett på som ønskede, noe David Denbys anmeldelse bærer vitne om.

Det skal bemerkes at filmene som vil bli omtalt i dette kapitlet ikke er ment å etablere en generell mal for kontemporær bearbeidelse av fascismen. Det stereotype bildet av motbydelige nazibøddler er slitesterkt, blant annet fordi det i altfor mange tilfeller ligger nært opp mot faktiske omstendigheter. Dette vil neppe opphøre å eksistere med det første, om

⁴ Denby: "Back in the Bunker"

⁵ Amerikanske produksjoner som *Hitler, Beast of Berlin* (Newfield, 1939) *Confessions of a Nazi Spy* (Litvak, 1939)

noensinne, og de fleste vil nok eniges i at slike representasjoner er nødvendige for at man skal ha et fullkomment bilde av de historiske hendelsene som fant sted. Fellestrekk for samtlige av filmene vi skal se på her er imidlertid at ingen av dem forsøker å demonisere aksemaktene ved å eksponere deres forbrytelser. Samtlige filmer er interessert i fascistene som menneskelige konstruksjoner. For å klargjøre hva jeg snakker om skal jeg først utrede tre scener, en fra hver enkelt film. I stemningsleie og locations er sekvensene til dels ulike, men i portrettering av fascistene må de sies å være på jakt etter det samme, nemlig den fascistiske aktøren i form av et menneske.

Clint Eastwoods film *Letters from Iwo Jima* ble lansert tidlig i 2007⁶ som søsterfilmen til *Flag of our Fathers* (2006) som året i forveien beskrev slaget om Iwo Jima fra amerikansk synsvinkel. Filmen betrakter stillehavskrigen sett gjennom øynene på et lite utvalg japanske soldater og befal stasjonert ved Iwo Jima under den amerikanske landgangen i februar/mars 1945. Filmen introduserer oss for de japanske styrkene under ledelse av general Tadachichi Kuribayashi som innser de står ovenfor umulige odds. Han beordrer soldatene til å grave underjordiske forsvarsverker i forsøk på å utsette det uunngåelige nederlaget for dermed påføre amerikanerne størst mulig tap. Den trykkende stemningen før og under angrepet bidrar til flere følelsesladde og bevisstgjørende øyeblikk blant soldatene. En av de mest åpenbare scenene tar for seg oberstløytnant Takeichi Nishis oversettelse av en amerikansk soldats private brev for sine underordrede. Bakgrunnen for denne sekvensen er at en håndfull japanske soldater forsvarer sin underjordiske posisjon og tar den sårede soldaten Sam til fange. Til japanernes forundring gir Nishi ordre om å gi ham korrekt behandling. Soldatene finner ordren nærmest absurd og Nishi er nødt til å repetere den gjentatte ganger. Oberstløytnantens avgjørelse fremstår desto mer bemerkelsesverdig sett i kontrast med en tidligere scene hvor japanerne brutalt lynchet en amerikansk soldat til døde med bajonetter etter å ha tatt ham til fange. Pågripelsen legger opptakten til Nishis påfølgende avhør som utvikler seg til en vennskapelig samtale om Nishis minner fra hans tidligere opphold i USA. Den amerikanske krigsfangen er forvirret over Nishis høflige gemytt og engelskkunnskaper. I likhet med ham er vi på dette tidspunkt usikre på om den vennlige taktikken kanskje er en avledningsmanøvre som uten forvarsel vil avløses av vold eller tortur. Som betrakter er vi inneforstått med de historiske detaljene om hvordan krigsfanger av aksemaktene ofte ble utsatt for mishandling og ydmykelser. Nishi er en av de mest fremtredende karakterene og

⁶ Japanerne fikk en fremskutt premiere i desember 2006.

har tidligere gitt inntrykk for å være en tillitsvekkende og populær figur blant sine underordnede. Samtalen mellom oberstløytnanten og soldaten er vennlig nok, men vi forholder oss mistenksomme når han benytter en slik vennlig oppførsel ovenfor fiendtlige amerikanerne.

Den endelige avkreftelsen av våre mistanker nås i kulminasjonen av sekvensene mellom Sam og Nishi, om lag midtveis inn i filmen. Den japanske offiseren finner et papir på den amerikanske soldaten som han bretter ut og leser opp for sine underordrede. Soldatene flokker seg rundt og forventer at Nishi skal lese opp amerikanske slagplaner eller annen konfidensiell informasjon. Nysgjerrigheten går over i forundring idet han begynner å oversette teksten som viser seg å være et brev fra soldatens mor hjemme i USA. Brevet omhandler trivielle detaljer om Sams favorittbøker og naboens hunder som graver huller i plenen hjemme i morens hage. Både seeren og de japanske soldatene vet på dette tidspunkt at Sam allerede er død og aldri vil få møte moren igjen. Informasjonen som leses opp strider imot de fremmøtte soldatenes tillærte bilde av de amerikanske soldatene som blodtørstige udyr, og fører for flere av dem til en revurdering av hjemlandets bombastiske propaganda. Scenen blottlegger den menneskelige verdien hos disse soldatene som under andre verdenskrig ble beryktede for sin brutalitet.

Også Tyskland har de siste årene bidratt med filmer skapt i en revisjonistisk ånd. I 2005 kom *Sophie Scholls Siste Dager* som er en intim bevitnelse om fredsaktivisten Sophie Scholls rettegning i 1943. Sophie og hennes bror Hans, begge medlemmer av motstandsgruppen Die Weisse Rose, blir pågrepet, mistenkt for å spre anti-nazistiske løpesedler ved Universitetet i München. For dette blir hun satt under intense avhør av Gestapos kriminaloversekretær Robert Mohr som forsøker å avdekke hennes bånd til saken. På tross av innstendige påstander om sin uskyld blir hun til slutt avslørt av sine medsammensvorne. Under de første forhørene er det lite som får oss til å mistenke at Mohr er en videre sympatisk person, selv om han stort sett forholder seg høflig og korrekt, og ikke overveldende arrogant og hånlig slik vi kanskje kjenner gestapoagenter fra klisjeen. Først etter at tilståelsen har falt byr han på kvaliteter vi gjenkjenner som medmenneskelige. Aller først starter han med naive forsøk på å verve Sophie til kontrapionasje, noe hun umiddelbart tar avstand fra selv om hun samtidig er inneforstått med at hun risikerer dødsstraff for sin ”forbrytelse”. Påfølgende dag varter Mohr opp med kaffe før han begir seg inn i en ideologisk ladet debatt med Sophie. Her forsøker gestapisten å få henne til å ta avstand fra pamflettene som førte til hennes fengsling, noe som

kan bidra til en mildere straff. Mohr berømmer hennes vilje til ikke-voldelige aksjonsformer og forsøker å vende hennes tankegang over på sin side. Hans firkantede meninger gjør det imidlertid enkelt for Sophie å utmanøvrere ham med beinharde fakta om nasjonalsosialismens herjinger i Europa, noe som får Mohr på defensiven idet han er nødt til å forsvare seg med sin håpløst blåøyde strutsepolitikk. Den endelige åpenbaringen kommer i det han trekker inn Sophies religiøse tro. Mohr strever med å forstå Sophies oppfatning om personlig samvittighet som redskap for å forstå forholdet mellom rett og galt. Hennes bastante tro på alle menneskers underlegenhet ovenfor Gud klarer endelig å ryste gestapisten som etter et påfølgende utbrudd ("Det finnes ingen gud.") blir stående å stirre ut vinduet i et tydelig emosjonelt opprør. Det er her det demrer for oss at i forsøkene på å vende henne mot nazistisk ideologi har Sophie kontret situasjonen og isteden klart å få Mohr til å nærme seg sine egne ideer om samvittighet. Hun har snudd forhørssituasjonen og fått Mohr til å ta stilling til en annen persons idealer på en annen måte enn hans egen samvittighet (eller kanskje mangelen på sådan) har vært vant til. Filmen gir oss ingen utfyllende opplysninger som lar oss avgjøre hvorvidt situasjonen Mohr opplever er en altomfattende katarsis eller bare et forbigående glimt av tvil på de nasjonalsosialistiske verdier, men det er heller ikke meningen. Hensikten med scenen er for det første å vise hvordan Mohr har kommet nærmere en forståelse av Sophies syn på rett og galt. For det andre vitner utbruddet om hans frustrasjon fordi han på tross av sin stilling iherdig forsøker å redde hennes liv.

Etter å ha stirret uttrykksløs ut vinduet en kort periode gjør han så et siste forsøk på å forandre hennes meninger. Mohr ønsker at Sophies skal innrømme at hennes engasjement i Die Weisse Rose var under påskudd om å støtte broren Hans som også er tiltalt. Sophie nekter for dette og Mohr er nødt til å avslutte forhøret, synlig deprimert og oppskaket. Mohrs følelsesliv overgår det vi finner i flere av hans likemenn. Selv om han aldri uttrykker en klar sympati ovenfor Sophies engasjement utviser han en klar moralsk flerdimensjonalitet under hennes avsluttende forhør. Samtlige av Sophies påstander blir stående pinlig uberørt av Mohrs svake motargumenter. Hans påfølgende reaksjon tyder på at han ikke uten videre har ignorert og forkastet hennes meninger.

Man merker seg at Mohrs sympatiske sider kommer frem på tross av at vi aldri er i tvil om at han er en overbevist nazist. Sophies dokumentasjon av nazistenes jødeutryddelse og drap på utviklingshemmede barn feies av Mohr til side som overdrivelser og feilinformasjon, eller som legitimert inngripen. Selv om vi til en viss grad er i stand til å se Mohrs kvaliteter utover

de tilhørende den stereotype nazist er vi fortsatt nødt til å gjøre det på premisser som ikke tillater oss å se bort i fra hans tvilsomme ideologiske synspunkter. Dette er et problem som samtlige filmer som tar for seg fascismen under andre verdenskrig må ta stilling til.

Man beveger seg inn i et enda vanskeligere terreng om man forsøker seg på en revisjonistisk fremstilling av beryktede krigsforbryterne. Både Takeshi Nishi og Robert Mohr er reelle historiske skikkelser, men deres aktivitet og ettermæle var av en karakter som ikke førte til nevneverdige kontroverser da de ble portrettert i sine respektive filmer. Ansvaret for å bringe ondskaper fram i lyset stiger i takt med de historiske skikkelsens beryktethet og nadiren for dette ansvaret hviler sannsynligvis på Adolf Hitler. I den vestlige verden blitt ord som ”uhyre”, ”djevel” og ”monster” benyttet som synonymmer for å beskrive ham selv i daglig prosa. Resultatet har vært at filmatisk presentasjon har begrenset seg til forsøk på å umenneskeliggjøre hans vesen med intense og demagogiske framstillinger, eller ved å skape nidportretter som håner eller latterliggjør ham. Oliver Hirschbiegel skapte kontrovers allerede før premieren av hans film *Der Untergang*, filmen som tok på seg oppgaven med å vise en menneskelig Hitler.

I filmens første scene følger vi den unge Traudl Junge idet hun besøker føreren ved hovedkvarteret Wolfsschanze i håp om å ansettes som hans nye sekretær. Sammen med fire andre kvinner blir hun introdusert for Hitler som viser interesse for Traudls bakgrunn fra München. Hun føres inn i hans værelse mens diktatoren ivrig kjæler med schæferhunden Blondie. Hun blir nå gitt sitt første oppdrag som en liten opptaksprøve. Hitler starter en politisk diktat som skal føres ned ved hjelp av skrivemaskin, men den uerfarne Junge takler ikke tempoet og blir etter en rekke skrivefeil nødt til å gi opp og blir sittende og stirre tomt ned på papiret. Hitler merker at hun har sluttet å skrive og vandrer nyskjerrig vekk fra sitt skrivebord for å undersøke hva som har gått galt mens Junge fortvilet venter på reaksjonen. Publikum som kanskje forbereder seg på et raseriutbrudd blir overrasket idet han smiler høflig og tålmodig foreslår at de tar det hele fra starten igjen. Sekvensen er kort og den inneholder ingen større historisk signifikans til forskjell fra store deler av *Der Untergang*, men den er likefullt svært viktig idet den effektivt orkestrerer filmens intensjoner allerede i løpet av filmens første minutter: Hitler, en av historiens mest beryktede diktatorer, oppfører seg dannet og høflig mot menneskene rundt seg selv om de er ute av stand til å utføre sine plikter.

Samtlige av de tre scenene beskrevet ovenfor bryter med eventuelle forventninger om en direkte fiendtlig innstilling fra aktørene, selv om vi er klar over at de befinner seg på ”feil side” av konflikten. Filmene forfekter ikke muligheten for at disse karakterene kanskje kan være hardbarkedede, endog ondskapsfulle, men i sine respektive scener er det få detaljer som peker direkte i retning av det onde eller det monstrøse.

Overnevnte filmer vil danne bakgrunn for vår studie i første kapittel. Hvordan forteller filmer som *Der Untergang*, *Letters from Iwo Jima* og *Sophie Scholls Siste Dager* oss at fascistene under andre verdenskrig – personer som i fredstid har blitt stående som selve symbolet på ondskap nærmest ved konsensus - var menneskelige og hadde sympatiske kvaliteter? Vi skal se hvordan virkningen av narrativ plassering av karakter, og verdigheten av termer som sympati er sentrale forutsetninger for å forstå denne revisjonismen.

1.1 Sympathy for the Devil – Moralsk strategi

“*Downfall* asks three disturbing questions: How human do we want Hitler to be? How brave do we want the SS to be? And how much compassion have we for people trapped like rats on a sinking ship when they're all Nazis?? - Stephen Hunter⁷

Et av kapitlene i Wim Wenders essaysamling *Emotion pictures: reflections on cinema* (1989), er viet et rasende oppgjør med dokumentaren *Hitler - eine Karriere* som Wenders så i 1977. Den renommerte regissøren skal ha blitt dypt sjokkert da han oppdaget hvordan filmskaperne benyttet et kommentatorspor på arkivmaterialet, ifølge Wenders i håp om å få seeren til å sympatisere med føreren: ”The voice suggests that you should discover Hitler's feelings, and tries to interpret and understand him. At some points, even, it almost talks from Hitler's point of view.”⁸ Wenders beskylder filmskaperne for å ha latt sin fascinasjon for subjektet gått ut over produktets påståtte objektivitet og konkluderer med at ”...this one by Fest and Herrendoerfer is a blow from which German cinema won't easily recover.”⁹ Et kvart århundre senere skulle Joachim Clemens Fest, den ene halvdel bak *Hitler - eine Karriere*, og en av Tysklands fremste eksperter på diktatoren utgi boken *Inside Hitler's Bunker: The Last Days of the Third Reich* (2002) som et par år senere dannet grunnlaget for manuset i *Der*

⁷ Hunter: “Hitler in the Berlin Bunker: An Eerie, Chilling 'Downfall'”

⁸ Wenders: *Emotion pictures: Reflections on cinema*, s. 96

⁹ Wenders, s. 99

Untergang. I en artikkel i *Die Zeit* den 21. oktober 2004 fulgte Wenders opp kritikken fra tjuefem år tilbake. Han påstod at filmskapernes samarbeid med historikeren Fest bidro til et inntrykk av en historisk troverdighet som filmen ikke kunne sies å inneha.¹⁰ Resultatet er ifølge Wenders at *Der Untergang* fremstår nøytralisierende, ja faktisk glamoriserende. Filmen ble gjenstand for debatt i hjemlandet der ideen om Hitler som en menneskelig konstruksjon førte til en økt interesse for spørsmålet den tyske tabloiden *Bild* selv stilte: "Har vi lov til å vise monsteret som et menneske?"¹¹ Det mest trykkende problemet lå relatert til frykten for at en medmenneskelig Hitler ville negere auraen han hadde blitt assosiert med.

Det ligger utvilsomt et moralsk problem i Adolf Hitlers filmatiske portrett som ikke bør ignoreres. Samtidig er det de som mener avstanden tilbake til andre verdenskrig i dag er blitt så stor at revisjonismen i *Der Untergang* er på sin plass. Avnazifiseringen og historiefremstillingen som har funnet sted i Tyskland og deler av vesten har i visse tilfeller antatt proporsjoner av en demonisering av de mest fremtredende nazistene. Stig Sæterbakken kaster i *Det Onde Øyet* (2001) et poetisk blick på fremstillingen av Hitler i etterkrigstiden:

"Det har forlengs blitt en klisjé: Hitler som et svart speil holdt opp foran menneskeheten, i hvilket menneskeheten ser sine verste trekk, forstørret på det grusomste. Hitler som det moderne sosialdemokratiets Mefisto; selve superskurken i etterkrigstidens store fortelling om det opplyste borgerskapets kamp mot mørkets krefter."¹²

Det kan kanskje være fristende å gjemme Føreren i den metafysiske og demoniske sfæren som Sæterbakken beskriver, men om vi forkaster ham som et udyr uten noen som helst relasjon til menneskeheten, står vi ikke da i fare for å forfekte ondskapens menneskelige dimensjon? Adolf Hitler var ingen demon og fremstod neppe vesensforskjellig i forhold til menneskene som omgav ham. Presentasjonen av Hitler som en manifestasjon av demonisk ondskap kan derfor vanskelig rettferdiggjøres. Ondskap bør fremfor alt betraktes som et menneskelig problem.

Selv om vi diskuterer Hitler og nazistene i den viten at de ikke var demoniske anomalier, er revisjonismen i for eksempel *Der Untergang* neppe den sikreste fremgangsmåten å presentere nazismen på, noe som understrekes i David Denbys filmanmeldelse og Wim

¹⁰ Wenders, «Tja, dann wollen wir mal», www.zeit.de

¹¹ http://en.wikipedia.org/wiki/Der_Untergang#cite_note-7

¹² Sæterbakken: *Det Onde Øyet*, s. 82

Wenders' kritiske kommentarer. Hva er så alternativet? Enkelte vil peke på stereotypien og klisjeen som en mulighet. Stereotyper har vært brukt på nazistisk-ideologiske karakterer, blant annet fordi de fremstår som preventive løsninger i forhold til kontroverser. Filmatiske beskrivelser av Nazistiske dødsskvadroner som massakrerer jøder kan legitimeres ved å vise til en skremmende mengde dokumentasjon som bekrefter hvordan man under andre verdenskrig begikk slike handlinger. Eventuelt kan man ty til nidportrettene. Bruno Gantz som hadde jobben med å portrettere Føreren har selv meninger om dette: "Han [Hitler] er enten klovn eller galning. Og det synes jeg er for snevert."¹³ Skuespilleren Thomas Thieme som i *Der Untergang* spilte Hitlers personlige sekretær Martin Bormann er enig og advarer mot de fremste farene når man arbeider med fascistportrettering: "Det må ikke ende opp i en overspilt nazikarikatur, men man må også passe på at tilskueren ikke blir bløt om hjertet når de ser disse stakkarene i deres siste timer. Vi må ikke glemme at dette var historiens største forbrytere."¹⁴

Kan vi med sikkerhet avgjøre hvilken av skildringene som er mest troverdig av stereotypien og revisjonen hvis begge deler kan dokumenteres og har bakgrunn i virkeligheten? Hvorfor skulle ikke bildet av Hitler som en psykotisk agitator kunne legitimeres på likt grunnlag som fremstillingen av en tredimensjonal person? Det finnes en overveldende mengde bevismateriale som støtter stereotypen. Den hissige demagogen på talerstolen er kanskje det første bildet man assosierer med ham, ikke den middelaldrende mannen som gikk tur med hunden Blondi og var hyggelig mot kvinnene som omgav han. Det samme gjelder for flere av de andre nazistene i *Der Untergang*, og japanernes grusomme overgrep mot egne lydriker er fremdeles et hett tema i Øst-Asia. Spørsmålet er om man vil stå igjen med et tilstrekkelig bilde av hva disse menneskene gjorde om man neglisjerer ondskapen til fordel for medmenneskelighet. Tyskland og Japans krigsforbrytelser er en blodig, men ufravikelig del av landenes ettermæle. Innebærer ikke prosjekter som *Der Untergang* en moralsk forpliktelse om å vise denne siden også?

I *Ondskapens Filosofi* reiser forfatter og filosof Lars Fr. H. Svendsen spørsmål om utbredelsen av begrepet ondskap og bruken av ordet som betegnelse på personer. I sin praktiske betydning er det en belastet terminologi som nå til dags regnes som upraktisk og lite anvendbar, blant annet fordi det gjerne blir assosiert med en teologisk bruk. Selv om

¹³ Intervju: *Der Untergang*, DVD-ekstramateriale

mange støtter bruken av ondskap som en betegnelse på handlinger er det få som innfinner seg med at enkeltpersoner kan beskrives som onde¹⁵. Han underbygger påstanden ved å vise til det faktum at svært få Hitler-forskere i dag bruker ordet om mannen selv. Selv sier Svendsen seg enig med den britiske historikeren Alan Bullock som i *Explaining Hitler* skriver at ”hvis vi ikke kan si at Hitler var ond så mangler ordet 'ondskap' all mening.”¹⁶ Det er mye som tyder på at dette en påstand folkene bak *Der Untergang* ville sagt seg enige i. Kanskje ønsker ikke Oliver Hirschbiegel å stille spørsmål ved Hitlers ondskap og de etiske dimensjonene i Tysklands krigsforbrytelser, like mye som han forsøker å vise at menneskene bak krigen var nettopp mennesker. Moralsk korrumperte, forvridde og onde, men like fullt mennesker i kjøtt og blod. Ser vi filmene fra denne vinklingen er det lite hensiktsmessig å argumentere for at de forsøker å utelukke ondskaper totalt. Det blir riktigere å si at *Letters from Iwo Jima*, *Der Untergang* og *Sophie Scholls Siste Dager* velger å rette oppmerksomheten vekk fra nazistenes grove forbrytelser, og forsøker å gi et bilde av den menneskelige dimensjonen bak galskapen. Et slikt valg er utvilsomt kontroversielt, men det er forståelig om filmen har ambisjoner om at seeren skal kunne føle noe annet enn forakt ovenfor rollefigurene den omhandler.

Fordi han er å regne som den mest ikoniske karakteren er det innlysende at vi kommer til å drøfte Hitlers karakter, men vi vil også berøre den moralske komposisjonen til personer som Albert Speer og Josef Goebbels. Om vi skal forstå hvordan vi ser disse aktørene som sympatiske må vi først avgjøre hvordan vi skal forholde oss til karakterene som sådan idet samtlige befinner seg utenfor vår egen virkelighet, nemlig på film.

1.2 Sympatistruktur - Narrativ strategi

1.2.1 Sympatistruktur

Uansett om vi snakker om nazister eller såkalt ”normale” mennesker på film synes det å være noe av et paradoks at vi kan utvikle følelser for karakterer vi kun relateres til via audiovisuell kommunikasjon. Vi vil aldri møte disse aktørene i virkeligheten. Allikevel er de følelser vi måtte ha ovenfor fiktive rollefigurer til forveksling like de vi benytter ovenfor medmennesker til hverdags.

¹⁴ Intervju: *Der Untergang*, DVD-ekstramateriale

¹⁵ Svendsen: *Ondskapens Filosofi*, s.17

¹⁶ Svendsen, ss

Når vi spør med hvilke metoder film anlegger positive emosjoner som sympati ovenfor en rollefigur, er en av de mest umiddelbare tankene for mange at skuespillerprestasjonen som konstruerer en karakter må uttrykke en form for godhet. Hvordan kan man få til dette? En forutsetning for å føle noe ovenfor karakter, enten det er snakk om negative eller positive følelser, er at rollefiguren gir seeren klar informasjon om hvilke moralske verdier han selv er innehaver av. Om vi for eksempel ble introdusert for en psykotisk morder som voldtok og drepte uskyldige kvinner mens han lo høyt, ville vi stått ovenfor en karakter som gir seeren en brutal, men effektiv innføring i egen moralsk konfigurasjon. Sympati for en slik rollefigur ville være en usannsynlig respons fordi det er vanskelig å finne noe aktverdig ved slik ondskap. Omvendt er heltekarakterene gjerne utstyrt med de kvaliteter vi betrakter som verdifulle. De fleste karakterer vi støter på i filmens verden befinner seg som regel et sted mellom disse to: mellom ren godhet og ren ondskap, men uansett hvilken moralsk konfigurasjon som blir diskutert forventer vi at karakteren skal fremstå som moralsk gjenkjennelig.

I et senere kapittel skal vi behandle virkningen Hitlers bedrøvede ansikt har på seeren. Vi kan kanskje forstå hvorfor nettopp denne detaljen ofte har blitt plukket frem som spesielt viktig. Et såpass enkelt, men samtidig så åpenbart visuelt uttrykk som et trist ansikt ansees tradisjonelt sett å ha en følelsemessig effekt på oss. Kroppslige holdninger som klart og tydelig uttrykker smerte eller sorg er vanligvis godt egnet til å mobilisere medfølelse. Et ansikt forvridt i et umenneskelig raseri er velegnet til å skape angst og redsel, mens hysteriske latterutbrudd kan indikere humor. I slike tilfeller tolker seeren skuespillerens overfladiske framtoning som et indeksikalsk tegn på aktørens følelser og dermed på filmens stemningsleie. Det er mulig å etablere sympati og medfølelse på dette grunnlag, men ansiktsmimikk og skuespill trenger ikke fortelle hele sannheten. Tenk bare på hvordan en blid og lattermild holdning ville blitt interpretert dersom skuespilleren befant seg i en konsentrasjonsleir omgitt av gasskamre og massegraver. Her ville et smilende ansikt vært et tegn på sadisme eller galskap.¹⁷ Skuespill gir oss viktige cues og ledetråder om stemningsleie, men det er til stadighet underlagt filmens tekstorganisasjon: narrasjonen som vinkler vår interpretasjon av skuespillerens aksjoner. Narrasjonens betydning for vår

¹⁷ Eventuelt komedie. Fornøyelse og lystighet er ingen normal reaksjon på oppholdet i en konsentrasjonsleir, men Roberto Benigni våget å utfordre problematikken i *Livet er herlig* (1997). Det bør imidlertid understrekes at slike filmer fremdeles tilhører sjeldenhetene.

forståelse av følelsene filmen formidler gjør at vi i dette og påfølgende kapitler vil benytte Murray Smiths såkalte sympatistruktur. Smiths metode baserer seg på kognitiv observasjon og tolkning av filmatisk narrativ gjennom tre relaterte innfallsvinkler: *gjenkjennelse*, *oppstilling* og *troskap*.

Aller først hjelper sympatistrukturen oss med å *gjenkjenne* en karakter: vi kjenner igjen en person som en selvstendig størrelse i fiksjonsuniverset den befinner seg i. Smith legger vekt på at konstruksjonen seeren foretar under gjenkjennelsen av den fiktive filmrollen likner gjenkjennelsen av mennesker vi risikerer å støte på ute i den virkelige verden. Vi er klar over at kjennetegn som kommer til uttrykk gjennom fiktive rollefigurer er skuespillerens presentasjon av figuren, men hans egenskaper kan tolkes på samme måte som vi ville tolket liknende egenskaper hos en person i det virkelige liv. En annen viktig forutsetning ved å forstå gjenkjennelsen er at den er åpen for forandringer i karakteren. En rolle behøver altså ikke forholde seg moralsk stabil fra det tidspunkt vi vedkjenner dens etiske konstruksjon. I løpet av en film kan karakteren forandre seg betraktelig. Gjenkjennelsen er en prosess som i utgangspunktet virker enkel nok. Den er allikevel viktig fordi den introduserer oss for karakteren(e) vi skal forholde oss til gjennom filmen.

Andre trinn bearbeider seerens narrative *oppstilling* med karakterens subjektivitet og tilstedeværelse. Oppstillingen omfatter to sameksisterende termer: *romlig tilknytning* og *subjektiv tilgang*. Romlig tilknytning omhandler narrasjonens funksjonsmessige plassering av karakterene internt i filmen. Narrasjonen kan velge å knytte seeren opp mot en eller flere karakterer. I *Der Untergang* fortelles for eksempel handlingen ut ifra et stort mangfold karakterer mens den i filmen om Sophie Scoll begrenser seg til et fåtall individer. Subjektiv tilgang hjelper oss med å forstå de mentale prosessene hos de ulike aktørene, noe som ofte varierer stort fra person til person (Smith omtaler tilførselen på informasjon som gjennomsliktig eller ugjennomsliktig). Den subjektive tilgangen kartlegger tanker, fantasier og behov og er viktig når filmene skal beskrive karakterenes motivasjon for å handle slik de gjør. Til sammen hjelper de to underkategoriene seeren med å sortere og bearbeide informasjonen som kommer til uttrykk gjennom en karakter.

Til slutt etablerer sympatistrukturen *troskap* for en eller flere karakterer. Seeren foretar en emosjonell tolkning av informasjonen filmen gir for å avgjøre om karakteren fremstår positivt eller negativt. Det engelske originaluttrykket er ”allegiance”, et begrep som henspiller på en allianse mellom seer og skuespiller. Troskap trenger imidlertid ikke være sympatisk rettet. Vi kan like gjerne etablere et antipatorisk troskap til en karakter om vi misliker han/henne. Noël Carroll hjelper her Smith med å foreslå at karakterene må oppfylle ”criteria of appropriateness” i forhold til hva vi er ment å føle for dem¹⁸. Dersom en film ønsker at vi skal sympatisere med en karakter må vi føle at vedkommende er *verdlig* vår medfølelse. Troskapsprosessen utgjør den sentrale delen av Smiths sympatistruktur for det er her vi konkretiserer vårt endelige inntrykk av aktøren.

1.2.2 Problemet med Identifikasjon

En umiddelbar lesning av sympatistrukturens konkluderende troskapsfase sender kanskje tankene i retning av begrepet ”identifikasjon”. Dette er et ord vi vanligvis forbinder med en positiv respons. Mennesker som forteller oss hvordan de kunne identifisere seg med en films hovedperson har som oftest fått et godt inntrykk av rollen. Selv ser Smith sympatistrukturen som et alternativ til det han mener er en stivbent oppfatning av identifikasjonsbegrepet: “Everyday talk about identification tends to depend upon a singular and monolithic conception, in which we are said to experience vicariously the thoughts and feelings of the protagonist.”¹⁹ For Smith forekommer identifikasjon i sin sterkeste betydning som et mentalt stadie hvor seeren praktisk talt glemmer den virkelige verden og lever seg inn i den fiktive rollen han identifiserer seg med. Selvsagt er en lettere form for innlevelse påkrevd idet tilskueren til en viss grad må neglisjere filmens konstruksjon for å forstå den på dens intenderte prinsipper, men de skal aldri misforstå filmens aktører som seg selv.²⁰ Identifikasjon er med andre ord en term Smith delvis ber oss nedprioritere når vi bearbeider sympatistrukturen.

Nå når vi nå har klarlagt de instrumentelle faktorene i sympatistrukturen er det fremdeles enkelte spørsmål som gjenstår. Hvordan er vi for eksempel ment å forholde oss til karakterene om vi ikke kan identifisere oss med dem? Er ikke en form for identifikasjon en

¹⁸ Carroll: «Film, Emotion, and Genre», s. 221

¹⁹ Smith: *Engaging Characters*, s. 77

²⁰ Smith, s.80

nødvendig forutsetning for at vi skal kunne føle noe for mennesker på film? Hvor dypt er vi nødt til å grave for å finne det vi leter etter?

1.2.3 Sympatiens asentralitet

Identifikasjonsformen Smith kritiserer later i utgangspunktet til å ha lite med våre filmer å gjøre. Tross alt er det mindre sannsynlig at noen vil si de kunne identifisere seg med Hitler fordi de delte hans ambisjoner om verdensherredømme. Spørsmålet om identifikasjon har allikevel betydning for oss idet vi må avgjøre hvor langt inn i narrasjonen vi må bevege oss for å fange opp emosjonene vi er ment å føle for karakteren. I søken etter den foretrukne grad av innlevelse er vi nødt til å se på beslektede terminologier som empati og sympati, eller rettere sagt muligheten til å føle *for* og til å føle *med* en karakter.

Identifikasjonsproblematikken aktualiseres i den britiske filosofen Richard Wollheims bok *The Thread of Life* (1984) der han klarlegger et skille mellom to mulige forestillingsevner for fiktiv handling: sentral forestillingsevne [”central imagining”] og asentral forestillingsevne [”acentral imagining”]. Den sentrale forestillingsevnen tar form av en mimikk der vi forestiller oss handlingene på en film som om de hendte oss selv. Her vektlegges empati med karakterene. Smith trekker den sentrale forestillingsevnen i tvil og støtter kollegaen Noël Carroll som behandler film som ideal for asentral forestillingsevne.²¹

Smiths og Carrolls kritikk mot den sentral forestilling retter seg mot dens tro på en emosjonell sammensmelting mellom film og seer som resulterer i at vi føler tilnærmet likt det samme som karakterene. Dette ser de som en feilvurdering idet seeren ofte former sine emosjoner annerledes enn aktørene på filmen. Med henhold til våre valgte objekter forstår vi denne divergensen godt i dramatiske scener som i *Letters from Iwo Jima* hvor japanerne utsettes for bomberaid av amerikanske fly. Forsvarsverk og artilleri går opp i flammer mens de livredde soldatene fortvilet forsøker å unngå de fallende bombene, men våre følelser under denne sekvensen er neppe et speilbilde av det japanerne i filmen føler. De færreste av seerne reagerer her med redsel fordi filmens handling ikke assimilerer oss til den grad at vi ikke lengre kan se forskjell mellom film og virkelighet. Vi vet at vi ser en representasjon av virkelighet, ikke en del av vår egen. Vi er derfor ute av stand til å mime de japanske soldatenes forståelse av bombeangrepet fordi vi til forskjell fra dem ikke befinner oss i

²¹ Smith, s.79

livsfare og følgelig ikke trenger å forlate kinosalen eller gå i dekning under kinosetene. Det samme hender når vi ser Sophie Scholls følelsesladete utbrudd på fengselscellen etter at rettsaken mot henne er ferdig. Fordi vi aldri har sittet i fengsel i påvente av eksekusjon og således ikke kan påberope oss en definitiv forståelse av hvordan en liknende situasjon ville påvirke oss er det vanskelig for oss å identifisere en korrekt emosjonell mimesis av hennes reaksjoner.

Det Smith og Carroll mener vi gjør når vi tolker filmkarakterenes følelsesliv i disse sekvensene er ikke i så stor grad å etterlikne følelsene som utspiller seg i filmen. Vi studerer snarere aktørenes reaksjoner på situasjonen de befinner seg i, for så å avgjøre om dette er en troverdig reaksjon. I førstnevnte scene erkjenner vi eksempelvis at japanerne reagerer riktig idet de får panikk. I andre scene erkjenner vi at ventetiden i forkant av en halshugging ville vært uutholdelig. Ingen av de to scenene medvirker derfor til at vi føler det samme som aktørene i fokus selv om vi interpreterer begge scener på emosjonell basis. Dermed behandler vi filmen på en asentral måte – som en utenforstående betrakter snarere enn som en inkludert bestanddel. Dette bruddet mellom den fiktive og virkelighetsbaserte følelsesverden nører opp under den hyppig debatterte forskjellen mellom empati og sympati. Den sympatiske komponenten kjennetegnes ved at vi føler *for* en karakter mens vi ved empatisk tilnærming føler *med* karakteren og i slike tilfeller foreslår Smith og Carroll at empati er vanskelig å rettferdiggjøre når vi ser film fordi fiksjonsinnlevelsen forskyver våre følelser fra karakterenes egne.

1.2.4 Empati

Smith og Carroll ligger her i konflikt med blant andre Alex Neill og Margrethe Bruun Vaage som mener empati i visse sammenhenger er nødvendig for å forstå karakterenes mentale tilstander.²² Bruken av empati *kan* forsvares når vår narrative erfaringshorisont sammenfaller med karakterenes egen. Vi forstår dette om vi ser tilbake på scenen vi beskrev i *Der Untergang*: Traudl Junge befinner seg i et trangt værelse i påvente av at Hitler skal møte henne og de andre kvinnene. Scenen markerer ikke bare Jungls introduksjon med føreren, men også vår egen. Når de ser gjennom døren inn til oppholdsværelset er sikten begrenset og de får ikke øye på ham. Deres point-of-view er med andre ord seerens eget. Når de ser at

²² Det bør legges til at Bruun Vaage i "Levende bilder: Hvorfor empati er viktig for vellykket innlevelse i fiksjonsfilm" ser sine teorier om empati som en metode som kan eksistere side ved side med en sympatisk tilnærming. Hennes støtte for en empatisk tilnærming kan vanskelig sees som et angrep på Smiths teorier.

tjeneren Heinz Linge går opp givakt reiser de seg sporenstreks for å ta Hitler i møte. Spenningen Traudl og de andre føler gir gjenklang hos oss og når han omsider entrer kammeret møter vi ham på de samme premisser som aktørene i fokus: vi er spent på hvordan mannen ser ut og hvordan han tar dem i møte. Når Traudl så dummer seg ut foran skrivemaskinen like etter deler vi hennes bekymring. Vi frykter kanskje at Hitler skal eksplodere i raseri, og lettelsen som følger er gjensidig for oss og henne.

Ut ifra en slik innfallsvinkel kan den sentrale forestillingsevnen ikke forkastes totalt, noe sympatistrukturen heller ikke gjør²³. Smith argumenterer imidlertid for at vi *som oftest* vil benytte oss av en asentral forestillingsevne når vi ser film. Om vi sverget til en sentral og empatisk bruk av forestillingsevnen når vi så film ville det gjort en stor del av formålet ved sympatistrukturen overflødig. Fordi seerens empatiske reaksjon kommer som en umiddelbar og direkte følge av filmkarakterens egne opplevelser er det unødvendig for seeren å studere filmens handling. Empati er en forståelse av karakterens reaksjon der vi etterlikner dens egen respons. Sympati er derimot en følelse som impliserer at seeren har gjort seg kjent med en karakters handlinger og stilling innad i narrasjonen, for deretter å respondere med en annen, men passende respons basert på vår evaluering av karakteren. Av den grunn mener Smith det først og fremst er sympati vi bør se etter.²⁴

1.2.5 Å se forbi det onde

I *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema* (1995) hinter Murray Smith til et fenomen han spøkefullt kaller “the Hitchcockian tactic”²⁵ som manifesterer seg i flere av den britiske regissørens verker: “In particular, critics have observed that his work sometimes elicits a paradoxical identification with villainous, unsympathetic characters.”²⁶ Slike tilfeller av uventet sympati, hvor seeren nærmest blir narret til å utvikle følelser for antagonistiske karakterer, har vi allerede sett eksempler på. Hitlers beherskede oppførsel ovenfor Traudl Jungel i *Der Untergang*s åpningsscene er overraskende og paradoksal fordi det hinter til en følsomhet og ettertenksomhet vi vanligvis ikke forbinder med mennesket Adolf Hitler.

Når vi i *Der Untergang*s åpningssekvens inviteres til å se Føreren som en hyggelig eldre mann er dette en betraktning vi ikke kan ignorere, selv ikke i lys av mannens omdømme.

²³ Smiths, s. 81

²⁴ Smith, s. 97-103

²⁵ Smith, s. 218.

Fordi Smiths sympatistruktur er åpen for forandringer kan vi allikevel ikke si om dette overraskelseselementet er et tilfeldig blaff, eller om det virkelig er hvordan *Der Untergang* ønsker at vi skal betrakte Hitler. Den sympatiske troskapet må derfor vente. Før vi kommer hit passerer vi gjennom sympatistrukturens to første trinn, og det første av disse er gjenkjennelse.

1.3. Gjenkjennelse

1.3.1 Å gjenkjenne en diktator

”Ingen av etterkrigstidens skuespillere som har spilt Hitler har klart å etterlikne ham. Som om det finnes noe uhyrlig (umenneskelig) ved originalen som motsetter seg kopiering.” – Stig Sæterbakken²⁷

Første del av sympatistrukturen bearbeider som tidligere nevnt vår gjenkjennelse av karakteren(e). Prosessen er i utgangspunktet simpel nok idet vi snakker om narrativ konstruksjon av en eller flere karakterer som selvstendige individer, eventuelt som del av en større eller mindre gruppe. Blant annet på grunn av dette blir gjenkjennelsesprosessen ofte undervurdert fordi den virker innlysende og selvfølgelig. I de historiske filmene vi tar for oss i dette kapitlet utgjør den ikke desto mindre et svært viktig grunnprinsipp. For at det store ensemblet av kjente nazister i *Der Untergang*²⁸ skal fremstå gjenkjennelige for oss kreves det at de fysisk likner på de historiske skikkelsene de er ment å forestille. En umiddelbar gjenkjennelse av karakterene er derfor ikke bare svært viktig for at vi skal kunne mobilisere de riktige følelsene mot dem, men også forventet. Det sier seg selv at Hitler ikke kunne vært spilt av Julia Roberts eller av en skuespiller i klovnekostyme. Eksponert gjennom dokumentarfilm og arkivmateriale er hans karakteristiske utseende med mustasjen og frisyren blitt såpass velkjent at en fysisk makeover ville satt den umiddelbare gjenkjennelsen på spill.

I *Der Untergang* merker man seg at skuespiller Bruno Gantz sin legemliggjørelse av Hitler går utover den overfladiske likheten ved å inkludere fysiske skavanker som en skjelving på hånden - en antatt følge av Parkinsons - samt praktisering av mannens bayerske aksent. På

²⁶ Smith, s. 86

²⁷ Sæterbakken, s. 84

²⁸ Filmens karaktergalleri inkluderer hele 37 navngitte historiske karakterer.

bakgrunn av filmen som et historisk dokument er det altså stor enighet i at Bruno Gantz er gjenkjennelig som Hitler slik han fremstod i april 1945. Men gjenkjennelsen av det fysiske ytre er ikke alt som overbeviser oss. Ser vi Bruno Gantzs skuespillerinnsats i forhold til TV-filmen *The Bunker* (Schaefer, 1981), hvor Hitler spilles av Sir Anthony Hopkins, slår det oss at Gantz sin prestasjon fremstår som mer troverdig. Først og fremst er dette naturligvis fordi Hopkins og de andre skuespillerne i *The Bunker* konverserer på engelsk mens Gantz praktiserer tysk, men det er grunn til å tro at den umiddelbare gjenkjennelsen av *Der Untergangs* diktator videre forsterkes fordi Gantz ikke er like kjent utenfor Tyskland og hjemlandet Sveits som Hopkins er. Ser vi tilbake på prestasjonen til Hopkins i dag erkjenner nok de fleste at han gjorde en god prestasjon som diktatoren, men samtidig som vi kan gjenkjenne ham som Adolf Hitler oppstår det et troverdighetsproblem fordi han samtidig gjør seg gjenkjennelig som Anthony Hopkins. Både Hopkins stemme og utseende skinner gjennom tolkningen hvilket innebærer at vi ikke bare ser hans skuespill som en dyktig tolkning av en historisk tyrann, men som en dyktig tolkning gjort av en anerkjent og berømt skuespiller. Smith hevder kraften som ligger i gjenkjennelsen av selve skuespillernavnene under en films innledning skaper forventninger basert på subjektens tidligere prestasjoner. Et kjent navn eller en stjerneskuespiller gir oss umiddelbart forventninger om hva vi kan vente oss fordi navnet er uløselig forbundet til hans/hennes tidligere prestasjoner. På dette grunnlag gjør Bruno Gantz seg lettere gjenkjennelig som Hitler. Ikke bare fordi han etterlikner de fysiske skavankene og utseendet, men fordi han neppe har den samme internasjonale stjernestatusen. Dette er med på å forenkle arbeidet med å reagere følelsesmessig på Hitlers karakter i takt med *Der Untergangs* intensjoner.

1.3.2 Prefokuserte følelser

Smiths gjenkjennelse skriver seg ifra en kognitiv forståelse av filmen og indikerer i utgangspunktet ingen bruk av følelseslivet. En emosjonell relasjon til gjenkjennelsen finner vi imidlertid i Noël Carrolls teorier om filmens muligheter til å *prefokusere* følelser. Denne prefokuseringen må forstås i forhold til hvordan vi mennesker til daglig modulerer våre følelser gjennom flyktig og spontan relasjon til tid og rom. Hver dag konfronteres vi med en uoverskuelig mengde ustrukturert stimuli der vi ved hjelp av våre følelser trekker ut detaljene vi antar er mest relevante. Vi bruker gjerne litt tid på å forstå om mannen på gata ba om unnskyldning eller ytret en obskøn bemerkelse idet han skumpet forbi oss. Om vi tolker hans oppførsel som usympatisk kan det hende vi får lyst til å si han noen alvorsord, men i det vi

snur oss etter ham oppdager vi at han nettopp har krysset en trafikkert og farlig vei og vi blir nødt til å vurdere om konfrontasjonen er verd risken. Såpass tilfeldige og spontane kan våre liv utarte seg fra dag til dag. Noe form for sikker erkjennelse av hva vi kommer til å oppleve eller gjøre i løpet av en dag (eller våre liv om vi utvider perspektivet) er det derfor vanskelig å gjøre seg opp noen mening om.

En film forholder seg annerledes til prinsippene omkring tid og rom i den forstand at filmen allerede er forhåndslandet med følelsene vi er ment å bearbeide. Filmskaperne har i forkant bestemt hvor og når i narrasjonen vi skal støte på de emosjonelle veilederne. Med mindre det er meningen å holde oss i villeden kan vi foreta en øyeblikkelig avgjørelse om mannen på gata om unnskyldning eller skjelte oss ut om vi støtte på ham i en film. På bakgrunn av denne forhåndsvurderingen kan vi til motsetning fra hverdagslivet danne oss teorier for hvordan filmens handlingsforløp vil utarte seg, og hvordan de ulike aktørene kommer til å reagere på de ulike situasjonene²⁹. Denne formen for prekognitiv innsikt merker vi allerede under karakterens introduksjon. Hvis karakterens utstråling og førsteinntrykk slår oss som sympatisk ledes vi til å speide etter flere sympatiske handlinger fra denne. Eksempelvis framstår en karakter som Albert Speer som medmenneskelig idet vi introduseres for ham i *Der Untergang*. Speer har et rolig gemytt og virker høflig ovenfor samtlige av personene han konverserer med, om det så er Hitler eller Traudel Junge. Vi er derfor på vakt etter narrativt bevismateriale som kan stadfeste de følelsene vi tilknytter ham ved hans introduksjon. Den diametrale motsetningen oppstår når vi er på utkikk etter negative emosjoner i aktøren vi synes ter seg kynisk eller mistenkelig for å bekrefte mistanken om at han virkelig er usympatisk. Josef Goebbels er eksempel på en karakter som utstråler feighet og inkompetanse, og befester et tidlig inntrykk av en mindre sympatisk karakter. Tankene vi gjør oss omkring hans karakter i første scene tas til vurdering i hans påfølgende scener.

Hypotesene vi stiller under gjenkjennelsen verifiseres dersom karakterene viser emosjoner som bekrefter våre mistanker, men de kan like godt avkrefte og/eller revideres dersom karakteren viser tegn på det motsatte. Gjenkjennelsen i Murray Smiths sympatistruktur har som tidligere nevnt intet krav om å forholde seg narrativt stabil. Det hender vi blir nødt til å foreta justeringer av den originale gjenkjennelsen i retroperspektiv. Tenk bare på filmer hvor vi føler stor respekt for en hyggelig karakter som i siste scene avsløres som morder. Motsatt

²⁹ Carroll, s. 222

vil et fiendtlig og negativt førsteinntrykk revideres dersom karakteren avslører positive kvaliteter. Vi ser sistnevnte modulering finne sted til en viss grad i *Sophie Scholls Siste Dager* hvor Robert Mohr utviser sympatiske sider i filmens andre del. I filmens første halvdel ter han seg mer som en kynisk tviler og vi har få mistanker om at filmens andre halvdel vil presentere ham som såpass medgjørlig og sympatisk.

1.3.3 Historiens gang – Et motargument

Med bakgrunn i *Der Untergang*s historiske kontekst forvakles seerens muligheter til å skape de prekognitive hypotesene Carroll snakker om. Begrensningene oppstår i stor grad fordi vi allerede er kjent med filmenes konklusjon. Vi vet hva som skjedde med Hitler i førerbunkeren mai 1945, vi vet hvordan det gikk da amerikanerne angrep Iwo Jima senere samme år, og vi vet hvilken skjebne som ble tildelt Sophie Scholl under hennes rettegning i februar 1943. Av denne grunn stiller vi et svært begrenset repertoar av teorier til rådighet.

Forhåndskunnskapene vi har om karakterenes endelige skjebner innebærer naturligvis ikke at vi ignorerer deres forhåndsbestemte utfall uten noen form for følelsmessig reaksjon. Vi skjelver i spenning i scenen hvor man er i ferd med å løslate Sophie Scholl, kun for å se håpet falle sammen i fortvilet skuffelse et par sekunder senere, selv om vi vet hva som hender.

Hovedpersonenes ideologiske bakgrunn skal vi behandle mer inngående i kapitlet om troskap, men allerede under gjenkjennelsen er det åpenbart at nazismen skaper et negativt førsteinntrykk for mange seere. Ved å stille oss ovenfor karakterer vi vanligvis *forventer* vil oppføre seg usympatisk, vil enhver form for god gjerning, som i en annen sammenheng kunne fortont seg triviell, bli ekstra tydelig fordi det er nazister som står bak. Ut i fra kritikken fra David Denby og Wim Wenders er det imidlertid mulig den også vil kunne skape harme, fordi man forventer at man tok nazismens ondskap mer på alvor.

1.4 Oppstilling

1.4.1 Todeling

Andre stadium i sympatistrukturen kaller Murray Smith for oppstilling [”alignment”]³⁰. Oppstillingen behandler to relaterte tilnærmelser for filmkarakteren: vår *romlige tilknytning*

³⁰ Smith, s. 84

[”spatio-temporal attachment”] og *subjektive tilgang* [”subjective access”]. Vi skal se at skillet mellom oppstilling og troskap virker hårfint, men det eksisterer for at oppstillingen kan samle informasjon som den påfølgende troskapsprosessen kan bearbeide på følelsesmessig vis. Oppstillingen selv impliserer ingen bruk av følelser.

1.4.2 Romlig tilknytning

Fordi en film ofte bygger sin historie på interaksjon mellom flere ulike mennesker blir vi nødt til å skille mellom karakterene som individuelle størrelser. Den romlige tilknytningen behandler narrasjonens tilknytning opp mot karakterene, enten den utarter seg eksklusiv mot en enkelt, eller et mangfoldig fokus på et flertall personer. Det er verd å merke seg at filmene vi behandler i dette kapittelet representerer to ekstremer i den spatio-temporale tilknytningsprosessen. *Der Untergang* og *Letters From Iwo Jima* bearbeider romlig tilknytning opp mot et overveldende mangfold, mens vi i *Sophie Scholls Siste Dager* forholder oss eksklusiv til Sophies synsvinkel. Det kan virke forvirrende om vi må ta hensyn til så mange karakterer som *Der Untergang* presenterer oss for, men filmen forsøker samtidig å konsolidere samtlige tråder på forståelig vis.

Den romlige tilknytningen er viktig når vi skal avgjøre hvem som er filmens hovedpersoner. I flere filmer er dette relativt enkelt fordi narrasjonen sjalter ut en liten gruppe mennesker som vi er ment å forholde oss til gjennom filmen, om ikke en enkel hovedperson. Eksempelvis er Sophie Scholl den udiskutable hovedpersonen i filmen som omhandler hennes siste dager. I *Der Untergang* virker det i utgangspunktet logisk at vi ser Traude Jungl som filmens egentlige hovedperson idet historien som fortelles i stor grad baserer seg på hennes øyenvitneskildringer. Den romlige tilknytningen monopoliserer seg imidlertid ikke hos henne, men krysser de spatio-temporale banene til flere titalls karakterer. Narrasjonen forholder seg heller ikke eksklusiv til menneskene i bunkeren. Uten forvarsel skifter vi holdepunkt fra det underjordiske hovedkvarteret til general Helmut Weilding som befinner seg under angrep av sovjetiske styrker i utkanten av Berlin. Av og til stilles vi opp med individer som den tolv år gamle rekrutten Peter som søker tilflukt i ruinene av Berlin. Dette er skikkelser som i løpet av filmen aldri har noen direkte kontakt med hverken Traude eller Hitlers medarbeidere, og som heller ikke kan sies å ha en spesielt avgjørende betydning for filmens forløp. Slike raske skift hadde vært forvirrende og slitsomme å konsentrert seg om hvis hver enkelt aktør hadde totalt urelaterte agendaer, men i *Der Untergang* er samtlige

skjebner underordnet tilknytningen til en enkelt person, nemlig Hitler. Hans indirekte tilknytning berører samtlige aktører, enten ved at karakterene befinner seg i hans nærvær og utfører ordre eller etterkommer hans ønsker, eller ved at man tar følgene av hans forvirrede politikk, utenfor bunkeren så vel som innenfor. Hans assimilerende effekt er svært stor.

1.4.3 Subjektiv tilgang

Selv om den spatio-temporale tilknytningen hjelper oss med å stadfeste hovedpersoner og bikarakterer, sier den i seg selv lite om karakterenes mentale tilstander, motivasjoner og følelser. Dette arbeidet er forbeholdt oppstillingens andre ledd: den subjektive tilgangen som behandler karakterenes sjeleliv. Effektiviteten i den subjektive tilgangen avhenger delvis av hvor godt den romlige tilknytningen har etablert karakterene. Fremtredende hovedpersoner er vanligvis lettere å behandle subjektivt. Vi forventer ikke at narrasjonen etablerer en dyptgående psykologisk profil på en utenforstående og obskur karakter vi sjelden ser noe til. Selv om den subjektive gjennomsiktigheten i en karakter varierer, er det sjelden en fremtredende hovedperson er totalt ugjennomsiktig. I Hitlers tilfelle er det viktig med en godt utviklet gjennomsiktighet, spesielt med tanke på at han skal kunne fremtre som moralsk flerdimensjonal.

Vi skal i et senere delkapittel drøfte samtalen mellom Albert Speer og Hitler mer inngående, men allerede her kan vi benytte den til å vise forskjellen mellom oppstilling og troskap. I denne scenen kommer Hitlers subjektive tilgangen godt til syne: han fremstår tydelig deprimert og innesluttethet, men han utviser også en grim stolthet over å ha konfrontert ”jødeproblemet”. Samtidig avslører kommentarene hans en total mangel på medfølelse for det tyske folk og deres lidelser. Prestasjonen i denne sekvensen legger grunnlaget for det påfølgende troskapet, men selv om oppstillingen og troskapet i høyeste grad kommuniserer med hverandre må de ikke forveksles. Det er først i siste instans vi foretar den følelsesmessige tilknytningen. Oppstilling har riktignok mye å si for hvordan vi i siste instans forholder oss til personen vi er oppstilt med, men i seg selv har den ingen emosjonell komponent.

Oppstillingen hjelper oss med å forstå hvordan karakterene som utfolder seg på filmen er ment å framstå. Den romlige tilknytning plasserer aktørene narrativt slik at vi vet hvordan de står i forhold til hverandre mens den subjektive tilgangen gir oss informasjon om deres

mentale liv. Formålet er ikke å sette hendelsene i en emosjonell kontekst. Oppstillingen er først og fremst ute etter å kartlegge narrative detaljer slik at troskapsprosessen forenkles.

5. Troskap

1.5.1 Sympathy for the Devil?

Den konkluderende fasen av Smiths sympatistruktur ligger nok nærmest opp mot en kortsiktig identifikasjon slik den omtales i dagligtalen. Troskap kan fortone seg som en søken etter kvaliteter vi finner aktverdige. Vår mulighet til å inngå troskap med en karakter avhenger av en tilfredsstillende tilgang på dennes mentale tilstand (via oppstillingens subjektive tilgang), og at vi forstår konteksten bak deres handlinger. Dette danner bakgrunn for vår moralske evaluering av karakteren. I troskapsdelen benytter vi emosjonell respons så vel som de kognitive virkemidlene vi bruker under gjenkjennelse og oppstilling.³¹

Her advarer Smith oss mot å trekke forhastede slutninger om sympati som en uforbeholden konsekvens av å være oppstilt med en karakter. Det er i flere tilfeller mulig å se en direkte forbindelse mellom oppstilling og troskap. Vårt forhold til Sophie Scholl formes for eksempel sympatisk på dette vis. Men om vi forestiller oss en sympatisk allianse med en karakter på grunnlag av å ha vært oppstilt med denne foretar vi en uheldig fusjon som Smith forsøker å unngå. Enkelte filmer oppstiller oss med brutale masse mordere og voldtektsmenn, men vi narres ikke nødvendigvis til å tro at disse hovedpersonenes handlinger er legitime av den grunn. Av samme grunn kan vi ikke si at Adolf Hitler fremstår uforbeholdent sympatiske kun fordi oppstillingen knytter seg mot ham.

Smith er klar over at filmens rollefigurer i blant står i kontrast med vår egen moralhorisont. Flere av menneskene i *Der Untergang* og *Letters from Iwo Jima* dyrker en menneskefiendtlig ideologi, og vi har god grunn til å anta at mange vil være forutinntatt med sterke negative følelser i forkant av selve filmen på grunn av dette. Negative emosjoner spolerer ikke nødvendigvis muligheten og lysten til å følge en films handling, eller å betrakte karakterene de negative følelsene retter seg mot. Noël Carroll utelukker ikke antipatoriske følelser som en måte å tilnærme seg karakterene på.³² I noen filmer kan det være negative følelser som forakt som utgjør en karakters attraksjonsverdi. Teorien er at seeren utvikler et primitivt ønske om

³¹ Smith, ss

at de vil få sin velfortjente straff til slutt. Vi kan argumentere for hvordan våre antipatoriske følelser mot karakteren Amon Göth i *Schildners Liste* (Spielberg, 1993) opprettholdes filmen igjennom under denne forventningen. Göth er nærmest blottet for enhver form for medmenneskelighet, men selv om vi føler en sterk forakt for hans rollefigur forlater vi ikke filmen i avsky. Kanskje er det nettopp Göths ondskap som holder oss i kinosalen fordi vi har forventninger om den poetiske rettferdigheten han blir tildelt i filmens epilog hvor han henrettes ved henging.

Som vi beskrev innledningsvis er ikke Hitler portrettert uten godhet. *Der Untergang* har kanskje som formål å vise oss mennesket bak monsteret, men hvordan kan filmen realisere dette om han generelt sett betraktes som en av historiens verste diktatorer? Blir mannens gode sider framstilt på troverdig vis? Med utgangspunkt i medmenneskeligheten han utviste i åpningsscenen finner vi ingen utvetydig bekreftelse på at Hitler var slik til daglig, selv om vi altså finner enkelte argumenter for dette inntrykket. Fremfor alt merker man seg at han stadig forholder seg høflig overfor kvinnene i bunkeren, enten det er Eva Braun, Traude Jungl eller de andre sekretærene. Kvinnene slipper unna hans stadige raseriutbrudd og han har alltid et høflig smil til overs for Traude Jungl. Da Traude forsover seg og stormer til kammeret hvor han oppholder seg avfeier Hitler oppstyret med et smil og en vennlig replikk. Slike glimt av sympatiserende egenskaper må imidlertid veies opp mot de negative egenskapene, og disse finner vi tallrike eksempler på.

Om han viser upåklagelig oppførsel ovenfor kvinner, gir han et langt mindre positivt inntrykk idet *Der Untergang* gir seg i kast med Hitlers militære og politiske kvaliteter. Han utviser ingen velutviklede egenskaper på noen av disse feltene. Den forvirrende kommandoen av ikke-eksisterende tropper viser snarere til at han er i ferd med å hengi seg til en total irrasjonalitet. Dette negative inntrykket underbygges i de ukontrollerte raseriutbruddene når menneskene rundt ham ikke makter å utføre ordre: generalstaben blir kjeftet huden full på grunn av beslutninger som Hitler selv hadde det øverste ansvaret for. Filmen vektlegger samtidig hans vilje og makt til å utkommandere tolvåringer inn i en dødbringende konflikt som for lengst er tapt. Å se Hitler som en talentfull og dyktig organisator er derfor utenkelig. Filmen viser ingen slike sider ved ham. På dette området er det vanskelig å anklage *Der*

³² Carroll, s. 218

Untergang for å gi en revisjonistisk tolkning overhodet for her forholder man seg fremdeles til tyrannen og den hissige agitatoren.

Ulike anmeldere av *Der Untergang* har gjort et poeng av Hitlers tårer. Slike følelsesutbrudd tolkes ofte som en bekreftelse av menneskelighet idet tårer som regel er en direkte følge av følelsesmessig påvirkning og uttrykk for sorg. I *Der Untergang* må vi anta Hitlers tårer blir vektlagt særskilt fordi det er en reaksjon vi vanligvis ikke forbinder med diktatoren. Filmen stadfester altså at Hitler faktisk hadde et følelsesliv, men det blir samtidig feil å se den nevnte reaksjonen på et positivt troskapsgrunnlag. Den emosjonelle reaksjonen fremstår nemlig ikke spesielt sympatisk om vi studerer dens kausale sammenhenger. Første gang Hitler lar tårene trille er under et informasjonsmøte hvor generalstaben meddeler at deres felttog har mislykkes i sin framrykning, noe som i praksis bekrefter Tysklands nederlag. I det påfølgende raseriutbruddet gir ikke Hitlers sorg inntrykk av å være en sympatisk reaksjon overhodet. Tårene er ikke ment for falne tyskere og lidelsene det sovjetiske felttogene påfører folket hans, men over hans egosentriske illusjoner som har blitt lagt i grus.

Vi kan sammenlikne Hitlers sorg med en liknende reaksjon fra den japanske soldaten Shimizu i *Letters from Iwo Jima*. Shimizus bakgrunn er at han er stasjonert ved Iwo Jima som straff for å ha motarbeidet en tvilsom ordre om å avlive en hund mens han tjenestegjorde i Kempeitai [Japans militære spesialstyrker]. Viten om det uunngåelige nederlaget ved Iwo Jima blir til slutt for mye for Shimizu som bryter sammen i gråt. Hvis vi sammenlikner denne reaksjonen med den Hitler utviser i møterommet foran sine generaler får vi inntrykk av at det er lettere å sympatisere med Shimizu enn med Hitler. Hvorfor er det slik?

1.5.2 Offer-rollen

Selv om Shimizu og Hitler begge uttrykker sorg over sine fortvilede framtidsutsikter er det vanskelig å se deres reaksjoner som indikatorer for sympati på dette grunnlag alene. Narrasjonen forteller oss imidlertid at soldaten Shimizu gjør seg fortjent til sympati i større grad enn Hitler fordi Shimizu i større grad fremstår som et offer. Shimizu er en soldat som ønsket å gjøre rettferdighet og ble belønnet med urettferdighet, mens Hitler er Tysklands øverste leder i et selvrettferdig system og derfor sitter med det fremste ansvaret for sin egen ulykke.

Noël Carroll skiller i *Film, Emotion, and Genre* mellom det han kaller affekt og egentlige følelser [”emotion proper”].³³ De egentlige følelsene kjennetegnes ved at de alltid er en konsekvens av en medfølgende kognitiv komponent. Carroll speider derfor etter sammenhengen mellom våre følelser og det vi retter følelsene mot. Vi føler aldri sterke emosjoner som kjærlighet eller hat simpelthen fordi vi gjør det, vi har alltid noe eller noen å rette det *mot*. Slik følger det at vår kognitive persepsjon skaper en kausal sammenheng mellom følelsen for en karakter og årsaken til at vi føler det. Carroll snevrer således inn paraplybegrepet ”følelser” idet han utelukker impulsive reaksjoner, som for eksempel sjokk, ved å plassere det under betegnelsen ”affekt”.³⁴

Våre emosjonelle tilstander blir til daglig guidet av det Carroll definerer som ”criteria of appropriateness”. En sterk følelse som frykt springer ut ifra situasjoner vi finner truende eller farlige. Det må være en kausal sammenheng mellom følelsen som materialiserer seg hos oss og situasjonen vi baserer følelsene på. Carroll hevder å kunne adaptere slike prosesser til film uten større problemer. Følelsene vi utvikler ovenfor filmkarakterer formuleres ved at karakteren oppfyller våre kriterier. En film som presenterer en aktør vi er ment å reagere med medynk ovenfor må derfor fremstille karakterene i narrative rammer hvor vi kan eniges i at den oppfyller kriteriene for å motta medynk: ved å ha erfart ulykksalighet eller ulykke. Soldaten Shimizu hører hjemme her for han er utvilsomt en karakter som har lidd stor urett. Han ble nådeløst straffet for å ha nektet å utføre en avrettelse av en familiehund. Shimizu motsatte seg ordren av hensyn til hundens eiere – en aleneforsørgende kvinne og hennes barn. Når han blir såpass urettferdig behandlet i etterkant er våre sympatiske følelser ovenfor Shimizu relativt store. I alle fall sett i forhold til Hitler som ikke oppfyller offer-kravene i like stor grad, knapt nok overhodet. Årsakssammenhengen mellom hans tårevåte utbrudd og omstendighetene som framkalte denne reaksjonen innebærer ikke det samme som at vi synes direkte synd på ham for Hitler lider ikke under den samme urett som har tilfalt Shimizu.

Den såkalte ”Hitchcock-effekten” Smith hevdet å finne i regissørens filmer materialiserer seg delvis på bakgrunn av sympatibegrepets relativitet. Om vårt førsteinntrykk av karakter X viser seg å være diabolisk ser Smith muligheten til å mildne på det negative inntrykket ved å plassere karakteren i et scenario hvor han eller hun representerer den skadelidende parten.³⁵

³³ Carroll, ss

³⁴ Carroll, ss

³⁵ Smith, s. 217-218

Narrasjonen strukturerer dermed ikke sympati ved å vise til den ondes fordelaktige sider så mye som den undertrykker deres ufordelaktige sider ved å stille spørsmål ved rettferdigheten i deres skjebne. Handlingen i *Der Untergang* og *Letters from Iwo Jima* muliggjør denne offer-vinklingen blant annet fordi tyskerne og japanerne spiller den tapende part i krigen. Her er det naturligvis de som vil ta til motmæle og hevde at begge krigsmakter fikk som fortjent siden de selv stod ansvarlig for flere millioner dødsopfre verden over. Da blir vi nødt til å spørre: når kan vi med sikkerhet enigens i at en karakter oppfyller kravet om å lide urett?

I 1982 lanserte Wolfgang Pettersen ubåt-dramaet *Das Boot*. Filmen følger mannskapet ombord en ubåt under tokt i Atlanterhavet. Våre følelser ovenfor det tyske mannskapet svinger i takt med krigslykken idet de framstilles både som hjelpeløse ofre så vel som nådeløse jegere. Japansk anime som *Barefoot Gen* (Masaki, 1983) og *Grave of the Fireflies* (Takahata, 1988) har berørt japanernes offer-rolle ved å legge handlingen til følsomme studier av barns erfaringer under krigen. *Der Untergang* tematikk utgjør allikevel en eksepsjonell revisjonisme fordi den kan tolkes dit hen at den postulerer flere av de viktigste nazilederne som ofre. Vi aner farene som ligger her. Hvis følsomheten i offer-studiet formuleres ukritisk kan filmen i teorien ende opp med å fremstå som en heroisk martyrdom over nazismen.

Fra ulikt hold er det blitt reist kritikk mot måten filmene har nedprioritert eller utelukket aksemaktenes flertallige krigsforbrytelser fra sine respektive handlinger. Riktignok snakker Hitler nedsettende om jødene, men ikke under noen omstendigheter finner vi scener fra konsentrasjonsleire eller de okkuperte områdene hvor nazistenes alvorlige forbrytelser utspant seg. I *Letters from Iwo Jima* nevner man heller ikke Japanernes grusomme krigsforbrytelser i Korea og Kina med et eneste ord. På denne basis kan det reises (og har det blitt reist) kritikk idet man ikke har funnet det maktpåliggende å fortelle historien om de mangfoldige ofrene krigsmaktene etterlot seg. Isolert fra denne konteksten er det vanskeligere å se filmene som en direkte kritikk av aksemaktenes tyranni. Hvis filmene tok til orde for en diskurs omkring disse sårbare temaene ville imidlertid offer-problematiseringen av nazistene og de japanske imperialistene stått på spill.

Glamorisering av tyskerne og nazismen var ifølge Joacim Fest aldri hensikten med *Der Untergang*, men han innrømmer at det er relevant å se filmen som et oppgjør med tyskernes stereotype demonisering. Fest er opptatt av forbrytelsene som ble rettet mot tyskerne under

krigens siste dager og kaller det en grim tragedie iscenesatt av deres egen leder. Fest gir en malende beskrivelse av Hitlers selvdestruktive tendenser i Det tredje rikets siste dager. Han hadde ingen medlidenhet med tyskerne han hadde ledet gjennom tolv år og gjør alt for at det skal gå til grunne fordi det etter hans mening ikke har livets rett. Den ufattelige situasjonen som oppstod var at en mann ønsket å utrydde to folkeslag: jødene og tyskerne selv. I den grad er *Der Untergang* i like stor grad det tyske folks klagesang.

”Selvsagt er mange uskyldige havnet i situasjonen. Også nazister og funksjonærer og fremstående tilhengere av regimet... Men de uskyldige ofrene er alltid i stort flertall, og slik også her. Og i det minste må man ha øye for disse millioner av menneskers ulykke. Man kan ikke bare si at de hadde fortjent det.”³⁶

Vi forstår hvorfor Fests påstander kan oppfattes som kontroversielle når vi tenker på hvordan forbrytelsene som ble begått under andre verdenskrig vanligvis drøftes med utgangspunkt i Tyskland som overgriperen, og sjelden som det skadelidende offeret. Dokumentasjonen av Holocaust og den brutale okkupasjonen av store deler av Europa bidro til at Tysklands nederlag ble sett som fortjent av flere av ofrene. Represaliene som i etterkant ble rettet mot tyskerne og deres allierte ble av mange betraktet som legitim gjengjeldelse.³⁷ I forkant av filmen var Fest oppmerksom på at *Der Untergang* ville motta negativ kritikk og anklager rettet mot dens manglende pekefinger og moralske aspekt. Fest så dem som den tåpeligste form for fordømmelse man kunne komme med: ”Jeg har ingen pekefinger og jeg mener at alle som ser filmen med åpne sanser også vil føle hvilken lære denne framstillingen omfatter. Føler de ikke det, kan verken jeg eller en løftet pekefinger hjelpe.”³⁸

1.5.3 Ondskap i komparative størrelser

Under gjennomgang av sympatistrukturans allianse påpeker Murray Smith hvordan man i løpet av John McNaughtons grøsser *Henry: Portrait of a Serial Killer* (1986) befinner seg i situasjoner hvor det er mulig å sympatisere med filmens frastøtende protagonist. Om dette skjer fordi vi alle har en seriemorder i magen er heldigvis ikke tilfelle. Sympatiseringen Smith postulerer skjer naturligvis under forutsetningen om at vi fremdeles mener alvorlige forbrytelser som mord og voldtekt er uakseptable. Årsaksgrunnlaget for denne paradoksale sympatien ligger ikke i offermodulasjonen av karakterene vi diskuterte i forrige delkapittel,

³⁶ Intervju: *Der Untergang*, DVD-ekstra

³⁷ Svendsen, s. 122

men snarere i sammenlikningen av de forskjellige aktørene som ulike størrelser av godt og ondt. ”To become allied with a character, the spectator must evaluate the character as representing a morally desirable (or at least preferable) set of traits, in relation to *other* characters within the fiction.”³⁹

Representasjonen av de moralske verdier, synspunkter og målestokker som danner bakteppe for filmens univers utgjør til sammen narrasjonens såkalte co-tekst.⁴⁰ En films co-tekst er ikke noe vi automatisk er enig i. Ser vi for eksempel på Tyske propagandafilmer på 1930 og 1940-tallet drøftet de en, for oss totalt fremmed co-tekst der nazismen var sett på som normalen for alt som var godt og sant. Co-teksten i *Der Ewige Jude* (Hippler, 1940) fortalte for eksempel seeren at jødernes underlegne natur legitimerte den tyske antisemittismen. I dagens kontemporære film tar co-teksten det vanligvis som en selvfølge at mennesker generelt sett er anti-rasister og motstandere av vold og etnisk rensning.

Menneskene bak *Der Untergang*, *Letters from Iwo Jima* og *Sophie Scholls Siste Dager* har alle vurdert hvordan tilskuerne skal lese deres filmer. Co-teksten de legger til rette danner bakgrunn for filmenes moralske struktur. Denne strukturen befinner seg intern i forhold til filmens univers og hjelper oss med å peke ut sympati og antipati for de ulike aktørene. I en film som *Der Untergang* okkuperer den moralske strukturen en svært marginal del av spekteret mellom godt og ondt, men karakterene består like fullt av ulike moralske størrelser. Det er på bakgrunn av disse moralsk amputerte aktørene vi forstår hvordan man iblant kan ”narres” til å føle affektiv tilnærming mot karakterer vi kanskje ikke finner direkte imøtekommende. En frastøtende karakter kan tross alt være bedre enn et enda mer frastøtende alternativ.⁴¹

Murray Smith retter søkelyset mot to ulike måter å formulere en moralstruktur på: den manikeistiske [”manichæan”] og den graderte [”graduated”]. Den manikeistiske moralstrukturen baserer seg på en binær sort/hvitt holdning til det gode og det onde.⁴² Agitatoriske filmer konstruert for å fremme doktriner bygger ofte på manikeistiske prinsipper

³⁸ Intervju: *Der Untergang*, DVD-ekstra

³⁹ Smith, s. 188

⁴⁰ Smith, s. 194

⁴¹ Smith, ss

⁴² Smith, s. 197

idet denne metoden klarest fremmer budskapet ved å stille to alternativ: et godt (det foretrukne) og et ondt (det som må bekjempes).

Vi forstår at den manikeistiske moralstrukturen vil være ukurant å benytte på *Der Untergang*. Selv om det moralske spekteret er smalt eksisterer det ingen binær god/ond holdning mellom folkene i bunkeren eller de japanske soldatene på Iwo Jima. Hitler selv beviser dette. Han utstråler hat, fordommer, egoisme og arroganse, men som vi til stadighet har vært inne på er ikke dette alt han gir oss. Selv ikke mannen vi sterkest forbinder med ondskap gjør bare ondt. Av denne grunn vil vi forsøke å se *Der Untergang* i lys av den graderte moralstruktur.

Ed S. Tan sier at ”Vi inviteres til å støtte heltens mål og ta avstand fra skurkens.”⁴³ Kan man si det finnes en tydeliggjøring mellom helter og skurker i *Der Untergang*? Gjør ikke nazismen hele karaktergalleriet til skurker? Vi skal argumentere for at det merkelig nok er mulig å se filmene i lys av prinsippet Tan beskriver. Den graderte moralstrukturen skiller mellom forskjellige størrelser av fiendtlighet hvor ingen karakterer presenteres som sort eller hvit, men hvor samtlige utgjør ulike moralske gråtoner. Slik er vi i stand til å skille mellom de som utøver ondskap i en støtte og mindre skala. Som vi har vært inne på er det bedre å støtte en aktør som har den minste antydning til godhet og medmenneskelighet, enn en som utviser det i enda mindre grad.

Ta for eksempel Hitlers sjefsarkitekt Albert Speer. Speer er kanskje ikke en person man ved ekstern konsensus ville forestilt seg som en verdig helteskikkelse. Hans forbrytelser var neppe av samme alvorlighetsgrad som de nazistene som aktivt arbeidet for utryddelse av jøder og andre folkegrupper stod for, men han er ingen person vi ville definert som en helt under noen omstendigheter. Under krigsforbryterdomstolen i Nürnberg ble han dømt til 20 års fengsel for å ha benyttet seg av slavearbeidere i krigsindustrien. Selv om han i ettertid forsøkte å distansere seg fra Hitler og nasjonalsosialismen mener man i dag at det er lite sannsynlig at han manglet kjennskap til holocaust slik han selv hevdet. Portretteringen i *Der Untergang* har derfor fått kritikk for sin overveldende heltekarakteristikk. Vår eksterne fordømmelse av nazismens krigsforbrytelser må derfor neglisjeres til fordel for Speers representasjon i *Der Untergang* hvor han narrativt sett fremstår som en tredimensjonal karakter. Murray Smith viser til en liknende tilfelle i Alfred Hitchcocks *Saboteur* (1942). Vi

⁴³ Tan: *Emotion and the structure of narrative film: Film as an emotion machine*, s.169

dømmer ikke filmens antagonist – en overbevist fascist med planer om å sabotere den amerikanske krigsmaskinen - etter gjerningene vi forestiller oss han kan ha interesse av utenfor historien (for eksempel vold mot jøder) mer enn vi dømmer helten for de gode gjerningene vi forestiller oss at han gjør utenfor filmens fiksjonsunivers. Moralen i Hitchcocks film baserer seg på en lesning av de *interne* kvaliteter.⁴⁴ På samme måte tolker vi Speers handlinger og person som attraktiv fordi han internt i *Der Untergang*s handlingsunivers viser et snev av godhet sammenliknet med de fleste av klientellet i bunkerens.

Idet han får mistanke om at ekteparet Goebbels har brakt sine seks barn til førerbunkerens for å ende deres liv oppsøker han Magda Goebbels på hennes værelse i et forsøk på å snakke henne til fornuft. Scenen skaper en direkte kontrastering mellom to menneskers ulike holdninger til moral og medmenneskelighet. Speers bekymring møter sin motsetning i Magda Goebbels' uforståelige og fanatiske holdning til nazismen og Hitler. For henne innebærer nasjonalsosialismens nederlag slutten for både henne og barna. Det forestående familiedrapet legitimeres med at ekteparets seks barn ikke vil kunne vokse opp i en situasjon som foreldrene oppfatter som leveverdig. Speers forsøk på å redde barnas liv mislykkes, men seeren merker seg at han går til aksjon mot en handling han selv finner moralsk frastøtende. Hans moralske konstruksjon står dermed i skarp kontrast til den Magda Goebbels gir uttrykk for, noe som forenkler sympati for hans karakter.

Under hans siste samtale med Hitler stadfester han sin moralske konstruksjon. Speer forsøker å få samtalepartnern til å ta til fornuften, men han møter steil motstand hos diktatoren. Hitler utdyper sin stolthet over å ha konfrontert jødene i grove ordelag, og når Speer innstendig ber han om å spare det tyske folk for flere lidelser er svaret fra Hitler at han ikke ville felle en tåre over dem om de skulle gå til grunne: ”De fortjener ikke noe annet. Det er deres egen skjebne. De har seg selv å takke.” Speer forstår at han ikke kommer noen vei og avslutter samtalen med en siste innrømmelse: i flere måneder skal han ha gjort kontra på Hitlers befaling om å ødelegge sivil bebyggelse og infrastruktur. Han har med andre ord motsatt seg ordre fra landets øverste myndighet og sin nære venn. En resignert Hitler unnviker Speers håndtrykk og vinker han vennlig ut før han tar til tårene. Med denne samtalen forsvinner Speer ut av filmens handling.

⁴⁴ Smith, s. 209

Fremfor å formulere moralstrukturen på bakgrunn av en sympatisk karakterkonfigurasjon kan vi se hvordan filmskaperne oppnår et liknende resultat ved å formulere en total forakt for visse karakterer ved å intensivere deres ondskap. En slik form for demonisering gir seg til kjenne først og fremst gjennom ekteparet Goebbels. Når general Willhem Mohnke kritiserer Josef Goebbels' sløsing med uerfarne militær-rekrutter avslører propagandaministerens sin menneskesyn med replikken: "Jeg har ingen medlidenhet. Det tyske folk har valgt sin skjebne. Det vil kanskje overraske noen men ha ingen illusjoner. Vi tvang ikke det tyske folk. Det gav oss et mandat. Og nå blir deres struper skåret over." Om ekteparet Goebbels overhodet hadde sympatiske sider vises det i svært liten grad i *Der Untergang*. Deres funksjon som familieforsørgere med flere barn skaper ingen formildende omstendigheter. Tvert imot er det med på å sementere deres monstrøsitet, særskilt i sekvensen hvor Magda Goebbels forgifter sine barn uten betenkeligheter. Etterpå forlater hun rommet og setter seg ved et bord der hun iskaldt trekker frem en kortstokk og begynner å legge kabal. Hverken hun eller ektefellen feller en tåre under prosessen. Ekteparet Goebbels avslutter sine filmroller, ikke som Speer ved å ta et oppgjør med nazismen, men ved en grotesk bekreftelse av sin ideologiske tilknytning i sin mest fanatiske orientering: ved å villig ta livet av egne barn og avslutte sine egne.

Seeren konfronteres i *Der Untergang* med tallrike onder der det iblant virkelig fortøner seg som å sympatisere med djevelen, men vi inngår partnerskap med de aktørene som later til å ha det minste forsonelige trekk. Vi ser forbi den fascistiske ideologien og betrakte aktørens moral sett opp mot den interne normen hvor moral er en mangelvare. Vi forstår også at Hitler neppe er mulig å redde. Vi kan se sympatiske sider i ham, men det er umulig for oss å se ham som en sympatisk figur i sin personlige utfoldelse for hans monstrøse utstråling er for sterk.

Konklusjon

Den sovjetiske filmen *Idi i smotri* (Klimov, 1985) viser Tysklands krigføring mot de sivile som et ubarmhjertig helvete sett gjennom øynene på en 12 år gamle partisan ved navn Florya. Tyskernes fornedrende krigføring gjør filmens hovedperson til et utarmet vrak innen filmen konkluderer. I siste scene finner han et forlatt portrett av Sovjetunionens påståtte frelser - Adolf Hitler - hvorpå han rasende fyrer løs mot bildet. Aksjonen starter en dokumentaristisk flashback-sekvens hvor krigens destruktivitet vises i tilbakespolt film. Idet sekvensen når

fotografiet av en to måneder gammel Hitler i morens armer stanser Florya ildgivningen og bildet fryser:

”Brutaliteten og fornedrelsens billedflimmer bråstopper på et moralsk nullpunkt; *a child is born*. Adolf Hitler var spedbarn i sin mors armer. Adolf Hitler var en baby prisgitt foreldrenes omsorg uten mulighet til å klare seg selv. Adolf Hitler ble født, slik vi alle ble født – uskyldige – inn i denne verden.”⁴⁵

Et av de hyppigst refererte sitater fra *Der Untergang* er antagelig Hitlers iskalde kommentar i samtalen med Albert Speer: ”Hvis mitt eget folk ikke består denne prøven vil jeg ikke felle en tåre for dem. De fortjener ikke noe annet.” Sitatet dukket opp som en tagline under promoteringsarbeidet, og har i ettertid blitt stående som et av de mest kjente sitater fra filmen. Forsøker *Der Untergang* å se føreren som en person, kan ikke filmen beskyldes for å omskrive Hitlers historiske ettermæle i ytterligere grad enn å bekrefte at han var et menneske i kjøtt og blod, hvilket plasserer ondskaperen i en menneskelig snarere enn en metafysisk og demonisk sfære hvor han ofte har vært gjemt. Men nettopp Hitlers menneskelighet ble et sentralt tema for anmelderne. Både de som forholdt seg positive og kritikere som David Denby som stilte seg tvilende til hvorvidt Hitlers menneskelighet var en passende respons til mannens ettermæle. Roger Ebert var av en annen oppfatning enn Denby og gav i sin anmeldelse svar på spørsmålet Denby selv hadde stilt: ”Admiration I did not feel. Sympathy I felt in the sense that I would feel it for a rabid dog, while accepting that it must be destroyed. I do not feel the film provides "a sufficient response to what Hitler actually did," because I feel no film can, and no response would be sufficient.”⁴⁶

Det er lite som tyder på at *Der Untergang* forsøker seg på en revisjonistisk omtolkning av Hitler utover det faktum at han fremstilles som et menneske. Han utsletter indre fiender selv om krigens utfall for lengst er avgjort og forbanner menneskene som kaller ham Fører, men han var like fullt menneske og ikke en demon som manifesterte seg i den intetanende personen Adolf Hitler. Slik begrenser også vår sympati seg til denne personen. Han var ikke uskyldig i lidelsene som plaget ham selv og alle andre under hans styre. Han hadde størst mulig ansvar fordi han var sitt lands øverste leder og hadde myndighet til å gjøre alt annerledes. Hitler er i hjelpeløst fortapt både for seg selv og for seeren. Sympatisk troskap på

⁴⁵ Sæterbakken, s. 84

⁴⁶ Ebert: “Downfall”, rogerebert.suntimes.com

de premissene Murray Smith stiller er derfor utenkelig. Ikke under noen omstendigheter forsøker *Der Untergang* å forstå mannen eller unnskyldte hans forbrytelser.

Vi støter imidlertid på enkelte nazister hvor vi ser tegn til en viss ettertenksomhet i forhold til hendelsene som utspiller seg, og en selverkjennelse av å ha vært med på noe de forstår har vært helt galt. En slik form for selvransakelse er for Lars Svendsen en forutsetning for forståelse, om ikke en tilgivelse, av menneskene. I sin drøftelse av noen av de mest beryktede naziforbryterne⁴⁷ skriver han:

”...for at vi skal komme mennesker med slike ugjerninger på samvittigheten i møte, kreves det at de først kommer seg selv i møte. Anerkjennelsen av ens egen korrumpertethet viser at man tross alt har beholdt noe av sin egen menneskelighet, at man ikke er en fullstendig moralsk fremmed.”⁴⁸

Enkelte av fascistene i *Der Untergang*, og til dels også *Letters from Iwo Jima* og *Sophie Scholls Siste Dager*, gir uttrykk for en slik selverkjennelse og beviser således sin menneskelighet. Dette var antagelig hva regissør Hirschbiegel var ute etter, men det var samtidig det som for ham utgjorde det mest monstrøse med Hitler og Det tredje riket: ”De var ikke skapninger fra Helvete med klør og hoggtenner, men mennesker. Hitler også.”⁴⁹

⁴⁷ Svendsen diskuterte her krigsforbrytelsene til Adolf Eichmann, Rudolf Höss og Franz Stangl.

⁴⁸ Svendsen, s. 179

⁴⁹ Intervju: *Der Untergang*, DVD-ekstra

2. Hinsides godt og ondt: Tvetydig ondskap

Innledning

I dette kapitlet kommer vi til å forske på betydningen vi legger i ondskapsbegrepet. De rollefigurer vi skal studere her fortøner seg ved første øyekast vesentlig mindre demoniske enn for eksempel nazistene i *Der Untergang*. Er det enklere for seeren å sympatisere med antagonistiske karakterer om deres handlinger synes å rette seg mot et godt formål?

I første kapittel argumenterte vi for at noen filmer forsøker å narre oss til å støtte karakterskikkelser vi i utgangspunktet ikke ville hatt videre til overs for. Tilskueren har muligheten til å se ugjerningsmenn løsrevet fra sin posisjon som udiskutabelt onde, blant annet fordi narrasjonen kan velge å lede oppmerksomheten mot andre, eventuelt fordelaktige sider ved karakteren. Om vi skulle reagere med sympati skjer det allikevel ikke uten at vi samtidig tar hensyn til det ondet denne karakteren er i stand til å gjøre, eller allerede har gjort seg skyldig i. Skulle vi mot all formodning sympatisere med nazistene i *Der Untergang* er det altså ikke synonymt med at vi betviler nazismens ondskap. Det er riktigere å si at vi oppfatter enkelte aktører som sympatiske innenfor filmens handlingsunivers. Vi manipuleres ikke til å mene noe som strider imot vår egne moralske oppfatninger. Skal vi tro kontemporære teorier om films påvirkningskraft står vi aldri i noen reell fare for å omvendes til rettroende nazister på denne måten med mindre vi har iboende anlegg for det. En persepsjonsteori som betrakter filmvisningen som en injeksjon av et bestemt budskap - populært kalt "hypodermic needle theory" - er lite praktisk anvendelig fordi den oppfatter seeren som et forsvarsløst og handlingslammet individ uten viljestyrke. Publikum er en langt mer aktiv og kritisk mottaker enn som så.

Tatt i betraktning overnevnte observasjoner er det sannsynlig at vår sympati for ondskapens agenter - især når de formidles via en så kraftfull form for ondskap som nazismen - i hovedsak vil konsentreres internt i filmens lukkede univers. Nasjonalsosialismens monstrøse energi er simpelthen for dominerende til at vi tillater vår samvittighet å betrakte slike karakterer som sympatiske i en ekstern sammenheng. Deres ideologi forblir nøyaktig like forkastelig og frastøtende.

Eksisterer det antagonistiske filmkarakterer vi kunne sympatisert med på et mer eksternt grunnlag, i den betydning at vi kunne lovprist deres handlinger som beundringsverdige? Jeg vil påstå at vi aner konturene av slike agenter i enkelte filmer: aktører som fremfor å gi direkte assosiasjoner til ondskap, heller gir inntrykk av å befinne seg i et moralsk grenseland. En slik form for skurkaktig karakterskildring lar seg ikke umiddelbart confirmere som en representant for ondskap.

Vi husker at Murray Smith betraktet karakterens handlinger som en av de sentrale mekanismene som påvirker oss i vår moralske etablering.⁵⁰ Fordelingen av sympati virket åpenbar i første kapittel. Handlingene til en karakter som Albert Speer utstrålte sympati, mens oppførselen til Josef Goebbels var med på å befeste ham som en person vi hadde lite annet enn antipati til overs for. I disse tilfellene var det uproblematisk å gjenkjenne aktørens moralske verdier. Hvis en karakters handlinger gjør oss usikre på hvorvidt aktøren må tolkes som gode eller onde får vi imidlertid vanskeligheter når vi skal avgjøre om han kan sympatiseres med eller ei. Hovedpersonen i den japanske spenningsfilmen *Death Note* – Light Yagami - hører hjemme i denne kategorien. Han gjennomfører et masse mord i global skala og står personlig ansvarlig for hundrevis, kanskje tusenvis av dødsfall, men ofrenes status som kriminelle får oss til å stille spørsmål ved mordenes ”onde vilje” fordi gjerningsmannen selv hevder formålet med utrenskningene er å utrydde kriminalitet. Dette er en tilsynelatende svært admirabel ambisjon. Problemet med å forstå en slik karakter er at han er drevet av uselviske idealer man ikke skulle forvente å finne hos en person som uten samvittighetsnag dreper mennesker. Gjerningenes omfang og natur er betenkelige, men gjerningsmannen selv hevder det ikke ligger ondskap bak dem, og påstår han handler i samsvar med det han selv oppfatter som godt og ondt. I egne øyne er det *han* som er den gode.

Det er vanskelighetene med å kategorisere denne skurkerollen – å plassere han i en sikker moralsk konfigurasjon - som gjør at jeg ønsker å se nærmere på selve betydningen av ondskap. De færreste ville nølt med å karakterisere nazismen i *Der Untergang* som en ideologi full med ondskap, men fraværet av en monstrøs ondskap ved hovedpersonen i *Death Note* gjør at vi begynner å gruble over ordets betydning. For hva mener vi egentlig når vi definerer et individ som ”ond”? Når kan vi med sikkerhet vite at noen har begått en ond handling?

⁵⁰ Smith, s. 189

Enkelte har hevdet at ondskapsbegrepet ikke har noen objektiv relevans – at det en person tolker som ondt er godt for andre personer og vise verca. En nihilistisk pådriver som Friedrich Nietzsche argumenterte for at ondskapsbegrepet forutsetter ulik betydning for hvert enkelt individ, idet ondskap har ulike fortolkninger. For Nietzsche er ordet tilknyttet teologisk område. Fjerner vi ordets religiøse betydning mister vi enhver rett til å definere andre mennesker som onde. Den norske filosofen Lars Svendsen er uenig i denne kategoriseringen. Ondskaper finnes, men Svendsen mener det er lite hensiktsmessig å betrakte ondskap som et helhetlig og entydig begrep. Det finnes ulike *typer* ondskap og samtlige typologier kan ikke forenes i en enkelt konfigurasjon som kan benyttes i enhver situasjon hvor ondskap blir begått.

Filmkarakterens moralske konstruksjon skal ideelt sett lede oss til en forståelse av ham som mer eller mindre god eller ond. Karakterens moral er imidlertid forandrelig. Vi sementerer som kjent ikke karakterer som gode eller onde allerede i filmens åpningsscene. Vi bearbeider rollen gjennom hele filmen. Skulle vi forandre mening om karakteren vi står ovenfor underveis står vi fritt til å forkaste sympatiske følelser og erstatte dem med antipatoriske, eller vise verca, men av og til viser karakterene vi skal føle noe for en moralsk ustabilitet. Når denne ustabiliteten blir stor nok fører den raskt til en moralsk ubestemmelighet der vi blir usikker på hvorvidt karakteren bør betraktes som god eller ond. En slik ubestemmelighet finner vi hos *Death Notes* hovedperson, og jeg vil påstå den også er merkbar i filmer som *Saw* og *Phone Booth*.

Sympatistrukturens oppstillingsprosess er i stand til å bidra med et par metoder som kan etablere karakterer som moralsk ubestemmelige. Problemet med å klargjøre inntrykket av karakterens moral er forbundet med det Smith definerte som subjektiv tilgang. Aktørene kan i denne sammenheng gjengis som subjektivt gjennomsiktede eller ugjennomsiktede.

Dersom aktøren er gjengitt som subjektivt ugjennomiktig er den subjektive tilgangen minimal. Smith viser til nødvendigheten ved å benytte en slik ugjennomiktighet for å ivareta en films spenningsmoment. I filmer som behandler mysterier og liknende forsøker man gjerne å mørklegge sentral informasjon om karakterene hvis moralske konfigurasjon vi forsøker å stadfeste.⁵¹ Vi finner en slik problematisering i *Mystic River* (Eastwood, 2003)

⁵¹ Smith, s. 218

hvor det gjennom store deler av filmen ser ut til at karakteren Dave Boyle har gjort seg skyldig i en alvorlig forbrytelse, nemlig mordet på bestekameratens datter. Mistanken støttes opp av narrasjonen som til stadighet forsøker å skape mistillit mot ham. Først mot slutten av filmen viser det seg at våre antagelser var feilslåtte. Boyle begikk riktignok et mord, bare ikke det vi mistenkte ham for. Våre antagelser var imidlertid berettiget fordi oppstillingen aldri gav oss et klart svar på hvorvidt han var en god person eller ei. En moralsk ubestemmelig karakter kan like gjerne avsløres som forbryter. Dette hender i Barry Singers *The Usual Suspects* (1995) hvor den stakkarslige småkriminelle Verbal Kint avsløres som gangsterkongen Keyser Zöze i filmens siste scene. Gjennom hele filmen narres vi til å tro at vår subjektive tilgang på Kint er troverdig, men filmen avslører aldri den viktigste informasjonen. På samme måte som i *Mystic River* utnytter *The Usual Suspects* seerens uvitenhet om filmens egentlige handlingsforløp og villeder oss til å stille hypoteser som i siste instans viser seg ikke å stemme.⁵²

Begge scenariene beskrevet ovenfor vanskeliggjør troskap til karakteren fordi dens oppstilling er subjektivt eller moralsk ugjennomsiktig i tillegg til å være lite reliabel. Vi kan aldri vite med sikkerhet om karakteren er god eller ond fordi oppstillingen gir oss en mangelfull bearbeidelse av deres psyke. Først i siste scene åpenbarer sannheten seg og gjør at vi forkaster eller revurderer vår holdning til karakteren. Filmen gir slipp på den moralske ubestemmeligheten og blottlegger den moralske konstruksjonen.

Slike hemmeligskremmende sekvenser finner vi få av i *Death Note* hvor den moralsk ubestemmelige hovedpersonen må kunne beskrives som psykologisk gjennomsiktig. Filmen tilbakeholder sjelden den informasjonen vi behøver for å konstruere hans moralske vesen. Hans psykologiske profil fremstår relativt klar og tydelig hvilket vanligvis skulle innebære en forenkling av seerens mulighet til å fortolke ham. Ved enkelte anledninger blir vi nødt til å revurdere vårt forhold til karakteren, men ikke av en like radikal og bekreftende grad som i *Mystic River* eller *The Usual Suspects*. Den moralsk ubestemmeligheten forekommer i *Death Note* på andre premisser enn ved hemmeligholdelse. Den kommer heller til uttrykk gjennom en moralsk *mangfoldighet*, idet vi forstår at karakteren hverken er god eller ond, men kan gi uttrykk for å være begge deler.

⁵² Smith nevner derfor også aktørens mulighet til å fremstå som subjektivt falsk [”false subjectivity”]. Dette gjelder de tilfeller hvor aktøren med vilje gir misvisende informasjon for å forvirre andre karakterer, og dermed også seeren. (s. 151)

Lars Svendsen var kanskje inne på noe viktig idet han forsøkte å kartlegge mulige alternativer for menneskets moralske natur. Han konkluderer med at ethvert menneske må betraktes som *både* godt og ondt, og ikke godt *eller* ondt: ”I skjønnlitteraturens verden finnes det skikkelser som er rent gode eller onde, men i den virkelige verden er alle gode *og* onde.”⁵³ Svendsen holder som vi ser mulighetene åpne for at fiktive aktører kan fremstilles i sort eller hvitt, men i vårt tilfelle synes det plausibelt at den tvetydige aktøren vi leter etter i dette kapittel har iboende grunnlag for både godt og ondt i likhet med virkelige mennesker. Poenget med *Death Notes* moralsk ubestemmelige karakter er at det kan være vanskelig å se hvilken moralsk verdi som veier mest hos ham. Hans holdninger til lov og moral fremstår så radikale at seeren blir usikker på om han mener godt eller ondt.

Hvis vi rent tentativt definerer den moralsk ubestemmelige karakteren som ”skurkaktig”, er det innlysende at i alle fall en del av ham utstråler en viss form for tiltrekningskraft (Hvis ikke hadde vi jo aldri nølt med å forkaste ham). Attraksjonsverdien jeg forsøker å klargjøre her må ikke forveksles med den fascinasjonen enkelte av oss føler for måten filmkjeltringene begår sine forbrytelser på. Selv om vi beundrer forbryterske karakterer fordi vi liker måten de håndterer pistolene sine på, fordi de utviser kløkt i biljaktscenene, eller simpelthen fordi vi synes de er kule, er denne beundringen sjelden synonymt med å støtte dem på et moralsk grunnlag. Vi *vet* de er forbrytere, og vi vet at forbrytelsene de begår ikke kan forsvares i en etisk sammenheng. Jeg vil heller foreslå at enkelte nyproduserte thrillere og spenningsfilmer presenterer skurkeroller som utviser en form for *moralsk attraksjonsverdi*.

Filmer som *Death Note* - inklusiv oppfølgeren *Death Note: The Last Name* (Kaneko, 2007), *Saw* og *Phone Booth* introduserer oss for mennesker med ekstreme tanker og like ekstreme gjerninger. Men fremfor å fremstille karakterene som notoriske forbrytere tvinger filmene oss til å ta hensyn til karakterenes selvbilder og egne moralske vurderinger hvor begreper som ”godt” både revideres og reverseres. Med visse forbehold betrakter disse aktørene seg selv som de egentlige gode. Slike ompolariseringer kan riktignok overføres til filmer som *Der Untergang* idet nazistene sjelden så på seg selv som et onde, men mente de handlet i henhold til lov og rettferdighet under andre verdenskrig. En sentral forskjell ligger i at *Der Untergang* ikke kan beskyldes for å representere en hyllest til nazismen fordi filmens co-tekst svært

⁵³ Svendsen, s. 78

tidlig bekrefter hvordan nazismen baserte seg på ondskap, mens det til sammenlikning ikke finnes en like velutviklet tabuisering i overnevnte produksjoner. Hovedpersonen i *Death Note* møter ingen unison fordømmelse fra karakterene som omgir ham fordi det har oppstått uenighet i hvorvidt hans aksjonsmetoder burde regnes som et samfunnsmessig gode eller onde. Filmen gir oss til slutt et tilfredsstillende svar om hvor vår sympati burde ligge, eventuelt *ikke* burde ligge, men den moralske ustabiliteten er sentral i filmens co-tekst. En slik filmkontekstuell dissidens vil nødvendigvis påvirke vårt eget forhold til karakteren.

Skal vi gjøre den etiske tvetydigheten i *Death Note* forståelig, må vi være bevisst på de moralske problemstillingene filmen tar opp og fremfor alt hvilken stilling hovedpersonen spiller i forhold til dem. Hvis vi går inn for at hovedpersonen kan gjøre både godt og ondt blir et nødvendig tilleggsspørsmål om det lar seg gjøre å gjenkjenne disse verdiene på bakgrunn av objektive størrelser. Eksisterer godt og ondt som en uforanderlig dualisme eller er de subjektive verdier som ikke bør plasseres i en objektiv sammenheng?

Friedrich Nietzsche løsriver menneskets handlinger fra streng moralsk objektivisme, noe som kunne tenkes å underbygge våre vanskeligheter med å forstå aktørenes moralske konstruksjon. Er en handlingspraksis på bekostning av klare etiske retningslinjer den rette måten å forstå fraværet av en enkel definisjon av ondskap på? Er vi nødt til å se problemet uten ondskap fordi gjerningsmannen mener ondskap ikke lengre kan sementeres i handlingene han gjør? Motargumentet for en slik filosofi ligger i Lars Svendsens teorier som ser ondskap som et problem som ikke kan tilsidesettes. Det kan defineres, om ikke på like enkelt vis som å kalle noe for ondt. Det er *formen* for ondskap vi burde speide etter. Om vi da til slutt måtte innse at aktørene i *Death Note*, *Phone Booth* og *Saw* må betraktes som onde – kunne de fortsatt utstråle sympati?

Vi skal først se hvordan *Death Note* presenterer problemet vi til nå har forsøkt å kartlegge.

2.1 Den Populære ondskaperen

2.1.1 Death Note - Gjenkjennelse av gode intensjoner

I løpet av de første fem minuttene av *Death Note* (Kaneko, 2006) overværer vi en rekke mystiske dødsfall blant Japans kriminelle. En mistenkt voldsforbryter jaktes ned av politiet

og griper fatt i en tilfeldig og intetanende kvinne som gissel mens han veiver med pistol. Plutselig fortrekker ansiktet hans seg i smerte og han faller livløs om på gaten, tilsynelatende uten tegn til ytre skader. Dagen etter kolliderer en korrupsjonsanklaget politiker mens han snakker med en flokk reportere, og på vei ut av et rettslokale lider en frikjent morder samme skjebne. Samtlige mennesker har blitt rammet av plutselige hjerteattakk, men utover denne detaljen finnes ingen mellompersonlige forbindelser. Vi legger imidlertid merke til at handlingen kryssklipper mellom begivenhetene som utspiller seg rundt om i landet og en uidentifiserbar hånd som noterer ned forbryternes navn på papir.

I kjølvannet av de oppsiktsvekkende hendelsene florerer teoriene. Aviser og nyhetskanaler spekulerer i muligheten for en epidemi, noe som ikke kan forklare hvorfor det kun er dømte eller mistenkte kriminelle som rammes. På gatene står svovelpredikanter og proklamerer dødsfallene som uomtvistelige bevis på guddommelig intervensjon mens man i snakkegrupper på internett diskuterer fenomenet med hentydninger til navnet Kira [japansk uttalelse av engelske "killer"], en angivelig bakmann som skal stå bak bølgen av hjerteattakk. Teorien virker i utgangspunktet for utrolig til å tas alvorlig, men den viser seg snart å bli bekreftet. Under en nyhetssending kringkastet over storskjerm følger en større menneskemasse med på en direktesendt gisseldrama. Nyhetsankeret informerer oss om at gisseltakeren er identifisert som Hiromichi Imaizumi, hvorpå man viser et fotografi av mannen. En av tilskuerne, universitetsstudenten Light Yagami, plukker opp en notatblokk med påskriften "Death Note" og skriver uanfektet ned navnet på forbryteren. Kort etter kommer gislene stormende ut av bygningen hvor de har vært holdt fanget. Vi får vite at Hiromichi Imaizumi har kollapse, død av akutt hjertestans. Sammentreffet ser ikke ut til å være tilfeldig. Light har tilsynelatende tatt livet av en annen person ved simpelthen å føre navnet hans ned på papir.

Her må vi nok en gang minne om Murray Smiths advarsel om å se sympati som en ufravikelig konsekvens av å være oppstilt med en bestemt person.⁵⁴ Om vi skulle sympatisere med Light er det ikke kun fordi narrasjonen knytter oss opp mot hans person og handlinger. Vi må føle at han har håndfaste kvaliteter vi finner admirable, i det minste i relasjon til filmens resterende karaktergalleri. Flere vil argumentere for at Lights handlekraft i denne situasjoner er bevis på slike kvaliteter. Introduksjonssekvensen forsøker på utvetydig vis å

⁵⁴ Smith, s. 188

skape en situasjon hvor Light er en foretrukket karakter. Den voldelige gisseltakeren som forskanser seg i bygget har vi lite sympati for. Hadde vi forestilt oss at den samme forbryteren ble drept under skuddveksling med en snartent politihelt ville sympatifordelingen nok vært den samme: gisseltakeren hadde vært skurken og personen som ryddet ham av veien hadde vært helten.

En faktor som er med på å underbygge det sympatiske inntrykket ovenfor Light, de utrolige hendelsene tatt i betraktning, er hans sosiale omgangskrets og menneskelige konstruksjon. Utover de fantastiske kreftene han er i besittelse av er det lite med Light Yagami som skiller ham fra det vi ville kategorisert som vanlig. Hans guddommelige krefter fortoner seg da også som noe av en tilfeldighet: Lights notatblokk tilhørte opprinnelig en shinigami [”dødsgud”] ved navn Ryuk som kjedet seg. Ryuk lot blokken falle til det jordiske plan i påvente av et menneske skulle plukke den opp og benytte den. Etter å ha anerkjent blokkens nye eier følger ham Light konstant som en mentor, synlig kun for mennesker som har berørt objektet. Utover dette er Light hverken mer eller mindre menneskelig. Han er en dyktig jusstudent med trofast kjæreste og later til å være populær blant andre medstudenter. På hjemmebane lever han et normalt liv sammen med familien. Han er derfor ikke vanskeligere å tilnærme seg for seeren enn om han var en ”normal” person. Når han i tillegg fremstår som både sosialt anlagt og fysisk attraktiv er seeren desto mer velvillig til å akseptere han som en ”good-guy”, om ikke en helteskikkelse. Ved første øyekast virker det simpelthen usannsynlig at en slik person kan ha ondt i sinne. Smith bemerker at man bør være ytterst påpasselig med å se fysiske kvaliteter som indikasjon på moralsk konstruksjon, men en slik sammenheng er ikke desto mindre en sentral del av gjenkjennelsesprosessen fordi ikonografien er såpass vanskelig å løsrive fra karakterens umiddelbare gjenkjennelse⁵⁵. Hadde Light vært en uflidd lasaron ikledd fillete klær hadde vi kanskje stilt oss tvilende, men hans utseende og normalitet er umiddelbart tillitsvekkende.

Skal vi alliere oss med Light i et sympatisk troskap er det imidlertid flere spørsmål vi trenger å få besvart. Det er ikke tilstrekkelig å føle at handlingsmannen utstråler sympati. Hans motiver er desto viktigere. Hvorfor dreper Light kriminelle? Om han fant glede i å drepe mennesker ville det vanskeliggjort vår tilnærming, men han mangler det identifiserbare psykotiske utseendet og den irrasjonelle handlemåten vi normalt sett forbinder med en simpel

⁵⁵ Ibid, s. 192

massemorder. Hevn ser heller ikke ut til å være del av motivet. Han slekter således ikke på anti-helten Frank Castle som benytter psevdonymet ”The Punisher” og dreper forbrytere i en hevmotivert vendetta⁵⁶. Mangelen på synlige årsakssammenhenger mellom handlingene og personen som utfører dem forblir i utgangspunktet et mysterium. Avsky mot kriminelle samfunns-elementer er intet unikum. Tankene Light iverksetter svever utvilsomt rundt i hodet på mange mennesker selv om de færreste mangler evnen til å gjennomføre det, om enn i en slik radikal grad som det *Death Note* postulerer. Mangelen på en klar moralsk bakgrunn i handlingene bidrar til at vi nøler med å benytte moralsk ladede terminologier som godt eller ondt.

Først under en diskusjon med kjæresten aner vi en mistillit med Japans lovverk kan være en mulig årsak. I et forsøk på å overbevise kjæresten Shiori, som stiller seg skeptisk til ”Kira”, uttrykker Light sympati med hans metoder og hevder han kunne ha gjort det samme om han var i hans sted. I et kronologisk tilbakeblikk avsløres nå handlingene som ledet fram til funnet og bruken av det overnaturlige drapsvåpenet. Via en hackeroperasjon på nettet noen måneder i forveien avslørte han lovverkets begrensede muligheter for straffeforfølgelse. Voldsforbrytere går fri og saker droppes på grunn av manglende bevismateriale. I frustrasjon oppsøker han en bar i et av Tokyos mer lyssky avkroker for å se hvor alvorlig situasjonen ligger an. Her sitter drapsmenn og voldsforbrytere som åpenlyst skryter av sine ugjerninger. Skuffet over at samfunnet tillater slike mennesker frihet kaster han en japansk lovsamling fra seg i sinne (samtidig som han får øye på notatblokken). Lights frustrasjon synes forståelig. Hans vilje til å finne roten i samfunnsproblemene konfronteres med den harde virkeligheten som er så fortvilende at han nærmest gir opp håpet. Konfrontert med en gjeng hardbarkede forbrytere er det lett å forstå hans avsky mot kriminelle, selv om vi fremdeles må stille oss skeptiske til masse-mord som den beste løsningen på problemet.

Da han i en direkte konfrontasjon med en lystmorder lykkes i å frembringe et hjerteattakk foran egne øyne går det opp for ham at han ikke bare sitter på et våpen med uoverskuelige krefter, men at det garanterer brukeren full diskresjon. Uten fare for hverken pågrepelse eller straffeforfølgelse kan han avrette kriminelle uten geografiske begrensninger. Alt han behøver er kjennskap til deres navn og utseende. Etter dette viser Light intet synlig samvittighetsnag ved å ta livet av menneskene han noterer ned i den dødelige skriveblokken. Tvert imot synes

⁵⁶ Kjent fra tegneserien publisert av *Marvel Comics*. Punisher ble senest filmatisert i 2004 av Johan Hensleigh.

han å være klar i sin tro på den antikriminelle vendettaens legitimitet. Som jusstudent vektlegger han lovens formål om å verge mennesker mot forbrytelser og straffe de kriminelle, men i frustrasjon over lovens begrensninger ser han muligheten til å bruke den guddommelige notatblokken til å rekke ut ”en hjelpende hånd” der loven ikke strekker til.

Vanskelighetene med å danne en uforbeholdent sympatisk allianse med Light burde være åpenbare på dette tidspunkt i filmen. Massedrap er en betenkelig handling uansett hvem ofrene måtte være. Samtidig finner vi en åpenbar ambivalens i etablering av filmens moralstruktur som gjør at vi ikke uten videre kan forkaste Light som en representant for hverken godt eller ondt.

2.1.2 Den Edle hensikten

Bølgen av hjerteattakk Light Yagami orkestrerer skjer tilsynelatende med utspring i sterkt idealistiske hensikter. Elementer av en slik moralsk hensiktsmessighet finner vi også hos morderen Jigsaw i skrekkfilmen *Saw* og Kiefer Sutherlands navnløse torturist i spenningsfilmen *Phone Booth*. Samtlige tar livet av mennesker eller plasserer dem i situasjoner hvor død er et sannsynlig eller forventet utfall, men det er ikke først og fremst en sadistisk nytelse i selve drapene som er det grunnleggende motivet. Isteden argumenterer de for at de gjør sine ofre og/eller menneskeheten en tjeneste. Deres påståtte godhet og rettferdighet skjemmes av ekstreme synspunkter det er vanskelig å sympatisere med, men ingen av dem ser på seg selv som onde eller forbryterske.

I skrekkfilmen *Saw* (Wan, 2004) er Jigsaw en enigmatisk forbryter som plasserer ufrivillige ofre i bestialske helvetesmaskiner. Samtlige feller er utstyrt med en utløsermekanisme som ofrene må lete seg fram til for å frigjøre seg selv innen en gitt tidsfrist. Mekanismene innebærer som oftest at ofrene må foreta grotesk og smertefull selvskading. De skadelidende er aldri tilfeldig utvalgte. Samtlige er personer som etter Jigsaws mening lider under utbrenthet, mangel på livsgnist, eller av andre ufordelaktige kvalifikasjoner de står personlig ansvarlige for. Ved å vinne tilbake livet og menneskeverden ved å overleve disse ”nær-døden opplevelsene” ønsker Jigsaw at ofrene skal gjenvinne livslysten og konstruktiviteten. Valget de står ovenfor begrenses tross alt til to mulige utveier: kjemp for livet, eller dø.

Kiefer Sutherlands ansiktsløse telefonterrorist i *Phone Booth* (Schumacher, 2002) praktiserer en beslektet filosofi. Promotøren og arrangøren Stuart Sheperd (Collin Farrell) befinner seg i en telefonkiosk på Manhattan med et våpen rettet mot seg fordi Sutherlands karakter mener han lever en dekadent livsstil. Stuart har utenomekteskapelige forhold og baserer hele sin karriere på arroganse, løgn og egoisme. ”You are guilty of inhumanity to your fellow man.” hveser Sutherland over telefonrøret. Underveis informerer han Stu om hvordan han ved tidligere anledninger har sett seg nødt til å avrette mennesker som var uvillige til å innfri hans krav om å forbedre seg da han gav dem sjansen til det. Stuart får utlevert samme ultimatum. Han må gjøre botsøvelse ved å fortelle menneskene rundt ham sannheten om seg selv. Gjør han ikke dette blir han skutt. Filmen utvikler seg til en samtale mellom de to karakterene hvor Stu stadig tvinges til å inngå pinlige og nedverdiggende kompromisser som gradvis tærer bort grunnlaget i hans utsvevende livsstil.

Light Yagami ser sin innsats som en velsignelse til verdens beste fordi det i siste instans vil bidra til et fredeligere samfunn der ingen lengre våger å begå kriminalitet. I motsetning til de to andre lar han gevinsten gå på bekostning av de som betaler prisen. Hans ofre har selv ingen mulighet til å slippe unna sin dystre skjebne og oppnår ingen personlig gevinst. Premien ligger i den preventive effekten drapsbølgen vil ha på potensielle mordere og forbrytere som viker unna i frykt for å være delaktige i forbrytelser.

Vi ser at det er klare forskjeller i omfanget av disse handlingene, men i motivasjon er de påfallende like. Samtlige aktører påstår de gjør noe som er godt og fordelaktig for samfunnet og/eller enkeltpersoner, men de bruker samtidig tortur, drap og utpressing for å realisere dette godet. Kan slike ekstreme arbeidsmetoder legitimeres?

2.1.3 Populisme og katarsis

Noe av det mest oppsiktsvekkende ved fremgangsmåtene Light Yagami, Jigsaw og Kiefer Sutherlands snikskytter benytter for å nå sine mål, er i hvor stor grad de virker etter sin hensikt. Spesielt i *Death Note* bivåner man populariteten som blir tildelt Kira – Lights alter ego. Avrettelsene på kriminelle blir mottatt som en samfunnsmessig gevinst.

Lights aksjon spiller tydelig på populisme. Menneskene Light retter sin aksjon mot er kriminelle, og at denne gruppen er et problem som bør til livs er det flere enn

gjerningsmannen som synes. Hadde vi forestilt oss et liknende scenario hvor han drepte uskyldsrene barn ville det vakt avsky og umiddelbar antipati både blant filmens medkarakterer og hos seeren, men bølgen av hjerteattakk er målrettet mot en gruppe individer som blir regnet som et samfunnsøde og Light vinner stor sympati for dette.

Vi argumenterte i første kapittel for vanskelighetene publikum kan ha med å akseptere nazister som eksempler på gode agenter. Fordi nazismens utbredelse i dag er så begrenset og fordi dens ettermæle er så beksvart finnes det få som velvillig vedkjenner seg dens premisser som gode eller positive. Nasjonalsosialismen lar seg i dag ganske enkelt ikke selge. Et formål som det Light promoterer i *Death Note* kan imidlertid tenkes å appellere til en bred demograf. Etter en realistisk målestokk er en verden fri for kriminalitet en ide som for alltid nok vil befinne seg på tegnebrettet, men den er ikke mindre forlokkende av den grunn. Takket være handlingen i *Death Note* kan vi forestille oss et scenario der målet med tiden kunne blitt realisert.

Vanskelighetene med å klargjøre aktørenes moralske karakter underbygges ytterligere når vi betrakter den synlige effekten på personene som berøres av deres aksjonsmetoder. I *Phone Booth* og *Saw* er det tydelig at skurkens aksjoner har en positiv innvirkning på de av ofrene som kommer fra torturen med livet i behold. For dem tar torturen form av en katarsis. Begrepet "katarsis" stammer fra Aristoteles og betegner et emosjonelt klimaks som vekker sterke følelsesmessige reaksjoner hos seeren. Ved å oppleve et traume eller drama på film (eller i andre sammenhenger som teater hvor begrepet opprinnelig oppstod) får vi utløp for våre negative og skjellsettende følelser. Traumat som Sutherlands telefoninnringer og Jigsaw påfører sine ofre gir dem livskraften tilbake. Poenget med katarsis i denne sammenheng er at virkemidlene kan være vonde og smertefulle å bli utsatt for, men nettopp fordi karakteren er presset inn i en såpass alvorlig situasjon er et følelsesmessig klimaks – katarsis - en naturlig konsekvens dersom karakteren skulle overleve.⁵⁷ Handlingen i *Phone Booth* synes praktisk talt å være strukturert med dette formål i tankene.

Dramaturgien starter ut med å etablere karakteren Stu som arrogant og usympatisk for deretter å dekonstruere disse sidene ved å presse ham mot et følelsesmessig sammenbrudd gjennom psykisk smerte. I *Phone Booth* munner den langvarige gisselsituasjonen ut i at

⁵⁷ Vi kunne også forestilt oss katatonisk sjokk, men dette ser ikke torturistene ut til å ta med i beregningen.

Stuart slår kontra på sitt ego og innrømmer tårevåt ovenfor TV-kameraer, livsledsager og kolleger hva han har foretatt seg bak dere rygg. Den endelige forløsningen (og frigjørelsen fra egosentrismen) kommer et par minutter senere, idet Sutherlands ansiktsløse karakter står på nippet til å bli avslørt av politiet. Rasende meddeler han Stu at han må ”ta noen med seg”, og truer med å likvidere Stus kone som overværer dramaet nede på gaten. Stu stormer ut av telefonkiosken, vel vitende om at han risikerer å bli skutt av politiets egne snikskyttere, mens han trygler terroristen om å skyte ham i stedet. Med denne uselviske erklæringen tar han et endelig oppgjør med sitt ego, og oppnår således hva Sutherlands karakter hevder han var ute etter. Takket være denne tilståelsen har han nådd Aristoteles’ intenderte katarsis. Det timelange og marerittaktige oppholdet i telefonkiosken, samt den offentlige tilståelsen og ydmykelsen fungerer som en katarsis som rensker ham for de usympatiske impulsene og gjør at han i filmens klimaks villig stiller seg i skuddlinjen. Til tross for den mentale belastningen kan vi derfor eniges i at dramatikken førte til et fordelaktig utfall, idet han ser ut til å ha blitt et bedre menneske ved filmens slutt.

Katarsis har også forbindelser til *Saw*. Her uttrykker et av ofrene, den tidligere rusmisbrukeren Amanda, åpenlys beundring ovenfor torturistens ambisjoner. Jigsaw tolket hennes omgang med narkotika som en manglende vilje til å leve, og følte det maktpåliggende å sette hennes gjenværende livsgnist på en prøve. I flashbacks blir seeren fortalt hva som fant sted. I et lukket rom er Amanda blitt utstyrt med en diabolsk hjelmlignende mekanisme som truer med å rive hodet hennes i filler dersom hun ikke klarer å finne nøkkelen som løser henne fra hjelmen innen en gitt tidsfrist. Nøkkelen er å finne i kroppen på en person som ligger livløs på gulvet. Jigsaw beroliger henne om at vedkommende er død. Da personen viser seg å ikke være død allikevel forverres det moralske traumet med å skaffe nøkkelen, men Amandas vilje til å overleve er sterkest og hun beholder livet med knapp margin. Hendelsen revitaliserte henne og frigjorde henne samtidig fra stoffmisbruket. Smertene er glemt og offeret uttrykker kun takknemlighet ovenfor torturisten.

Death Note diskuterer ikke katarsis i samme grad som de to øvrige filmene. Light interesserer seg ikke for å gi mennesker med moralske skavanker en mulighet til å forbedre seg. Han fjerner simpelthen personene med disse lastene fra eksistens. Dermed er det samfunnet som mottar gevinsten. Kiras popularitet vokser seg som en følge av dette raskt til en personlighetskultus som minner om dyrkelsen av et popidol. Under *Death Notes* åpningssekvens meddeler tidligere mobbeofre entusiastisk hvordan de nå kan gå fritt på

skolen takket være Kiras innsats. I oppfølgeren *Death Note: Last Name* får Kira uventet støtte fra medlemmer av det japanske parlamentet, og mot slutten av filmen viser Light til den utvilsomt fordelaktige konsekvensen ved at kriminaliteten skal ha falt med hele 70 % siden han startet sitt arbeid.

Vi ser det er fakta som helt klart taler til rollefigurenes favør og forteller oss hvorfor vi ikke uten videre vil karakterisere dem som onde, dersom vi med ”onde” mener fravær av alt godt. Grunnlaget for en sympatisk allianse synes å være til stede, men disse fordelaktige dimensjonene kan ikke sees i en isolert kontekst. De må først vurderes opp mot eventuelle bivirkninger og opposisjonelle argumenter.

2.1.4 Rettferdighet i drap?

Mange vil hevde at Light Yagami benytter hyklerske metoder i sin kamp for en bedre verden. Påstandene tar bakgrunn i spørsmålet om på hvilket grunnlag vi kan si at drap kan rettferdiggjøres. Mange vil si at det overhodet ikke lar seg gjøre, men dissidensen her er stor. Vi trenger ikke forholde oss til fiksjonell underholdning for å se hvor stor spliden er. Tenk bare på de endeløse debattene omkring den omstridte bruken av dødsstraff rundt om i verden, for ikke å si diskusjonen om hvorvidt abort kan betraktes som drap eller ei.

Sett i lys av den høye temperaturen slike spørsmål skaper i den virkelige verden er det bemerkelsesverdig hvor lett vi har for å avfeie fiktive drap uten noen form for etisk refleksjon. En slik likegyldighet (eventuelt støtte) oppstår gjerne hvis voldsutøveren etableres som en uforbeholden helt. Bruce Willis er en skuespiller som har gjort karriere av å ta knekken på en anelig mengde kriminelle som karismatisk politimann i *Die Hard* (McTiernan, 1988) og påfølgende oppfølgere. Hva vi enn skulle mene om John McLanes framferd tyder mye på at hans ekstreme selvjustis legitimeres gjennom hans funksjon som ”politimann i kamp mot urettferdighet”. Die Hard-filmene tar liten selvkritikk for den vigilantistiske aksjonsformen Willis utøver, men publikum støtter han på tross av, eller kanskje på grunn av denne voldsbruken. Vi slår oss til ro med at McLanes aksjoner simpelthen er ment å gi skurken sin velfortjente straff. Helten behøver altså ikke fremstå som en uforbeholden menneskevenn for å fremstå som en troverdig helt.

Enkelte av menneskene Light Yagami avretter gir ikke inntrykk av å være et hår bedre enn de John MacLane tar seg av. Hvis heltekarakterenes brutale metoder lar seg legitimere under samme parole: om å straffe de onde, korruperte og fordervede. Hva ligger så i veien for å godta metodene Lights idealist i *Death Note* foretar seg?

2.1.5 Er utvetydige definisjoner av godt og ondt mulig?

Så langt har vi forsøkt å tilrettelegge data som viser hvorfor enkelte mennesker faller for idealet *Death Notes* hovedperson kjemper for. Den utopiske målsetningen Light og hans tilhengere støtter synes allikevel ikke å ta særlig hensyn til drapenes egenverdi. Det virker snarere som om man forsøker å bortforklare dem som en uunngåelig konsekvens av kampen for å realisere et større gode. Argumentene kommer i form av statistikker og tabeller som viser hvordan kriminaliteten har gått ned, eller gjennom påstanden om at forbrytere ”fortjener å dø”. Slike replikker fungerer mer som hule bortforklaringer og avsporinger snarere enn rasjonelle argumenter for hvorfor Light bør betraktes som en god person.

Hva er det så Light gjør galt? På hvilket grunnlag kan vi si at han *burde* visst bedre og *burde* handlet på en annen måte? Ved å omorganisere loven etter eget behov er han slett ikke unik i en filmatisk sammenheng. Som seer befinner vi oss av og til i situasjoner hvor vi støtter anti-helter og småkriminelle som både motarbeider og overskrider lovens begrensninger, og selv en helt bryter loven hvis det fører til at et liv kan reddes. Selve lovbruddet er altså neppe sympatiavgjørende i seg selv for de fleste seere. Vi kan for eksempel vanskelig forstå hvordan noen ville bli opprørte over at enkelte filmer oppstiller oss med Egon Olsen og kompani. Det er mer sannsynlig at vi avgjør vår affektive tilknytning mot den forbrytersk karakteren med hensyn til overskridelsenes *grad av alvorlighet*, og Light Yagami tar seg ikke små friheter med loven. Han planlegger og iverksetter en global utrenskningsprosess som er av en slik skala at vi ikke uten videre kan ignorere den, uansett hvem hans ofre måtte være. For å kunne avgjøre vår troskapsmessige tilknytning bør vi derfor ha håndfaste bevis for å tro at det Light kjemper for virkelig er godt og rettferdig, og ikke bare antagelser. Flere detaljer taler i hans favør, men det er samtidig flere som ikke gjør det. Effekten av en aksjon med slike omveltninger kan ikke måles gjennom en simpel statistikk, og etter hvert som Lights metoder stadig korrumpes gjennom filmen må vi forkaste enhver antagelse om en uforbeholden god vilje bak hans planer.

Hvis vi tar høyde for at Light handler i samsvar med det han anser for å være godt og riktig er dette allikevel ikke tilstrekkelig til å unngå en mengde etiske spørsmål omkring hans virksomhet. Er denne formen for ”godhet” han hevder å representere en ny og revidert form for godhet, eller må handlingene fremdeles kategoriseres under den logiske forståelsen av godt og ondt og sees på bakgrunn av disse to alternativene? Sagt på en annen måte: hva utgjør det onde i *Death Note*, *Saw* og *Phone Booth*, og hvordan kan det forstås hvis voldsutøverne selv hevder å være gode?

2.2 Hinsides Godt og Ondt?

2.2.1 Hva er ondskap?

”Jeg er rettferdighet” erklærer Light i en av *Death Notes* viktigste scener. Hans argeste motstander – en fremdragende kriminaletterforsker under psevdonymet ”L” – har nettopp utfordret Light over TV og kommet med nøyaktig samme påstand. L garanterer at seriemorderen som opererer under navnet Kira vil bli funnet og stilt for retten for sine ugjerninger. Loven har derved stemplet Kiras aksjon som forbrytersk. Light tenner på alle plugger og utbasunerer at L og samtlige andre motstanderne er de egentlig onde. I denne sekvensen er det klart for seeren at han overfører sin personlige tolkning av forholdet mellom godt og ondt over på samfunnet i særdeleshet. Enhver som støtter hans ideologi er god, mens opposisjonelle er onde. Denne polariseringen er hard å svelge fordi vi vanskelig kan akseptere en påstand om at hele det japanske rettsystemet er ondskapsfullt. Uttalelsen impliserer at Light opererer i takt med personlige etiske overbevisninger.

Med utgangspunkt i Lights påstand om å være god kan vi drøfte et par mulige tolkninger:

- (1) Lights gjerninger kan legitimeres fordi godt og ondt baserer seg på subjektive forestillinger.
- (2) Lights gjerninger kan ikke legitimeres gjennom subjektive forestillinger om godt og ondt.

Vi kunne tilføyd andre alternativer, men disse to er de mest innlysende i denne sammenheng. Jeg vil endog bemerke at vi i forbindelse med mulighet (2) kan diskutere påstanden om hvorvidt onde virkemidler kan rettferdiggjøres i en større sammenheng, hvor det endelige målets vil veie opp for ondskaper som er med på å realisere det.

Jeg nevnte i underkapittel 2.1.4 problemene med å finne en allment akseptert definisjon av hva vi kan karakterisere som drap. Å frata et annet individ livet i form av mord regnes av mange for å være det mest innlysende eksemplet på en handling som kan karakteriseres som ond, men hva som bør defineres som drap blir altså debattert. Det abortmotstandere eller en anti-dødsstraff aktivister regner som drap, regnes av tilhengere for å være et kirurgisk inngrep eller domsfullbyrdelse av en rettmessig prosess. For tilhengeren finnes det intet ondt ved slike handlinger. Vi kunne like godt trekke inn et ekstremt eksempel som terrorisme. Fundamentalistisk motiverte personer ser gjerne sine terroraksjoner som noe godt i ledd av bekjempelsen av noe ondt, men for ofrene som utsettes for angrepet fortøner aksjonen seg som ren destruktivitet uten annet formål enn å gjøre ondskap. Uenigheten omkring avrettelser av kriminelle i *Death Note* hører også hjemme under en slik strid. Definisjonsproblemet her oppstår, som i de andre tilfellene, i forbindelse med den skadelidendes status og egenverdi. Er de kriminelle mennesker eller er de verdiløse umennesker?

Med henhold til kategoriseringsvanskelighetene i overnevnte situasjoner argumenterer enkelte for at en objektiv definisjon av ondskap forblir en umulighet. Opinionsen er såpass splittet at en etisk relativisme er den mest logiske utvei. En støttespiller for dette syn er Friedrich Nietzsche. I flere av hans verker later det til at han forsøker å løsrive konseptet om ondskap fra en objektiv norm fordi terminologien er et problem som er uløselig knyttet opp mot teologisk tolkning, og ikke noe som befinner seg handling i seg selv. Ut ifra et slikt utgangspunkt kan ingen i realiteten anklage andre for å bedrive ondskap idet handlingers moralske forankring fremstår som et personlig anliggende.

Motstanderne av en slik relativisme argumenterer for at ondskapen hverken kan eller bør tilbakeføres som et personlig anliggende. Ondskap er et reelt samfunnsmessig problem som Nietzsche og hans tilhengere kun oppnår å bortforklare.⁵⁸ Problemet med begrepet er at det ofte sender tankene i retning av en handling utført av en pur og demonisk vilje, noe som neppe stemmer overens med for eksempel Light Yagami i *Death Note*. Lars Svendsen er oppmerksom på dette og foreslår en mer fleksibel bruk av uttrykket som ikke ser terminologien under en bastant definisjon, men heller i form av et typologibasert system. Ved

⁵⁸ Svendsen, s.65

å benytte dette systemet vil vi forstå at selv aksjoner som står under sterke idealer ikke kan avskrive seg fra ondskap

2.2.2 Nietzsche og menneskets selvrealisering

“That which is done out of love always takes place beyond good and evil.”⁵⁹

Lights radikale ideer om godt og ondt er ikke unike i en filosofihistorisk sammenheng. Hans kompromissløshet ovenfor loven og menneskene han feller dom over kan sees som et speilbilde av Friedrich Nietzsches ønske om å føre menneske nærere selvrealisering ved å løsrive det samfunnets tradisjonelle verdier.

I scenen hvor Light sitter ved et cafébord i påvente av kjæresten Shiori er kamera nøyosomt opptatt av å plukke opp tittelen på boken han sitter og blar i. Det viser seg å være en kopi av Nietzsches *Beyond Good and Evil* (1886).⁶⁰ At nettopp denne boken markeres såpass tydelig er mer enn en ren tilfeldighet. Bokens tematikk ligger nemlig nært opp til den moralske debatten som Light på dette tidspunkt har blandet seg inn i. I dette verket reiser Nietzsche kritikk mot sine filosofikolleger og deres blinde aksept for kristendogmatiske moralprinsipper. For Nietzsche falt ondskapsbegrepet vekk med den religiøse tolkningen av verden. En objektiv moralsfære tåles ikke i Nietzsches nihilistiske filosofi. ”There are no moral phenomena at all, only a moral interpretation of phenomena.”⁶¹ skriver han i en av sine mangfoldige aforismer. Paragrafen er relativistisk i den forstand at man ikke lengre kan danne seg objektive bilder om moralske handlinger, men den muliggjør samtidig en ny og friere tankegang som Nietzsche var en pådriver for. Nietzsche savnet mennekser med vilje til å tenke nytt og radikalt. For ham var tilsidesettelsen av tradisjonelle normer et steg i retning av menneskets selvrealisering. Når Gud var erklært død var det opp til menneskene selv å ta hans plass og gi tilværelsen ny mening.⁶² Alternativene bestod til slutt mellom å villig følge egne verdier, eller ufrivillig følge andres.⁶³

⁵⁹ Nietzsche: *Beyond Good and Evil*, § 153 (mine referanser til denne boken består av henvisning til paragrafer)

⁶⁰ Den norske oversettelsen er *Hinsides godt og ondt*. Jeg refererer i notene til denne boken som *Beyond Good and Evil* idet jeg kun er kjent med den engelske oversettelsen.

⁶¹ Nietzsche, § 108

⁶² Eriksen: *Nietzsche og det Moderne*, s. 71

⁶³ Gane og Chan: *Nietzsche for Begynnere*, s. 117

For Nietzsche er det ikke nok at man merker dekadansen i de gamle ideene som utgjør systemet og kritiserer dem. Man bør samtidig ha egne ideer som kan erstatte det gamle og man må ha evnen til å få mennesker til å tro på dem.⁶⁴ At Light er misfornøyd med det japanske rettssystemets inhabilitet til å straffeforfølge kriminelle merker vi raskt. Han er fortvilet over maktesløsheten han føler og betrakter situasjonen som slutten på systemet han engang hadde tiltro til. Idet han får kontroll over den gudegitte notatblokken innser han imidlertid at han er i stand til å radikaliserer samfunnet. Hans ideer truer med å forkaste det gamle systemet og aksjonsmetodenes sofistikerte populisme omvender store folkemasser til å tro på deres legitimitet.

Det kan diskuteres hvor bevisst *Death Note* bygger sin handling på Nietzsches filosofi, men parallellene fremstår så tydelige at de ikke kan ignoreres. Spørsmålet er om Nietzsches filosofi impliserer en rettferdiggjørelse av de premissene Light Yagami arbeider ut ifra.

Lights revolusjon er en ekstrem form for selvrealisering slik Nietzsche postulerer. Samfunnet han har satt ut for å forandre vil til slutt være et produkt modellert i henhold til hans egne ønsker og verdier. Naturligvis er det tvilsomt om Nietzsche forestilte seg en form for selvrealisering av ambisjoner like vidtgående som de Light forsøker å iverksette, men premisset om mennesket som en erstatning for Gud og det metafysiske forblir det samme. Ingen form for metafysisk målestokk påvirker handlingsrammene Light arbeider etter. Han er allerede klar over at de gudene som faktisk eksisterer - de ulike shinigamis, deriblant følgesvennen Ryuk - ikke er interessert i å straffe mennesker ut ifra en normativ moral. Vi kan kanskje si at i *Death Notes* er det Gud(ene) som overlater ansvaret til mennesket og gir det muligheten til å være gud selv. Gud er i *Death Notes* tilfelle ikke død, men stiller seg likegyldig ovenfor menneskehetens moral!

Når Light innser sine muligheter iverksetter han sine planer uten interesse for opposisjonelle påstander om allment aksepterte moralverdier. Burde ikke Light tatt hensyn til at kriminelle også er mennesker? Ikke ifølge Nietzsche. For ham er altruistiske verdier som medmenneskelighet og medynk direkte livsfientlige. Medlidenheten motarbeider menneskets utvikling, fordi den går inn for å bevare det som er modent for ødeleggelse.⁶⁵ Nietzsche så derfor medlidenhet som en konsekvens av den religiøse moralfilosofi. For Light fortøner ikke

⁶⁴ Eriksen, s.72

kampen mot kriminelle seg i like stor grad som en religiøs revolusjon, men medlidenhet ovenfor kriminelle er i hans øyne likevel en moralsk defekt. Dernest er individets selvrealisering og statens krav til en god borger uforenelige størrelser for både Nietzsche og Light.⁶⁵ Å være lovlydig ville innebære å aldri fullbyrde begjæret etter selverkjennelsen. Light forsøkte selv dette og fant seg selv maktesløs ovenfor de kriminelles herjinger. Først ved å overskride denne begrensningen er han på vei mot Nietzsches mål om selvrealisering. I åpningsscenen hvor han avretter gisseltakeren han ser på TV tar ikke Light hensyn til denne personens menneskeverd. Gisseltakeren er en person som står i veien for Light ide om en bedre verden og må derfor renskes vekk. Hverken han eller seeren får noensinne greie på om gisseltakeren virkelig hadde positive sider, ei heller får vi klarlagt hvorvidt omstendighetene som drev ham til å ta gisler var av en slik karakter at vi ville følt medynk med ham. Det samme gjelder naturligvis for samtlige av Lights ofre, men under omstendighetene er ikke medlidenhet eller nåde noe Light kan tillate seg å gi uttrykk for. Gjorde han det ville han ikke vært i stand til å gjennomføre aksjonen, ville dermed gi slipp på sin selvrealisering. Mangelen på en tydelig medlidenhet for sine ofre går for øvrig igjen hos Jigsaw og Kiefer Sutherlands terrorist, selv om disse to ikke deler Lights behov for å oppnå personlige mål. Disse to er tross alt kompromissløse fordi de hevder å være innstilt på å hjelpe andre.

Selvrealiseringen slekter tilsynelatende på Nietzsches ofte misforståtte teorier om overmennesket. Overmennesket er på mange måter det samme som det selvrealiserende mennesket som har gjort skapende bruk av sine evner. For Nietzsche har alle mennesker en plikt til å forsøke seg på dette.⁶⁷ Enkelte ganger viser Nietzsche en vilje til å handle ut ifra det vi selv ville betrakte som ondt: "The great epochs of our life are the occasions when we gain the courage to rebaptize our evil qualities as our best qualities."⁶⁸ En slik formulering legitimerer langt på vei bruk av ondskap for å fremme egne mål, og overmennesket må sant nok benytte seg av ting som det selv ser som onde. Her later Nietzsche til å ha mer ærlighet og selvinnsikt enn Light, for om Light ser egne handlinger som onde, eller i det minste umoralske så uttaler han det ikke høyt. Det bør bemerkes at dette onde innebærer ikke en forkastelse av alle tidligere former for moral, eller at man setter negativt fortegn foran alle tradisjonelle påstander, men snarere en form for nytenkning og revisjonisme hvor enkelte tenkere etablerer nye grunnlag. "That which an age feels to be evil is usually an untimely

⁶⁵ Gane og Chan, s. 122

⁶⁶ Eriksen, s. 50

⁶⁷ Gane og Chan, s. 79 – 80

afterecho of that which was formerly felt to be good – the atavism of an older ideal.”⁶⁹ hevder Nietzsche. Derfor er det opp til disse klartenkte å sette en ny standard, uten å ta hensyn til hva samtiden skulle mene. Den revolusjonære standarden han legger opp til kunne tenkes å realiseres en gang i framtiden. I et slikt scenario ville det ikke lengre vært en moralsk revisjonisme, men normalen.⁷⁰

Det ironiske ved den nye moralen som Nietzsche forestilte seg er at den, om den noensinne skulle bli realisert, i det store bildet ikke ville fortone seg bedre enn foregående normer idet denne også vil kunne bukke under for et fremtidig eller kontemporært alternativ. For Nietzsche er dette helt korrekt idet han selv ikke påstår å ha funnet noen form for genuin sannhet. Han krever ikke å bli trodd på sine ideer om overmennesket og moralens tvetydighet. Poenger med hans teorier er at de tar et steg tilbake fra tradisjonen med å tilby mennesket absolutte sannheter. Nietzsche holder seg dermed tro i forhold til egen nihilisme og relativitet.⁷¹ Dette gjenspeiles i liten grad av Light som bastant holder fast ved at hans revolusjon er det eneste riktige, ikke bare etter personlig standard, men for hele verden.

Light tar ganske riktig ikke hensyn til loven, men hans revolusjon skaper samtidig et diktatorisk forhold hvor han er blitt den lovregulerende instans som mennesket må følge. Motstanderne tillates derfor ikke å være kritiske og Light befinner seg således i en situasjon hvor han både gjør opprør mot systemet samtidig som han forsøker å etablere en ufravikelig moral som er enda mer prinsippfast enn den han forsøker å overvinne.

For Nietzsche forderves menneskene av slavemoralen som de lovgivende samfunnsinstanser, særskilt kirken henger over våre skuldre. Light er imidlertid ingen kompetent student av Nietzsche idet han forsøker å gjeninnføre en slik slavemoral over verdens mennesker. For Light er ikke godt og ondt relative størrelser som kan forkastes. Han står fast på at han er den gode og dyrker idealet med jernhånd. En slik form for moral unndrar seg en moralsk relativisme. På flere sentrale punkter er Light en tilhenger og pådriver av nihilismen, men på et teologisk plan gir han uttrykk for å være like slavemoralistisk som de religiøse kreftene Nietzsche foraktet. Nietzsche påstår at det som gjøres av kjærlighet skjer hinsides godt og

⁶⁸ Nietzsche, § 116

⁶⁹ Nietzsche, § 149

⁷⁰ Mangategneserien som filmen baserer seg på strekker handling flere år lengre frem i tid enn de to spillefilmene gir plass til. Her blir vi fortalt hvordan flere av verdens land starter å akseptere Lights revolusjon, og innretter sine nasjonale lovverk i tråd med hans ønsker.

ondt, men selv om Lights aksjonsformer utføres ved kjærlighet til egen person og eget ideal, påstår han ettertrykkelig at han er den gode. Han har en fast moralsk holdning til sine ideer som ikke kan forklares ut ifra Nietzsches tvetydige holdninger.

2.2.3 Ulike Ondskapstypologier

Hvis Nietzsches holdning til ondskap er tvetydig og ubestemmelig er Lars Svendsen vesentlig mer håndfast i sin oppfatning. Ondskap er et praktisk problem som stadig kommer til syne i et konkret moralsk og politisk felt.⁷² Feilen mange gjør, ifølge Svendsen, er å redusere begrepet til en enkelt grunnform til bruk på moralske handlinger. En slik bruk av ordet kan få det til å virke som det vi kaller ondskap tar form av å gjøre noe ondt *fordi* det er ondt. Denne formuleringen reduserer bruksområdet betraktelig fordi det ikke gir et korrekt bilde av årsakssammenhengene i mye av det vi definerer som ondskap.

Av denne grunn ser Svendsen det som mest riktig å diskutere ondskap som en typologi med flere ulike *former* for ondskap. Her skiller han mellom fire grunnformer: Den *demoniske*, *instrumentelle*, *idealistiske* og *dumme* ondskapen.⁷³ Vi kommer til å stifte bekjentskap med flere av disse typologiene i de to siste delkapitlene, men det kan allikevel være nyttig å klargjøre deres innhold.

Den første typen ondskap – den *demoniske* ondskapen – kjennetegnes av å være ondskap for ondets egen skyld. Dette er nok den mest nærliggende assosiasjonen vi tenker på når vi hører ordet, men ifølge Svendsen er dette også den minst utbredte formen for ondskap. Når vi til daglig konfronteres med nyheter om drap, tortur og terrorisme fremstår det for oss ofte uforståelig at menneskene som står bak slike forbrytelser kan ha annet enn ondt i sinne, men det er ytterst sjelden at slike gjerninger er utslag av at gjerningsmennene bar på et ønske om å gjøre noe de selv mente var galt. Et av de største problemene er at uttrykket ”demonisk ondskap” impliserer en total mangel på motivasjon utover det onde i seg selv, og dette stemmer dårlig overens med de fleste forbrytelser, også i våre utvalgte filmer i dette kapittel. Lights aksjoner i *Death Note*, Jiggsaws tortur i *Saw* og Kiefer Sutherlands telefonterrorisme i *Phone Booth* er tvert imot motivert med henhold til det gjerningsmennene selv mener er moralsk riktig.

⁷¹ Eriksen, s. 72

⁷² Svendsen, s. 212

⁷³ Svendsen, s. 81-83

Et menneske som utøver *instrumentell* ondskap er en aktør som erkjenner hva som er godt og ondt, men som velger å gjøre det onde for å oppnå en personlig gevinst. Her er det mulig å trekke inn forbrytelser som ran og rovmord som har til formål å skaffe gjerningsmannen en økonomisk gevinst, men Svendsen trekker også frem hensynsløse næringslivsaktører som velger å neglisjere menneskelige interesser i sitt profittjag. Enkelte seriemordere og sadister som nyter å torturere sine ofre hører også hjemme her. De blir tent av å se lidelsene de påfører andre mennesker eller av sine ofres maktesløshet, selv om de ofte er klar over at deres handlinger blir oppfattet som onde av andre mennesker.

Idealistisk ondskap er handlinger som foregår på premisser som gjerningsmannen selv mener er gode. Han gjør altså noe ondt i den tro at han foretar seg noe godt. En slik form for ondskap må ikke forveksles med den instrumentelle, for instrumentell ondskap er klar over sin egen umoral. Dette er ikke tilfelle med den idealistiske ondskaper. Den idealistisk onde er overbevist om at hans aksjoner er riktige og legitime, selv om omverdenen ser det som eksempler på noe ondt. Lars Svendsen trekker blant annet inn flykaprerne som angrep USA 11. september 2001 som nåtidlige representanter for en slik form for ondskap: ”Vi tenker at enhver som myrder tusener av uskyldige mennesker *må* forstå at dette er ondt. Men de gjør ikke det.”⁷⁴

Den *dumme* ondskaper forutsetter at gjerningsmennene står tankeløse om sine handlingers egen moral. Slike mennesker kan godt være motivert av idealisme, men de har ikke noen formening om det de gjør er godt eller ondt. Soldater som dreper uskyldige i strid, eller krigsforbrytere som massakrerer etniske minoriteter for deretter å unskyld seg med at de bare fulgte ordre er blant de klareste eksempler på den dumme ondskaper. At Svendsen definerer denne formen for ondskap som ”dum” betyr altså ikke at gjerningsmennene behøver å ha en mangel på kunnskap. Den dumme ondskaper innebærer en mangel på klokskap og refleksjon over egne handlinger.⁷⁵

Hvilke av Svendsens ondskapstypologier minner oss om det Lights foretar seg? Beskrivelsen av den demoniske ondskaper ser umiddelbart ikke ut til å passe for Light. Han dreper ikke mennesker fordi han ønsker å fremstå som ond. Han kan heller ikke beskrives som

⁷⁴ Svendsen, s. 216

interesseløs ovenfor sine handlinger slik den dumme ondskaperen forutsetter, i alle fall ikke til å begynne med. Vi skal allikevel diskutere hans tilknytning opp mot den dumme ondskaperen mer inngående i delkapittel 2.2.5. Hva så med den instrumentelle ondskaperen? Det kan argumenteres for at hans operasjoner er iverksatt under en målsetting om å oppnå et personlig gode, nemlig anerkjennelse som en rettferdighetens idealist, men i motsetning til en instrumentell ond aktør anerkjenner ikke Light sin egen ondskap. Han mener tvert imot at å drepe kriminelle er en form for godhet. Om han virkelig gjorde det onde fordi han selv syntes det var umoralsk ville han derfor neppe påstått at han var rettferdigheten personifisert. Derimot tror jeg Svendsen står nærmere en troverdig beskrivelse av Lights handlinger idet han skildrer den *idealistiske* ondskaperen: Aktøren gjør seg skyldig i noe ondt i den tro at han gjør noe godt.⁷⁶

2.2.4 Den Idealistisk Ondskaperen

”Ondet trives aldri bedre enn når det står et ideal foran det.” - Karl Kraus⁷⁷

I sin gjennomgang av den idealistisk motiverte ondskaperen bemerker Svendsen at menneskehetens bestrebelse på å overvinne illusoriske og reelle under historisk sett har forårsaket langt mer ondskap enn bestrebelse på å gjøre det gode.⁷⁸ Nazismens masseutryddelser var på mange måter idealistisk motiverte. Hitler og nasjonalsosialistene så ikke disse utrenskningene som onde, selv om de ved krigens slutt hadde forårsaket mange millioner dødsfall. Utrenskningene var myntet på det nazismen definerte som samfunnsmessige uønskede elementer og ble derfor sett på som et arbeid i de godes tjeneste. Stalins utrenskninger av politiske motstandere på 1930-tallet må også betraktes som idealistiske. Ingen av diktaturene benyttet begrepet ondskap på disse massakrene fordi godt og ondt var blitt et statlig anliggende som makthaverne selv kunne definere.

I tidligere delkapittel anklaget vi Light for å fremstå som en idealist i sin revolusjonære utrenskning av kriminelle. Filosofien Light sverger til ser forbrytere som et uforbeholdent onde: som skadedyr som må utryddes for at menneskeheten skal nå Utopia. I slike idealer aner vi foruroligende paralleller med historiske begivenheter hvor alt fra individuelle drap til

⁷⁵ Svendsen, s. 138

⁷⁶ Svendsen, s. 82

⁷⁷ Kraus, referert til ved Svendsen, s. 82

masseutryddelse av hele etniske og religiøse grupperinger har blitt organisert under påskudd om å ha vært rettferdige. Nazistenes jødeutryddelser er nok den mest kjente eksemplet på dette, men den samme filosofien har vært praktisert gjennom en rekke kriger og konflikter. Årsaken menneskene som har deltatt i slike handlinger har lagt til grunne for sin deltakelse har aldri vært at man selv ønsket å gjøre noe ondt. Tvert imot peker de svært ofte på at det var de forfulgte, ofrene selv, som utgjorde ondet og var årsak til sin egen lidelse. Man etablerer bildet av en verden der man skiller skarpt mellom "oss og dem" før man reverserer skyldansvaret. Menneskene man forgriper seg mot blir gjerne demonisert for å tilpasse bildet av en farlig aggressor eller overgriper som bør utryddes, mens man fremhever sin egen person eller egne verdier som det gode. Demonisering av kriminelle bygger på de samme prinsippene.

Rettferdiggjørelsen av hjerteslags-massakren i *Death Note* er vesensforskjellig fra etniske og religiøse utrenskninger. Den er snarere sosiologisk anlagt idet kriminalitet går utover enhver religiøs, rasemessig, politisk og kulturell periferi. Kriminalitet blir med få unntak sett på som en velsignelse for andre enn for forbryterne selv, og blir av den grunn forsøkt motarbeidet av de fleste samfunnsmessige instanser. Det hyklerske i en slik situasjon er naturligvis at Light metoder i seg selv er kriminelle fordi det ifølge japansk lov ikke er tillatt å drepe, uansett hvilke motiver du skulle ha. Oppfatningen om at de kriminelle er, om ikke onde så i alle fall *et* onde, er allikevel svært utbredt.

Light viser seg imidlertid å være inkonsistent i sin holdning til det han regner som godt og ondt hvis "godt og ondt" i denne sammenheng er ment å bety det vi vanligvis forstår med begrepene. Light påstår han utviser godhet ved å drepe kriminelle, men han står like hardt på dette premisset selv når han starter å utrydde politimenn og FBI agenter som gjør jobben sin. Disse menneskene gjør utvilsomt en innsats de selv ser til de godes fordel, men for Light har forskjellen mellom godt og ondt blitt et personlig anliggende. Alt som er godt og rettferdig er nå blitt jevnbyrdig med de krefter som støtter hans ideologi, mens motstanderne av de samme ideene defineres som onde. Denne selvdefinerte godheten har flere grunnleggende svakheter og et stort overbevisningsproblem i den forstand at man ikke lengre kan overbevises om at det som er godt faktisk *er* det. Det blir riktigere å si at man tvinges til å følge Lights idealer fordi man automatisk vil havne i kategorien som motstander om man skulle våge å motsi

⁷⁸ Svendsen, s. 119 – 120

ham. Forutsetningen for å velge mellom godt og ondt er at mennesket har et fritt valg til å utføre handlinger det selv definerer som gode eller onde. I *Death Note* skjer valget under en trussel om å defineres som fiende hvis du ikke etterkommer kravene personen som definerer godt og ondt selv stiller.

Lights målsetting om å utrydde kriminalitet forutsetter dessuten at man har en allmenn akseptert viten om hva det vil si å være kriminell. Hvor går grensene mellom kriminell og ikke-kriminell? En slik diskurs er endeløs og skifter fra samfunnslag til samfunnslag. I enkelte strengt religiøse miljøer hører vi for eksempel om hvordan utroskap og homoseksualitet defineres som spesielt alvorlige former for forbrytelser. Konsekvensene som hadde fulgt i kjølvannet av Lights handlinger om hadde tilhørt slike miljøer kan man jo tenke seg.

Om man velger å unntaksvis henfalle til vold mot ikke-kriminelle, slik Light gjør når han forsøker å utrydde motstandere, er det fristende å ty til bortforklaringer som at ondskaper som blir utført vil kunne tolereres i den store sammenhengen. Målet som ligger i det fjerne legitimerer ondskaper fordi denne ondskaper er av en mindre grad enn den som ville funnet sted om man ikke foretok seg noe som helst. Slike utsagn henfaller Light til med stadig mindre mellomrom. Her kan det tyde på at han tross alt ser sine handlinger som, om ikke direkte ond så i hvert fall en tanke umoralske. Allikevel kan han unnskyldes seg med at han handler rettferdig fordi aksjonen ble gjort i tråd med et fremtidig mål. Således retter han oppmerksomheten vekk fra ondet som ble begått over mot totaliteten av arbeidet han legger ned. Igjen ser vi spor etter Nietzsches filosofi. Nietzsche påstod som vi tidligere var inne på at man (i forsøk på å bli et overmenneske) må være forberedt på å gjøre handlinger man selv ser som onde. Kunne det i enkelte tilfeller av å være ond føre noe godt med seg? En slik suspensjon av det etiske må også kunne sees som idealistisk ondskap idet onde gjerninger er ment å fremme en idealistisk målsetting. Slike formuleringer blir allikevel blankt avvist av Lars Svendsen som mener at samfunnet i dag har kommet dit hen at enhver lovnad om et framtidig mål ikke kan rettferdiggjøre teleologiske krumspring av det Light er lojal ovenfor. ”Vi aksepterer ikke lengre henvisninger til store politiske mål i det fjerne, som kan gis en absolutt prioritet fremfor moralen, mål som kan oppheve alle onder i det gode.”⁷⁹ Vi har

⁷⁹ Svendsen, s. 63

ingen garanti for at målet som blir kjempet for noensinne vil gå i oppfyllelse. Resultatet kan være at streben etter idealet fører til ytterligere lidelser og nød.

2.2.5 Fanatisme - Den Dumme ondskaben

“He who fights with monsters should look to it that he himself does not become a monster. And when you gaze long into an abyss, the abyss also gazes into you.” - Nietzsche⁸⁰

Vi har hittil argumentert for at aktører som Light handler i samsvar med det han selv anser for å være rett og galt. At handlingene til en som er idealistisk ond blir sett på som perverterte og ikke kan forsvares i en moralsk sammenheng gjør ikke aggressoren mindre idealistisk. Han kan være klokkeklar i sin overbevisning om at han gjør det gode. Et menneske som opererer under sterke idealistiske motiver har imidlertid ingen garanti for ikke å henfalle til verdier som ligger utenfor de rammebetingelsene han selv har lagt til grunn for sitt ideal. En idealist kan fort utvikle seg til å bli en fanatiker som ikke tenker over hvorvidt det han gjør egentlig er riktig eller galt, eller han kan utvikle sadistiske anlegg i form av en glede i å påføre andre skade.⁸¹ I løpet av *Phone Booth* gir for eksempel Sutherlands telefonterrorist flere ganger uttrykk for en åpenbar skadefryd ovenfor sitt hjelpeløse offer idet han fryder seg høylytt over ydmykelsene han utsettes for. Han gapskratter når Stuart strever med å overbevise en flokk prostituerte om at han ikke kan forlate telefonkiosken, og i siste scene truer han med å skyte Stuarts kone som dukker opp midtveis i handlingen. Bak den idealistiske masken skjuler det seg utvilsomt en psykopat som ikke har aversjoner med å seigpine mennesker. Motivet består kanskje, men gjerningsmannen forsøker ikke engang fremstå som sympatisk og vet øyensynlig ikke betydningen av medfølelse.

Samvittighetsnag ser heller ikke ut til å plage Light i *Death Note*. Selv om han ikke gir uttrykk for å nyte drapene i form av en sadistisk tilfredsstillelse ser det enkelte ganger ut til at han oppnår en triumferende glede i å ha påført motstanderne skade. Slike sporadiske glimt av skadefryd passer dårlig inn i bildet av godhet og rettferd. Ettersom motstanden intensiveres lar han dessuten idealet gå foran menneskeverdet. Idealet rettferdiggjør nå enhver aksjonsform mot de som er uenige. Politimenn og FBI agenter havner i samme bås som de kriminelle han gikk inn for å straffe, kun fordi de står i fare for å spolere hans planer.

⁸⁰ Nietzsche, § 146

Den endelige slaget for Lights hardt testede rettferdighet kommer mot slutten av *Death Note*. I et forsøk på å komme motstanderne nærere inn på livet ofrer han velvillig livet til kjæresten Shiori ved å manipulere omstendighetene rundt hennes død.

I den dramatiske sekvensen kidnappes Shiori av en kvinnelig agent hvis kjæreste ble avrettet av Light. Hensikten er å bruke Shiori til å presse Light til å tilstå at han er Kira. Inne i utstillingssalen på et kunstgalleri konfronteres de to partene, mens Shiori har en pistol rettet mot seg. I en påfølgende skuddveksling skyter kidnapperen Shiori før hun retter pistolen mot seg selv og trekker av - tilsynelatende impulsiv panikkreaksjon over hva hun har forårsaket. Shiori blir liggende bløende i Lights armer. Idet hun dør bryter han fullstendig sammen i tårer. På dette tidspunkt er seeren uvitende om Lights personlige innsats i tragedien.⁸² Lights stemme forteller seeren at ”dette var en miskalkulering.” Hva han sikter til er vi usikre på, men vi finner det naturligvis nærliggende å tro at han mener Shioris død var en tragisk feiltagelse. Hans følelsesmessige utbrudd virker dessuten svært troverdig på oss. Han er rett og slett for overbevisende til at vi kan trekke hans sorg i tvil, spesielt ikke når han sitter med sin døde kjæreste i armene. For en kort stund er derfor vår sympati igjen på Lights side. Litt senere sitter han i en mørk trappeoppgang med ansiktet skjult i hendene, tydelig preget av hendelsene i forveien. Så snart han er alene dukker dødsguden Ryuk opp og konfronterer Light med de uforutsette omstendighetene. Sakte retter Light ansiktet opp fra hendene og snur ansiktet mot kamera. Tilskueren ser nå at det ikke er et snev av fortvilelse å spore hos ham for Light smiler triumferende. Iskaldt utreder han omhyggelig hvordan han noterte Shioris navn ned i den domsavsigende notatblokken og spesifiserte detaljene for hvordan hun skulle dø. Hensikten var å renvaske seg selv ved å fjerne all mistanke som var blitt reist mot hans person. Når en forvirret Ryuk spør ham om han noensinne elsket henne, innrømmer Light likegyldig at han ikke har noen anelse. Han har nettopp forårsaket sin kjærestes død, men er ute av stand til å svare hva hun egentlig betydde for ham. Inntrykket seeren sitter igjen med er at Shiori verdi for Lights vedkommende ikke var større enn at hun kunne ofres for et egosentrisk formål.

⁸¹ Svendsen, s. 83

⁸² Vi er på dette tidspunkt blitt klar over at han er i stand til å manipulere omstendighetene rundt en persons død, noe han bekrefter i en voiceover like etterpå hvor han forteller hvordan han spesifiserte kidnapperens selvmord.

En intelligent person som Light er nødt til å se det umoralske ved en slik handling, men han vedkjenner seg det ikke. Han forsøker ikke å avvise at det var noe ondt ved selve handlingen, han later simpelthen ikke til å ha noen formening om dens moralske verdi, om den var god eller ond. Han betrakter det kun som en del av en plan om å påføre motstanderen skade. Problemet er ikke at Light gjør kontra på det han opprinnelig mener om vold og drap på uskyldige, men at han har mistet interessen for sine handlingers etiske retningslinjer. Idealet om en verden uten kriminalitet blir stadig plukket fram og drøftet, men han mister gradvis kontakten med dets egen etikk.

En slik strategi, en villig ofring av andre individer uten annet formål enn å berge sitt eget skinn, kan vanskelig kategoriseres som idealistisk ondskap. Lights avrettelse av kjæresten minner ved første øyekast om den *instrumentelle* ondskapen: han handler i samsvar med det han ser som godt og ondt, men han gjør noe ondt i håp om at det vil skaffe ham selv et gode. Tankeløsheten og fanatismen Light utviser på dette tidspunktet i filmen gjør imidlertid at det synes mer plausibelt å se drapet i sammenheng med Svendsens siste kategorisering: den *dumme* ondskapen. Dumheten her er som sagt ikke synonymt med en mangel på intelligens. Dumheten spiller på Lights tankeløshet og mangel på moralsk refleksjon ved det han foretar seg. Light mister etter hvert de etiske dimensjonene ved sin revolusjon ut av syne og foretar utrenskninger uten å tenke over hvorvidt handlingene er moralsk riktige eller ei. Ideen han lanserer tidlig i filmen baserer seg på å renske verden for kriminalitet. Idealet består, men Light lar etter hvert ideen stå som en bakenforliggende unnskyldning og glemmer å tenke over hvorvidt det han gjør kan oppfattes som rett eller galt. Stadig hører vi unnskyldninger om at «verden vil bli et bedre sted», og at «en revolusjon krever ofre», men vi merker intet dyptgående engasjement i hans utsagn. Han kommer kun med bortforklaringer.

Lights største forbrytelse er at han ikke anerkjenner sine motstanderes menneskelighet. Han ser dem knapt som mennesker overhodet, men som brikker i et spill. Følsomheten han mangler kan vanskelig kompenseres for ved å kjempe for et ambisiøst mål av selvforherligende ambisjoner.

Konklusjon

“I think it will be brilliant if Kira exists, all those rapists, serial killers, and terrorists will be eliminated.” - matthew-manhorn. Poster på Death Notes imdb-forum⁸³

Lars Svendsen hevder at onde gjerninger vanligvis rettfærdiggjøres på ett av to mulige grunnlag, eventuelt begge: ”(1) Personen eller gruppen utgjør en så alvorlig trussel mot meg eller andre at vedkommende må skades eller utslettes, eller (2) personen eller gruppen har en eller annen egenskap, ofte en svakhet, som tilsier at vedkommende ikke bør betraktes som innehaver av en viss ukrenkelighet.”⁸⁴

Første grunnlag motiverer Light til å gjennomføre terroren i *Death Note: Motstanderne*, enten det er kriminelle eller politietterforskere, er en trussel mot idealet han støtter seg til og må derfor utslettes. Andre alternativ ligger nærmere opp mot torturen Jigsaw og den navnløse telefonterroristen i *Phone Booth* plager sine fiender med. Ofrene mangler noe: de er umoralske og/eller urene. Begge torturister påstår derfor at torturen de utsetter dem for er det som skal til for å gjøre dem til verdige mennesker.

Rettleles vi av Murray Smiths sympatistruktur vil våre muligheter for et troskap for Light etter alt å dømme bevege seg som en nedadstigende kurve gjennom *Death Note* og *Death Note: Last Name*. Karakteren vi introduseres for utmerker seg som en agent med en sterk vilje til å realisere en moralsk revolusjon. Light virker pålitelig nok og han slår oss som en umiddelbart sympatisk karakter. Selv om flere mennesker, blant dem kjæresten Shiori, viser motstand mot hendelsene som skjer rundt i Japan ønsker Light å overbevise henne om revolusjonens legitimitet. Seeren ønsker kanskje å bli overbevist om det samme, men idet vi mangler det nødvendige vidsynet i Lights handlinger kan vi ikke stadfeste hvorvidt han burde elskes eller foraktes. Gradvis går det opp for oss at idealismen er overfladisk, og at han selv ikke er innehaver av moralen han insisterer på å håndheve. Etersom han foretar flere og flere beslutninger som står i kontrast til idealene han hevder å være en forkjemper for skranter vår sympati. Mot slutten av filmen, idet han nonchalant beretter om avrettelsen av sin egen kjæreste, er det lite igjen av førsteinntrykket vi hadde av ham. Light Yagami slik han

⁸³ Imdb: <http://us.imdb.com/title/tt0758742/board/thread/91376788>

⁸⁴ Svendsen, s. 193

fremstår mot slutten av filmen, fremstår totalt fremmedartet i forhold til den sympatiske studenten som ønsket en bedre verden i filmens første halvtime. Han er arrogant og hånlig. For Smith baserer den sympatiske alliansen seg på at seeren finner sympatisubjektet som moralsk høyverdig internt i filmens egen fiksjon, men i *Death Note* er det flere av Lights motstandere og støttespillere som mot slutten av filmen utmerker seg som betraktelig mer sympatiske. Vi har vanskelig for å forsvare Light som et reliabelt holdepunkt etter en moralsk standard for vi ser tydelig at han *burde* forstått bedre.

Avsløringen av Lights moraske ustabilitet, skiftet fra å fremstå sympatisk til å avsløres som heller usympatisk, struktureres heller ikke på bakgrunn av hemmeligholdelse. Seeren får intet plutselig svar på om han er god eller ond. Vi er stadig informert om hvordan Light styrer sin revolusjon hjemme fra sitt værelse, og hvordan han stadig korrumpes av de mørke sidene ved makten han sitter med. Svært få detaljer holdes hemmelige. Idet filmen kulminerer med hovedpersonens egosentriske drap på Shiori, fremstår det som *Death Notes* definerende moment. Om Light engang hadde sympatiske kvaliteter ved filmens åpning kan vi ikke lengre forsvare dette synet i filmens avslutning. Lights påstand om egen hellighet fremstår som hyklersk og feig og *Death Notes* co-tekst forteller oss at hans argumentasjon er uholdbar.

Light Yagami, Jigsaw, samt Kiefer Sutherlands navnløse terrorist vekker en viss sympati med sine idealer, men personene som iverksetter dem fremstår etter hvert inkonsekvente i sin iver etter å opprettholde dem. Vi kan derfor vanskelig si oss enige i at disse karakterene virkelig er gode. De er innehavere av en moralsk attraksjonsverdi i form av interessante tanker og ideer, noe som utvilsomt gjør det *lettere* å sympatisere med dem, men det gjør dem ikke mindre feilbarlige. Til syvende og sist oppnår de ikke annet enn å bekrefte at mennesket ikke er gode *eller* onde, men gode *og* onde, slik Lars Svendsen påstår, og i sine respektive forhold er det ondskapsen som ender opp med å dominere deres handlinger.

“You can't eliminate evil or bad people, if that was the case then Kira himself wouldn't exist.” -princeofnewyork. Respons til mathew-manhorns post⁸⁵

3. Kvinnekamp

”I hevn og kjærlighet er kvinner mer barbariske enn menn” - Nietzsche ⁸⁶

Innledning

En fellesnevner for rollefigurene vi hittil har konsentrert oss om er at de fleste er menn. Kvinnelige forbrytere finnes naturligvis, men det kan synes som om de forekommer mindre hyppig enn sine mannlige motstykker og blir viet mindre oppmerksomhet. Ser vi på de mest berømte og ikoniske skurkerollene later de mannlige rollefigurene til å være i et stort overtall. Kapittel 3 skal verken bekrefte eller avkrefte en skjevdeling av skurkeroller mellom kvinner og menn. Det vi ønsker å finne svar på er hvorvidt kjønn har noe å si for hvordan skurkerollen vil bli tolket.

I sterkere grad enn i de to foregående kapitler vil vi i kapittel 3 trekke inn vold, og utøvelsen av vold som et sentralt tema. Vold blir ofte satt i sammenheng med ondskap, men ikke nødvendigvis fordi filmskurkene benytter seg av vold i seg selv. Til og med helten er ofte nødt til å ty til voldelige aksjoner når han eller hun ønsker å sette en stopper for ondskapens herjinger. Det er heller *utførelsen* av vold som står sentralt - hvem volden blir utført mot, hvordan og hvorfor.

Kapittel 3 skal heller ikke studere sammenhengen mellom kvinner og vold fordi vi forsøker å bevise at kvinnelige skurker er mer voldelige, eller benytter vold i større grad enn sine mannlige ekvivalenter. Det som interesserer oss er om kjønn har noe å si for bruken av vold. Flere argumenterer nemlig for at vold utført *av* og *mot* kvinner forholder seg annerledes enn hva som er tilfelle når det utføres av og mot menn. Anne Gjelsvik påstår i sitt studium om filmvold⁸⁷ at ”Når en kvinne involveres [i voldshandlinger], oppleves volden på en annen måte enn når den kun involverer menn.”⁸⁸ Noe av tendensen som Anne Gjelsviks påpeker er at en kvinnelig voldsutøver, især en heltinne, vil synliggjøre volden.⁸⁹ Synliggjøringen i denne sammenheng innebærer en form for problematisering av volden og av kvinnens valg om å benytte det som vi ikke finner så ofte hos en mannlig aktør. En voldelig mann blir

⁸⁵ Imdb: <http://us.imdb.com/title/tt0758742/board/thread/91376788>

⁸⁶ Gane og Chan, s. 47

⁸⁷ I kapittelet ”Den Ubehagelige volden – kjønn og kropp”

⁸⁸ Gjelsvik, s. 131

⁸⁹ Gjelsvik, ss

sjelden viet den samme oppmerksomheten, for en mannlig voldsutøver er i følge Gjelsvik konvensjonalisert, og flere seere reflekterer ikke over dette. Er dette med på å gi kvinnelige skurker en ekstra motbør?

Gjelsvik har en mulig støttespiller i Carol Clover som skriver: "Female killers are few and their reasons for killing significantly different from men's."⁹⁰ Clover baserer sine teorier på kvinnens rolle i skrekkfilm. Hun får igjen støtte fra Barbara Creed som kommer med liknende påstander i sin forskning på det hun kaller for "det monstrøst feminine" ["monstrous feminine"], en konstruksjon som kjennetegnes av antagonistiske og/eller skremmende elementer av en distinkt kvinnelig art: "The reasons why the monstrous-feminine horrifies her audience are quite different from the reasons why the male monster horrifies his audience."⁹¹

Bakgrunnen for Clover og Creeds påstander er delvis å finne i den biologiske forskjellen mellom kvinner og menn, og i samspillet mellom de to kjønnene. Kjønnslige sammenhenger vi betrakter som selvfølgelige, deriblant kroppslige ulikheter mellom kvinner og menn, ekteskap, sex og fødsler kan gjøres skremmende. Det kan diskuteres hvorvidt en bruk av kjønnslige forskjeller i utformingen av noe ondt er like relevant for begge kjønn, for en skurkaktig karakter eller et monster som eksplisitt spiller på maskuline konvensjoner synes å tilhøre sjeldenhetene. Hanibal Lecter, Mike Myers og Jason Voorhees er alle berømte eksempler på den mannlige masseorderen slik vi kjenner ham i skrekkfilmens verden, men er de skremmende utelukkende *fordi* de er menn? Er disse rollefigurenes kjønn en sentral del av deres ondskap? Det er lite som tyder på dette.

Hvis påstandene om forskjeller i kjønnslige representasjoner viser seg å stemme, hvordan ville det utarte seg om kvinner overtok mannlige roller? Hadde en kvinnelig ekvivalent til Light Yagami i *Death Note* oppført seg vesensforskjellig i utførelse av samme type forbrytelser? *Death Note: Last Name* presenterer seeren for intet mindre enn to kvinnelige brukere av den dødelige notatblokken. Den første av disse to, et berømt popidol som er dypt forelsket i Lights skikkelse, viser ingen nevneverdige moralske kvaler ved å avrette kriminelle i samsvar med Lights planer. Det gjør heller ikke filmens andre kvinnelige eksekutør, en TV-reporter som velvillig innrømmer sin egen umoral, men som likevel påstår

⁹⁰ Clover: *Men, Women and Chain Saws*, s. 29

at handlingene må gjennomføres fordi ”verden er full av syndere.” Treffende nok bemerker etterforskningsteamet som jakter på henne en plutselig økning i antall kvinnelige ofre, uten at filmen gir et klart svar på hvorfor dette skjer. Hun henretter dessuten en kvinnelig TV-kollega i et akutt anfall av sjalusi. Sjalusi har tradisjonelt sett blitt stereotypisert som en særskilt feminin følelsesmessig reaksjon, men selv om slike forskjeller kommer til syne skiller ingen av de to kvinnelige mordere seg nevneverdig fra Lights Yagamis utskelleiser. I alle fall ikke i en moralsk sammenheng.

I *Death Note* ser det altså ut til at kjønn spiller en mindre fremtredende rolle i forhold til tematikken som diskuteres. At to av morderne er kvinner gir få avgjørende avvik i forhold til normalen, dersom normalen her er ensbetydende med hva filmen påstår et menneske ville vært interessert i å gjøre dersom det hadde muligheten til å avrette mennesker. Menn og kvinner handler på noenlunde samme vis. De begår de samme ugjerningene og foretar de samme feilgrepene.

Finnes det så filmer hvor overgriperens kvinnelighet gir merkbare utslag slik Anne Gjelsvik, Carol Clover og Barbara Creed argumenterer for? Det kan virke slik om vi tar vi et blikk på den franske filmen *Baise-Moi* (Despentes, 2000). Her introduseres vi for forbrytelser som ved hjelp av svært eksplisitte virkemidler utnytter karakterenes kvinnelighet. To unge kvinner med en problematisk fortid - Manu og Nadine - har lagt ut på en road-trip omkring i Frankrike, tilsynelatende uten andre formål enn å kopulere med fremmede menn og drepe mennesker som er uheldige nok til å komme i deres vei. Forbrytelsene bærer preg av en nærmest total spontanitet og irrasjonalitet, både i utvelgelse av offer og i motivasjon. I en scene har de to kvinnene fanget oppmerksomheten til en middelaldrende mann og gjør seg klare for sex inne på et hotellrom. Situasjonen eskalerer ut av kontroll da mannen plukker fram et kondom. Synet av kondomen er nok til at Manu tenner på alle plugger. Hun nekter tvert å innfinne seg med hans krav og slår den ut av hendene hans med replikken ”Your cock, au naturell.” Mannen blir tydelig nervøs av partnerens aggresjon, men foreslår at hun kan forsøke å tilfredsstille ham oralt, noe Manu går med på. Da hun med vilje ydmyker ham forsvinner mannen hikstende ut på badet mens de to kvinnene sitter og gapskratter, tydelig fornøyd over hans frustrasjon og ubehag. Når han så forsøker å forlate hotellrommet like etter blir han resolutt stanset av Manu som kjører kneet i ansiktet hans. Mannen blir liggende

⁹¹ Creed: *The Monstrous-Feminine - Film, feminism, psychoanalysis*, s. 3

blodig og paralyisert på golvet mens Manu lener seg over ham og kommer med følgende kommentar: "What we don't like about you, buddy, is the condom." We know who you are... A condom dickhead. Know who you're landed up with this time, pal? The fucking condom dickhead killers!". Nadine tolker replikken som et klarsignal. Hun akkompagnerer sin venninne og sammen sparker de mannen brutalt i hjel med sine høyhælede sko til blodet flyter. Kvinnene blir verken skadet eller truet på noen som helst måte. Utover en noe anstrengt og klønete oppførsel som man kanskje ville forventet å finne hos en person som befant seg i samme situasjon, finner vi lite annet enn forespørselen om å benytte kondom som er motivasjon for drapet, noe Manu understreker i sine spydige kommentarer.

Kunne vi forestilt oss to mannlige karakterer i Manu og Nadines sted? Posisjonen som seksuell frister er ikke eksklusivt for den kvinnelige rollefiguren. Området hvor vi nøler med å likestille kjønnene er i voldshandlingen – i utførelsen av selve drapet. Vold utført av kvinner mot menn har tilsynelatende en annen følelsesmessig effekt enn hva som ville vært tilfelle om rollene var reversert, noe Anne Gjelsvik har notert seg: "Vold mot det kvinnelige offeret oppleves som sterkere. Vi er mer skeptiske og reagerer lettere med avsky når en kvinne blir utsatt for vold."⁹² *Baise-Mois* restrukturering av voldsutøver og voldsoffer tester dette utsagnet. Rettledes vi her av Murray Smiths teorier tolker vi Manu og Nadines brutale drap utvilsomt som ondsinnet, men samtidig er det mulig vi føler en lettere skadefro nettopp fordi kjønnsinndelingen av offer og overgriper er slik den er. Hvis situasjonen hadde beskrevet to menn som med overlegg drepte en kvinne fordi hun foretok seg noe uønsket ville det neppe medført stor sympati for de mannlige rollene. Slike situasjoner - hvor en mann, eller flere menn mishandler en eller flere kvinner - kjenner vi imidlertid flere ulike eksempler på. Dette er fremfor alt noe vi kjenner til og er mer forberedt på, og *Baise-Moi* leker tydelig med slike konvensjoner. Reverseringen av den forventede offerrollen og skurkerrollen er så uventet at vi har vanskelig for å komme til en endelig erkjennelse av hva vi bør tro, og resultatet kan bli at vi aner noe nærmest galgenhumoristisk ved hele sekvensen. Er det hele en form for ironi, eller harselering med den forventede kjønnsdelingen av offer og overgriper? Vi drøyer med å fordømme volden Manu og Nadine utøver i denne sekvensen og denne nølingen gir næring til Gjelsviks påstander om at vold mot kvinner er av en annet etisk kvalitet. Dette brutale mordet forteller oss jo at det faktisk virker enklere å akseptere ondskap

⁹² Gjelsvik, s. 131

utført av kvinnehånd, sammenliknet med hva som ville vært tilfelle om kjønnsrollene var reversert. Vi mangler imidlertid et entydig svar på hvorfor det er slik.

Manu og Nadines drap er i utgangspunktet dårlig egnet til å fremkalle sympatiske reaksjoner hos seeren. Ville vår følelsesmessige reaksjon vært annerledes om vi fikk et utvetydig inntrykk av at disse aksjonene var en desperat form for hevn? Sagt på en annen måte: ville Manu og Nadines handlinger vært mindre monstrøse om de var uttrykk for en hevnaaksjon? Selv om deres nihilistiske vendetta - sex etterfulgt av drap, eller simpelthen drap - virker ubegripelig, er gjengjeldelse og hevn den mest innlysende teorien om vi leter etter forståelige motiver. I forkant av mordet er seeren blitt gjort oppmerksom på situasjonen de to kvinnene befinner seg i. Manu er pornoskuespillerinne og har noen dager i forveien blitt brutalt voldtatt, mens Nadine er prostituert og har jevnlig kontakt med sleske kunder. På sett og vis er de to kvinnene selv ofre. Skulle dette kunne rettferdiggjøre deres blodige aksjoner? Er en karakter som utfører betenkelige handlinger som mord lettere å sympatisere med når volden utøves under påskudd av å være hevn?

I oppgavens første hovedkapittel drøftet vi de sympatireaksjoner som oppstår når narrasjonen skaper hentydninger til de lidelser som de onde selv har blitt utsatt for. En situasjon hvor aggressorene presenteres som offeret gir seeren mulighet til å, om ikke sympatisere med antagonistiske karakterer uten forbehold, så i alle fall forstå deres handlinger i en bredere kontekstuell sammenheng. Samtidig som vi kanskje føler oss frastøtt av den blodige og amoralske volden i *Baise-Moi* må vi ta gjerningskvinnenes egne lidelser med i vår endelige vurdering. Lidelsen kan ha betydning for vårt endelige troskap for karakteren(e), spesielt om vi får følelsen av at volden er en forståelig konsekvens av smerten de selv har blitt påført. En liknende problematisering av kombinasjonen mellom lidelse og etterfølgende vold finner vi i omdiskuterte filmer som japanske *Audition* og *Battle Royale*. De kvinnelige antagonistene i disse to filmene begår særdeles grove overgrep mot både menn og kvinner, men narrasjonen forsøker samtidig å sette volden i kontekst med karakterenes bakgrunnshistorier hvor det fremsettes sterke hentydninger til mishandling og overgrep. Fellesnevneren bak de monstrøse og blodige detaljene i *Baise-Moi*, *Audition* og *Battle Royale* later til å være en form for gjengjeldelse mot mennesker antagonistene selv mener fortjener det. Om denne hevnen er rettferdig er derimot et annet spørsmål. Vi forstår kanskje bakgrunnen for volden som utføres, men kan vi støtte den på et sympatisk grunnlag?

Filmene i dette kapittel presenterer svært ulike kvinneroller som har forskjellige motivasjoner bak sine voldelige aksjoner. Videre er det store forskjeller i hvordan filmene tematiserer historien som en fortelling om hevn. *Baise-Moi* bruker relativt kort tid på å komme fram til de voldelige aksjonene, men filmen er samtidig løst knyttet til hevnproblematikken. *Audition* bruker på sin side halvannen time på å vise antagonistens vold, men gir samtidig sterkere allusjoner om at volden som blir utført må betraktes som en form for hevn.

Kapittelet tar sikte på å belyse hvilke metoder *Baise-Moi*, *Audition* og *Battle Royale* benytter for å problematisere og forklare den kvinnelige voldsutøveren. Finnes det noe unikt med denne revansjelystne, men likefullt skurkaktige kvinnerollen? Når og hvordan er det hun fremstår som sympatiske på seeren, og når er det hevnen slutter å være rettferdiggjort av deres egne lidelser og karakteren ikke lengre kan legitimere sin posisjon som offer?

3.1 Voldens legitimitet

Hensikten med det første delkapittelet er å kartlegge mulige tolkninger av kvinnefigurer som benytter vold for å oppnå sitt mål, spesifikt hevn. Kan hun portretteres som et monster, heltinne eller kan hun moduleres som begge deler - eventuelt ingen av delene?

3.1.1 Heltinnen som voldelig hevner

Carol Clover studerte i *Men, Women and Chain Saws* (1992) hvordan mannlige seere reagerte på kvinnelige heltinner i skrekkfilm. Hun kom fram til at om sjangeren ikke var eksklusivt forbeholdt menn, så kunne det argumenteres for at den langt på vei var myntet på et maskulint publikum. Carol så denne kjønnsinndelingen av seerne som noe av et dilemma idet nyere former for skrekkfilm⁹³ har hatt tradisjon for å presentere kvinnelige helter med hyppig mellomrom. Her må mannlige seere stille seg på lag med heltinner som ser sine venner blir myrdet, lider seg gjennom psykisk og fysisk tortur og utallige ydmykelses, men som mot alle odds klarer å redde dagen. Hennes lidelser gir henne et preg av en dualistisk karakterkonstruksjon idet hun er heltinne *samtidig* som hun er offer. Clover omtaler henne derfor som en "offer-heltinne". Heltinnens offer-konstruksjon er interessant. Hadde offer-heltinnen vært like populær om man gav henne suverenitet og kontroll over situasjonene hun befant seg i? Kanskje er det nettopp de smerter som karakteren utsettes for som gjør at vi heier på henne.

⁹³ Clover vektla spesielt slasher-filmen.

En av de mest radikale formene for kvinnelig offer-heltinne finner Clover i den såkalte rape & revenge-genren - en sidegenre til thrilleren og skrekkfilmen. Som navnet indikerer er tematikken sentralisert rundt voldtekt og mishandling med påfølgende represalier. I et av de mest hårreisende eksemplene Clover trekker fram - *I Spit on Your Grave*⁹⁴ (Zarchi, 1977) - er det, på tross av heltinnens ekstremt voldelige og sadistiske represalier, liten tvil om at seerens sympati skal mobiliseres til hevnerens fordel. Den kvinnelige vigilanten ble presentert som en uforbeholden heltinne, og ikke som en forbrytersk karakter. Moralstrukturen i filmene Clover trekker fram som viktige for genren heller mot det Murray Smith omtaler som manikeistisk: en sort/hvit holdning til godt og ondt, hvor vi får et utvetydig svar på hvem som er den gode og hvem som bør betraktes som den onde.⁹⁵ Manikeismen i rape & revenge filmen eksempelvis i *I Spit on your Grave*, kan kort oppsummeres som en polarisering mellom to opposisjoner hvor de onde er menneskene som utfører voldtekten, mens de gode representerer hevnerne.

At voldtekt og seksuelle overgrep kan ha en sterkt ubehagelig og sjokkerende virkning på seeren er det neppe noen tvil om. Anne Gjelsvik påpeker at ubehaget ved å overvære en voldtektsscene av og til kan overgå ubehaget ved å se drap bli utført⁹⁶. En heltaktig karakter som plaffer ned motstanderen kan være en triviell scene som er raskt overstått uten at vi reflekterer videre over det, mens en voldtekt kan vises over vesentlig lengre tid, særskilt i de mer eksplisitte tilfellene.⁹⁷ Ikke desto mindre kan denne typen forbrytelse være en viktig motiverende faktor for kvinnelige karakterer, og minst like viktig: det er et virkemiddel som gir seeren god grunn til å sympatisere med offeret som utsettes for voldtekten. Historiene som ble fortalt under rape & revenge fenomenet var i følge Carol Clover ekstreme, men like fullt legitimerede realiseringer av å gjøre gjengjeld. Å hevne en voldtekt presenteres som legitimt, men hvor langt utenfor konvensjonene ved en manikeistisk moralstruktur rape & revenge fenomenet kan tillate å bevege seg blir diskutert, noe oppstyret rundt *Baise-Moi* vitner om. Blant menneskene som har sett denne filmen hersker det uenighet i hvorvidt filmens forvirrende hevntokt kan sees som rettferdig. Ubegrepet ved fremferden til de to

⁹⁴ Jeg refererer til *I Spit on your Grave* med jevne mellomrom i dette og i kommende kapittel fordi filmen regnes for å være det mest berømte eksempelet på genren.

⁹⁵ Smith, s. 197

⁹⁶ Gjelsvik, s. 131

⁹⁷ Den ti minutter lange voldtekten i filmen *Irreversible* (Noé, 2002) er et fremtredende tilfelle.

karakterene overskygger etter hvert ubehaget ved lidelsene de selv blir utsatt for. Videre kan det stilles spørsmål om det egentlig er en hevnaksjon vi er vitne til.

Ikke for det at rape & revenge fenomenet var ukjent med ubehagelige detaljer. Selv om en film som *I Spit on your Grave* i praksis fungerer som en katalysator for tilskuerens sympati ovenfor heltinnen blokkerer ikke filmen for hevner-rollens groteske og brutale sider. Skildringen av selve hevntoktet er bestialsk og gjør heltinnen til en skremmende skikkelse ovenfor de mannlige antagonistene, og kanskje også det mannlige kinopublikummet.

3.1.2 Det Monstrøst Feminine

Barbara Creed var ikke i like stor grad som Carol Clover ute etter å diskutere kvinnens helterolle, men konsentrerte seg om hennes skrekkinjagende kvaliteter på film. I *The Monstrous-feminine* (1993) kritiserer hun innledningsvis kvinnens tradisjonelle offer-rolle på skrekkfilm. Bruken av kvinner som offer stammet etertydelig fra hennes overbevisende kraft som en vettskremt og hjelpesløs aktør. Creed stiller dermed på lag med Clovers bemerkning i *Men, Women and Chain Saws*: “Angry displays of force may belong to the male, but crying, cowering, screaming, fainting, trembling, begging for mercy belong to the female.”⁹⁸ Det kan diskuteres hvorvidt den kvinnelige offer-konvensjonen er like slitesterk som det Creed og Clover påstår, men i et historisk perspektiv kan man kanskje si at film tradisjonelt sett har skapt en større *forventning* om at kvinnelige karakterer vil bli presentert som offer. Når så denne forventningen ikke blir innfridd, men tvert imot reverseres og presenterer kvinnen som en farlig aggressor og mannen som det forsvarsløse offeret, har det muligheten til å skape en sterkt fremmedgjørende effekt på seeren. Dette bemerket vi tidligere i *Baise-Mois* konvensjonsbrudd hvor Manu og Nadine er voldsutøvere som myrder det mannlige offeret. Når dette hender kan det riktignok tolkes som parodisk og humoristisk, men det kan like gjerne fremstå som skremmende og monstrøst.

Barbara Creed trekker i likhet med Carol frem den blodige vendettaen til protagonisten i *I Spit on Your Grave*, men hun setter den i sammenheng med det monstrøse. Kvinner på film kan være like djevelske som menn, en påstand Creed understreker allerede i boktittelen. Hun viser til det monstrøst feminine som de detaljer ved kvinnen og den feminine estetikk som

⁹⁸ Clover, s. 51

benyttes på film for å sjokkere, skremme og virker frastøtende.⁹⁹ Uttrykket vektlegger de kjønnslige ulikhetene i sin konstruksjon av det monstrøse. Ifølge Creed bruker den kvinnelige skurken, eventuelt det kvinnelige monsteret, andre metoder for å skremme publikum på enn sine mannlige ekvivalenter.

Creed gir ulike tolkninger på hensikten ved det monstrøst feminine, men en av de mest interessante i vår sammenheng er den grad av destruktivitet og monstrøsitet som springer ut ifra hennes feilslåtte forsøk på å etterkomme egne ønsker om et verdig og normalt liv. Etter psykoanalytisk terminologi definerer Creed hennes vanskeligheter som en “symbolsk kastrering”: “...woman is transformed into a psychotic monster because she has been symbolically castrated, that is, she feels she has been robbed unjustly of her rightful destiny.”¹⁰⁰, og: “This version of the female psychopath represents a more conventional view on female monstrosity in that woman transforms into a monster when she is sexually and emotionally unfulfilled. She seeks revenge on society ...because of her lack, her symbolic castration.”¹⁰¹ Creed presenterer hennes vold som en følge av en form for mannlige overgrep. Ikke nødvendigvis voldtekt og seksuelle overgrep, men også avvisning og neglisjering av det kvinnelige subjekt kan legge grunnlaget for en voldelig gjengjeldelse.¹⁰²

Vi kan argumentere for at det monstrøst feminine, slik Barbara Creed definerer det, kommer til uttrykk i våre tre utvalgte filmer. Den tidligere omtalte reverseringen av offer og overgriper i *Baise-Moi* må kunne betraktes som skremmende. Ikke bare fordi det er en ekstremt voldelig sekvens, men også fordi den er knyttet opp mot de forventningene seeren stiller til overgriperne fordi de er kvinner. Manu og Nadine viser sine monstrøse sider fordi det mannlige subjektet, som ser de to kvinnene som en kilde til sex og nytelse, ikke etterkommer deres egne kompromisser. Den kvinnelige antagonisten i *Battle Royale* - Mitsuko Souma – har en monstrøsitet i seg ved sitt vakre utseende og evne til å lede mennesker inn i en falsk følelse av trygghet før hun avretter dem. I en scene kommer det fram at hun har narret et par klassekamerater i døden ved å forføre dem.

⁹⁹ Det monstrøst feminine behøver ikke være en bestemt person eller en karakter. I et av sine eksempler trekker Creed fram scenen i *Alien* (Scott, 1979) hvor en av filmens monstre angriper en mannlige astronaut og ”parer” seg med ham for å plante nytt liv (befruktet ham) i hans legeme.

¹⁰⁰ Creed, s. 122

¹⁰¹ Creed, ss

¹⁰² Creed, s. 123

I situasjoner som ovenfor er det forventningen om kvinnen som er med på å underbygge det monstrøse. Ikke uten grunn ser Creed det monstrøst feminine som en kontemporær arvtager til sirenene i antikkens mytologi som lurte sjømenn i døden med sin vakre sang¹⁰³. Lokkemiddelet er innbydende nok, men den vakre kvinnekroppen kan benyttes som et skalkeskjul for djevlelige agendaer og dette utnytter de kvinnelige voldsutøverne på eksplisitt vis. Resultatet blir en skremmende rollefigur. Skurkaktige aktører som Manu, Nadine og Mitsuko Souma representerer en slik karakterkonstruksjon, men også heltinnen i *I Spit on your Grave* må sies å ha tilhold her. Hvor går da grensen mellom antipati og sympati for slike karakterer dersom det monstrøst feminine kan benyttes i både heltinner og skurker?

3.1.3 ”Offer-skurk”

Vi finner argumenter for at en kvinnelig voldsutøver kan være både heroisk/sympatisk og skurkaktig/usympatisk. Rape & revenge fenomenet gav kvinnelige heltinner muligheten til å benytte ekstrem vold for å oppnå noe de selv følte var rettferdig, nemlig hevn. Seeren forsvaret hennes rett til å hevne seg, men både Clover og Creed argumenterer for at denne karakteren ikke er uten en viss monstrøsitet, selv om hun narrativt sett er ment å fremstå sympatisk. Slik *Baise-Moi* portretterer sine to hovedroller synes det plausibelt at en kvinnelig voldsutøver, selv en hevner, kan fremstilles som en skurkaktig og usympatisk karakter. Både den kvinnelige helten og skurken kan derfor være konstruert over noenlunde samme prinsipper.

Voldtekt og seksuell mishandling later til å ha mer eller mindre betydning for ugjerningene som begås av karakterene i *Baise-Moi*, *Battle Royale* og *Audition*. Relasjonen mellom lidelsen karakterene føler de har vært utsatt for, og deres voldelige handlinger virker tilsynelatende opplagt. Er det da mulig å kombinere det skurkaktige med det sympatiske i denne aktøren – slik at hun i likhet med offer-heltinnen representerer en dualistisk karakterkomposisjon? Er hun det vi rent tentativt kan kalle en ”offer-skurk”?

3.2 Samarbeid mellom ulike teoretiske grunnlag

Hensikten med dette delkapittelet er å klargjøre de ulike teoretikernes standpunkter. Med dette håper jeg å vise hvordan de gjensidig kan belyse hverandre, uten å komme i konflikt.

¹⁰³ Creed, s. 128

Clover, Creed og Smiths respektive teorier er basert på forskjellige filosofiske grunnlag. Både Clover og Creed er tilhengere av psykoanalytisk tolkning og dette kan være vanskelig å kombinere med Murray Smiths teorier om narrativ behandling av karakterene. Mens Smiths sympatistruktur vektlegger kognitiv behandling av analyseobjektet, forutsetter psykoanalysen en konstruktivistisk tolkning av filmens univers. Smith hadde tiltro til den kognitive filmtradisjonen fordi den, i motsetning til psykoanalysen hadde evnen til å avmystifisere filmteorien. Snarere enn å betrakte filmfortellingen som en struktur slik psykoanalysen gjør, ser den kognitive teoretikeren på filmen i form av en prosess der seerens egne innspill og tolkninger er sentral for betydningsdannelsen.¹⁰⁴

Som vi ser gir psykoanalytisk og kognitiv teori seeren ulikt spillerom for egne interpretasjoner av filmfortellingen. Allikevel vil jeg påstå Clovers og Creeds betraktninger omkring kvinnens funksjon og monstrøsitet kan eksistere side ved side med Smiths sympatistruktur, såfremt vi ikke forsøker å fusjonere de to. Både Carol og Creed belyser tross alt detaljer ved karakterene som har mye og si for hvordan de vil tolkes i en narrativ sammenheng. Clover påpeker selv hvordan det praktisk talt er umulig å sympatisere med voldtektsmennene i *I Spit on your Grave*, samtidig som enhver handling av heltinnen bidrar til å forebygge troskap for hennes karakter. Det er også verd å merke seg at Clover vektlegger forbindelsen mellom karakterens moralske vesen og hennes narrative funksjon - spesielt når i filmen karakteren er ment å foreta en moralsk forandring. Når i filmen er hun offer og når er hun helt? Offer-heltinnen i *I Spit on your Grave* er et passivt og hjelpeløst offer i filmens første halvdel, men ydmykelsene hun utsettes for bringer fram en amoralsk seriemorder i filmens andre halvdel. Spørsmålet om hevners rettferdighet er også ofte et spørsmål om narrativ plassering. Hadde en kvinnerolle på film foretatt en "killing-spree" i filmens første halvdel ville vi kanskje ikke sympatisert med henne i stor grad, men hvis filmens andre halvdel hadde gitt oss svaret på hvorfor hun gjorde som hun gjorde ville vi kanskje blitt opplyst om detaljer vi ikke var klar over. Slikt sett har altså Clover og Creeds teorier forbindelse til det narrative. Det er derfor intet i veien for å trekke inn ulike teorigrunnlag.

¹⁰⁴ Eva Jørholt har uttalt at mens psykoanalysen har beskjeftiget seg med de ting ved menneskets psyke som ikke fungerer, har kognitivpsykologien behandlet det som faktisk fungerer og gjør oss i stand til å omgås omverdenen.

På tross av at de deler samme teoretiske bakgrunn kan heller ikke Carol Clovers offer-heltinne sidestilles med Barbara Creeds kvinnelige monster, selv om de to karakterkonstruksjonene opererer etter premisser som til forveksling kan være like. Offer-heltinnen Carol beskriver i en film som *I Spit on your Grave* er en skikkelse som kan være sårbar ved enkelte anledninger samtidig som hun kan være besluttsom, eventuelt voldelig i andre. Helte-karakteristikken gjør naturligvis at hun er en karakter vi er ment å støtte. Det monstrøst feminine som Creed beskriver er moralsk udefinert og sier egentlig lite om karakterens sympatiske innstilling. Først og fremst beskriver termen de verdier ved kvinnen som er egnet til å skremme. Selv en heltinne kan fremstå monstrøs, hvilket skulle tilsi at heltinner i rape & revenge filmer kan presentere det monstrøs feminine, men Creeds terminologi kan også benyttes på en ondskapsfull karakter.

Offer-heltinnen har en større tilknytning til narrasjonens tidsmessige og romskapende dimensjoner. Vi nevnte ovenfor offer-heltinnens tilknytning til spørsmålet omkring når hun bør betraktes som offer og når hun utmerker seg som en heltinne. I vårt tilfelle er det mer hensiktsmessig å spørre når aktøren er offer og når hun er ondskapsfull.

3.3 Sympathy for Lady Vengeance?

“Revenge is the oldest motivation known to mankind” - Dirty Harry¹⁰⁵

Vi har allerede sett at den kvinnelige hevnerrollen kan formidle både sympati og antipati. Forskjellen på hvordan en film som *I Spit on your Grave* og en film som *Baise-Moi* benytter hevnerrollen ligger i bruken av filmens interne sympatistruktur. Voldtekt er muligens en motiverende faktor bak volden som heltinnen i *I Spit on your Graves* og Maru og Nadine utøver, men hvor førstnevnte film forteller seeren at protagonistens hevn er legitim og ber oss sympatisere med den voldelige karakteren, fremstår *Baise-Moi* vesentlig mer diffus.

Tar vi et blikk på kapitlets tre utvalgte filmer finner vi åpenbare forskjeller i deres tematiske bearbeidelse. Kun *Baise-Moi* utmerker seg som en film som baserer sin handling etter noe som i utgangspunktet likner det tradisjonelle rape & revenge motivet. *Audition* er en psykologisk thriller, mens *Battle Royale* må kunne beskrives som en drama-thriller. De to

¹⁰⁵ *Sudden Impact* (Eastwood, 1983)

sistnevnte eksemplene fremmer imidlertid sentrale kvinneroller hvis aksjoner ligger så tett opp mot kapitlets tematikk at jeg føler de er svært relevante i denne sammenheng. De japanske filmene gir oss dessuten et godt utgangspunkt for å se kvinnerollenes monstrøsitet plassert i en sosiopolitisk sammenheng, noe vi kommer tilbake til i delkapittel 3.4.

Utover de tematiske ulikhetene finner vi slingringsmonn i karakterenes gjengjeldelse, og bakenforliggende grunnlag. Selv om de aktuelle rollefigurene utvilsomt har lidd er det til dels store forskjeller i hvordan de tre filmene formidler inntrykkene av denne lidelsen. I *Battle Royale* og *Audition* kommer detaljene i form av indikasjoner og hint på hva karakterene har opplevd og vises i mindre eksplisitte former. I *Baise-Moi* blir lidelsen og overgrepene som de to kvinnene blir utsatt for eksponert gjennom direkte pornografiske virkemidler. Karakterenes umiddelbare og langtidsrekkende reaksjoner på overgrepene er dernest høyst varierende. Manu og Nadine gir ikke spesielt uttrykk for harme og raseri over det som har hendt dem, men virker nesten følelsesmessig avkoblet. Allikevel begir de seg ut på en blodig korstog mot samfunnets normer og regler. I den japanske thrilleren *Audition* synes det tydelig at den kvinnelige hovedrollen har blitt mentalt ustabil på grunn av dårlige erfaringer, mens vi i *Battle Royale* finner en antagonistisk rollefigur hvis problematiske oppvekst har utviklet en ekstrem vilje til å overleve, uansett hvilke moraske hindringer som måtte ligge i veien.

Samtlige filmer presenterer en voldelig kvinneverole i en situasjonsmessig handlingsramme hvor hun har mulighet til å få utløp for sine destruktive tendenser.

3.3.1 *Battle Royale* - Sympati til sist?

Battle Royale legger sin handling til en samfunnsmessig kollaps i et alternativt japansk samfunn ved forrige årtusenskifte. Økonomien har forfalt, arbeidsledigheten har gått til himmels og ungdommen har mistet respekten for de eldre og boikotter skolen. I et desperat forsøk på å få bukt med ungdomskriminaliteten introduserer den japanske regjeringen et nytt reformasjonsprogram som skal kue landets unge. Hvert år blir en av landets niendeklasser ført til et avlukket og isolert område for å delta i et grotesk eksperiment. Elevene utstyres her med en tre dagers matrasjon, samt et tilfeldig valgt våpen før de sendes ut i terrenget for å avrette hverandre til kun en enkelt "vinner" står igjen. *Battle Royale* introduserer oss for klasse 9B Shiroawa High School på 40 elever - 20 piker og 20 gutter - som føres til en avsidesliggende øy for å kjempe om livet. Den eneste eleven som uoppfordret går inn for å ta

livet av sine medstudenter er den vakre, men bitre Mitsuko Souma som i løpet av filmen dreper seks av sine klassekamerater, kvinnelige så vel som mannlige.¹⁰⁶

Hvorfor er Mitsuko eneste student i en klasse på førti elever som er villig til å drepe? Filmen bruker lang tid på å gi seeren en troverdig forklaring. Når vi først introduseres for hennes karakter er hun allerede en fryktet av enkelte medelever, uten at filmen gir noe tydelig svar på hvorfor dette er¹⁰⁷. Enkelte ganger gir hun uttrykk for skadefryd ovenfor sine ofre, men vi får aldri inntrykk av henne som en sadist som nyter andres smerte. Ved andre anledninger synes det som om de grimme omstendighetene ved egne handlinger, samt klassens fortvilte situasjon ikke når fram til henne. I en scene observerer vi henne i utkanten av en falleferdig skur hvor hun natten i forveien skar over halsen på en klassekamerat. Navnene på døde studenter blir lest opp over høytaler av organisatoren, men Mitsuko later til å være mer opptatt med å vaske håret og legge øyenskygge.

Selv om Mitsukos en gang i blant hincer til vanskeligheter i sin sosiale situasjon som motivasjon for sin deltakelse, er det først idet hun avretter sitt sjette offer med pistol at handlingen brått tar en pause og gir seeren et tilbakeblikk i omstendighetene som skal ha vært med på å forme hennes psyke. Mitsuko, denne gang som åtteårig skoleelev er på vei hjem fra skolen og finner sin alkoholiserende mor liggende utslått foran kjøkkenbordet med en bunke pengesedler i hånden. Ved siden av står en fremmed mann som plukker frem et fotografiapparat og startet å ta bilder av henne [Mitsuko]. Mitsuko forsøker å vekke sin mor uten resultater mens den eldre mannen forklarer situasjonen for den niårige piken. Det viser seg at hennes egen mor har besluttet å "leie henne ut" til lokale pedofile som en form for ekstraintekt. Mitsuko får panikk og stormer opp trappen til sitt værelse med den pedofile følgende hakk i hel. Idet hun jages opp på rommet i andre etasje slumrer moren ved kjøkkenbordet og mumler fram et ønske om at datteren er sterk: "Be strong Mitsuko. Or you'll end up like me." Inne på Mitsukos værelse har piken ingen steder å flykte, og den fremmede sperrer døråpningen for henne. Han plukker han fram en dukke og holder den fram foran ansiktet hennes. Han fortsetter med å fjerne dukkens hode og dens klær. Når han påstår at det er på tide at de gjentar prosessen med henne også, puffer Mitsuko ham ned trappen

¹⁰⁶ Selv om kapittelet ønsker å fokusere på hovedroller kan det av og til være problematisk å definere hva som må betraktes som en films hovedrolle. Fordi *Battle Royale* har en rollebesetning på mer enn 40 karakterer er det vanskelig å skille ut en enkelt, men Mitsuko må uansett regnes som en av filmens to fremste kvinneroller. Den andre er filmens heltinne; Noriko Nakagawa.

¹⁰⁷ Ryktene vil ha det til at hun er medlem av en jentegjeng som bedriver prostitusjon og småkriminalitet

hvor han blir liggende livløs. Mitsukos mor hører levenet og kommer krabbende i alkoholrusen. Hun ser sin datter stående øverst i trappen med et følelseløst ansiktsuttrykk.¹⁰⁸

Sekvensen som er beskrevet ovenfor blir presentert for seeren idet hun har et knapt minutt igjen å leve. Like etterpå blir hun selv skutt ned og drept av en utenforstående student. (Som vi blir fortalt meldte seg på for "spenningens skyld" og ble hyret inn for å effektivisere utryddelsen av klasse 9B.) Mens vi ser Mitsukos livløse kropp liggende på et oversvømt betonggulv hører vi hennes stemme snakke posthumt: "I just didn't want to be a loser anymore."

Når denne scenen finner sted såpass sent i narrasjonen - i karakterens siste scene - bli offer-rollen trukket fram i lyset på en måte som gir inntrykk av viktighet. Men hvordan er denne scenen viktig?

På tross av den emosjonelle kraften som ligger i scenen ville det i *Battle Royales* tilfelle være feil å påstå at Mitsukos offer-rolle, eller rettere sagt tilbakeblikket fra en situasjon der hun selv var offer, bidrar til at vi støtter henne uforbeholdent. I alle fall ikke i samsvar med Clovers teorier omkring rape & revenge fenomenets manikeanistiske sympatistruktur, og heller ikke etter filmens interne moralstruktur slik Murray Smith tolket seriemorderen Henry i *Henry: Portret of a Serial Killer* som noenlunde bedre enn de enda mindre sympatiske alternativene han delte filmen med. Internt i *Battle Royales* fiksjonsunivers finner vi at det store mangfoldet av elevene svært uvillig deltar i de dødelige aktivitetene. Enkelte av elevene bukker under for det mentale presset og myrder hverandre som en konsekvens av galskap. Andre dreper på grunn av feiltagelser og misforståelser, enkelte tar selvmord, mens flere samarbeider for å finne en vei ut av uføret. Kun Mitsuko Souma, samt den innleide eleven som tar hennes liv er villige og aktive deltagere. Etter *Battle Royales* interne moralstruktur er det derfor vanskelig å se Mitsuko som en videre sympatisk karakter. Den flashback-formidlede hendelsen skaker ikke på dette inntrykket, mest fordi det ikke har en unnskyldende innvirkning på hennes tallrike drap. Vi vet at hun har myrdet seks medelever i kaldt blod, og selv om det korte tilbakeblikket kan være vond å bivåne er dette alene ikke i stand til å unnskyldte dette. Det blir riktigere om vi ser den som en påminnelse om hvilke grusomme konsekvenser de fikk for den skadelidende, og hvordan offeret selv ble en

overgriper idet omstendighetene lå til rette for det. Denne korte men følelsesladde sekvensen forteller oss at hun kanskje kunne vært et godt menneske om hennes barndom hadde vært annerledes.¹⁰⁹ Innebærer dette allikevel ikke en form for sympati for overgriperen? At det smertefulle tilbakeblikket kommer først i filmens siste halvtime - kort tid før Mitsuko selv ligger død på betonggulvet - er neppe tilfeldig.

Vi har ved tidligere anledninger i oppgaven behandlet filmkarakterens moralske forandrelighet. Når vi benytter Smiths sympatistruktur forutsetter vi at karakterens moralske komposisjon er narrativt forandrelig. Dette innebærer at aktøren i fokus kan skifte moralsk standpunkt i løpet av filmen, eller at vi som seere kan få informasjon om aktørens som gjør at vi forandrer mening om den.¹¹⁰ Slike forandringer nødvendiggjør en revurdering fra seerens side. Mitsuko utviser hjerteløshet ved flere anledninger, men vi forkaster ikke dermed hennes karakter som en utøver av pur ondskap uten videre. Vi må alltid ta forbehold om forandringer, selv om karakteren vi betrakter i utgangspunktet kan fremstå som uspiselig. Vårt inntrykk av henne blir riktignok farget av hennes ondskap, og gir oss en god grunn til å mislike hennes karakter, men det korte glimtet mot slutten av hennes liv er allikevel virkningsfullt. Om vi forestilte oss at tilbakeblikket fra hennes problematiske barndom var plassert tidlig i narrasjonen ville den sympatiske effekten vært annerledes. Vi hadde begynt å bearbeide Mitsuko med en forhåndskunnskap om at hun hadde hatt en problematisk barndom, men uten kjennskap til hvordan dette hadde påvirket henne mentalt. Ettersom fortellingen hadde avslørt hennes voldelige tilbøyeligheter ville sympatien vi kanskje følte ved introduksjonen gradvis falmet. Mot slutten av hennes opptreden hadde vår sympati vært på bristepunktet, svertet av hennes onde gjerninger. Den følelsesmessige konsekvensen hadde vært at hennes død ville hatt en vesentlig mindre tragisk innvirkning på seeren.

Når tilbakeblikket i stedet er lagt til Mitsukos konkluderende scene – hennes dødsscene - formidles følelsen av sympati langt sterkere. På dette tidspunkt er vi allerede inneforstått med konsekvensene. Det er den underliggende årsaken bak hennes aggressive psyke vi mangler kunnskap om. Flashback-sekvensen hjelper oss dermed med å fylle ut dette tomrommet. Filmen bekrefter ikke for tilskueren at denne hendelsen alene fikk henne til å bli følelseskald

¹⁰⁸ Scenene fra *Battle Royale* jeg beskriver her refererer alle til *Battle Royales* Special edition-utgivelse.

¹⁰⁹ Boken som filmen er basert på utdyper hennes barndom i grovere detalj. En spesielt forferdelig hendelse hun ble usatt for var en gruppevoldtekt foretatt av fire menn da hun var ni år gammel. Med hensyn til japansk sensurlovgivning på film ble slike detaljer naturlig nok tonet ned betraktelig.

¹¹⁰ Smith, s. 216

og fiendtlig innstilt ovenfor medmennesker, men den følelsesmessige overbevisningskraften i en slik sekvens er sterk. Fortellingen om Mitsuko kulminerer i en scene som er sympatisk ovenfor hennes karakter, og det forløsende sisteinntrykket av Mitsukos som seeren sitter igjen med er av offeret, ikke av overgriperen.

3.3.2 *Audition* – Antipati til sist?

En form for moralsk revurdering slik vi finner hos Mitsuko Souma i *Battle Royale*, finner vi også hos den kvinnelige antagonisten i filmen *Audition*, med én klar forskjell: mens man i *Battle Royale* bruker lang tid før man viser Mitsukos sårbarhet, bruker *Audition* tilsvarende lang tid på å avsløre den tilsynelatende uskyldige kvinneverollen som et individ med ekstremt voldelige tilbøyeligheter.

Audition presenterer oss for enkemannen Shigeharu Aoyama som på oppfordring fra sin sønn gir seg ut på leting etter en ny livsledsager. Ved hjelp av en bekjent TV-produsent arrangerer de en falsk audition hvor et trettitalls kvinner innkalles til intervju for en utlyst rolle med den hensikt at Aoyama skal få muligheten til å se seg om etter en ny kone. Aoyama legger tidlig sin elsk på den vevre og innesluttede Asami, en tidligere ballettdanserinne som har måttet legge opp grunnet en skade. Et par dager senere forteller Aoyama henne at filmprosjektet har blitt kansellert grunnet ”økonomiske problemer”, og benytter anledningen til å be Asami ut på en date, et tilbud Asami aksepterer. Under et opphold på et hotell avslører hun hvordan hun måtte avbryte balletten på grunn av en brannskade på det ene låret, uten at hun gir noen forklaring på hvordan skaden oppstod. Neste morgen har hun forduftet fra hotellet. Aoyama begir seg ut på leting etter henne, men graver i stedet opp rystende informasjon om hennes fortid. I et nedlagt ballettstudio hvor Asami skal ha oppholdt seg som barn, treffer han en forkrøplet mann i rullestol som vi senere finner ut er Asamis stefar. Da han finner ut hvem Aoyama er på leting etter stiller han en rekke ubehagelige spørsmål om hans tilknytning til Asami med svært seksuelle overtoner. Etter denne urovekkende konfrontasjonen finner Aoyama at hun også er innblandet i et usedvanlig brutalt mord på en bareier. Disse avsløringene starter å undergrave Asamis kredibilitet som uskyldsren. Så langt har ikke seeren mottatt annet enn positive vibrasjoner fra henne, men fasaden slår sprekker. I siste scene faller endelig masken. Aoyama blir paralyisert med et bedøvelsesmiddel Asami har plantet i leiligheten hans. Når hun selv ankommer like etterpå torturerer hun den hjelpeløse mannen med akupunktur nåler som hun stikker inn i kroppen hans med gruelig presisjon. Hun

følger opp med å snitte det ene benet hans av med wire. Torturen er hennes reaksjon på det hun oppfatter som Aoyamas manglende trofasthet. Han er tidligere gift og har ansvaret for en sønn. Det enkle faktum at han har følelser for andre enn henne er for Asami uakseptabelt.

I motsetning til hva som er tilfelle med Mitsuko i *Battle Royale* munner ikke Asamis rolle ut i en sympatisk forløsning. Vi kan argumentere for at det er det motsatte som skjer idet kulminasjonen avslører hennes usympatiske kvaliteter. Noe av det som gjør sterkest inntrykk på oss er at offeret hun torturerer fremstår som nesten helt uskyldig. Aoyama har ikke foretatt seg noe som seeren kan tolke som uakseptabelt i den grad at han fortjener den grusomme lidelsene han blir påført i siste scene. Han gir riktignok klarsignal for en audition som må karakteriseres som uortodoks, men kan vi si dette var en grusom forbrytelse som han burde forvente å bli straffet for? Neppe. Inntrykket av Aoyamas karakter er overveldende sympatisk. Følelsene ovenfor Asami er oppriktige og ekteføyte, og han synes overbevist om at han i denne kvinnen har funnet den rette. Når han allikevel tar såpass grundig feil er det ikke fordi han har vært naiv og omfavnet en ulv i fåreklær som han med en viss nødvendighet burde innsett ville skape problemer. Til tross for et par advarsler fra hans TV-produsent venn narrer Asami seeren selv med sin uskyld. Når torturen kommer til slutt er vår overraskelse like stor som den Aoyama føler. Hadde Aoyama vært fremstilt som en ufyselig og giddeløs misogynist hadde vi kanskje sett Asamis tortur som en form for poetisk rettferdighet, kanskje til og med galgenhumoristisk, men dette er ikke tilfelle. Kan Asamis monstrøse kvaliteter forkaste den sympatien vi følte for henne tidligere i filmen?

Den ekstreme bruken av akupunktur nåler og stålwire er vanskelig å ignorere for seeren, men *Auditions* siste halvtime gir oss samtidig en mer utfyllende informasjon om Asamis psyke. I forkant av tortursekvensen kolliderer Aoyama på stuegolvet. Mens han ligger ubevisst flimrer et tvetydig og vanskelig fortolkelig sammensurium av korte sekvenser over skjermen. Hva disse sekvensene egentlig forsøker å fortelle tilskueren hersker det relativt stor splid om. Noe av årsaken til dette er at den realistiske narrasjonen som frem til da har dominert *Audition* må vike for en irrasjonell og nærmest drømme-logisk narrativ. En mulig forklaring er at det hele er en feberfantasi og scenenes reliabilitet blir derfor diskutert. Sekvensen gir imidlertid tilskueren en god ide om hva som skal ha skjedd i Asamis til da ukjente fortid. I første del av drømmesekvensen sitter Asami i en samtale med Aoyama om hennes oppvekst. Detaljene hun beskriver er mildt sagt hårreisende. Hun skal som barn ha blitt psykisk og fysisk mishandlet av sin onkel og tante før hun flyttet hjem til sin mor der hennes stefar fortsatte

mishandlingen Det er kort tid etter denne samtalen vi ser en ung Asami på seks-åtte år som danser ballett. Mannen som Aoyama har konfrontert tidligere i filmen – hennes stefar - presser Asami ned mot golvet mens han holder en rødglødende ildrake i den ene hånden. Asami ligger paralyisert av frykt mens ildraken beveger seg mellom bena hennes. Med en fresende lyd berører den innsiden av det ene låret, mens Asami skriker i smerte. *Audition* bekrefter ikke at dette er hva som virkelig fant sted, eller om alt var en irrelevant drømmesekvens, men den gir oss *god grunn* til å tro at denne informasjonen er riktig idet den fyller de narrative tomrom som Asamis karakter har holdt åpne. Har så Asamis fortid en sympatiserende effekt i likhet med den vi fant hos Mitsuko Soumas karakter i *Battle Royale*?

I likhet med drapet på kondombrukeren i *Baise-Moi* medfører slutten i *Audition* et kraftig forventningsbrudd. Kvinnen er ikke like uskyldig som hun ser ut, hun er faktisk et monster. Men avsløringene om hennes fortid har, i likhet med beslektede detaljer i *Battle Royale*, en sympatisk komponent i seg fordi den peker på Asamis metoder som tross alt forklarlige. Hva veier mest? Asami som en uskyldig og stillfaren kvinne, eller Asami som en mentalt forstyrret torturist? Filmen gir ikke svar på hvilke av disse to karakterene som burde betraktes som den ”virkelige” Asami. Sannsynligvis er de begge like virkelige og sentrale for karakteren. Filmen portretterer ikke volden som rettferdig, men Asamis tortur diskuteres ikke som demonisk ondskap, men heller som et utslag av en smertefull oppvekst.

Vi har ved tidligere anledninger kommet fram til at sympati ikke er en konsekvens som utlikner eller fjerner en karakters ondskap, men det motsatte er også sant. En karakters ondskap kan heller ikke utlikne dens sympatiske sider. På dette vis er Asami bedre enn et alternativ som ikke viser det minste tegn på sympatiske kvaliteter overhodet.

3.3.3 *Baise-Moi* – Sympati overhodet?

Mens *Audition* og *Battle Royale* stiller relativt håndfast tolkningsmateriale til disposisjon for sine to voldelige kvinneroller fremstår *Baise-Mois* to rollefigurer vesentlig mindre forståelige. Noe av vanskelighetene med å se Manu og Nadine som sympatiske er at bakgrunnen for den ekstreme volden de utfører er dårlig begrunnet av filmens narrasjon. Historien bak volden Mitsuko Souma og Asami utøver mot omverdenen i *Battle Royale* og *Audition* synes troverdig. *Baise-Moi* mangler slike tydelige og enkelt fortolkelige sammenhenger mellom overgriperens handlinger og motivasjon. De færreste av oss vil påstå

at et ønske om å benytte kondom under sex er ensbetydende med at personen som fremsetter ønsket fortjener å dø, men dette synes å være et mer enn godt nok grunnlag for både Manu og Nadine. Mangelen på en underliggende motivasjon understrekes filmen igjennom.

Manu og Nadine har opprinnelig tilhold i et fattigslig og urbant arbeiderstrøk et sted i Frankrike. Manu myrder sin egen bror under en krangel, mens Nadine kveler en venninne etter en opphetet diskusjon. Etter at de to kvinnene tilfeldigvis treffer hverandre ved en T-banestasjon innser de at de har en god del til felles og legger ut på en kaotisk biltur rundt om i landet. Deres første offer er en kvinnelig bankkunde. Kvinnen blir overfalt idet hun vandrer intetanende forbi. Like etter står de Manu og Nadine og benytter seg av drapsofferets minibank-kort mens vi gjennom flashbacks ser hvordan den fremmede kvinnen ble avrettet med et skudd i ansiktet på kloss hold. Begge de to morderne smiler og ler mens de entusiastisk diskuterer sine nye erfaringer. Det går opp for dem begge at de ikke følte noe moralsk ubehag ved å utføre selve drapet. Nadine snakker endog om at det føltes ”fantastisk”, og at hun kunne tenkt seg å gjenta bedriften. Den iskalde henrettelsen av bankkunden er om mulig enda mer hårreisende enn det brutale overfallet på den mannlige horekunden, som utspiller seg litt senere i filmen. Offer og drapskvinner har ingen kommunikasjon i forkant av konfrontasjonen. Kvinnen er simpelthen en tilfeldig forbigående som er på feil sted til feil tid. Mordet fremstår som totalt impulsivt.

Uten narrative detaljer som kan forsvare, eller i det minste forklare mordet finnes det få formildende omstendigheter som seeren kan sympatisere med. Manu og Nadine befinner seg ikke i en drep-eller-bli-drept-situasjon lik Mitsuko Souma, og de har ingen emosjonell forbindelse til kvinnen ved minibanken slik Asami har til sine ofre. Manu og Nadine har simpelthen lyst på pengene som bankkortet hennes kan gi dem (selv om Manu i forveien har stjålet en større sum penger fra sin bror som det er vanskelig å begripe at hun kan ha brukt opp innen drapet finner sted), og de nøler ikke bare med å gripe sjansen, de finner ut at de nyter det. Alt dette utspiller seg uten at seeren har fått noen indikasjoner på at de har andre formål enn å legge ut på en biltur og ha det moro. Hva forsøker de å oppnå utover å drikke og forføre menn på lokale utesteder? Det groteske rovmordet fremstår absurd, sett i sammenheng med det overordnede ”formålet”.

For kjønnsforsker Wencke Mühleisen fremstår *Baise-Moi* som et brudd med enhver form for psykologisk opplysende film¹¹¹. Den manglende psykologien understrekes i mangelen av noe klart følelsesmessig reaksjonsmønster. Både Manu og Nadine fremstår som emosjonelt innesluttete og avstumpede. Den ekstreme volden er til tider totalt umotivert og synes ikke ta utspring i noe annet formål enn å være der, eller som Mühleisen sier: ”Voldshandlingene er en eneste filmatisk eksess som markant unndrar seg narrativ målrettethet eller psykologisk meningsfullhet.”¹¹² Til forskjell fra Asami og Mitsuko er det derfor vanskelig å argumentere for at de er tilknyttet sine og voldelige reaksjoner på en realistisk måte. Selv under den eksplisitte voldtekten av Manu og hennes venninne utviser Manus en mangel på psykologisk gjenkjennelige følelser.

Voldtektsscenen, som er det nærmeste vi kommer en innlysende motiverende faktor for Manus deltagelse i det påfølgende blodbadet finner sted før filmens to hovedpersonene møter hverandre. Manu og hennes narkomane venninne sitter intetanende i en park og hygger seg med et par øl da de plutselig blir overfalt av en gruppe menn som haler dem inn i en bil og kjører til en nærliggende garasje hvor selve voldtekten finner sted. Manus venninne viser alle de tegn man skulle forvente å se hos en kvinne som blir voldtatt. Hun skriker og protesterer i redsel og smerte mens voldtektsmannen slår henne i ansiktet og slenger henne ned på et bilpanser. Blodig og gråtende blir hun liggende og stritte imot mens voldtekten blir fullbyrdet. Manu gjør på sin side ingenting av det overgriperne forventer at hun skal gjøre. Hun inntar en følelseskald posisjon og viser ingen klare tegn på verken redsel eller frustrasjon. Etter kort tid blir mangelen på følelsesmessige reaksjoner fra offeret for mye for den ene av voldtektsmennene som mister lysten på å forgripe seg mot henne (noe han utdyper med replikken; ”Shit, it's like fucking a zombie”). Etterpå beroliger Manu sin utrøstelige venninne og forsøker å bagatellisere hele situasjonen: ”It could've been worse. We're still alive, right?”. Manus reaksjon avslører tegn på bitterhet, men hun gir vesentlig større uttrykk for apati og likegyldighet.

Et overgrep som voldtekt er utvilsomt egnet til å fremme sympati ovenfor offeret, men i dette tilfellet er den ikke så effektiv som man kanskje skulle forvente. Særskilt ikke når vi sammenlikner med hvilken sympatisk effekt overgrep har for karakterene i *Battle Royale* og

¹¹¹ Mühleisen: ”Postfeminisme, sex og pornografi på film. Med roadmovien *Baise-Moi* som eksempel.”, kilden.forskningsradet.no

Audition, og naturligvis i de mer beryktede rape & revenge filmene som *I Spit on your Grave*. Et viktig moment gjelder offerets sårbarhet. Sårbarheten vi forventer at Manu utviser i denne sekvensen må vike for en passivt aggressiv holdning. Hun oppfyller ikke de konvensjoner vi forventer å finne hos et voldtektsoffer. Hadde Manus narkomane venninne vært *Baise-Mois* hovedperson er det mulig vår sympati ville vært betydelig større. Hun fremstår tydelig som sårbar og ynkerdig i denne scenen. Manu klarer på sin side å beholde en form for verdighet mens overgrepet fullbyrdes, og hun slenger til og med spydigheter tilbake mot en av de to voldtektsmennene. I denne situasjonen er hun simpelthen for sterk til å fremstå som et hjelpeløst offer, og denne begrensede sårbarheten medfører en begrenset sympati fra seeren.

Manus manglende reaksjon kan sees som toneangivende for hennes og Nadines reaksjonsmønster slik det kommer til uttrykk gjennom *Baise-Moi*. Vold og sex medfører emosjonelle reaksjoner hos de to kvinnene såfremt de selv har et utbytte av det. Voldtekten Manu blir utsatt for har ingen verdi for henne og dermed nekter hun å gi andre glede av den.

Den største kontrasten mellom *Baise-Mois* to mordere og de voldelige kvinnene i *Battle Royale* og *Audition*, er mangelen på en psykologisk troverdighet. Manu og Nadine fremstår ikke som voldsutøvere med en planmessig agenda. Fordi begge har vært utnyttet av det mannlige kjønn – Manu ved å bli voldtatt, Nadine ved å prostituere seg for ufysiske mannfolk - forventer kanskje seeren å finne et klart motiv om å slå tilbake mot et oppressivt maskulint tyranni, men det er sparsomt med detaljer som peker i retning av dette. En konsekvent årsakssammenheng bak volden, slik vi påpekte i gjennomgangen av *Battle Royale* og *Audition* må vike for en impulsiv nedslakting av mennesker som slenger med leppa, foretar seg noe morderne ser som uakseptabelt, eller tilfeldigvis befinner seg i deres vei. De nekter å spille sine forventede roller, enten det gjelder offer-rollen eller den psykologisk gjenkjennelige hevner-rollen.

Ulike brudd med konvensjoner og forventninger står altså sentralt i *Baise-Moi* og er blant de viktigste årsaker til at vi har vanskelig for å sympatisere med Manu og Nadine. Med dette forventningsbruddet er vi også inne på en variant av det monstrøst feminine. Dette er relevant

¹¹² Mühleisen, ss

å diskutere med tanke på at det kan forklare den skurkaktige komponenten ved vår kvinnelige offer-skurk.

3.4 Underliggjøring av kvinnen: En representasjon av det monstrøst feminine

3.4.1 Priem Ostranenie

Persepsjonen av film og andre kunstformer har gitt inspirasjon til utradisjonelle måter å tolke på. Berthold Brecht er viden kjent for sin ”Verfremdungseffekt” hvis formål var å forhindre eller vanskeliggjøre publikums innlevelse på teaterscenen. Røttene for Brechts fremmedgjøringseffekt kan imidlertid spores tilbake til de russiske formalistene og Viktor Sjklovskijs essay ”Art as Device”. Her introduserer Sjklovskij begrepet ”priem ostranenie” som kan oversettes til norsk med underliggjøring eller desautomatisering.¹¹³ For Sjklovskij var hensikten med enhver kunstform ikke å forenkle lesning for derigjennom å bekrefte enhver konvensjon, men tvert imot å vanskeliggjøre persepsjon. Persepsjonen var i seg selv en del av kunstformen og den burde forlenges, ikke forenkles.

“The purpose of art is to impart the sensation of things as they are perceived and not as they are known. The technique of art is to make objects ‘unfamiliar,’ to make forms difficult to increase the difficulty and length of perception because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged.”¹¹⁴

Sjklovskij understreker sine teorier ved å trekke fram landsmann og forfatter Leo Tolstoj og hans evne til å underliggjøre en tekst ved hjelp av utradisjonelle litterære vinklinger. Blant eksemplene Sjklovskij betrakter er fortellerstemmen i Tolstojs *Kholstomer* som tilhører en gammel hest. Når denne usedvanlige protagonisten så begynner å drøfte et menneskelig begrep som eiendomsrett underliggjøres temaet for leseren, idet vi aldri før har blitt gjort kjent med en hests syn på denne saken. Sjklovskij ser på andre tilfeller som vi ikke behøver å gjengi her. Hensikten med underliggjøringen er å problematisere leserkonteksten ved å plassere konvensjonaliserte detaljer i en fremmedartet konfigurasjon. Resultatet er at leseren må ta stilling til noe velkjent, som for eksempel eiendomsforhold, på en ny og fremmed måte.

¹¹³ Kittang: *Moderne Litteraturteori - En innføring*, s.11

¹¹⁴ Sjklovskij: “Art as Device”

Avstanden mellom Sjklovskijs underliggjøring og Barbara Creeds monstrøst feminine synes ikke å fremstå spesielt lang, for det er tydelig at brudd med konvensjoner og forventninger bidrar til å formulere det monstrøst feminine. I *Baise-Moi*, *Audition* og *Battle Royale* finner vi kvinner som fremstår som ekstraordinære og av og til skremmende. Bakgrunnen for mye av dette er at kvinnerollene ikke presenteres i henhold til seerens forventninger.

Hva skjer når de forventninger vi har til den kvinnelige rollefiguren fremmedgjøres? Resultatet er i flere tilfeller en konfigurasjon av det monstrøst feminine: en kvinne som nekter å innfinne seg med sin såkalt normale rolle.

3.4.2 Underliggjøring ved vold

Audition og *Battle Royale* presenterer en vinkling på kvinnen som må kunne beskrives som usedvanlig sett ut ifra det svært patriarkalske japanske samfunnet. Japan ligger fortsatt langt etter en likestilling av vestlig standard. Så sent som i 1980 var for eksempel den japanske regjeringen uvillig til å underskrive FNs "Konvensjon for å eliminere alle former for kvinnediskriminering" siden flere av lovene i det Japanske lovverket brøt med konvensjonen.¹¹⁵ Det hierarkiske kjønnsforholdet mellom kvinner og menn handler i bunn og grunn om å finne sin plass i samfunnet, og tradisjonelt sett er kvinnens plass hjemmet. Hennes oppgave er å stelle huset og disiplinere barna mens mannen skaffer familien inntekt med sitt arbeid.¹¹⁶

Audition opprettholder kvinnens hierarkisk underlegne posisjon en god stund, men når Asami endelig viser sitt sanne ansikt slår filmen kontra på alle tradisjoner. Fram til punket hvor transformeringen blir bekreftet (tortursekvensen) er imidlertid forholdet mellom Aoyama og Asami konvensjonalisert i forhold til forventningen om mannen som den dominerende part. Det er Aoyama som legger planer, tar initiativ og kommer med forslag og Asami føyer seg etter hans ønsker uten protester. Filmens egen audition setter også fingeren på kvinnen som en skikkelse underlagt maskuline maktforhold. Tretti kvinner må gjøre egenreklame mens de blir betraktet av to menn hvis intensjoner verken er å lage film eller å ansette en skuespillerinne, men skaffe den ene av initiativtagerne en kone. Spørsmålene som blir stilt er svært intime og personlige, og mer enn en gang er de seksuelle i natur.

¹¹⁵ Kalland: *Japan bak fasaden*, s. 192

Når omslaget endelig kommer blir overraskelsen desto større fordi filmen hele tiden har spilt på konvensjonen om kvinnen som underlegen mannen. Omvendelsen i Asamis karakter er total. Hun forvandles fra en underlegen aktør til en iskald og sadistisk torturist. Rett før hun amputerer Aoyamas ben ved anklene forklarer hun nonchalant hvordan hun ønsker å lære ham betydningen av avhengighet – av å være avhengig av andre. Utsagnet lyder gåtefullt. Forfatteren bak websiden *I Viddied it on the Screen* påstår imidlertid at *Audition* kan interpreteres som ”en perversjon av hva vi kan kalle tradisjonell feminisme.”, eller som en ekstrem variant av denne feminismen.¹¹⁷ Asami er ikke fornøyd med å frasi seg den underlegne kvinnerollen slik det vi kan kalle den tradisjonelle feminismen har oppfordret til. Hun later til å være ute etter å omvende kjønnsrollene på sitt mest ekstreme. Ved å gjøre mannen om til et maltraktert vrak, ute av stand til å klare seg selv, er han gjort avhengig av hennes omsorg. Først da tilhører han Asami på hennes egne premisser. En slik form for mishandling av det mannlige subjekt virker om mulig enda mer ufattelig og ubehagelig når torturisten er en spedbygd og vever pike med myk fløyelsstemme. Vi kjenner igjen sadistiske torturister fra eksploitation-film, og vi kjenner vakre asiatiske kvinner fra følelsesladde dramaproduksjoner, men kombinasjonen av disse to karakterene er nærmest uhørt.

I *Auditions* konkluderende scene finner vi så en annen form for desautomatisering. I denne sekvensen kommer Aoyamas sønn hjem og finner faren liggende blodig og invalidisert på stuegolvet. Asami går til angrep med tåregass, men etter en kort og intens jakt blir hun til slutt dyttet ned en trapp og blir liggende paralyisert med brukket nakke. Mens sønnen kontakter politiet ligger Aoyama og snapper etter pusten. Han vender nå ansiktet mot Asami som ligger i enden av trappen et par meter unna. Offer og torturist ligger ansikt til ansikt, ute av stand til å bevege seg. Det er nå Asami, med sin myke og vare stemme, uttrykker glede over å ha fått lov til å bli kjent med ham. Aoyama er den første og eneste som noensinne støttet henne og forsøkt å forstå henne. På tross av de uutholdelige smertene er Aoyama tydelig emosjonelt beveget over ordene som kommer fra kvinnen han elsket. Det er tydelig at han fremdeles har følelser for henne til tross for at han har blitt invalidisert for resten av livet.

“Certainly if this was made with the sexes reversed, this would have been quite unacceptable and there would be charges of misogyny. Could you imagine a guy cheerfully cutting up a woman so he can make her his pet, being killed, and then the woman looking longingly at him while still

¹¹⁶ Kalland, s. 203

¹¹⁷ Anonym: ”Audition”

Dette er naturligvis enda en form for underliggjøring. Vi kan vanskelig forestille oss en slik emosjonell kontakt mellom offer og overgriper rett etter en blodig og sadistisk tortursekvens, men *Audition* trosser våre forventninger og presenterer en slik scene, og hva mer er – den virker i ytterste konsekvens følelsesmessig gripende på oss som seer.

Når vi studerer Mitsuko Souma i *Battle Royale* finner vi klare likhetstrekk med Asami i måten hun undergraver våre forventninger om kvinnen som en ikke-voldelig aktør. Kontrasten mellom hvordan vi kanskje forventer kvinner vil opptre under slike ekstreme forhold som filmen presenterer, og hvordan Mitsuko opptrer fremstår desto tydeligere når vi sammenlikner henne med filmens kvinnelige "heltinne"; Noriko Nakagawa. Noriko overlever tragedien i *Battle Royale* sammen med sin mannlige partner. Ikke på bakgrunn av sin egen innsats som en dyktig jeger, strateg eller fordi hun er selvstendig. Noriko overlever kun fordi hun til stadighet akkompagneres av to mannlige studenter som gjør alt de kan for å beskytte henne. Selv gjør hun lite for å holde seg selv i live. Hun går aldri på egenhånd, hun får et illebefinnende midtveis i filmen og blir avhengig av en tredje persons medisinske ekspertise. Noriko overlever fordi hun konsekvent tilhører kvinnens stereotype rolle som hjelpeløs og avhengig av en mannlige partner.

Hvis Noriko representerer det forventede og konvensjonaliserte, utgjør Mitsuko Souma en anomali. At en kvinnelig elev er den beste og mest effektive drapsmaskinen i en klasse som huser flere aktive idrettsmenn og atletiske studenter fremstår utvilsomt som overraskende, noe Mitsuko selv utnytter ved å spille hjelpeløs og uskyldig når situasjonen krever det. Når hun så slår kontra på den uskyldige framtoningen fremstår hun dermed som et monstrøst motargument til våre forventninger om kvinnen som passiv og hjelpeløs.

Anne Gjelsvik har som vi tidligere var inne på nevnt kvinnens vanskeligheter med å utføre vold uten å bli belastet med en medfølgende problematikk. En annen konsekvens ved voldens kjønnslige dimensjon er at kvinnelig bruk av vold antar en mer provokativ fremtoning. Gjelsvik trekker fram nettopp *Baise-Moi* som et eksempel på dette. Mens både *Battle Royale* og *Audition* leker seg med kvinnens tradisjonelle forhold til vold, går *Baise-Moi* enda lengre ved å inkludere hennes forhold til sex og pornografi.

¹¹⁸ Anonym, ss

3.4.3 Underliggjøring ved seksuelle konvensjoner

Flere av tilskuere som mislikte *Baise-Moi* var ubekvemme med filmens eksplisitte seksuelle vinkling, særskilt med tanke på at filmens to hovedroller var kvinner. At menn interesserer seg for sex og pornografi er det bred enighet om, men kvinners forhold til det samme har vært betraktet som problematisk.¹¹⁹

Noe som flere av *Baise-Mois* skarpeste kritikere, både blant anmeldere og seere, reagerte på var at den nærgående og utilsørte bruken av sexscener ikke ble satt opp mot et intellektuelt motiv som kunne "rettferdiggjøre" de ekstreme uttrykksformene. Filmen presenterer seeren for brutal vold og rå sex, men forsøker samtidig ikke å pakke det inn i en lett fordøyelig ramme. Siss Vik betrakter i artikkelen "Hvorfor *Baise-Moi* gjør oss flau" filmens nasjonalitet - dens "franskhet" - som viktig for å forstå noe av denne kontroversen. Frankrike hadde i forkant av *Baise-Moi* lansert flere filmer med nærfokus på sex, blant dem *Romance* (Breillat, 1999) og *Le Secret* (Wagon, 2000), men dette var filmer som først og fremst ble konstruert med tanke på filmfortellingens kunstnerisk kvaliteter.¹²⁰ *Baise-Moi* mangler det erotiske og kunstneriske tilsnittet. Sexscenene serveres skitne og upolerte. Siss Vik kommenterer dette: "Filmens 'franskhet' forvirrer enkelte. Vi kan akseptere sexskildringer om de åpenbart foregår innenfor kunstfilmestetikk, og i et borgerlig miljø, men i *Baise-moi* har vi nettopp ikke fått den vanlige vovete franske erotikken."¹²¹ Manu og Nadine trår langt utover kunstfilmens begrensninger idet deres seksuelle utfoldelse i stedet blir koblet sammen med maskuline og billige genrekonvensjoner som fokuserer på vold og hevn. Dette bidrar til å underbygge underliggjøringen, hvilket Wenche Mühleisen påpeker: "Det virker rett og slett som anmelderne er forvirret fordi de møter på en film som vanskelig å skjønne fordi den respektløst blander genrer og gasser seg skamløst i "lav" estetikk."¹²²

De pornografiske virkemidlene, spesielt under voldtektsscenen av Manu og hennes venninne, var for enkelte av kritikere en bekreftelse på at filmen spilte på sensasjonisme og misogyni. Ikke alle var enige i dette synet. Wencke Mühleisen stilte følgende spørsmål: "Er dette en spekulativ, nihilistisk film, slik noen av kritikerne har hevdet, eller benyttes vold og pornografi som en brutal problematisering av heteronormative seksuelle maktforhold og

¹¹⁹ Mühleisen

¹²⁰ Mühleisen gjør et poeng ut av at disse filmene, i likhet med *Baise-Moi* hadde kvinnelige regissører.

¹²¹ Vik: "Hvorfor *Baise-Moi* gjør oss flau", *Norsk Medietidsskrift*, 1/2002, s 140

konvensjonelle skildringer av kvinner og sex på film?” Mühleisen trekker filmen i sammenheng med postfeministisk teori som i større grad en tradisjonell feminisme omfavner ”skjev teori” – teorier som utfordrer og destabiliserer det normale og konvensjonaliserte. Seksualitet, spesielt når det fremtrer i en såpass konfronterende kontekst som pornografi, har vært, og blir fortsatt sett på som et vanskelig anvendbart estetisk uttrykk for feminisme, men det har samtidig en kraftig provokativ effekt. Av den grunn har postfeminismen til en viss grad omfavnet fenomenet, noe som igjen fører til at postfeminisme av enkelte blir oppfattet som direkte anti-feministisk.

Mühleisen sier: ”Hovedpoenget her er å fastslå at et konstant element i seksualitetens historie har vært manglende diskurser og uttrykk om kvinners seksualitet utenfor den dominerende maskulint identifiserte nytelsesøkonomi.”¹²³ Vi skjønner hva Mühleisen sikter til når vi tenker på en seksuelt basert underholdningsform som pornografi. Dette har i stor grad vært strukturert med hensyn til mannlige premisser, og blir av flere fremdeles betraktet som kvinnefiendtlig. Om vi tar et nærere blikk på hvordan Manu og Nadine ter seg merker vi imidlertid at de snur om på flere av de pornografiske genrekonvensjonene. De to kvinnene er nemlig i komplett kontroll over begivenhetene som utfolder seg både i og utenfor senga. Sexscenene tar i bruk velkjente pornografiske konvensjoner, men til diametral motsetning fra pornografisk tradisjon er det Manu og Nadine som bestemmer hva deres mannlige partnere får gjøre med dem og ikke omvendt. Rå sex har ingen av dem aversjoner mot. Det er først i situasjoner som hvor den mannlige partneren ber om å få benytte kondom under akten at forholdet risikerer å bli voldelig. Etter Manus og Nadines radikale livsfilosofi er dette ensbetydende med å underskrive sin egen dødsdom. Begge er mer enn villige til å eksperimentere med sex, såfremt det skjer på *egne premisser*. Ethvert brudd på denne uskrevne kontrakten risikerer å resultere i vold.

I slike situasjoner befinner *Baise-Moi* seg på kant med mainstreampornografien hvor kvinnen svært ofte framstilles som underkastende og subversiv, selv i de tilfeller hvor hun selv tar initiativet til sex. Manu og Nadine er dominante til den grad at de faktisk myrder partnere som foretar seg noe de ikke vil selv.

”Nadine and Manu follow a predictable pattern of seducing men who are ready to fuck and be

¹²² Mühleisen

¹²³ Mühleisen, ss

sucked – many of them are destined to be blown to bits afterwards, but that’s up to the two girls. The hidden agenda is control – the men stand a chance of living another day as long as they allow the horny girls to do what they want. But pity the man who wants so much as a condom. These women mimic black widows and just may destroy the men after copulation.”¹²⁴

Baise-Mois sier de pornografiske genrekonvensjonene midt imot. De to kvinnelige rovdynere svarer ikke til mannens forventninger som underkastende og lydige. Hun spiller sitt eget spill og mannen får kun delta om han etterkommer spillereglene. Filmanmelderen Jeremy Heilman trekker fram beinhard selvsikkerhet og selvtillit som et viktig iboende prinsipp ved *Baise-Mois* to kvinner. Selvsikkerheten de utviser er et reaksjonsmønster som ikke er fremmed hos en mannlig aktør, men i bruk på to kvinneroller virker det fremmedgjørende. Han trekker en parallell mellom *Baise-Moi* og *Audition* i sin representasjon av kvinnen og hennes uvilje til å innfri mannens forventninger: ”Like Takashi Miike’s *Audition*, this is a horror story that shows men the inherent offense and condescension involved in thinking they know how a woman will react.”¹²⁵

Baise-Mois desautomatisering kommer i form av en sammenblanding av genremessige konvensjoner som er å betrakte som normale i sine tilhøringsmessige sammenhenger. *Baise-Moi* ser ut til å være en tradisjonell roadmovie med klare slektskap til rape & revenge merkelappen. Når så verken Manu eller Nadine utmerker seg som spesielt sympatiske eller legitime i sin voldsbruk er vi inne ved filmens sentrale underliggjørende faktor. *Baise-Moi* er forsiktig med å rettferdiggjøre sine kvinner fordi en sympatisk hevner eller voldsutøver ville bekrefte tilknytningen til de tradisjonelle rape & revenge filmene og dermed ufarliggjøre filmen. At handlingen slekter på denne genren vitaliserer fremmedgjøringen idet vi ser at de to kvinnelige hovedrollene aldri likner på det forsvarsløse og sympatifremmende offeret, men er voldelige, aggressive og objektiviserer mannen. Kombinasjonen av sex og vold er et provoserende virkemiddel i seg selv, men det er desto mer virkningsfullt dersom figurene som går berserk og frydefullt gasser seg med begge deler er kvinner.

Konklusjon

Anne Gjelsvik sier at ”det er etisk problematisk å si at vold og hevn er legitimt såfremt det utføres av en kvinne.”¹²⁶ Dette er en fornuftig innstilling. Uansett om volden skulle bli utført

¹²⁴ John Nesbit, sitert ved Mühleisen

¹²⁵ Heilman: “Baise-Moi (Rape Me)”, www.moviemartyr.com

¹²⁶ Gjelsvik, s. 135

av en mann eller en kvinne synes det langt riktigere om vi først ser volden i sammenheng med omstendighetene som frambrakte den. Først deretter kan vi avgjøre om volden burde betraktes som legitim. *Battle Royale*, *Audition* og *Baise-Moi* portretterer kvinner med ulike motivasjoner for sin vold og ulike muligheter til å fremstå sympatiske, men ingen av filmene sier at disse karakterenes vold er legitim *fordi* voldsutøveren er kvinne.

Filmene i dette kapittelet ser altså ikke hevn eller voldelige overgrep som legitimt på bakgrunn av utøverens kjønn, men vi har argumentert for at en kvinnelig voldsutøver er godt egnet til å *diskutere* og *problematisere* vold i større grad enn mannlige voldsutøvere. Jeg vil påstå dette først og fremst er tilknyttet kvinnens sårbarhet, eller rettere sagt *forventningen* om en slik sårbarhet i den kvinnelige rollefiguren. Forventningen kan innfris, men den kan like gjerne motsies. Når sårbarheten kommer til syne i sammenhenger som der vi ser Mitsuko Souma og Asami blir utsatt for overgrep eller liknende er det et smertefullt, men samtidig meningsfylt virkemiddel fordi seeren tvinges til å reflektere over denne konteksten og sammenhengen med volden som samme karakter utfører. Forventningen om sårbarhet gjør samtidig at vi har lettere for å bli overrasket når kvinnen gjør kontra på våre forventninger.

En karakterkonstruksjon som offer-heltinnen forutsetter en dualisme i den aktuelle rollefiguren. Heltinnen er ikke bare å se på som heroisk, og offeret er ikke bare sårbart idet begge karakterkonstruksjoner ligger latent i en og samme karakter. Jeg vil foreslå at den aggressive kvinnerollen vi har studert i dette kapittelet henter til en karakter som vi med rette kan definere som en offer-skurk. Karakteren gir uttrykk for en dualisme, eller en mulighet for å uttrykke en dualisme, mellom ondskap og medynk. Det er ikke dermed sagt at vi ser karakteren som god, men denne skurkerollen fremstår ikke fullstendig uten å samtidig ha en viss tilknytning til offer-rollen. Karakteren er skurkaktig, men dens ondskap er samtidig strukturert med bakgrunn i posisjonen som et offer.

Konklusjon

”Herren så at menneskenes ondskap var stor på jorden.” - 6. Mosebok

Å sympatisere med ondskapen

Å sympatisere med den onde slik jeg har snakket om i denne oppgaven, handler først og fremst ikke om å støtte det vi selv definerer som ondt. Jeg vil nedenfor argumentere for at en slik måte å betrakte det onde på heller bør sees som en beundring av ondskapens estetiske dimensjoner. Når vi snakker om å sympatisere med *den onde* - karakteren som gjør noe ondt, det være skurken, antagonisten eller djevelen selv - virker det ikke slik at vi etterkommer karakteren på alle dens iboende premisser, inklusiv de onde. Aller først må vi være sikker på at aktøren virkelig har gode sider. Dersom filmen gir oss god grunn til å tro at karakteren har dette, må vi se hvordan disse godene er plassert i forhold til dens ondskap. Vi anlegger dermed en ambivalent holdning til karakterkonstruksjonen idet vi anerkjenner dens menneskelige og sympatiske sider, ved siden av dens umoral og ondskap. Adolf Hitlers gode lynne og høflighet i *Der Untergang* kan vanskelig tolkes som en del av hans ondskap. Dette er moralske verdier som klart utmerker seg som noe sympatisk, men vi lures aldri til å tro at mannen dermed må betraktes som et godt menneske. Sympatien er vi nødt til å sette til sides hver gang han uttrykker sin diktatoriske ondskap. De irrasjonelle og usympatiske sidene undergraver de gode inntrykkene og står som filmens overordnede pekepinn. Det er heller ingenting i veien med å sympatisere med Light Yagamis idealer i *Death Note*, selv om karakteren til slutt avslører seg selv som moralsk korrumpert. Det sympatiske idealet om en verden fri for kriminalitet synes uforenelig med de metoder som Light benytter, men at karakteren som fremmer idealet er ond gjør ikke idealet mindre idealistisk. Vi er nødt til å bearbeide både det gode og det onde i en slik aktør. Vi kan ikke simpelthen forkaste karakteren som utilnærmelig dersom den viser det minste tegn til ondskap.

At enkelte filmskurker fremstår som onde behøver altså ikke være synonymt med at de er uten noen form for godhet. Historisk baserte filmer som *Der Untergang* argumenter for at selv historiens verste diktator hadde et snev av godt i seg. Når filmer som *Death Note* forteller seeren at karakteren Light Yagami har et ambisiøst mål som mange mennesker internt i fiksjonen, finner sympatisk og idealistisk, fører filmen implisitt spørsmålet over til

seeren som selv må ta stilling til Lights mål. Senere argumenterer filmen eksplisitt for at Light handler irrasjonelt og galt og spør oss så hva vi nå føler for karakteren.

Om vi fortolker sider ved disse karakterkonstruksjonene som gode og uttrykker støtte i form av sympati, identifiserer vi oss ikke med den i den grad at vi forestiller oss at vi *er* karakteren. Sympati markerer en avstand til sympatiobjektet ved å fremstå som en asentral følelse. De følelser vi utvikler skjer ved å beskue karakteren i sitt univers og stille spørsmål om denne karakteren er verdig vår sympati. Er han eller hun en rollefigur vi finner moralsk attraktiv innenfor filmens rammebetingelser, eller er vedkommende verre enn gjennomsnittelig moral? Svaret på dette spørsmålet avgjør som regel om vi føler antipati eller sympati, men det er samtidig et spørsmål som har flere ulike svar.

I krigsfilmer som *Der Untergang* har enkelte av de fascistiske karakterene en moralsk kompleksitet som vi tradisjonelt sett kanskje ikke hadde forventet å finne hos nazister. Vi ser samtidig at deres ondskap ikke utgjør en homogen verdison idet enkelte karakterer portretteres som mer sympatiske enn andre. I filmer som *Death Note* kjemper karakterer for ideer som ser svært gode ut på papiret, noe som helt klart gir dem en moralsk attraksjonsverdi. Dette er imidlertid ikke nok til at vi ser karakterene som uforbeholdent gode. Idealene blir stadig vridd ut av sin kontekst og risikerer til slutt å avsløre karakteren som overveldende usympatisk. I filmer med voldelige kvinneroller som *Baise-Moi* diskuteres voldens legitimitet på bakgrunn av de lidelser karakterene selv har blitt utsatt for. Selve volden kan aldri helt betraktes som rettferdig, men aggressorens egne lidelser letter i enkelte tilfeller på inntrykket vi har av dem. Spesielt skjer dette når lidelsene settes i samband med den kvinnelige rollens sårbarhet, eller forventningen om denne sårbarhet.

Fellesnevneren for aktørene vi har studert i denne oppgaven er at samtlige må betraktes som mer eller mindre moralsk korrumperte. Allikevel forsøker filmene samtidig å ballansere denne ondskapen med en form for godhet slik at det gode og det onde belyser hverandre i samme karakter. Ondskap kan presenteres som frastøtende og motbydelig, men aktøren som utøver ondskap kan samtidig gi uttrykk for ettertenksomhet over sin egen moralske konstruksjon eller vise sympatiserende sider som fremstår som forståelige, omstendighetene tatt i betraktning. Oppgaven med å ballansere de to moralske kategoriene kan virke komplisert, noe for eksempel skuespillerne i *Der Untergang* bemerket når de påpekte den

vanskelige ballansegangen mellom å presentere nazistene som ukledelig gode eller som overdrevent onde.

Et sentralt problem ved å tilnærme seg noe vi definerer som ondt ligger i ordets dårlige rykte. Begrepet forutsetter ofte noe vi betrakter som antitesen av alt vi ser på som positivt og verdifullt ved livet, så når en aktør er ond er det for mange regnet som umaken verd å tilnærme seg den. Stig Sæterbakken påstår at mennesker flest er kjent med det onde, men ikke først og fremst som noe som står dem nær. I *Det Onde Øyet* noterer han seg følgende: ”Det kan synes som våre (glans)roller som anstendige mennesker og lovlidige samfunnsborgere forbyr oss å reflektere over det onde annet enn gjennom å ta avstand fra det. Vi omtaler det onde bare når vi må, og da bare fordi vi ser det nødvendig å distansere oss fra det.”¹²⁷ Sæterbakkens påstand om at det onde kun trekkes fram for at vi skal markere vår avstand fra det, fremstår etter min mening noe inkonsistent, idet det eksisterer ulike former for ondskap som ikke nødvendigvis er av en moralsk betydning. Enkelte ganger kan det endog argumenteres for at vi betrakter ondskaper som noe spennende og fascinerende.

Å beundre ondskaper

Før jeg runder av denne oppgaven føler jeg at det kan være nyttig at vi retter fokus mot et relatert problem ved vår tolkning av filmatisk ondskap som vi ikke har fått diskutert gjennomgående. Dette gjør jeg i et forsøk på å skape et mer utfyllende bilde av hva det vil si å sympatisere med de onde, men også for å vise hva det *ikke* innebærer. Problemet gjelder en ren beundring av ondskaper vi sympatisk sett burde forakte. Her er det ikke snakk om å sympatisere med en aktør fordi vi føler han eller hun er legitimert i sine handlinger. Vi beundrer simpelthen den estetikk som er knyttet opp mot selve ondskaper disse karakterene utøver. En slik form for applaudering lar seg ikke forklare ut ifra Smiths sympatistruktur, men den kan lett misforstås som en sympatireaksjon i seg selv, noe som etter min mening er en feiltagelse.

For å benytte et nylig eksempel kan vi ta utgangspunkt i en scene ved fjordårets gangsterepos *American Gangster* (Scott, 2007), som forteller historien om narkotikabaronen Frank Lucas' brutale liv. Ikke alle er tilfreds med hvordan filmen portretterer sin forbryterske tittelrolle. På

¹²⁷ Sæterbakken, s.19

Imdbs posterforum for *American Gangster* har brukeren under navnet "nrj1025" følgende å si:

"Thank you Denzel and Ridley for providing inspiration for poverty stricken city dwellers to start dealing drugs. There is no moral to this story. When I saw this, there were many Caucasians and African Americans alike cheering on Frank Lucas when he murdered people. The scene when he shot the man unexpectedly (sic) in the head: the audience was clapping. Clapping at murder? Who are we? There is a problem in our society."¹²⁸

Brukeren nrj1025 reagerer på representasjonen av Frank Lucas som en "inspirasjon", og uttrykker voldsomt ubehag for publikums reaksjon. Hva han mener med *American Gangsters* mangel på moral fremstår noe uklart. Antagelig peker han på Denzel Washingtons rolletolkning og bruk av vold som glorifiserende fordi han opplevde publikums entusiastiske reaksjon som en direkte hyllest til Frank Lucas' forbrytelser.

Scenen nrj1025 sikter til – et av de få tilfellene vi ser at Frank Lucas bruker vold mot et annet individ - utspiller seg idet Lucas henretter den promiskuøse rivalen Tango i kampen om overherredømmet i New Yorks gangstermiljø. Frank Lucas spiser lunsj sammen med sine brødre på et utested i Harlem idet han unnskylder seg med at han må ut et lite ærend. Han tar med seg en av sine håndlangere og konfronterer Tango ute på gaten, mens resten av familien sitter ved vinduet og observerer på nært hold hva som skjer. Tango virker lettere irritert over hans tilstedeværelse. Samtalen utarter seg som en lite fruktbar samtale om penger, og man aner at Lucas har annet i sinne enn å diskutere fortjeneste. Lucas trekker så et våpen mot den rivaliserende gangsteren som spydig bemerker at han aldri ville våge å avrette ham på høylys dag. Denne påstanden blir kontant motbevist av Lucas som skyter Togo på kloss hold, før han kaldt og rolig spaserer tilbake til sine sjokkerte brødre.

Man kan trekke fram ymse detaljer som nrj1025 neppe kan ha tatt til betraktning når han understreker det umoralske ved seerens entusiasme. Hvorvidt en applaus var riktig reaksjon i denne konteksten skal forbli usagt, men denne formen for støtte kan forklares både filmkontekstuellet og rent narrativt. Først og fremst så finner mordet sted i en film, og selv om *American Gangster* hevder å være basert på en sann historie så er seeren normalt sett kapabel til å sette seg inn i slike kontekster på en annen måte enn om de så hendelsen utspille seg i

¹²⁸ Imdb: <http://www.imdb.com/title/tt0765429/board/thread/97760923>

virkeligheten. Fjernet fra sin kontekst fremstår voldshandlingen som motbydelig og det er helt klart grunn til bekymring om vi så forbigående hylle en slik gjerning dersom den ble foretatt på Karl Johans gate ved høylys dag, men på film kan seerne holde en viss distanse fordi de er klar over at de ikke betrakter virkelighet, i alle fall ikke en direkte korrespondanse med filmopplevelsen.¹²⁹ Dermed lar Ridley Scott seeren aldri glemme at han er en brutal gangster. Allerede i første scene sjokkeres seeren av scenen hvor Lucas heller bensin over en fastbundet mann og brenner ham levende. Ved andre anledninger viser Scott sider ved Frank Lucas' gigantiske narkotikaimperium som vanskelig kan karakteriseres som "inspirerende" etter det njr1025 synes å påstå. Noe av problemet med hans holdning til *American Gangster* er at han har en nokså sort/hvitt holdning til hvordan en forbrytersk eller ond karakter bør fremtre for at publikum skal forstå at de ser en umoralsk karakter. Å hevde at filmen lukker øynene for Frank Lucas' monstrositet er en vågal påstand. Måten filmen balanserer de sympatiske og usympatiske inntrykkene av Denzel Washingtons karakter på er til forveksling lik de eksemplene vi har studert tidligere i denne oppgaven. Som vi har kommet fram til bør det ikke betraktes som umoralsk å anerkjenne at forbryterske aktører også har gode sider.

Er det også mulig å finne selve ondskaperen ved en slik scene fascinerende? Kan det virkelig være at seere som applauderte fant Frank Lucas' mord attraktiv i seg selv? En slik reaksjonsform er ikke så mye en sympatireaksjon som det er en form for beundring.

Sympati og beundring representerer ikke det samme. Vi kan for eksempel føle beundring ovenfor karakteren som utøver ondskap, uten at vi behøver å sympatisere med ham i større grad, og vi kan ha sympati for en aktør som ikke nødvendigvis opptrer beundringsverdige. Når vi beundrer ondskaperen antar det en form vi finner estetisk imponerende eller spennende. Da kan vi spørre: oppstår denne beundringen som en konsekvens av menneskets iboende forråelse og brutalitet, eller er det en frivillig neglisjering fra seerens side for bedre å kunne nyte volds-estetikken som dukker opp i enkelte filmer?

Når mennesker ifølge njr1025 applauderte da Frank Lucas skjøt og drepte en rival fant de tydeligvis noe ved hans rollefigur de satte stor pris på, og det kan godt tenkes man nøt selve drapet i form av en samling estetiske uttrykksformer: Lucas iskalde mine og holdning til samfunnets lover og regler som forbyr ham å drepe, måten han drar fram pistolen på og den

¹²⁹ Smith, s. 232-233

sofistikerte uviljen til å etterkomme Tangos påstand om at han ikke er kald nok til å begå et drap midt i en handlegate. Han er velkledd og karismatisk. Han er en aktør hvis ikoniske utstråling er forholdsvis stor. Sannsynligheten for at vi ved en eller flere anledninger har vist beundring for samme type ondskap på film er stor. Menneskene som heiet på Frank Lucas i *American Gangster* må ha vært klar over gjerningens ondskap. Allikevel gav de uttrykk for beundring. Vi kan tenke oss liknende sekvenser i filmene vi har drøftet i denne oppgaven, men hvis dette er hva som vinner seerens gunst, er det ikke et symptom på noe farlig eller moralsk betenkelig, idet man hyller en avrettelse på åpen gate?

På film er ikke ondskap bare frastøtende. Det har også utviklet seg til å bli et populært og eskapistisk virkemiddel. Lars Svendsen påpeker denne fascinasjonen for det onde ved å vise til at det i moderne tid har skiftet karakter fra den religiøse konteksten den ofte har blitt knyttet til. Ondskapen har blitt revurdert og fått status som et estetisk objekt mer enn et moralsk:

”Det onde framstår som noe annet og skal derigjennom fungere som motkraft til en kjedelig hverdag. Vi får stadig mer ekstreme representasjoner av ondskapen i filmer og annet, men det er et onde som ikke primært tilhører en *moralsk* kategori. Det onde er – i likhet med det meste i vår kultur - blitt estetisert.”¹³⁰

At representasjonen av ondskap har forlatt den moralske kategorien er en påstand jeg ikke kan si meg helt enig i, i alle fall ikke om vi sikter til underholdningsverdenens utallige muligheter for kategorisering av ondskap. Svendsen har allikevel rett i at ondskap *kan* ha en tvetydig holdning til sin moralske dimensjon. Når man presenterer det som noe mer en pur destruktivitet og avskylighet, for eksempel ved å fremstille det som noe spennende, forenkler man fascinasjon for det estetisk onde. Det moralske kommer i bakgrunn og vi finner glede ved dens utseende og eskapisme. Er det da selve ondskapen vi nyter, eller er det avbildingen og utførelsen av den?

Når vi føler beundring for måten Frank Lucas plaffer ned motstanderen på, eller for måten Light Yagami utmanøvrerer og dreper et titalls FBI agenter i *Death Note*, kan det være lett å tro at det er selve ondskapen ved disse handlingene vi beundrer, men det er neppe helt

¹³⁰ Svendsen, s.7-8

riktig. Som vi tidligere var inne på er de fleste av oss i stand til å skille mellom konsekvent bruk av følelser slik de benyttes til vanlig og når de ser en film. Om en liknende handling utspant seg i virkeligheten ville vi ha måttet bearbeide det etter hva som er normal reaksjon om noe *virkelig* fant sted, noe som også gjelder for menneskene som applauderte under *American Gangsters* blodige henrettelse. Anne Gjelsvik argumenterer derfor for at det er presentasjonen av ondskap vi beundrer. Vi føler beundring for den kløkt og det intellektet Light Yagami utviser når han kaldt og rolig fjerner trusselen mot seg, eller for Frank Lucas karismatiske holdning. Vi er fullstendig klar over at det ikke er en sympatisk gjerning å ta livet av mennesker på denne måten, men vi er samtidig klar over at vi ser en film og at filmen presenterer en fiktiv *representasjon* av å massakrere rivaler eller FBI-agenter:

”Det vi fascineres av, er *representasjoner* av vold eller onde handlinger, ikke av vold og onde handlinger. Vi ser ikke bare 'vold', vi ser farger, bevegelser, hører musikk, opplever skuespillere finne rom for følelser vi ikke trodde fantes, osv., osv. Derfor er vi heller ikke umoralske mennesker fordi om vi kan ha interesse av eller finne glede i slike uttrykk.”¹³¹

Å beundre ondskapen som et estetisk objekt er således ikke det samme som å sympatisere med en utøver av ondskapen, selv om metodene å betrakte problemet på kan sameksistere. Det er heller ikke selve ondskapen vi sympatiserer med, men personen som begår noe ondt. For at vi skal gjøre det må vi finne detaljer ved karakteren som går utover det onde - noe som vekker sympati - og bare de aller færreste vil påstå at ondskap i seg selv vekker sympati.

Ondskapen som noe menneskelig

Film har vanligvis en begrenset innvirkningskraft på seerens handlekraft og oppførsel. Faren for at vi blir nazister etter å ha sett *Der Untergang*, eller avretter andre individer ved å notere ned navn i en skriveblokk etter å ha sett *Death Note* bør vurderes som minimal.¹³² Dette er allikevel ikke ensbetydende med at film ikke har påvirkningskraft overhodet. Film kan sjelden forandre menneskelige adferdsmønstre, men den følelsesmessige påvirkningskraften under filmopplevelsen er svært viktig og oppgaven har som helhet argumentert for at sympati er en følelsesmessig reaksjon vi ikke behøver å rette mot karakterer vi definerer som gode.

¹³¹ Gjelsvik, s. 199

¹³² Det siste året har sett en håndfull ulike saker resultere i politianmeldelse og konfiskering av produkter relatert til *Death Note*-fenomenet. Amerikanske skoleelever har ved to tilfeller notert ned navn på medelever og lærere i en replika av notatblokken Light benytter seg av i *Death Note*. (Wikipedia)

En aktør må hverken fremstå som godlynt, fredelig eller lovlydig for å blir møtt med en positiv respons. Selv den onde appellerer en gang i blant til seerens sympati.

Oppgaven må ikke misforstås dit hen at jeg ser den sympatisk onde aktøren som den eneste måten å konstruere en akseptabel skurk eller antagonist på. Jeg tør allikevel påstå denne måten å presentere rollefiguren på – ikke som god eller ond, men som god *og* ond – gir en moralsk mangfoldig og mer interessant karakter. Den bidrar videre til å gi et mer utfyllende bilde av hva et begrep som ondskap innebærer i virkeligheten. Vi risikerer enkelte ganger å konfronteres med mennesker som har mer eller mindre ondt i seg, men ytterst sjelden risikerer vi å støte på noen som bare utstråler djevleskap. Den demoniske ondskaperen *kan* presenteres via monstre som det er umulig å føle annet enn forakt ovenfor, men en slik primitiv fordeling av godt og ondt lar seg ikke overføre til virkeligheten.

Karakterene vi har studert benytter ondskap i form av å påføre andre individer skade eller lidelse, men det er allikevel feil å tolke deres ondskap som demonisk. Rollefigurene har ulike formål og motivasjoner bak sin ondskap, men ikke i noe tilfelle finner vi at aktørene ønsker å gjøre noe de selv definerer som ondskapsfullt *fordi* det er ondt. Fraværet av denne demoniske ondskaperen gjør det mulig å presentere rollefiguren som en karakter som i hvert fall har *noe* godt i seg. Det gode kan utgjøre en forsvinnende liten bestanddel av karakterens moralske konstruksjon, men det er ikke desto mindre et gode vi kan identifisere som noe verdifullt og sympatisekkende fordi det beviser at karakteren fremdeles er et menneske. Samspillet mellom godt og ondt hjelper således seeren med å se mennesket *bak* ondskaperen, ikke monstret som har forkastet alt menneskelig.

Bibliografi:

Bøker

Badiou, Alain: *Ethics - An Essay on the Understanding of Evil* (Verso, 2001)

Aristoteles, Ledsaak, Sam. og Børtnes, Jostein: *Om Diktetekunsten* (Cappelen Akademiske Forlag, 2004) [335 f. Kr.] Oversetter: Sam. Ledsaak

Botha, Harald og Øverland, Indra: *Masteroppgaven, kort og godt* (Unipub forlag, 2003)

Eriksen, Trond Berg: *Nietzsche og det moderne* (Universitetsforlaget, 1989)

Clover, Carol J.: *Men, Women and Chain Saws* (Princeton University Press, 1992)

Creed, Barbara: *The Monstrous-Feminine - Film, feminism, psychoanalysis* (Routledge, 1993)

Eco, Umberto: *The Role of the Reader* (Hutchinson, 1981)

Gane, Laurence og Chan, Kitty: *Nietzsche for Begynnere* (Bracon Forlag, 1998)

Gjelsvik, Anne: *Vondt og Vakkert* (Høyskoleforlaget, 2007)

Gripsrud, Jostein: *Mediekultur, mediesamfunn* (Universitetsforlaget, 2002)

Kalland, Arne: *Japan bak fasaden* (Cappelen, 1986)

Kittang, Atle, Linneberg, Arild, Melberg, Arne og Skei, Hans H.: *Moderne Litteraturteori - En innføring* (Universitetsforlaget AS, 1993)

Friedrich Nietzsche: *Beyond Good and Evil [Jenseits von Gut und Böse]* (Penguin Books, 2003 [1886]) Oversetter: R.J. Hollingdale

Friedrich Nietzsche: *Slik Talte Zarathustra [Also sprach Zarathustra]* (Gyldendal, 1999)
[1883-5] Oversetter: Amund Hønningstad

Constance Penley: *Feminism and Film Theory* (Routledge, 1988)

Adam Smith: *Moralske Følelser [The Theory of Moral Sentiments]* (Sonstad Forlag, 2006
[1759]) Oversetter: Åshild Sonstad

Murray Smith: *Engaging Characters – Fiction, Emotion and the Cinema* (Oxford University
Press, 1995)

Lars Fr. H. Svendsen: *Ondskapens Filosofi* (Universitetsforlaget, 2001)

Stig Sæterbakken: *Det Onde Øyet* (Cappelen, 2001)

Tan, Ed S.: *Emotion and the structure of narrative film: Film as an emotion machine*
(Mahwah, N.J. : Lawrence Erlbaum, 1996)

Wim Wenders: *Emotion pictures: Reflections on cinema* (Faber and Faber, 1989)

Essays og kapitler

Bruun Vaage, Margrethe: "Levende bilder: Hvorfor empati er viktig for vellykket innlevelse i
fiksjonsfilm" i *Norsk Medietidsskrift* 1 / 2007 (Universitetsforlaget AS)

Carroll, Noël: "Film, Emotion, and Genre" i Carroll, Noël og Choi, Jinhee: *Philosophy of
Film and Motion Pictures. An Anthology* (Blackwell Publishing, 2006)

Grossman, Andrew: "Against Pleasure, Against Identification - Feminism, Cultural Atheism,
and the Tragic Subject", <http://www.brightlightsfilm.com/47/rape.htm>,
<http://www.brightlightsfilm.com/50/rape.htm> (besøkt første gang 31.01.08)

Jørholt, Eva: "Hovedlinjer I de sidste 25 års filmteori og analysepraksis" i Kompendium: Artikkelsamling tilhørende MA-emnet: Filmteori og – analyse. Vår 2007

Mühleisen, Wencke: "Postfeminisme, sex og pornografi på film. Med roadmovien *Baise-Moi* som eksempel.", <http://kilden.forskningsradet.no/c35640/artikkel/vis.html?tid=35459> (besøkt første gang 25.02.08)

Narveson, Jan: "Morality and violence: War, Revolution, Terrorism", i Tom Regan: *Matters of Life and Death - New introductory Essays in Moral Philosophy*, (McGraw-Hill, Inc., 1993)

Sandberg-Wright, Mercy: "Nittitallets Helt: Skurken" i *Filmmagasinet* 3 / 1997 (Nordisk Fagpresse AS)

Vik, Siss: "Hvorfor *Baise-Moi* gjør oss flau" i *Norsk Medietidsskrift* 1 / 2002 (Universitetsforlaget AS)

Sjklovskij, Viktor: "Art as Device", <http://courses.essex.ac.uk/lt/lt204/DEVICE.HTM> (besøkt første gang 29.04.08)

Artikler og anmeldelser

Anonym: "Okinawa slams history text rewrite" i *The Japan Times Online*, 23.06.07. <http://search.japantimes.co.jp/cgi-bin/nn20070623a1.html> (besøkt første gang 24.10.07)

Anonym: "Audition", <http://cc.usu.edu/~alexjack/viddiedreviews/audition.html> (besøkt første gang 22.02.08)

Anonym: "Female Villains: When Does Bad Become Magnificent?" i *NewNowNext*. <http://www.newnownext.com/2007/11/fhm-has-an-inte.html> (besøkt første gang 04.02.08)

Almvik, Sivert: "Baise Moi – Frekk Realisme fra Frankrike" i *Taffi.org*, 05.10.06.
http://taffi.org/artikler/filmkritikk/baisemoi_frekk_realisme_fra_frankrike (besøkt første gang 25.02.08)

Anderson, Jeffrey M.: "Sex As a Weapon" i *Combustible Celluloid*,
<http://www.combustiblecelluloid.com/2001/baisemoi.shtml> (besøkt første gang 26.02.08)

Denby, David: "Back in the Bunker" i *The New Yorker*, 14.02.05.
http://www.newyorker.com/archive/2005/02/14/050214crci_cinema (besøkt første gang 21.09.07)

Ebert, Roger: "Downfall" i *Chicago Sun-Times*, 11.03.05.
<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20050310/REVIEWS/50222002/1023> (besøkt første gang 21.09.07)

Heilman, Jeremy: "Baise-Moi (Rape Me)" i *MovieMartyr.com*, 12.23.01.
<http://www.moviemartyr.com/2001/baisemoi.htm> (besøkt første gang 26.02.08)

Hunter, Stephen: "Hitler in the Berlin Bunker: An Eerie, Chilling 'Downfall'" i *Washington Post*, 11.03.08. <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2005/03/11/AR2005062901188.html>, (besøkt første gang 21.09.07)

Sharkey, Alix: "Scandale!" i *The Observer*, 14.04.02.
<http://observer.guardian.co.uk/life/story/0,,683906,00.html> (besøkt første gang 04.02.08)

Wenders, Wim: "Ja, dann wollen wir mal", *Die Zeit*, 21.10.04.
http://www.zeit.de/2004/44/Untergang_n? (besøkt første gang 10.10.07)

Filmografi:

- Benigni, Roberto: *Livet er Herlig [La Vita è bella]* (1997)
- Breillant, Catherine: *Romance* (1999)
- De Palma, Brian: *Scarfae* (1983)
- Despentes, Virginie og Coralie: *Baise-Moi* (2000)
- Eastwood, Clint: *Mystic River* (2003)
- Eastwood, Clint: *Flag of our Fathers* (2006)
- Eastwood, Clint: *Letters from Iwo Jima* (2006)
- Emmerich, Roland: *The Day after Tomorrow* (2004)
- Fest, Joachim og Herrendoerfer, Christian: *Hitler - eine Karriere* (1977)
- Fukasaku, Kinji: *Battle Royale* (2000)
- Hippler, Fritz: *Der Ewige Jude* (1940)
- Hirschbiegel, Oliver: *Der Untergang* (2004)
- Hitchcock, Alfred: *Saboteur* (1942)
- Kaneko, Shusuke: *Death Note* (2006)
- Kaneko, Shusuke: *Death Note: The Last Name* (2006)
- Klimov, Elem: *Idi i smotri* (1985)
- Litvak, Anatole: *Confessions of a Nazi Spy* (1939)
- Masaki, Mori: *Hadashi no Gen* (1988)
- McNaughton, John: *Henry: Portrait of a Serial Killer* (1986)
- McTiernan, John: *Die Hard* (1988)
- Miike, Takashi: *Audition [Ôdishon]* (1999)
- Newfield, Sam: *Hitler, Beast of Berlin* (1937)
- Noé, Gaspar: *Irréversible* (2002)
- Petersen, Wolfgang: *Das Boot* (1981)
- Rothemund, Marc: *Sophie Scholls Siste Dager [Sophie Scholl - die letzte Tagen]* (2005)
- Schaefer, George: *The Bunker* (1981)
- Scott, Ridley: *Alien* (1979)
- Schumacher, Joel: *Phone Booth* (2002)
- Singer, Bryan: *The Usual Suspects* (1995)
- Spielberg, Steven: *Jaws* (1977)
- Spielberg, Steven: *Schildners List* (1993)

Spielberg, Steven: *München* [*Munich*] (2005)
Takahata, Isao: *Grave of the Fireflies* [*Hotaru no haka*] (1988)
Wagon, Virginie: *Le Secret* (2000)
Wan, James: *Saw* (2004)
Zarchi, Meir: *I Spit on your Grave* (1978)

Illustrasjoner, forside:

Øverste rad, fra venstre: Bruno Gantz, *Der Untergang*
Eihi Shiina, *Audition*
Tobin Bell, *Saw*
Midterste rad, fra venstre: Karen Lancaume, *Baise-Moi*
Gerald Alexander Held, *Sophie Scholls Siste Dager*
Nederste bilde: Tatsuya Fujiwara, *Death Note*