

Tilbaketrukket maskulinitet

Mannlige skikkelser i tre filmer av Hans Petter Moland

TONJE SKAR REIERSEN

Masteroppgave i medievitenskap, våren 2008
Institutt for medier og kommunikasjon, Universitetet i Oslo



Sammendrag

Temaet for denne oppgaven er hvordan mannlige hovedpersoner i Hans Petter Molands spillefilmer *Kjærlighetens kjøtere* (1995), *Aberdeen* (2000) og *The Beautiful Country* (2004), inntar en posisjon jeg har kalt ”tilbaketrukket maskulinitet”. Jeg argumenterer for at deres outsiderstatus henger sammen med at de har trukket seg tilbake fra rådende forventninger, krav og ritualer knyttet til hegemonisk maskulinitet. Tilbaketrekingen foregår uten dramatikk og opprør, og omfatter en fysisk så vel som en mental bevegelse. Begrepet ”tilbaketrukket maskulinitet” er utviklet med utgangspunkt i Robert W. Connells modell over maskulinitetshierarkiet, som jeg forsøker å tilføre dynamikk og åpne opp, ved hjelp av filosofisk tankegodt fra Jean-Paul Sartre og Maurice Merleau-Ponty. Avslutningsvis argumenterer jeg for at selv om tilbaketrekingen foretas i en defensiv stilling, som verken er romantisk eller deterministisk, kan den likevel romme et kritisk potensial, og at skikkelsene, på tross av at de trer inn i situasjoner som begrenser deres handlingsrammer, ikke søker det Sartre kaller inautentisk eksistens.

Abstract

The subject matter of this thesis is how male main characters in Hans Petter Moland’s feature films *Zero Kelvin* (1995), *Aberdeen* (2000) and *The Beautiful Country* (2004) take on a position I have labelled “withdrawn masculinity“. I argue that their outsider status is related to the fact that they have withdrawn from prevailing expectations, demands and rituals associated with hegemonic masculinity. The withdrawal has occurred without drama or insurgency, and includes both a mental and a physical motion. The term “withdrawn masculinity“ is based on Robert W. Connell’s model of the hierarchy of masculinities, that I seek to move towards a more dynamic and open structure by incorporating philosophical understandings from Jean-Paul Sartre and Maurice Merleau-Ponty. The withdrawal takes place from a defensive position, that is neither romantic nor determined, but which nevertheless might contain critical potential, and even though the characters ingest in situations that limit their fields of action, they do not seek what Sartre refers to as inauthentic existence.

Takk til

Tusen takk til veilederne mine, Ragnhild Tronstad og Jørgen Lorentzen, for uvurderlig hjelp med å konkretisere og spisse prosjektet mitt, for gode samtaler og ikke minst for entusiasmen dere har utvist for ideen. Den har vært en stor motivasjonsfaktor. Jeg skylder også Johanne Kielland Servoll en takk for konstruktiv kritikk. En særlig takk til Audun Engelstad, for at du tok deg god tid i en travel hverdag til å komme med klarsynte og produktive innspill i innspurten, og for verdifulle råd under arbeidet med prosjektskissen. Takk til alle gode venner, barnevakter og hjelpere, spesielt Martin Lundell, for design av forsiden, Mari Skurdal for Atekst-søkehjelp og Kjetil Svendsen for innspill til filmer som kunne romme tilbaketrukne menn. Helge Vold har bidratt med høyst nødvendig språkvask – jeg setter stor pris på din etterrettelighet, kunnskap og effektivitet. Men aller mest takk til min kjære Sven. Uten din tilstedeværende maskulinitet hadde det vært umulig å fullføre denne oppgaven mens jeg var i mammafermisjon. Takk for at du viser at du er stolt av Elida og meg.

<u>INNLEDNING</u>	<u>1</u>
TAFATT ELLER TILBAKETRUKKET?	1
TIDLIGERE FORSKNING	3
PROBLEMSTILLING	6
FORSKNINGSSTRATEGI	7
<u>TEORI</u>	<u>12</u>
APPLISERT OG KRITISERT: BEGREPET ”HEGEMONISK MASKULINITET”	12
”MAN MÅ BYGGE PÅ SUBJEKTIVITETEN”: FRIHET, HANDLING, SITUASJON OG ANSVAR HOS JEAN-PAUL SARTRE	17
KROPPEN I SENTRUM: MERLEAU-PONTYS EKSISTENSIALISTISKE FENOMENOLOGI	21
ET FORSØK PÅ Å ÅPNE OPP ROBERT CONNELLS MASKULINITETSTEORI	26
”TILBAKETRUKKET MASKULINITET” – KONKRETISERING OG DEFINERING	28
<u>ANALYSE</u>	<u>31</u>
SÅREDE OG SÅRBARE KROPPER	31
PÅ VEI	41
I UTAKT MED TIDEN	51
TO AV SAMME SORT	59
TILBAKETRUKKET MASKULINITET	76
<u>AVSLUTNING</u>	<u>86</u>
SUMMA SUMMARUM	86
NYE UTFORDRINGER	88
<u>NOTER</u>	<u>91</u>
<u>KILDER</u>	<u>95</u>

Tafatt eller tilbaketrukket?

I *Røff guide til samtidslitteraturen* beskriver litteraturkritiker Marta Norheim en mannstype som faller utenfor: ”han som ikkje skjønar kodane, ikkje får det til med damer, ikkje veit kva han skal bli, eller kva han skal gjere med livet sitt”.¹ Norheim understreker at mens outsidersematikk langt fra er noe nytt i litteraturen, er det påfallende hvordan skildringene av de nye mennenes utenforskap henger sammen med problemer knyttet til mansrollen. Hvilke ord benytter så Nordheim for å beskrive disse skikkelsene? ”Tafatt” er merkelappen som går igjen, både i boken og i avisartikler skrevet i forbindelse med lanseringen.² Også i omtaler av nyere norske filmer er ordet ”tafatt” svært ofte brukt for å beskrive mannlige (anti)helter: Det har vært hyppig benyttet for å karakterisere Trond Fausta Aurvågs protagonisten i *Den brysomme mannen* (Lien, 2006) og ikke minst i *Tatt av kvinnen* (Ness, 2007), mens Roald Helgheim kommenterer at “Thomas Hanzon som den forsmådde mannen Markus blir på alle måtar den mest tafatte figuren på heile lerretet” i Liv Ullmanns *Troløs* (2000).³ Om Joachim Triers *Reprise* (2006) skriver Arild Abrahamsen i Stavanger Aftenblad: ”jeg tror de fleste andre trenger resept for å få tak i så virkningssterke stimuli at de morer seg når en osloundom som likner atomforgifta russer går rundt i halvannen time og er tafatt psykosomert til skrivesperre samtidig som han teller ned sin kjærlighet i en selvbestemt impotens som når sitt klimaks i et så mørklagt sexmøte i Paris at filmen kunne vært en avslørings-dokumentar om strømprisene”.⁴ Gard B. Eidsvolds gestaltning av Bent i *Min misunnelige frisør* (Sjursen, 2004) får også denne merkelappen flere steder, blant annet i StudentVest, hvor han omtales som godmodig, men litt tafatt.⁵

”Tafatt” har svært negative konnotasjoner. Ikke bare er en tafatt person initiativløs, det hefter også noe klosset og famlende ved vedkommende. Ordvalget degraderer og umandiggjør menn som opptrer i strid med våre kulturelle forventninger. Tradisjonelt har mannlige roman- og filmhelter vært aktive, handlende og skapende i møte med utfordringer de blir stilt overfor. De har tatt avgjørelser, drevet fortellingen framover og omformet omgivelsene sine. Dette er slik vi er vant til

å oppfatte mannlige protagonister, og det er slike menn vi har et analyseapparat og et vokabular for å beskrive. I møte med en ny maskulinitet, preget av resignasjon, villighet til å legge sin skjebne i andres hender og en manglende vilje eller evne til å leve opp til et dominerende maskulinitetsideal mangler vi ord for å beskrive det vi ser. At vi er vant til å tenke mannlighet og kvinnelighet på film i forhold til dikotomien aktiv/passiv, gjør også at det er nærliggende å kalle menn som ikke lever opp til den tradisjonelle handlende helterollen tafatt, et ord som er forbundet med handlingslammelse. Dette overskygger det faktum at mange av de mannlige skikkelsene vi har med å gjøre selv velger å tre inn i situasjoner som begrenser handlingsrammene deres. Men fordi vi er så vant til å tenke om menn på film som aktive protagonister, overses disse valgene som aktive handlinger og merkelappen ”tafatt” er enkel å ty til.

Det skal ikke utelukkes at enkelte mannlige skikkelser i nyere norsk film og litteratur fortjener karakteristikken ”tafatt”. Mitt utgangspunkt er imidlertid en antakelse om at ordet ofte benyttes i mangel av et mer presist uttrykk, og at vi derfor trenger en *ny terminologi* for å beskrive denne mannsrollen, som svært ofte portretteres i samtidskulturen, en terminologi som framhever andre sider ved disse fiktive skikkelsene. I denne oppgaven formulerer jeg derfor begrepet ”tilbaketrukket maskulinitet” som en alternativ inngang. Begrepet vil bli redegjort for i teoridelen, men noe forenklet kan vi si at det handler om mannlige karakterer som har trukket seg tilbake fra *forventninger, krav og ritualer knyttet til hegemonisk maskulinitet*. Jeg tar utgangspunkt i den amerikanske sosiologen Robert Connells teori om maskulinitetshierarkiet, men ved å hente elementer fra de franske filosofene Jean-Paul Sartre og Maurice Merleau-Pontys tanker, forsøker jeg å gjøre Connells modell mer dynamisk. Resultatet er filmanalyser basert på et begrep som er fundamentert i samfunnsvitenskapelig mannsforskning, men som blir videreutviklet ved hjelp av eksistensialistisk fenomenologisk filosofi.

Karakterer som kan passe inn under min definisjon av ”tilbaketrukket maskulinitet” er svært tilstedeværende i samtidskulturen. I litteraturen dukker de blant annet opp i tekster av Kjell Askildsen, Jonny Halberg, Lars Saabye Christensen, Per Petterson, Lars Ramlie, Erik Ingebrigtsen og Carl Frode Tiller. De går også som en rød tråd gjennom hele forfatterskapet til Erlend Loe og den senere delen av Dag Solstads litterære produksjon. I norsk film finner vi slike skikkelser i en rekke produksjoner: I Bent Hamers *Eggs* (1995), *Salmer fra kjøkkenet* (2003) og *O’Horten*

(2007), i *Detektor* (Jackman, 2000), *Budbringeren* og *Amatørene* (Slettaune, 1997 og 2001), i *Mongoland* (Østin Ommundsen, 2001) og *Sønner* (Richter-Strand, 2006), samt i de allerede omtalte *Troløs*, *Min misunnelige frisør*, *Den brysomme mannen* og *Reprise*. Og sist, men ikke minst, befolker tilbaketrunkne menn filmene av regissøren som er gjenstand for dette prosjektet: Hans Petter Moland.

Ideen til oppgaven hadde sitt utgangspunkt i Molands filmer. Jeg hadde sett flere av dem på nytt med relativt korte mellomrom, og ble slått av de interessante mannlige protagonistene. Jeg har jobbet med outsidersmatikk tidligere i forbindelse med Jim Jarmuschs filmer, men her så jeg noe annet. Jeg fant at grunnen til at Molands skikkelser sto på utsiden hang sammen med måten de valgte å gjøre sitt kjønn på, og dette sto for meg som en spennende hypotese å gå videre med. Jeg startet altså med en nysgjerrighet på en kunstnerisk produksjon som jeg så bygde et begrep rundt, heller enn å ta utgangspunkt i en teoretisk overbygning for så å lete opp et knippe filmer som kunne illustrere den. Analysen min er med andre ord objektstyrt.

Hans Petter Moland har regissert i alt fem spillefilmer: *Secondløytnanten* (1993), *Kjærlighetens kjøtere* (1995), *Aberdeen* (2000), *The Beautiful Country* (2004) og *Gymnasielærer Pedersen* (2006). I tillegg kommer kun én kortfilm, *De beste går først*, som inngikk som en del av episodespillefilmen *Folk flest bor i Kina* (2002). Han har også regissert en imponerende rekke reklamefilmer.

Tilbaketrunkne menn dukker opp gjennom hele Molands regikarriere, også i reklamefilmene hans, men for å snevre inn utvalget kommer jeg til å ta for meg de tre spillefilmene som utpeker seg som spesielt rike i denne sammenhengen, de tre filmene hvor tilbaketrekingen er handlingens viktigste omdreiningspunkt. Så å si alle de mannlige skikkelsene i de aktuelle filmene kan klassifiseres som ”tilbaketrunkne maskuliniteter”, men jeg har valgt å løfte fram dem vi får vite mest om, som framtrer som mest åpne og sårbare for lesning: Larsen og Randbæk i *Kjærlighetens kjøtere*, Tomas fra *Aberdeen* og faren Steve og sønnen Binh i *The Beautiful Country*.

Tidligere forskning

Både filmvitenskap og kjønnsforskning er relativt små og unge felt, som etablerte seg omtrent samtidig som vitenskapelige disipliner. Kanskje av denne grunn har kjønsspørsmål hatt stor gjennomslagskraft i filmvitenskap, både med hensyn til anseelse og antall publiserte tekster. Hovedvekten har imidlertid ligget på feministiske undersøkelser av hvordan kvinnelige skikkelser framtrer på det hvite lerret, hvilken

forbindelse, eller helst mangel på sådan, de har til virkelighetens kvinner, samt relasjonen mellom den mannlige tilskuerens, kameraets og heltens objektiviserende blikk på heltinnen. I introduksjonen til antologien *Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema* tillegger Steven Cohan og Ina Rae Hark, Laura Mulveys uhyre innflytelsesrike artikkel publisert i 1975, ”Visual Pleasure and Narrative Cinema”, noe av skylden for underrepresentasjonen av teorier om mannlighet på film. Her argumenterer Mulvey for at Hollywoods representasjonssystem hviler på dikotomiene mann/aktiv – kvinne/passiv. Ifølge Cohan og Hark er denne oppfatningen blitt lite utfordret, og har medført at mannens plass som aktiv og dominerende har blitt angrepet snarere enn stilt spørsmålstegn ved. De skriver:

Rather than examine the paradox of a masculinity that derives considerable social and sexual – not to say spectatorial – power from being castrated, wounded, and lacking, film theory has for the most part confidently equated the masculinity of the male subject with activity, voyeurism, sadism, fetishism, and story, and the femininity of the female subject with passivity, exhibitionism, masochism, narcissism, and spectacle.⁶

Nesten 15 år er gått siden Cohan og Hark formulerte sitt hjertesukk, og siden den gang er fiktive menn blitt underlagt betydelig mer og differensiert oppmerksomhet. Fokus på maskulinitet i krise er imidlertid en fellesnevner. Om man har sett på maskulinitet som prosess og/eller performativitet, analysert norm og/eller avvik, er det ofte menns reproduksjon av et maskulinitetsideal i ferd med å forvitne som blir undersøkt. Marginaliserte menn har også fått betydelig plass, men gjerne fra et annet utgangspunkt enn mitt: Man har konsentrert seg om menn som på ulike måter *utfordrer* den hegemoniske maskuliniteten. Et godt eksempel er Kaja Silvermans bok *Male Subjectivity at the Margins* fra 1992. Her undersøker hun maskuliniteter som truer med å undergrave selve verdensordenen ved å ”not only acknowledge but embrace castration, alterity, and specularity”.⁷ Et hjemlig og ferskere eksempel er Knut Kolnars bok *Mannedyret. Begjær i moderne film* (2005). Han skriver i innledningen at han vil ”undersøke en rekke former for mannlighet i ekstreme og pressede situasjoner. [Boken] er et slags forsøk på en mannlige fenomenologi, en bestrebelse på å tematisere kjønn ut fra en mannlige erfaringshorisont, slik den fremstilles i film og litteratur.”⁸ Den mannlige erfaring Kolnar beskriver tematiserer imidlertid en stereotyp maskulin posisjon, nemlig menn som *opprørere*. Det er fortsatt svært sjelden at

filmvitenskapelig teori undersøker posisjoner som likner det jeg kaller ”tilbaketrukket maskulinitet”, menn som frivillig og fredelig har trådt ut av samfunnet uten noen ambisjon om å undergrave eller knuse det.

Siste setning må modereres. Fordi mange av den amerikanske og europeiske filmens største klassikere handler om typiske outsiders, er filmlitteraturen full av tekster som utforsker disse, og mange av de mannlige karakterene som beskrives passer godt inn i min forståelse av tilbaketrukket maskulinitet. Men teoretikere som har vært opptatt av outsiders, som Robert Philip Kolker i klassikeren *A Cinema of Loneliness* og Richard K. Ferncase i *Outsider features: American independent films of the 1980s*, har ikke anlagt et mannsforskningsperspektiv. Det jeg forsøker å vise er hvordan Molands mannlige karakterer står på utsiden av samfunnet fordi de gjør sitt kjønn på en måte som bryter med normen. Slik vil jeg forhåpentligvis også klare å utvide forståelsen av outsidersematikk. Mye av tidligere forskning har gjerne vært fokusert på enten sosiale strukturer, psykologi, seksuelt avvik, outsidersematikk som en del av en generell modernistisk kulturtrend og så videre, eller de har forsøkt å forklare hvordan faktiske samfunnsstrukturelle og økonomiske forandringer i vår virkelige verden har bidratt til større forekomster av sosiale utskudd på filmleerretet. Dette bunner i en implisitt kjønnsblindhet, da *menn* som faller utenfor gjerne får stå som representanter for *mennesker* som faller utenfor. Dette gjør at man ikke fanger opp at filmene ikke bare tematiserer outsidersematikk, men også maskulinitetsproblematikk. Jeg ønsker derimot å vise hvordan kjønn, sosial posisjon, etnisitet og kropp ikke kan ses uavhengig av hverandre, men sammen strukturerer de molandske karakterers tilbaketrukne maskulinitet. I kjønnsforskningen blir en slik helhetlig tilnærming kalt interseksjonalitet, mens man i det filosofiske rammeverket jeg bruker snakker om menneskets ”situasjon”. Dette begrepet kommer jeg tilbake til i teoridelen.

Tidligere forskning på Hans Petter Moland er så å si ikke-eksisterende. Bert Cardullo ved University of Michigan har skrevet om *Aberdeen* i boken *In Search of Cinema: Writings on International Film Art*, en artikkel som opprinnelig sto på trykk i *Hudson Review*. Dette er dermed en omfattende, dyptpløyende og nyansert filmanmeldelse snarere enn en tematisk analyse. Cardullo konsentrerer seg særlig om forholdet mellom Kaisa og Tomas, samt viser hvordan filmen skiller seg fra Hollywood-produksjoner med liknende tematikk ved sin troverdighet, sympati og motstand mot ”even the faintest patina of hipness”.⁹ Peter Cowie vier drøye tre sider

til en kort gjennomgang av Molands spillefilmer i sin bok om nyere norsk film skrevet på oppdrag fra Norsk filminstitutt: *Cool and Crazy. Modern Norwegian Cinema 1990-2005*.¹⁰ Her påpeker han at Molands protagonister er outsiders, men ser ikke deres utenforskap i sammenheng med kjønnsproblematikk. I Norge er det skrevet enkelte artikler om Moland, og det finnes selvsagt en lang rekke lanseringsintervjuer i forbindelse med filmpremierene.^a Verken i disse, eller i de mange anmeldelsene som har stått på trykk i norske aviser, blir maskulinitetsproblematikken løftet fram. Et unntak er Per Haddals omtale av *The Beautiful Country*, hvor han skriver: ”Moland har gjerne undersøkt menns selvbilder”.¹¹ Denne ene setningen er den eneste jeg har funnet som kommenterer Molands tilbakevendende interesse for maskulinitetsspørsmål.

Problemstilling

Det jeg ønsker å demonstrere gjennom analyser av *Kjærlighetens kjøtere*, *Aberdeen* og *The Beautiful Country*, er hvordan fenomenet tilbaketrukket maskulinitet *tematiseres* og *formidles* gjennom filmene. Konkret vil jeg se på fire ting:

- Hvordan den tilbaketrukne maskulinitetsposisjonen skriver seg inn i karakterenes kropper og handlingsmønster
- Hvilke filmatiske grep som mise-en-scène, genrereferanser og narrative strategier som benyttes for å understreke den
- På hvilken måte henspilling på kulturelle figurer som dobbeltgjengeren og den karnevaleske narren bidrar til å tematisere tilbaketrukket maskulinitet
- Hvilke karaktertrekk ved de fiktive skikkelsene som har bidratt til tilbaketrekningen

Dette siste spørsmålet leder fram mot en kort diskusjon om *hvorfor* disse mannlige skikkelsene har valgt å trekke seg tilbake og hvordan vi skal forstå denne posisjonen.

^a En artikkel det er verdt å nevne er Per Terje Naalsunds ”Den moralske filmen”, trykket i *Syn & segn*. Her hevder forfatteren at det gode og det onde alltid kjemper mot hverandre i Molands filmer, og at det er tydelig for tilskueren hva som er hva. Dette harmonerer overhodet ikke med min oppfatning. Det er nettopp skikkelsenes mangetydighet og insisteringen på å gjøre dem verken gode eller onde, sterke eller svake, stygge og vakre som gjør at Molands filmer appellerer til meg. Naalsund hevder også at Molands protagonister er løsrevet fra tiden, at de ikke erfarer den virkelige verden. Som min analyse vil illustrere, finner jeg at det motsatte er tilfelle.

Forskningsstrategi

Som tekstanalytisk tilnæringsmåte har jeg valgt er en kombinasjon av flere tradisjoner. I bunn ligger en lesning av maskulinitetsproblematikk influert av eksistensialistisk fenomenologisk filosofi. Utgangspunktet å undersøke hva som helt *konkret* finnes i teksten og hvordan fenomenene *framtrer* i et personlig perspektiv. Det eksistensialistiske element har fokus på skikkelsenes frihet og handlingsvalg i situasjoner. Disse begrepene blir redegjort for i teoridelen.

Filmvitenskaplig forskning rundt kjønn har vært dominert av psykoanalytisk semiotikk, såkalt psyko-semiotisk tilnærming. Et premiss i denne tradisjonen er at kvinner, slik de fremtrer på lerretet, ikke forholder seg til virkelige kvinner, men er bilder skapt av mannlig fantasi og frykt. Personlig mener jeg at psyko-semiotikken av og til går i en liknende felle: Tekstene forholder seg ikke til objektene slik de faktisk framtrer, men slik de finner sin plass i et gitt teoretisk rammeverk. Resultatet er høytsvevende diskusjoner som tvinger et ferdig analyseapparat in på filmene, eksempelvis i tekster av fremstående feministiske filmvitere som Mary Ann Doane og Barbara Creed.¹² Tytti Soila påpeker at forskere som benytter seg av den psykoanalytiske verktøykassen risikerer å havne i en paranoid situasjon, hvor man stadig bekrefter det hun kaller et ”patriarkalt-oidipalt *status quo*”, og at lesningene derfor forblir universalistiske og ahistoriske, ”oavsett hur väl de ’går i hop’”.¹³ Det har også vært en tendens til å justere terrenget etter kartet, ved at man tar for seg filmer som bygger opp under den teori man ønsker å bevise. Når jeg har grepet til eksistensialistisk fenomenologi, er det fordi mitt siktemål er å undersøke hva som faktisk *er* der, og la filmene ligge til grunn. Eller mer presist: hvordan filmene framtrer for meg. Maurice Merleau-Ponty framholdt at kartet kun gir mening for oss fordi vi allerede har sett den virkelige naturen med dens skoger og elver. Uten denne erfaringen ville kartet kun framstå som et papir fylt av abstrakte symboler.¹⁴ På samme måte ønsker jeg at min analyse skal gi mening fordi den forholder seg tett og konkret til objektene som foreligger, nemlig Hans Petter Molands tre langfilmer.

Den eksistensialistiske fenomenologien er også valgt fordi den tematiserer kropp og kjønn på en måte som for meg framstår som produktivt og meningsfylt i møte med filmene. Vi eksisterer gjennom våre handlinger, kroppene våre determinerer ikke våre valg, men likevel er utgangspunktet for hvordan vi erfarer verden en kropp som er faktisk og kjønn. At denne filosofiske tradisjonen

vektlegger våre materielle kropper, menneskenes fysiske handlinger og en antagelse om at det alltid finnes ulike alternativer vi selv velger mellom før vi handler, gjør at dette i mine øyne gir et solid teoretisk utgangspunkt for å analysere kunstformen som mer enn noen annen har gjort menneskenes handling og adferd i en fysisk situasjon til sitt fokale punkt. For meg står også den eksistensialistiske fenomenologien for en befriende åpenhet. Jeg gir min tilslutning til Anders Leifer når han skriver: ”Det forekommer mig at en fænomenologisk orientert, oplevende tilgang til filmen rummer en langt mer radikal åbenhed end tidligere set – en teori med alting, som vores common sense virkelig må favne”.¹⁵

I og med at tekstene jeg analyserer er spillefilmer vil jeg også se på hvordan *Kjærlighetens kjøtere*, *Aberdeen* og *The Beautiful Country* forholder seg til filmtradisjonen. Jeg vil påstå at det finnes intertekstuelle referanser til etablerte genrer i alle de tre filmene. Dette betyr ikke at de er rendyrkede genrefilmer eller at vi finner konkrete henvisninger til bestemte verk, men at de er i dialog med velfunderte, narrative konvensjoner. Mer presist vil jeg fremheve at *Aberdeen* og *The Beautiful Country* er influert av Road Movie-genren, mens vi finner spor av road movien og dens forløper, Westernfilmen, i *Kjærlighetens kjøtere*. Intertekstualiteten går også utover filmfeltet, da jeg kommer til å se på hvordan filmene henspiller på andre kulturelle symboler. Når jeg fremhever filmenes intertekstualitet eller analyserer bruken av kulturelle figurer, skyldes dette at mitt analyseobjekt er spillefilmer, og ikke en materiell virkelighet. Filmene må derfor forstås som kulturprodukter og leses som fenomener i lys av dette. Her beveger jeg meg imidlertid bort fra den rent eksistensialistiske fenomenologiske tankegodset. Eksempelvis befinner nok min lesning av betydningen av en rød klovnenese i *Aberdeen* seg på siden av en fortolkning Sartre eller Merleau-Ponty selv ville formulert. Merleau-Ponty slår fast: ”the film does not mean anything but itself”.¹⁶ Jeg beveger meg utenfor en rent denotativ og ”varm” beskrivelse av verket og forholder meg ikke konsekvent til idealet filmteoretiker André Bazin skisserte for fenomenologisk kulturanalyse da han skrev:

We can coldly isolate patterns in music or logic in dreams as does the psychoanalyst, but, more warmly, we can begin to live the rhythm of the music as an invitation to dance and to vibrate; and we can feel in it a sense, as an unveiling of the world expressed in the epiphany of the sensible.¹⁷

At jeg ikke foretar noen ren fenomenologisk filmanalyse, henger til en viss grad sammen med at det ikke finnes en ferdig utformet teori eller tilnæringsstrategi for dette, og en masteroppgave er ikke rette format for en slik teoribyging. For det første er den klart begrenset av sideantall og tidsrommet den forventes å skrives i. For det andre har man som masterstudent som regel ennå ikke nådd det nødvendige akademiske modningsnivå et slikt arbeid påkrever. Det jeg har gjort er å hente inspirasjon fra filosofien Sartre og Merleau-Ponty utviklet for å beskrive fenomener i vår konkrete verden, og applisert disse på fiksjon. Disse filosofiske innsiktene har gitt mening for meg i møte med både filmene og Connells strukturalistiske kjønnteori.. Samtidig er eksistensialistiske fenomenologi en filosofisk retning som både insisterer på historisk kontekstualisering og på at fortolkning skal ta utgangspunkt i en personlig erfaring av verket. Slik jeg ser det, står derfor ikke mine analyser direkte motsetning i til det filosofiske tankegodset.

Ved utelukkende å løfte fram maskulinitetsproblematikken i filmene skriver jeg meg også inn i en kjønnsforskningstradisjon. Uavhengig er de øvrige tilnærmingene er siktemålet for analysen først og fremst en undersøkelse av tilbaketrukket *maskulinitet*. Ved å prøve og tilføre Connells modell over maskulinitetshierarkiet mer dynamikk ved hjelp av mitt begrep, er dette også et ydmykt forsøk på å kommet med et bidrag til mannsforskningen.

Utfordringer og avklaringer

I oppgaven omtaler jeg konsekvent filmenes opphavsmann som Hans Petter Moland. Dette er ikke uproblematisk. En filmproduksjon er en kollektiv aktivitet og man kan argumentere for at øvrige nøkkelfunksjoner som produsent, manusforfatter, hovedrolleinnehaver og i enkelte tilfeller også fotograf og klipper, er med på å prege filmen i like stor grad som regissøren. Betoningen av regissøren som filmens sentrale skapende kraft har røtter tilbake til den franske nye bølgens auteurpolitikk, og har fått svært stor gjennomslagskraft innen filmvitenskaplig forskning. At de fleste filmvitenskaplige tekster alltid oppfører regissørens etternavn sammen med produksjonsåret i parentes første gang en filmtittel nevnes, viser hvor dominerende auteur-tankegangen er på feltet.

Selv om det er problematisk, mener jeg at det lar seg forsvare å snakke om de foreliggende tekster som Hans Petter Moland-filmer. Moland er ingen samlebåndsregissør - noe fem spillefilmer på tretten år vitner om, selv om dette er en

forholdsvis stor produksjon i norsk sammenheng - men velger prosjekter han er engasjert i. Han har også vært involvert på manussiden. Kjærlighetens kjøtere er basert på Peter Tuteins roman Larsen, men manus er skrevet av Moland i samarbeid med Lars Bill Lundholm, og avviker i stor grad fra det litterære forelegget.^a Aberdeen er et originalmanus forfattet av Moland, Lundholm og Kristin Amundsen, etter en idé Moland hadde hatt i tjue år da produksjonsprosessen kom i gang.¹⁸ At det går an å spore et tilbakevendende tema rundt maskulinitetsproblematikk i hele hans regikarriere, taler også for at vi kan betrakte Moland som filmenes sentrale beveger.

Faren ved å ta for seg hele tre av Molands spillefilmer, i en oppgave som kun strekker seg over 90 sider, er at analysene kan bli noe overflatiske. På den andre siden gir et bredere utvalg større forståelse av hva fenomenet tilbaketrasket maskulinitet er og hvordan det kan opptre på film. Jeg vurderte det slik at det siste hensynet veide tyngst. Jeg ønsker å illustrere hvordan begrepet kan brukes for å forstå ulike menn i ulike situasjoner, samt vise hvordan skikkelser som på mange måter er svært ulike har enkelte sammenfallende forutsetninger og tar liknende valg.

En annen utfordring, som jeg allerede har berørt, er å applisere et filosofisk rammeverk som er ment å beskrive fenomener i vår virkelige verden på et fiksjonsunivers. Som et forholdsvis ungt fagfelt har filmteorien lånt flittig fra blant annet filosofiske, litteraturvitenskaplige, lingvistiske og psykologiske teorier. Dette har gitt mange nyttige innsikter, men det er viktig å være seg bevisst filmmediets egenart og ikke ukritisk ta i bruk begreper og overbygninger som er skapt med helt andre mål for øye. Jeg vil imidlertid argumentere for at den eksistensialistiske fenomenologiens betoning av det konkrete og faktiske gir et godt analysefundament. Etter min mening bør filmanalyser ta utgangspunkt i det som eksisterer i fiksjonsuniverset før man lar seg forlede av forlokkende forståelsesrammer, og slik tror jeg en fenomenologisk eksistensialisme gir en god rettesnor for å sette *verket i sentrum*. Ved å også diskutere intertekstuelle referanser til etablerte filmgenrer, samt å se på konkret og symbolsk billedbruk, håper jeg at analysen klarer å fange det mediumspesifikke ved filmkunsten.

^a Jeg har valgt å ikke konsentrere meg om Tuteins roman i denne oppgaven. Jeg forholder meg til den i den grad at jeg har lest den, men en adaptasjonsanalyse ligger utenfor oppgavens rammer.

Organisering av oppgaven

Aller først en avklaring rundt notesystemet, som er valgt for å øke lesevennligheten. Utfyllende kommentarer til den løpende tekst er markert med bokstaver og er å finne nederst på den aktuelle side. For rene litteraturhenvisninger har jeg benyttet tall og sluttnoter.

Så til tekstens innhold. Før jeg går løs på analysen av hvordan den tilbaketrukne maskuliniteten konstrueres og formidles i Hans Petter Molands filmer må begrepet etableres. Teoridelen er viet helt og holdent til dette formålet. Jeg tar utgangspunkt i R.W. Connells modell over maskulinitetshierarkiet, for så å vise hvordan denne kan utvides og nyanseres ved hjelp av eksistensialisme og eksistensialistisk fenomenologi. Dette legger grunnlaget for en diskusjon omkring valget av ordet ”tilbaketrukket” versus Jørgens Lorentzens ”atskilte maskulinitet”, som leder opp til min definisjon av begrepet ”tilbaketrukket maskulinitet”.

Analysedelen er ikke inndelt etter de enkelte filmene, men organisert rundt temaer som på forskjellige måter belyser tilbaketrukket maskulinitet med ulike teoretiske tilnæringer. Kapitlet ”Sårede og sårbare kropper” er det som tydeligst står i gjeld til Merleau-Pontys filosofi. Her viser jeg hvordan skikkelsenes sårbarhet er innskrevet på kroppene deres og hvordan sårede kropper også har bidratt til tilbaketrekningen i *The Beautiful Country* og *Aberdeen*. ”På vei” hviler på genre teori, når vi ser hvordan genrevalg kommuniserer med maskulinitetsproblematikk i alle de tre filmene. Mens ”Sårede og sårbare kropper” beskriver kroppen *som* situasjon, fokuserer kapitlet ”I utakt med tiden” på kroppene *i* situasjon. Her behandles antimoderniteten i Molands mannlige skikkelser. Litterære og filmatiske figurer står sentralt i analysen av dobbeltgjengermotiv og karakterspeiling i *Kjærlighetens kjøtere* og *Aberdeen* i forhold til tilbaketrekningsstrategien i kapitlet ”To av samme sort”, mens ”Tilbaketrukket maskulinitet” samler trådene fra hele analysedelen. De forskjellige tematiske nedslagene avdekker ulike aspekter ved begrepet, så målet her er å gjøre alt klart og betydelig gjennom en punktvis oppsummering, før jeg går videre til en diskusjon om hvorfor skikkelsene har valgt å trekke seg tilbake og hvordan denne bevegelsen kan forstås.

Avslutningsvis følger en kort oppsummering av prosessen slik jeg har erfart den og resultatet slik jeg ser det, samt ideer til veier å gå videre. Aller først er imidlertid tiden kommet for å konkretisere den tilnærmingen.

Applisert og kritisert: begrepet ”hegemonisk maskulinitet”

”Hegemonisk maskulinitet” er et av de mest benyttede, men også mest omdiskuterte, teoretiske begrepene innen mannsforskningen. Det ble lansert av Carrigan, Connell og Lee i artikkelen ”Towards a new Sociology of Masculinity” i 1985. Ti år senere, i den innflytelsesrike boken *Masculinities*, videreutvikler Robert Connell teorien om hegemonisk maskulinitet gjennom å plassere den på toppen av et dynamisk kjønnsmaktsystem som definerer forholdet mellom fire hovedgrupper av menn i et hvilket som helst samfunn: hegemonisk, underordnet, medvirkende og marginalisert maskulinitet. *Hegemonisk maskulinitet* er den ledende formen for maskulinitet i en gitt sosial, kulturell og politisk kontekst, og kan alltid utfordres. Connell skriver: ”Hegemonic masculinity can be defined as the configuration of gender practice which embodies the currently accepted answer to the problem of the legitimacy of patriarchy.”¹⁹ Dette betyr ikke at de tydeligste bærerne av hegemonisk maskulinitet nødvendigvis er de mektigste personene, men det vil gjerne være en sammenheng mellom hegemonisk maskulinitet og maktposisjoner knyttet til økonomisk, kulturell, politisk og etnisk dominans. Hegemoniet trenger en viss sammenheng mellom kulturelt ideal og institusjonell makt for å opprettes og opprettholdes, og er et historisk mobilt forhold som kan utfordres av nye grupper, også av kvinner. Karaktertrekkene og statussymbolene er altså kontekststøtthengige, og begrepet kan følgelig ikke reduseres til fastlagte attributter.

Underordnete maskulinitet består av menn som blir holdt nede av den hegemoniske maskulinitet, materielt, politisk og kulturelt. Et åpenbart eksempel er undertrykkelse av homofile. Underordnet maskulinitet kan utsettes for politisk, kulturell, økonomisk eller institusjonell diskriminering og fysisk og psykisk vold. Den kan også sies å trekke opp grensen mot det den hegemoniske maskuliniteten ikke er, og legemliggjør dermed motsatsen til maskulinitetsidealet i et samfunn.

Medvirkende maskulinitet rommer den største gruppen av menn, og betegner alle dem som identifiserer seg med den hegemoniske normen, men som ikke selv besitter maktposisjoner. Disse nyter godt av menns strukturelle overordning vis à vis kvinner, men er ikke selv i noen posisjon til å påvirke systemet.

Forholdet mellom de ulike maskulinitetene må også sees i sammenheng med faktorer som etnisitet og klasse. Det er her *marginalisert maskulinitet* kommer inn. Dette er menn som er underordnet, ikke på grunn av mangel på mannlige attributter, men fordi de tilhører et utsatt samfunnsjikt, som for eksempel etniske minoriteter og rusmisbrukere.²⁰

Gjennom å etablere et rammeverk for forståelse av ulike typer maskuliniteter forsøker Connell også å fange dynamikken som skaper forandring i systemet. Han slår fast at maskulinitet må sees i sammenheng med sosiale variabler som klasse, etnisitet og seksuell legning, og at forandringer i disses status kan påvirke maskulinitetshierarkiet. Dette gjelder imidlertid også vice versa: "We cannot understand class, race or global inequality without constantly moving toward gender."²¹ Kjønnssystemet er en avgjørende komponent i vår sosiale struktur, og bestemmer vår kollektive skjebne. Som Connell skriver: "To recognize gender as a social pattern requires us to see it as a product of history, and also a *producer* of history."²²

Connell ønsket å skape en modell som skulle fungere både på makro- og mikronivå, ved å vise hvordan maskulinitetshierarkiet strukturerer forholdet mellom menn på individnivå. Et gjennomgående trekk ved kritikken som er blitt rettet mot teorien er imidlertid at dens strukturalistiske tilnæringsmåte ikke gir rom for menns subjektive erfaringer og valg. Connell står i gjeld til den kritiske strukturalismen, spesielt til den italienske neo-marxisten Antonio Gramscis tanker. Gramsci ser makt som et gode ulike samfunnsgrupper kjemper om, og i Connells tilfelle står kampen både mellom kvinner og menn og mellom ulike grupper av menn.²³ Mannsforsker Stephen M. Whitehead mener dette er problematisk fordi individuelle agendaer forsvinner, og menns interesser reduseres til "a desire or search for material advantage, ideology being their key tool at their disposal in this quest".²⁴ Ifølge Whitehead mislykkes Connell dermed ikke bare med å forklare menns interesse for endring, men også med å besvare spørsmålet om hvorfor mange heteroseksuelle menn legitimerer og reproducerer sin dominans. Ved å kun gi ideologiske og strukturalistiske forklaringer mister Connell, ifølge Whitehead, subjektet av syne, og klarer derfor ikke å gi en tilfredsstillende analyse av reproduksjonen av kjønnssystemet.²⁵

En av de ferskeste og mest grundige kritikker av Connell reises av Victor J. Seidler i hans nyeste bok *Transforming Masculinities. Men, cultures, bodies, power,*

sex and love. Som Whitehead er Seidler skeptisk til Connells maktaspekt, men fra et annet utgangspunkt: Han er kritisk til å se på relasjonen mellom menn som kun dominert av makt, da dette er med på å forsterke tendensen til at enhver tilnærming til maskulinitetsspørsmål blir et spørsmål om maktforhold. Mange unge menn stiller ifølge Seidler eksistensielle spørsmål ved sin mannlige identitet uten at disse dreier seg om makt. Det er også vanlig at følelsen av maktesløshet er mer fremtredende enn en følelse av makt i mange situasjoner, og disse erfaringene berøres ikke av Connells modell.²⁶ For Seidler bør det å avdekke maktrelasjoner mellom ulike menn danne et utgangspunkt for å forstå menns liv, mens dette for Connell er teoriens slutt punkt.²⁷ Når maskulinitet kun blir knyttet til maktposisjoner, blir det dessuten nødvendig å dekonstruere maskulinitet, og dét gjør det vanskelig for heteroseksuelle menn å snakke om sine erfaringer som menn.²⁸

En annen innsigelse Seidler reiser, er at Connells teori er universalistisk. Med vestlige øyne og erfaringer bygges en modell som skal være gyldig for alle menn til alle tider i alle kulturer. Slik blir menns svært ulike erfaringer redusert til å være representative for en av de fire maskulinitetsgruppene, heller enn å bli undersøkt for sin egen del.²⁹

Videre hevder Seidler at Connells teori ikke rommer mange menns ambivalente forhold til maskulinitetsidealet de er født inn i, og dermed faktisk har gjort det vanskeligere for oss å få øye på kroppene, frykten og følelseslivet. Kort sagt mislykkes Connell med å beskrive de *subjektive posisjonene* menn snakker ut fra.³⁰ Som Seidler så treffende påpeker er det som om Connell har glemt det viktigste slagordet fra 70-tallsfeminismen: Det personlige er politisk.³¹

Hva er så alternativet til Connells modell? For Stephen M. Whitehead må det ligge et annet maktperspektiv til grunn, og han vender seg til Michel Foucaults dekonstruerte og allestedsnærværende maktbegrep for å unnsnippe Connells strukturalisme. Seidler trekker også fram Foucault, men understreker samtidig at det å kun se makt som basis for relasjonen mellom menn er et helt galt utgangspunkt. Han ønsker seg heller en mer pluralistisk tilnærming til mannlighet som tar kulturelle forskjeller og subjektive erfaringer inn over seg.³²

En annen utvei finner vi i samtidens nordisk mannsforskning, hvor den dominerende trend er å gi avkall på Connells teoretiske modell, og heller utforske relasjonen mellom begrepsparet mannlig/umannlig.³³ Tanken er at det som til enhver tid defineres som umannlig bidrar til å sementere og befeste det mannlige. Ved å

studere kulturelle forestillinger om det umannlige får man dermed også tilgang til det som på et gitt tidspunkt defineres som mannlig. Jørgen Lorentzen har pekt på at det produktive potensialet i begrepene mannlig/umannlig ligger i at de hele tiden forstås relasjonelt og at dette gir dem en stor grad av dynamikk. Mannligheten er noe som må befestes og bevises kontinuerlig, og man kan alltid falle ned i umannlighet. Slik utvides forståelsen av makt ved at frykten for å miste makt kan være mer påtrengende enn ønsket om å besitte den. Selv om Connell hadde et ønske om å utvikle en dynamisk forståelse av maskulinitet, har den hatt en tendens til å stivne, og når den blir benyttet som forskningsgrunnlag, blir den ofte brukt som en fastlåst modell med to streker under svaret. Den er i liten grad i stand til å fange menns redsel for å falle ned i umannlighet.³⁴

Jeg vil langt på vei si meg enig med kritikken av Connell. Det er et stort problem at hans teori i altfor liten grad rommer individets valg og erfaringer. Jeg er også samtykker med Seidler i at den er altfor universalistisk. På tross av sitt ønske om å skape en dynamisk modell har heller ikke Connell tatt inn over seg mulighetene for forandring av systemet, og glemmer den store gruppen menn som aktivt har gått inn for å kjempe mot det etablerte kjønnshierarkiet. Så lenge disse defineres som ”medvirkende maskulinitet”, og dermed i følge teorien ikke har noen interesse av endring, vil ikke en modell som ikke tar hensyn til subjektene kropper og valg være i stand til å forklare deres ønsker og handlinger.

Jeg vil imidlertid heller ikke gi min fulle tilslutning til noen av posisjonene nevnt ovenfor. Whiteheads tilflukt i Michel Foucaults teori blir for meg å bekjenne seg til et teoretisk maktbegrep som er så diffust at det kan resultere i upresise analyser. Når makten er overalt og ingen steder, forvitrer den foran øynene våre, og den blir vanskeligere å gripe der den er minst synlig og dermed mest effektiv. Her støtter jeg meg på Pierre Bourdieus kritikk av Foucault, og Bourdieus egen teori om den symbolske makten som den minst håndfaste og i øynefallende, men mest effektive da den er et legitimert produkt av andre maktformer.³⁵ Seidlers insistering på å bevege seg bort fra makt som det definerende for relasjonen mellom menn blir også for kategorisk. Hvis vi sier at alle menn på den ene eller andre måten forholder seg til den hegemoniske maskuliniteten og den makt denne representerer, kan dette nettopp være med på å forklare den *avmakt* mange menn føler i møtet med et umulig ideal.

Utforskningen av relasjonen mellom det mannlige og det umannlige er et fruktbart utgangspunkt for mye forskning, men ikke for mitt prosjekt. Grunnen er at

denne dikotomien kun beskriver normen og avviket man frykter å falle ned i. Begrepsapparatet griper ikke om posisjonen jeg søker å beskrive, nemlig menn som tar avstand fra hegemonisk maskulinitet uten at de nødvendigvis frykter å falle ned i umannlighet. Kanskje er ikke umannlighet et begrep de forholder seg til i det hele tatt.

Utgangspunktet for min oppgave er at jeg skal undersøke det jeg kaller ”tilbaketrukket maskulinitet” i Hans Petter Molands filmer. Begrepet vil, som sagt, bli mer utfyllende definert mot slutten av teorikapitlet, men kort fortalt beskriver det menn som har valgt å trekke seg vekk fra det dominerende maskulinitetshierarkiet. Slik blir, på tross av mine reservasjoner, ”hegemonisk maskulinitet” et nødvendig teoretisk redskap for meg, fordi det representerer det disse karakterene vender seg bort fra. Tilbaketrukket maskulinitet er ikke beskrevet av Connell, men står heller ikke i noe direkte motsetningsforhold til hans modell. I likhet med underordnet, medvirkende og marginalisert maskulinitet defineres tilbaketrukket maskulinitet av relasjonen til hegemonisk maskulinitet, som den standarden man tar avstand fra. Imidlertid er det slik at en tilbaketrukket posisjon kan inntas av menn som tidligere har befunnet seg i en hvilken som helst av de fire øvrige gruppene. Og i motsetning til disse er dette i stor grad en posisjon man trer inn i som følge av et personlig *valg*. Når valgspespektet introduseres i modellen, er det et subjekt som trer inn på scenen. Dette skal også være med på å gi Connells teori en mer dynamisk karakter. For hvor er det velgende subjekt, og hvor er de individuelle kropper med deres personlige, følelsesmessige og konkrete erfaringer av det å være mann i hans modell? Kanskje kan relasjonelle forhold utover maktforholdet mellom de ulike maskulinitetstypene bedre forklare hvordan menn oppfatter seg selv og andre. Til å utvikle mitt teoretiske begrep ”tilbaketrukket maskulinitet” og fylle inn hullene hos Connell har jeg hentet innsikter fra fransk etterkrigsfilosofi, fra to beslektede og innflytelsesrike teoretiske retninger som har vært lite brukt i filmanalyse de senere årene.

Den første inspirasjonskilden, eksistensialistisk filosofi, har ikke hatt vedvarende betydning for filmvitenskapelig teoriutvikling. Jean-Paul Sartres tanker om det autentiske og engasjerte menneske fikk imidlertid en viss innflytelse på samtidige filmskapere og teoretikere i den franske Nye bølgen. Når gjelder fenomenologi, har den tyske filosofen Edmund Husserls skrifter hatt noe gjennomslagskraft, men hans transcendentale fenomenologi skiller seg på avgjørende områder fra den franske etterkrigstidens eksistensielle fenomenologiske retning som jeg bygger på. Fra dette hold bør det nevnes at Maurice Merleau-Ponty selv holdt et

foredrag i 1945 med tittelen ”Le Cinéma et la Nouvelle Psychologie”, og at hans tanker på 1950- og 60-tallet ble plukket opp av de franske filmteoretikerne André Bazin, Amédée Ayfre, Henri Agel og Jean Mitry. Ingen av disse har imidlertid utviklet noen *fullendt* fenomenologisk filmteori. I nyere tid har den amerikanske filmprofessoren Vivian Sobchack levert et glitrende bidrag med bøkene *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience* fra 1992 og *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture* fra 2004. Jeg kommer kort tilbake til disse i avslutningen, men vil presisere at jeg i liten grad baserer meg på Sobchacks tanker. Jeg finner dem besnærende, men de befinner seg ofte på et metanivå og er vanskelige å applisere på konkret filmanalyse. De siste årene kan man kanskje også spore en ny interesse for den eksistensialistiske fenomenologen Emmanuel Levinas’ tanker blant filmteoretikere. I hvert fall var et nummer av det anerkjente nettstedsskriftet *Film-Philosophy* i 2007 i sin helhet viet Levinas. Jeg kommer tilbake til Levinas i analysen, men de grunnleggende teoretikerne for mitt prosjekt er Sartre og Merleau-Ponty. Som vi nå skal se bidrar Sartre med sin betoning av det frie, situerte, velgende subjektet, mens jeg har hentet inspirasjon fra Merleau-Pontys eksistensialistiske fenomenologi når det gjelder utforskning av kroppen og kroppens møte med den andre.

”Man må bygge på subjektiviteten”: frihet, handling, situasjon og ansvar hos Jean-Paul Sartre

Etter at Sartre ga ut sitt filosofiske hovedverk *Væren og intet* i 1943 ble han møtt av massiv kritikk fra alt fra kommunister til teologer. For å gi svar på tiltale holdt han et foredrag, utgitt i bokform under tittelen *Eksistensialisme er en humanisme*, og det er her han gir sin berømte redegjørelse for hva de franske eksistensialistene sto for: ”Det, som de har tilfælles, er blot det faktum, at de mener, eksistensen går forud for essensen, eller, om De vil, at man må bygge på subjektiviteten.”³⁶ Å forstå hva Sartre legger i dette er en god inngang til hans tanker om frihet, handling, situasjon og ansvar.

At eksistensen går forut for essensen betyr at mennesket fødes i frihet uten føringer. Det finnes ingen opprinnelig menneskenatur eller noen fastlagt skjebne vi er ment å oppfylle, vi er en eksistens som skaper vår egen tilværelse. Frihetsbegrepet er grunnleggende for Sartres oppfattelse av menneskets vilkår, det er selvet stoffet som

utgjør vår væren, og er en konstant størrelse: ”Mennesket kan ikke snart være fritt og snart slavebundet: Det er enten fullstendig og alltid fritt, eller så eksisterer det ikke i det hele tatt.”³⁷ Det er derfor ikke mulig å unnsnippe friheten, og det er dette Sartre legger i utsagnet ”jeg er dømt til å være fri”.³⁸ Men det finnes også mennesker som prøver å motsette seg sin frihet, som ikke orker å være fri, som forsøker å skjule sin frihet for seg selv. En slik strategi leder til inautentisk eksistens, et liv i vond tro. Motsetningen er et liv i god tro som innebærer at man lever et liv i handling, åpenhet og ærlighet. Dette skal jeg komme tilbake til mot slutten av analysedelen.

Friheten er også grunnlaget og betingelsen for våre handlinger fordi den tvinger oss til kontinuerlig å skape oss selv heller enn å bare være, og likeledes er handling et uttrykk for friheten.³⁹ En handling, i Sartres forståelse, er alltid intensjonal, den er bestemt av en hensikt. Dette betyr at vi må erkjenne en mangel før vi handler, men det må også mer til. Mangelen kan bare oppdages hvis bevisstheten overskrider det som *er* mot det som kan *bli*. Dette betyr at ingen faktisk situasjon – politisk eller økonomisk struktur, psykologisk tilstand og så videre – i seg selv er i stand til å motivere en handling. Fordi en handling er menneskets higen etter det som ikke er, og det som faktisk er kan ikke ene og alene determinere det som ikke er.⁴⁰ Handlingen kan dermed aldri være et produkt av noe annet enn en bevissthets avgjørelse om å utføre nettopp denne handlingen.

Men Sartre er også bevisst på at vi fødes inn i ulike paradigmer og med ulike forutsetninger. Det er dette som ligger i situasjons-begrepet. Min situasjon består av det kulturelle og politiske klimaet i min samtid, min klassetilhørighet, kort sagt samlingen av de materielle og psykiske vilkår i en gitt tidsalder. Neddukket i en historisk realitet kan det hende at mennesker ikke er i stand til å se feil og urettferdighet i sin samtid, fordi de ikke klarer å tenke seg verden annerledes. Situasjonen er altså, ifølge Sartre, svært viktig for våre erfaringer og handlinger og Dag Østerberg går i sin bok om Sartre så langt som å si at Sartre ikke først og fremst var eksistensialist, men situasjonist.⁴¹ I sitt senere verk *Kritikk av den dialektiske fornuft* fra 1960, løftet Sartre faktisk også fram klassetilhørighet som en situasjon vi ikke selv har valgt, men er nødt til å forholde oss til. Dette undergraver likevel ikke poenget hans om at vår situasjon ikke frigjør oss fra ansvar. Det vil alltid finnes ulike handlingsalternativer, så å si at ” jeg hadde ikke noe valg”, ”av en mann i min stilling er det påkrevd at...”, ”på den tiden visste vi ikke bedre”, ”jeg gjorde bare det jeg fikk beskjed om”, er ikke gyldig. Å argumentere slik er ifølge Sartre å handle i vond tro.

Vi er fri i forhold til historiske realiteter, det finnes ingen dialektikk i materialismen. Dette betyr også at vi ikke skal se på situasjonen som en begrensning. Vi er ikke fri *på tross av* situasjonen, men *i* den. Selv om ingen handling skapes direkte av situasjonen, finnes det heller ingen handling som utføres uavhengig av den. All sannhet og all handling forutsetter både et miljø og en menneskelig subjektivitet.⁴²

Dette leder oss videre til det siste leddet av definisjonen: ”man må bygge på subjektiviteten”. Dette er på ingen måte noe slagord for økt individualisme, men er innsikt om at et filosofisk system må være basert på sannhet, og den eneste sikre sannhet slik Sartre ser det er Descartes’ Cogito: ”Jeg tenker, altså er jeg”.⁴³ Hva utgjør så subjektiviteten? I sin filosofi skiller Sartre mellom *væren-for-seg* og *væren-i-seg*. *Væren-for-seg* betegner den menneskelige bevissthet, mens *væren-i-seg* beskriver fenomenenes væremåte. Vår bevissthet er alltid bevisst om at den er bevisst *om* noe, vi er med andre ord klar over vår egen bevissthet. At vi kan reflektere slik over den innebærer at bevisstheten ikke er identisk med seg selv, slik en stein er en stein. Den viser seg for seg selv, er selvmotsigende, og dette ligger i termen ”*væren-for-seg*”. Alle fenomener, alle objekter i vid forstand derimot, er identiske med seg selv, eksisterer kun i seg selv, derav begrepet ”*væren-i-seg*”.⁴⁴ Videre vil *væren-for-seg* alltid eksistere i forhold til *væren-i-seg*, med andre ord vil vår bevissthet alltid være en bevissthet om fenomener; fenomener er det som *viser seg*, men de må *vises seg for* noe, og dette de viser seg for er vår bevissthet.⁴⁵

Når et menneske forsøker å bortforklare sine handlinger som bundet av noen eller noe, søker hun eller han å bli *væren-i-seg*, en gjenstand, et verktøy. Men dette er ikke en mulighet for mennesket. Som Bernt Vestre så treffende oppsummerer:

Med utgangspunkt i sitt skille mellom disse to værensformer ruller Sartre opp et veldig lerret, hvor han skildrer mennesket som et fritt handlende og målrettet vesen, ubetinget ansvarlig for sine gjerninger plassert i en verden hvor det ikke finnes annet enn selvvalgte verdier.⁴⁶

Væren-for-seg er altså den menneskelige bevissthet, og denne frie bevissthet er grunnlaget for vår subjektivitet. Men subjektiviteten er heller ingen enhetlig, fast og gitt størrelse, den skapes kontinuerlig. Den framtrer i frihet gjennom våre handlinger, når vi realiserer våre prosjekter.⁴⁷ For å avdekke subjektiviteten må vi følgelig begynne med å erkjenne at mennesket er fritt og deretter betrakte dets handlinger, for mennesket er ikke annet enn summen av sine handlinger, ikke annet enn sitt levde liv.⁴⁸ Vi er aldri innesluttet i oss selv, for gjennom våre valg og handlinger griper vi ut

i verden og transcenderer vårt subjekt mot et fellesmenneskelig univers.⁴⁹ Sentralt i dette er vårt prosjekt. Sartre tenkte seg mennesket som en helhet med et selvvalgt grunnprosjekt som ligger i bunnen for all vår virksomhet.⁵⁰ Grunnprosjektet kan minne om Freuds id, men i motsetning til Freud mener Sartre at vi selv velger og er bevisst vårt grunnprosjekt. Å være menneske er å leve uten begrunnelse, tanken på at vi alltid kan handle annerledes er angstframkallende, men gjennom vårt grunnprosjekt gir vi mening til vår situasjon. I og med at vi selv velger vårt grunnprosjekt er det verken gitt eller evig, men selv om det er kontingent og foranderlig kan det være vanskelig å endre kurs, og en slik endring vil kunne betraktes som en omvendelse.⁵¹

Hvordan skal vi så kunne ta stilling til andre menneskers prosjekter og handlinger? Vi skaper oss selv ved å velge vår moral, og når Sartre framhever frihet som den høyeste verdi, kan man stille opp følgende meta-norm: Hver gang vi skal velge mellom handlingsalternativer skal vi spørre oss selv hvilken handling som vil bidra til å realisere friheten i størst grad, ikke bare *min* frihet, men også andres.⁵² I dette ligger en grunnleggende humanisme, et imperativ som uttrykker vårt ansvar for den andre. Som Sartre sier: Idet jeg velger meg selv, velger jeg mennesket.⁵³

Før vi forlater Jean-Paul Sartre i denne omgang skal vi ta for oss ytterligere et grunnleggende aspekt ved hans filosofi som skriker med sitt fravær i Connells teori, og som leder oss videre til Maurice Merleau-Pontys arbeider, nemlig hans tanker om kroppen. For Sartre er kroppen fundamental for den menneskelige væren, og enhver undersøkelse av våre forutsetninger som ikke tar den med i betraktningen er ufullstendig. Det første som er verdt å merke seg, er at kroppen for Sartre aldri kan reduseres til et objekt, men er bevissthetens måte å være i verden på og dermed utgangspunktet for all vår erfaring og alle fremtidige prosjekter. Som Sartre selv så poetisk uttrykker det, strekker kroppen seg alltid utover det verktøyet den anvender: Den befinner seg ved enden av stokken jeg lener meg på, og på enden av teleskopet som viser meg stjernene.⁵⁴ Dette innebærer at kroppen utgjør en del av vår faktisitet (*facticité*), som er summen av alle ting som tilhører og preger oss på en konkret måte: Kroppen vår med sine kjennetegn, skavanker og svakheter og hele vår fortid, inkludert alle valg vi har tatt så langt. Et menneske er alltid både faktisitet og transcendens, både utgangspunkt og mulighet, både kropp og bevissthet. I likhet med vår situasjon ligger faktisiteten i bunn for måten vi griper verden på, men er ikke determinerende og kan heller ikke benyttes til å bortforklare ansvaret for våre valg.⁵⁵ Men i motsetning til en mengde av våre situasjoner kan vi ikke rømme fra kroppen

vår slik vi kan flykte fra én situasjon til en annen, og kroppen binder også sammen tiden. Den bærer i seg hele vår fortid, samtidig som den er utgangspunktet for vår fremtid, væren-for-seg trenger kroppen slik framtiden trenger fortiden.⁵⁶

Samtidig er kroppen også vårt utgangspunkt for hvordan vi møter andre. Vår væren-for-seg er både bevissthet og kropp, mens væren-for-andre kun er kropp, fordi andre ifølge Sartre ikke har tilgang til vår bevissthet, kun til vår kropp. Hjernen er alene, mens kroppen vår kan gripes av et annet menneske. Sartre har på mange måter et dystert bilde av vårt møte med andre mennesker, da han hevder at den andre kun eksisterer som subjekt for meg når hun eller han transcenderer min transcendens og reduserer meg til et objekt for seg, og møtet med den andre har slik et skinn av trussel. Merleau-Ponty, som vi skal se i neste avsnitt, kritiserer denne oppfatningen, fordi den overser at jeg som oftest vil forholde meg til den andre som subjekt, ikke fordi jeg oppfatter at et annet subjekt transcenderer meg, men fordi jeg møter en kroppsliggjort bevissthet; et levende og handlende subjekt som jeg kan forholde meg på et utall ulike måter og som jeg kan forstå og nå fordi hun eller han likner meg.

Kroppen i sentrum: Merleau-Pontys eksistensialistiske fenomenologi

Det markante skillet jeg trekker mellom Sartres eksistensialisme og Merleau-Pontys eksistensialistiske fenomenologi er delvis kunstig. De to arbeidet under hverandres innflytelse i en årrekke og var begge inspirert av filosofer som Husserl, Heidegger og Marx, men også av Freud og samtidens adferdspsykologi. Bruddet mellom dem kom først og fremst på grunn av politiske uenighet om forholdet til kommunismen generelt og Korea-krigen spesielt, og hvordan disse temaene skulle behandles i *Les Temps modernes*, tidsskriftet de begge var redaktører for. Når Østerberg skriver at Sartre bør betraktes som situasjonist, er dette også en treffende beskrivelse av Merleau-Ponty, selv om situasjonsbegrepet, som vi snart skal se, får en annen klang i hans rammeverk. Og mens sistnevnte betonet sitt slektskap med eksistensialismen, var den originale undertittelen på Sartres *Væren og intet* "Forsøk på en fenomenologisk ontologi". Når det er sagt, skiller de to filosofene seg fra hverandre på noen områder som er viktige for utviklingen av begrepet "tilbaketrasket maskulinitet": Først og fremst i synet på kroppen, men også i forhold til situasjonsbegrepet, synet på menneskets frihet og subjektets møte med andre subjekter.

Mens Sartre er blitt kalt den siste kartesianer, er Merleau-Ponty blitt løftet fram som den første virkelige post-kartensianske franske filosof. Forskjellen i hvordan de to forholdt seg til René Descartes' tanker er helt grunnleggende for hvordan de ser på kroppen. Som vi husker skilte Sartre mellom væren-for-seg, som er bevissthetens væremåte, og væren-i-seg, som beskriver tingenes eksistens i verden. Selv om det er viktig å understreke at Sartre ikke ser på kroppen som en gjenstand på lik linje med andre gjenstander, er det nærliggende å tolke han dit hen at væren-i-seg også er kroppens væremåte. Han skiller uansett klart mellom bevissthet og kropp, da kroppen er det som rommer bevisstheten, og insisterer på at bevisstheten må beskrives før kroppen. Dette er en konsekvens av at han befinner seg innenfor det filosofiske paradigme som ble innført med Descartes' skille mellom kropp og ånd, et skille som skapte det metafysiske og epistemologiske bevissthet/kropp-problemet som har ridd filosofer siden. Descartes' "Cogito" markerer nettopp en betoning av ånden framfor substansen, som vi også kan spore hos Sartre.

Med sitt hovedverk *Phénoménologie de la perception* fra 1945 prøver Merleau-Ponty å overvinne dette skillet. I en filosofi som tar utgangspunkt i den menneskelige kropp og dens erfaringer i møte med verden er grunnforutsetningen at kropp og sjel, bevissthet og legeme må sees som ett. Merleau-Ponty sammenlikner kroppen med et kunstverk, fordi den utgjør en helhet hvor alle deler har en indre sammenheng:

"[...] jeg står ikke overfor min krop, jeg er i min krop, eller rettere sagt jeg er min krop. Hverken dens variationer eller dens invariante kan således uttrykkelig sættes. Vi tenker ikke kun på forholdene mellom vor krops dele og korrelasjonene mellom den visuelle krop og den taktile krop: vi er selv det, der holder disse arme og disse ben sammen, og som på én gang ser og berører dem".⁵⁷

For Merleau-Ponty er kroppen vårt utgangspunkt for kommunikasjon med verden, og verden er ingen sum av gjenstander, men horisonten av våre potensielle erfaringer som ligger forut for enhver tanke og handling.⁵⁸ Slik han definerer bevisstheten er den det å være hos tingene ved hjelp av kroppen.⁵⁹ Dag Østerberg skriver at Merleau-Ponty er den første fenomenolog som gir kroppen forrang, og som begynner med den.⁶⁰ Sett i forhold til dette kan Merleau-Pontys utsagn om at bevisstheten opprinnelig ikke er "jeg tenker", men "jeg kan", ikke bare sees som et opprør mot den kartesianske tradisjonen, men også en understrekning av at hva og hvordan vi tenker har sitt utgangspunkt i med hvilken kropp vi er i verden. Det ligger ingen

deterministisk tanke til grunn for dette, men en innsikt om at en person som kan gå og en som er lam i beina vil gripe verden på ulike måter. I likhet med Sartre mener han at det vi *er* ikke defineres av en gitt essens, men av hvordan vi *handler i situasjonen* vi befinner oss i. Det som skiller dem, er at kroppen får en mer grunnleggende plass hos Merleau-Ponty og at han stiller seg skeptisk til at vi er absolutt og grunnleggende frie. Det han kaller ”kroppssubjektet” rommer et syn på subjektivitet som sier at vi er avhengige og delvis strukturerte av kroppene våre og at kroppene våre er merket av vår mentale tilstand. Han formidler videre en innsikt om at vår erfaring av verden like mye kommer til oss gjennom handling og følelser som gjennom tankevirksomhet. Kroppen er også det konkrete stedet vi ser verden fra. Som Simone de Beauvoir, som i dette spørsmålet bygger på Merleau-Ponty snarere enn Sartre, så elegant har formulert det: ”kroppen er ikke en ting, den er en situasjon, den er vårt grep om verden og en skisse av våre prosjekter”.⁶¹ Det interessante med dette sitatet er at det tydelig illustrerer hvordan Simone de Beauvoir og Merleau-Ponty plasserer kroppen i sentrum for sin filosofi. Mens Sartres kropp *befinner seg i en situasjon, utgjør* den beauvoirske og merleau-pontyske kroppen vår situasjon.^a Dette blir sentralt når vi skal se hvordan dette teoretiske rammeverket kan appliseres på mannsforskning.

I tillegg til at Merleau-Ponty inkorporerer kroppen i situasjonen, kritiserer han også Sartres situasjonsforståelse med hensyn til subjektets frihet. Sartre hevdet at mennesket er absolutt fritt og at vi er frie gjennom situasjonen. Han gir flere steder inntrykk av at bevisstheten kan overskride situasjonen og at subjektet kan opptre som om det ikke befant seg i sin konkrete situasjon. Merleau-Ponty på sin side hevder at Sartres synspunkt er en ahistorisk og umarxistisk posisjon. Vi kan ikke unnsnippe samtidens faktisitet.⁶² Som han skriver i *The Adventures of the Dialectic*: ”the notion of consciousness as a pure power of signifying, as a centrifugal movement without opacity or inertia [...] casts history and the social outside, into the signified”.⁶³ Merleau-Ponty understreker at vi fødes inn i en gitt tid, på et gitt sted og forholder oss til andre mennesker på et intersubjektivt plan i en verden hvor det allerede foreligger gitt mening skapt av mennesker som kom før oss. Dette gir oss visse forutsetninger, men de determinerer ikke våre valg. Tvert imot er det vår relasjon til verden og andre mennesker som gjør vår frihet mulig. Han vil allikevel ikke gi tilslutning til Sartres

^a Simone de Beauvoir beskriver kroppen som vår situasjon. Merleau-Ponty benytter også situasjonsbegrepet, men oftere snakker han om vårt ”felt”. Dette begrepet sammenfaller imidlertid med ”situasjon”, og for å ikke forvirre leseren har jeg valgt å kun forholde meg til det siste.

oppfatning om at vi alltid er hundre prosent frie: "There is [...] never determinism and never absolute choice, I am never a thing and never bare consciousness".⁶⁴ Og et valg er ikke alltid fritt, men forutsetter at vi faktisk er fri til å velge mellom ulike handlingsalternativer, samt at vi befinner oss i en situasjon som kan betraktes som fri.⁶⁵ Merleau-Ponty ser også at friheten må forstås i et maktspekt, for: "no effective freedom exists without some power".⁶⁶ Når Sartre skriver at det kun eksisterer situasjoner gjennom frihet, leser Merleau-Ponty dette som at selv frihetens restriksjoner er skapt av et fritt valg og dermed blir det vanskelig å se noen begrensninger overhead. Igjen viser Sartre sin arv til Descartes snarere enn Marx, for et subjekt som ikke er begrenset av noen konkreter må være en bevissthet løst fra sin kropp, en væren som kan overskride vår materielle verden.⁶⁷ Merleau-Ponty på sin side hviler på sin forståelse av mennesket som et kroppssubjekt uløselig knyttet til verden, en verden hvor mening kommer før frihet. Det er derfor han i opposisjon til Sartres "jeg er dømt til å være fri", hevder at "jeg er dømt til mening". Som John H. Compton kommenterer, er Sartres grunnleggende erfaring at vi er outsiders i verden, mens Merleau-Pontys fundamentale oppfatning er at vi er i kommunikasjon med den.⁶⁸ Ronald L. Hall skal få avslutte diskusjonen om frihetsbegrepet med følgende oppsummering:

[For Merleau-Ponty] [f]reedom is a phenomenon situated in a field of meaning. Freedom is the task of deciding upon the many possible meaningful projects that loom before me in the world. [...] By situating the self bodily in a meaningful relation to the world prior to reflection, Merleau-Ponty has refused to objectify either the world or the self.⁶⁹

I avsnittet om Sartre skrev jeg at også han tenkte seg mennesket som en enhet. Det er imidlertid en forskjell på de to filosofene også her. Mens Sartre tenkte at ethvert menneske har et grunnprosjekt, en slags essens, avviser Merleau-Ponty dette. Det finnes ikke noe "indre menneske", mennesket er i verden og det er her vi erkjenner oss selv. Hvis vi vender oss tilbake til oss selv, finner vi ingen kjerne av indre sannhet, men et kroppssubjekt uløselig knyttet til verden.⁷⁰ Og min erfaring i verden er en åpning mot en *delt verden*, en sosial og kulturell verden hvor objektene mening er noe jeg deler med andre subjekter og hvor mennesker jeg møter ikke framtrer som objekter for meg, men som andre kroppssubjekter.⁷¹ Dette bringer oss videre til det siste stridspunktet som er av betydning for begrepet "tilbaketrukket maskulinitet", nemlig forholdet til den andre.

Sartres redegjørelse for hvordan vi forholder oss til andre er preget av trussel og konflikt; med sitt blikk frarøver den andre meg min subjektstatus. Merleau-Ponty motsetter seg subjekt/objekt-oppdelingen og ser snarere seg selv i den andre. Igjen spiller ulikheten i hvordan de forholder seg til Descartes inn. Sartres fokus kun på blikket og refleksjonen gjør at mennesker kan redusere hverandre til objekter, mens for Merleau-Ponty møter vårt kroppssubjekt andre kroppssubjekter og vi gjenkjenner hverandres kroppslige erfaringer. Per Aage Brandt forklarer: ”Sartres anden er stadig en kartesiansk anden – en, der tæller med, når jeg har vurderet ham reflektivt. [...] Merleau-Pontys anden er en ”mig selv der ude...”, et annet menneske slet og ret. ”Kødet”, *la chair*, omfatter den anden; ”kødets” kendskab til tingene isolerer mig derfor ikke”.⁷² Merleau-Ponty kritiserte Sartre for å ikke ta hensyn til kroppens betydning i møte med den andre som subjekt. For Sartre eksisterer den andre for meg som transcendent subjekt kun når den andre reduserer meg til transcendent objekt, og han overser dermed at den andre eksisterer for meg som *kroppsliggjort bevissthet*. Hun eller han er verken ren andre eller ren kropp, men begge deler, og jeg betrakter den andre som subjekt fordi jeg erfarer et annet levende, handlende kroppssubjekt, og ikke fordi den andre reduserer meg til objekt.

I innledningen til *Phénoménologie de la perception* beskriver Merleau-Ponty hvordan Descartes’ ”Cogito” har nedvurdert den andres erfaring og gitt inntrykk av at vi ikke kan nå hverandres innerste, fordi ifølge denne epistemologien er ”jeg” kun tilgjengelig for meg selv, jeg definerer *meg* ved tanken om meg selv, som jeg nødvendigvis er alene om. Men når en innerste, sann kjerne som er *meg* egentlig ikke eksisterer, åpnes muligheten for møter i forståelse. Med Merleau-Pontys vakre, oppløftende og oppmuntrende ord: ”Intet er skjult bag disse ansigter eller disse gestus, intet landskab, jeg ikke kan nå, kun lidt mørke, som er en skygge av lyset.”⁷³ Den andres kropp er min dobbeltgjenger, den andre er alltid til stede i det jeg ser og det jeg hører, hun eller han står ved min side gjennom mine erfaringer. Enhver annen er en annen meg.⁷⁴ Og mens Sartre fokuserer på den andres *blikk*, blir *dialog* det grunnleggende møtepunkt for Merleau-Pontys kropper. Gjennom samtalen når vi hverandre, utvisker skillet mellom meg som subjekt og deg som objekt, opphever grensene mellom mitt og ikke-mitt.⁷⁵ Så var kanskje ikke hjernen alene likevel? I analysekapitlet nedenfor skal vi se hvordan disse to ulike forståelsene av møtet med den andre er beskrivende for to ulike karakterspeilinger i Hans Petter Molands filmer.

Nå er imidlertid tiden kommet for å se hvordan Sartres og Merleau-Pontys tanker kan utvide Connells modell over de fire maskulinitetstypene.

Et forsøk på å åpne opp Robert Connells maskulinitetsteori

Som jeg understreket i avsnittet om Connell og hans ”hegemoniske maskulinitet” har denne modellen flere åpenbare mangler. Gjennom å applisere de av Sartres og Merleau-Pontys tanker som jeg, noe forenklet, har gjort rede for på Connells strukturalistiske maskulinitetshierarki, er håpet å tilføre dette mer dynamikk. Dette teoretiske fundament blir igjen viktig når jeg skal definere mitt eget begrep ”tilbaketrukket maskulinitet”, som oppgavens analysedel vil hvile på.

Connell har som sagt et strukturalistisk utgangspunkt, og mens Merleau-Pontys filosofi ofte plasseres et sted mellom fenomenologi og strukturalisme, sto Sartre, med sitt kompromissløse fokus på subjektets valg, frihet og ansvar, i opposisjon til en slik tilnærming. I 1966, strukturalismens store gjennombruddsår, skriver Sartre at den ”lingvistiske modellen er uforståelig i seg selv dersom den ikke tilbakeføres til det talende menneske, uforståelig med mindre vi oppfatter den gjennom et historisk forhold av kommunikasjon”.⁷⁶ Her er det den lingvistiske strukturalismen som får gjennomgå, men kritikken kunne like gjerne vært rettet mot Connells modell. Med Sartres ord er denne meningsløs med mindre den tar subjektets valg i sin situasjon, og ansvar for disse, med i betraktningen. Merleau-Ponty på sin side ville kanskje ha etterlyst større fokus på kroppssubjektet og dets væren i verden og samhandling med andre kroppssubjekter, og også en redegjørelse for kroppssubjektets situasjon som basis for valgene han tar.

La oss ta det mer utførlig. Inkorporeres Sartres subjektforståelse og frihetsbegrep i Connells modell, kan vi slutte følgende: Alle menn er frie subjekter, og selv ansvarlige for å bryte ned, eller bryte ut av, strukturer som begrenser egen og/eller andres frihet. Dette betyr at hvilken av de fire kategorier man befinner seg i, i stor grad er resultat av konkrete valg man har tatt. Befinner man seg i den store gruppen ”medvirkende maskulinitet” og forklarer sitt handlingsmønster med at ”det er forventet av meg som mann at jeg skal handle/opptre/fremtre sånn eller slik”, er ikke dette et gyldig forsvar. Det ville være å forsøke å kun bli en ting, en brikke, et redskap, og en slik væren-i-seg er umulig for mennesket. Dette ansvaret kan føles tyngende, men det skaper også mulighet til endring, rom for å vende seg vekk fra en

undertrykkende rolle. Hvordan og hvorfor (bortsett fra at det er en moralsk forpliktelse hvis man finner seg i en dominerende posisjon) skal så denne utbrytningen foregå? Som vi så er ikke situasjonen i seg selv nok, da det som *er* ikke alene kan determinere det som *kan bli*. Igjen må individet ta et valg om å bryte ut, for så gjennom denne handlingen å skape en subjektivitet med et nytt fortegn, med et nytt grunnprosjekt. I analysedelen skal jeg først undersøke hvordan skikkelsene jeg tar for meg lever sine liv og erfarer sin tilbaketrukne maskulinitet, før jeg så forsøker å samle trådene og redegjøre for *hvorfor* de har valgt denne veien.

Victor J. Seidlers mest grunnleggende kritikk av Connells modell er at den ikke tar hensyn til menns kroppslige erfaringer av egen mannlighet, og at den kun legger vekt på maktrelasjoner som det strukturerende forholdet menn imellom. Ved å innlemme grunntankene fra Merleau-Pontys filosofi i maskulinitetshierarkiet, kan denne kritikken imøtekommes. Hvis vi begynner med å studere de konkrete *kroppslige og følelsesmessige* erfaringer av det å være mann i en gitt situasjon, vil vi kunne få en større forståelse av hvorfor menn befinner seg i de ulike maskulinitetskategoriene, og hvorfor de velger å forbli eller bryte ut av den rollen de besitter. Situasjonsbegrepet vil sørge for at vi vil betrakte etnisitet, økonomisk posisjon, utdanning, seksuell legning, kulturell kontekst og så videre, som rammer for kroppssubjektets handlingsmønster. En eksistensialistisk fenomenologisk tilnærming medfører at kroppen, erfaringer, og også erfaringers inskripsjon i kroppen, kan tre inn i bildet og erobre sin rettmessige plass. Når det gjelder hva som strukturerer forholdet mellom ulike subjekter innen de forskjellige gruppene, og også mellom gruppene, kommer vi ikke bort fra at makt er en viktig faktor. Men ved å inkorporere Merleau-Pontys filosofi i analysen, vil vi også kunne oppdage andre sider ved menns samhandling. Menns møter med andre menn kan like gjerne være tuftet på gjensidig forståelse og samhørighet som rivalisering og maktkamp. Et kroppssubjekts møte med et annet kroppssubjekt er et ”jegs” møte med et annet ”jeg”, en vi kan lytte til og kjenne oss igjen i. Dermed kan det å bryte ut av en dominerende rolle, et valg som ikke lar seg forklare hvis premisset er at enhver mann ønsker å besitte maktposisjoner, heller motiveres av avmakt, solidaritet, eller et ønske om tilhørighet i en ny situasjon hvor man kan møte en større grad av forståelse og leve ut sin maskulinitet i strid med den dominerende normen.

Verken Sartre eller Merleau-Ponty skrev utfyllende om kjønnsproblematikk. Det kan derfor kanskje synes hasardiøst å forsøke og kombinere deres filosofi med

kjønnsforskning. Nå er imidlertid denne syntesen langt fra noe nytt, men ble foretatt allerede i deres samtid av en annen ruvende skikkelse: Simone de Beauvoir. At de Beauvoirs teori ble utviklet i lys av, og i dialog med, Sartres tanker var åpenbart fra begynnelsen av. De siste årene er det imidlertid også blitt forsket på hennes filosofiske slektskap med Merleau-Ponty, blant annet av Toril Moi i *What is a Woman* fra 1999 og i den finske filosofen Sara Heinämaas bok *Towards a Phenomenology of Sexual Difference. Husserl, Merleau-Ponty, Beauvoir* fra 2003. Heinämaas sentrale poeng er at Simone de Beauvoirs fremste bidrag til eksistensialistisk fenomenologi, var å gjøre kjønnet til det viktigste utgangspunktet for våre erfaringer. Mens Merleau-Ponty, og også Sartre, så på kjønn som en av flere faktisiteter som strukturerer våre opplevelser, løfter Beauvoir det fram som den aller viktigste faktoren, og hun studerte arbeid, død, vitenskap og så videre, for å kaste lys over kjønnsrelasjoner.⁷⁷ Slik er det også i denne oppgaven. Når jeg i analysedelen skal undersøke de fiktive skikkelsers situasjon, valg, handling og begrunnelser, er det som *menn* de betraktes. Dette betyr ikke at det ikke er andre faktorer som også er viktige for utformingen av deres subjektivitet, men min hovedpåstand er at grunnen til at karakterene jeg undersøker har trukket seg tilbake fra samfunnet, er at de ikke takler, eventuelt ikke vil takle, livet som mann innenfor rammene av sine samtidige hegemoniske maskulinitet. De er ikke født menn, de blir menn, tilbaketrukne menn. Tiden er kommet for å formulere hva jeg legger i denne merkelappen.

”Tilbaketrukket maskulinitet” – konkretisering og definering

I denne oppgaven lanserer jeg altså begrepet ”tilbaketrukket maskulinitet” for å karakterisere mannlige skikkelser i Hans Petter Molands filmer. Tilbaketrukket maskulinitet beskriver en karaktertype som jeg mener er svært tilstedeværende i norsk samtidskultur, men som har vært lite teoretisert. Synonymene til ”tilbaketrukket” er alene, avsides, kjølig, stille og ubemerket.⁷⁸ Vi skal se hvordan dette er svært treffende i forhold til fenomenet jeg ønsker å belyse. Begrepet er utviklet med utgangspunkt i Connells modell for de fire maskulinitetstypene, samt elementer hentet fra Sartres og Merleau-Pontys filosofi, som skissert ovenfor. Den opprinnelige inspirasjonen kom imidlertid fra annet holdt.

I *Maskulinitet. Blikk på mannen gjennom litteratur og film* beskriver Jørgen Lorentzen det han kaller ”atskilt maskulinitet”.⁷⁹ Boken er en gjennomgang av et stort antall kontemporære kulturuttrykk, og Lorentzen favner store temaer over et relativt begrenset sideantall. Det blir derfor ikke viet mye plass til ”atskilt maskulinitet”, som benyttes for å beskrive svært ulike protagonister som karakterene i den amerikanske filmen *Fight Club* (Fincher, 1999) og hovedpersonen i Dag Solstads roman *T. Singer* (1999). De forenes kun av at de står på siden av Connells maskulinitetshierarki.

Lorentzens begrep er for vidt til å være et fruktbart utgangspunkt for min analyse. Å være ”atskilt”, sier ingen ting om hvorfor en skikkelse innehar denne posisjonen; dreier det seg om et bevisst valg, er han atskilt på grunn av fysiske hindringer, eller har andre definert ham som utenfor systemet fordi han skiller seg ut eller utgjør en trussel?^a For dette prosjektet fant jeg derfor ut at å kalle maskulinitetstypen jeg beskriver som ”tilbaketrukket” snarere enn ”atskilt”, var mer presist. ”Tilbaketrukket” rommer den eksistensialistiske fenomenologiens syn på kroppssubjektet som situert og handlende og understreker nettopp at dette er en posisjon den fiktive skikkelsen, i alle fall delvis, *har plassert seg selv i*. Han har tatt et skritt tilbake, trukket seg vekk, *valgt* å stå på utsiden. En tilbaketrukket posisjon forteller også at karakteren ikke står i angrepsposisjon, ikke er rede til å gå inn i konfrontasjon, mens man fra en atskilt posisjon gjerne kan planlegge et verbalt eller fysisk anfall, som hæren av forsmådde menns testosteronmettede frontalangrep på det de anser som et overfladisk og feminisert konsumersamfunn i *Fight Club*. Hvis det derimot skulle ligge en opprørstrang i en tilbaketrukket maskulinitet, er dette i tilfelle en stillferdig, resignert og individuell protest.

Det individuelle leder oss videre til det siste momentet som skiller tilbaketrukket fra atskilt maskulinitet. ”Tilbaketrukket” antyder at det dreier seg om et subjekt som står alene, mens man gjerne kan være atskilt i kraft av en bestemt gruppetilhørighet. Dette er ikke noen absolutt nødvendighet. Man kan godt beslutte å trekke seg tilbake sammen med andre mennesker, men omfanget av denne gruppen vil være begrenset. Eksempler på grupper av atskilte maskuliniteter kan på den andre siden være fanger, arbeidsløse, geriljagrupper eller religiøse, seksuelle og etniske

^a Av Lorentzens analyse kommer det fram at også hovedpersonene i *T. Singer* og *Fight Club* bevisst har inntatt en atskilt maskulinitetsposisjon. Mitt poeng er simpelthen at det i ordet ”atskilt” ikke ligger noe som forteller hvorvidt posisjonen er selvvalgt, mens ordet ”tilbaketrukket” indikerer at subjektet har tatt et valg.

minoriteter - hundretusener av individer som ikke trenger å ha fattet en felles beslutning om å stå på utsiden sammen. Dette peker også tilbake til den første distinksjonen jeg nevnte, for her kan det dreie seg om et stigma som ikke nødvendigvis er definert av individene i gruppen selv, men som påtvinges dem utenfra. Som vi har sett står det at vi mennesker skaper vår egen subjektivitet selv gjennom våre valg og handlinger sentralt i det filosofiske tankegodset jeg har lagt til grunn.

I tillegg til disse tre punktene jeg har kontrastert med Lorentzens begrep, ønsker jeg også at begrepet ”tilbaketrukket maskulinitet” skal omfatte skikkelsenes kroppslige og følelsesmessige erfaringer av det å være mann, både stilt ovenfor sin situasjon og i møte med andre kroppssubjekter. Jeg vil derfor definere en fiktiv skikkelse som faller inn under betegnelsen ”tilbaketrukket maskulinitet” slik:

Et maskulint kroppssubjekt som enten alene eller sammen med få andre kroppssubjekter, uten dramatikk og kamp, har valgt å trekke seg tilbake fra de rådende forventninger, krav og ritualer knyttet til hegemonisk maskulinitet. Tilbaketrekingen rommer både en fysisk og en mental bevegelse.

Dette er altså et teoretisk konsept som betoner *adferd*. Det er selve *bevegelsen* som vektlegges, ved siden av at denne bevegelsen er resultat av et *valg*. Den mentale bevegelsen henger sammen med den fysiske og kan ikke skilles fra den, slik kropp og bevissthet ifølge Merleau-Pontys filosofi er ett. Og at et begrep som er utviklet med utgangspunkt i filmer nettopp fokuserer på adferd, er neppe tilfeldig. Merleau-Ponty skriver: ”This is why the movies can be so gripping in their presentation of man: they do not give us his thoughts, as novels have done for so long, but his conduct or behavior. They directly present to us that special way of being in the world, of dealing with things and other people, which we can see in the sign language of gesture and gaze and which clearly defines each person we know.”⁸⁰

Jeg vil også understreke at tilbaketrukket maskulinitet ikke er noen heroisk posisjon, fordi disse mennene står utenfor systemet som gir slike påskjønnelser. Dette kommer jeg tilbake til mot slutten av analysen. Nå gjør vi imidlertid som Merleau-Ponty: Vi begynner med kroppen.

Sårede og sårbare kropper

”I never play like this. Other mothers say: ‘Don’t play with him. He have face of enemy’”

Binh, *The Beautiful Country*

Maurice Merleau-Ponty hevdet at ”movies are peculiarly suited to make manifest the union of mind and body, mind and world, and the expression of one in the other”.⁸¹ I dette kapitlet skal vi se at Hans Petter Molands tilbaketrukne maskuline karakterer bærer på en sårbarhet som manifesterer seg i kroppene deres, og at sårede kropper også har bidratt til tilbaketrekingen. Binhs stygge og merkede framreden, Steves hjelpeløse blindhet, Tomas’ manglende herredømme over sin egen kropp som visualiseres av spilte væsker - Molands filmer viser oss kroppen på dens mest utsatte, nakne og svake. Ydmykelsene strider fundamentalt med hvordan vi er vant til å se voksne mannekropper opptre på det hvite lerret. La oss begynne med filmen der kroppen som sårbar og såret eksistens er tydeligst tematisert: *The Beautiful Country*.

Filmens protagonist, Binh, er sønn av den vietnamesiske kvinnen Mai og den amerikanske soldaten Steve. *The Beautiful Country* åpner med hvit tekst på svart bakgrunn som forteller oss at den vietnamesiske betegnelsen på slike blandingsbarn er Bui Doi, ”Less than dust”. Binhs kropp vitner om at han er uønsket, uten land og tilhørighet. Den representerer skammen han ikke kan rømme fra, ikke kan skjule. Hareskåret som deler overleppa hans i to kan forstås som en synekdoke på en kropp som er delt mellom to kulturer, og dermed ikke hører hjemme noe sted. Han holder følgelig avstand til omverdenen, spiser sine måltider i ensomhet og har rollen som tjener i tantens hus hvor han lever på nåde.

På grunn av sitt faderlige opphav er Binh mye høyere enn vietnamesere flest og kompenserer med å gjøre seg så unnselig som mulig. Han går med lut rygg, bøyd nakke og snakker med mild, lav, nærmest hviskende stemme. Hans uvanlige høyde understrekes ved at han, i den tiden han oppholder seg i Vietnam, går med for små

klær. Ermene når ikke håndleddene, buksene stopper over anklene. Vietnamesiske klær dekker ikke hans abnorme kropp, en billedliggjøring av at han ikke passer inn i dette konforme samfunnet. Binh er innforstått med dette; framtoningen hans viser et kroppssubjekt som har sin sosialt underlegne og utenforstående posisjon innskrevet i mage, rygg, ansikt, hender og føtter. Han er alltid forberedt på nye slag og fornærmelser, alltid klar til å rygge bakover. Kroppen hans er heller ikke vant til berøring. I møtet med Ling, den kinesiske kvinnen han forelsker seg i, utstråler kroppen hans en usikkerhet som kan tyde på at han ikke er blitt tatt i før. Det er ikke usannsynlig at kysset hun gir ham ombord på flyktningebåten er hans første intime kontakt med en kvinne. Samtidig formidler kroppen hans også en sjenert ømhet. Hans væren i verden er en væren preget av kjærlighet til omgivelsene, og bak underdanigheten ligger også en uavhengighet og oppfinnsomhet som særlig kommer til uttrykk i hans møte med naturen. Her beveger han seg langt mer smidig og behersket enn i samkvem med andre mennesker, og utstrålingen hans blir ett med den vietnamesiske betydningen av navnet hans: rolig og fredelig.

Binhs kropp tilhører en mann som vet at han alltid kommer til å bli holdt nede av den hegemoniske maskuliniteten, som alltid vil være uten land og tilhørighet. Det er som om kroppen hans erfarte dette før han var gammel nok til å forstå kognitivt sin egen situasjon, og faren hans forteller at "he had the eyes of an old man. Even at two months". I tillegg til å bære på en uønsket, skambefengt, tokulturell kropp, har Binh også et ansikt andre finner frastøtende. Selv ser han sjelden andre i ansiktet, men velger å senke blikket. Dette konstituerer et sentralt visuelt og tematisk tema i filmen, nemlig føtter.

Den korte tiden Binh jobber side om side med sin mor som tjener hos en rik familie i Saigon, er det påfallende mange nærbilder av herskapets føtter. Den første gangen han ser husets frue er det kun føttene hennes han ser, der han kryper sammen i trappen med bare ben. Gjentatte ganger fanger kameraet Binhs ansikt helt nede ved gulvet ved siden av føttene til sønnen i huset, og en av Binhs oppgaver i familien er å pusse dennes sko. Når han siden blir spurt om hva han skal gjøre i Amerika, svarer han at han skal selge sko, et uttrykk for at hans forhold til andre mennesker først og fremst er et forhold til føttene deres. Ombord på skipet som frakter illegale innvandrere over havet til New York blir det Binhs oppgave å pusse kapteinens sko, og da denne spør om han er sjømann, svarer Binh på sitt sedvanlige ydmyke vis: "Not

sailor. Shine shoo of sailor.” Og i en av filmens nøkkelscener finner følgende replikkveksling mellom Binh og Ling sted:

Ling: Why are you like that?

Binh: Like what?

Ling: You don't look at me

Binh: I look at you

Det klippes til et point-of-view-shot og vi ser at Binh har rett. Han ser på Ling. Det er føttene hennes han ser på.^a

Hvis vi skal følge en fenomenologisk metode for analyse, slik Merleau-Ponty foreskrev, må vi angripe denne tematikken helt konkret. Hva representerer føtter? En åpenbar fortolkning er at å bøye seg ned til andres føtter er et tegn på underkastelse. Å møte noens blick er et uttrykk for jevnbyrdighet og gjensidig respekt, å senke blikket er en gest som sier at man ikke er verdig til å møte den andres øyne. Slik blir Binhs blick på andres føtter en kroppsliggjøring av at han er innforstått med sin underlegne stilling. Dette er en den mest opplagte lesningen av relasjonene til føttene og gjelder i aller høyeste grad i Binhs relasjon til herren og husfruen når han jobber som tjener og når han underkaster seg kapteinens autoritet. Motsetningen mellom fattigdom og rikdom blir også tematisert, for mens Binh pusser andres sko, er han selv barbeint helt til han når USA. Samtidig er også føtter menneskets mest grunnleggende redskap for å bevege seg fra et sted til et annet. Binhs føtter bærer han av gårde, ut på reise, ut i verden. På sin ferd mot og gjennom USA benytter han ulike framkomstmidler, men det er føttene som er starten; på cyklo forlater han tantens hus på den vietnamesiske landsbygden for å oppsøke moren i Saigon.

Men fokuset på føtter, eller mer konkret, fokuset vekk fra ansiktet, får også en tredje betydning i Binhs relasjon til omverdenen Den fransk-litauiske eksistensialistiske fenomenologen Emmanuel Levinas, som vi skal stifte nærmere bekjentskap med i kapittelet ”To av samme sort”, sier at den andres ansikt taler til

^a Lings skotøy er visuelle markører på hennes to sider: den tradisjonelle omsorgskvinnen i kinasko og den prostituerte kvinnen med høye hæler. Steves store og sølete føtter brukes også som en narrativ hook, som kombinerer den Steve som Binh får høre om i Vietnam, med den Steve han treffer på farmen i Texas. Dette ligger imidlertid utenfor oppgavens problemstilling, og jeg begrenser meg derfor til å diskutere føtter som visuelt virkemiddel for å portrettere Binhs karakter.

oss.^a Det forteller om nød, om sårbarhet, det bønnfaller meg om hjelp.⁸² Men denne bønningen rommer også et krav. I det nakne ansiktet forenes ydmykhet med høyhet; møtet med den andres ansikt setter meg under ansvar. Levinas uttrykker det slik: ”Ansiktets nærvær betyr en uavviselig ordre”.⁸³ Den andres ansikt berører og vedrører meg - foran den andres ansikt er jeg uendelig ansvarlig.⁸⁴ Mot denne bakgrunnen viser ikke Binh nødvendigvis bare sin underlegenhet når han vegrer seg for å vise ansiktet, når han vender blikket bort og hodet ned. Han skåner også den andre for smerten og sårheten i ansiktet sitt. Han stiller ingen til ansvar for sin misère, binder seg dermed heller ikke gjensidig til noen annens skjebne, og konstituerer i samme bevegelse en tilbaketrukket identitet.^b

Binhs sammenkrøpne, unnskyldende kropp, forandrer seg imidlertid i løpet av filmen. Første gangen vi ser trass og motstand både i rygg, never, stemme og øyne, er når Tam dør av utmattelse og sult ombord på skipet til USA. Nye, mørke toner i det musikalske temaet understreker forandringen i Binhs kropp. I neste scene utfordrer han Eng, gangsteren som driver den hjerterå gamblingen blant passasjerene, stjeler pengene hans, og det kommer faktisk også til håndgemeng. Så konfronterer han kapteinen og beskylder han for å skjule mat. Både Eng og kapteinen blir overrumplet av Binhs rake rygg og klare stemme, og føler seg tydelig truet og ukomfortable. Binhs ansikt stiller dem til ansvar, et ansvar de er redde for å ta inn over seg. Kapteinens frykt formidles ved at han retter en pistol mot Binh, et uttrykk for at han tror maktens autoritet ikke lenger er nok. Neste gang Binh gjør opprør er det igjen fortvilelsen som taler. Over et kortspill kommer det fram at Binh, som sønn av en amerikansk soldat, kunne flydd gratis fra Vietnam til USA. Strev, smerte, Tams død, alt til ingen nytte. Fortvilelsen befester seg i et raseri uten mål, men samtidig gir det han også en ny

^a I de nyere norske oversettelsene av Levinas' tekster oversettes hans "l'autre" konsekvent til den Annen. Norske oversettelser av Sartre derimot, bruker "den Andre" om "l'autre". For å ikke være inkonsekvent, har jeg valgt å kun benytte "den andre", da Sartres filosofi står mer sentralt i oppgaven min. Jeg skriver den andre med liten "a", da bruken av stor forbokstav oppleves fremmedgjørende for meg. Jeg har også besluttet å skrive Levinas navn uten aksent. I enkelte bøker skrives etternavnet Lévinas, men den store overvekten av verk benytter ikke denne *accent aigu*.

^b Betydningen av den andres ansikt står sentralt i Levinas' etikk. Hans forståelse av ansiktet sammenfaller imidlertid ikke med vår dagligdage forståelse av ansiktet som empirisk fenomen. Ansiktet kan ikke gripes konkret, men er summen av våre ansiktstrekk og transcenderer de fysiske bestanddelene. Ansiktet er det vi møter andre med, det vi utstråler, og en bøyd nakke kan derfor også være et ansikt. Slik kan man stille spørsmålsteget ved om Binhs strategi om å skjule sitt ansikt gjør at menneskene han møter virkelig føler seg mindre ansvarlige. En bøyd nakke kan vekke like mye empati, og dermed kreve samme ansvarlighet, som et blikk. For en kortfattet redegjørelse for hvordan vi skal forstå ansiktet i Levinas' filosofi, se Michael Rasmussens innledning i Emmanuel Lévinas, *Fænomenologi og etik*, Danmark: Gyldendal, 2002, s. 18-23.

posisjon. Han er amerikaner, han har rettigheter, det er ingen grunn til at han skal fortsette å leve under jorda som illegal flyktning. Han reiser seg, går av gårde på føttene sine, og litt rakere, litt mer bestemt, starter han ferden mot Houston.

Forandringen i Binhs karakter kommer til uttrykk allerede i neste scene. Han sitter ved en bensinstasjon og betrakter en krigsveteran som har mistet en arm. Veteranen spør han hva han ser på, og Binh svarer: "Your arm". Blikket er flyttet fra føtter til armer, men det skal gå enda litt tid før han møter det første voksne menneske han ser rett i ansiktet.

Blindhet og frihet

Binhs far, Steve, er krigsinvalid. Han ble rammet av en granat i Vietnam og først seks måneder senere våknet han fra koma på et sykehus i USA. Han var blitt blind, måten han erfarte verden på var forandret for alltid, og for ikke å være en byrde med sitt nye handikap, valgte han å ikke vende tilbake til sin kone og lille sønn i det vakre landet på den andre siden av jorden. Da Binh gjenfinner ham på en ranch i Texas, er det på mange måter en hjelpeløs og utsatt mann vi møter. Steves kropp vitner om et fall fra styrke til svakhet, fra handlekraft til handlingsbegrensning. Han er fortsatt stor og kraftig, men handikaket gjør det vanskelig å utføre arbeidet han er satt til. Sjefen hans sier det slik: "Well, we got a handyman. Only he ain't very handy." Samtidig uttrykker Steves kropp samme ro og fredfullhet som sønnens i møte med dyr og natur, og han har samme milde, hviskende stemme. Kanskje derfor, eller kanskje fordi Steve ikke lenger kan se, møter Binh det tomme blikket med hevet hode. Fra første møtet ser Binh ham rett i ansiktet. Steve ser naturligvis ikke Binhs ansikt, men Binh lar ham etter hvert ta på det, slik at Steves fingre kan lese sørgmodigheten som står innskrevet der. Ved å la Steve føle seg fram over hans sårede ansikt, åpner Binh opp for en samhørighet mellom de to hvor deres gjensidige eksistens berører og vedrører hverandre. Mens Binhs tidligere vegring for å vise andre ansiktet sitt var med på å reprodusere en tilbaketrukket maskulinitet, muliggjør avdekkingen av ansiktet en forståelse, en nakenhet, en *felles* tilbaketrukket eksistens.

Som vi husker fra teoridelen, åpner Merleau-Pontys filosofi opp for at forholdet menn imellom ikke nødvendigvis trenger å være preget av en maktkamp, men heller kan sees som et kroppssubjekts møte med sitt annet "jeg", et møte bygget på innføling og samhørighet. Om det er dette som ligger til grunn eller ikke er vanskelig å vite sikkert, men det er slående hvordan Binhs bevegelser er mer bestemte

rundt Steves sårede kropp. Han fører seg med en ny selvfølgelighet som vi tidligere kun kjenner igjen fra scenene hvor han samhandler med naturen. Når vi nå skal legge Jean-Paul Sartres tanker om henstilling og hjelp til grunn, kan faktisk også Steves blindhet, som medfører anmodning om assistanse, være med på å skape rom for både hans egen og Binhs frihet.

Sartre har, som tidligere nevnt, et grunnleggende negativt syn på subjektets møte med den andre, da blikket medfører en kamp om subjektsstatus. I *Cahiers pour une morale*, skriver han imidlertid utførlig om *henstilling og hjelp* som grunnlag for gjensidig styrking av frihet. En henstilling krever at en personlig frihet i situasjon anerkjenner en annens personlige frihet i situasjon; det dreier seg ikke om en befaling, men en appell om å utføre et prosjekt i fellesskap. Denne handlingen støtter seg ikke på en gitt solidaritet, men gjennom at de to utfører en felles virksomhet, bygges solidariteten.⁸⁵ I denne situasjonen blir den som ber om hjelp, i vårt tilfelle Steve, klar over den andres, altså Binhs frihet, ikke som et overskridelse-objekt som står i motsetning til hans frihet, og heller ikke som et overskridelse-subjekt som stivner den: ”han oppdager den i hjertet av sin frihet [...] han kjenner sin frihet som fremkallende den andres frihet, samtidig som han kjenner at den andres frihet fremkaller hans egen”.⁸⁶ Fordi Steve er blind bærer han heller ikke et blikk som truer med å fortrenge Binh og redusere ham til et objekt. Det blir ingen kamp om hvem som skal kontrollere det visuelle feltet, og deres relasjon blir derfor et merleau-pontysk møte mellom kroppssubjekter som når hverandre gjennom dialog, snarere enn en sartriansk kamp om subjekts- og objektsposisjoner. Mot denne bakgrunn kan Steves blindhet ikke bare leses som et handikap som begrenser hans muligheter, men også som en situasjon som gir ham og sønnen mulighet til å møtes i frihet og styrke hverandres frihet gjennom den støtten og hjelpen Steve har behov for. Den oppmerksomme leser vil legge merke til at jeg her benytter ”situasjon” ikke i Sartres betydning, men i henhold til Merleau-Pontys og Beauvoirs forståelse av kroppen som et fenomen som *utgjør* vår situasjon. Som jeg skrev i teoridelen, kan kroppen *være i* ulike situasjoner, slik Sartre beskrev, men den *er* også vår situasjon i den betydning at den danner utgangspunktet for våre potensielle handlinger. Gjennom Steves situasjon, med blindhet som en del av kroppens faktisitet, og Binhs følgelige assistanse, skaper far og sønn handlingsrom for hverandre i deres felles tilbaketrunkne posisjon, i den amerikanske ødemarken hvor prærien møter horisonten. Moland understreker deres isolasjon gjennom mise-en-scène og lydbruk. Alle eksteriørbildene av ranchen og Steves campingvogn er store

totalbilder som viser at de er omgitt av et goldt, forblåst, gulbrunt landskap. Kun én vei leder til ranchens kontor, og den er lang og snirklete. Opp til campingvognen går det kun en gjengrodd kjerrevei. Samtidig domineres lydsporet av ulende og ugjestmild prærievind. Filmens siste innstilling viser Steve sittende på en stol mens Binh klipper håret hans, og da kameraet kjører bakover fra det halvtotale utsnittet, ser vi at de sitter midt ute på et jorde. Bildet blir større og større, men omgivelsene består kun av gul jord og blå horisont. Bildet viser Steve og Binhs isolasjon, men i det ligger også en ro og frihet som Binh tidligere ikke har vært i nærheten av.

En alkoholisert kropp

Mens Binhs og Steves kropper bærer uforskyldte stigmaer, lider Tomas' kropp i *Aberdeen* under en svøpe han stadig påfører seg selv. Gjennom å gi etter for sin alkoholisme oppgir Tomas kontrollen over kroppen og kroppens møte med andre kroppssubjekter. Tomas' kropp er lunefull med et rusbehov som står i veien for møter med verden i verdighet, hvor tillit og nære relasjoner blir offer for en fysisk trang som setter andre hensyn til side. Sårheten i Tomas' skikkelse ligger mye i uviljen mot å oppgi en rus som medfører nedverdiggende situasjoner og skyver mennesker unna. Victor J. Seidler beskriver rusmisbruk som en vei til selvkontroll for menn. I en situasjon hvor menn forventes å legge lokk på sitt emosjonelle liv, kan rus være en måte å oppnå dette og dermed bekrefte deres maskuline identitet.⁸⁷ Vi får aldri vite bakgrunnshistorien for Tomas' alkoholisme, men det er nærliggende å tro at det i hans tilfelle ikke dreier seg om et ønske om kontroll, men et behov for å gi slipp. Han understreker at han aldri var full på oljeriggen, underforstått at han vet dette ville være uansvarlig. Det er som om han med åpne øyne driver kroppen, og blir drevet av kroppen, mot en rus han vet innebærer å miste herredømme. Seidlers innsikt kan allikevel være gyldig for Tomas' handlemønster. I en sympatisk lesning kunne man forstå alkoholismen som middel til å døyve smerten fra tapet av nære familierelasjoner, men filmen kommuniserer snarere at tapet av Kaisa og Helen i stor grad skyldes Tomas sitt alkoholmisbruk. I så tilfelle kunne alkohol ha vært en måte å tøyte kjærligheten til kone og datter, en kjærlighet som ikke bare gir, men også krever, som ikke bare styrker, men som også gjør sårbar og utsatt. I stedet for å stå i disse besværlige, nære menneskelige relasjoner som forutsetter et aktivt og handlende kroppssubjekt, har Tomas valgt en tilbaketrukket posisjon. Alkoholen har bidratt til å dempe emosjonene slik at denne tilbaketrekningen var mulig, og misbruket har gjort

ham til et subjekt Kaisa og Helen enklere kan støte fra seg. Årsaken til at han ikke klarer å ta et tradisjonelt maskulint ansvar for familien kommer ikke fram i filmen, men vi skal se nærmere på hvilke motivasjoner som kan ligge bak tilbaketrekkningen mot slutten av analysekapittelet. Inntil videre nøyer vi oss med å slå fast at ved å slippe kontrollen over egen kropp, slipper også Tomas å ha kontroll over andres kropp.

På samme måte som Tomas' tap av kontroll skyldes inntak av væsker, visualiseres det samme tapet med spilte væsker. Da Kaisa skal få ham ombord på flyet til Skottland, faller han ut av køen og lander på bæreposen han hadde i hånden. Klærne blir fulle av glasskår og dynket i sprit, han ser hjelpeløs og fornedret ut der han ligger og kaver på gulvet. I bilen over fjellet til Bergen kaster han opp, som følge av at Kaisa kjører raskt og uvørent for å skremme ham. Først vises et halvtotobilde skutt utenfra der Tomas kaster opp over frontruten, så et nærbilde av at han brekker seg nok en gang, denne gang i fanget til Kaisa. Vi får også se nok et nærbilde av den tykke, gule kroppsvæsken da han forsøker å tørke oppkast av dashbordet med skjerfet sitt. Senere, i Skottland, er det nok en scene hvor spilte væsker illustrerer den kroppslige fornedrelsen i Tomas' tap av kontroll. Han står i et blomsterbedd for å tisse, men faller bakover. Kaisa forsøker å hjelpe ham opp, men da hun snur ham rundt ser vi en stor, våt flekk på boksershortsen hans. Hun klarer ikke stable den uhåndterlige kroppen på bena, og får politiet til å putte ham i fyllearresten. Det er også andre scener som hvor spilte væsker illustrerer Tomas mangel på kroppsbeherskelse og hvilken avsky dette vekker hos andre, som da han later vannet foran inngangen til Gardermoen flyplass og da han pusser tennene i en innendørs fontene i resepsjonen på Kaisas advokatkontor.

Det mest ubehagelige eksemplet er da Tomas setter seg selv i en underlegen, utsatt og nedverdiggende posisjon en tidlig søndagsmorgen på jakt etter alkohol. Alle skjenkesteder er stengt, men med lommeboken han har stjålet av Kaisa parat stopper han en gjeng pent kledde, tydelig berusede unge menn på vei fra fest. Han ber om å få kjøpe øl av dem, og responsen er brautende, men imøtekommende, helt til Tomas drar fram den rosa lommeboken. Det rosa skinnet som lyser mot gjengen er tegn på at de har å gjøre med en mann som ikke representerer den trygge maskuliniteten de først trodde, og situasjonen snur på et øyeblikk. Lommeboken blir et klarsignal på at de står overfor en kropp som kan ydmykes og avmaskuliniseres ytterligere, og de sier at de godt kan selge ham øl, men at han må betale for hver slurk de heller i ham. Da Kaisa

og Clive omsider finner Tomas, er han klissvåt og omringet av fem unge menn som spruter øl utover han. Totalbildet fanger Tomas bakfra sittende på knærne med hendene foran seg på bakken. Han er ubevegelig, bortsett fra en svak skjelving, og ser nærmest fastbundet ut: Han likner en fange. Den ene av de unge mennene holder ølboksen i skritthøyde, og det ser ut som om han tisser på Tomas. I overført betydning er det nettopp det han gjør. Forsvarsløs og ydmyket er Tomas ute av stand til å bryte ut av den krenkende situasjonen. Vendepunktet kommer når Kaisa baner seg vei og lirer av seg følgende lekse: "Haven't I seen you somewhere before? Wait, I know you – you're the one who disappears, but I know, I just look in the sorriest fucking dumpster in town, and voilà – there you are!" At hun med sin kvinnelige kropp og sitt ukvinnelige språk stiller seg over den hjelpeløse mannen får en av de unge mennene til å bryte ut: "Show the man some respect!"

En voksen mann som lar seg oversprøyte med øl av unge menn, som tisser på seg, kaster opp over seg selv, lar behovet for alkohol styre handlingsmønsteret og valgene sine, som har oppgitt kontrollen over sin egen kropp - vi ser hvordan abstinensene får ham til å skjelve ukontrollert på hendene og hvordan han blir så full at han mister språket - filmen er ikke nådig mot Tomas, men insisterer på å skildre hans fornedring. Han vises også naken både i konkret og overført betydning, og i denne nakenheten ligger en utsatt svakhet. Den mannlige kroppen vi møter i *Aberdeen* står i skarp kontrast til hvordan mannekroppen vanligvis iscenesettes. Filmen demonstrerer også gjentatte ganger hvordan Kaisa styrer Tomas' kropp. Ved å kontrollere alkoholbeholdningen får hun Tomas til å gjøre som hun vil, og hun tar også ofte tak i klærne hans og drar ham med seg slik foreldre tar tak i trassige småbarn. Hun forteller ham også at han ikke skal pille nese, at han skal "tuck [his] shirt in", og at han ikke skal riste med bena.

Hvorfor all denne kroppslige ydmykelsen i både *Aberdeen* og *The Beautiful Country*? I *Cahiers pour une morale* skriver Sartre: "Denne sårbarheten, denne endeligheten, det er *kroppen*. Kroppen for den andre. Å avdekke den andre i hans væren-midt-i-verden, det er å elske ham i hans kropp."⁸⁸ Vår kjærighet til andre mennesker er kjærighet til andre kropper som vi elsker i og gjennom deres svakheter. Dette er menneskeligheten vi gjenfinner i oss selv, dette er meg i den andre og den andre i meg. At Hans Petter Molands mannlige skikkelser så ofte har sårhet og sårbarhet innskrevet i kroppene sine gjør dem menneskelige for oss, vekker gjenkjennelse. Vi vil dem vel, vi vil tilgi, vi vil forstå. Så når de trekker kroppene sine

unna situasjoner som gjør dem vondt, møter ikke vi som tilskuere dette valget med fordømmelse, men med forståelse.

Kroppenes higen etter avstand

De tilbaketrunkne maskuline skikkelsene i *Aberdeen* og *The Beautiful Country* foretar ikke bare en mental distansering fra den hegemoniske maskuliniteten. I møtet med forventninger de ikke vil/kan/klarer å oppfylle trekker de også kroppene sine vekk i konkret forstand. Som vi skal se senere i analysen gjelder dette også for *Kjærlighetens kjøtere*. Her har Randbæk og Holm valgt et liv i isolasjon på en pelsjegerfangstasjon på Grønland hvor de, med unntak av det årlige besøket fra arbeidsgiveren, kun er i kontakt med hverandre. I *Aberdeen* velger Thomas å gå i fengsel i sin datters sted og på den måten isolere kroppen sin fra omverdenen. Binh i *The Beautiful Country* holder avstand og slipper ikke andre mennesker enn lillebroren Tam virkelig innpå seg. Når han er sammen andre flyktninger er det tydelig at han ikke søker deres fellesskap, som da båtflyktingene kommer til Malaysia og Binh ikke holder seg til gruppen, men blir værende på stranden alene med Tam. Til slutt slår han seg altså ned i en trailer, midt ute på et jorde, på en ranch i Texas' forblåste, golde og folketomme landskap, sammen med den blinde faren sin.

Denne avstanden er også avstand til kvinner. Bortsett fra Binh, som forsiktig nærmer seg Ling før han vender seg bort fra henne, forsøker ingen av mennene å oppnå intimitet med det annet kjønn. Avskåret fra en hegemonisk norm, inngår de heller ikke relasjoner med kvinner som seksuelle vesener. Fra de tilbaketrunkne posisjonene, avskåret fra nær omgang både med kvinner og menn, finner de imidlertid rom for å artikulere en ny maskulinitet. Noen tradisjonell maskulinitet kan de ikke utøve, for handlingsrommet de har laget for seg er for begrenset. En tradisjonell, hegemonisk maskulinitet handler ikke bare om hvilke oppgaver man utfører, men i *hvilke sosiale rom man handler*. Denne posisjonen trenger verdsettelse og bifall - den krever et publikum. Så selv om Randbæk, Holm, Binh og Steve utfører mange oppgaver som signaliserer en tradisjonell maskulinitet som jakt, fiske og reparasjonsarbeid på gården, vil de aldri kunne innta en hegemonisk, ikke engang en medvirkende posisjon, for det finnes ikke andre mennesker å posisjonere seg i forhold til. Denne *flukten* fra publikum, fra hegemoniske maskuline normer, fra – men også til – nære relasjoner i tilbaketrunkethet kan, som vi skal se i neste kapittel, sees i forhold til den genren som alle de tre filmene kommuniserer med: *The Road Movie*.

På vei

”You think you can drive for a while?”

Thomas, *Aberdeen*

Feministisk filmteori har gjort oss oppmerksomme på at fortellinger på film som regel hviler på dikotomien mann-aktiv/kvinne-passiv. Tradisjonelt har det vært de mannlige skikkelsene som har drevet narrativet framover gjennom sine handlinger og som også fysisk sett har vært mest i bevegelse: Fortellingen har latt dem reise, utforske, initiere forflytning, men de har også vært mer mobile i konkret forstand ved at kameraet har fanget dem mens de løper, går, rir, kjører bil og så videre. De kvinnelige skikkelsene har i større grad vært preget av stillstand: ventende ved vinduet, hensatt til passasjeretset, begrenset av hjemmets fire vegger, mens mannen er ute og befester sin maskulinitet gjennom bevegelse. Ingen genre tematiserer dette tydeligere enn *The Road Movie* og dens forløper *Westernfilmen*.

Hans Petter Molands filmer skriver seg inn i en europeisk tradisjon som, i motsetning til den amerikanske filmproduksjonen, ikke er like organisert rundt genrekonvensjoner. I både *Kjærlighetens kjøtere*, *Aberdeen* og *The Beautiful Country* finner vi imidlertid spor av nettopp road movien. En slik narrativ strategi er interessant, da denne genren både er et rammeverk for mannlig bevegelse og, som vi skal se, også er blitt beskrevet som *et uttrykk for maskulinitetskrise*. Før vi diskuterer hvordan Molands mannlige skikkelser både sammenfaller med og skiller seg fra road moviens mobile helter og antihelter, skal vi se litt nærmere på genrens konvensjoner.

Fluktfantasier

Timoty Corrigan forstår road movien først og fremst som et etterkrigsfenomen. Han argumenterer også for at det er en utpreget maskulin genre, ”peopled with male buddies, usually a pair whose questing will only be distracted or, at best, complemented by the women who intrude from time to time”.⁸⁹ Mot denne bakgrunnen skisserer han tre distinkte karakteristikker for road movien slik den utviklet seg fra 1950-tallet: (1) I stadig økende grad faller familien, selve kjernen i det klassiske narrative, fra hverandre. Familien bevares kun som et minne eller et stadig vagere ønskemål. (2) Heller enn at skikkelsene skaper handlingen, skaper handlingen

skikkelsene.^a (3) Skikkelsene blir i stadig større grad assosiert med kjøretøyene sine, slik at de mer eller mindre blir ett med framkomstmidlene.⁹⁰ Et fjerde fellestrekk som han peker på tidligere i teksten er at filmene har et ”quest motive”, at helten er på søken etter noe eller har en oppgave som driver ham ut på veien.⁹¹ Og sist, men ikke minst, hevder Corrigan at road movien *tematiserer den tradisjonelle maskulinitetens oppløsning og fall*, og at dette kan være årsaken til denne filmens sentrale plass i samtidskulturen.⁹²

I innledningen til antologien *The Road Movie Book* skriver Steven Cohan og Ina Rae Hark at disse filmene også uttrykker en *frihetslengsel*. Veien og reisen representerer en flukt fra hegemoniske normer, og outsideren, den ensomme opprøreren, romantiseres. De skriver at ”a road movie provides a ready space for exploration of the tension and crises of the historical moment during which it is produced”.⁹³ Dette er interessant i forhold til Corriganes tese om at disse filmene omhandler en maskulinitetskrise. Grunnen til at Cohan og Hark tegner et større bilde, ved å hevde at genren kan beskrive ulike kulturelle og strukturelle spenninger alt etter i hvilken historisk situasjon filmene blir laget, er at de har en videre forståelse av road movien. De mener den var til stede i filmen lenge før 2. verdenskrig, og mens Corrigan ser ”buddy-road movien” som genrens arketype, er dette ifølge Cohan og Hark egentlig bare en undergenre som var populær fra 1950-tallet og fram til rundt 1980.⁹⁴ De framhever at det heteroseksuelle paret her, som i annen Hollywoodfilm, er et like vanlig protagonist-tospann som 1960-tallets buddies, og at road movies fra før *Easy Rider* (Hopper, 1969), omhandlet helter som ved filmens slutt hadde gjenfunnet sin plass i samfunnet.⁹⁵ Det er allikevel slik at vi i road movien, med noen få unntak, finner menn bak rattet. Menn som er på flukt fra loven, fra familieforpliktelser, fra forventninger – kort sagt menn som flykter fra tradisjonell mannlig identitet i oppløsning. Inspirert av Corrigan skriver Stuart C. Aitken og Christopher Lee Lukinbeal i artikkelen ”Disassociated Masculinities and Geographies of the Road”:

Male hysteria is a disassociation from hegemonic masculinity, and its allegory, the road movie, is a spatial performance of the disenfranchised spirit. In road movies we see the flight of the phallus through motorized escape: castrated from hegemonic masculinity, mobile masculinity is the ”other” to the extent that it is

^a Man kan stille spørsmålstegn ved hvorvidt dette er spesielt for road movien. At handlingen er med på å forme skikkelsene, er et grunnleggende trekk ved Hollywood-formularen, hvor hovedkarakterene konvensjonelt gjennomgår en psykologisk utvikling som en følge av utfordringer han eller hun stilles overfor.

the rival with the father. [---] The myth of the road movie combines the hysterical and the disassociated into a paradigm that celebrates a search for self through spatial angst and unstable family geographies.⁹⁶

Både Aitken, Lukinbeal og Corrigan tilhører den psykoanalytiske tradisjonen innen filmvitenskapen, og benytter derfor en terminologi som skiller seg fra begrepsapparatet i denne oppgaven. Fenomenene de beskriver er imidlertid de samme. ”Disassociated masculinity”, eller løsrevet maskulinitet, står i motsetning til stedbundet maskulinitet, og beskriver menn som er på både fysisk og psykisk reise vekk fra en tradisjonell mannlig subjektivitet som ikke lenger er trygg og stabil. Når de snakker om ”hysterical masculinity”, henspiller dette på Corrigans tanker om den hysteriske mannen som en mulig radikal posisjon som utfordrer hegemonisk maskulinitet, en posisjon som rommer all såkalt umandig oppførsel. Mitt begrep ”tilbaketrukket maskulinitet” rommer både ”disassociated masculinity” og enkelte utslag av ”hysterical masculinity”. Grunnen til at jeg tok med sitatet ovenfor er at meningsinnholdet er svært treffende i forhold til Molands mannlige skikkelser og deres fysiske og mentale reiser, selv om Aitken og Lukinbeal benytter en psykoanalytisk terminologi som jeg mener er mer forkludrende enn klargjørende i denne sammenhengen. Det de helt enkelt sier er at road movien er en allegori over maskulinitet som har løsrevet seg fra hegemonisk maskulinitet. Denne løsrivelsen har funnet sted på grunn av en symbolsk kastraksjon; det er noe ved disse skikkelsene som gjør at de ikke *kan* erobre en hegemonisk posisjon om de hadde ønsket det. Oppløsningen har ført dem ut på veien, ut i en mobil tilværelse, og de er slik å forstå som *det andre* i forhold til en stabil, stedbundet maskulinitet. Road movien hyller denne søken etter identitet gjennom atskilthet og ustabile familiestrukturer.

Shari Roberts, på sin side, ser en forbindelse til Westernfilmen i road moviens lineære struktur og den metaforiske veiens konnotasjon med individualisme, aggresjon, uavhengighet og kontroll. Men i forhold til Westerngenren er road movien mer åpen og ”fuled by quests for missing values”.⁹⁷ Det som forener alle disse tekstene er at de ser den tradisjonelle maskuliniteten og kjernefamiliens fallitt som det som motiverer de mannlige skikkelsene til å legge ut på veien. Men mens Corrigan, Cohan og Hark, Aitken og Lukinbeal hevder at karakterene søker etter en *ny* maskulin identitet, hevder Roberts at de søker de tapte, *tradisjonelle* verdiene. Begge oppfatninger gjør seg gjeldende i Hans Petter Molands filmer. I *Aberdeen* og *The Beautiful Country* higer de mannlige protagonistene etter å formulere en ny

maskulinitet og reisene deres bringer dem mot et rom som muliggjør dette. I *Kjærlighetens kjøtere* derimot, har Randbæks reise vært en reise mot en tapt maskulinitet. Vi skal se nærmere på hvordan denne filmen samsvarer med Roberts analyse, men først et blikk på hvordan *Aberdeen* og *The Beautiful Country* står i forhold til road movie-genren.

Veien mot familieansvar

I *Aberdeen* og *The Beautiful Country* befinner de mannlige skikkelsene seg i en situasjon hvor de tradisjonelle familiestrukturene er oppløst. Dette er helt grunnleggende for filmenes premiss, da det både er med på å definere Tomas' og Binhs lave sosiale posisjon, og samtidig også er det som motiverer reisene. Veien fører dem til en situasjon fristilt fra forventninger knyttet til hegemonisk maskulinitet: i fengsel for Tomas' vedkommende og ut i den amerikanske ødemarken, kun ledsaget av sin far, i Binhs tilfelle. Begge disse situasjonene er preget av tilbaketrukket isolasjon, noe som skaper rom til å utforme en ny maskulin identitet. Samtidig er det åpenbart at kroppene deres står i veien for erobringen av en tradisjonell hegemonisk maskulin posisjon. Binhs merkede, utstøtte, tokulturelle kropp og Tomas' alkoholiserede legeme er "kasterte" i den forstand at inskripsjonene på kroppene de lever sitt liv gjennom, degraderer dem til en underlegen posisjon i den "falliske ordenen" i Aitken og Lunkinbeals psykoanalytiske terminologi.^a At de ikke innehar noen plass i den falliske ordenen gir imidlertid også en frihet, da de ikke trenger å underkaste seg "farens lov". Reisen kan dermed forstås som en frihetsflukt vekk fra begrensende hegemoniske normer. I Binhs tilfelle er det åpenbart at et slikt motiv er til stede allerede da han sykler til Saigon. For Tomas' del begynner reisen høyst ufrivillig, men konfrontert med sin egen utilstrekkelighet som omsorgsperson vokser det fram et ønske om renselse og en ny start i frihet som han paradoksalt nok finner ved å gå i fengsel. At familiens oppløsning er det som igangsetter reisen er også åpenbart ved at Binh bryter opp fra sin tante når han skjønner at hennes forestående

^a I Jacques Lacans psykoanalytiske teori hviler den symbolske farens maktposisjon i familien på hans besittelse av fallos. Kastrasjon avskjærer dermed en mann fra å innta dominansen i falliske ordenen. Jeg benytter begrepet "kastrasjon" for å henvisning til teorien, men vil gjerne understreke min skepsis mot denne termen. Når man benytter "kastrasjon" for å beskrive karaktertrekk som gjør at personen ikke kan innta en hegemonisk maskulin posisjon, sier man samtidig at denne mannen er umannlig. For meg er det viktig å benytte et språk som levner rom for at menn kan ha andre kropp, ta andre valg og oppsøke andre situasjoner enn den hegemoniske dominansen foreskriver, uten at dette skal gå på bekostning av deres såkalte mannlighet.

giftermål vil ekskludere han fra hans allerede marginaliserte posisjon i familien, mens Tomas dras med til Aberdeen for å ta farvel med sin døende ekskone. Så langt har fortellerstrukturene i *Aberdeen* og *The Beautiful Country* mye til felles med den tradisjonelle road movien, men i motsetning til de fleste road movies, som omhandler flukten *fra* et sted, konsentrerer disse seg om reisen *til* et sted, et sted som også utgjør filmenes titler: byen Aberdeen og det vakre landet USA. Filmene skiller seg også fra tradisjonelle road movies på andre avgjørende områder. La oss gå tilbake til Corrigan's oversikt over genrekonvensjonene for å se hvordan behandlingen av disse tydeliggjør maskulinitetsproblematikken i *Aberdeen* og *The Beautiful Country*.

Vi har allerede slått fast at oppløste familiestrukturer er med på å motivere karakterene; nå skal vi se på Corrigan's to øvrige punkter. For det første: "Unlike other genres, such as the detective film where characters initiate events, in the road movie events act upon the characters: the historical world is always too much of a context, and objects along the road are usually menacing and material assertive."⁹⁸ Som nevnt er den tradisjonelle mannlige filmhelten aktiv og handlende. I road movien like så, men her er det vanligere at tilfeldighetens spill påvirker karakterene. Dette gjelder både *Aberdeen* og *The Beautiful Country* i enda større grad enn den tradisjonelle road movien. Tomas er en påfallende lite dynamisk protagonist og bidrar ikke på noe tidspunkt til at han og Kaisa kommer nærmere reisemålet. Det er Kaisa som kommer og henter ham i Norge og nærmest tvinger han med seg til Aberdeen, og Tomas blir til tider mer av en antagonist for Kaisa da hans alkoholisme stadig setter dem tilbake. Genrekonvensjonen tro blir de også forsinket av omstendighetene som guttegjengene som vanærer Tomas, banker opp Kaisa og stjeler pengene deres og at bilen punkterer på motorveien, men det er ingen ytre faktorer som hindrer dem på langt nær så stor grad som Tomas. Fordi han er beruset blir de nektet adgang på flyet, de mister tid når han blir satt i fyllearesten og han er generelt "not the easiest guy in the world to transport" som Kaisa uttrykker det. Vi har altså å gjøre med en variant av en genrekonvensjon hvor heltinnens fremste hinder sitter ved siden av henne i passasjerstet og mannens tilstedeværelse verken garanterer for sikkerhet eller framdrift.

I Binhs tilfelle er det han selv som utfører reisen, men til tross for at han tilbakelegger en imponerende strekning, tar han påfallende lite initiativ til egen forflytning. Når han blir utestengt fra tantens hus, reiser han ikke av gårde med det samme, men flytter ut på en brygge bare noen meter unna. Dette er den verden han

kjenner, og han mangler mot og initiativ til å bryte opp. Når han så stjeler familiens cyclo og drar til moren i Saigon, har han ikke utpekt USA som reisemål. Det er moren som får ham ombord på båten, betaler for reisesens første etappe og oppfordrer ham til å oppsøke faren i Houston, Texas. Siden, da Binh, lillebroren Tam og Ling rømmer fra flyktningleieren i Malaysia, er det Ling som har spart penger, lagt planer og får dem av gårde. Først når Binh bestemmer seg for å forlate New York og lete etter Steve i Texas' ødemark, er det på eget initiativ, og det er Lings avvisning og oppdagelsen av at han som sønn av en amerikaner har rettigheter, som motiverer beslutningen om å haike tvers igjennom hele USA. I både *Aberdeen* og *The Beautiful Country* brukes road moviens konvensjoner til å beskrive menn som, sammenliknet med filmhistoriens tradisjonelle helteskildringer, i større grad avstår fra å handle og lar handlingene sine styres av andre skikkelser. De er ikke drevet av eventyrlyst og utforskertrang, som så mange av road moviens helter.

Fraværet av handlekraft understrekes ytterligere ved at Tomas og Binh heller ikke selv sitter bak ratt og ror. Som vi husker var Corrigans tredje punkt for å beskrive road moviens egenart at helten og kjøretøyet smelter sammen og blir ett, at de blir assosiert med hverandre. Bilen symboliserer individualisme, frihet og tro på teknisk framskritt, og det å kontrollere kjøretøyet er et uttrykk for at man kontrollerer sin egen skjebne, noe som ifølge Shari Robert er selve premisset for en road movie.⁹⁹ Tomas og Binh er avskåret fra denne kontrollen. Ikke én gang i løpet av den lange reisen Binh foretar mot og gjennom det vakre landet sitter han bak rattet på et motorisert kjøretøy. Han blir fraktet i båt og haiker med biler. Bortsett fra når han foretar forflytning kun ved hjelp av sine egne muskler (når han går, svømmer og sykler) er han er avhengig av andre for å komme seg fram, og bilens fart, frihet og maskuline aggresjon er dermed ikke tilgjengelig for han.

Når det gjelder Tomas, blir hele reisen til *Aberdeen*, med unntak av et intermeso på bilfergen, foretatt i bil. Men det er Kaisa som har leid den og Kaisa som sitter bak rattet. Dette er en effektiv visualisering av hvem som initierer handlingen av far og datter. At Tomas ikke er bekvem med dette blir klart når han forsøker å gi et annet inntrykk overfor Clive. Clive er en ung mann som plukker dem opp på motorveien etter at de har punktert. Han gir dem haik til en veikro, der de venter på at bilen skal bli tauet. Når bilen er kommet sier Tomas: "Hey, Kaisa. The car is ready. You think you can drive for a while?" Slik forsøker han å skape inntrykk av at det stort sett er han som sitter bak rattet, at han aktivt reproducerer en tradisjonell

maskulinitet assosiert med fart, kontroll, farmdrift og målstyring. Mens han sier denne replikken, står han breibeint og stikker hendene i lommene og inntar slik en langt mer såkalt mandig kroppspositur enn vi ser ellers i filmen. I realiteten tar Tomas bare initiativet til en forflytning selv, da han forsøker å overlate en skamlått Kaisa til hennes egen skjebne. Han drar til en jernbanestasjon og skal til å kjøpe en enveis billett til London med datterens penger, men oppdager at lommeboken er tom. Nølede og famlende må han innse at hans ene forsøk på å ta kontroll over sin egen reise mislykkes.

Tomas blir imidlertid forbundet med ett kjøretøy: I filmens åpningssekvens, i det første tilbakeblikket på Kaisas barndom som også er da vi ser Tomas for første gang, kommer han kjørende i en rød Alfa Romeo 2000 GTV.^a Dette er en kostbar sportsbil for kjennere: berømt for klasseledende kjøreegenskaper og utallige triumfer innen motorsport i sin samtid. Tomas' bil har racingdekaler med nummer på dørene, men er registrert for vanlig veibruk, har standarddekk og ikke veltebur. Dette betyr at den ikke blir benyttet i profesjonelle billøp, men numrene for løpsbruk kan tyde på at Tomas har drevet motorsport på amatørnivå. Valget av denne sporty entusiastbilen signaliserer en spenningsøkende og fartsinteressert maskulinitet, svært langt fra den Tomas vi møter i filmens nåtid, der han har inntatt passasjeretet (og faktisk også til tider baksetet) i resignert forvisning. Hva har skjedd med den motorinteresserte, adrenalinsøkende, unge Tomas? Han speiles i Alfaens skjebne. Den står og ruster ned i Helens garasje, og sykepleieren hennes dekker den til med støvete ullpledd før hun lukker portene til Helens hjem for aller siste gang. Bilen er, som Tomas, blitt en skraphaug, noe overflødig, skittent og uønsket som dyttes under møkkete tepper og etterlates til sitt eget forfall i mørket.

I en artikkel som diskuterer nye tendenser i amerikanske roadmovies, skriver Anne Gjelsvik at de sentrale verdiene i denne genren er endring, oppbrudd og frihet, men at en rekke nyere road movies ikke tematiserer fravær av forpliktelse, men heller fokuserer på ansvaret som følger familien og farsrollen.¹⁰⁰ *Aberdeen* og *The Beautiful Country* føyer seg inn i dette mønsteret. Tomas og Binh søker rom for å leve uten en ny maskulinitet, men *i dialog med*, ikke fristilt fra, familierelasjoner.^b Gjennom å gå i

^a Takk til Sven Skuterud for hjelp med å identifisere bilen og hvilke assosiasjoner den gir.

^b At dette er tidstypisk trenger imidlertid ikke å bety at det representerer noe nytt. Også i ur-reisefortellingen *Odysseen* går heltens ferd hjem til familieansvar og gjenforening med sine kjære. Takk til Audun Engelstad for denne påpekningen.

fengsel for Kaisa gjennomgår Tomas en katarsis som igjen kan gjøre ham skikket for farsrollen. Deres felles reise og utspaltingen av Tomas hensetter ham altså i en posisjon hvor han igjen kan tre inn i samfunnet som far. Når han i fengselet får vite at han ikke er Kaisas biologiske pappa, kan han endelig finne sin egen vei til farsrollen. For Binh er reisen en reise mot familietilhørighet. Før han forlater tanten, oppsøker han et tempel og ber om at familien hans skal bli gjenforent. Han blir bønnhørt, og gjennom samlivet med faren får han rom til å leve som mann og menneske på nye premisser. Stilt overfor en blind og trengende Steve blir Binhs kropp fri, nyttig, ansvarsfull og skapende. Endelig har han sluppet unna de kulturelle begrensningene av hans tokulturelle kropp. Filmbildet viser oss at Binh er kommet til reisens slutt. Veien som leder fram til Steves campingvogn slutter ved vognens dør.

Hvit Western

I essayet "Western Meets Eastwood. Genre and Gender on the Road" peker Shari Roberts på westernfilmen som road moviens forløper. Hennes redegjørelse for motivene i disse to erkeamerikanske genrene med hensyn til maskulinitet, har gjenklang i *Kjærlighetens kjøtere*.

Westernfilmen har alltid vært en maskulin genre både med hensyn til publikumsmålgruppe, rollebesetning, estetikk og innhold: ugjestmild natur, åpne rom, heldedåd, nasjonal ekspansjon, livskraft, vold og død. Roberts skriver at "the frontier symbolism" som gjennomsyrrer genren er "propelled by masculinity and a particular conception of American national identity that revolves around individualism and aggression".¹⁰¹ For Jane Tompkin, som Roberts er influert av, handler westerngenren om menns frykt for å miste sin dominans, og dermed sin identitet, "both of which the Western tirelessly reinvents".¹⁰² Den maskuline identitet testes gjennom vold og død i en genre hvor døden er alt. Tompkin skriver: "violence and stoicism [...] are the means by which the men of the Western demonstrate their heroism, and death is the means by which they gain glory."¹⁰³ I road movien er på samme måte den erketytiske helten motivert av død, på en reise som aldri når fram til en klart mål eller tilfredsstillelse. Reisen er ofte en flukt fra døden som truer ved dens utgangspunkt eller endepunkt. Roadmovie-helten kan dermed sies å både søke livet og rømme fra det, mens døden eksisterer som en selvfølgelighet man verken ønsker å unnsnippe eller oppsøke. Døden er heller en tilstedeværende størrelse som gir mening til livet, slik mørket definerer lyset.¹⁰⁴

Handlingen i *Kjærlighetens kjøtere* og filmens maskuline skikkelser sammenfaller i stor grad med genrekonvensjonene Roberts avdekker i westernfilmen og road movien. Den bitende grønlandske naturen med sine endeløse åpne, hvite flater er sentrale både for det visuelle uttrykket, karakterens situasjon og narrativet.^a Som Peter Cowie påpeker, er det ubarmhjertige arktiske landskapet i likhet med westernfilmens ugjestmilde ørken, med på å vise skikkelsenes ensomhet og deres maktesløshet i møte med naturkreftene.¹⁰⁵ Videre befester Larsen, Randbæk og Holm sin maskulinitet gjennom vold og død, både som jegere og i konfliktene seg imellom. Samtidig kan alle tre sies å prøve og unnsnippe det egentlige livet gjennom sitt valg om å leve i isolasjon på Grønland, og døden synes uunngåelig, og ikke egentlig uønskelig, for Holm og Randbæk. Individualisme og aggressiv framtoning merker dem alle tre, mens frykten for å miste sin dominerende posisjon, og slik feile sitt eget selvbilde, er et dominerende motiv for Randbæks handlinger i møtet med Larsen.

Samtidig er det også avgjørende forskjeller mellom *Kjærlighetens kjøtere* og Roberts redegjørelse for western-konvensjonene, avvik som går rett til kjernen av min problemstilling. Roberts snakker om western-genren og road moviens ”heros”. Jeg vil imidlertid hevde at det vanskelig å få øye på noen helteskikkelser blant trespannet i *Kjærlighetens kjøtere*. Holm og Randbæk vinner heller ingen ”glory” gjennom sin død. Den ærefulle western-døden henger gjerne sammen med tapperhet i strid, eksemplifisert med et erketypisk scenario: duellen. I *Kjærlighetens kjøtere* finner vi opptakt til flere dueller, både mellom Randbæk og Holm og Randbæk og Larsen. Ingen av disse materialiserer seg imidlertid i noen dødbringende tvekamp. Holm ender sitt liv alene i en isbresprikk, svevende i løse lufta blant hunder, remmer og slede. Randbæk blir skutt av Larsen, men det er et ujevnt parti. Han er ubevæpnet og yter ingen motstand da Larsen skyter ham i halsen på kloss hold. Det store klimakset hvor mandigheten skal bekreftes og befestes uteblir dermed, og Randbæk og Holms død er like ensomme som deres liv. Fraværet av heroisk kamp og bifallende publikum gjør at de heller ikke opplever noen ærefull død.

Jeg vil argumentere for at grunnen til at Holm, Randbæk og Larsen verken erobrer noen heltestatus og eller vinner ære, henger sammen med deres tilbaketrukne posisjon. De utgjør ingen avant garde som er ute og utforsker en vill ”frontier” for å

^a Filmens handling er lagt til Grønland, men den er spilt inn på Svalbard. Når jeg refererer til den ”ugjestmilde grønlandske naturen”, henviser dette til fiksjonsuniverset og ikke til det faktiske innspillingsstedet.

bidra til nasjonal ekspansjon, men snarere en isolert, nærmest gjenglempt, baktrupp, som kjemper for sin egen overlevelse som mennesker og menn i et område som allerede er oppdaget av andre helter. Deres utakt med tidens konvensjoner og deres isolerte situasjon i Grønlands isøde avskjærer dem fra muligheten til å innta en hegemonisk posisjon. For å knytte an til redegjørelsen for road movien i forrige avsnitt: Man kan forstå Randbæk og Holms motiv for å leve på Grønland som frihetslengsel, ved at de deler et behov for å få artikulere en maskulinitet fristilt fra samtidens hegemoniske norm. Roberts hevder som sagt at de reisende heltene i road moviene er ”fueled by a quest for missing values”, noe som er svært beskrivende for Holm og Randbæk. De har oppsøkt et liv hvor de kan leve av jakt og fiske i et rent maskulint fellesskap, og når Larsens tilstedeværelse umuliggjør opprettholdelsen av systemet, legger de ut på reiser med døden som uunngåelig slutt punkt. Men i motsetning til western-heltens glorifiserte persona gir ikke dette noen uttelling for Randbæk og Holm, da de tapte verdiene de søker allerede er umoderne på den tiden filmen utspiller seg. Peter Cowie skriver at filmen ”constructs its tension from a classical collision of values, good and evil, that recall the Hollywood Western. It’s a man’s film, yet Larsen is the ”woman” in this unholy triangle.”¹⁰⁶ Når det gjelder Larsens status som filmens ”kvinne”, hviler dette etter mitt syn på en tradisjonell forventning om mannlighet i western-genren. For meg er det helt feil å kalle Larsen ”en kvinne”. Det Larsen derimot representerer ved filmens begynnelse er, som vi snart skal se, en moderne maskulinitet som omfatter flere såkalte feminine verdier enn de som råder i den grønlandske fangstkulturen. Jeg er heller ikke enig i at filmen tematiserer en kamp mellom det gode og det onde, men vil heller påpeke at den sentrale konflikten står mellom et utdøende og et moderne maskulinitetsideal. Dette skal vi ta for oss i neste kapittel.

I utakt med tiden

”I’m outdated.”

Tomas, *Aberdeen*

Tiden synes å ha løpt fra mange av Molands mannlige karakterer. Ansikt til ansikt med et spill de ikke forstår bryter de reglene og blir stående igjen avkledd og alene. Dette kapittelet skal handle om på hvilken *måte* datostemplingen på disse mennene har gått ut og hva det gjør med dem.

Tilbaketrukket hypermaskulinitet i isødet

Når unge Henrik Larsen kommer til Grønland sensommeren 1925,^a står han ansikt til ansikt med en utdøende maskulinitetstype: villmarksmennesket, som Larsen kaller den, eller, i min terminologi: tilbaketrukket hypermaskulinitet.

Villskapen og råheten som råder på fangststasjonen blir frampekt allerede under *Kjærlighetens kjøteres* fortekster. En kamerakjøring fra venstre mot høyre avdekker en ekstrem og ugjestmild natur bestående av is og stein: Det hvite kontinentet er hardt, kantet og kaldt. Terje Rypdals skjærende, klagende, metalliske og mystiske gitarkomposisjon understreker fare og villskap. I tredje scene, når båten med Larsen ombord nærmer seg land, hører vi trekkhundene ule som ulver - vi er i villmarken. Det er nå vi ser Randbæk for første gang. Han og Holm står på hver sin side av haugen med fjorårets fangst, Holm ved de lyse pelsene og Randbæk ved de mørke. I neste bilde av Randbæk står han med ryggen til, overlesset av dyrepelser. Ved første øyekast er det vanskelig å avgjøre hva vi ser, er det et dyr, en mann, eller noe der imellom? Randbæk er skutt i heltotal, og i bildets forgrunn viftes det med en hvit duk, som for å understreke mørket i den truende skikkelsen på svaberget. Randbæks dystre fremtoning kontrasteres også med den hvite båten med de lyse seilende som frakter Larsen til Grønland.

Randbæk kan forstås som vrengebildet av den tradisjonelle krigermaskuliniteten, som har vært på vikende front i lang tid når *Kjærlighetens*

^a I filmen oppgis aldri årstall for hendelsene, men i denne scenen kommer det fram at Holm ikke har fått med seg at Kristiania har skiftet navn til Oslo. Hver høst når Grønlandscompaniets båt ankommer fangststasjonen, får Holm overlevert forrige års utgaver av Dagbladet. Han ligger således et år etter alle nyheter, og må i høyeste grad sies å være i utakt med tiden. Da Oslo fikk igjen sitt gamle navn 1. januar 1925, kan vi slutte at denne scenen må utspille seg på sensommeren samme år.

kjøtere utspiller seg. Historikeren George L. Moss hevder at den moderne maskuline stereotypen gradvis slo igjennom mellom siste del av 1700-tallet og begynnelsen av 1800-tallet, og fortrente adelens krigerideal, utmerket seg ved å være en helhetlig, standardisert maskulinitet som la vekt på dyder som skjønnhet, hygiene og god helse, kultivering og total atskillelse fra alt som var befengt med kvinnelighet.¹⁰⁷

Framveksten av det nye maskulinitetsidealet hang nøye sammen med borgerskapets gradvise maktovertagelse på bekostning av aristokratiet, og de gamle idealene om styrke og ære vunnet gjennom rang og vold måtte vike plass for nye moralske imperativer.¹⁰⁸ Når vi kommer til mellomkrigstiden, er krigermaskuliniteten igjen kommet til overflaten gjennom erfaringene fra 1. verdenskrig, men svekket ikke statusen til den mildere, moralsk overlegne, moderne maskulinitetsstereotypen.¹⁰⁹

Handlingen i *Kjærlighetens kjøtere* er også lagt like etter Norges storhetstid som oppdagernasjon. Fra slutten av 1880-tallet til begynnelsen av 1910-tallet sto Fridtjof Nansen, Roald Amundsen og Hjalmar Johansen i spissen for farefulle og strabasjose ferder over Grønland, mot Nord- og Sydpolen. Med 1920-tallet var en ny tidsalder i emning, og der Amundsen i 1911 tok seg til Sydpolen på ski og med hundespann, fløy han i 1926 over Nordpolen i luftskipet ”Norge”. Da de store polområdene ble utforsket til fots, beløntes dyder som fysisk utholdenhet, pågangsmot og ferdigheter med hensyn til å forstå naturen, senere ble mestring av moderne teknologi grunnleggende for de store bedriftene.

På denne tiden merkes også etterdønninger av nyromantikken i kulturen, representert ved for eksempel Knut Hamsuns *Markens grøde* (1917), som framelsker einstøingen som alene og ved hjelp av sin sterke kropp kultiverer naturen. I artikkelen ”Det samiske i *Markens grøde*. Erfaringer formidlet og fornektet i teksten”, peker imidlertid Kristin Jernsletten på noe som skiller Isak Sellanrå fra Randbæk. Jernsletten leser *Markens grøde* med postkoloniale briller og argumenterer overbevisende for at romanen formidler et nasjonsbyggende og imperialistisk aspekt. For henne blir Isak en representant for sivilisasjonen som gjennom sin påståtte overlegenhet benytter en ”naturlig” rett til å underlegge seg og kultivere den laverestående samiske befolkningen og sin partner Inger.¹¹⁰

Randbæk på sin side kler på ingen måte merkelappen ”sivilisert”. Tvert om understrekes hans kobling til ”primitiv” fordums mystikk gjennom hans beherskning av spådom og tro på sjamanisme. Slik lever han verken opp til den tradisjonelle krigermaskuliniteten, de store polfarerne eller det mange har oppfattet som Hamsuns

idealisererte selvbergerbonde.^a Ikke bare er han for sent ute og konnotert med såkalt laverestående kulturer, han er også (kanskje nettopp derfor?) deres groteske karikatur. Med et særdeles grovt språk, uflidd fremtoning, røffe og eksplosive bevegelser, stort behov for å markere styrke og revir, dårlig hygiene, aggresjon og svak impuls kontroll, er han en overdrivelse av tidligere tiders helter. I tillegg er også Randbæk svært opptatt av å framheve egen virilitet gjennom fortellinger om sine bedrifter på eksotiske horehus. Begrepet ”hypermaskulinitet” beskriver hele dette kobbelet av eksess.

Samtidig som Randbæk gjør sitt kjønn i ekstremitetens tegn, innehar han også en tilbaketrukket posisjon. Vi får aldri vite når og hvorfor Randbæk tok jobben for Grønlandscompaniet, men det er nærliggende å tenke at det hypermaskuline kroppsubjektet han utviklet seg til etter å ha blitt forsmådd av sin store kjærlighet, gjør det vanskelig for ham å fungere andre steder enn i dette machomytiske miljøet. Allerede første gang vi møter ham, illustreres det hvordan han kolliderer med, men underkaster seg den nye tiden. Da representanten for selskapet leverer ham neste års kvote, reagerer Randbæk med aggresjon og frustrasjon. Han kaster om seg med grove fornærmelser over både budbringeren, selskapet og sjefen. Ord som fårfitta og asle blir slengt mot den smale, stramme mannen med hatt, frakk og briller. Det er påfallende at denne karakteren ikke har noe navn, men kun står oppført som ”selskapets representant”. Hans kostyme og framtoning understreker også det generelle snarere enn det individuelle, og slik blir han ikke bare selskapets representant, men selve prototypen på den nye hegemoniske maskuliniteten: middelklassemannen med trygg kontorjobb. Han har allerede vunnet, som både han og Randbæk er klar over. Derfor svarer han bare behersket med trusselen: ”Klar kvoten du, Randbæk. Ellers er du ferdig her.” Randbæk slenger ut en ny, grov kraftsalve, og representanten for Grønlandscompaniet spør om han skal notere at det var Randbæks kommentar. ”Ja, det kan du skriva”, sier Randbæk, men da denne tar fram boka, trekker Randbæk seg. ”Skriv inget”, kommer det stille fra den store mannen som brått ser mindre ut, der han vender ansiktet vekk i resignasjon. Når båten har seilt og befinner seg i trygg avstand fra land roper han ut: ”Hälsa den der jävla hästkuken at en vacker dag kommer jag och kjör ned aslet i halsen på honom.”

^a *Markens grøde* kan også forstås ironisk. En slik tolkning vil hevde at Hamsun harselerer over Sellanrå. En slik lese måte var derimot ikke utbredt i romanens samtid, og denne muligheten utfordrer derfor ikke mitt argument. Takk til Helge Vold for denne kommentaren.

I denne sammenhengen er det også verdt å merke seg navnet på båten som frakter selskapets representant, og også Larsen, ut til Randbæks villmark. To ganger fanges det tydelig inn av et dvelende kamera: ”Regina”. Ikke bare gir navnet assosiasjoner til makt og dominans, men i god sjøfartstradisjon er det en feminin form. Regina betyr rett og slett ”dronning”, og som en hån mot Randbæks ekspressive hypermaskulinitet fraktes mennene som setter rammene for hans livsbetingelser over havet på en farkost titulert kvinnelig regent.

Den uendelige sårheten i Randbæks karakter ligger i det faktum at han har forsøkt å tilpasse seg den nye tiden, men er kommet til kort. Like før han blir drept av Larsen forteller han om den store kjærligheten som svek ham. Han la seg i selen for henne, jobbet hele dagen og leste på kvelden slik at han kunne bli en fin mann. En ny mann, en moderne mann, en hun kunne være stolt av. Da han kom overraskende på henne i sengen med en annen, raknet tilværelsen og han slo i hjel kjærestens elsker. ”Då var det slut på kärleken och hygienen,” forteller han Larsen. Resultatet er det tilbaketrunkne hypermaskuline menneskedyret Larsen treffer på Grønland. I møtet med den rene, sjelfulle, fiolinspillende poeten Larsen kommer Randbæks sårhet til overflaten, og det er betegnende at nettopp Larsen blir hans bane. Allerede Larsens første kveld på fangststasjonen viser Randbæk seg som ømskinnet vis-à-vis nykomlingen. Larsen spiller *Byssan lull* på fiolin, og melodien gjør tydelig inntrykk. Randbæk blir stående ettertenksom før han sier ”Det der var...”. Så følger en ny pause før han klarer å uttrykke det han vil si. Han vugger litt fra side til side: ”Det var väckert.” Dagen etter, med den nye mannen på trygg avstand, gjør han imidlertid narr av Larsen til Holm. Han tripper rundt på svaberget, tilgjort feminin, spiller fiolin i luften, påpeker at Larsen har hender, ”som en liten fröken” og sier at han er bedre eget til huslige sysler enn til jakt. Her ser vi opptakten til en stadig maktkamp mellom de to hovedpersonene som ved filmens begynnelse representerer diametralt motsatte maskuliniteter. Når Larsen håner Randbæk, er det tiden som har gått fra ham som dømmer ham. Når Randbæk forsøker å strekke ut en hånd, men blir avvist med forakt, er det den moderne mannen som spytter på den umoderne. Når han ikke mottar respekten han forventer for sin kunnskap, posisjon og erfaring fra en mann som står under ham i rang, rakner det systemet han behersker. Og når Randbæk endelig ser seg selv slik han har blitt, slik Larsen ser han, får han panikk og utløser brannen som fortærer hele hytta og markerer sluttpunktet for hans beskyttede eksistens på Grønland. Men på tross av at de begynner som motpoler, nærmer Larsen og Randbæk

seg hverandre gradvis i løpet av filmen. Dette skal vi se nærmere på i neste kapittel, men først til en annen antimoderne skikkelse.

Utdatert

Mens Randbæks kroppssubjekt befinner seg i en situasjon preget av brudd mellom eldre og nyere tid, tradisjonell og moderne maskulinitet, erfarer Tomas i *Aberdeen* sin tilværelse i vår samtid. Selv om dette er en situasjon mindre merket av brytning og konflikt, har man lenge snakket om at maskuliniteten er i krise. I dette ligger det at mansrollen er i forandring ved at det stilles andre krav til menn i dag enn for en generasjon siden, og at menn dermed er på søken etter nye måter å artikulere sin identitet på. I denne prosessen er det noen som sakker akterut, og Tomas eksemplifiserer en mann som ikke har klart å følge med i utviklingen. Han kritiserer flere ganger Kaisas ”ukvinnelige” oppførsel som unaturlig og årsaken til at hun ikke har slått seg til ro med en mann. Selv om Kaisa også framstilles med feil og mangler, slår disse kommentarene tilbake på Tomas selv. Hans oppfatning av kjønn virker umoderne og sementerte i en dualistisk kjønnsforståelse som ikke harmonerer med den komplekse fortelling om mannlighet og kvinnelighet som *Aberdeen* formidler.

Tomas har også selv følelsen av å være utdatert. Når han havner i fyllarresten, går Kaisa igjennom lommene hans og finner et oppsigelsesbrev. Hun antar at han mistet jobben på grunn av fyll, noe Thomas benekter. I stedet sier han: ”I’m outdated. It’s not fashionable to have a mind of your own.” Han er gått ut på dato, han er umoderne, det finnes ikke lenger rom for menn med klare og personlige oppfatninger. Kaisa kommenterer også hvordan han har forfalt og sier til moren at hun burde ha giftet seg med ham da Kaisa var barn, mens Tomas fremdeles var ”worth loving”.

Visuelt formidler filmen Tomas’ undergang blant annet med koblingen til Alfa Romeoens skjebne som omtalt i forrige kapittel. Hans utakt med den nye tiden illustreres også tydelig i møtet med Kaisas sjef. Kaisa må innom advokatkontoret hvor hun jobber for å hente noen sakspapirer. Hun har bedt Tomas vente i bilen, men etter å først ha vakt avsky hos resepsjonisten ved å pusse tennene i en innendørs fontene, trer han inn på Kaisas fremste domene: et minimalistisk, moderne og åpent kontorlandskap. Hun har forsøkt å skjule at det dreier seg om faren hennes, og sjefen blir tydelig overrasket da Tomas buser inn og presenterer seg. Hans uflidde fremtoning med ustødige bevegelser og flekkete slips står i sterk kontrast til den

striglede advokatkodeksen. Da han skjønner det er Kaisas sjef han snakker med, begynner han å fortelle en historie fra barndommen hennes. Tomas passer ikke inn i nåtiden, og griper kanskje til fortiden for å finne en plass for seg selv som en sentral størrelse i Kaisas liv, og muligens også for å erobre en slags definisjonsmakt over hvem hun er. Kaisa har imidlertid liten tålmodighet med nostalgiske anekdoter, som hun sier ved et annet tilfelle når han begynner å snakke om deres felles fortid: "Let's not start that memory lane bullshit again." Også denne gangen avbryter hun ham, tar tak i jakkeermet og drar ham etter seg ut av kontoret. "I got to go," sier Tomas, som om han har noe valg. Og videre: "Good luck with what ever you're selling", som for å understreke hans uvitenhet om hva disse moderne menneskene bedriver tiden med. Det klippes til neste scene hvor vi får se Kaisas straff: De er tilbake i bilen, men nå er Tomas forvist til baksetet. Ansiktsuttrykket hans minner om et furtent barns.

Dette er et av mange eksempler i *Aberdeen* på at maktforholdet mellom far og datter er snudd på hodet. Det er Kaisa som legger premissene og tar alle valg for dem begge. Der Tomas handler på egen hånd motiveres han av behovet for alkohol og bidrar på ingen måte til å føre dem nærmere reisens mål. Det er finnes imidlertid fire scener hvor Tomas klarer å erobre en mer jevnbyrdig posisjon, drive handlingen framover og for en kort stund forskyve maktbalansen dem imellom. Den siste gangen er filmens avslutningsscene hvor Kaisa besøker Tomas i fengselet, hvor han soner en dom for besittelse av kokain som egentlig tilhørte Kaisa. Motivasjonen og resultatet av dette valget vil bli diskutert i neste kapittel. Felles for de øvrige tre scenene er at de utspiller seg i naturen.

Tilbake til naturen

Ute i det fri er Tomas som en ny person. Her er det han som kjenner kodene og legger premissene. Første scene hvor han inntar en mer likeverdig posisjon med sin datter, utspiller seg når de kjører over fjellet på vei mot Bergen. Kaisa går ut av bilen for å snorte kokain, men ramler skremt bakover ved synet av et reinsdyr. Vi hører Tomas le for første gang i filmen da han gjør narr av frykten for et harmløst dyr. Kaisa blir rasende og skriker: "You and your fucking nature shit. There is too much fucking nature in this country." De setter seg inn i bilen igjen og Tomas konfronterer henne. Han forsøker å opprettholde sin nyvunne dominans ved å anklage henne for ikke å være feminin nok, men nå er de tilbake i bilen, med Kaisa bak rattet i både konkret og overført betydning. Hun gjenvinner kontrollen over situasjonen ved å kjøre raskt og

uvørent til Tomas blir redd og til slutt kaster opp over både bilen og dem selv. Når hun går ut for å vaske seg selv og klærne i et fjellvann, viser hun igjen sin usikkerhet og sårbarhet i møte med naturen. Hun er filmet i heltotal med subjektivt kamera, og gjennom Tomas' øyne ser vi et bestemt kvinne transformeres til en usikker jentunge. Hun kler av seg, men blir stående i vannkanten. Det store billedutsnitte og det voldsomme landskapet gjør at hun ser liten ut. Liten og ubeskyttet. Hun kan ikke svømme, og Tomas går ned for å vaske for henne. Mellom snøkledder på Hardangervidda får han for første gang ta seg av Kaisa.

Første gang de ler sammen er også utendørs. De sitter på dekk på båten over til Skottland og ler av den prispne familien de sitter ved siden av. Kaisa hikster og begynner å blø neseblod. Slik kroppsliggjøres hennes rusmisbruk, et misbruk som gjør henne mindre i stand til å hovre over hans, og Tomas får igjen, om enn for en kort stund, opptre som omsorgsperson.

Den siste scenen finner sted i grålysningen på den skotske landsbygda da Tomas vekker Kaisa og fører henne gjennom skogen til en kirkeruin. Denne scenen vil bli undersøkt nærmere i neste kapittel, så la oss nøye oss med å si at den er med på å bygge opp under bildet av at Tomas kan innta en posisjon ute i det fri som synes umulig i bilen, i byen, på hotellene. Det er også påfallende at alle de maskuline karakterene i filmene jeg undersøker driver i primærnæringer. Tomas jobbet på en oljerigg til han fikk sparken, de tre hovedpersonene i *Kjærlighetens kjøtere* livnærer seg som pelsjegere på Grønland, Steve i *The Beautiful Country* gjør enkelt reparasjonsarbeid på en ranch i ødemarka, mens Binh selv var bonde før han flyktet fra Vietnam. Naturen er et element de behersker, og denne beherskelsen gir en mulighet til selvhevdelse de ellers er avskåret fra.

Bindingen til naturen gir rom for å utføre tradisjonelle maskuline oppgaver. Som jeg beskrev i kapitlet "Sårede og sårbare kropp", kan imidlertid ikke skikkelsene innta en hegemonisk maskulin stilling, da denne krever et publikum som de i sin isolasjon er avskåret fra. Koblingen mellom natur og skikkelsene er også med på å understreke deres tilbaketrukkethet. De store, åpne landskapstablåene i *Kjærlighetens kjøtere* og *The Beautiful Country* speiler kroppsubjektene som gjør sine erfaringer i dem. Naturens åpne landskap gir frihet, men også isolasjon og ensomhet. Videre er beherskelse av naturen en verdi som ikke lenger premieres i en ny tid med nye idealer og forventninger. For Randbæk synes det som om naturen er det eneste sted han kan eksistere, og når fangsstasjonen brenner ned til grunnen går også han til

grunne. For Binhs far, Steve, kan tilbaketrekningen til en ranch i USAs ødemark forstås som en flukt inn i en isolasjon hvor han ikke trenger å ta ansvar for andre mennesker enn seg selv, et ansvar han tror han ikke kan takle fordi han er blind. Naturen gir også Tomas frihet og en innflytelse over Kaisa han ellers ikke besitter. Melankolien i disse filmene ligger i at friheten naturen bringer synes midlertidig. Slaget er tapt, tiden har gått og karakterene har ikke gått med dem. Skikkelsene representerer en antimodernitet, og i alle filmene blir den nye tiden i langt større grad behersket av de kvinnelige skikkelsene: Ling, Kaisa og Larsens kjæreste Gjertrud. Kvinnene finner seg til rette, de finner hjem. Mennene går under eller inn i isolasjon. I tilfellet Randbæk og Tomas henger også deres undergang og isolasjon sammen med en i utgangspunktet litterær og siden filmatisk figur, som benyttes i *Kjærlighetens kjøtere* og *Aberdeen*: dobbeltgjengermotivet.

To av samme sort

Larsen: ”Jeg blir ikke som deg, Randbæk.”
Randbæk: ”Du är redan som jag, din
stackars jävel.”

Fra *Kjærlighetens kjøtere*

I *Maskulinitet. Blikk på mannen gjennom litteratur og film*, skriver Jørgen Lorentzen at skikkelsene T. Singer i Dag Solstads roman med samme navn (1999) og Jack i filmen *Fight Club* (Fincher, 1999) begge utspalter dobbeltgjengere som gir dem mulighet til å fullføre atskilleelsesprosessen de higer etter, gjennom at de imaginære alter egoene ”gir dem legitimitet til å handle og dermed etablere en maskulinitet atskilt fra det sosiale”.¹¹¹ Også i *Kjærlighetens kjøtere* og *Aberdeen* finnes varianter av dobbeltgjengermotiv. I motsetning til tekstene Lorentzen analyserer dreier det seg imidlertid ikke om innbilte personer skapt av karakterenes fantasi, men om relasjoner mellom filmenes mest sentrale skikkelser. I *Kjærlighetens kjøtere* finner vi et reelt dobbeltgjengermotiv i relasjonen mellom Larsen og Randbæk, mens vi i *Aberdeen* snarere har å gjøre med to skikkelser som speiler hverandre uten at de forenes i en symbiotisk kropp. Den interessante parallellen til Lorentzens tekst i begge tilfeller ligger imidlertid i årsaken til dobbeltgjengermotivet: Kan relasjonen mellom tvillingskikkelsene i *Kjærlighetens kjøtere* og *Aberdeen* ses som en katalysator for tilbaketrekingsprosessen de mannlige karakterene foretar?

De aller fleste undersøkelser av dobbeltgjengermotiv i film støtter seg på psykoanalytisk teori, gjerne på Freuds essay *Das Unheimliche* fra 1919 eller Otto Ranks klassiker *Der Doppelgänger: Eine Psychoanalytische Studie* publisert i 1925. Dette kan være et produktivt teoretisk utgangspunkt for lesning av tekster hvor dobbeltgjengeren som skilles ut i stor grad er ukjent for subjektet og representerer personenes undertrykte begjær, narsissisme, angst som destabiliserer selvet, eller skam. Skammen gjør at personen ikke lenger vil ta ansvar for sine handlinger, og han eller hun uspalter derfor et alter ego som enten personifiserer djevelen selv, eller som oppstår som resultat av en djevelsk pakt.¹¹² I Hans Petter Molands filmer, derimot, opptrer dobbeltgjengerne som synlige, faktiske og gjensidig bevisst hverandres eksistens, og vi kan derfor ikke snakke om noen underbevisst utskilling av et imaginært alter ego. Dette krever dermed en annen teoretisk tilnærming. For Jean-

Paul Sartre finnes ingen ting som heter det ubevisste sjelsliv, fordi bevisstheten alltid er seg bevisst det ubevisste. Eller sagt på en annen måte: Når vi forsøker å undertrykke hendelser, forbudte lyster eller impulser, vil vi alltid være oppmerksom på at det er noe vi aktivt forsøker å glemme, gjemme, komme over.¹¹³ Slik blir utspaltingen av dobbeltgjengeren, og hvordan vi forholder oss til ham eller henne, alltid en bevisst handling. Spørsmålet er bare hvordan vi skal forstå dobbeltgjengermotivet. I Molands filmer finner vi både et eksempel på dobbeltgjengeren som trussel og dobbeltgjengeren som mulig vei til humanistisk møte i frihet. Jeg vil la filmene diktere teorivalget og ikke omvendt, og legger derfor ulike innfallsvinkler til grunn for de to filmatiske skildringene av skikkelsenes møter med et annet ”jeg”.

Den andre som trussel og hatets håpløse vei

Hovedkonflikten i *Kjærlighetens kjøtere* er forholdet mellom Randbæk og Larsen. Det er relasjonen mellom disse to mannlige skikkelsene som driver handlingsforløpet framover, skaper spenning og dikterer begges karakterutvikling og skjebne. I nøkkelsenen der de møtes første gang etableres et bilde av hvor ulike de er. Randbæk er den antimoderne villmarksmannen: grov, dyrisk, uflidd og ulærd. Larsen er bymannen, den sjelfulle og vare poeten - ren, myk og lykkelig. I sin konfrontasjon med Grønlandscompaniets representant sier Randbæk at de skulle få en mann til. Det klippes til et bilde av Larsen som spankulerer på skjæret med fiolinkassen i den ene hånden. Randbæk er himmelfallen. Larsens kropp passer åpenbart ikke med det han ville beskrive som ”en mann”.

I filmens første del betones forskjellene mellom de to gjentatte ganger, og på tross av at Randbæk både er stasjonsformann og den som kjenner livet og rutineene på fangststasjonen best, er det Larsen som har overtaket. Det er tre grunner til at nykomlingen kan innta denne maktposisjonen. For det første påberoper Larsen seg stillingen som moralsk overlegen. Fordi han tror på kjærligheten er han et bedre menneske, og kan dermed heve seg over Randbæks spott. For det andre har han, i motsetning til Randbæk, tidsånden på sin side. Og for det tredje inntar Larsen rollen som observatør, og som observatør står han utenfor og ovenfor, og er dermed også i posisjon til å dømme. Både som forfatter av boken *Villmarksmennesket* og fra sitt utkikkspunkt i Randbæks overkøye, kan Larsen overvåke og registrere. Det kritiske blikket vekker en følelse i Randbæk som han ikke har måttet kjenne på siden han

flyttet ut i isødet, som plager ham, gjør ham svak og sårbar og til slutt utløser brannen som tilintetgjør livsgrunnlaget hans. Det handler om skam.

I *Væren og intet* beskriver Sartre skammens vesen. Han hevder at det vi i bunn og grunn skammer oss over, er den vi *er*. Slik er skammen en intim relasjon mellom meg og meg selv. Allikevel er skammen skam ovenfor *noen*. Det er under en annens blick skammen oppstår, da ”[j]eg skammer meg over meg selv *slik jeg framtrer* for den andre. Og ved selve den andres tilsynekomst er jeg blitt i stand til å bedømme meg selv som et objekt, for det er som objekt jeg framtrer for den andre.”¹¹⁴ I sin isolerte tilværelse med Holm, er ikke Randbæk blitt konfrontert med sine svakheter. De har levd side om side i harmoni og med gjensidig respekt for hverandre. Med Larsens inntog tvinger et nytt blick Randbæk til å se seg selv på utenfra, til å se seg slik Larsen oppfatter han. Og han skammer seg over det han ser. Denne skammen gir Larsen et overtak, og utover i filmen blir det tydelig at Randbæk higer etter hans anerkjennelse og forståelse. Hvis vi ser på siste leddet av Sartre-sitatet ovenfor, trer også en annen dimensjon fram. Under Larsens blick blir Randbæk et objekt, både for Larsen og seg selv. Når han på nyttårsaften forferdet og livredd utbryter ”Jag så mig som jag är”, har han sett seg selv som objekt utenfra, han har sett seg selv slik han framtrer for andre. Det er dette Larsens blick tvinger frem, og resultatet er katastrofalt.

Randbæk opplever altså at Larsens blick reduserer ham til et objekt, og denne bevegelsen utgjør kjernen i den delen av Sartres filosofi som omhandler møtet med den andre. Jeg har omtalt dette kort allerede; nå er det på tide å gjøre grundigere rede for hvordan Sartre ser for seg denne relasjonen. For Sartre intimiderer den andres blick mitt synsfelt. Den andre truer med å ta over rommet som ikke lenger begrenser seg til min oppfattelse av det, men også til den andres persepsjon og beherskning av samme visuelle felt. Sartre skriver: ”Det jeg kaller tilsynekomsten av et menneske i universet mitt, er altså tilsynekomsten - blant objektene i *mitt* univers - av et element som oppløser dette universet [...] Slik har plutselig et objekt vist seg som har stjålet verden fra meg. Alt er på plass, alt eksisterer fortsatt for meg, men alt har gjennomgått en usynlig og størknet flukt henimot et nytt objekt.”¹¹⁵ Jeg behersker ikke lenger rommet alene. Samtidig ser jeg også på den andre, og slik vedvarer den andre å være et objekt for meg. Dermed eksisterer fortsatt verden for meg, men i denne verden har det oppstått et hull, og gjennom dette hullet tømmer universet seg.¹¹⁶ Allerede her er det tydelig at Sartres møte med den andre er et møte i frykt. Enda mer truende blir

imidlertid møtet når han vurderer hvordan møtet med den andres blikk påvirker min subjektstatus. Når den andre som objekt kan se meg slik jeg ser den andre, blir min mulighet til å beskue den andre som subjekt sammenfallende med den andres mulighet til å betrakte meg som objekt. Jeg reduseres til et sannsynlig objekt for et sikkert subjekt, og trusselen ligger i den permanente muligheten for at objektet, som blir sett av meg, skal bli erstattet av subjektet som ser meg.¹¹⁷ Det er duket for konflikt.

I *Kjærlighetens kjøtere* ser vi stadig hvordan Larsen forsøker å holde Randbæk nede i objekttilværelsen. Som observatør er det han som behersker synsfeltet, og som en fremmed fugl på fangststasjonen blir hans utenforstående blikk også tilskuerens blikk på avvikerens Randbæk. Slik henger Larsens objektifisering av Randbæk sammen med skammen han fremkaller hos denne. Randbæk er tydelig utilpass i objekttrollen, og har to strategier for å bryte ut av mønsteret. Gjennom å avdekke nye sider ved seg selv forsøker han å vise seg som noe annet enn en hypermaskulin sjablon. Dette gjelder for eksempel da han har stelt i stand julaften for dem, vasket, strøket tøy, kokt grøt og pyntet for at de skal ha en hyggelig høytid. I disse situasjonene er Larsens respons avvisning eller latterliggjøring, som igjen trenger Randbæks mildere sider i bakgrunnen og fremprovoserer villmarksmenneskets tilbakekomst. Randbæks andre strategi lykkes bedre. Ved å betone likheten dem imellom, eller snarere ved å holde fram et ideal de ikke er, viser han til begrensningene for Larsens dominans. Symbolet for dette er portrettet av kong Haakon VII, som henger på fangststasjonen. Første gang Randbæk henleder oppmerksomheten til det, er når han spår Larsen. Han sier han ser Gjertrud med en mann i uniform, dette henspiller på offiseren som fanger blikket hennes i åpningsscenen. Bildet henger på veggen, og den ulende vinden utenfor får det til å bevege seg. Det er som om Randbæks sjamanisme puster liv i det. Det er betegnende at de eneste gjenstandene Randbæk plukker med seg fra asken etter brannen, er Larsens poesisamling, som han bruker for å håne ham, og kongeportrettet. Hvorfor gis dette bildet så stor oppmerksomhet? For det første er det med på å gjøre Larsen usikker. Kongen, altså offiseren, markerer Gjertruds mulige svik og utroskap, et svik som i tilfelle ville speilet troløsheten Randbæk ble utsatt for. For det andre representerer portrettet tidens hegemoniske maskulinitet. Kongen har makt, han har et ansikt preget av stoisk ro og verdighet, han representerer renhet, kunnskap og sivilisasjon. Han er alt det Randbæk og Larsen ikke er, og ved å holde opp portrettet av det de ikke kan nå, holder

Randbæk også Larsen nede. Det er som om han sier ”Du må gjerne tro du er bedre enn meg, men stilt overfor den virkelige makten er vi like maktesløse.”

Strategien gjør Larsen tydelig usikker, og spådomsscenen marker et vendepunkt i filmen. Fra dette øyeblikk blir Larsen litt etter litt mer lik Randbæk, både i kroppslig fremtoning og handlingsmønster. Han er ikke lenger øm, sjelfull og lykkelig, men hard, kompromissløs og sjalu. Kongeportrettet begynner å hjemsøke Larsen, samtidig som hans nye brutalitet gjør positivt inntrykk på Randbæk, kanskje fordi han begynner å gjenkjenne seg selv i den andre. Når de sitter døddrukne på nyttårsaften sier Larsen at Randbæk ikke er et menneske. Randbæk svarer: ”Nej, ditt öde, Larsen.” De er i ferd med å gå i hverandre, den ene skjebnen kan ikke løses fra den andre. Når Randbæk så brenner ned hele hytta, brenner han også opp det de har vært. Igjen står de uløselig knyttet sammen i gjensidig hat. Fra asken plukker Larsen opp sin forkullede fiolin, et tegn på at også hans tidligere personlighet har gått opp i røyk. Filmene rommer altså en bevegelse fra to karakterer som representerer diametrale motsetninger som stadig blir mer like hverandre, et dobbelgjengermotiv som tvinger fram et fatalt utfall.

Etter at Larsen har kjørt fra Randbæk på vei til tettstedet Hold with Hope for så å gå gjennom isen, møtes de ombord i et strandet båtvrak. Naturen rundt er annerledes enn den vi har sett før. Den blåhvite isen er avløst av svart fjell, det blåser en trolldomsaktig dis inn i bildets venstre kant. Inne i det kantrede vraket er alt interiøret på skjeve, alle hverdagslige gjenstander ser truende og fremmede ut. Filmens tidligere naturalistiske mise-en-scène er blitt avløst av et skremmende ekspresjonistisk univers; det er som om vi befinner oss i en av Randbæks okkulte profetier. Det er nå Randbæk forteller historien om kvinnen som svek ham. Gjennom denne fortellingen blir hele hans skikkelse mer forståelig for oss, han vekker gjenkjennelse og sympati. Ikke bare gjenerobrer han sin subjektstatus, han viser også at han kan ha vært som Larsen. Når Larsen forsøker å stoppe Randbæk fra å slå i hjel Larsens yndlingshund, svarer Randbæk: ”Hon är inte din. Du har ingen. Har du inte fattad det? Du kan aldrig ha nogon.” Det er ikke bare hunden han sikter til, men også Gjertrud. Og det er ikke bare Larsen han omtaler, men også seg selv. I denne scenen glir de to sammen og blir én skjebne. Idet Randbæk hever steinen for å gi hunden det siste, dødbringende slaget, skyter Larsen ham. Randbæk faller sammen i smerte og kryper bortover bakken. Allikevel ler han triumferende: ”Nu Larsen, blir du aldrig av med mig. Du blir en av dom olyckliga ser du.” Så forteller han hvordan han slo i hjel

kjærestens elsker, og vi forstår at Larsen, som nå er blitt Randbæk, er i ferd med å begå samme feil. Dette tydeliggjøres i den påfølgende dialogen:

Randbæk: "Larsen, tror du din Gjertrud kan älska en mördare?"

Larsen: "Ingen skal få vite det."

Randbæk: "Så mycket värre. Då får du bära det själv, som jag."

Larsen: "Jeg blir ikke som deg, Randbæk."

Randbæk: "Jo, fy fan. Du är redan som jag, din stackars jävel."

Larsen: "Jeg blir ikke som deg, Randbæk. Jeg tror på kjærligheten."

Så skyter han Randbæk i halsen fra kloss hold. "Jeg tror på kjærligheten." Dette er Larsens halmstrå av et forsvar. Han ser han er blitt som Randbæk og tror det eneste som fortsatt skiller dem er at han tror på kjærligheten. I stedet bringer det tankene til Randbæks spede angrep på Larsen på julaften da Larsen håner ham på tross av all tid og omsorg Randbæk har lagt ned i å skape en hyggelig høytid: "Og du skal vära en kärleksfull människa." At forsvaret ikke holder og at Larsen nå er blitt Randbæk, vises allerede i neste bilde. En av hundene spiser på liket og Larsen pisker den slik Randbæk ville gjort. Han løfter så pisken, betrakter den, ser kanskje sin skjebne i det øyeblikket. I bakgrunnen ser vi båtvraket, dette mytiske, skjeve stedet hvor skjebnene ble byttet om. Neste bildet viser Randbæks lik i halvtotal, sittende oppreist på sleden. Han ser nesten levende ut. Og på sett og vis er han det. Han lever i Larsen. Han møter graven i havet, på samme måte som mannen han selv drepte gjorde for lenge siden. Selvmord og drap er ofte utfallet av dobbeltgjengermotiv i litteratur og film, og Larsens voldsomme handling er dermed et forutsigbart slutt punkt for konflikten. Skjønt – slutt punkt? Mordet på Randbæk kan også forstås som den endelige manifestasjonen av bevegelsen mellom Larsen og Randbæk. Gjennom mordet er de blitt ett. Neste bilde viser hvordan han lever videre gjennom Larsen. Vi ser et nærbilde av Larsens ansikt som et nytt ansikt. Det blodige såret etter at Randbæk svingte pisken over ansiktet hans lyser rødt mot oss og minner om Randbæks dype fure samme sted. Randbæks pisk har merket Larsens ansikt, skapt et nytt uttrykk. Vi ser Randbæk i Larsens ansikt. Så var det likevel ikke mulig for Larsen og Randbæk å unnsnippe hverandre. De valgte hatets vei, men dette resulterte i sammensmelting, ikke separasjon.

Både i *Væren og intet* og i skuespillet *For lukkede dører* viser Sartre at hatet er en eksistensiell mulighet til å unnsnippe den andres blikk. Ønsket om å tilintetgjøre den andre er et ønske om å aldri mer bli et objekt under den andres blikk.¹¹⁸ Dette er interessant, særlig hvis vi ser på hatet, ikke som motsetningen til kjærligheten, men som kjærlighetens skyggeside, som den mørke tvillingen som alltid er en del av kjærligheten og som kan komme til overflaten ved svik, utrygghet, underlegenhet eller sjalusi. Da blir Larsens tro på kjærligheten også en tro på hatet. Men ifølge Sartre representerer hatet et nødvendig nederlag, for selv om hatet lykkes i sitt prosjekt om å oppheve den andre her og nå, kan det aldri omgjøre det faktum at den andre har eksistert. Og så lenge jeg opprettholder levesettet og forestillingene den andre dømte meg for, og som jeg hatet den andre for å dømme meg for, vil jeg fortsatt være det jeg var for den andre. Stilt overfor den andres død forblir jeg dermed stivnet i det jeg har vært for den andre, på samme måte som jeg ville forblitt meg selv stilt overfor min egen død. Hatets seier medfører dermed hatets nederlag.¹¹⁹ Levinas er inne på noe av det samme når han viser at mord aldri vil nå fram. Vi kan ikke lykkes med å ta livet av den andre, for selv om den fysiske personen dør, vil jeg aldri kunne fjerne den andre som *kategori*. Den andre vil alltid være utenfor min makt og kan derfor ikke dø.¹²⁰ Randbæk har heller ikke dødd, men tatt bolig i Larsen, forandret ham for alltid. Fra å være den maskuliniteten som den nye tiden hadde spaltet ut, kvittet seg med, maskuliniteten Larsen fra sin observerende posisjon distanserte seg fra, lever Randbæks drama videre. Fra sin tilbaketrukne posisjon i isødet har Randbæk fått nytt liv i en ny kropp.

Narren, rusen og friheten

Mens dobbeltgjengermotivet i *Kjærlighetens kjøtere* først blir fullt utviklet mot slutten av filmen, ligger koblingen mellom Tomas og Kaisa i *Aberdeen* allerede i navnene deres. Tomas er en gresk form av det arameiske navnet Te'oma som betyr ”tvilling”, mens Kaisa er en variant av det greske navnet Aikaterine. Det er usikkert hva Aikaterine betydde, men en mulig mening er “begge to”. Interessant nok var det Tomas som valgte Kaisas navn.

På det visuelle plan finner vi et motiv som symboliserer sammenhengen mellom de to og som etableres allerede i filmens åpningssekvens. Den består av følgende scener:

1. Et nostalgisk tilbakeblikk på Kaisa og Tomas i hennes barndom
2. Kaisa som har sex
3. Eksteriørbilder av et forlatt Aberdeen
4. Kaisas mor som forsøker å ringe Tomas uten hell og som sammen med en sykepleier stenger og forlater hjemme sitt for å innlegges
5. Kaisa på jobbfest
6. Kaisa som våkner opp med mannen hun har hatt sex med etter jobbfesten

Vi har altså å gjøre med et kontinuitetsbrudd. Scene 2 utspiller seg egentlig mellom scene 5 og 6, og ikke mellom 1 og 3, hvor den nå er plassert. Da resten av filmen, og hele Hans Petter Molands øvrige produksjon for den del, er tradisjonelt dramaturgisk organisert, er et slikt kontinuitetsbrudd svært oppsiktsvekkende. Hva motiverer det? På veggen på Kaisas soverom, henger det et nøkkelknippe med en rød klovnenese. Som jeg snart skal illustrere kan klovnenesen kan leses som en metafor, både på Kaisas og Toma' skikkelser, og også på sammenhengen mellom de to. Kontinuitetsbruddet gjør at klovnenesen kommer tydeligere fram. Nå fanges den av kameraet to ganger, avbrutt av scenen fra jobbfesten hvor Kaisa bærer en narrelue. Denne redundansen, altså at bildet gjentas for å sikre seg at tilskueren legger merke til viktig informasjon, løfter nesen fram som visuell markør i filmen, samtidig som den kobles til Kaisa utkledd som narr. La oss se litt nøyere på sekvensen.

Det begynner med et nostalgisk tilbakeblikk til en svunnen barndom. Kaisa sitter på en huske og svinger langsomt inn og ut av bildets høyre kant. Tomas kommer kjørende i sin Alfa Romeo, og da han stopper bilen løper hun mot ham og slenger seg rundt halsen hans. Neste innstilling viser skygger på en blå vegg fra to mennesker som har sex. Kameraet panorerer rolig fra høyre mot venstre, og fanger inn nøkkelknippet med den røde klovnenesen som henger på veggen. Panoreringen fortsetter rolig videre, og avdekker Kaisa sittende naken oppå en tilfeldig partner. Sekvensen er akkopagnert av Chet Bakers *I get along without you very well*, hvis tekst understreker tematikken:

I get along without you very well// of course I do// Except when
soft rains fall// and drip from leaves, then I recall// the thrill of
being sheltered in your arms// Of course I do// but I get along
without you very well

I've forgotten you just like I should// of course I have// Except to
hear your name, or someone's laugh// that is the same// but I've
forgotten you just like I should

What a guy, what a fool am I// to think my breaking heart could kid
the moon// What's in store, should I phone once more?// No, it's
best that I stick to my tune

I get along without you very well// of course I do// Except perhaps
in spring, but I should//never think of spring// for that would surely
break my heart in two

Det handler om å glemme noen, om å lure seg selv til å tro at man har glemt noen, for så å innse at man fortsatt er uløselig knyttet til denne andre og svært ulykkelig i sin ensomhet. Idet Chet Baker synger tekstens siste ord, "two", kommer tittelen *Aberdeen* opp, hvit tekst på sort bakgrunn. Sangen handler om kjærlighets sorg, om et hjerte som ville bryte i to hvis han tillot seg å ta fram gjemte minner. Det kan selvsagt dreie seg om Helens kjærlighet til Tomas, men i vår sammenheng kan dette "two" også symbolisere tosomheten mellom Kaisa og Tomas, to hjerter som speiler og reflekterer hverandre, to hjerter som kan sies å utgjøre to sider av samme skikkelse.

Inntrykket av at det finnes en slik sammenheng blir forsterket i neste scene. Den viser Kaisas sjef som holder en tale for henne. Kamerat heises ned, og skifter fokus fra hans ansikt til Kaisa sett bakfra. Det første vi ser av henne er imidlertid sølvpapirkronen hun bærer på hodet. Den likner en narrelue og parallellen til klovnenesen hun har hengende på soverommet er åpenbar. Kronen er pyntet med oliven og cocktailbær og når det igjen klippes tilbake til klovnenesen på veggen, blir sammenhengen gjort enda tydeligere ved at formen og fargen på nesen minner oss om de røde kulene vi akkurat så dinglende fra Kaisas narrelue. Det klippes igjen, og kameraet tilter oppover en bokstabel ved siden av sengen. På toppen ligger et spill med hvitt pulver og en brun flaske med samme hvite innhold. Vi slutter at Kaisa har snortet kokain, et rusmisbruk som skal vise seg å være et ekko av Tomas' alkoholisme.

Nøkkelen som henger på klovnenesen er til leiligheten Kaisa delte med Tomas i Oslo. I et senere tilbakeblikk til barndommen ser vi Tomas bære nesen, og i en nøkkelscene vi straks skal undersøke nærmere bærer han den igjen for så å sette den på Kaisa. Men før vi kommer så langt skal vi granske hvorfor det er nettopp klovn, eller narren, som brukes for å binde Kaisa og Tomas sammen og som også gjennom historien brukes som et bilde på dem begge. For å besvare dette må vi kort se på

hvilken betydning narren har hatt i den vestlige kultur og hvilke assosiasjoner denne figuren gir, også med hensyn til kjønn.

I sin undersøkelse av forholdet mellom den franske forfatteren og humanisten François Rabelais' romaner og folkekulturen som hersket i Europa i middelalderen og renessansen, gir Mikhail Bakhtin en grundig redegjørelse for narren og karnevalets betydning. Middelalderens dårefester var parodier på offentlige kulter og ritualer. Kirkens profane konvensjoner og symboler ble snudd opp ned og overført fra et mentalt til et konkret og kroppslig plan gjennom tøylesløse fester med utkledning, uanstendige danser, fråtsing og fyll.¹²¹ Selv om festlighetene var preget av rus og latter og sekreter som drikke og avføring fløt fritt, var motivene alvorlige. Fødsel og død, en ny start og det gamles undergang, var knyttet til kroppens ambivalens som både fortærende og livgivende.¹²² Et annet viktig moment ved dårefestene var at de for en kort stund snudde opp ned på høy og lav. Narren var konge og man valgte narre-abbeder, narre-erkebiskoper eller narre-paver.¹²³ Karnevalet etablerte dermed et frirom hvor man kunne le av autoritetene og overkomme frykten for de mektige. Bakhtin understreker at: "Makten, volden og autoriteten taler aldri latterens språk."¹²⁴ Karnevalet innebar imidlertid ikke noen reell makt, for friheten festene representerte var sterkt bundet til tid og sted. Dette siste poenget blir understreket av Umberto Eco i hans essay "Frames of Comic 'Freedom'", hvor han framhever at mens diktaturer har sensurert parodier og satirer, er klovnerier alltid blitt tillatt. Humor og satire er suspekt, men sirkus og klovnerier uskyldig fordi de ikke bidrar til noen egentlig frigjøring. For å le av narrepaven må man kjenne den egentlige paven og godta hans makt, som også blir gjeninnført så snart karnevalet er overstått. Karnevalet er med andre ord *autorisert overskridelse* begrenset av tid og rom, og representerer altså snarere en forsterkning av makten ved at de minner oss på de faktiske reglene og rammene.¹²⁵

Det er imidlertid ikke bare forholdet mellom herre og tjener som blir snudd på hodet i karnevalstradisjonen. Det er gjort overraskende lite forskning på narrens maskulinitet tatt i betraktning dens spesielle posisjon: Under de europeiske karnevalene er også kjønnsforskjeller blitt gjenstand for midlertidige forrykkelser, og narrens klesdrakt har også en tildekkende androgynitet. Med modernitetens gjennombrudd og etableringen av nasjonalstatene i Vesten ble kulturell homogenitet en viktig målsetting som ble forsøkt oppnådd gjennom å undertrykke alt som ble sett på som "den andre". Den andre i denne sammenheng, var alt som ikke lot seg klassifisere i rigide

strukturer: homoseksuelle, jøder, mentalpasienter, hysteriske kvinner, alt som på en gang både truet og bekreftet klassifikasjonssystemet. Den andre utgjorde en større trussel for nasjonalstatene enn fienden, da fienden utgjorde en ytre trussel, mens den andre var "the enemy within".¹²⁶ I innledningen til antologien *Masquerade and Identities. Essays on Gender, Sexuality and Marginality*, skriver Efrat Tseëlon at det karnevalske "represented all that was abjected from the bourgeois social order: the lower strata of the body (the grotesque body), of society (the poor and prostitutes), of culture (the vulgar and contaminated) and of matter (sewage, refuse, dirt)."¹²⁷ Å ta på seg en maske, og dermed posisjonere seg som den andre, kan slik betraktes som et opprør mot den etablerte orden og dennes definisjons- og klassifikasjonssystemer. Det andre har tradisjonelt, som Simone de Beauvoir så utførlig har beskrevet, vært konnotert kvinnelig, og narrens annenhet forenes med det kvinnelige gjennom sin marginaliserte posisjon vis-à-vis en hegemonisk maskulin orden. Å ta på seg en maske er en måte å håndtere posisjonen som den andre på, samtidig som man med å maskere seg *blir* den andre. Narrens kropp er eksessiv og ustyrlig, en kropp som i likhet med kvinnekroppen har vært sett på som "a quintessential site of transgression and disorder. [...] Just like the female body, the fool's body violates the image of the classical body".¹²⁸

Narrens ambivalente kropp tilkjenner også tvillingmytologien, som er en integrert del av mange karnevalriter. I et kort, men innholdsrikt essay hvor hun undersøker likheten mellom kvinners stemme, påkledning og den karnevalske narren, peker Tseëlon på at narren ofte opptrer i par som Papageno og Papagena i operaen *Tryllefløyten* eller Tweedledum og Tweedledee i Lewis Carrols oppfølger til *Alice i Eventyrland*.¹²⁹ Eller, i vårt tilfelle, som Kaisa og Tomas i *Aberdeen*. Narren kan altså ha vært valgt som symbol fordi den bærer i seg en kjønnslig dualitet som både gir seg uttrykk i en mannlig og en kvinnelig motpol, men også i at kjønnet uttrykkes på uvante måter i narrekostymet. Karnevalet gir mulighet for å snu opp/ned på høy og lav gir også gjenklang i *Aberdeen*. Nøkkelscenen i så måte finner vi halvveis i filmen, hvor Tomas vekker Kaisa tidlig en morgen med ordene "I got something to show you".

Det han har planlagt er virkelig et "show" i konkret betydning. Kaisa er kun ikledd et par altfor store herrestøvler og en dyne hun har tullet rundt seg. Den voksne drakten er byttet ut med et antrekk som får henne til å se ut som, og bevege seg som, et barn. Tomas leder henne fra campingvognen hvor de har tilbrakt natten og inn på

en liten skogssti opplyst av morgensolen og lydlagt av fuglekvitter. Luften er full av blomsterstøv, lyset drømmeaktig. Det er som et nostalgisk barndomsminne. Tomas bærer klovneesen og har inntatt rollen som narren som leder vei mot karnevalet. Han tar hånden hennes og titulerer henne "MyLady", et uttrykk for at karnevalet gir rom for å leke med titler og roller og snu samfunnsstrukturer på hodet. Mens de vandrer innover i skogen, taler Tomas til et imaginært publikum: "She's a bit of a roughrider ladies and ... gangsters. A real tycoon of tough times. [---] So how does she do it, you might ask. With charm or wit, beauty or female connive?" De er kommet til en lysning i skogen og trådd inn i en stor ruin av noe som kan se ut som en kirke. Hentydningen til det kirkelige er interessant i og med at nettopp kirken og dens ritualer var utgangspunktet for middelalderens dårefester. Ruinen utgjør en scene for Tomas' forestilling. Her, i dette frirommet begrenset av tid og sted, kan han opptre, ikke som en forfyllet og stakkarslig narr, men som en narr som leder karnevalet. Den lave har blitt høy, faren som har forsømt sine plikter kan innta posisjonen som en underholdende og beskyttende farsfigur, og i narrerollen kan også Tomas forenes med Kaisa ved å påpeke deres felles avvik; han oppfyller ikke kravene til en hegemonisk maskulinitet, men Kaisa er heller ikke på noen måte glansbildet av kvinnelighet. Han forsetter talen: "Oh no. Not this one. With balls. She got testicles the size of an elephant." Kaisa er ikke bare bærer av disse mannlige attributter, hun besitter en monstrøs utgave av dem. Kvinnen med elefantballer – en grotesk, karnevalesk skapning. De er begge opprørere, utskudd, abjekte uroelementer på siden av den hegemoniske maskuline orden. Men Tomas holder ikke sin lille tale for å opprøre Kaisa. Dette er en handling foretatt i kjærlighet og med humor, en måte å binde dem sammen på, påpeke deres likheter, sammenflette fortid og nåtid, barndom og voksenverden og etablere en ramme som han kan vise faderlig omsorg innenfor. Dette siste blir tydelig mot slutten av talen da han tar av seg klovneesen og setter den på henne med ordene: "I bought her a nose. A red one. She thinks it's a clown nose, but it's not. It's a nose helmet for protection. But does she use it? No. Look at her."^a Nesehjelmene er en metafor, ikke bare på Tomas' tilstedeværelse i Kaisas liv generelt, men på Tomas' forsøk på å være en beskytter, en farsfigur. Det er slående at etter tilbakeblikket hvor Tomas setter nesen på henne i barndommen, klippes det til scenen

^a Her refererer sannsynligvis Tomas til Kaisas forslåtte ansikt. Scenen utspiller seg dagen etter konfrontasjonen med guttegjengen hvor Kaisa slår og blir slått.

hvor Kaisa blir livredd reinsdyrene på Hardangervidda. Dette er første gang i filmen hvor Tomas får opptre som en belærende pappa. Bakhtin skriver at legemsfeilene som figurerte i middelalderens karneval - oppblåste mager, kjempeneser, pukkelrygger - var symboler på graviditet eller potens.¹³⁰ Den røde nesen som henger på en vegg i Kaisas soverom med nøkkelen til barndomshjemmet representerer både hennes kraft, hennes elefantballer, men også Tomas' farskap, omsorg og oppfostring av henne. Karnevalsmetaforen er også viktig for den narrative utviklingen i filmen. Det nyes fødsel og det gamles undergang blir frampekt og oppfylles ved Tomas' offer om å gå i fengsel. Her begraver han sitt gamle jeg og gir slik nytt liv til både Kaisa og seg selv.

Sist, men ikke minst er narresymbolikken sentral for maskulinitetsproblematikken i *Aberdeen*. At Tomas er en dåre, en forfyllet klovn, ekskluderer ham fra å innta en hegemonisk maskulin posisjon. Samtidig er klovnenesen et bilde på Tomas som far i Kaisas barndom. Når han tar på seg nesen igjen, gir dette rom for å gjenerobre posisjonen som den som leder karnevalet, men denne strategien er imidlertid midlertidig. Som Eco påpeker er karnevalets makt bundet av tid og rom. Det fungerer kun så lenge deltakere og tilskuere er oppmerksom på at det har skjedd et kortvarig bytte mellom høy og lav. Kaisa avbryter Tomas' forestilling med ordene "Why can't you always be like this?" Svaret gir seg selv, karnevalet er kun et karneval fordi det opptrer på bestemte plasser til bestemte tider. Tomas responderer med å gå ut av bildet, forlate ruinen, hans scene. Det er et kort øyeblikk hvor ruinen, morgenlyset og blomsterstøvet vises i slow motion mens vi på lydsporet hører en flaske som åpnes etterfulgt av klukkende drikkelyd. Magien er brutt, øyeblikket og karnevalet over. Kaisa tar av seg den røde nesen; narrekongen har abdisert og etterlater scenen til den forfyllete dåren.

Rusen har som sagt vært en integrert del av karnevalet og narrens historie. Slik narremotivet kobler Tomas og Kaisas karakterer, binder også rusmisbruket dem sammen. Mens Tomas utvilsomt er alkoholiker har Kaisa et kokainproblem, noe som blir svært avgjørende for handlingen. Jeg har tidligere beskrevet hvordan spilte væsker visualiserer Tomas' tap av kontroll. Dette gjelder også Kaisa. Mens Tomas higer etter å slippe kontroll, er hun det som må kunne karakteriseres som en kontrollfreak, og slik er kokain et mer hensiktsmessig rusmiddel enn alkohol. Det finnes allikevel kroppslige mekanismer hun ikke kan rå over, som da hun på båten over til Skottland begynner å blø neseblod. Den røde, dryppende stripen billedliggjør hennes misbruk, et misbruk som speiler Tomas'. Bert Cardullo påpeker symbolikken

med den røde nesen også kan kobles til begges rusmisbruk: rød nese som velkjent fyllickmetonymi og Kaisas neseblødninger som en følge av kokainsnorting.¹³¹ Og da Clive senere i filmen sier til Tomas: "She is like you. Afraid of anything real", så kan dette sees i forhold til rus. Rus som flukt fra en virkelighets påtrengende virkelighet.

Det er heller ikke tilfeldig at det var nettopp Chet Bakers stemme som hørtes på lydsporet under åpningssekvensen. Dette var en av deres felles helter i Kaisas barndom, men da hun ble voksen og fant ut at han var narkoman, ble beundringen vendt til avsky. Hun antok at Tomas' sans for jazztrompetisten var grunnet i en samhörighet med en "fellow addict" som hun uttrykker det. Men det er ikke Tomas som har et narkotikaproblem. Det er Kaisa.

I begynnelsen av dette kapitlet skrev jeg at jeg ville legge forskjellige tilnærminger til grunn for analysen av dobbeltgjengermotivet i *Kjærlighetens kjøtere* og *Aberdeen*, fordi innholdet i filmene krever ulike teoretiske innganger. I forhold til *Kjærlighetens kjøtere* så vi på Sartres dialektikk mellom det å være subjekt og objekt for den andre. Merleau-Ponty avfeier denne distinksjonen og betoner heller de uklare grensene mellom meg og den andre, at vi lever åpent og stadig i kommunikasjon. Heller enn å forstå møtet med andre mennesker som en distinksjon mellom subjekt og objekt, understreker han at vår relasjon til den andre er preget av intersubjektivitet. Forskjellen i hvordan Sartre og Merleau-Ponty betrakter relasjonen til andre mennesker henger, som François H. Lapointe påpeker, sammen med deres ulike filosofiske grunnpremiss: For Sartre skillet mellom væren-for-seg og væren-i-seg og for Merleau-Ponty overbevisningen om at den menneskelige eksistensform bør beskrives som kroppssubjekt.¹³² For Merleau-Ponty er vår væren det å kommunisere med verden, kroppen og andre mennesker, "to be with them instead for being besides them".¹³³ Dette er et bedre utgangspunkt for å forstå forholdet mellom Tomas og Kaisa. Ikke det at det ikke er preget av konflikt, men det er også en relasjon hvor det er dels uklare grenser mellom hvor den ene begynner og den andre slutter. I *Kjærlighetens kjøtere* så vi hvordan Larsen gradvis ble Randbæk, og Randbæk tidligere hadde hatt mer av Larsen i seg. Her er det enkelt å avdekke utviklingen hvor skikkelsene nærmer seg hverandre, og denne bevegelsen har et klart dramaturgisk vendepunkt og sluttspunkt. I tilfellet Tomas/Kaisa dreier det seg snarere om en bølgende prosess, en pendel som snart svinger hit, snart dit, som det er vanskelig å isolere bevegelsene til. Vi har ikke å gjøre med et tradisjonelt dobbeltgjengermotiv, det er snarere to skikkelser som speiler hverandre. Funksjonen for handlingsforløpet

blir imidlertid det samme; Tomas er Kaisas alter ego som må spaltes ut, og når han velger å gå i fengsel for henne for slik å fullbyrde sin tilbaketrekningsprosess, setter han samtidig henne fri både faktisk og eksistensielt. Han gir den andre forrang over jeget, og kommer på denne måten også nærmere en egen frihet fra sin ufrihet i fengselet. For å forstå mer av denne bevegelsen, skal vi oppsøke den første filosofen som virkelig satte den andre over selvet, den eksistensialistiske fenomenologen Emmanuel Levinas.

Levinas bygger delvis på Merleau-Pontys tanker. Han går imidlertid i en litt annen retning, for heller enn å se den andre som en annen meg, ser han den andre som på den ene siden ubegripelig, men på den andre siden som den jeg vier mitt liv til, den jeg må leve for. Noe forenklet kan vi si at mens identitet for Sartre og Merleau-Ponty skapes gjennom kroppens handlinger i verden, er identitet for Levinas å være for den andre. Som vi så, er møtet med den andre i Sartres filosofi preget av frykt og invasjon. For Merleau-Ponty og Levinas er det å møte den andre preget av åpenhet, og Levinas understreker også det ansvaret dette møtet gir oss for den andre. Jeg underkaster meg den andres sårbarhet og er selv like åpen og sårbar i møtet med dennes kropp. For Levinas er jeget ”fra fotsåle til isse, inntil marginen i benene – sårbarhet”.¹³⁴ Hos Levinas og Merleau-Ponty ser vi en filosofi som ikke dreier seg om møter i frykt, men om møter mellom kroppsubjekter som begge er nakne og utsatte og som trenger hverandres beskyttelse. Vi så at Sartre beskrev den andres inntog som et hull i tilværelsen, et hull som utfordrer subjektets frihet som gjør meg urolig. Levinas kan også se den andre som et hull, men dette hullet er ikke et svart hull som kan konsumere meg, men en åpning mot uendeligheten. Slik blir ikke den andres blick en trussel, hennes ansikt er i stedet et vitnesbyrd om mitt ansvar for henne.¹³⁵ Jo visst viser hun meg at min frihet og min makt har sine begrensninger, men dette tilintetgjør meg ikke. Tvert imot viser det at vi er to, to som kan møtes i samtale, og for Levinas, som ikke godtar Sartres premiss om at mennesket alltid er helt fritt, er møte med den andre også veien til friheten. Uten den andre er friheten uten mål og fundament, den er egoistisk og tilfeldig, men ansikt til ansikt med den andre blir friheten meningsfull fordi jeg blir konfrontert med valget mellom å ta ansvar for den andre, eller å møte min neste med hat og vold.¹³⁶ Også Merleau-Ponty understreker nødvendigheten av den andres eksistens for min frihet, ja hele min væren. Han skriver: ”by myself I cannot be free, nor can I be a consciousness or a man; and that other whom I first saw as a rival is a rival only because he is myself”.¹³⁷

Levinas taler for en humanisme som tar utgangspunkt, ikke i meg og mine bedømminger, men i en uforbeholden underkastelse av den andres lidelse, og hele hans prosjekt kan forstås som et oppgjør med den vestlige filosofis konsekvente undertrykking av den andre.¹³⁸ Hvis vi legger hans filosofi til grunn, kan Tomas' valg om å gå i fengsel paradoksalt nok gi ham frihet. Ved å påta seg Kaisas åk, ved så til de grader å underkaste seg den andres sårbarhet, har han tatt valget om ansvar for den andre fullt ut. Han velger Kaisa framfor seg selv, og i denne prosessen blir han fri. Kanskje er det dette han forsøker å vise Kaisa når han i avslutningsscenen oppfordrer henne til å trå opp på føttene sine slik at de kan danse som de gjorde da hun var barn. Han viser fram den beskyttende Tomas, den Tomas som har gitt dem begge friheten.

Karakterspeilingens funksjon i Kjærlighetens kjøtere og Aberdeen

Ett spørsmål gjenstår: Hvilken bestemmelse har dobbeltgjengermotivet i *Kjærlighetens kjøtere* og speilingen av Kaisa og Tomas i *Aberdeen*? Otto Rank skriver at dobbeltgjengeren gjerne bringer bud om død, og illustrerer hvordan man i en rekke kulturer tror at man kan skade en person ved å ta liv av dens alter ego.¹³⁹ Slik kan vi lese Randbæks og Tomas' skikkelser som karakterer hvis funksjon er å varsle om katastrofe for så å møte døden, konkret som Randbæk og overført som Tomas, for at deres alter ego skal få leve videre. Men Ranks analyse, med sin psykoanalytiske innfallsvinkel, har et utgangspunkt som ikke stemmer overens med handlingen i disse to filmene. For Rank bunner nemlig utspaltingen, og dermed også karakterenes død, i narsissisme.¹⁴⁰ En morbid kjærlighet til seg selv som forhindrer muligheten til å leve et normalt liv med en balansert, enhetlig personlighet, stemmer godt overens med Oscar Wildes Dorian Gray slik Rank illustrerer, men kan ikke sies å være et karaktertrekk ved noen av de skikkelsene vi konsentrerer oss om her. Det handler ikke om narsissisme, men om forholdet til kropp og kjønn, mer presist hvordan kroppssubjektene ønsker å leve ut sitt kjønn. Og i og med at det er snakk om dobbeltgjengere som ikke er skapt av protagonistenes fantasi eller frykt, men om møtepunkter mellom faktiske skikkelser, må vi snakke om funksjon for narrative, snarere enn for den enkelte karakteren. Innledningsvis i dette kapitlet skrev jeg at Jørgen Lorentzen oppfatter alter egoene i *T. Singer* og *Fight Club* som skikkelser som gir hovedpersonene legitimitet til å handle i strid med konvensjonene for maskulinitet, slik at de kan etablere en maskulinitet på siden av det etablerte maskulinitetshierarkiet. Også i *Kjærlighetens kjøtere* og *Aberdeen* fungerer

dobbeltgjengerne som pådrivere for fullføringen av en tilbaketrekningssprosess. Gjennom at Larsen dreper Randbæk og dermed blir ham, tar han siste steget over i en ny maskulinitet. Han kan aldri vende tilbake til Gjertrud som den mannen han var da han dro. Han begynte med å observere villmarksmennesket, men fikk til slutt noe av dette mennesket i seg, og selv om han blir tatt imot av Gjertrud har hans voldsomme handling isolert ham, gjort ham ensom for alltid. Dette blir tydelig i filmens sluttscene som utspiller seg på Gjertruds veranda hvor hun barberer Larsen med myke, kjærlige bevegelser. Når han begynner å fortelle om sine opplevelser, sier hun at hun vil være der sammen med han og impliserer at han ville fått et ja hvis han ba om hennes hånd igjen. Bildet forteller imidlertid noe annet, for samtidig som ordene lover troskap trekker hun kroppen vekk, og når hun sier at hun elsker ham har hun satt seg på en stol et stykke unna. Avslutningsbildet viser Larsen som sitter og gråter alene på den store verandaen. Hodet er bakoverlent, og ansiktet er dekket med hvite håndklær. Det er som om Gjertrud forsøkte å vaske han ren for hans synder, men endte med å gjemme ansiktet hans under ensomhetens dødsmaske.

For Tomas er relasjonen til Kaisa en katalysator for en tilbaketrekningssprosess som har pågått i lang tid når filmen begynner. Han har allerede etablert en maskulinitet i et rusmiljø på siden av samfunnet, en marginalisert maskulinitet. Gjennom fengselsoppholdet kan han ta skrittet til en tilbaketrukket posisjon fullt ut, i verdighet og frihet. Slik kan fengselsoppholdet leses som en renselsesprosess for Tomas som kan innebære en mulig vei tilbake til et restituert liv, og Kaisa kan dermed representere både en drivkraft for å fullføre en ekstrem *tilbaketrekning* og en mulighet til *tilbakevending*. Dette er noe av det jeg skal se nærmere på i neste kapittel. Filmen viser hvordan Tomas velger denne tilbaketrekningen med en viss glede. Når politiet finner kokainen i leiebilen, henvender de seg straks til Kaisa og spør om hun vet noe om dette. Det klippes til et halvtotall utsnitt som viser Kaisa i fokus og Tomas stående noen skritt bak. Kaisa svelger anstrengt. Kamerat skifter fokus til Tomas' ansikt da han har sagt: "It's mine." Neste innstilling er et nærbilde av Tomas' ansikt. Det går et lite, nærmest umerkelig smil over leppene hans. Han ser på datteren sin, som han med denne korte replikken setter fri.

Tilbaketrukket maskulinitet

”Friheten er nettopp det intet som er blitt til i menneskets hjerte og som tvinger den menneskelige virkelighet til å *skape seg selv* i stedet for å *være*.”

Jean-Paul Sartre, *Væren og intet*

Så langt i analysen har vi nærmet oss begrepet ”tilbaketrukket maskulinitet” fra forskjellige vinkler i relasjon til Hans Petter Molands filmer. Vi har diskutert ulike årsaker og ulike virkninger, lest filmene opp mot hverandre, i forhold til teori og litterære og filmatiske tradisjoner. Før vi går løs på spørsmålet om hvordan tilbaketrekingen kan forstås, er det nødvendig å samle trådene.

I teoridelen definerte jeg ”tilbaketrukket maskulinitet” som: ”Et maskulint kroppssubjekt som enten alene eller sammen med få andre kroppssubjekter, uten dramatik og kamp, har valgt å trekke seg tilbake fra de rådende forventninger, krav og ritualer knyttet til hegemonisk maskulinitet. Tilbaketrekingen rommer både en fysisk og en mental bevegelse.” La oss konkretisere dette ved å kort oppsummere hvordan tilbaketrekingen tematiseres i filmen: (1) Hvordan innskriver den seg i skikkelsenes kropper og handlingsmønster? (2) Hvilke filmatiske grep eller narrative strategier understreker den tilbaketrukne posisjonen? (3) På hvilken måte bidrar henspilling på kulturelle figurer til å tematisere tilbaketrukket maskulinitet? (4) Hvilke karaktertrekk ved de fiktive skikkelsene har bidratt til tilbaketrekingen? Dette leder fram til spørsmålet om hvorfor de har valgt å trekke seg tilbake. Vi skal ta det punkt for punkt.

(1) Kropp og handlingsmønster

Binhs tilbaketreking er integrert i hele kroppssubjektet hans; måten han bøyer nakken på, den hviskende stemmen, motviljen mot å se andre i ansiktet. At han ikke er en tradisjonell handlende helt, er et uttrykk for hans posisjon som tilbaketrukket.

At Randbæk lever sitt liv tilbaketrukket fra omverden er innskrevet i en kropp som avviker fra en moderne maskulin norm preget av kultivasjon, empati og hygiene. Hans aggressive språkbruk og handlingsmønster viser at han lever på siden av samtidens kodekser for maskulin opptreden. Når Larsen vender tilbake til sivilisasjonen, har ansiktet hans fått et dypt arr. Arret er en metafor på hans sjelelige

arr, og markerer at kroppssubjektet hans bærer erfaringer han aldri kan rømme fra, og som for alltid vil gjøre han til en outsider.

I edru tilstand bærer ikke Tomas' kropp visuelle stigma slik som Binhs, Randbæks og Larsens, og utstråler heller ikke samme grad av verken underkastelse eller avvik. Tilbaketrekingen kommer heller til uttrykk i Tomas' handlingsmønster, som er preget av valget om å avstå fra å handle. Han tar enkelte initiativer, men i det store og det hele velger han en passiv posisjon. Hans mest aktive valg, valget om å gå i fengsel for Kaisas skyld, fører ham paradoksalt nok dypere inn i tilbaketrekingen.

(2) Filmatiske grep og narrative strategier

Fokuset på føtter i *The Beautiful Country* er med på å understreke Binhs tilbaketrunkne prosjekt. Når han slår seg ned i ødemarken sammen med Steve, er iscenesettelsen av bostedet deres et filmatisk grep som tydeliggjør isolasjonen: en forlatt campingvogn som ligger ved enden av en gjengrodd vei, omgitt av åpen og tom natur.

Road moviens fortellerstruktur gir forventninger om en handlende maskulinitet med kontroll over så vel sin reiserute som sitt kjøretøy, en maskulinitet som er diametralt forskjelling fra både Binh og Tomas. Henspillingen på etablerte genrekonvensjoner er en narrativ strategi som fremhever skikkelsenes passive sider og også deres tilbaketrunkethet. Et filmatisk grep som understreker Tomas' tilbaketrunkne posisjon er sammenlikningen mellom ham og Alfaen, som illustrerer hvordan han nå er avskåret fra en aktiv og utagerende maskulinitet han behersket i yngre år. Videre illustrerer spilte kroppsvæsker fornedrelsen i hans alkoholmisbruk og et kontrolltap som gjør ham uskikket til å inngå i en tradisjonell familiesituasjon.

I *Kjærlighetens kjøtere* etableres inntrykket av Grønland som ekstremt, øde og ugjestmildt allerede i filmens første bilde, og understrekes kontinuerlig gjennom dens mise-en-scène. Dette utmaler den tilbaketrunkne isolasjonen for mennene som velger å leve sitt liv på det hvite kontinentet. Henspillingen på motiver hentet fra westernfilmen og road movien bærer bud om uunngåelig død, tilbaketrekingen fra selve livet.

(3) Kulturelle figurer

To kulturelle figurer tematiserer Tomas' tilbaketreking. For det første koplingen mellom Tomas og narren, denne androgyne, utstøtte, maktesløse skikkelsen. For det

andre karakterspeilingen mellom Tomas og Kaisa, som fordrer den enes ”død” for den andres overlevelse.

Dobbeltgjengermotivet som indikator på uunngåelig død, kommer enda mer konkret til uttrykk i *Kjærlighetens kjøtere*. Denne figuren tilsier at døden er Randbæks eneste mulige skjebne, en død som tvinger Larsen ut i en tilbaketrukket tilværelse. Larsen kan ved filmens begynnelse egentlig ikke sies å leve opp til definisjonen på tilbaketrukket maskulinitet, men etter å ha blitt Randbæk, besegles hans skjebne. Slik kan tårene hans i filmens siste scene sees som et uttrykk for at han er innforstått med at selv hjemme hos Gjertrud vil han alltid være alene, være ”en av dom olykklige”.

(4) Karaktertrekk

Bihns kropp er en kropp uten nasjon og tilhørighet. Hans lave stilling som stygg og utstøtt ”Bui Doi” gjør det umulig for ham å innta en hegemonisk posisjon i Vietnam. Han er den eneste av skikkelsene som av avskåret fra en hegemonisk maskulinitet på grunn av synlige, kroppslige karakteristika. Sammen med Steve opplever han en ny frihet, men den isolerte situasjonen umuliggjør en tradisjonell maskulinitet. Hans binding til naturen gjør ham også til en antimoderne skikkelse.

Tomas’ alkoholisme har bidratt til familiens sammenbrudd og til tilbaketrekningen. At han er i utakt med tidens forventninger og har en umoderne ”mind of his own”, er også karaktertrekk som spiller inn.

Randbæks antimoderne hypermaskulinitet har gjort ham uskikket til å leve som en integrert del av samfunnet, og har avskåret ham fra å erobre en hegemonisk maskulinitet. Hans usikkerhet i møte med Larsen og skammen han føler under dennes blikk, er med på å bekrefte ham som noe annet, noe på siden av normen. Larsen selv besitter i utgangspunktet posisjonen som observatør, men etter å ha drept Randbæk er tilbaketrekning også hans eneste utvei.

Hvorfor tilbaketrekning og tilbaketrekningens utstøtende bevegelse

Så langt har vi oppsummert hvordan tilbaketrekningen arter seg og hva som kan ha bidratt til den, men det gjenstår å besvare *hvorfor* disse maskuline skikkelsene velger å tre inn i, og reprodusere, en tilbaketrukket posisjon. I innledningen skrev jeg at jeg ønsket å vise hvordan sosial posisjon, etnisitet, kjønn, kropp og situasjon ikke kan sees uavhengig av hverandre, men sammen strukturerer de molandske karakterers tilbaketrukne maskulinitet. Jeg har ikke benyttet uttrykket ”klasse” i analysen, men

det er åpenbart at skikkelsenes lave sosiale posisjon avskjærer dem fra å innta en hegemonisk stilling. Vi har også sett hvordan Binhs doble etniske opphav frambringer hans tilbaketrukkethet. At alle karakterene lever i en *situasjon*, både kroppslig og historisk, som begrenser dem og etterlater dem hjelpeløse og umoderne er sentralt for tilbaketrekningsmotivet.

For Sartre er vi, som tidligere nevnt, alltid fri gjennom vår situasjon. Her heller jeg dermed mot Merleau-Ponty, som kritiserte denne oppfatningen som ahistorisk. I teoridelen beskrev jeg hvordan Merleau-Ponty understreket at situasjoner kan begrense friheten vår, og at vi ikke kan unnsnippe samtidens faktisiteter. Kroppssubjektet er alltid knyttet til verden. Samtidig kan ikke situasjonen i seg selv sies å være årsaken til en handling. Enhver handling skjer fordi kroppssubjektet har tatt en avgjørelse om å utføre denne handlingen. Når Molands menn eksisterer som den andre overfor den hegemonisk maskuliniteten, er dette en faktisitet de må handle i forhold til, men handlingen er ikke gitt. Det som forener dem er imidlertid at det nye grunnprosjektet de velger, er å trekke seg tilbake.

Eksistensen innenfor rammene av maskulinitetshierarkiet synes umulig, og det jeg finner i alle de tre filmene er at tilbaketrekningen foretas fra en defensiv posisjon. På kommentatorsporet til den norske dvd-utgivelsen av *The Beautiful Country*, sier Moland at filmen først og fremst handler om det som skal til for å overleve.¹⁴¹ Kanskje kan dette hjelpe oss til å forstå motivasjonen bak tilbaketrekningen i alle de tre filmene: Det handler om å verne om seg selv som menneske, som kroppssubjekt, som mann, samt å finne handlingsrom for å artikulere en annen måte å gjøre maskulinitet på enn den hegemoniske normen de ikke lever opp til. Dette kan sees i forhold til Seidlers kritikk av Connells maskulinitetshierarki. Seidler gikk, som vi husker, ut mot Connells oppfatning av at det kun er makt som strukturerer forholdet mellom menn, og at det å forstå menns plassering i maskulinitetshierarkiet ut fra et maktaspekt er teoriens slutt punkt. I analysen har jeg også villet betone skikkelsenes kroppslige situasjoner for å forstå hvorfor de tar de valgene de tar. At de er avskåret fra den hegemoniske normen kan sees i et maktaspekt, men det interessante for meg har vært å undersøke hvilke sider ved dem som kroppssubjekter i situasjon det er som har avskåret dem fra makten. Her går det et markert skille mellom Binh og de øvrige skikkelsene, da Binh er hemmet fra å innta en hegemonisk posisjon både på grunn kroppen sin *som situasjon og i situasjon*, mens de øvrige er hindret av kroppene *i situasjon*. Det har også vært viktig for meg å betone

at det ikke nødvendigvis er maktkamp som preger forholdet mellom de fiktive mennene i Hans Petter Molands filmer. Relasjonen mellom Binh og Steve er snarere bygget på forståelse og samhørighet. Videre har jeg villet illustrere hvordan maktesløshet i stor grad preger karakterene, og hvordan de responderer på å være utestengt fra en hegemonisk makt med å trekke seg tilbake, heller enn å utfordre den. Dette er den store forskjellen på mitt begrep ”tilbaketrukket maskulinitet” og Connells ”underordnet maskulinitet” og ”marginalisert maskulinitet”, nemlig at skikkelsene velger å trekke seg bort fra et maskulinitetshierarki, snarere enn å reproducere et system som bidrar til å holde både dem selv og andre nede.

Selv om tilbaketrekingen kan forstås som en overlevelsesstrategi, vil jeg i eksistensialismens ånd se den som resultat av et valg, da det alltid vil ligge en beslutning om å utføre en handling forut for selve handlingen. Det er imidlertid også slik at en tilbaketrasket posisjon bærer med seg en selvforsterkende bevegelse. Tilbaketrekingen medfører en ytterligere utstøtning; ved å innta rollen som den andre, blir man også i større grad en annen, en som står på utsiden. I de tre spillefilmene gjennomgår hovedkarakterene en fysisk og mental bevegelse som leder dem fra en tilbaketrasket posisjon til en ny situasjon som i enda større grad etablerer dem som *den andre*. Binh går fra å være nederst på rangstigen i Vietnams sosiale hierarki til en situasjon hvor han ikke forholder seg til noe annet menneske enn sin egen far. Randbæk lever sitt liv i iskald isolasjon ved filmens begynnelse, men ender opp enda mer avskåret – i ensom død på havets bunn. Larsen legger ut på sin reise som sjelfull poet og kommer hjem med erfaringer som vil gjøre ham alene for alltid, mens Tomas motvillig bryter opp fra en marginalisert rustilværelse og blir dratt ut på en ferd som leder i fengsel. Står man på utsiden, blir man skjøvet enda lenger ut, og vender man seg bort fra en hegemonisk norm man er ute av stand til å oppfylle, har man ikke lenger innpass der normen strukturerer og struktureres. I oppgaven har det, på grunn av det eksistensialistiske teoretiske utgangspunktet, vært mye fokus på at skikkelsene foretar bevisste *valg* om å stå utenfor. Men jeg vil gjerne understreke at disse valgene også medfører utstøtning som gjør rettetten til samfunnet umulig for Randbæk og Larsen og uønskelig for Binh, mens Tomas gjennom sin renselse kanskje kan finne veien tilbake.

Tilbaketrekningens betydning

Tilbaketrekningen foretas altså i en defensiv posisjon av sårede og sårbare menn. Men søker de også frihet til fristillelse, et behov for å gjøre maskulinitet på en annen måte? Kan vi forstå tilbaketrekningen som en romantisk, determinert eller kritisk posisjon?

Mot slutten av 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet ble den sterke einstøingen romantisert i kulturen. Den fremste eksponenten var kanskje Friedrich Wilhelm Nietzsche, som fant klangbunn hos nordiske storheter som Hamsun, Nansen, Ibsen og Strindberg. Også i den modernistiske kunstnermyten finner vi en idyllisering av tilbaketrekning allerede blant de franske impresjonistene på 1870-tallet.¹⁴² En slik romantisering er imidlertid fraværende i *Kjærlighetens kjøtere*, hvor de tre mannlige hovedpersonene portretteres med omtanke, men på ingen måte gjøres til svermeriske helter. Moland insisterer snarere på å skildre deres svakhet og utsatthet, deres brister og laster. I kapitlet ”I utakt med tiden” skrev jeg at Randbæk i *Kjærlighetens kjøtere* skiller seg fra Hamsuns Isak Sellanrå ved at han ikke kan betraktes som en representant for ”sivilisasjonen” i ødemarken, men snarere har trukket seg vekk fra sivilisasjonen fordi han ikke er skikket til å (over)leve i den. Filmskribent Øyvor Dalan Vik, framhever filmen som en sjeldent uromantisk skildring av det harde, arktiske livet.¹⁴³ Jeg vil hevde at dette også gjelder karaktertegnene.

Romantisering av outsiderposisjonen har også vært svært vanlig i filmhistorien, spesielt i den franske nye bølgen, den såkalte New Hollywood-filmen på 1970-tallet og i den amerikanske indie-tradisjonen fra midten av 1980- til tidlig 1990-tall, samt det vell av filmer fra Europa, Øst-Asia, og Latin-Amerika som har vært influert av disse trendene. Som jeg skrev i kapittelet om road movien er også dette en genre som romantiserer den ensomme ulven. Her skiller imidlertid Hans Petter Molands produksjoner seg ut. I innledningen siterte jeg Bert Cardullo som skriver at *Aberdeen* motsetter seg ”even the faintest patina of hipness”, et utsagn som er svært beskrivende for alle Molands filmer. Filmene er kjemisk rensset for ”kule” protagonister, men rommer vare og varme karakterskildringer av fasetterte og kompliserte menn. Når det gjelder tilbaketrekningstrategien som en del av kunstnermyten, fordrer dette at man har skapt noe av betydning først. Retrett fra offentligheten henter kraft fra at man først har erobret plass og vunnet bifall. Dette gjelder på ingen måte protagonistene jeg har analysert i denne oppgaven. De viser seg heller ikke å være blant dem som er sterkeste når de står alene. Den tilbaketrukne maskulinitet, slik vi møter den hos Moland, er på ingen måte en romantisk posisjon.

Slik jeg erfarer filmene, er den tilbaketrukne maskuliniteten heller ikke fatalistisk. I innledningen polemiserer jeg mot den utbredte bruken av ordet ”tafatt” for å beskrive fiktive menn i norsk samtidskultur. Et av de sentrale aspektene ved ”tilbaketrukket maskulinitet” i min forståelse, er at begrepet omfatter det faktum at denne posisjonen er *valgt*, og derfor kan sees som mer aktiv enn en tafatt maskulinitet. Binhs utenforskap er på et vis determinert da han ikke kan rømme fra sin tokulturelle kropp, og som de eksistensialistiske fenomenologene vil jeg hevde at kroppene våre er utgangspunktet for hvordan vi møter verden: Den bærer i seg hele vår fortid og danner grunnlaget for hvordan vi griper an vår framtid. Men at kroppen er vår situasjon, betyr ikke at den frarøver oss valgmuligheter. Som Simone de Beauvoir vil jeg understreke at kroppen er vårt utgangspunkt, ikke vår skjebne.

Selv om tilbaketrekningen medfører en ytterligere utstøtning, må det framheves at dens første bevegelse er resultat av beslutninger og handlinger, og at karakterene kunne peilet seg ut et annet livsprosjekt. En mer stereotypisk helteskildring, kunne for eksempel innebåret en konfrontasjon med maskulinitetshierarkiets undertrykkende mekanismer, heller enn en bortvending fra det. Dette fraværet av opprørstrang er en slående likhet mellom de molandske menn, som står i motsetning til Jørgen Lorentzens beskrivelse av ”atskilt maskulinitet” slik den opptrer i filmen *Fight Club*.

Finnes det så noe kritisk potensial i den tilbaketrukne maskuliniteten? At norsk samtidskultur i så stor grad tematiserer en annen maskulinitet enn den tradisjonelle handlende helten er et uttrykk for at menn i dag lever andre liv, eller ser for seg andre liv som mennesker og menn enn tilværelsen preget av en begrensende maktkamp mellom Connells fire kategorier for maskulinitet. Slik kan kulturproduktene, selv om de ikke har en artikulert kjønnskritisk agenda, sies å speile en ny diversitet i måten norske menn utlever sin mannlighet på. Jeg vil hevde at det i seg er en positiv utvikling. Dette er også tydelig i de analyserte filmene. *Kjærlighetens kjøtere*, *Aberdeen* og *The Beautiful Country* er blottet for konkret og uttalt kritikk av maskulinitetshierarkiet. At protagonistene på ingen måte er klassiske helteskikkelser, at tilbaketrekningen ikke romantiseres og at de som sagt heller ikke gjør opprør mot den hegemoniske normen de lever i skyggen av, gjør det nærliggende å avfeie at filmene uttrykker misbilligelse mot denne. Samtidig gjøres tilbaketrekningen forståelig for oss - den er skildret med nyansert sympati. Og nettopp her kan det ligge en implisitt kime til motstand. Den tilbaketrukne maskuliniteten er

ikke en kritisk posisjon i den forstand at den er en sted det formuleres kritikk fra, men ved at den oppviser andre handlingsmuligheter for kroppssubjektene som vi som tilskuere møter med forståelse. Når vi skjønner hvorfor disse mennene søker seg bort fra det etablerte kjønnsystemet, og godtar deres behov for å oppsøke et fysisk og mentalt rom hvor de selv kan artikulere sin maskulinitet gjennom å handle som fristilte kroppssubjekter, ser vi samtidig at maskulinitetshierarkiet legger begrensninger på mannlighetens muligheter. Som vi husker kan vi artikulere en metanorm basert på Sartres etikk, som går ut på at enhver handling skal foretas for å realisere en størst mulig frihet både for meg selv og den andre. En velvillig tolkning vil kunne argumentere for at det er nettopp det de molandske menn gjør når de trekker seg tilbake fra maskulinitetshierarkiet. Og selv om det er mer nærliggende å kalle dem antihelter enn helter, så vinner de vår sympati. Kanskje søker de også en situasjon hvor de kan handle i ”god tro” i Sartres terminologi? Selv om de trekker seg tilbake til livsprosjekter som begrenser deres handlingsrammer, trenger ikke dette å bety at de søker en inautentisk eksistens.

La oss vende tilbake til Sartre

Å velge eller ikke velge – det er spørsmålet

Som vi husker fra teorikapittelet er det å være menneske alltid forbundet med det å være fri i Sartres eksistensialisme; friheten er selve premisset for vår menneskelige væren - det som skiller oss fra tingenes væremåte. Hvis vi som mennesker erkjenner vår frihet og det ansvaret for våre handlinger denne medfører, lever vi et liv i god tro. Hvis angsten og ansvar for friheten derimot blir et for tungt åk å bære, flykter vi inn i selvbedraget, den vonde troen, den inautentiske eksistensen. Dette er et moralsk valg, for i Sartres morallære er første bud at vi skal vedstå oss vår frihet.¹⁴⁴ Når vi lukker øynene for at vi alltid har et valg og gjemmer oss bak argumenter om nødvendighet og determinisme, forsøker vi å lure oss selv til å tro at vi ikke besitter vår ufravikelige frihet. Men selve kjernen i vond tro er at vi kjenner sannheten, vi lyver bevisst for oss selv, vi er på en gang både bedrager og bedratt.¹⁴⁵ Og som vi husker er væren-i-seg, tingenes væremåte, en umulig eksistensform for mennesket. Dette premisset berører i aller høyeste grad også måten vi lever våre liv som kjønnede vesener. Dag Østerberg forklarer:

Forholdet mellom kvinner og menn, f.eks., kan preges av vond tro når de begrunner sin væremåte ved å henvise til sitt kjønn – ”fordi jeg er kvinne”, ”fordi jeg er mann”. Rettere sagt er de som sier slik i

vond tro når dette er den *ytterste* begrunnelse. For det er mange måter å være mann og kvinne på, kjønnsforskjellen er en "faktisitet", et "substrat" som enhver må forholde seg til. Den som vil være i god tro skal derfor ikke si "jeg oppførte meg slik fordi jeg er kvinne", men heller "jeg oppførte meg slik fordi dette er den forming av kvinneligheten som jeg velger som den beste og rette", eller "jeg oppført meg slik fordi dette er den rådende kvinneverollen i vårt samfunn, og fordi jeg velger å følge sed og skikk".¹⁴⁶

Vi velger måten vi gjør kjønnet vårt på, og gjennom handlingen skapes subjektiviteten. Vi skal derfor ikke søke vår essens og ikke spille en kulturelt bestemt rolle, men foreta konkrete handlinger: "Autentisiteten oppdager at det eneste gyldige prosjektet er prosjektet om å *gjøre* (og ikke å være) [...] Det gyldige prosjektet er prosjektet om å handle i en konkret situasjon og modifisere den i en bestemt retning [---] Slik består autentisiteten opprinnelig i å avvise letingen etter væren, fordi jeg er for alltid *intet*."¹⁴⁷ Det svimlende er imidlertid at prosjektene våre alltid er vilkårlige, aldri gitte, men vi må allikevel *ville* dem: "Det er dette doble samtidige aspektet ved det menneskelige prosjekt, vilkårlig i sitt hjerte og godkjent av den refleksive gjentakelse, som utgjør den *autentiske eksistens*."¹⁴⁸ Autentisk tilværelse er et liv i handling. Handling hvor vi tar ansvar for våre valg, og ikke gjemmer oss bak argumenter om nødvendighet. Autentisk eksistens er ikke det samme som en egosentrisk selvrealisering, men det å *være* mine handlinger, som jeg avdekker verden rundt meg gjennom. Selvet er *intet*, verden er *alt*.¹⁴⁹

La oss avslutningsvis se tilbaketrekingen i lys av dette. Kan vi si at Molands maskuline skikkelser søker autentisk eller en inautentisk eksistens? Vi har allerede sett hvordan de i stor grad preges av passivitet, hvordan de lar andre velge for seg, hvordan de ofte lar være å handle. Flykter de fra sin velgende frihet, eller velger de å leve sitt liv som menn i en ny situasjon? Søker de tilflukt i ufrihet og determinisme eller kan tilbaketrekingen forstås som et frigjøringsprosjekt?

Min påstand er at de søker er en tilværelse hvor de kan leve sitt liv som menn fristilt fra den hegemoniske maskulinitetsnormen. Dette kapitlet ble innledet med et Sartre-sitat hvor han skriver: "Friheten er nettopp det *intet* som er blitt til i menneskets hjerte og som tvinger den menneskelige virkelighet til å *skape seg selv* i stedet for å *være*."¹⁵⁰ Ved å tre tilbake og velge et nytt grunnprosjekt har skikkelsene skapt en ny maskulinitet, en maskulinitet som står på utsiden. Hadde de fortsatt å bare *være*, ville de ha gjort sitt kjønn i overensstemmelse med konvensjonene, slik Dag Østerberg beskriver i sitatet ovenfor. Paradokset er at de i sin frihet velger å tre inn i situasjoner

hvor de er stilt overfor færre valg, færre handlingsmuligheter: Døden, isolert liv i ødemarka, i fengsel. Dette er allikevel ikke nødvendigvis inautentiske eksistenser: Det er ikke forestillende selvbedrag, ingen bortforklaring, men kan forstås som avkledd, sårbar og autentisk eksistens. I en slik sympatisk innstilt lesning tar de ansvar for sine handlinger ved å velge en forming av mannlighet de kan (over)leve med.

For Ranbæk og Tomas går reisen fra selvbedrag til naken erkjennelse av sitt kroppssubjekt og sine handlinger. Når Randbæks illusjon brister, når han ser seg selv ”som jag är”, er tilbaketrekningens ytterste konsekvens, døden, den eneste utvei. Slik får han nytt liv gjennom Larsen. For Tomas bidrar selverkjennelsen til at han tar på seg et åk for datterens skyld. Når Kaisa oppsøker ham i fengsel og forteller at de ikke er biologisk far og datter og at han dermed kan fortelle sannheten og overlate soningen til henne, responderer han med at hun er den eneste datteren han har kjent og han er den eneste faren hun har kjent. Fristilt fra biologisk ansvar velger han en farsrolle, og slik kan hans tilbaketrukne isolasjon i fengsel også rense ham til en tilbakevending til samfunnet med hevet hode. Når det gjelder til Bin, har han aldri hatt noen illusjoner om sin egen væren, men hans ferd går på samme måte mot en tilværelse hvor han kan leve som menneske som gjør sine valg, riktignok med begrensede valgmuligheter, uavhengig av at han lever gjennom en ”bui-doi-kropp”. I denne situasjonen møter han sin far, og lever med ham i det Sartre kaller autentisk kjærlighet, hvor det ikke handler om å eie eller dominere den andre, men om: ”Å avdekke den Andres væren-midt-i-verden, ta inn over seg denne avdekking og følgelig denne Væren i det absolutte; *glede* seg over den uten å søke å tilegne seg den; bringe den i ly av min frihet og overskride den bare i retning av den Andres mål.”¹⁵¹

Summa summarum

Jeg startet dette prosjektet med en nysgjerrighet på Hans Petter Molands mannlige skikkelser. Utgangspunktet var en vag antagelse om at deres outsiderposisjon var forårsaket av at de distanserte seg fra et hegemonisk maskulinitetideal. Utviklingen av begrepet ”tilbaketrukket maskulinitet”, ga meg et konkret startpunkt for analysen, og jo flere ganger jeg så filmene, jo mer mening ga det å lese dem fra dette perspektivet.

At mannlige fiktive skikkelser som strider med våre kulturelle konvensjoner for handlende helter ofte blir omtalt i vendinger som bidrar til å umannliggjøre dem, er noe som har opprørt meg. For det første er dette med på å sementere våre tradisjonelle forventninger til mannlighet og kvinnelighet, i dette tilfellet på film. For det andre gjør en slik degradering det vanskelig å se et kritisk potensial i disse karakterene. Jeg fant at termen ”tilbaketrukket maskulinitet” også var et godt verktøy, både for å avdekke ulike sider med de molandske menn ved å foreta tolkninger som var like sympatisk innstilt som filmene, og for å vurdere om filmene kunne sies å bære i seg en implisitt kritikk av den rådende maskulintetsnormen.

Ideen om å bruke eksistensialistisk fenomenologisk filosofi for å utfordre og utvide Connells modell, kom på et tidlig tidspunkt. Slik jeg ser det har Sartres ansvarliggjøring av subjektet som handlende og velgende og Merleau-Pontys betoning av kroppen som vår situasjon, vært fruktbare bidrag for å åpne opp Connells teori. Merleau-Pontys filosofi har også vært et avgjørende bidrag for å nyansere Sartres eksistensialisme som, etter mitt syn, kan bli for kompromissløs i sin insistering på menneskets frihet gjennom situasjon. Forskjellen mellom Sartres og Merleau-Pontys og Levinas’ ulike syn på subjektets møte med den andre, var også produktive i lesningen av ulike karakterspeilinger i henholdsvis *Kjærlighetens kjøtere* og *Aberdeen*.

Jeg har på ingen måte gjort noen ren eksistensialistisk fenomenologisk lesning av Hans Petter Molands filmer. En fullverdig metode for å applisere denne filosofiske retningen på filmanalyse foreligger ikke, og en masteroppgave er ikke det rette format for slikt teoretisk nybrottsarbeid. Jeg har heller brukt innsikter fra det teoretiske tankegodset som har gitt mening i møte med filmene. En rettesnor inspirert

fra fenomenologien har imidlertid vært å sette verkene i sentrum og undersøke hva de konkret forteller meg, personlig. Ved å trekke inn filmgenreteori, vurdere hva som fortelles ved hjelp av mise-en-scène, samt vurdere filmenes dialog med kulturelle figurer, har jeg også forsøkt å gjøre analyser som tar hensyn til tekstenes status som *medierte tekster*.

Vivan Sobchack har skrevet: ”Nearly every time I read a movie review in a newspaper or popular magazine, I am struck by the gap that exists between our actual *experience* of the cinema and the *theory* that we academic film scholars construct to explain it – or perhaps, more aptly, to explain it away.”¹⁵² Hennes poeng er at filmanmeldelser i populære magasiner i langt større grad enn akademiske filmanalyser beskriver bildenes taktilitet, tekstur og smak, og dermed også tilskuerens fysiske respons på filmopplevelsen. Sett i retrospektiv ser jeg at også jeg har gått i denne fellen. Selv om jeg ikke har valgt å gjøre filmanalyser basert på en fastlagt formel, er jeg selvsagt influert av alle akademiske filmtolkninger jeg har lest gjennom en årrekke. På tross av at jeg har forsøkt å beskrive de fiktive skikkelsenes kroppslige erfaringer, har jeg unnlatt å bringe inn min egen, fysiske respons i frykt for å framstå som ”uakademisk” eller for subjektiv. Jeg har kanskje heller ikke gjort en tilstrekkelig ”varm” analyse av filmene, men latt teoretiske begreper komme mellom meg og beskrivelsen av min erfaring som tilskuer. Distanse er et nøkkelord for vitenskapen, mens fenomenologien snarere fremholder nærhet og konkret erfaring som ideal. I ettertid ser jeg at jeg, fordi jeg har ønsket å etterstrebe et såkalt vitenskapelig ideal, har inntatt en objektivierende, snarere enn en engasjerende, betraktningssmåte. På den andre siden har jeg forsøkt å sette verket i sentrum og forsøkt å ikke la teoretiske overbygninger styre min personlige erfaring.

I ettertid ser jeg også at beslutningen om å analysere hele tre spillefilmer har gjort at noen av fortolkningene blir litt overflatiske, samtidig som det er interessante maskulinitetsaspekter som jeg ikke har hatt mulighet til å gå inn på. Jeg tenker særlig på skikkelser som Holm i *Kjærlighetens kjøtere*, Clive i *Aberdeen* og Jerry, mannen Ling velger i *The Beautiful Country*, som er blitt stående ukommentert. Jeg skulle gjerne hatt plass til å undersøke disse skikkelsene nærmere. Jeg vil allikevel forsvare utvalget, da jeg syntes det var nødvendig med et visst antall tekster for å kunne gi begrepet ”tilbaketrasket maskulinitet” nyanse og substans. Jeg ser også at analysedelen kanskje ville ha forholdt seg tettere til tekstene hvis den var organisert rundt hver enkelt film og ikke tematisk inndelt. Da ville jeg kanskje også sluppet unna

formuleringer av typen ”som vi allerede har sett” og ”dette skal vi komme nærmere inn på i neste kapittel”. Samtidig syntes jeg det var et poeng å se filmene opp mot hverandre og slik har strukturen jeg valgte hatt sin funksjon.

Nye utfordringer

Målet med denne oppgaven var først å finne et begrep som kunne beskrive en maskulinitetstype jeg oppfatter som svært tilstedeværende i norsk samtidskultur generelt og Hans Petter Molands filmer spesielt. Dernest ønsket jeg å undersøke hvordan dette fenomenet slik jeg erfarer det, ble konstruert og formidlet gjennom filmene, for så å forsøke og finne svar på hvorfor de molandske menn har valgt å trekke seg tilbake og hvordan vi skal tolke denne posisjonen. Dette har forhåpentligvis gitt mening for leseren når det gjelder filmene *Kjærlighetens kjøtere*, *Aberdeen* og *The Beautiful Country*. Men hvor stor generaliserbarhet har begrepet ”tilbaketrukket maskulinitet”? I innledningen påsto jeg at man finner skikkelser som passer inn under min definisjon i en lang rekke norske romaner og filmer. Har termen overføringsverdi til disse? Det er vanskelig å gi noe bastant svar på dette så lenge jeg ikke har sett analytisk på et større utvalg. Jeg har imidlertid definert ”tilbaketrukket maskulinitet” på en slik måte at det favner alle fiktive menn som ensomme og uten konfrontasjon foretar en fysisk og mental bevegelse bort fra hegemonisk maskulinitet. Konstruksjonen av begrepet hviler imidlertid på det den amerikanske filosofen Charles Sanders Peirce kalte en abduksjon, fordi jeg har formulert et teoretisk konsept som også kan ha overføringsverdi til andre tekster, ved å sammenlikne tre enkelttilfeller. Abduksjon er, i motsetning til deduksjon, ingen gyldig slutningsform. Jeg kan dermed ikke garantere at ”tilbaketrukket maskulinitet” er et begrep som gir en ”riktig” inngang til andre tekster, men jeg har ønsket at det skal være treffende for å beskrive en lang rette litterære og filmatiske mannlige skikkelser. Det er uansett liten analytisk verdi i kun å benytte begrepet for kategorisering. Det spennende er jo nettopp å se hvordan tilbaketrekkingen arter seg og formidles og hva den skyldes. Her kan man finne helt andre svar enn de jeg har avdekket i Molands filmer. Det ligger i definisjonens natur at det man trekker seg tilbake fra er de rådende forventninger, krav og ritualer knyttet til hegemonisk maskulinitet, men at dette trenger ikke bety at man vender seg bort fra et ideal man er avskåret fra å oppnå. En tekst som forteller om en mann som besitter en hegemonisk maskulinitet for så å velge og trekke seg unna, kan helt sikkert også kunne beskrive en tilbaketrukket maskulinitet. En slik

tekst ville kanskje også i enda større grad være uttale kritikk mot maskulinitetshierarkiet, fordi bortvendingen ikke har skjedd fra en defensiv posisjon.

Jeg har sett på fenomenet tilbaketrukket maskulinitet slik det framtrer i tre spillefilmer. På grunn av prosjektets begrensede omfang har jeg ikke forholdt meg til hvorvidt dette er noe nytt for vår tid eller vår kulturkrets. Å undersøke begrepet som en del av en historisk-sosial prosess ville vært et spennende utgangspunkt for videre forskning. Jeg har påstått at denne maskulinitetstypen er svært tilstedeværende i norsk samtidsfilm, men det betyr ikke at den representerer noe nytt. Ved å gjennomgå norsk filmhistorie med nye teoretiske briller, kunne man undersøkt hvorvidt tilbaketrukket maskulinitet også har vært skildret tidligere. Hvis det er tilfelle, kunne man gjort en undersøkelse av fenomenet for å se om det har vært i utvikling, eller forholdt seg statisk. Hvis det er slik at denne maskulinitetstypen virkelig representerer noe kvantitativt nytt, kan man undersøke hvordan endringer i kjønnsystemet i vår virkelige verden forholder seg til skildringer av menn på filmleserretet. Man kunne også begrense seg til vår samtid, og heller vurdere om den tilbaketrukne maskuliniteten forekommer særdeles hyppig i norsk eller skandinavisk film, eller om dette er en internasjonal tendens. Svaret man får, kunne igjen videreføres i en tolkning av den fiktive, i lys av samfunnsmessige omkastninger. Dette fordrer at begrepet er generaliserbart.

Det hadde også vært spennende å gå videre med utvikling av en eksistensialistisk fenomenologisk filmteori. Som jeg nevnte i teoridelen har ikke denne tilnæringsmåten hatt stor og vedvarende innflytelse på filmforskningen. Ifølge Anders Leifer kan det ”ihvertfald med en vis arrogance konstateres, at den riktigt gode fenomenologiske filmteori endnu ikke er skrevet”.¹⁵³ På 1950-tallet ble fenomenologi omfavnet av kunst-, musikk- og litteraturteoretikere, men da var filmvitenskapen enda ikke etablert som akademisk disiplin. Dudley Andrew skriver at dette er årsaken til at muligheten for en fenomenologisk filmteori aldri systematisk undersøkt. Han peker også på det faktum at to pionerer på feltet, André Bazin og Amédée Ayfre, begge døde svært unge, og derfor ikke fikk ferdigstilt noe helhetlig teoretisk rammeverk.¹⁵⁴ Selv holdt Merleau-Ponty som nevnt et foredrag om forholdet mellom film og adferdspsykologi 13. mars 1945. Her argumenterer han for at en films mening ikke kan reduseres til dens handling, men er inkorporert i dens rytme. Han gir også en normativ skisse på hvordan musikk og tale burde brukes i film, men hans hovedanliggende er hvordan vi opplever en film. Han ser filmen som egnet for å

understreke hvordan kropp og intellekt er uløselig knyttet sammen, og knyttet til verden, både når det gjelder det som formidles, og hvordan tilskueren tar imot budskapet: ”A film”, hevder han, ”is not thought; it is perceived.”¹⁵⁵

Dette sitatet oppsummerer i stor grad Vivian Sobchacks filmfilosofiske prosjekt. I boken *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience* forsøker hun å beskrive filmopplevelsen slik den erfares av et situert kroppssubjekt, hvordan det å se ”implicates both embodied, situated existence and a material world”.¹⁵⁶ I *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, er temaet beslektet og omhandler hvordan kroppene våre legger grunnlaget for hvordan vi skaper mening av sanseintrykk. Sobchacks mål er en radikal omveltning av hvordan vi beskriver film og ikke minst filmopplevelsen. Hun ønsker å legge grunnlaget for en materialistisk forståelse av estetikk og etikk, som tar utgangspunkt i hvordan ”our own lived bodies provide the material premises that enable us, from the first, to sense and respond to the world and others”.¹⁵⁷ For en som lenge har stått og stanget hodet mot den psykosemiotiske feministiske filmteorien som jeg ofte opplever som abstrahert både fra filmene de beskriver og tilskuerens opplevelse, er dette inspirerende og frigjørende lesning.

I *Carnal Thoughts* gjør Sobchack også noe analyse, men fokuset ligger på meningsdannelsen på et mer generelt plan, som når hun beskriver hvordan kroppen hennes erfarte en film som *The Piano* (Campion, 1993), ikke på nærlesninger av enkeltverk for å nå forståelse av en spesifikk film i seg. Et spennende, om enn svært omfattende, prosjekt hadde derfor vært å bygge et teoretisk fundament for en eksistensialistisk fenomenologisk filmanalyse. Et analyseapparat som tar utgangspunkt i filmens enestående evne til å vise menneskelig *adferd*, adferd som bunner i at kroppene våre og bevisstheten vår er uløselig knyttet sammen og knyttet til verden. Som både vurderer filmens innhold, slik den erfares for tilskueren, men også dens historiske kontekst.

Dette krever en teoretisk modenhet og innsikt jeg ikke har nådd ennå. Gjennom arbeidet med denne masteroppgaven er imidlertid interessen blitt vakt, og av og til har jeg skimtet konturene av hvordan en slik teori kunne sett ut. Før jeg har vært i stand til å nå noen virkelig forståelse, har det glippet for meg, og foreløpig forblir det et landskap jeg verken er i stand til å erfare eller tegne et kart over. Håpet er at jeg en gang vil komme dit.

- ¹ Marta Norheim, *Røff guide til samtidslitteraturen*, Oslo: Det Norske Samlaget, 2007, s. 71
- ² Se blant annet Ingvild Bræin, "Guide om kyniske kvinner og tafatte menn", *bt.no*, 9.5.2007, Tilgjengelig: <http://www.bt.no/bergenpuls/litteratur/article361303.ece> [10.5.2007] og Nils-Øivind Haagensen, "Angst for lykke", *Klassekampen*, 4.5. 2007
- ³ Roald Helgheim, "Scener frå en film", *Dag og Tid* nr. 37, 14.9.2000
- ⁴ Arild Abrahamsen, "Hvalpesyke", *Aftenbladet.no*, 12.3. 2007, Tilgjengelig: <http://web3.aftenbladet.no/kultur/dvd/article424528.ece> [13.5.2007]
- ⁵ Silje Rørtveit Mundal, "Min misunnelige frisør", *Studvest.no*, 25.8.2004, Tilgjengelig: http://www.studvest.no/kultur.php?seksjon=anmeldelser&art_id=784 [29.2.2008]
- ⁶ Steven Cohan og Ina Rae Hark, "Introduction", i Steven Cohan og Ina Rae Hark (red.), *Screening the Male. Exploring masculinities in Hollywood cinema*, Great Britain: Routledge, 1993, s. 2
- ⁷ Kaja Silverman, *Male Subjectivity at the Margins*, Great Britain: Routledge, 1992, s. 3
- ⁸ Knut Kolnar, *Mannedyret. Begjær i moderne film*, Oslo: Spartacus, 2005, s. 18
- ⁹ Bert Cardullo, *In Search of Cinema. Writings on International Film Art*, Canada: McGill-Queens's University Press, 2004, s. 233
- ¹⁰ Peter Cowie, *Cool and Crazy. Modern Norwegian Cinema 1990-2005*, Oslo: The Norwegian Film Institute, 2005, s. 27-30
- ¹¹ Per Haddal, "Modig og helhjertet", *Aftenposten.no*, 9.2.2004, Tilgjengelig: http://www.aftenposten.no/kul_und/film/article726416.ece [28.11.2007]
- ¹² Se for eksempel Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, feminism, Psychoanalysis*, London: Routledge, 1993 og Mary Anne Doane "Woman's Stake. Filming the Female Body" og "Film and the Masquerade. Theorising the Female Spectator", i E. Ann Kaplan (red.), *Feminism and Film*, Great Britain: Oxford University Press, 2000
- ¹³ Tytti Soila, "På spaning etter ett kvinnelig subjekt", i Tytti Soila (red.) *Dialoger. Feministisk filmteori i praktik*, Stockholm: Aura förlag, 1997, s. 26
- ¹⁴ Maurice Merleau-Ponty sitert i Eric Matthews, *The Philosophy of Merleau-Ponty*, Great Britain: Acumen, 2002, s. 63
- ¹⁵ Anders Leifer, "Den opevde film. Fænomenologien og filmteorien", *Kosmorama*, 221, København: Filmmuseet, 1998, s. 92
- ¹⁶ Maurice Merleau-Ponty, "The Film and the New Psychology", i Maurice Merleau-Ponty, *Sense and Non-Sense*, USA: Northwestern University Press, 1964, s. 57
- ¹⁷ André Bazin, sitert i Henri Angel, sitert i J. Dudley Andrew, *The Major Film Theories. An Introduction*, USA: Oxford University Press, 1976, s. 245
- ¹⁸ *Hans Petter Moland – Filmregissør* (Bjerke, 2000) [Ekstramateriale på DVD-utgivelsen av *Aberdeen*]
- ¹⁹ R.W. Connell, *Masculinities*, Great Britain: Polity, 2003, s. 77
- ²⁰ *Ibid.*, s. 77-81
- ²¹ *Ibid.*, s. 76
- ²² *Ibid.*, s. 81
- ²³ Stephen M. Whitehead, *Men and Masculinities*, Great Britain: Polity Press, 2002, s. 91
- ²⁴ *Ibid.*, s. 92
- ²⁵ *Ibid.*, s. 93
- ²⁶ Victor J. Seidler, *Transforming Masculinities. Men, cultures, bodies, power, sex and love*, Great Britain: Routledge, 2006, s. 8-13
- ²⁷ *Ibid.*, s. 11
- ²⁸ *Ibid.*, s. 33
- ²⁹ *Ibid.*, s. 12
- ³⁰ *Ibid.*, s. 4
- ³¹ *Ibid.*, s. 29
- ³² *Ibid.*, s. 66ff
- ³³ Jørgen Lorentzen, "Forskning på menn og maskuliniteter", i Jørgen Lorentzen og Wenche Mühleisen (red.), *Kjønnsforskning – en grunnbok*, Oslo: Universitetsforlaget, 2006, s. 128

- ³⁴ Ibid., s. 129
- ³⁵ Pierre Bourdieu, *Language & Symbolic Power*, Great Britain: Polity Press, 2003, s. 163-170
- ³⁶ Jean-Paul Sartre, *Eksistensialisme er en humanisme*, København: Hans Reitzels Forlag, 1992, s. 14
- ³⁷ Jean-Paul Sartre, *Væren og intet i utvalg*, Oslo: Pax Forlag, 1993, s. 147
- ³⁸ Ibid., s. 145
- ³⁹ Ibid., s. 142-146
- ⁴⁰ Ibid., s. 139
- ⁴¹ Dag Østerberg, *Jean-Paul Sartre. Filosofi, kunst, politikk, privatliv*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 2005, s. 9
- ⁴² Jean-Paul Sartre, 1992, s. 10
- ⁴³ Ibid., s. 43f
- ⁴⁴ Dag Østerberg, "Innledning", i Jean-Paul Sartre, *Erfaringer med de Andre. Sartres eksistensfilosofi. Utvalg fra L'Être et le néant og fra Cahiers pour une morale*, Oslo: Gyldendal norsk forlag, 1994, s. 9f
- ⁴⁵ Bernt Vestre, "Innføring i Jean-Paul Sartres filosofi", i Jean-Paul Sartre, *Væren og intet i utvalg*, Oslo: Pax Forlag, 1993 s. 16
- ⁴⁶ Ibid., s. 13
- ⁴⁷ Jean-Paul Sartre, *Erfaringer med de andre. Sartres eksistensfilosofi. Utvalg fra L'Être et le néant og fra Cahiers pour une morale*, Finland: Gyldendal Norsk Forlag, 1994, s. 242
- ⁴⁸ Jean-Paul Sartre, 1992, s. 38
- ⁴⁹ Ibid., s. 61f
- ⁵⁰ Dag Østerberg, 2005, s. 11
- ⁵¹ Ibid., s. 21-36
- ⁵² Bernt Vestre, s. 53
- ⁵³ Jean-Paul Sartre, 1992, s. 20
- ⁵⁴ Jean-Paul Sartre sitert i Gary Cox, *Sartre. A Guide for the Perplexed*, Great Britain: Continuum, 2006, s. 53
- ⁵⁵ Joseph S. Catalano, *A Commentary on Jean-Paul Sartre's Being and Nothingness*, USA: University of Chicago Press, 1985, s. 169-174
- ⁵⁶ Gary Cox, s. 51f
- ⁵⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Kroppens fenomenologi*, Oslo: Pax Forlag, 1994, s. 107
- ⁵⁸ Ibid., s. 34f
- ⁵⁹ Ibid., 1994, s. 92
- ⁶⁰ Dag Østerberg, "Innledning", i Maurice Merleau-Ponty, *Kroppens fenomenologi*, Oslo: Pax Forlag A/S, 1994, s. vi
- ⁶¹ Simone de Beauvoir sitert i Toril Moi, "Innledende essay", i Simone de Beauvoir, *Det annet kjønn*, Oslo: Pax Forlag, 2000, s. 26
- ⁶² Daniel Thomas Primozic, *On Merleau-Ponty*, USA: Wadsworth, 2001, s. 37
- ⁶³ Maurice Merleau-Ponty sitert i Eric Matthews, *The Philosophy of Merleau-Ponty*, Great Britain: Acumen Publishing Limited, 2002, s. 14
- ⁶⁴ Maurice Merleau-Ponty sitert i Jon Stewart, "Merleau-Ponty's Criticism og Sartre's Theory of Freedom, i Jon Stewart (red.), *The Debate between Sartre and Merleau-Ponty*, USA: Northwestern University Press, 1998, s. 211
- ⁶⁵ Ronald L. Hall, "Freedom: Merleau-Ponty's Critique of Sartre", *The Debate between Sartre and Merleau-Ponty*, USA: Northwestern University Press, 1998, s. 191
- ⁶⁶ Maurice Merleau-Ponty, 1964, s. 148
- ⁶⁷ Eric Matthews, s. 95f
- ⁶⁸ John J. Compton, "Sartre, Merleau-Ponty, and Human Freedom", i *The Debate between Sartre and Merleau-Ponty*, USA: Northwestern University Press, 1998, s. 184
- ⁶⁹ Ronald L. Hall, s. 194
- ⁷⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Om sprogets fenomenologi. Udvalgte tekster*, Danmark: Gyldendalske Boghandel, 1999, s. 21
- ⁷¹ Eric Matthews, s. 97
- ⁷² Per Aage Brandt, "Indledning", i Maurice Merleau-Ponty, *Om sprogets fenomenologi. Udvalgte tekster*, Danmark: Gyldendalske Boghandel, 1999, s. 8
- ⁷³ Maurice Merleau-Ponty, 1999, s. 22
- ⁷⁴ Ibid., s. 38
- ⁷⁵ Ibid., s. 51
- ⁷⁶ Jean-Paul Sartre sitert i Dag Østerberg, 2005, s. 29

- ⁷⁷ Sara Heinmää, *Towards a Phenomenology of Sexual Difference. Husserl, Merleau-Ponty, Beauvoir*, USA: Rowman & Kittlefield Publishers, Inc, 2003, s. 22f
- ⁷⁸ Dag Gundersen, *Norske synonymer blå ordbok*, Oslo: Kunnskapsforlaget, 2002, s. 31
- ⁷⁹ Jørgen Lorentzen, *Maskulinitet. Blikk på mannen gjennom litteratur og film*, Oslo: Spartacus Forlag, 2004, s. 40-50
- ⁸⁰ Maurice Merleau-Ponty, 1964, s. 58
- ⁸¹ Ibid.
- ⁸² Asbjørn Aarnes, "Emmanuel Levinas – liv og verk", i Emmanuel Levinas, *Den Annens Humanisme*, Oslo: Aschehoug, 2004, s. 206
- ⁸³ Emmanuel Levinas, *Den Annens Humanisme*, Oslo: Aschehoug, 2004, s. 63
- ⁸⁴ Ibid., s. 64
- ⁸⁵ Jean-Paul Sartre, 1994, s. 243
- ⁸⁶ Ibid., s. 248f
- ⁸⁷ Victor J. Seidler, s. 107
- ⁸⁸ Jean-Paul Sartre, 1994, s. 250
- ⁸⁹ Timothy Corrigan, *A Cinema Without Walls. Movies and Culture After Vietnam*, USA: Routledge University Press, 1991, s. 144
- ⁹⁰ Ibid., s. 145
- ⁹¹ Ibid., s. 144
- ⁹² Ibid., s. 138-153
- ⁹³ Steven Cohan og Ina Rae Hark, "Introduction", i Steven Cohan og Ina Rae Hark (red.), *The Road Movie Book*, London, New York: Routledge, 1997, s. 2
- ⁹⁴ Ibid., s. 9
- ⁹⁵ Ibid., s. 5
- ⁹⁶ Stuart C. Aitken og Christoper Lee Lukinbeal, "Disassociated Masculinities and Geographies of the Road", i Steven Cohan og Ina Rae Hark (red.), *The Road Movie Book*, London, New York: Routledge, 1997, s. 354
- ⁹⁷ Shari Roberts, "Western meets Eastwood. Genre and gender on the Road", i Steven Cohan og Ina Rae Hark (red.), *The Road Movie Book*, London, New York: Routledge, 1997, s. 61
- ⁹⁸ Timothy Corrigan, s. 145
- ⁹⁹ Shari Roberts, s. 60
- ¹⁰⁰ Anne Gjelsvik, "Den middelaldrende mannen og veien. Nye tendenser i Amerikanske Roadmovies", *Z*, nummer 99 # 2/2007, Oslo: Filmklubb forbundet, 2007, s. 20
- ¹⁰¹ Shari Roberts, s. 45
- ¹⁰² Jane Tompkin, sitert i Shari Roberts, s. 47
- ¹⁰³ Ibid., s. 54
- ¹⁰⁴ Shari Roberts, s. 54
- ¹⁰⁵ Peter Cowie, s. 28
- ¹⁰⁶ Ibid.
- ¹⁰⁷ George L. Mosse, *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity*, USA: Oxford University Press, 1996, s. 5-9
- ¹⁰⁸ Ibid., s. 18f
- ¹⁰⁹ Ibid., s. 108
- ¹¹⁰ Kristin Jernsletten, "Det samiske i *Markens grøde*. Erfaringer formidlet og fornektet i teksten", *Festskrift til Nils Magne Knutsen*, Nordlit no. 13, Tromsø: Universitetet i Tromsø, 2003, s. 42ff
- ¹¹¹ Jørgen Lorentzen, 2004, s. 49
- ¹¹² Otto Rank, *The Double. A Psychoanalytical Study*, Chapel Hill. NC: University of North Carolina Press, 1971, s. 76
- ¹¹³ Dag Østerberg, 1994, s. 17
- ¹¹⁴ Jean-Paul Sartre, 1994, s. 101
- ¹¹⁵ Ibid., s. 105f
- ¹¹⁶ Ibid., s. 106
- ¹¹⁷ Ibid., s. 107f
- ¹¹⁸ Dag Østerberg, 2005, s. 67
- ¹¹⁹ Jean-Paul Sartre, 1994, s. 215f
- ¹²⁰ Colin Davis, *Levinas. An Introduction*, Great Britain: Polity Press, 1996, s. 50f
- ¹²¹ Mikhail Bakhtin, *Latter og dialog. Uvalgte skrifter*, Oslo: J.W. Cappelens Forlag a.s, 2003, s. 48
- ¹²² Ibid., s. 55

- ¹²³ Ibid., s. 57
- ¹²⁴ Ibid., s. 68
- ¹²⁵ Umberto Eco, "Frames of Comic 'Freedom'", i Thomas A. Sebeok (red.), *Carnival!*, Berlin: Mouton Publishers, 1984, s. 3-6
- ¹²⁶ Efrat Tseëlon, "Introduction", i Efrat Tseëlon (red.), *Masquerade and Identities. Essays on Gender, Sexuality and Marginality*, Great Britain: Routledge, 2001, s. 6
- ¹²⁷ Ibid., s. 7
- ¹²⁸ Efrat Tseëlon, "On Women, Clothes and Carnival Fools", i Efrat Tseëlon (red.), *Masquerade and Identities. Essays on Gender, Sexuality and Marginality*, Great Britain: Routledge, 2001, s. 167
- ¹²⁹ Ibid., s. 169
- ¹³⁰ Mikhail Bakhtin, s. 69
- ¹³¹ Bert Cardullo, s. 234
- ¹³² François H. Laponte, "The Existence of Alter Egos: Jean-Paul Sartre and Maurice Merleau-Ponty" i Jon Stewart (red.), *The Debate between Sartre and Merleau-Ponty*, USA: Northwestern University Press, 1998, s. 92
- ¹³³ Maurice Merleau-Ponty sitert i François H. Laponte , s. 87
- ¹³⁴ Emmanuel Levinas, 1994, s. 105
- ¹³⁵ Asbjørn Aarnes, s. 210
- ¹³⁶ Colin Davis, s. 49
- ¹³⁷ Maurice Merleau-Ponty, 1968, s. 68
- ¹³⁸ Colin Davis, s. 1
- ¹³⁹ Otto Rank, s. 52f
- ¹⁴⁰ Ibid., s. 69
- ¹⁴¹ Kommentatorspor, *The Beautiful Country* (Moland, 2004) [DVD]
- ¹⁴² Jan Åke Petterson intervjuet på *Radiofront*, NRK P2, 2. mars 2008
- ¹⁴³ Øyvør Dalan Vik intervjuet på *Radiofront*, NRK P2, 20. januar 2008
- ¹⁴⁴ Dag Østerberg, 2005, s. 39
- ¹⁴⁵ Jean-Paul Sartre, 1994, s. 69
- ¹⁴⁶ Dag Østerberg, 2005, s. 32
- ¹⁴⁷ Jean-Paul Sartre, 1994, s. 238
- ¹⁴⁸ Ibid., s. 242
- ¹⁴⁹ Dag Østerberg, 2005, s. 44f
- ¹⁵⁰ Jean-Paul Sartre, 1993, s. 146
- ¹⁵¹ Jean-Paul Sartre, 1994, s. 254
- ¹⁵² Vivian Sobchack, *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley: University of California Press, 2004, s. 53
- ¹⁵³ Anders Leifer, s. 91
- ¹⁵⁴ J. Dudley Andrew, *The Major Film Theories. An Introduction*, USA: Oxford University Press, 1976, s. 243
- ¹⁵⁵ Maurice Merleau-Ponty, 1964, s. 58
- ¹⁵⁶ Vivian Sobchack, *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton, N. J: Princeton University Press, 1992, s. 23
- ¹⁵⁷ Vivian Sobchack, 2004, s. 3

Litteratur

Abrahamsen, Arild, "Hvalpesyke", *Aftenbladet.no*, 12.3. 2007, Tilgjengelig: <http://web3.aftenbladet.no/kultur/dvd/article424528.ece> [13.5.2007]

Aitken, Stuart C. og Lukinbeal, Christopher Lee, "Disassociated Masculinities and Geographies of the Road", i Cohan, Steven & Hark, Ina Rae (red.), *The Road Movie Book*, London, New York: Routledge, 1997

Bakhtin, Mikhail, *Latter og dialog. Utvalgte skrifter*, Oslo: J.W. Cappelens Forlag a.s, 2003

de Beauvoir, Simone, *Det annet kjønn*, Oslo: Pax Forlag, 2000

Bourdieu, Pierre, *Language & Symbolic Power*, Great Britain: Polity Press, 2003

Brandt, Per Aage, "Indledning", i Merleau-Ponty, Maurice, *Om sprogets fænomenologi. Udvalgte tekster*, Danmark: Gyldendalske Boghandel, 1999

Bræin, Ingvild, "Guide om kyniske kvinner og tafatte menn", *bt.no*, 9.5.2007, Tilgjengelig: <http://www.bt.no/bergenpuls/litteratur/article361303.ece> [10.5.2007]

Cardullo, Bert, *In Search of Cinema. Writings on International Film Art*, Canada: McGill-Queens's University Press, 2004

Catalano, Joseph S., *A Commentary on Jean-Paul Sartre's Being and Nothingness*, USA: University of Chicago Press, 1985

Cohan, Steven & Hark, Ina Rae (red.), *Screening the Male. Exploring masculinities in Hollywood cinema*, Great Britain: Routledge, 1993

Cohan, Steven & Hark, Ina Rae, "Introduction", i Cohan, Steven & Hark, Ina Rae (red.), *The Road Movie Book*, London, New York: Routledge, 1997

Compton, John J., "Sartre, Merleau-Ponty, and Human Freedom", i Stewart, Jon (red.), *The Debate between Sartre and Merleau-Ponty*, USA: Northwestern University Press, 1998

Connell, R.W., *Masculinities*, Great Britain: Polity, 2003

Corrigan, Timothy, *A Cinema Without Walls. Movies and Culture After Vietnam*, USA: Routledge University Press, 1991

Cowie, Peter, *Cool and Crazy. Modern Norwegian Cinema 1990-2005*, Oslo: The Norwegian Film Institute, 2005

- Cox, Gary, *Sartre: A Guide for the Perplexed*, Great Britain: Continuum, 2006
- Creed, Barbara, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London: Routledge, 1993
- Davis, Colin, *Levinas. An Introduction*, Great Britain: Polity Press, 1996
- Descartes, René, ”Om metoden, del 1-4”, i *Originaltekster til filosofi- og vitenskapshistorie*, Oslo: Unipub AS, 2003
- Dinesen, Anne Marie og Stjernfelt, Fredrik, ”Om semiotik og pragmatisme” i Pierce, Charles Sanders, *Semiotik og pragmatisme*, København: Gyldendal, 1994
- Doane, Mary Anne, ”Woman’s Stake: Filming the Female Body”, i Kaplan, E. Ann (red.), *Feminism and Film*, Great Britain: Oxford University Press, 2000
- Doane, Mary Anne, ”Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator”, i Kaplan, E. Ann (red.), *Feminism and Film*, Great Britain: Oxford University Press, 2000
- Eco, Umberto, ”Frames of Comic ‘Freedom’”, i Sebeok, Thomas A. (red.), *Carnival!*, Berlin: Mouton Publishers, 1984
- Eggen, Einar ”Metafor og metonymi”, *Agora*, Oslo: Aschehoug (1-2), 1996
- Ekenstam, Claes, Frykman, Jonas m.fl., *Rädd att falla. Studier i manlighet*, Södertälje: Gidlunds Förlag, 2002
- Ferncase, Richard K., *Outsider Features: American Independent Films of the 1980s*, Westport, Conn.: Greenwood Press, 1996
- Fetveit, Arild, ”Den trojanske hest: Om metodebegrepets marginalisering av humanistisk medieforskning”, *Norsk medietidsskrift*, Oslo: Norsk medieforlag (2), 2000
- Film-Philosophy*, Volum 11, Issue No. 2, 2007, Tilgjengelig: <http://www.film-philosophy.com>, [15.9.2007]
- Freud, Sigmund, ”The Uncanny”, Harvard.edu, Tilgjengelig: http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic31401.files/w07.Freud_S._The_Uncanny__1925.pdf, [5.1.2008]
- Gjelsvik, Anne, ”Den middelaldrende mannen og veien. Nye tendenser i Amerikanske Roadmovies”, *Z*, Oslo: Filmklubb forbundet, nummer 99 # 2/2007
- Granstad, Asbjørn, *Transfigurations: Violence, Death, and Masculinity in American Cinema*, Doktoravhandling, Bergen: Department of English, University of Bergen, 2003
- Gundersen, Dag, *Norske synonymer blå ordbok*, Oslo: Kunnskapsforlaget, 2002

- Haddal, Per, "Modig og helhjertet", *Aftenposten.no*, 9.2.2004, Tilgjengelig: http://www.aftenposten.no/kul_und/film/article726416.ece [28.11.2007]
- Hall, Ronald L., "Freedom: Merleau-Ponty's Critique of Sartre", i Stewart, Jon (red.), *The Debate between Sartre and Merleau-Ponty*, USA: Northwestern University Press, 1998
- Hamsun, Knut, *Markens grøde*, Oslo: Gyldendal, 1998
- Hausken, Liv, *Semiologi og fenomenologi i teorier om de fotografiske medier*, Arbeidsnotater 36/99, Bergen: Institutt for medievitenskap, Universitetet i Bergen, 1999
- Hausken, Liv, "Tekstteoretiske utfordringer i den medievitenskapelige disiplin", *Norsk medietidsskrift*, Oslo: Fagbokforlaget (1) 2000
- Heinmäämaa, Sara, *Towards a Phenomenology of Sexual Difference. Husserl, Merleau-Ponty, Beauvoir*, USA: Rowman & Kittlefield Publishers, Inc, 2003
- Helgheim, Roald, "Scener frå en film", *Dag og Tid* nr. 37, 14.9.2000
- Heyerdahl, Siril, "Den bryssomme mannen", *nrk.no*, 24.5.2006, Tilgjengelig: <http://www.nrk.no/programmer/radio/filmpolitiet/5690719.html>, [5.3.2008]
- Haagensen, Nils-Øivind, "Angst for lykke", *Klassekampen*, 4.5. 2007
- Jeffords, Susan, *Hard Bodies: Hollywood masculinity in the Reagen Era*, New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1994
- Jernsletten, Kristin, "Det samiske i *Markens grøde*. Erfaringer formidlet og fornektet i teksten", *Festskrift til Nils Magne Knutsen*, Nordlit no. 13, Tromsø: Universitetet i Tromsø, 2003
- Jerslev, Anne, "Når køn gør en filmisk forskel. Fra feministisk filmteori til teorier om film og køn", *Kosmorama*, 221, København: Filmmuseet, 1998
- Johnsen, Vibeke, "Styrtet til sexy gymnaslærer", *side2.no*, 27.2.2006, Tilgjengelig: <http://www.side2.no/film/article570965.ece> [2.4.2007]
- Kolker, Robert Philip, *A Cinema of Loneliness: Penn, Stone, Kubric, Scorsese, Spielberg, Altman*, Oxford: Oxford University Press, 2000
- Kolnar, Knut, *Mannedyret. Begjær i moderne film*, Oslo: Spartacus, 2005
- Laponte, François H., "The Existence of Alter Egos: Jean-Paul Sartre and Maurice Merleau-Ponty" i Stewart, Jon (red.), *The Debate between Sartre and Merleau-Ponty*, USA: Northwestern University Press, 1998
- Leifer, Anders, "Den opevde film. Fænomenologien og filmteorien", *Kosmorama*, 221, København: Filmmuseet, 1998

- Levinas, Emmanuel, *Den Annens Humanisme*, Oslo: Aschehoug, 2004
- Lorentzen, Jørgen, *Maskulinitet. Blikk på mannen gjennom litteratur og film*, Oslo: Spartacus Forlag, 2004
- Lorentzen, Jørgen, "Forskning på menn og maskuliniteter", i Lorentzen, Jørgen og Mühleisen, Wenche (red.), *Kjønnsforskning – En grunnbok*, Oslo: Universitetsforlaget, 2006
- Matthews, Eric, *The Philosophy of Merleau-Ponty*, Great Britain: Acumen, 2002
- Merleau-Ponty, Maurice, *Sense and Non-Sense*, USA: Northwestern University Press, 1964
- Merleau-Ponty, Maurice, *Kroppens fenomenologi*, Oslo: Pax Forlag A/S, 1994
- Merleau-Ponty, Maurice, *Om sprogets fenomenologi. Udvalgte tekster*, Danmark: Gyldendalske Boghandel, 1999
- Moi, Toril, "Innledende essay", i de Beauvoir, Simone, *Det annet kjønn*, Oslo: Pax Forlag, 2000
- Moi, Toril, *What is a Woman?*, Great Britain: Oxford University Press, 2001
- Mosse, George L., *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity*, USA: Oxford University press, 1996
- Mulvey, Laura, *Visual and Other Pleasures*, Great Britain: Macmillan, 1993
- Mundal, Silje Rørtveit, "Min misunnelige frisør", *Studvest.no*, 25.8.2004, Tilgjengelig: http://www.studvest.no/kultur.php?seksjon=anmeldelser&art_id=784 [29.2.2008]
- Murphy, Julien S. (red.), *Feminist Interpretations of Jean-Paul Sartre*, USA: The Pennsylvania State University Press, 1999
- Nilsson, Bo, "Män och (otidsenlig?) maskulinitet på norrländsk landsbygd", i Ekenstam, Claes m.fl. (red.), *Sprickor i fasaden: manligheter i förändring*, Hedemora: Gidlund, 2001
- Nordvik, Martin, "Den bysomme mannen. Muntert og makabert", *adressa.no*, 29.5.2006, Tilgjengelig: <http://www.adressa.no/kultur/film/filmanmeldelser/article668783.ece> [5.3.2008]
- Norheim, Marta, *Røff guide til samtidslitteraturen*, Oslo: Det Norske Samlaget, 2007
- Naalsund, Per Terje, "Den moralske filmen", *Syn & segn*, Oslo: Det Norske Samlaget, 113 nr. 2, 2006

- Kirkham, Pat og Thumim, Janet (red.), *You Tarzan. Masculinity, Movies and Men*, Great Britain: Lawrence & Wishart, 1993
- Pierce, Charles Sanders, *Semiotik og pragmatisme*, København: Gyldendal, 1994
- Penley, Constance & Willis, Sharon (red.), *Male Trouble*, USA: University of Minnesota Press, 1993
- Primožic, Daniel Thomas, *On Merleau-Ponty*, USA: Wadsworth, 2001
- Rank, Otto, *The Double. A Psychoanalytical Study*, Chapel Hill. NC: University of North Carolina Press, 1971
- Roberts, Shari, "Western meets Eastwood. Genre and gender on the Road", i Cohan, Steven og Hark, Ina Rae (red.), *The Road Movie Book*, London, New York: Routledge, 1997
- Sartre, Jean-Paul, *Eksistensialisme er en humanisme*, København: Hans Reitzels Forlag, 1992
- Sartre, Jean-Paul, *Væren og intet i utvalg*, Oslo: Pax Forlag, 1993
- Sartre, Jean-Paul, *Erfaringer med de Andre. Sartres eksistensfilosofi. Utvalg fra L'Être et le néant og fra Cahiers pour une morale*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1994
- Schmidt, James, *Maurice Merleau-Ponty. Between Phenomenology and Structuralism*, Houndmills: Macmillan, 1985
- Seidler, Victor J., *Transforming Masculinities. Men, cultures, bodies, power, sex and love*, Great Britain: Routledge, 2006
- Silverman, Kaja, *Male Subjectivity at the Margins*, Great Britain: Routledge, 1992
- Sobchack, Vivian, *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton, N. J: Princeton University Press, 1992
- Sobchack, Vivian, *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley: University of California Press, 2004
- Soila, Tytti, "På spaning efter ett kvinnelig subjekt", i Soila, Tytti (red.) *Dialoger. Feministisk filmteori i praktik*, Stockholm: Aura förlag, 1997
- Stewart, Jon, "Merleau-Ponty's Criticism og Sartre's Theory of Freedom", i Stewart, Jon (red.), *The Debate between Sartre and Merleau-Ponty*, USA: Northwestern University Press, 1998

Staalesen, Einar Guldvog, "Tatt av kvinnen", *nrk.no*, 6.9.2007, Tilgjengelig: <http://www.nrk.no/nyheter/kultur/1.3398673>, [5.3.2008]

Sæverås, Nils Olav "Kjønnskamp på høytrykk", *dagsavisen.no*, 18.8.2007, Tilgjengelig: <http://www.dagsavisen.no/kultur/filmer/article310486.ece> [5.3.2008]

Tseëlon, Efrat, "Introduction", i Tseëlon, Efrat (red.), *Masquerade and Identities. Essays on Gender, Sexuality and Marginality*, Great Britain: Routledge, 2001

Tseëlon, Efrat, "On Women, Clothes and Carnival Fools", i Tseëlon, Efrat (red.), *Masquerade and Identities. Essays on Gender, Sexuality and Marginality*, Great Britain: Routledge, 2001

Tutein, Peter, *Larsen*, København: Henrik Koppel, 1929

Tutein, Peter, *Larsen vender hjem*, København: Henrik Koppel, 1931

Vestre, Bernt, "Innføring i Jean-Paul Sartres filosofi", i Sartre, Jean-Paul, *Væren og intet i utvalg*, Oslo: Pax Forlag, 1993

Vik, Øyvør Dalan, "Matt av kvinnen", *Film&Kino*, Oslo: Film&Kino, nr 6 2007

Walgermo, Alf Kjetil, "Tatt av torsken", *vl.no*, 6.9.2007, Tilgjengelig: <http://www.vl.no/kultur/anmeldelser/film/article2976320.ece> [5.3.2008]

Whitehead, Stephen M., *Men and Masculinities*, Great Britain: Polity Press, 2002

Østerberg, Dag, "Innledning", i Sartre, Jean-Paul, *Erfaringer med de Andre. Sartres eksistensfilosofi. Utvalg fra L'Être et le néant og fra Cahiers pour une morale*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1994

Østerberg, Dag, "Innledning", i Merleau-Ponty, Maurice, *Kroppens fenomenologi*, Oslo: Pax Forlag A/S, 1994

Østerberg, Dag, *Jean-Paul Sartre. Filosofi, kunst, politikk, privatliv*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 2005

Aarnes, Asbjørn, "Emmanuel Levinas – liv og verk", i Levinas, Emmanuel, *Den Annens Humanisme*, Oslo: Aschehoug, 2004

Audiovisuelle kilder

Aberdeen (Moland, 2000) [DVD]

Amatørene (Slettaune 2001) [DVD]

Beautiful Country, The (Moland, 2004) [DVD]

Budbringeren (Slettaune, 1997) [DVD]

De beste går først (Moland, 2002) [DVD]

Detektor (Jackman, 2000) [DVD]

Eggs (Hamer, 1995) [DVD]

Fight Club (Fincher, 1999) [DVD]

Gymnasielærer Pedersen (Moland, 2006) [35 mm]

Hans Petter Moland – Filmregissør (Bjerke, 2000) [Ekstramateriale på DVD-utgivelsen av *Aberdeen*]

Kjærlighetens kjøtere (Moland, 1995) [DVD]

Min misunnelige frisør (Sjursen, 2004) [35 mm]

Mongoland (Østin Ommundsen, 2001) [DVD]

O'Horten (Hamer, 2007) [35 mm]

Radiofront, NRK P2, sendt 20. januar 2008

Radiofront, NRK P2, sendt 2. mars 2008

Radioselskapet, NRK P2, sendt 23. februar 2006

Reprise (Trier, 2006) [DVD]

Salmer fra kjøkkenet (Hamer, 2003) [35 mm]

Secondløytnanten (Moland, 1993) [VHS]

Sønner (Richter-Strand, 2006) [35 mm]

Tatt av kvinnen, (Ness, 2007) [DVD]

Troløs (Ullmann, 2000) [DVD]

