

Hvordan fortelles fortellingen?

En analyse av fortellemåte, fortellingsforståelse og emosjonell tone i ni norske kinosuksesser

Guro Dahl Lindebjerg

Masteroppgave i medievitenskap

Høst 2012

Institutt for medier og kommunikasjon

Universitet i Oslo



UiO : Universitetet i Oslo

Sammendrag

Norsk film når stadig nye rekorder hva angår besøkstall og markedsandeler. Blant tallene finner vi enkelte filmer som oppnår langt høyere besøk enn gjennomsnittet. Enkelte filmer som forteller historier det brede norske publikum omfavner. Fortellinger som engasjerer, underholder og setter det virkelige livet på pause. Fortellinger hvor en glemmer at det faktisk er en fortelling, en fortelling som blir fortalt. En glemmer at måten fortellingen blir fortalt avgjør hvordan den oppleves.

I denne studien spør jeg, hvordan fortelles filmfortellingene det brede norske publikum omfavner? Gjennom en kvalitativ analyse av fortellemåten, fortellingsforståelsen og den emosjonelle tonen ni norske besøkssuksesser, belyser jeg ulike aspekter ved dette spørsmålet, og diskuterer aspektene i spørsmålets svar. Ved å kombinere David Bordwells kognitive filmteori og Torben Grodals teori om emosjonell respons, diskuterer jeg interessante deler av fortellemåten og av relasjonen mellom publikum og fiksjonen.

Jeg finner blant annet, at åtte av ni filmer innehar alle nødvendige faktorer for økt fortellingsforståelse, samt de viktigste nøkkeldimensjoner for klassisk fortellende film. Jeg finner at de samme åtte av ni filmene er ideelle for en enaktiv-projektiv transaksjon mellom publikum og fiksjonen – publikum vil i disse tilfellene selv oppleve protagonistenes ønsker, aversjoner, mål, drømmer og handlinger. Videre finner jeg hvordan den klassiske hovedstrømsfilmen effektivt skaper variasjoner innenfor de samme rammene. Hvordan filmene er ulike hva gjelder antall handlingstråder, protagonister og subjett-fabularelasjon, men allikevel operer innenfor det samme paradigmet.

Abstract

Norwegian films keep reaching new records of admissions and market shares. Investigating these figures, we find that some films achieve far more admissions than the average - films which tell stories that are embraced by the broader Norwegian audience. Stories that engage, entertain and put real life on hold. Stories which make the audience forget it is in fact a story. Viewers forget that the way the story is told is in fact what determines their very experience of the story.

In this thesis, I ask what characterizes the stories that are so praised by the Norwegian audience. Through an analysis of the narrative itself, the comprehension of the narrative and the emotional tone in nine Norwegian cinema successes, I highlight different aspects of this question, together with a thorough discussion of its responses. When examining various aspects of the narrative and the relation between the audience and the fiction, I combine David Bordwell's cognitive film theory and Torben Grodal's theory of emotional response.

This study finds that eight out of the nine films analysed encompass all the factors inherent in a high narrative comprehension, as well as the most important factors in Classical Hollywood Cinema. I find that the same eight films contain the ideal components for an enactive-projective transaction between the audience and the fiction – when watching these films, the viewers experience for themselves the protagonists' desires, aversions, goals, dreams and actions. This study concludes that despite the films' different story lines, protagonists and relations between the syuzhet and the fabula, they all find themselves within the same paradigm.

Takk

Takk til veileder Ove Solum (vår og høst 2012) som har fulgt denne oppgaven i mål, takk også til Jon Inge Faldalen som veiledet meg i startfasen da studien så ganske annerledes ut. Takk til arbeidsgiver Norsk filminstitutt som har vært fleksibel og gitt meg mulighet til å låse meg inne på biblioteker og hytter når det har vært nødvendig. Takk til kollega Nils Klevjer Aas for engasjement og all kunnskap jeg har fått ta del i. Takk til mor som har bidratt med alt det viktigste, og som alltid har hatt tro på oppgaven (og min evne til å fullføre den). Takk til alle på IMK, og spesielt til quizgjengen for mye latter og påfyll av unyttig kunnskap. Og sist, (men overhodet ikke minst) takk til alle venner som gjør det mulig å holde ut i selv de mørkeste masterdepresjoner, som spretter champagne over en lav sko og som alltid ser lyset i enden av tunnelen – og spesielt til Anette for døgnåpen motivasjonstelefon og klar beskjed i den evige innspurten: Hold øynene på prisen!

Oslo, 9. november 2012

Guro Dahl Lindebjerg

Innhold

Sammendrag	1
Abstract	2
Takk	3
1. Innledende	7
1.1. Hvordan fortelles fortellingen?	7
1.2. Data og analyseenheter	8
1.3. Problemstilling	11
1.4. Data og metodologisk tilnærming	11
1.5. Litteratur	11
2. Metodologisk tilnærming	13
2.1. Metodologiske valg	13
2.2. Refleksjoner og utfordringer	15
2.3. To tilnærminger	16
3. Publikum og filmfortellingen	18
3.1. Kognitiv konstruktivisme	19
3.1.1. Kritikk, emosjoner og en modell	20
3.2. Persepsjon og kognisjon i filmkonsum	23
3.3. Å forstå fortellingen	24
3.4. Fortellingens oppbygging: Formalismens fabula og subjett	29
3.5. Fortellemåte i klassisk fortellende film	33
3.6. Økt fortellingsforståelse, nøkkelbestanddeler og subjett-fabularelasjon	36
4. Publikum og filmfølelser	39
4.1. Hvorfor inkludere en emosjonell komponent i kognitiv filmteori?	39
4.2. Hvordan igangsettes emosjonell respons i publikum?	43
4.3. Fra kognisjon til emosjon	49
5. Relasjonen mellom subjett og fabula	50
5.1. Eksposisjon og kausalitet i utvalget	50

5.1.1.	Ikke-manipulert, konsentrert eksposisjon.....	51
5.1.2.	Fabulamanipulering og distribuert eksposisjon	54
5.2.	Protagonister og deres mål.....	62
5.2.1.	Enkeltprotagonister i ordnet kompleksitet	65
5.2.2.	Multipelprotagonister i enhetlige handlingstråder.....	69
5.2.3.	Multipelprotagonister i komplekse handlingstråder	74
5.3.	Fra kognisjon til fortellingsforståelse i utvalget.....	77
6.	Fra meningskonstruksjon til emosjon.....	80
6.1.	Den kanoniske fiksjonen	80
6.2.	Komiske fiksjoner	85
6.3.	Skrekkfiksjon	88
6.4.	Kombinasjonen av skrekk og komikk	90
7.	Diskusjon og avsluttende del.....	93
8.	Kilder.....	98
9.	Vedlegg 1 - Handlingssammendrag	103
9.1.	Elsk meg i morgen	103
9.2.	Fritt vilt.....	105
9.3.	Fritt vilt II	107
9.4.	Kautokeino-opprøret.....	108
9.5.	Lange flate ballær.....	110
9.6.	Lange flate ballær II.....	113
9.7.	Max Manus.....	115
9.8.	Nokas.....	118
9.9.	Trolljegeren	119
10.	Vedlegg 2 – Informasjon om filmene i utvalget	121
11.	Vedlegg 3 – Informasjon om universet.....	122

1. Innledende

1.1. Hvordan fortelles fortellingen?

”Norske filmer har både publikums og medias tillit, og omtales i all hovedsak i positive vendinger. Publikumstallene er høyere enn på mange år, og folk flest mottar de norske filmene med begeistring” (Iversen og Solum 2010:12).

Enkelte filmer oppnår allikevel langt høyere besøk enn gjennomsnittet. Enkelte filmer omfavnes av et bredere publikum. De forteller historier som trekker opp mot en million¹ nordmenn inn i mørke kinosaler. Fortellinger som engasjerer, underholder og griper. Fortellinger som setter det virkelige livet på pause. Fortellinger som inviterer deg inn i en annen verden for en stund, en verden av lykkelige og ulykkelige skjebner, fantastiske fenomener, skremmende vendinger og brennende kjærlighet. Fortellinger hvor en glemmer at det faktisk er en fortelling, en fortelling som blir fortalt. En glemmer at måten fortellingen blir fortalt avgjør hvordan den oppleves – og en god opplevelse er jo noe av det viktigste.

I denne studien spør jeg derfor: hvordan fortelles fortellingene det brede norske publikum omfavner? Jeg nærmer meg spørsmålet gjennom en kvalitativ analyse av ni norske besøkssuksesser. Dette premisset om en sammenheng mellom filmen og publikumsbesøket er fundamentet i en rekke kvantitative studier som søker å finne en formel for besøkssuksesser. Mer sjeldent er studier som denne, studier som kvalitativt undersøker innholdet i filmene. Dette har selvfølgelig sammenheng med den kvalitative næranalysens natur. Her studeres et lite utvalg i dybden, og resultatene vil gjelde analyseobjektene spesielt, fremfor besøkssuksesser generelt.

Jeg ønsker å fordype meg i de norske besøkssuksessene, ikke for å finne en risikoreduserende formel for filmskapere, men fordi jeg mener filmer det brede norske publikum setter pris på fortjener å dvelles ved, fortjener å bli sett spesielt, fortjener plass.

¹ Omtrent 1,2 millioner mennesker så *Max Manus* på kino, den største besøkssuksessen siden 1975 (da *Flåklypa Grand Prix* oppnådde anslagsvis 1,8 millioner besøk)

1.2. Data og analyseenheter

Felles for de aller fleste studiene som søker sammenheng mellom filmen og besøkstallet er ønsket om å identifisere suksessdeterminanter. Determinanter som kan predikere fremtidige filmers besøkstall, og derfor åpner muligheten for å produsere filmer med det mål å bli en besøkssuksess – søken etter en formel.

En rekke amerikanske studier undersøker eksternt informasjon og eksterne influerende faktorerens effekt på filmers besøkssuksess. Blant annet er filmens aldersgrense, MPAA-vurdering, budsjett, antall visninger, premieretidspunkt, anmeldelser, priser og nominasjoner undersøkt. Enkelte av de eksterne faktorene som i flere studier har positiv sammenheng med økte inntekter og besøkstall er igjen avhengig av filmens innholdsmessige faktorer. Eksempelvis er nominasjon i Academy Awards-kategorien *Beste Film* positivt signifikant med økte besøkstall (Litman og Kohl 1989), men en nominasjon er igjen sterkt avhengig av filmproduktets innhold.

Jeg vil igjen understreke at denne studien ikke ønsker å identifisere suksessdeterminanter, eller på noen måte *forklare hvorfor* utvalgets filmer har oppnådd høyt besøk. Det er ikke et mål å kunne predikere fremtidige filmers suksess på lerretet. Jeg vil med denne studien gjøre et dypdykk i et utvalg norske filmer som har oppnådd høyt besøk, for å undersøke hvordan fortellingene fortelles. Det sentrale spørsmålet er *hva kjennetegner disse filmene et stort publikum har valgt å se - spesielt*, fremfor spørsmålet *hva kjennetegner filmer det store publikum velger å se - generelt?*

Felles for suksessdeterminantstudier og min studie er en grunnleggende interesse rundt sammenhengen mellom spesifikke faktorer og filmenes brede publikumsappell. Faktorene kan som allerede nevnt være eksterne, eksempelvis filmens premieretidspunkt, anmeldelser, skuespillernes stjernefaktor, priser og nominasjoner, eller de kan være interne, eksempelvis filmens sjanger, kinematografiske stil, protagonisttyper og fortellemåte.

Mitt startpunkt - som på sett og vis utløste min motivasjon, mitt driv for å utføre denne studien, og som utgjør min tilnærming til forholdet mellom filmens innhold og filmens brede publikumsappell er spørsmålet: Hvordan fortelles fortellingene det brede norske publikum omfavner?

Videre har jeg valgt å la de følgende utvalgskriteriene definere filmene som ”det brede norsk publikum omfavner”: norskproduserte filmer med distribusjon i hele Norge mellom år 2005

og 2010 og med mer enn 200 000 norske kinobesøk.

Årsakene til utvalgsgrensen på 200 000 besøk er flere. Viktigst for valget av besøkskriteriet er størrelsens sjeldenhet. Få norske filmer blir sett av mer enn 200 000 på kino (Iversen og Solum 2010:35). 200 000 besøk er likeså et svært høyt tall sammenlignet med det gjennomsnittlige besøk på norske filmer. Gjennomsnittsbesøket for norske filmer med distribusjon i hele Norge i årene 2005-2010, ikke inkludert barnefilmer, er omtrent 80 000. Det er også et stort sprang mellom antall filmer som oppnår 100 000 og 200 000 besøk, fra 28 til 9 filmer. Spredningen av antallet besøk på de 9 filmene over 200 000 er i tillegg større enn spredningen i besøk på de 28 filmene med over 100 000 besøk. Norske filmer som oppnår et kinobesøk på mer enn 200 000 er ekstremer og på mange måter avviker fra normalen, og det i seg selv gjør utvalget svært interessant.

Valget har også en politisk komponent. Det er beskrevet i Stortingsmelding nr. 22 Veiviseren (Stortingsmelding 2006-2007:45) to sentrale filmpolitiske mål: (1) minst 3 millioner besøkende på norske kinofilmer, tilsvarende 25 prosent av kinomarkedet og (2) gjennomsnittlig 25 kinofilmer per år, hvorav fem er barne- og ungdomsfilm og fem er dokumentarfilm. Målene forutsetter derfor minst 120 000 besøk per film per år. Dokumentarfilm har imidlertid et langt lavere kinobesøk enn fiksjonsfilmer. I perioden 2005-2010 har ingen dokumentarfilm nådd 50 000 besøk, og gjennomsnittsbesøket per dokumentarfilm i samme periode er i overkant av 10 000. Dette fører nødvendigvis til at 3 millioner besøkende må fordeles på 20 filmer, noe som utgjør 150 000 besøk per film per år (NFI årsrapport, 2009:44). Etersom det verken er innen rekkevidde eller ønskelig at alle 20 potensielle filmer får et besøk på 150 000, vil markedet være avhengig av filmer med besøk større enn 150 000. På dette punktet kan studien bidra til å belyse faktorer som kjennetegner norske filmer med besøkstall større enn 200 000. Den vil ikke kunne gi en fasit på hvordan å produsere filmer som bidrar til å oppnå de filmpolitiske målene, men den vil allikevel gjøre seg relevant fra et filmpolitisk perspektiv.

Et annet poeng med utvalgsgrensen er selvfølgelig det økonomiske. Selv om dette ikke i seg selv er et mål for studien, vil studien kunne belyse faktorer forbundet med filmenes brede appell. Det norske markedet er avhengig av at enkelte filmer får inntekter nok til å kunne finansiere produksjonselskapets neste film. En gjennomgang av filmenes budsjett i forhold til brutto inntekt etter kinobesøk viser at filmer med over 200 000 besøk er sannsynlig å oppnå

økonomisk overskudd etter alle salg² er gjennomført.

Filmer kategorisert av Medietilsynet som barne- og ungdomsfilm utelates da dette er filmer som har helt spesifikke målgrupper og skiller seg innholdsmessig fra de resterende filmene. Studier av årsakene til barnefilmers store besøkstall, byr også på utfordringer knyttet til hvorvidt valg av film gjøres av de voksne eller barna selv. Barn har også ulike preferanser hva gjelder hvilke innholdsmessige faktorer en vellykket film skal ha. Å inkludere barnefilmer vil med dette føre til resultater irrelevant for denne studiens mål.

Basert på framlagt argumentasjon og mål for studien blir kriterier for datautvalg følgende: (1) norskproduserte filmer med (2) kinodistribusjon over hele landet mellom år 2005 og 2010, (3) som ikke er kategorisert av Medietilsynet som barne- og ungdomsfilm og (4) som har oppnådd mer enn 200 000 norske kinobesøk³.

Basert på ovenfor nevnte kriterier er oppgavens datautvalg og analyseenheter ni norske filmer. Dette utgjør et utvalg som inkluderer hele universet, forutsatt at universet er filmer premieresatt mellom 2005 - 2010 med over 200 000 norske kinobesøk. Utvalget utgjør 9,18 % av alle filmer premieresatt mellom 2005 – 2010 som ikke er kategorisert som barne- og ungdomsfilm, eller ni av totalt 98 filmer. Etersom datautvalget er håndgripelige og tilgjengelig filmprodukter vil studiens analyse foretas direkte på analyseenheter. Se tabell 1.1 A) for oversikt over studiens datautvalg.

Se vedlegg 1 for handlingssammendrag av utvalgets ni filmer. Se vedlegg 2 for mer informasjon om utvalget og vedlegg 3 for oversikt over alle norske filmer premieresatt mellom år 2005 og 2010.

Tabell 1.1. A) Datautvalg: ni norskproduserte filmer

Tittel	Regissør	Sjanger	År	Besøk ⁴
Max Manus	J. Rønning/E. Sandberg	Drama	2008	1 165 094
Kautokeino-opprøret	Nils Gaup	Drama	2008	346 298
Elsk meg i morgen	Petter Næss	Drama	2005	309 339
Lange flate ballær II	Harald Zwart	Komedie	2008	293 057
Fritt vilt II	Mats Stenberg	Skrekk	2008	268 427
Trolljegeren	André Øvredal	Komedie	2010	279 063
Lange flate ballær	Bjørn Fast Nagell	Komedie	2006	258 160
Fritt vilt	Roar Uthaug	Skrekk	2006	258 160
Nokas	Erik Skjoldbjærg	Action	2010	250 607

² Andre salg kan være dvd-salg, salg til utlandet, salg til andre visningsvinduer

³ På tidspunktet for fysisk utvalg, januar 2010

⁴ Per 31.12.2011

1.3. Problemstilling

Med utgangspunkt i motivasjonsspørsmålet - hvordan fortelles fortellingene det brede norske publikum omfavner? - har jeg formulert en tredelt konkretisert problemstilling som vil utgjøre grunnlaget for studiens teoretiske diskusjoner og filmanalyse. Problemstillingen utgjør utgangspunktet for ovenfor nevnte utvalgs-kriterier, og endelig utvalg, og lyder som følger:

Hva kjennetegner (a) relasjonen mellom su-
jett og fabula i nyere norske
besøkssuksesser, (b) hvordan forholder
denne relasjonen seg til de tre
nøkkelbestanddelene i klassisk fortellende
film og (c) hva kjennetegner
filmens emosjonelle tone?

1.4. Data og metodologisk tilnærming

Studien bruker kvalitative data, filmproduktene i seg selv, et utvalg på ni norske filmer basert på ovenfor presenterte utvalgs-kriterier.

Problemstillingen undersøkes ved bruk av kvalitativ innholds-analyse, tekstanalyse, som utføres innenfor et komparativt rammeverk. Hver av studiens ni filmer vil analyseres etter de samme aspektene, i den hensikt å kunne lese analysene komparativt.

Mer om den metodologiske tilnærmingen under kapittel 2.

1.5. Litteratur

En rekke amerikanske studier har de siste 40 årene studert suksessdeterminanter i filmproduksjon. Felles for studiene er at de alle følger den samme tilnærmingen, analyse av eksterne informasjon relevant for filmens verdi eller andre eksterne influerende faktorer. Studiene er rene statistiske analyser, hvor kun kvantifiserbare data inkluderes.

Identifiserte suksessdeterminanter funnet og replisert i flere studier er innholdskategorien eller sjangertypen *science fiction* (Litman og Kohl 1989; Litman 1998), størrelsen på filmens

produksjonsbudsjett (Litman 1982; Litman og Kohl 1989; Basuroy et al. 2003), type distributør (Litman og Kohl 1989; Litman 1998), julelansering (Litman 1998), sommerlansering (Litman og Kohl 1989), antall visninger (Litman og Kohl 1989; Eliashberg og Shugan 1997), nominasjon i Academy Award-kategorien, Beste Film (Litman og Kohl 1989; Ravid 1999), samt er det funnet at både positive og negative anmeldelser har sterk effekt på besøkstall (Litman og Kohl 1989; Eliashberg og Shugan 1997; Ravid 1999; Basuroy et al. 2003). I tillegg har en rekke andre variabler som har vist seg ikke å ha signifikant sammenheng med høyt besøk vært studert.

Studier av suksessdeterminanter som analyserer verdien av filmens innhold eller interne influerende faktorer, er det få av. Til tross for at tekstanalyse av filmprodukter er utbredt, forholder disse studiene seg sjeldent til filmenes besøkstall. Et eksempel noe på siden er Kristin Thompsons studie av hovedstrøms Hollywoodfilm, der hun har foretatt en kvantitativ analyse av rundt 100 filmer og en større innholdsanalyse av fortellingsstrukturen i ti av de 100 filmene (Thompson 1999). Hun fokuserer ikke eksplisitt på besøkssuksesser, men analyseenhetene er helt kart filmer som har lyktes på kino. Dette kommer jeg tilbake til senere.

Et annet viktig eksempel er masteroppgaven *Kronglete filmfortellinger* (Sandvik 2007) fra Høgskolen i Lillehammer som analyserer fortellerstruktur og filmopplevelse i multilineære hovedstrømsfilmer. Kristin Sandvik understreker i likhet med meg, viktigheten av å studere film med bred appell, og undersøker i sin oppgave innholdet i publikumssuksesser. Utgangspunktet hennes er filmer som kombinerer ”det lette og det djupe, både ånd og underholdning. [...]” (Sandvik 2007:4). Kunstnerisk ambisiøse hovedstrømsfilmer som utfordrer i form av en flerlineær struktur, men som samtidig treffer et bredt publikum og benytter seg av mange trekk fra hovedstrømsfilmen.

2. Metodologisk tilnærming

2.1. Metodologiske valg

Utgangspunktet for studiens problemstilling er min nysgjerrighet og interesse for norske films fortellemåte. Og spesielt hvordan fortellingene som oppnår et svært høyt besøk fortelles. Dette springer ut fra en generell nysgjerrighet med hensyn til forholdet mellom publikum og filmen. Jeg kunne i så måte ha studert andre faktorer relevant for dette forholdet, eksempelvis filmens kinematografiske stil, mise-en-scène eller musikkbruk. Valget falt allikevel på faktorer forbundet med filmens fortellemåte, publikums resepsjon og fortellingsforståelse, da jeg ser dette som mest interessant.

Problemstillingen er tredelt og vil ta for seg fortellemåten i utvalgets filmer gjennom tre overlappende tilnærminger. Første og andre spørsmål, (a) hva kjennertegner relasjonen mellom subjett og fabula i utvalgets filmer, og (b) hvordan forholder denne relasjonen seg til de tre nøkkelbestanddelene i klassisk fortellende film, vil undersøkes gjennom en analyse og diskusjon basert på David Bordwells kognitiv formalistiske filmteori og Kristin Thompsons studie og teori om nøkkelbestanddelene i klassisk fortellende film.

Problemstillingens siste spørsmål, (c) hva kjennetegner filmenes emosjonelle tone, vil undersøkes i en analyse av utvalgets filmer basert på Torben Grodals holistiske kognitive teori om filmenes emosjonelle tone og den kognitiv-emosjonelle relasjonen mellom filmen og publikum.

Årsaken til denne tredelte problemstillingen er mitt ønske om å undersøke hele resepsjonsprosessen i relasjon til filmenes fortellemåte. Jeg ser Bordwell og Grodals teorier som mer interessante i en kombinasjon enn hver for seg. Jeg ser det også mer fruktbart å fordype meg i begge teorier, da dette gir et bredere grunnlag for å nå en forståelse av hvordan *fortellingene fortelles*.

Etter en teoretisk diskusjon i kapittel 3, konkluderer jeg med en modell som kombinerer Grodal og Bordwells teorier i beskrivelse av publikums resepsjonsprosess. Denne består av fire steg, persepsjon – kognisjon – fortellingsforståelse og emosjonell transaksjon (se side 28). Hvorav Bordwells teori dekker leddet mellom kognisjon og fortellingsforståelse, og Grodals leddet mellom fortellingsforståelse og emosjonell transaksjon. Første steg, persepsjonen, dekkes av både Bordwell og Grodal.

Gjennom å kombinere disse to teoriene får jeg derfor mulighet til å analysere hvordan filmenes fortellemåte influerer både fortellingsforståelsen og den emosjonelle (og kognitive) transaksjonen mellom publikum og teksten.

Spørsmålet om hvordan subjett-fabularelasjonen forholder seg til de tre nøkkelbestanddelene i klassisk fortellende film, har jeg inkludert for å gi studien et ekstra nivå. Ettersom utvalget er besøkssuksesser, filmer med bred appell, vil det være uriktig å ignorere diskursen rundt klassisk fortellende film som film med nettopp *bred appell*.

Denne delen av problemstillingen bærer en implisitt hypotese om en likhet mellom utvalgets filmer og typiske bestanddeler i klassisk fortellende film. Dette er et deduktivt utgangspunkt hvor premisset er at *klassisk fortellende film har bred appell*. Ettersom utvalgets filmer er de mest sette norske filmene i den valgte tidsperiode og har besøkstall langt over gjennomsnittet *må* de ha en bred appell, og da filmene har bred appell *må* de likne klassisk fortellende film.

Hypotesen bygger dermed dels på diskursen rundt den klassisk fortellende filmens brede appell, fokus på høye besøkstall og inntektskrav, og dels på Thompsons studie av fortellemåte i hovedstrøms Hollywoodfilm (Thompson 1999).

Jeg ser dette som et svært fruktbart utgangspunkt. Det er allikevel et ikke helt uproblematisk utgangspunkt. Den viktigste innvendingen vil være premissets gyldighet – har all klassisk fortellende film bred appell? Nei, det er enkelt å finne eksemplarer som beviser at ikke all klassisk fortellende film har bred appell. Jeg vil allikevel hevde at den generelt har bredere appell enn alternativer til klassisk fortellende film og ettersom jeg vurderer dette som det beste utgangspunktet for en studie av denne sort, velger jeg å se bort fra premissets potensielle ugyldighet.

Som allerede nevnt vil dette spørsmålet undersøkes i sammenheng med problemstillingens første spørsmål, gjennom en analyse av filmenes subjett-fabularelasjon.

Studiens problemstilling vil altså undersøkes gjennom tekstanalyse av fortellemåten i utvalgets filmer, med tre dels overlappende tilnærminger. Fortellemåten i hver av utvalgets ni filmer vil analyseres gjennom et komparativt rammeverk som diskuteres og konkretiseres i kapittel 3 og 4.

2.2. Refleksjoner og utfordringer

Ettersom dette er en studie som behandler et svært begrenset sett enheter vil oppgaven ikke kunne generaliseres til norsk film generelt, men til kun å beskrive de utvalgte filmene spesielt. En studie med mål å identifisere verdien av filmens innhold eller interne influerende faktorer på et generaliserbart nivå, må nødvendigvis håndtere et mye større kvantitativt utvalg. En slik studie vil måtte behandle et datautvalg for stort for denne studiens omfang.

En annen problemstilling ville være muligheten for å studere *nyere* norsk film. Det norske produksjonsvolumet er beskjedent sammenlignet med det amerikanske, som de fleste suksessdeterminantstudier er basert på. En ville være tvungen til enten å redusere reliabiliteten og validiteten ved et mindre utvalg (eksempelvis norske filmer de siste sju år), eller utvidet studien til å gjelde norske filmer fra siste ti til 20 år – og dermed minimere muligheten for å finne faktorer kun knyttet til de nyeste norske filmene. Eventuelt måtte en ha utvidet utvalget til å gjelde flere land eller markeder, som for eksempel en masteroppgave fra Helsinki School of Economics gjør (Maanpää 2008) - en studie som riktignok behandler eksterne influerende faktorer.

For å kunne studere de interne influerende faktorene ville jeg også være tvunget til å kvantifisere de i utgangspunktet kvalitative sidene ved filmens innhold.

Da jeg ønsker å studere hva som kjennetegner fortellemåten i nyere norske besøkssuksesser, vil noen kanskje tillegge studien et ønske om å forklare hvorfor akkurat disse filmene er blitt besøkssuksesser. Selv om dette ikke er en del av problemstillingen og i så måte ikke er et mål for studien, kan det allikevel være naturlig å spørre seg hvorfor jeg ikke har valgt empirisk publikumsundersøkelse fremfor tekstanalyse. Det ville selvfølgelig vært svært interessant å undersøke publikums tanker om hvorfor de valgte å se akkurat *den* filmen, eller hvorfor de likte akkurat den filmen. Dette ville imidlertid utgjort en noe annen type studie, hvor resultatene (i beste fall) ville kunne forklare publikums subjektive valg og tanker. En lignende undersøkelse er gjennomført i regi av Film & Kino (Film&Kino 2005). Denne undersøkelsen er imidlertid ikke helt treffende for mine ønsker da den omhandler kinobesøket generelt og ikke hver film spesielt – samt at den behandler alle kinofilmer uavhengig av opprinnelsesland.

Hovedårsaken til mitt metodevalg er at jeg primært ønsker å studere tekstene, filmenes fortellemåte og forholdet mellom filmen og publikum. Bordwell og Grodals kognitive filmteorier tar i aller høyeste grad hensyn til dette forholdet. Jeg anser disse teoriene som

svært interessante, fordi de behandler både filmen i seg selv og nettopp samspillet mellom filmen og publikum.

Ved å bygge studien på to utvalgte teorier, slik jeg har valgt å gjøre, kan filmanalysene bære preg av å være ”påtvunget” teorien. Dette er imidlertid noe jeg har vært bevisst på gjennom hele prosessen. Jeg mener selv at jeg har klart å unngå å plassere teorien på filmene. Jeg har beholdt et kritisk blikk gjennom hele analysen, og vært bevisst at teoriene ikke er en fasit, men et verktøy som må behandles med forsiktighet.

Et alternativ kunne vært å inkludere flere teorier innenfor hver tilnærming. Å diskutere fortellemåte i lys av både Bordwell og for eksempel Vladimir Propp. Eller å analysere den emosjonelle transaksjonen med utgangspunkt i både Grodal og Murray Smith. I så tilfelle, ville jeg ha måttet redusert utvalget for å gi plass til bredere diskusjoner og analyser. Jeg har tatt et valg som innebærer å gå i dybden på flere filmer, fordi jeg ønsker et variert utvalg. Og jeg har valgt å i hovedsak anvende to teorier, fordi jeg ønsker å virkelig fordype meg i disse.

2.3. To tilnærminger

Litman og Kohl (1989) kategoriserer de ulike metodene brukt i studier av suksessdeterminanter langs to hovedlinjer: *kommunikasjonsteori (communication theory approach)* og *økonomisk tilnærming (economic approach)*. Kommunikasjonsteorien fokuserer på den individuelle avgjørelsesprosessen hvor individet velger å se en kinofilm, og deretter hvilken spesifikk film det ønsker å se (Sochay 1994). Følgelig fokuserer denne tilnærmingen på individuell forbrukeradferd fremfor kollektiv (Eliashberg og Shugan 1997). Både kommunikasjonsteori og den økonomiske tilnærmingen søker kunnskap om ekstern informasjon knyttet til filmens verdi eller andre eksterne influerende faktorer.

Den økonomiske tilnærmingen baserer seg på økonomiske faktorer som influerer kollektive avgjørelser om å se kinofilm. Her brukes gruppedata for et utvalg filmer influert av institusjonelle faktorer som reflekterer hele det vertikale systemet. Mange av variablene er like i de to tilnærmingene, en mer uttalt forskjell er datakildene og hvilke hypoteser som blir testet. Innenfor kommunikasjonstilnærmingen brukes hovedsakelig surveyundersøkelser, hvor respondentene rapporterer sine individuelle kinovaner (Litman og Kohl 1989). Den økonomiske tilnærmingen baserer seg på ulike typer datamateriale, for å dekke de ulike variablene.

Innenfor kommunikasjonsteoriltilnærmingen representerer Holbrook og Hirshman en viktig milepæl (Eliashberg og Shugan 1997). De presenterer en alternativ tilnærming til det tradisjonelle rammeverket for informasjonssøking. Det tradisjonelle rammeverket er uegnet for film, fordi film er en uåndgripelig vare, konsumert for fornøyelse fremfor økonomisk nytte (Eliashberg og Shugan 1997). Holbrook og Hirshman foreslår derfor et eksperimentelt rammeverk, hvor konsum defineres som "[a] primarily subjective state of consciousness with a variety of symbolic meanings, hedonic responses, and aesthetic criteria" (sitert i Eliashberg og Shugan 1997:69). Her forstås konsum ikke som en handling styrt av økonomisk nytte, men av nytte i form av opplevelse av symbolske meninger, og igangsatte emosjonelle effekter. Dette synet på konsum innebærer å studere konsekvensene av konsumet i forhold til forlystelse og fornøyelse oppnådd gjennom opplevelsen. Sentralt her er begrepet *hedonic response*, som beskriver konsumentenes egen produksjon av emosjonelle effekter, som fantasier og bilder utløst av produktet. De utløste emosjonelle effektene er det som utgjør nytten, eller gleden, ved filmkonsum. Dette eksperimentelle rammeverket er spesielt egnet for filmkonsum, hvor selve essensen av konsumert opplevelse er interaksjonen mellom film og seer, kjent som *immediate experience* (Eliashberg og Shugan 1997). Definisjonen har fungert som rammeverk i flere studier av hvordan en skal nå ulike potensielle konsumenter (se for eksempel Eliashberg og Sawhney 1994).

Den økonomiske tilnærming ble først tatt i bruk av Garrison, som undersøkte effektene og implikasjonene av usikkerhet i forbrukernes avgjørelsesprosesser ved presentasjon av nye produkter (Garrison 1971). Etersom film alltid fremstår som et nytt unikt produkt (De Vany og Walls 1999:7)⁵ for forbrukere, brukte Garrison den amerikanske filmindustrien som empirisk kilde, og bygget en normativ modell med distributørens inntekter⁶ som avhengig variabel i en regresjonsligning. Han fant variablene regissør, setting, mengde sex, heltekarakteristikk og historisk setting som signifikant. Videre brukte Simonet regresjonsanalyse for å predikere inntekter, i et forsøk på å redusere usikkerhet rundt filminvestering (Simonet 1977). Han fant regissør og produsents tidligere suksesser som sterke suksessdeterminanter. Et mangfold studier av ulike variabler og suksessdeterminanter, som tar i bruk ulike metoder, har etterfulgt Garrison og Simonet.

Den andre tilnærmingen har jeg definert som studier av filmens innhold eller interne influerende faktorer. Som allerede nevnt, finnes det få studier som undersøker forholdet

⁵ Unntak for oppfølgere og film basert på andre medier.

⁶ Den delen av inntektene som tilfaller distributøren

mellom filmens innhold og besøkstall. Men i likhet med meg er det flere som interesserer seg for innholdet i filmer med bred appell, uten å prøve å forklare hvorfor filmene har oppnådd suksess på lerretet (se for eksempel Sandvik 2007; Thompson1999). Analyser av filmens innhold generelt er et utbredt og etablert forskningsfelt, i likhet med studier av forholdet mellom publikum og filmen (i all hovedsak uavhengig av filmens besøkstall). Gillespie og Toynebee uttrykker fint hvordan filmen bør sees i relasjon til dens publikum:

We can study narrative from the vantage point of the storyteller or the story receiver but a comprehensive understanding of narration requires an analysis of the relationship between the two – after all, there would be no text without both (Gillespie og Toynebee 2006:82).

Den videre teoretiske diskusjonen vil presentere filmteoriens ulike retninger knyttet til forholdet mellom publikum og filmen.

3. Publikum og filmfortellingen

Felles for de to tilnærmingene er den overordnede søken etter forholdet mellom publikum og filmen. Ulikhetene er kommunikasjonsteorien og den økonomiske tilnærmingens fokus på kvantifiserbare eksterne faktorer som kan forklare filmens suksess, og den sistnevntes kvalitative fokus på forholdet mellom publikum og filmen fremfor suksessforklarende faktorer.

Studier av samspillet mellom publikum og filmen, er som nevnt, et etablert forskningsfelt. Et samspill som er viktig for publikums opplevelse av filmen, og som derfor utgjør interessant forskning. Resepsjonsforskning innenfor medievitenskapen undersøker dette møtet mellom medietekst og publikum for å forstå hvordan denne krysningen utarter seg (Ytreberg 2006:121). Ulike grener av resepsjonsforskningen studerer tolkninger, dekodinger, lesninger, meningsproduksjon, oppfatninger og forståelse. Resepsjonsforskningen er mer opptatt av resepsjonsprosessen enn av resultatet, som tidligere var viktig innen publikumsforskning (Hagen 1998:97f).

Innen filmvitenskapen spesielt understreker David Bordwell viktigheten av å se publikum nettopp som tenkende og aktive: "A film, I shall suggest, does not "position" anybody. A film cues the spectator to execute a definable variety of operations" (Bordwell 1985:29). En kvalitativ tekstanalyse med mål å studere forholdet mellom publikum og filmens innhold, vil tjene på å vektlegge nettopp faktorer knyttet til publikums aktive operasjoner.

3.1. Kognitiv konstruktivisme

Bordwell baserer sin teori om det aktive publikum på den konstruktivistiske epistemologi om psykologisk aktivitet, regnet som det dominante synet på perseptuell og kognitiv psykologi etter 1960.

”In general, cognitive theory wants to understand [...] human mental activities as recognition, comprehension, inference-making, interpretation, judgment, memory, and imagination” (Bordwell 1989:12). Følgelig ser konstruktivistisk teori tenkning og forståelse som en aktiv, målorientert prosess der organismen *konstruerer* en perseptuell vurdering basert på ubevisste *slutninger* (Bordwell 1985:31).

Denne aktiviteten kan ta form som en ”bottom-up” prosess hvor systemet tar inn individuelle elementer og kombinerer dem til en helhet, eller som ”top-down” hvor sensorisk informasjon fortolkes basert på eksisterende kunnskap, konsepter, ideer og forventninger. Synsystemet vårt fungerer for eksempel som en ”bottom-up” prosess når vi leser tekst. Vi registrerer elementer i hver bokstav, i hvert ord, og så kombineres dem gjennom visuell persepsjon til hele bokstaver og ord. Videre fungerer forståelsen av ordene og setningene som en ”top-down” prosess. Vi gir mening til ordene gjennom eksisterende kunnskap, inkludert det vi har lært om ords betydning og om setningskonstruksjon (Passer og Smith 2008:150).

Informasjonen vi søker i omgivelsene blir deretter sammenlignet med en perseptuell hypotese. Hypotesen vil enten bekreftes eller avkreftes, og i tilfellet avkrefting dannes en ny hypotese. Prosessene bidrar til å danne en mental representasjon som utgjør distinktive funksjoner av en person, objekt, hendelse eller annet perseptuelt fenomen. Denne representasjonen kalles skjema. Våre *konstruerte* skjemaer basert på egne, ubevisste *slutninger*, veileder vår hypoteseforming og forståelse av den sensoriske verden (Passer og Smith 2008:150ff).

Kognitivismen i filmteori er en eklektisk måte å tenke systematisk. Teoriene kombineres ofte med andre tilnærminger i analyse av fortellemåte eller -struktur (Stam 2000:237). Ulike teoretikere kombinerer ulike teorier. Eksempelvis kombinerer Bordwell kognitivismen med russisk formalisme (som jeg vil komme tilbake til senere).

Kognitivistene er uenige på visse punkter, eksempelvis Noël Carroll og Gregory Curries uenighet om publikums empati og simulering. Robert Stam understreker at det på tross av disse enkelte uenighetene, finnes to grunnleggende premisser kognitivistiske filmteoretikere er enige om:

(1) The processes of film spectatorship are best understood as rationally motivated attempts to make visual or narrative sense out of the textual materials; and (2) that these processes of making sense are not dissimilar to those we develop in our everyday life experience. (Stam 2000:237)

Denne kognitive teori om filmforståelse som Bordwell representerer, motsetter seg den psykoanalytiske tradisjon for filmforståelse (Elsaesser og Buckland 2002:169). Psykoanalytisk baserte filmteoretikere var riktignok først i å foreslå modeller for filmforståelse og filmfasinasjon. Modellene baserte seg på Sigmund Freuds psykoanalytiske teori, og behandlet publikum som individer sårbare for påvirkning og uten mulighet til å styre sine egne reaksjoner. Kognitivistene vedkjenner riktignok at enkelte spørsmål bedre kan besvares gjennom en psykoanalytisk tilnærming, men understreker at en bør unngå å "[...] claim for the unconscious any activities which can be explained on other grounds" (Bordwell i Stam 2000:239).

3.1.1. Kritikk, emosjoner og en modell

Robert Stam kritiserer den kognitive filmteori Bordwell representerer på flere punkter. Først hevder han teorien gir lite rom for variasjoner i publikums kontekst. Den omhandler et raseløst, kjønnsløst og klasseløst publikum. Hvorfor ser vi film, spør han, er det for å trekke slutninger og teste hypoteser? Stam vedkjenner at slutninger og hypoteser er en del av prosessen, men at vi også ser film for å identifisere oss med karakterer, kjenne på intense følelser, forestille oss et annet liv, oppleve kinestetisk nytelse, erotisme, karisma og pasjon (Stam 2000:242). Jeg ser Stams retoriske spørsmål og hans slutning som noe urelevant i forhold til den kognitive filmteori Stam kommenterer. Bordwell påberoper seg ingen forklaring på hvorfor publikum velger å se film, men hvilke kognitive prosesser som igangsettes i publikum når det først sitter foran skjermen eller lerretet. Bordwells teori omhandler kognitive prosesser knyttet til fortellingsforståelse og –konstruksjon.

Videre hevder Stam at kognitiv filmteori behandler film og publikum for generelt. Han trekker frem Carroll, Ed Tan og Murray Smiths arbeider med karakterer i film og emosjonelle responser av film, som mer produktive eksempler på kognitivistiske studier (ibid:242). Spesielt trekker Stam frem Carrolls forslag til et mer beskjedent og lokalt prosjekt i boken *A Philosophy of Mass Art* (Carroll 1998). Et forslag om å knytte de kognitive prosessene

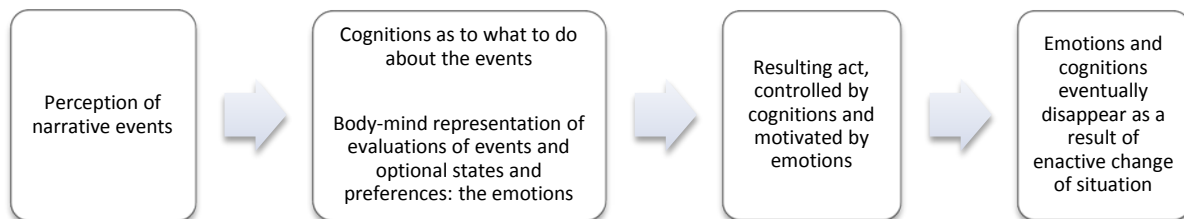
behandlet i kognitiv teori til enkelte diskurser, fremfor det generelle synspunktet om en universalitet på tvers av alle diskurser. Jeg antar at Stam her viser til Bordwells eksplisitte generalisering av publikum gjennom å ikke ta hensyn til sosiale og kontekstuelle ulikheter, og implisitte generalisering på tvers av kunstarter (i hovedsak litteratur og dramatikk). Sistnevnte da han legger til grunn Sternbergs teori om eksposisjonelle virkemidler og temporal omarrangering (Sternberg 1978).

Dette er langt på vei en mer fruktbar kritikk. Det er riktig at Bordwells teori i liten grad tar hensyn til et heterogent publikum. Premisset er et publikum hvor de kognitive prosessene igangsettes av de samme narrative virkemidlene. Resultatene av de kognitive prosessene, beskrives ut fra ulikheter i publikums erfaringsgrunnlag.

Stam trekker også frem Torben Grodal og boken *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings and Cognition* (Grodal 1997). Grodal bestrider Bordwells forståelse av film som teoretisk adskilt fra emosjoner. Bordwell anerkjenner riktig nok i *Narration in the Fiction Film* (1985:39) emosjonell respons som en del av samspillet mellom film og publikum, men han ekskluderer dette fra sin teori. Det Grodal sikter til er hvordan kognitiv konstruktivistisk teori veier andre kognitive prosesser mot emosjonelle prosesser, og hvor førstnevnte veier tyngst. Det skal nevnes at Bordwell også moderer sitt standpunkt senere, se for eksempel Bordwells bidrag i *Film Style and Story: A tribute to Torben Grodal* (Bordwell 2003).

Grodal legger gode argumenter og grundig arbeid (se også Grodal 2000) til grunn for hvorfor ikke å ekskludere emosjonelle prosesser i en kognitiv filmteori. Med et holistisk utgangspunkt grunnnet i nevropsykologi og kognitiv psykologi, utvider han Bordwells filmteori for å beskrive hvordan kognisjon, motivasjon og følelser interagerer i det narrative "flow". Grodals modell av mental/narrativ flow⁷ under, viser hvordan publikums evalueringer av protagonistens opplevelse dannes gjennom et samspill mellom kognisjon og emosjoner.

⁷ etter figur i Grodal (1997:42)



Figur 1 – Modell av mental/narrativ flow

Modellen tar utgangspunkt i en erfaringsbasert link mellom objekter og deres generelle emosjonelle motivasjon. Vi sanser en hendelse (persepsjon), ved bevisst eller ubevisst vurdering av situasjonen (kognisjon) aktiveres en kroppslig respons (emosjon). Basert på erfaring motiverer denne kroppslige responsen til handling, vi handler og situasjonen endres (Grodal 1997:87) Billedlig fortalt: vi ser en tiger, kognisjonen lar oss forstå at en tiger er farlig, denne forståelsen vekker redsel, redselen fører til handling – vi løper og situasjonen endres.

Grodal hevder at denne ”flow” vil oppstå i publikum når protagonisten opplever en hendelse, forutsatt at publikum har gått inn i en identifikasjon med protagonisten. Er det protagonisten som møter en tiger, vil publikum (til tross for en trygg posisjon i kinosalen) oppleve reelle og sannferdige emosjonelle reaksjoner basert på en kognitiv vurdering av protagonists situasjon. Videre beskriver Grodal ulike typer identifikasjon, empati og emosjonelle reaksjoner igangsatt av ulike typer narrative virkemidler, og knytter dem til ulike filmsjangere med utgangspunkt i følgende hypotese:

My hypothesis is [...] that there is a systematic relation between the embodied mental processes and configurations activated in a given type of visual fiction and the emotional ´tone´ and modal qualities of the experiences affects, emotions, and feelings in the viewer. Prototypical genres of visual fiction will evoke typical tones and modalities [...]” (Grodal 1997:3)

Videre vil jeg diskutere Bordwells kognitiv-formalistiske, og Grodals holistiske kognitive teori, klassisk fortellende film og Kristin Thompsens analyse av fortellemåten i klassisk fortellende Hollywoodfilm.

3.2. Persepsjon og kognisjon i filmkonsum

Konstruktivistisk teori definerer det å se film som en psykologisk prosess bestående av flere faktorer, presentert av Bordwell som (1) perseptuell kapasitet: Det å kunne bruke sanseapparatet til å se filmen som bevegende bilder med eventuelle farger, lys og mørke. (2) Tidligere kunnskap og erfaring: Når vi ser film bruker vi skjemaer dannet gjennom samhandling med den virkelige verden, andre kunstverk og andre filmer. Basert på disse skjemaene danner vi antagelser, forventninger, bekrefter og avkrefter hypoteser. Alt fra å gjenkjenne objekter og å forstå dialog, til å fatte selve fortellingen, krever kunnskap og erfaring. (3) Materialet og filmens struktur: En fortellende film består av en informasjonsstruktur - et narrativt system og et stilistisk system, som krever fortellingskonstruerende aktiviteter hos publikum (Bordwell 1985:32-33).

Grodal operer med en firestegs modell for persepsjon, kognisjon og emosjonelle reaksjoner. Steg en og to utgjør det Bordwell beskriver over: Persepsjon og en ren en visuell analyse (steg 1) og å skape mening av det persiperte ved å plassere informasjonen i skjema (steg 2). I steg tre konstrueres en scene eller et univers ved at publikum relaterer det persiperte til fortellingen eller karakteren. Hvis publikum inngår i en identifikasjon med en agent i diegesen, vil en kroppslig aktivering⁸ i steg tre føre videre til en emosjonell reaksjon i steg fire. En aktivering i steg tre vil alltid føre til steg fire. Hvis en aktivering ikke oppstår fører steg tre tilbake til steg to (Grodal 1997:59).

Dette er i tråd med det Stam hevder er de to grunnleggende premissetningene blant kognitivist, gjengitt ovenfor (kapittel 3.1). Videre vil Bordwells to sistnevnte punkter og Grodals holistiske utvidelse av Bordwells kognitive filmteori presenteres i en diskusjon grunnet i spørsmålet: hvordan fortelles fortellinger med bred appell? Teori relevant for den videre analysen vil i så måte presenteres og diskuteres.

⁸ Arousal

3.3. Å forstå fortellingen

Flere studier har vist at selv femåringer gjenkjenner spesifikke karakteristikk ved historiefortelling, samt at mønsteret for å forstå fortellinger og å gjengi en fortelling, er svært uniform for alle aldersgrupper⁹. Det er også vist at publikum utfører aktive operasjoner på fortellinger. Når informasjon mangler, gjør publikum tolkninger og slutninger. Når hendelser er arrangert ikke-temporalt, prøver publikum å plassere hendelsene i riktig rekkefølge, fra A til Å (Bordwell 1985:34). Publikum søker også kausale forbindelser mellom hendelser, årsak-virkningsforhold. Når to elementer mangler en tydelig sammenheng trekker publikum egne slutninger om den kausale forbindelsen (Chatman 1978:46). Skjemaer basert på kontekst og erfaring veileder publikum i å forstå karakterrelasjoner, dialog, relasjoner mellom innstillinger, fortellingens indre samsvar og hver hendelses relevans til fortellingens helhetlige handling.

In comprehending a narrative film, the spectator seeks to grasp the filmic continuum as a set of events occurring in defined settings and unified by principles of temporality and causation. To understand a film's story is to grasp what happens and where, when, and why it happens (Bordwell 1985:34).

Skjema er betegnelsen på organiserte grupper eller mønster av kunnskap som guider vår forståelse av omverden, opprinnelig introdusert av psykologen Fredrik Bartlett, men kanskje i større grad forbundet med Jean Piaget. I *Narration in the Fiction Film* knytter Bordwell tre typer skjema til kognitiv filmteori: Prototypeskjema er basert på typiske eksemplarer, malskjema er et overordnet system som kombinerer flere elementer til en helhet, og proseduralt skjema er basert på innlært adferd.

Reid Hastie skiller mellom de tre skjemaenes funksjon i publikums fortellingsforståelse. Han ser prototypeskjema som relevant ved identifisering av representerende karakterer, adferd, mål og lokalisasjoner. Malskjema fungerer som en overordnet forståelse av fortellingsstruktur. Studier viser at publikum i den vestlige verden opererer med et master-malskjema, en abstraksjon av en typisk fortellingsstruktur. Publikum bruker dette masterskjemaet som et rammeverk for å forstå, gjenfortelle og oppsummere en spesifikk fortelling. Publikum forventer at hendelser kan skilles fra hverandre og at de befinner seg i en identifiserbar lokalisasjon (Bordwell 1985:31ff).

⁹ Se for eksempel (lånt av Bordwell): David E. Rumelhart, "Notes on a Schema for Stories" i D. G. Bobrow og A. Collins, eds., *Representation and Understanding: Studies in Cognitive Science* (1975); og Jean Mandler og Nancy Johnson "Remembrance of Things Parsed: Story Structure and Recall" i *Cognitive Psychology* (1977)

Handlingstrådene bør vises i en kronologisk rekkefølge og ha lineær kausalitet. Studier viser at i tekster der handlingstråder er arrangert ukronologisk eller med tvetydige kausale sammenhenger, har publikum vanskelig for å forstå sammenhengen i fortellingen – fortellingsforståelsen reduseres.. Flere eksperimenter viser også at ved gjenfortelling av en utypisk fortelling med tvetydig kausalitet, vil publikum huske fortellingen som mer typisk og selv trekke slutninger og konstruere kausalitet¹⁰. Perry W. Thorndyke fant i flere av sine eksperimenter en signifikant sammenheng mellom fortellingsforståelse og fortellingsstruktur. Fortellingssammendrag ble tydelig strukturert rundt generelle strukturelle karakteristikk, fremfor spesifikt innhold. I tillegg influerte både innholdsmanipulasjoner og strukturmanipulasjoner gjenfortellingen (Thorndyke 1977:77).

Bordwell hevder at nesten alle fortellingsforståelse-forskere har en sammenfallende oppfattning av den kanoniserte fortellingsstrukturen, som det vanligste master-malskjema hos publikum. Denne fortellingsstrukturen kan oppsummeres slik: Introduksjon til lokalisasjon og karakterer – mål – forsøk på å nå mål – resultat – resolusjon (Bordwell 1985:35).

Thorndike fant i tillegg at protagonistens mål er spesielt viktig for publikums fortellingsforståelse. Da forsøkspersonene ble presentert for en historie hvor målet ble uttalt ved fortellingens slutt eller ikke ble uttalt i det hele tatt, viste majoriteten dårligere fortellingsforståelse enn da målet ble presentert tidlig i fortellingen (Thorndyke 1977:95). Det kan tyde på at publikum bruker protagonistens mål for å skape helhet, kausalitet og temporale sammenhenger – eller rett og slett for å forstå drivkraften i fortellingen.

Det prosedurale skjemaet fungerer som en operasjonell protokoll hvor informasjon organiseres gjennom en dynamisk prosess. Når et mal- eller prototypeskjema ikke er dekkende, for eksempel når publikum presenteres for en ikke-kanonisert fortellingsstruktur, vil det prosedurale skjema danne nye forklaringer på det presenterte materialet.

Det er altså funnet at den kanoniserte, kronologiske og lineære fortellingsstrukturen normalt utgjør publikums malskjema, og at denne type fortellingsstruktur gir høy fortellingsforståelse på tvers av alder. Det er også funnet at plasseringen av protagonistens mål i fortellingen har betydning for hvordan fortellinger gjenfortelles, og for hvordan fortellinger forstås.

Videre vil publikum på veien til en fortellingsforståelse trekke visse slutninger basert på karakteristiske ”regler”. Disse reglene ble tidlig identifisert av russiske formalister og

¹⁰ Se Mandler og Johnson, “Remembrance of Things Parsed”:130-131

betegnet som *motivasjon*. Fire typer motivasjon brukes for å rettferdiggjøre og derfor også forstå karakterer, hendelser, atferd eller andre deler av fortellingen. Rettferdiggjøring av materialet basert på dets relevans i fortellingen er omtalt som *komposisjonell motivasjon*. Rettferdiggjøres hendelser med rasjonelle forklaringer som ”han en type som virkelig kunne gjort det der!”, omtales det som *realistisk motivasjon*. *Transtekstuell motivasjon* er rettferdiggjøring av materialet basert på kontekst eller verkets natur. Typisk transtekstuell motivasjon er forbundet med sjangre eller spesifikke regissører, eksempelvis ”typisk skrekkfilm” og ”typisk Tarantino”. Mest sjelden er rettferdiggjøring basert på stil eller estetikk, *kunstnerisk motivasjon*, som når et element er tilstede i fiksjonen kun for seg selv. De tre første motivasjonstypene opptrer ofte sammen, som når en hendelse kan rettferdiggjøres både fordi det har relevans til fortellingen, er typisk for den karakteren og typisk for filmens sjanger (Bordwell 1985:36).

Meir Sternberg hevder fortellingsstruktur og -informasjon også fordrer konstruksjon av ulike typer hypoteser hos publikum. Hypotesetesting er en del av publikums automatiske kognitive prosesser for fortellingsforståelse. Den avhenger av hvilken informasjon fortellingen gir publikum, og hvilke informasjon som blir holdt tilbake. En hypotese kan omhandle tidligere hendelser som fortellingen ikke gir informasjon om, omtalt som *nysgjerrighetshypotese*. En *spenningshypotese* bygger derimot på forventninger om kommende hendelser. Hypotesene kan variere i høy eller lav grad av sannsynlighet og være mer eller mindre utelukkende. En svært utelukkende spenningshypotese vil eksempelvis bestå av en enten/eller forventning, og en mindre utelukkende vil være mer kompleks og inneholder flere muligheter. Hypoteser dannes både på et mikronivå, som for eksempel: hva vil karakteren gjøre *nå*? Og på et makronivå, hvordan vil karakterens liv bli, vil han få det han ønsker?

Hypoteser varierer også i presisjon. Tendensen er åpne hypoteser i begynnelsen av filmen og smalere mot slutten: vil han dø eller overleve? Den faktiske tiden fra publikum danner hypotesen og en bekreftelse eller avkreftelse finner sted, vil variere (Bordwell 1985:37). Et typisk eksempel på hypotesefordrende fortellinger er kriminal- eller detektivfortellingen. Informasjon om hvem morderen er, hvorfor og hvordan mordet ble begått blir holdt tilbake, og publikum aktiveres til selv å forme hypoteser.

Retardasjon er et begrep som betegner en eksplisitt utsettelse av informasjonspresentasjon. ”The narrative will end, but its conclusion is held back by complications, subplots, or digressions” (Bordwell 1985:38). I jakten på informasjon for å besvare

nysgjerrighetshypoteser, blir publikum ofte midlertidig tilfredstilt gjennom at fortellingen presenterer informasjon relevant for mer kortvarige spenningshypoteser. I likhet med publikums bruk av mentale skjemaer og rettfærdiggjøring basert på ulik motivasjon, fungerer hypotesetesting som en del av publikums fortellingsforståelse.

While hypotheses undergo constant modification, we can isolate critical moments when some are clearly confirmed, disconfirmed, or left open. In any empirical case, this whole process takes place within the terms set by the narrative itself, the spectator's perceptual-cognitive equipment, the circumstances of reception, and prior experience (Bordwell 1985:39)

Ettersom fortellingsforståelsen avhenger av både publikums perseptuelle, kognitive og erfaringsmessige forutsetninger, kan det oppstå feil eller missforståelser i fortellingsforståelsen. Typiske feil er å ta utgangspunkt i et skjema som senere viser seg å være uriktig, for eksempel å missforstå protagonistens mål eller å ikke forvente temporal omarrangering i et tilbakeblikk¹¹. Feil i skjemavalg eller hypoteser kan også forekomme ved utilstrekkelig informasjon om fortellingsstrukturnormer: "a spectator who lacks the chemata for the 1960s "art film" will miss cues and lose patterning in a film like *8 1/2* [Federico Fellini 1963]" (Bordwell 1985:39). En fortelling kan også bevisst mislede publikum til å gjøre feil, et typisk grep i kriminalfilmen.

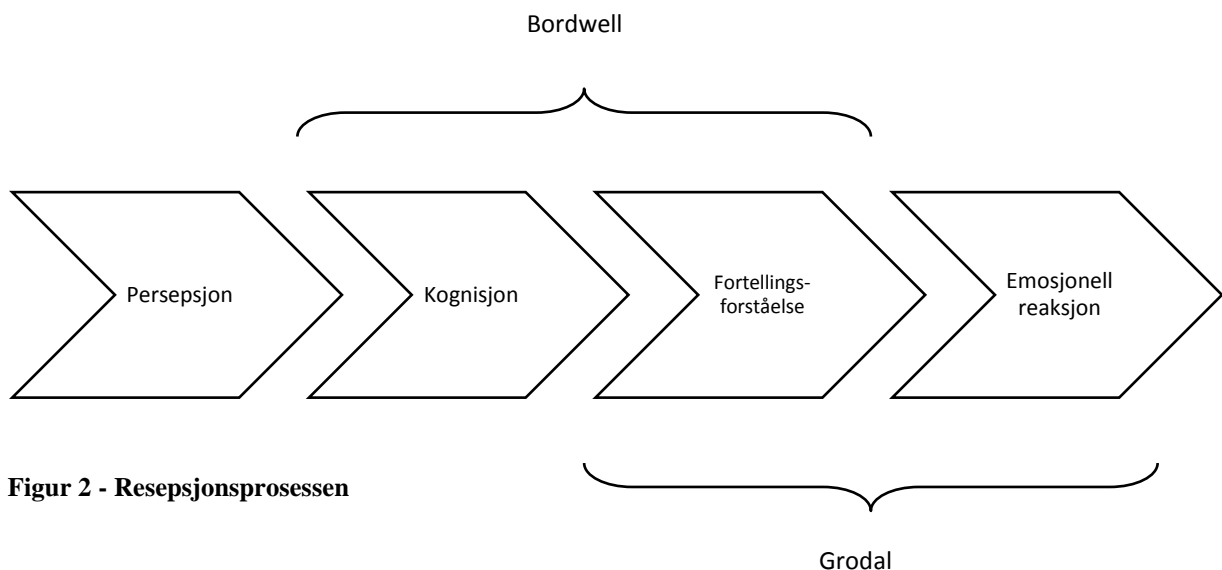
Bordwells konstruktivistiske filmteori tar ikke særlig hensyn til emosjoner som en del av den kognitive prosessen. Allikevel anerkjenner Bordwell at emosjoner og filmforståelse henger sammen. Når publikum for eksempel gambler på en hypotese, spesielt under tidspress, kan bekreftelsen bringe et emosjonelt "kick". Når fortellingen forsinker tilfredsstillelsen av en forventning kan det skape større interesse. Når en hypotese blir avkreftet kan det føre til en ny energi og aktivitet. Bordwell understreker at forventning, tilfredsstillelse og forsinkelser kan skape stor emosjonell kraft, men ekskluderer dette fra selve teorien (Bordwell 1985:39).

Dette utgjør veiskillet der Bordwell og Grodal tar ulike retninger. Begge forutsetter en persepsjon og kognisjon som fører til fortellingsforståelse. Herfra er Bordwells interessefelt hvilke faktorer og prosesser som fører til denne fortellingsforståelsen, mens Grodal fokuserer på steget etter fortellingsforståelsen – hvilke emosjoner og reaksjoner fører den til. Jeg velger å se de to teoriene som komplementære, hvorav Bordwell behandler første del av resepsjonsprosessen og Grodal andre del.

¹¹ Oversatt fra det engelske ordet *flashback*

I figuren under har jeg kombinert Bordwells og Grodals beskrivelse av publikums resepsjon i en lineær firestegs-prosess. Første steg er persepsjonen, som både Bordwell og Grodal beskriver som en ren ”teknisk” prosess, som forutsetter et fungerende sanseapparat. Steg to omhandler publikums kognisjon basert på det persiperte. De to første stegene er ikke noe annet enn den prosessen mennesker ubevisst foretar seg til en hver tid – og altså ikke en prosess spesiell for filmkonsum.

Steg tre har jeg valgt å kalle fortellingsforståelse. Grodal beskriver dette som steget hvor publikum skaper mening av filmenes deler ved, grunnet i erfaringsbaserte skjema, å kombinere dem til hele sekvenser eller univers. Grodals beskrivelse av steg tre samsvarer med Bordwells beskrivelse av publikums fortellingsforståelse, steget hvor publikum ved hjelp av de ovenfor beskrevne skjema og ”regler” mentalt konstruerer filmen som en fortelling fra begynnelse til slutt.



Figur 2 - Resepsjonsprosessen

Figuren illustrerer hvordan Bordwells interessefelt, så vel som fokus for hans filmteori, ligger i leddet mellom kognisjon og fortellingsforståelse. Det er denne delen av resepsjonsprosessen han beskriver og teoretiserer. Nøkkelspørsmålet her er: hva skjer mellom publikums rene kognisjon av delene og til de oppnår (eller ikke oppnår) en fortellingsforståelse?

Fjerde steg i prosessen omhandler publikums emosjonelle reaksjon og de fasetter som er tilknyttet dette. Dette er det steget Bordwell ikke behandler i særlig grad, og det er i så måte

kun basert på Grodals teoretisering. Figuren viser hvordan Grodals interessefelt ligger i leddet mellom fortellingsforståelse, eller konstruksjonen av sekvenser og universet, og den kroppslige emosjonelle reaksjonen i publikum.

Videre vil jeg først ta for meg Bordwells del av resepsjonsprosessen, der han beskriver hvordan fortellingen er bygget opp og videre forstått av publikum. Deretter vil jeg i kapittel 4, ta for meg Grodals del av resepsjonsprosessen.

3.4. Fortellingens oppbygging: Formalismens fabula og subjett

Seymour Chatman, en viktig representant innen narrativ teori og strukturalisme, deler fortellingen i to deler. Historien (story) og dens innhold eller handlingstråder, samt det han omtaler som eksisterende (existent): karakterer, objekter og setting. Og fortellingens diskurs, uttrykket og hvordan innholdet er kommunisert. Den samme teori er beskrevet i Aristoteles Poetik der imitasjoner av den virkelige verden, praxis, danner et argument, logos, hvorav deler blir valgt og eventuelt omarrangert til å forme plottet, mythos (Chatman 1978:19). Der diskurs i strukturalistisk teori er uttrykket av historien, er Poetikens mythos uttrykket av praxis. Russisk formalistisk teori som Bordwell kombinerer den kognitive filmteori med, skiller mellom begrepene fabula og subjett, der fabula deler egenskapene til strukturalismens historie og Poetikens praxis, mens subjett beskriver diskursen eller mythos¹².

Et narrativt verk består av en serie *motifs* eller narrative deler. Fabula er den kronologiske rekken av deler. Delene kan omarrangeres av verkets forteller, slik at disse ikke nødvendigvis presenteres i kronologisk rekkefølge i det endelige verket, eller i denne sammenheng den endelige filmen. Den presenterte versjonen av fabula er subjett. Sagt på en annen måte: fabula er råmaterialet, subjett er det ferdige produkt (Sternberg 1978:8-9).

Subjett danner publikums oppfattning av fabula gjennom å kontrollere (1) mengden fabulainformasjon vi får tilgang til, (2) graden av relevans vi kan knytte til den presenterte informasjonen, og (3) den formale korrespondansen mellom subjett-presentasjon og fabulainformasjon (hvorvidt det vi blir vist korresponderer med fabulas tid, rom og logikk). Forholdet mellom det publikum blir presentert i subjett og fabula blir brukt til å skape hull¹³;

¹² Det skal nevnes at Sternberg (1978) hevder begrepene story/fabula og plot/syuzhet ikke kan erstatte hverandre. Hans synspunkter er interessante, men utenfor denne oppgavens omfang og vil derfor ikke diskuteres her.

¹³ Oversatt fra det engelske ordet *gap*

temporale, kausale og spatiale (Bordwell 1985:55). Rom, tid og forbindelser i historien som ikke blir presentert eksplisitt, men fordrer kognitiv aktivitet hos publikum.

For example, in the "complete" account, never given in all its detail, the "ultimate argument", or logos, each character obviously must first be born. But the discourse [sujett] need not mention his birth, may elect to take up his history at the age of ten or twenty-five or fifty or whenever suits its purpose. Thus story [fabula] in one sense is the continuum of events presupposing total set of all conceivable details, that is, those that can be projected by the normal laws of the physical universe. In practice, of course, it is only that continuum and that set actually inferred by a reader, and there is room for difference in interpretation (Chatman 1978:28)

Hull er blant de mest tydelige hint¹⁴ til publikum. De aktiverer prosessen hvor seeren skaper skjema og tester hypoteser. Sternberg peker spesielt på to typer hull, *midlertidige* og *permanente*, avhengig av om hullet på et tidspunkt vil fylles med manglende informasjon eller ikke. Midlertidige hull peker fremover og bygger spenning, et permanent hull inviterer publikum til å bruke en "skanningsstrategi", hvor publikum sorterer tidligere hendelser på utkikk etter oversett informasjon.

Sternberg skiller også mellom *diffuse* og *fokuserte* hull (Bordwell 1985:55). Et fokusert hull oppfordrer publikum til eksklusive og homogene hypoteser, mens et diffust hull gir rom for mer åpne slutninger. Et hull kan være *ostentert* eller *undertrykket*. Ved et ostentert hull vet publikum at det er noe vi trenger å vite, den varsler publikums oppmerksomhet: Enten vil informasjonen bli viktig senere eller det er fortellingens forsøk på å mislede publikum ved å understreke noe som er usignifikant. Hvis hullet er undertrykket vil overraskelse typisk være resultatet, spesielt hvis den ostenterte informasjonen er lite sannsynlig. Diskursens eller sujettets valg blant fabulainformasjon former publikums konstruerende aktiviteter.

Retardasjon, som nevnt ovenfor, er et begrep som beskriver en eksplisitt utsettelse av fabulainformasjon. Sternberg har identifisert flere tilnærminger til beskrivelse og analyse av retardasjon: Det retarderte materialets natur (handling, beskrivelse, kommentar o.l.), forsinkelsens størrelsesorden, forsinkelsens lokalisasjon i sujett, forsinkelsens strukturelle og retoriske relasjon til materialet det forsinkes, hvordan forsinkelsen er motivert, relasjonen til transtekstuelle normer og relasjonen til det aktuelle mediet (Sternberg 1978:162). Sternbergs

¹⁴ Oversatt fra det engelske ordet *cue*

studier av eksposisjonell retardasjon viser at dette spesielt har perseptuelle og kognitive konsekvenser for publikum (Bordwell 1985:56).

Eksposisjonell informasjon måles ut fra det dramateori omtaler som ”point of attack”, punktet hvor sjettet starter. For å forstå fortellingen må publikum få informasjon om foregående hendelser. Denne informasjonen kalles eksposisjon.

Presenteres all relevant forgående fabulainformasjon samtidig, snakker vi om en *konsentrert eksposisjon*. Når fabulainformasjonen flettes inn i nåtidshandlinger gjennom hele sjett, omtales det som *distribuert eksposisjon*. ”Popular fiction and film typically weave all the expositions into the first scene or two, thus employing preliminary and fairly concentrated exposition [konsentrert eksposisjon]” (Bordwell 1985:56).

Eksposisjonen kan presenteres i starten av sjettet, *innledende eksposisjon*, eller senere, *utsatt eksposisjon*. Eksempelvis vil en kriminalfilm typisk presentere eksposisjonell informasjon mot slutten av sjettet, informasjon som ofte forteller hva skjedde opp mot punktet hvor den/de fornærmede døde/ble drept. Konsentrert og innledende eksposisjon gir et solid grunnlag for overbevisende hypoteseforming.

Distribuert og utsatt eksposisjon kan derimot føre til vanskeligheter ved forming av sterke eller absolutte hypoteser. Sternberg beskriver også en tredje type eksposisjon, ”rhetoric of anticipatory caution”, hvor publikums hypoteser basert på innledende konsentrert eksposisjon blir tilbakevist ved endret informasjon i en utsatt eksposisjon. Sternberg kaller dette ”the rise and fall of first impressions” (Sternberg 1978ff).

Sist fremhever Bordwell fortellingens kunnskapsnivå, selvbevissthet og kommunikasjonsnivå¹⁵ som viktige i sjettets regulering av fabula. Fortellingens kunnskapsnivå kan variere mellom ytterpunktene *begrenset* og *allvitende*, i kunnskapens bredde og dybde. Kunnskapsnivåets bredde handler om hvor mye informasjon publikum får, om den begrenser seg til protagonistens sanser (begrenset) eller om en får vite mer enn protagonisten (allvitende). Kunnskapsnivåets dybde handler om hvorvidt publikum får innpass i protagonisten (eller andres) subjektive indre (Bordwell 1985:57-58).

Selvbevissthet omhandler forholdet mellom sjett og publikum. I hvilken grad er sjettet bevisst at det formidler til et publikum? En overstemme vil eksempelvis øke filmens grad av selvbevissthet, spesielt om stemmen ikke snakker til en karakter i diegesen. Sjøttets

¹⁵ Oversatt fra begrepene knowledgeable, self-consciousness og communicativeness.

gjentakelse av fabulainformasjon som har til hensikt å hjelpe publikum å oppfatte viktige deler av fabula, kan også øke graden av selvbevissthet (Bordwell 1985:58). Selvfølgelig kan en si at alle filmer er selvbevisste ettersom alle filmer henvender seg til et publikum. Det er graden av selvbevissthet som varierer og graden av selvbevissthet som er interessant.

Filmens kommunikasjonsnivå handler om hvorvidt subjettet er villig til å formidle all fabulainformasjon den har "lovet" å formidle gjennom kunnskapsnivået (Bordwell 1985:59). Har subjettet en begrenset bredde, forventer publikum i hvert fall å få tilgang til all informasjon protagonisten sanser eller oppfatter. Dersom subjettet gir publikum all denne informasjonen, kan vi snakke om høy grad av kommunikasjon. Holder subjettet tilbake informasjon som protagonisten faktisk har oppfattet, er det snakk om et undertrykket kommunikasjonsnivå.

Kommunikasjonsnivået må derfor sees i sammenheng med subjettets kunnskapsnivå, og bør også sees i sammenheng med filmens sjanger. Bordwell skiller mellom det faktiske kommunikasjonsnivået og sjangerkonvensjoner som påvirker kommunikasjonsnivået. Eksempelvis er typiske normer i kriminalfilm at subjettet gir hint, spor og falske føringer som detektiven eller etterforskeren ikke oppfatter instinktivt, men som etter hvert vil oppdages. En kriminalfilm med en bredde begrenset til protagonistens sanser vil allikevel kunne formidle informasjon til publikum som protagonisten enda ikke har oppfattet. Det faktiske kommunikasjonsnivået er derfor *ikke* nødvendigvis høyt, men fortellingen toner ned det typiske undertrykte kommunikasjonsnivået gjennom transtekstuell motivasjon eller realistisk motivasjon (Bordwell 1985:59-60).

Alle fortellingens grep presentert ovenfor kan oppsummeres som filmens subjett-fabularelasjon. Denne relasjonen kan fortone seg på (nesten) uendelig mange måter, ved at filmen varier bruken av de ulike faktorene. Selv om denne relasjonen alltid vil variere noe fra film til film, er det mulig å se store likheter mellom større grupperinger. Et åpenbart eksempel er Grodals allerede nevnte sjangergruppering basert på publikums emosjonelle prosess, som igjen er basert på et spesifikt forhold mellom fabula og subjett.

Det er også et annet skille med lang historie, mellom to langt større grupperinger – den klassisk fortellende filmen og *alternativer til den klassisk fortellende filmen*. Kunstfilm, en mindre del av sistnevnte gruppering, blir ofte fremstilt som den klassiske filmens motsats¹⁶. En stor del av diskursen rundt dette skillet omhandler den klassisk fortellende filmens brede appell og kunstfilmens eksperimentering, fokus på å utnytte filmmediets muligheter, dens

¹⁶ Se for eksempel Bordwell (1985)

smalere appell og minimale fokus på besøkstall og inntekter.

Da denne studien undersøker et utvalg av Norges mest sette norske filmer, eller med andre ord - et utvalg av de norske filmene med bredest appell, ser jeg det som svært relevant å inkludere en diskusjon rundt suget og fabulas relasjon i den klassisk fortellende filmen. Enkelte nøkkelbestanddeler i klassisk Hollywoodfilm identifisert av Kristin Thompson vil også utgjøre en del av det teoretiske grunnlaget for studiens analyse.

3.5. Fortellemåte i klassisk fortellende film

Klassisk fortellemåte har fra rundt 1915 innehatt en dominerende posisjon i internasjonal film (Braaten et al. 2000:77). Robert Stam og Ella Habibi Shohat hevder at den klassisk fortellende filmen har oppnådd status som et internalisert internasjonalt lingua franca, et språk som inntar plass i nesten all film, enten som en utlåner av normer eller som motsetning til annen nasjonal film (Stam 2000:382). Den har etablert normer for hva som blir oppfattet som den alminnelige måte å lage film og dannet grunnlaget for hvordan publikum ser film: "[D]et er med andre ord snakk om en normsettende funksjon i forhold til både produksjon og resepsjon (mottakelse) av levende bilder" (Braaten et al. 2000:77). Klassisk fortellende film fant sin narrative form i Hollywood, ofte definert ved David W. Griffiths filmer *The Birth of a Nation* (1915) og *Intolerance* (1916) (Braaten et al. 2000:78). Hollywoodfilmen har det siste århundret vært en evig kilde til underholdning, og har representert en produksjonsstil mange nasjonale filmskapere prøver å oppnå. Dens tilsynelatende hegemoniske posisjon, oppnådd ved dets teknologi og kapital, fungerer nærmest som en nemesis for nasjonal film over hele verden (López 2000:419).

Kristin Thompsons har gjennomført en kvantitativ studie av ca. 100 nyere Hollywoodfilmer, samt kvalitative næranalyser av ti filmer, i et forsøk på å definere klassiske Hollywoods normer (Thompson 1999). Resultatet av studien er boken *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique* (1999). Jeg velger her å la hennes analyse av Hollywoodfilm utgjøre grunnlaget for diskusjonen rundt klassisk fortellende film. Det er klart at disse to begrepene ikke er synonyme, Hollywoodfilm er film produsert i Hollywoodstudio, klassisk fortellende film kan produseres hvor som helst, og av hvem som helst. Allikevel er begrepene overlappende. Hollywood er kilden til klassisk fortellende film – og filmene Thompson analyserer følger, som jeg senere vil vise, en klassisk fortellende fortellemåte.

Ettersom Thompson behandler spørsmålet om hvorvidt den klassisk fortellende Hollywood-filmens normer består i nyere produksjoner ser jeg dette som et fruktbart utgangspunkt.

Hollywood's success was based on telling stories clearly, vividly, and entertainingly. The techniques of continuity editing set design, and lighting that were developed during this era were designed not only to provide attractive images but also to guide audience attention to salient narrative events from moment to moment (Thompson 1999:1)

Thompson kritiserer enkelte filmskribenter og –forskere for å trekke dårlig grunnede konklusjoner om den postklassiske filmen som noe nytt og annerledes enn den klassiske. ”The youthquake”, eller auteurgenerasjonen, regnet fra 1969 ved suksessen *Easy Rider* (Hopper 1969), karakteriseres av mange som det første tegn på et Hollywood i endring. Regissører som Francis Ford Coppola, Steven Spielberg, George Lucas, Martin Scorsese og Robert Altman forbindes med dette ”nye Hollywood”. Thomas Elsaesser hevdet i 1975 at flere filmer fra denne perioden, eksemplifisert i analyse av *Thieves Like Us* (Altman 1974), *American Graffiti* (Lucas 1973), og *Five Easy Pieces* (Rafelson 1970), representerer en ”ny realisme”, en utskiftning av den klassiske fortellerstilen. Thompson hevder Elsaesser, og flere med ham, overdriver denne endringen (Thompson 1999:4-8).

They [de viktigste filmene fra denne perioden; *Jaws*, *The Godfather* og *Star Wars*] perfectly exemplify how Hollywood continues to succeed through its skill in telling strong stories based on fast-paced action and characters with clear psychological traits. The ideal American film still centers around a well-structured, carefully motivated series of events that the spectator can comprehend relatively easily (Thompson 1999:8).

Thompson beskriver fire sentrale nøkkelbestanddeler i hovedstrøms Hollywoodfilm, både eldre og nyere. Disse delene, eller faktorene er knyttet til relasjonen mellom subjett og fabula. Den første og mest basale faktoren i en klassisk fortellemåte er (1) enhetlig fortellingsstruktur og handlingstråder. Dette skapes gjennom tydelige årsak-virkning-sammenhenger som er enkle for publikum å følge. En årsak må føre til en virkning, og den virkningen må igjen fungere som årsak til en neste virkning, i en ubrutt linje gjennom hele filmen. Dette korresponderer med et subjett tett knyttet til fabula, uten større manipulasjoner og hull i fabulapresentasjonen.

Virkningen kan komme tett følgende på årsaken, eller være forsinket. Ved sistnevnte introduseres informasjon eller handling som ikke umiddelbart gir en effekt eller resolusjon, en

såkalt *hengende årsak*¹⁷. Det Thompson omtaler som hengende årsak skapes av at suippet presenterer noe fabulainformasjon på et tidspunkt, for så å presentere noe annet i en periode før resultatet av den første informasjonen til slutt presenteres, det skapes et hull mellom årsak og virkning. Årsaker blir allikevel aldri hengende ved filmens slutt. Typisk for klassisk fortellende film, og Hollywoodfilm er en avslutning av alle handlingstråder gjerne gjennom en epilog. Unntaket er filmer med planlagte oppfølgere, her introduseres gjerne en hengende årsak mot slutten av filmen, som så tas videre i oppfølgeren. Denne hengende årsaken vil normalt ikke skape tvetydighet, men gi publikum hint om hvilken retning den neste filmen vil ta (Thompson 1999:12).

Den andre nøkkelbestanddelen er (2) motiver: Hver hendelse, hvert objekt, karaktertrekk eller lignende må være motivert, enten i forkant eller etterkant. Dette har en åpenbar sammenheng med nøkkelbestanddel (1). En tydelig årsak-virkningssammenheng og enhetlig fortellingsstruktur krever tydelig motivasjon. Uten dette skapes tvetydigheter og uklarhet. Det er verdt å merke seg at denne typen motivasjon ikke er motivasjon som kognitiv prosess, som beskrevet tidligere. Motivasjon som kognitiv prosess er det publikum selv skaper for å rettferdiggjøre materialets relevans til fortellingen. Motivasjon slik Thompson her knytter det til den klassiske fortellingsstruktur, beskriver det faktum at publikum helst skal slippe å selv motivere hendelser og lignende. Alle suippetets deler skal være tydelig motivert av fabula. Alle deler skal være relevant og være begrunnet gjennom en tydelig motivasjon. Mangel på motivasjon er distraherende.

Motivasjon *kan* være ikke-karakterbasert, som naturkatastrofer, men i klassisk fortellende film er de oftest knyttet til en karakter. Typisk vil alle karakterer være utstyrt med et sett karaktertrekk, eller personlighetstrekk, og dersom karakteren handler motstridende til disse trekkene (altså uten tydelig motivasjon), *vil* den klassiske fortellemåten gi en forklaring. Karakterer med nok trekk til å gjøre dem interessante, samt å kunne opprettholde den kausale handlingen, er sentralt i Hollywoodfilm, både eldre og nyere (Thompson 1999:12f).

Videre beskriver Thompson (3) protagonistens mål som en viktig nøkkelbestanddel i den klassisk fortellende filmen. Protagonisten vil så godt som alltid ha et ønske eller et mål. Målet fungerer som filmens drivkraft og det definerer filmens handlingstråder.

Som tidligere nevnt, fant Thorndyke at fortellingsforståelsen er større når målet er tydelig og helst presentert i fortellingens begynnelse. Dette forsterker en enhetlig fortellingsstruktur og

¹⁷ Oversatt fra det engelske begrepet *dangling causes*

tydelige årsak-virkning-sammenhenger. De fleste klassisk fortellende filmer vil ha minst to handlingstråder, én som involverer romanse og én som utgjør protagonistens mål. Trådene er ofte forbundet med hverandre. Tidspres er en faktor som utgjør et viktig skille mellom protagonistens mål i kunstfilmens og den klassiske filmens fortellingsstruktur. Den klassisk fortellende filmen vil nesten alltid gi protagonisten en tidsfrist for måloppnåelsen (Thompson 1999:14f).

Den fjerde og siste nøkkelstrategien for hovedstrøms Hollywood-film er (4) *gjentakelse*:

Sometimes our ears do not pick up certain parts of the dialog, sometimes our eyes get tired, sometimes we have difficulties in following and understanding the plot. In all these cases we shall be grateful if certain facts are brought back to our attention by duplication. (Eugene Vale i Thompson 1999:16).

Informasjon om tidsfrister, karaktertrekk, og andre faktorer som bidrar til å forstå fortellingen gjentas og repeteres. Denne faktoren har jeg valgt å ikke ta hensyn til i analysen, ettersom dette ville vært en jobb altfor stor for denne studiens omfang.

3.6. Økt fortellingsforståelse, nøkkelbestanddeler og subjett-fabularelasjon

Relasjonen mellom subjett og fabula former filmen. Ulik regulering av fabula gir ulikt resultat hva angår fortellemåte og fortellingsforståelse. Spørsmålet relevant for studiens problemstilling a og b er hvilke subjett-fabularelasjoner som skaper (1) en enhetlig fortellingsstruktur og handlingstråder, (2) tydelig motiverte hendelser, objekter og karaktertrekk og (3) protagonistens mål som drivkraft.

Videre er det relevant hvorvidt de samme subjett-fabularelasjonene øker eller reduserer fortellingsforståelsen. I min hypotese ligger det implisitt at de samme subjett-fabularelasjonene ligger til grunn både for Thompsons nøkkelbestanddeler og for økt fortellingsforståelse. Jeg vil avslutte kapitlet med en diskusjon rundt dette spørsmålet.

Tabellen under viser en oppsummering av faktorer som er vist å øke eller redusere fortellingsforståelsen. Faktorene er diskutert og presentert i større detalj under kapittel 3.2.

Tabell 1 Faktorer som øker (og reduserer) fortellingsforståelsen

Øker fortellingsforståelsen	Reduserer fortellingsforståelsen
Hendelser kan lett skilles fra hverandre	Tvetydig og uklart forhold mellom hendelser
Hendelser plassert i identifiserbar lokalisasjon	Hendelser plassert i uidentifiserbar lokalisasjon
Hendelser plassert kronologisk	Omarrangert og manipulert plassering av hendelser
Hendelser er tydelig motivert	Umotiverte og tvetydige hendelser
Lineær kausalitet	Tvetydig årsak-virkningsforhold
Kanonisert fortellingsstruktur	Ikke-kanonisert fortellingsstruktur
Protagonistens mål plassert i fortellingens start	Målet plassert sent (eller aldri) i fortellingen

Samtlige faktorer kan knyttes til den formale korrespondansen mellom subjett og fabula. Sujettets presentasjon av fabulahendelser bestemmer hvorvidt de lett kan skilles fra hverandre, hvorvidt de presenteres i en identifiserbar lokalisasjon, hvorvidt de er kronologisk plassert, følger en lineær kausalitet og er motivert, hvorvidt fortellingsstrukturen følger den typiske kanoniserte modellen, og hvorvidt protagonistens mål er plassert i fortellingens start. En analyse av relasjonen mellom subjett og fabula vil derfor kunne si noe om publikums potensielle fortellingsforståelse.

Den mest basale nøkkelbestanddelen i klassisk fortellende hovedstrømsfilm er en enhetlig fortellingsstruktur og handlingstråder basert på tydelig kausalitet (Thompson 1999:12). Det er helt klart at dette korresponderer med tabellens venstre kolonne. Typisk for kunstfilmen er å utfordre de klassisk fortellende normene ved å bevisst regulere denne relasjonen på en ikke-enhetlig måte, en måte som korresponderer med tabellens høyre kolonne.

Reprise (Trier 2006) er et norsk eksempel på en film som i høy grad manipulerer relasjonen mellom subjett og fabula. Sujettet hopper frem og tilbake i fabula, lange sekvenser med mye fabulainformasjon som i et klassisk fortellende film-perspektiv er urelevant for handling og endring. Verken fortellingsstrukturen eller handlingstrådene er enhetlige. *Reprise* krever at publikum aktivt går inn i omfattende kognitive prosesser. Fortellingsstrukturen utfordrer det typiske kanoniserte master-malskjema. Det er utfordrende å nå en fortellingsforståelse.

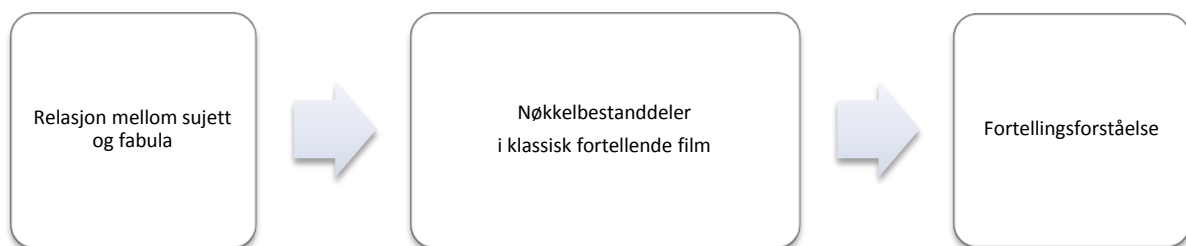
En enhetlig fortellingsstruktur vil i langt større grad være kanonisert, fremme en lineær kausal kronologi og presentere motiverte hendelser i tydelig beskrevne lokalisasjoner. Faktorene i venstre kolonne korresponderer i så måte også med den andre nøkkelbestanddelen: Motiver. En tydelig kausal og enhetlig fortellingsstruktur er avhengig av tydelig motiverte hendelser, handlinger og karakterer.

Som Thompson understreker er det ikke kun den enhetlige fortellingsstrukturen og handlingstrådene som utgjør en hovedstrøms klassisk fortellende film, men også det som utgjør den tredje nøkkelbestanddelen: protagonistens mål. Det er utallige eksempler på filmer som innehar de to førstnevnte bestanddelene, men som ikke vil bli omtalt som en hovedstrøms film, eller klassisk fortellende film.

Salmer fra kjøkkenet (Hamer 2003) og *O`Horten* (Hamer 2006), begge skrevet og regissert av Bent Hamer, er eksempler på filmer med en enhetlig fortellingsstruktur og enkle enhetlige handlingstråder. Sjøttet presenterer fabula på en kronologisk og ukomplisert måte. Et (av flere) grep som skiller Hamers filmer fra den klassisk fortellende filmen er protagonistens mål (eller fravær av mål) og fremdriften mot dette målet. Det er med andre ord også en korrespondanse mellom den tredje nøkkelbestanddelen og venstre kolonne i tabellen.

Thompson understreker at målet i klassisk fortellende film definerer handlingstrådene og fungerer som filmens drivkraft. For å oppnå en optimal utnyttelse av målet som drivkraft må det nødvendigvis plasseres i filmens begynnelse.

Fortellingsforståelse, sjøtt-fabularelasjon og nøkkelbestanddeler i klassisk fortellende film korresponderer altså med hverandre. Relasjonen mellom sjøtt og fabula avgjør filmens form, og filmens form avgjør publikums fortellingsforståelse. Følger sjøtt-fabularelasjonen faktorene i venstre kolonne, vil den også inneha klassisk fortellende films nøkkelbestanddeler. Dette vil gi en økt fortellingsforståelse hos publikum.



Figur 3 – Forholdet mellom sjøtt-fabularelasjonen, klassisk fortellende film og fortellingsforståelse

Jeg har nå et fruktbart utgangspunkt for den videre analysen. En analyse av su-jett-fabularelasjoner i utvalgets filmer vil også gi svar på om filmene innehar de tre nøkkelbestanddelene i klassisk fortellende film, og på den måten besvare studiens problemstilling a og b. Først vil jeg imidlertid presentere og diskutere teori relevant for problemstilling c, filmens emosjonelle tone og publikums emosjonelle respons.

4. Publikum og filmfølelser

4.1. Hvorfor inkludere en emosjonell komponent i kognitiv filmteori?

Text, apparatus, discourse, and history, in sum, are all in play and in motion. Neither text nor spectator is a static, pre-constituted entity; spectators shape and are shaped by the cinematic experience within an endless dialogical process (Stam 2000:231)

Filmteori har alltid vært bevisst filmens seer. Munsterbergs idé om film som en del av den mentale sfære, gjennom Eisensteins tro på intellektuell montasje eller gjennom Bazins tro på seerens demokratiske frihet til selv å velge informasjon fra kameraets innstilling, er bare noen eksempler. Omtrent alle filmteorier legger til grunn en eller annen form for publikums- eller resepsjonsteori (Stam 2000:229).

Den psykoanalytiske filmteorien var først ut med en bredere tematisering av tilskuerens, eller publikums, følelser (Gjelsvik 2007:13). Filmteoriene fra 1970-tallet psykoanalyserte fornøyelsen eller gleden¹⁸ ved den filmiske opplevelsen. Filmmediets form ble sammenlignet med drømmen, og publikums opplevelser med en drømmelignende tilstand. Felles for de psykoanalytiske teoriene, var et fokus på publikums underbevissthet, og tilskueren som en passiv mottaker av filmens stimuli (Gjelsvik 2007:14).

Analytikere på 1980- og 1990-tallet, var i større grad opptatt av de differensierte sosiale former for filmresepsjon. Skiftet hadde på dette tidspunkt allerede funnet sted i litterære studier, der det ble kalt "reader reponse theory" eller resepsjonsteori. Hans Robert Jauss' historiske tilnærming, en syntese av formalisme og marxisme, ble komplimentert ved Wolfgang Isters studie av interaksjonen mellom leseren og en "virtuell" tekst. En prosess som krever leserens "konkretisering". Dette fokuset på å "fylle inn tekstens hull eller mangler" i resepsjonsteorien, kan sees som ideell for film som medium. Et medium hvor seeren aktivt

¹⁸ the pleasure

opererer på teksten, og hvor det kreves at seeren kompenserer for mangler i teksten (Stam 2000:229f).

Den kognitive filmteorien med Bordwell og Noël Carroll som ledende representanter, bidro til dette skiftet fra seeren som passiv mottaker til seeren som et aktivt og kritisk individ. Et nytt fokus ble lagt på å forklare filmforståelse ut fra bevisste kognitive prosesser (Gjelsvik 2007:15). Stuart Hall konkretiserte dette skiftet i den betydningsfulle artikkelen ”Decoding/Encoding” (Hall 1980). Hall argumenterer for at massemedierte tekster, ikke har en entydig mening, men at de kan leses ulikt av ulike mennesker. Ulikheter som ikke bare er avhengig av sosiale forskjeller, med også av ideologi og forestillinger.

Basert på denne nye forståelsen av sender/mottaker hevder Stam at en fullstendig tilskueretnografi må skille mellom følgende fem faktorer: Tilskueren definert av teksten selv (gjennom fokalisering, point-of-view, narrativ strukturering, mise-en-scène); Tilskueren definert av teknologien (Cineplex, VCR, 3D); Tilskueren definert av institusjonell kontekst knyttet til tilskueraktiviteter (kinobesøk som sosialt ritual, klasseromsanalyse, cinematek); Tilskueren konstituert gjennom nærliggende diskurser og ideologier; Og den faktiske tilskuer med kropp, rase, kjønn og som historisk situert (Stam 2000:231).

Bordwells kognitive-formalistiske filmteori tar hovedsakelig utgangspunkt i den faktiske tilskueren med fokus på kognitive kapasiteter og prosesser. Han tar også i noe grad hensyn til tilskueren definert av teksten selv. Jeg har allerede understreket, at Bordwells filmteori ikke tar sikte på en etnografisk beskrivelse av tilskueren, men på å studere hvordan publikums kognitive prosesser interagerer med teksten. Torben Grodals filmteori tar i enda sterkere grad utgangspunkt i den faktiske tilskuer – den faktiske tilskuer med et satt nervesystem, mentale mekanismer og kognitiv kapasitet:

My hypothesis is [...] that cognitive and perceptual processes are intimately linked with emotional processes within a functionally unified psychosomatic whole. Because visual fictions are experienced in time, a description of the interaction between cognition and emotion will be concerned with temporal flow. The theories and models for describing the flow of experiences must be brought together from several disciplines: film theory, first and foremost; and general aesthetics, narrative theory, neuroscience, physiology, and cognitive science (Grodal 1997:1).

Grodals arbeid plasserer seg derfor innenfor det samme paradigmet som Bordwell. Arbeidet er på sett og vis en utvidelse av Bordwells kognitive filmteori. Utgangspunktet er et publikum som persiperer teksten, for deretter å utføre kognitive operasjoner på og i forhold til teksten.

Så lagt deler Bordwell og Grodal den samme oppfatningen av forholdet mellom teksten og publikum. Herfra gjør Grodal en betydelig utvidelse som gir teorien en ny, og svært interessant fasett: Etter de kognitive operasjonene, trigger teksten publikum til å oppleve sannferdige, og i mange tilfeller intense, emosjoner. Grodal plasserer seg med dette blant en gruppe¹⁹ kognitive filmteoretikere, som kombinerer kognitiv psykologi og analytisk filosofi, beskrevet av Anne Gjelsvik som den kognitive filmteoriens andre fase (Gjelsvik 2007:15).

Figuren under illustrerer Grodals modell for publikums prosessering av audiovisuelt input. Steg én til tre dekker på mange måter publikums fortellingsforståelse i tråd med Bordwells teori og de hittil presenterte fasettene ved publikums kognitive interaksjon med teksten.

Steg én utgjør en ren persepsjon basert på biologiske funksjoner forbundet med oppfattelsen av lys, bilde, farger og bevegelse. Grodal kaller opplevelsen av disse rene perseptuelle fenomenene, som i seg selv ikke innehar mening, ”intensities”. Steg to innebærer en mental figurativ assosiasjon, som gir de perseptuelle fenomenene mening. En opplevelse Grodal kaller ”saturated”.

Videre beskriver Grodal hvordan persepsjonen og fortellingsforståelsen ender i en reaksjon, som skjer i steg fire. Her skiller han mellom to hovedtyper reaksjon. Hvis publikum oppfatter målrettet, motorisk handling vil opplevelsen bli det han kaller ”tense”. Opplever publikum rytmiske prosesser uten målrettet handling, vil opplevelsen bli det han kaller ”emotive”. Skillet går mellom handling knyttet til et subjekt-objektforhold – en viljestyrt handling, og rytmisk handling uten et forhold mellom subjekt og objekt.

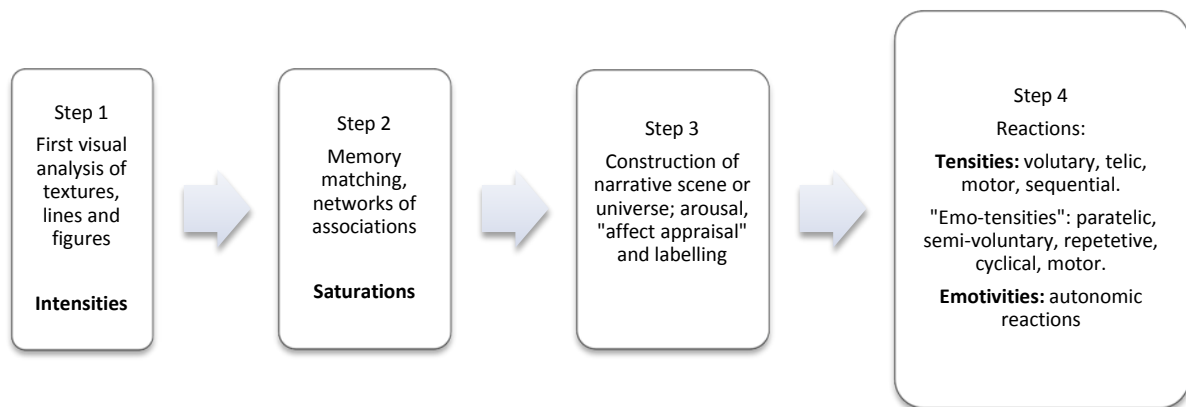
Grodal omtaler disse hovedtypene av opplevelse og reaksjon for emosjonelle toner. Tonene er forbundet med ulike mentale funksjoner utløst av filmen. Rene perseptuelle prosesser oppleves som estetiske ”intensities”. Dynamiske repetisjoner som gis mening hver for seg, men som ikke oppleves som en del av fiksjonens helhet, oppleves ofte som ”saturated”.

Opplevelsen av fiksjonens helhet med en handlingsdrevet progresjon, og et enaktivt forhold mellom subjekt og objekt er forbundet med tonen ”tensities”. Autonomiske responser er forbundet med opplevelsen av fiksjonens helhet, men med et passivt forhold mellom subjekt og objekt. Et forhold som ikke kan påvirkes av handling, og derfor mangler et enaktivt driv. Grodal kaller denne tonen ”emotivities”.

¹⁹ Sammen med blant annet Ed Tan, Gregory Currie, Carl Plantinga og Murray Smith

I tillegg beskriver Grodal en tone hvor "tensities" og "emotivities" kombineres. En opplevelse av fiksjonen som helhet, men med en blanding av enaktiv og passiv handling. Denne tonen kaller han "emo-tensities".

De emosjonelle tonene og publikums reaksjoner kan selvfølgelig variere innen en og same fiksjon: "Films cue and amplify such mental experiences, and may switch focus between the different mental functions and correlated emotional tones" (Grodal 2000:57).



Figur 4 – Fire steg i prosessering av audiovisuelt input

Basert på denne forutsetningen utformer Grodal en sjangertypologi, hvor hver type er karakterisert ved en spesifikk emosjonell tone og emosjonell reaksjon. Grodal definerer den emosjonelle tonen, som en emosjon karakterisert ved en spesifikk psykosomatisk dimensjon og den mentale (eller fysiske) strategi forbundet med å handle i situasjonen.

Grodal behandler både sjangre typiske i det klassisk fortellende paradigmet og sjangre forbundet med alternativer til hovedstrømsfilm. Innenfor sistnevnte typologiserer Grodal spesielt det han omtaler som metafiksjon, en sjanger karakterisert ved trekk typiske for kunst- og motfilm. Selv om hans typologi inkluderer sjangre utypiske for paradigmet klassisk fortellende film, argumenterer han for at korrelasjonen mellom emosjonell tone og sjanger kan forklares med markedshensyn:

My hypothesis has been that many viewers of visual fiction have emotional impact as an important parameter when they choose the film they wish to see. Producers therefore tend to produce visual fictions which rely on optimizing their emotional impact (Grodal 1997:281).

The practical reason for making emotion-evocation a principle of generic construction is probably that, to produce fiction for a global market, the producers very often need to create clear-cut and relatively universal narrative motivations (Grodal 1997:162).

Dette faktum tilsier at utvalgets filmer er mulig å gruppere, at det må finnes likheter (så vel som ulikheter) i filmenes emosjonelle tone. Det er dette jeg vil undersøke gjennom studiens tredje og siste problemstilling: hva kjennetegner filmenes emosjonelle tone?

4.2. Hvordan igangsettes emosjonell respons i publikum?

Margrethe Bruun Vaage skisserer et skille mellom en intern og en ekstern tilskuerposisjon. En posisjon viktig for publikums følelsesmessige reaksjoner i forhold til fiksjonen. I en ekstern posisjon distanserer publikum seg fra fiksjonen, gjennom et fokus på filmen som estetisk produkt og uttrykk. Publikum engasjerer seg da i filmen, uten å engasjere seg i dens fiksjonelle verden – et ekstradiegetisk engasjement. Med en ekstern tilskuerposisjon, vil ikke publikum reagere emosjonelt på fiksjonens hendelser eller karakterer (Vaage 2007:37f).

Motsetningen er en intern tilskuerposisjon. Den kan ta form som en asentral innlevelse, hvor publikum ikke inntar karakterens posisjon og emosjoner, men føler sympati *for* karakteren. Karakteren føler sorg, publikum føler ikke sorg, men syns synd på karakteren.

Filmviteren Murray Smith beskriver det han kaller sympatistrukturen (Smith 1995), en teori som bygger nettopp på forståelsen av publikums innlevelse som asentral. Tilskueren konstruerer karakterenes personligheter (gjenkjennelse), og evaluerer karakterene som positive eller negative (allianse), en prosess som krever en evaluering av personlighetstrekkene. Filmen legger gjerne føringer på hvilke karakter publikum skal alliere seg med (oppstilling). Denne sympatistrukturen krever ikke at tilskueren etterligner eller på annen måte selv opplever karakterenes tanker og følelser. Publikum kan forholde seg til karakterene uten å føle det samme som dem (Smith 1995; Vaage 2007:40).

En intern tilskuerposisjon kan også ta form av en sentral, empatisk innlevelse, kjennetegnet ved at tilskueren føler det samme som karakteren. Empati handler om å ha forståelse for et annet menneske, og gjennom denne forståelsen selv føle andre menneskers emosjoner. Når karakteren føler sorg, føler publikum sorg (Vaage 2007).

Grodal argumenterer for at empati er en global menneskelig mekanisme. I et evolusjonsperspektiv er menneskers evne til å empatisere med, identifisere med, og kognitivt simulere situasjonen til medlemmer av samme art, forbundet med overlevelsesverdien i de prososiale aktivitetene. Mennesker og visse høyere dyr prøver å forstå og simulere følelsene, motivene og det kognitive fokus hos andre medlemmer av arten. Apestudier indikerer at persepsjon av andre levende dyr utgjør en spesifikk mental funksjon (Grodal 1997:86).

Vaage trekker også frem en annen måte å oppleve sentral innlevelse: å sette seg selv inn i karakterens situasjon. Hva ville jeg følt i den situasjonen? Dette er beslektet med empati, men er allikevel en annen måte å leve seg inn i andres situasjon på. I en ren empatisk innlevelse beholder publikum fokus på karakteren og hennes egenskaper, mens i sistnevnte situasjon vil fokus ligge på meg og mine egenskaper (Vaage 2007:42f).

Teorien om sentral innlevelse er omdiskutert. Carroll argumenterer for at sentral innlevelse ikke spiller noen rolle for publikum, og mener tilskueren svært sjeldent vil føle det samme som karakteren. Vaage er imidlertid ikke enig i dette. Hun mener det er viktig å ta utgangspunkt i at publikum varierer sin innlevelse og sin posisjon gjennom filmen, at sentral innlevelse finner sted, men ikke som en konstant tilstand. (Vaage 2007:43f).

Grodal hevder i likhet med Vaage at filmer utløser ulike tilskuerposisjoner²⁰, fra det han kaller dyp emosjonell simulering (*immersed simulation*)²¹ til ekstern simulering (*distant simulation*). Han kritiserer Carrolls (og andre teoretikere som deler hans syn) argumentasjon og fokus på emosjoner som medlidenhet, beundring og frykt *for* protagonisten. De tar ikke hensyn til førstepersons emosjoner trigget av menneskers enaktive, handlingsorientert mekanismer.

Som allerede nevnt argumenterer Grodal for empati som en evolusjonsutviklet mekanisme, egnet for overlevelse. Denne empatiske simuleringen er kun adaptiv hvis den fordrer adferd som endrer modellens²² situasjon til det bedre. Dette vil ikke være tilfellet hvis en kun føler sympati for modellen: "This explains why empathetic simulations entail action tendencies aimed at transforming a given situation" (Grodal 2009:182). Menneskers mekanisme for empati kan derfor fungere som en sentral innlevelse, hovedsaklig forbundet med enaktiv handling, og den emosjonelle tonen "tensities" beskrevet i kapittel 4.1.

²⁰ Grodal omtaler tilskuerposisjoner som engasjementsposisjoner (engagement positions)

²¹ Kan sammenlignes med sentral innlevelse

²² Personen/karakteren man simulerer

I følge Grodal er det tre hoveddimensjoner av fiksjonsresepsjon som utløser ulike tilskuerposisjoner. Først understreker Grodal kontekstualiseringen av filmkonsumet – når, hvor og hvordan ser publikum filmen? Hvorvidt publikum ser filmen på kino eller hjemme, med andre mennesker tilstede, med forstyrrelser eller lignede influerer publikums affektive respons og opplevelse. Restriksjoner hva gjelder interaksjon i en kinosal fører normalt til en sterkere emosjonell involvering i den fiktive verden på lerretet, enn i en sofa hjemme hvor publikum gjerne spiser, tar pauser og blir forstyrret (Grodal 1997:157).

Jeg tar utgangspunkt i et publikum med de beste forutsetninger for å oppnå sterk emosjonell involvering ettersom utvalget er basert på filmenes kinobesøk. På det tidspunkt hvor utvalgets filmer var satt opp på norske kinoer var det ikke mulig å kjøpe, leie eller på annen måte se filmene utenfor kinosalen²³.

Ulike sjangre kan også generere ulike publikumsrelasjoner avhengig av publikums kontekst. Dette er tydeligst i komedier hvor seeren opplever å være del av en gruppe – publikummet - gjennom å dele latter i kinosalen som et resultat av fiksjonen. Dette er også tydelig i modernistiske filmer som fremhever publikums posisjon og filmmediet som nettopp et medium. Eksempelvis illustrerer Brecht gjennom *Verfremdung* den bevisste avstanden mellom verkets skaper og publikum som distanserte tilskuere av det fiktive verket (Grodal 1997:157).

Deretter understreker Grodal publikums persepsjons- og kognisjonstype, samt empatiske identifikasjon med de fiktive karakterene som en avgjørende del av fiksjonsresepsjonen. Persepsjons- og kognisjonstype avhenger av innholdet i filmen. Er fiksjonenes kilde en eksteriør hypotetisk eller virkelig verden, trigger dette en mental simulering av en enaktiv verden. Er kilden en indre verden, eller er kilden tvetydig, fordrer dette en ren perseptuell-kognitiv, proksimal opplevelse.

Begrepet enaktiv beskriver i psykologien muligheten til å handle bevisst og utføre endring. Begrepet er forbundet med tid som fremtid, og muligheten til å påvirke denne fremtiden gjennom handling. Det er forbundet med den menneskelige visuelle opplevelse av bevegelse – bevegelsespersepsjon – og en relasjon mellom objekt og subjekt. (Grodal 1997:46f).

På samme måte som i den virkelige verden, har fremtiden ennå ikke funnet sted i en film - selvfølgelig med noen unntak, derav Erik Løchens *Jakten* (Løchen 1959) som et perfekt

²³ Sett bort i fra de som velger å stjele filmen gjennom internett nedlastning og streaming!

eksempel²⁴. Når publikum ser et aversivt eller attraktivt fenomen i filmen, er publikum lovet en videre handling eller interaksjon med dette fenomenet. Denne "lovnaden" er knyttet til publikums identifikasjon med protagonisten og hennes mulighet til å handle i fiksjonen. Denne projeksjonen eller enaktive deltakelsen i en fiktiv sekvens, kan demonstreres ved å se hva som skjer når handling og bevegelse fjernes. Hvis en film spilles i "slow motion" endrer den natur til mer overfladisk, lyrisk, tidløs og "saturated". Vi kan ikke lenger ha full enaktiv identifikasjon med det fiktive fenomenet. Handlinger og karakterer blir objekter kontrollert av et ikke-synlig subjekt (Grodal 1997:47).

Publikum kan også oppleve det motsatte av en enaktiv verden i fiksjonen – en passiv verden. I en passiv verden er det ikke mulig å handle enaktivt, og publikums interaksjon med fiksjonen reduseres. I den passive posisjonen, får ikke perseptuell eller assosiativ aktivering utløp gjennom bevisst enaktiv respons. Den eneste måten å "kontrollere situasjonen" er å få utløp gjennom autonomisk motorisk respons, kjennetegnet ved skjelving, gråt, rødming også videre, eller gjennom en mental prosessering som gir seg utslag i emosjoner som frykt, sorg og lignende (Grodal 1997:48).

Den tredje hoveddimensjonen Grodal beskriver, omhandler fiksjonsverdens narrative struktur, og relasjonen mellom fiktive subjekter og objekter slik det behandles i klassisk narrativ teori.

Nøkkelen til å forstå publikums rekonstruksjon av fortellingen, er å se prosessen hvor publikum gjennom mentale modeller og skjemaer fra "hverdagspsykologi", kognitivt identifiserer seg med fiksjonens karakterer. Motivasjonen for rekonstruksjonen er forbundet med empati, publikums simulering av karakterenes emosjoner, som igjen er forbundet med en evolusjonsutvikling av adaptive mentale mekanismer.

En gitt situasjon kan for eksempel bare bli evaluert som "farlig" gjennom kognitiv analyse. De kognitive aktivitetene produserer så modeller for å redusere affekt og emosjoner. Derfor vil en modell av publikums konstruksjon av narrative sekvenser, kunne beskrives slik:

Kognitiv analyse av en gitt narrativ situasjon → evaluering av situasjonen i forhold til karakterens preferanser, resultatet av denne evalueringen er mentalt og ofte "fysisk" representert i publikum som "affeksjon" eller "emosjon" (hvis empatisk identifikasjon med karakteren er oppnådd) → publikums mentale simulering av og forventninger om en plan for

²⁴ *Jakten* starter med en scene fra fabulas slutt, og filmens overstemme understreker dette. Videre henvender overstemmen seg til filmens karakterer for å drive handlingen fremover.

å sette ut i live kognitive, kommunikative og motoriske skjema i fiksjonen, med mål om å redusere negative og å øke positive emosjoner for karakteren → kognitiv analyse og affektiv representasjon av den faktiske fiktive utviklingen og dens konsekvenser for karakteren (som glede, lettelse, skuffelse og frustrasjon) (Grodal 1997:87f).

Hvis de rette faktorene i de tre hoveddimensjonene er tilstede i fiksjonen, vil publikum gå inn i en identifikasjon med fiksjonenes karakterer. En identifikasjon basert på fundamentale prososiale menneskelige mønstre. Og gjennom en identifikasjon med protagonisten vil publikum oppleve reelle emosjoner gjennom en mental/narrativ flow, se figur side 22.

De tre hoveddimensjonene: fiksjonens kontekst, fiksjonens kilde og fiksjonverdens narrative struktur, interagerer i publikums fiksjonsresepsjon og utgjør rammeverket for emosjonell transaksjon mellom publikum og den fiktive verden. Grodal deler videre den emosjonelle transaksjonen i to hovedtyper:

(1) Enaktiv-projektiv transaksjon: projeksjon fra publikum mot en simulert enaktiv og eksteriør verden. Affekt og empati i publikums nervesystem og kropp projekteres mot et fenomen tilhørende en eksteriør verden - fiksjonen. En kan på mange måter si at dette er den teoretiske versjonen av det man på folkemunne omtaler som "å leve seg inn i filmen". Effekten av transaksjonen er opplevelsen av spenning, ønsker, aversjon og signifikant, meningsfull dybde.

Effekten av en enaktiv projeksjon er også dannelsen av symbolsk realisme og objektivitet. Dette er tett knyttet til antropomorfe subjekters mulighet til å behandle perseptuelle fenomen, gjennom enaktiv manipulasjon av objekter. Forskjellen mellom en verden av fysiske objekter og en interiør verden av drømmer, tanker og minner er at førstnevnte kan modifieres gjennom handling. Derfor vil et eventyr, som på mange måter er "urealistisk", oppfattes som å inneha en symbolsk realisme hvis subjektene har mulighet til å handle. Og hvor relativt realistiske historier blir oppfattet som "fantasi" eller "urealistisk" hvis subjektet i fortellingen ikke kan handle.

Todorov har vist at historier hvor det er tvil om fenomenet er "virkelig" eller "ikke-virkelig", blir oppfattet som "fantasi". Samtidig vil fortellinger som foregår i en enkel, utvetydig virkelighetsnivå oppfattes som virkelig, selv om denne virkeligheten er "urealistisk", som i mange eventyr. Grodal tolker dette som et resultat av en blokkering av de mentale

enaksjonsmodellene, årsaket av en problematisk eller usikker virkelighetsstatus (Grodal 1997:159f).

For at publikum skal gå inn i en enaktiv-projektiv transaksjon med fiksjonen, må altså den fiktive verden oppfattes av publikum som en eksteriør hypotetisk eller virkelig verden med mulighet for enaktiv handling.

(2) Passiv-injisierende transaksjon: denne typen interaksjon blokkerer den mentale/narrative flow beskrevet i kapittel 3.1.1., og publikum vil ikke gå inn i en identifikasjon med fiksjonens karakterer. Affeksjoner blir introjektivt påført publikum og publikum identifiserer seg kun med objektets passive posisjon. Effekten av denne transaksjonen er ”emotivities” og affektive ”saturations”. Fordi publikum er i en passiv-perseptuell relasjon til det perseptuelle fenomenet, vil den passive posisjonen produsere en opplevelse av urealisme eller mentalisme, representert ved for eksempel drømmer, minner eller fantasi, (Grodal 1997:160).

Med utgangspunkt i interaksjonen mellom de tre hoveddimensjonene for resepsjon og de to hovedtypene transaksjon formulerer Grodal en sjangertypologi:

My hypothesis is that the main genre-formulas and moods of fictive entertainment are often constructed to produce certain emotions, by allowing the viewer to simulate one from a set of fundamental emotions linked to basic human situations (Grodal 1997:161).

Typologien består av prototyper, hvorav noen filmer er mer sentrale i forhold til en gitt prototype. Typene kan videre kombineres på mange ulike måter. *Sjanger* som begrep i sjangertypologien, defineres av Grodal som et sett dominante trekk i en gitt type film, som former publikums forventninger og emosjonelle reaksjon (Grodal 1997:162f). Typologien er en veiledning for å forstå hvilke parametre som determinerer den prototypiske emosjonelle effekt av et dominant sjangermønster. Og for å forstå hvordan og hvorfor endringer i parametrene vil influere publikums opplevelse av den emosjonelle tone (Grodal 1997:282).

Grodal definerer åtte hovedsjangre i typologien: lyrisisme, kanonisk narrativ, ”obsessional narrative”, lidenskapelig melodrama, skrekkfiksjon, schizoid fiksjon, komiske fiksjoner og metafiksjon. Med hensyn til oppgavens omfang vil jeg kun diskutere sjangrene relevant for studiens utvalg. Dette gjøres i forbindelse med filmanalysene under kapittel 6.

4.3. Fra kognisjon til emosjon

Jeg har nå vist hvordan publikum oppnår (eller ikke oppnår) en fortellingsforståelse, basert på filmens fortellemåte og hvordan fortellemåten kan beskrives ved å se på filmens sujest-fabulaforhold. Jeg har videre vist hvordan det er en tydelig korrelasjon mellom sujest-fabularelasjon, hovedbestanddeler i klassisk fortellende film og fortellingsforståelse. Hvordan sujest-fabularelasjoner som gir økt fortellingsforståelse, er funnet å være viktige bestanddeler i den klassisk fortellende filmen.

Jeg har vist hvordan Grodal bygger videre på Bordwells teori, ved å teoretisere leddet mellom fortellingsforståelse og emosjonell reaksjon. Hvordan han setter fortellemåten i sammenheng med publikums ulike tilskuerposisjoner, og hvordan disse kan grupperes etter hvilken emosjonell tone de fremkaller.

Jeg vil nå ta i bruk dette teoretiske fundamentet i en analyse av utvalgets filmer. Målet er å studere hva som kjennetegner (a) relasjonen mellom sujest og fabula i nyere norske besøkssuksesser, (b) hvordan denne relasjonen forholder seg til de tre nøkkelbestanddelene i klassisk fortellende film og (c) hva som kjennetegner filmenes emosjonelle tone?

Med utgangspunkt i firestegs-prosessen for publikums resepsjon beskrevet i kapittel 3.3, vil jeg for hver av utvalgets filmer først studere leddet mellom kognisjon og fortellingsforståelse. For så å undersøke leddet mellom fortellingsforståelse og emosjonell tone og respons.

5. Relasjonen mellom subjett og fabula

Studiens første delmål er å undersøke leddet mellom kognisjon og fortellingsforståelse. Jeg vil studere hva som kjennetegner relasjonen mellom subjett og fabula i utvalgets filmer, samt undersøke hvordan relasjonen underbygger de tre nøkkelbestanddelene i klassisk fortellende film.

Relasjonen mellom subjett og fabula kan reguleres gjennom mengden fabulainformasjon publikum får tilgang til, graden av relevans knyttet til den presenterte fabulainformasjonen og den formale korrespondansen mellom subjett og fabula (Bordwell 1985:55). Dette vil i så måte være førende for den videre analysen.

Ettersom studiens utvalg er omfangsrikt, har jeg foretatt en seleksjon av det jeg anser som mest interessant og relevant hva gjelder sammenhengen mellom subjett-fabularelasjonen og publikums fortellingsforståelse. Gjennom redegjørelse og diskusjon av Bordwells kognitive filmteori (under kapittel 3), konkluderte jeg med sju subjett-fabulaforhold viktige for økt fortellingsforståelse, presentert i tabell side 37.

Jeg vil i den videre analysen diskutere og studere hvordan relasjonen mellom subjett og fabula i utvalgets filmer øker eller reduserer fortellingsforståelsen, og hvordan denne relasjonen forholder seg til de tre nøkkelbestanddelene i klassisk fortellende film.

5.1. Eksposisjon og kausalitet i utvalget

Den første scenen i omtrent alle verk innehar en naturlig signifikans. Akkurat denne delen av fabula er nøye utvalgt som subjettets første. Dette er punktet Bordwell omtaler som ”point of attack”, et begrep hentet fra dramatikken (Bordwell 1985:56). All informasjon før dette punktet er eksposisjonell informasjon – uavhengig av dets plassering i subjett.

Sjettets manipulering av denne eksposisjonelle informasjonen er svært viktig for publikums fortellingsforståelse. Eksposisjonens funksjon er å introdusere publikum for en ukjent verden. Ved å introdusere informasjon om det foregående og uunnværlige, vil eksposisjonen hjelpe publikum å forstå verkets fiktive verden.

Det er alltid noe informasjon i alle verk som publikum ikke kan klare seg uten. Tid og sted for handlingen, den fiktive verdens natur og de viktigste bestanddelene i den: historien, utseende,

karaktertrekk og typisk adferd hos karakterene – og relasjonen mellom dem. Jeg bruker her ordet *verk* fordi Sternberg i sin bok *Expositional Modes & Temporal Ordering in Fiction* (1978) hovedsakelig omtaler litterære eller dramaturgiske verk. Det er allikevel en teori og diskusjon som passer vel så bra for film, noe Bordwell bekrefter da han presenterer eksposisjonen som en del av fortellemåtenes prinsipper i *Narration in the Fiction Film* (Bordwell 1985).

Sternberg understreker at teori ikke kan plassere eksposisjonen etter en mal, slik dramaturgen Gustav Freytag gjør i sin modell (se Freytag 1922). En modell senere kalt Freytags pyramide. Denne definerer eksposisjonen som fortellingens introduksjon, fortellingens startpunkt. Men dette er ikke tilfellet, eksposisjonen er ikke introduksjonen. Eksposisjonen er organisk og verkets skaper står fritt til å plassere eksposisjonell informasjon hvor som helst i fortellingen, innledende eller utsatt.

Publikum kan bli presentert for informasjonen i én bolk, eller den kan være spredt og enkelte eksposisjonelle kort kan holdes tilbake, kjent som henholdsvis konsentrert og distribuert eksposisjon. Eksposisjonen utgjør alltid fabulas begynnelse, første del av den kronologisk ordnete sekvensen av hendelser, men ikke nødvendigvis plassert i sugettets begynnelse (Sternberg 1978:2-14).

Relasjonen mellom fabula og sugettets plassering av den eksposisjonelle informasjonen, influerer publikums mentale prosesser i leddet mellom kognisjon og fortellingsforståelse. En films plassering og manipulering av eksposisjonen, setter rammene for hvor mye mental aktivitet som kreves av publikum for å oppnå fortellingsforståelse.

5.1.1. Ikke-manipulert, konsentrert eksposisjon

Fire av utvalgets ni filmer starter med en enhetlig, ikke-manipulert presentasjon av fabulas begynnelse. *Trolljegeren*, *Lange flate ballær*, *Lange flate ballær II* og *Elsk meg i morgen* starter ved det punktet hvor fabula naturlig har sin begynnelse, og eksposisjonell informasjon presenteres innledende og konsentrert.

Trolljegeren åpner med følgende tekstplakater på svart bakgrunn:

”14. oktober 2008 mottok Filmkameratene AS en anonym sending bestående av to harddisker som inneholdt 283 minutter filmet materiale. Denne filmen er en grovklippet versjon av stoffet.

Alt vises i kronologisk rekkefølge og det er ikke foretatt manipulasjon av bildene. I over ett år har et team etterforskere forsøkt å finne ut om det dreier seg om en spøk eller om stoffet er ekte. Konklusjonen ble at det er ekte”²⁵.

Allerede i filmens innledende tekstplakater blir det stadfestet at alt materialet vises i kronologisk rekkefølge. Spesielt for *Trolljegeren* er dens dokumentariske natur. Alt som formidles av bilder og lyd er fanget av dokumentarteamets kamera og mikrofon, i tillegg har Filmkameratene tilsynelatende grovklippet stoffet. Sujettet er med dette en kombinasjon av kameraets faktiske innspilte materiale, og i noe mindre grad, produksjonsselskapets klipp. Allikevel må en behandle *Trolljegeren* som et ordinært filmprodukt, i den forstand at et manuskript er skrevet og regi er foretatt. For å oppnå effekten av dokumentariske opptak må nødvendigvis manus og regi rette seg etter dokumentarteamets subjett.

Trolljegerens ”point of attack” er de ovenfor siterte tekstplakatene, et element produsert i etterkant av filmteamets opptak. Det er Filmkameratenes introduksjon til opptakene de har blitt tilsendt og grovklippet. Med dette som utgangspunkt kan en si at absolutt all foregående fabulainformasjon er eksposisjonell. Jeg mener allikevel at dette ikke er særlig fruktbart, og velger derfor å se første filmede klipp som filmens ”point of attack”.

Etter tekstplakatene starter filmteamets opptak. Det blir raskt presentert eksposisjonell fabulainformasjon som forteller at dette er studenter fra Høyskolen i Volda. Studentene skal lage en dokumentarfilm om noen uforklarlige hendelser i området. Flere bjørner er funnet skutt, men ingen registrerte bjørnefellere har skutt dem. En mann som holder til ved en nærliggende campingplass er pekt ut som mulig krypskytter grunnet hans merkelige oppførsel. All nødvendig eksposisjonell informasjon blir med dette presentert innledende og konsentrert.

Ettersom dette er materiale filmet av studentene selv, presentert kronologisk av Filmkameratene AS, må informasjonen nødvendigvis være drevet av et sterkt årsak-virkningsforhold. Innledende og konsentrert eksposisjon, med et tydelig årsak-virkningsforhold som presenteres fult ut kronologisk gir publikum svært gode forutsetninger for meningskonstruksjon.

Lange flate ballær åpner på samme måte som *Trolljegeren*. Sujettet setter publikum rett inn i fabulas begynnelse. Et glass fylt med penger har påskriften ”VM 2006”. Guttene er på jobb i

²⁵ *Trolljegeren*, 0:09 [DVD]

Edgars garasje. To menn kommer inn og tar med seg Edgar på kontoret. Han har solgt på kommisjon og brukt inntektene på lønninger og feriepengene. Nå vil mennene ha sine 890 000 kroner innen 30 dager. Ved lunsjbordet snakker guttene om VM. De har planer om å dra til Tyskland for se finalen, men mangler penger. En mengde eksposisjonell informasjon blir så presentert innledende og konsentrert. Protagonistene og deres felles mål om å kjøre til Tyskland for å overvære VM-finalen i fotball (og selvfølgelig at Norge skal vinne), presenteres i løpet av filmens 15 første minutter.

Lange flate ballær II åpner på samme måte som forgjengeren. Sjøkket starter presentasjonen av fabula uten manipuleringer eller andre grep. Viktig eksposisjonell informasjon blir presentert innledende og konsentrert. Noe eksposisjonell informasjon presentert i den første filmen blir gjentatt i film nummer to. Denne informasjonen er ikke avgjørende for fortellingsforståelsen og jeg vil hevde at den derfor er tillatt distribuert ut gjennom filmen. Et grep som kan redusere fortellingsforståelsen eller komplisere en ellers enhetlig og enkel fortelling.

Elsk meg i morgen er den fjerde filmen i utvalget som åpner med en enhetlig ikke-manipulert presentasjon av fabula. Dette er tredje film i trilogien om Elling, basert på Ingvar Ambjørnsens bøker. Den første filmen, *Elling* (Næss, 2001) omhandler Elling og Kjell-Bjarnes usikre steg fra oppholdet ved Brøyenes behandlingshjem og ut i verden. Film nummer to, *Mors Elling* (Isaksen, 2003), er en film om Elling og hans mor fra før Elling blir innlagt ved Brøyenes. I *Elsk meg i morgen* fortsetter historien etter den første filmen, noe som skaper en spesiell eksposisjon.

Store deler av den forutgående fabulainformasjonen er allerede presentert i de to første filmene. Viktige deler av denne fabulainformasjonen blir i små drypp også gjentatt i *Elsk meg i morgen*. Eksempelvis forteller Kjell-Bjarne: ”denne jobben her er det beste som har hendt meg noen gang. Reidun, ungen og denne jobben.”²⁶ og ”[...] hadde det vært plass til gummimadrassen min på gulvet her inne så kunne vi jo ha delt rom, sånn som vi gjorde på Brøyenes”²⁷. I oppfølgerfilmer som denne, ser jeg det som et viktig poeng å skille mellom fabula viet den konkrete filmen, og den hele og fulle fabula. Sistnevnte utgjør Ellings historie nærmest fra begynnelse til slutt, og dekkes av de tre filmene samlet.

²⁶ *Elsk meg i morgen*, 07:06 [DVD]

²⁷ *Elsk meg i morgen*, 37:34 [DVD]

Sjettets ”point of attack” i *Elsk meg i morgen* er hjemme i bygården hvor Elling og Kjell-Bjarne bor i hver sin etasje. Kjell-Bjarne banker på hos Elling, men får ikke svar. Inne i leiligheten ligger Elling i mørket. Da Kjell-Bjarne gir opp bankingen og går hjem til seg selv, står Elling opp av sengen. Han kaster råtne mandariner i veggen og en kan skimte et svært skittent kjøkken i mørket. Videre vises en sekvens hvor Elling drar ut i Oslos gater. Han vandrer tilsynelatende uten mål og mening, for så å kjøpe en pølse av kvinnen i pølsevognen. En overstemme spør: ”Hvem er alle sammen? Hvordan får de det til? Bare later de som om de har funnet seg til rette i denne gåten av en tilværelse?”²⁸.

Elsk meg i morgen er spesiell i den forstand at all eksposisjonell informasjon blir presentert distribuert. Dette i kombinasjon med et utydelig mål (dette kommer jeg tilbake til senere) utfordrer publikum i deres meningskonstruksjon og fortellingsforståelse, til tross for en ikke-manipulert subjett-fabularelasjon.

Det er altså fire filmer i utvalget som i de innledende sekvensene presenterer publikum for et ikke-manipulert subjett-fabulaforhold. Tre av dem, presenterer i tillegg eksposisjonell informasjon konsentrert og tidlig i fortellingen. De ”oppfyller” i de innledende sekvensene, punktene for økt fortellingsforståelse. Åpningssekvensene i *Trolljegeren*, *Lange flate ballær* og *Lange flate ballær II* har et lineært, kausalt forhold mellom subjett og fabula, hendelser er tydelig motivert allerede fra start, de er plassert kronologisk og kan lett skilles fra hverandre. *Elsk meg i morgen* er noe mer tvetydig både hva gjelder motivasjon og eksposisjonell informasjon. Hvordan den videre presentasjonen av fabula forholder seg til punktene listet i tabell side 37, kommer jeg tilbake til senere, i kapittel 5.2.

Utvalgets fem resterende filmer har i ulik grad en manipulert eksposisjon og en ikke-lineær relasjon mellom subjett og fabula. Videre følger en analyse av forholdet mellom subjett og fabula i filmenes første sekvenser.

5.1.2. Fabulamanipulering og distribuert eksposisjon

Både *Max Manus* og *Kautokeino-opprøret* har en noe mer spenstig åpning, enn de ovenfor presenterte ikke-manipulerte sekvensene. Spasiale og temporale hopp, hull og utsatt presentasjon av eksposisjonell informasjon preger de to filmene.

²⁸ *Elsk meg i morgen*, 02:30 [DVD]

Max Manus åpner med en situasjonell prolog. En introduksjon til handlingens tid, sted og politiske klima. Dette kan regnes som en slags innledende og konsentrert presentasjon av viktig eksposisjonell informasjon, knyttet til fortellingens kontekst. Det første bildet sukket presenterer for publikum er et svart hakekors i noe som kan minne om snø. Deretter følger en rekke avisutklipp om Tyskland og Hitlers fremgang i Europa. Avisutklippene strekker seg fra 20. oktober 1923 med overskriften "Tysk økonomi i ruiner", og "Adolf Hitler gir håp til det tyske folk" (7. april 1931) til "Polen invadert. Tyske tropper over grensen. 10 byer bombet" (1939), "Storbritannien og Frankrike erklærer Tyskland i krig", "Stalin angriper Finland" (30. november 1939) og "Norske frivillige reiser for å hjelpe finnene".

Deretter følger en tekstplakat: "Sallafronten, Finland, mars 1940". Sukket starter her presentasjonen av fabula *in medias res*. En eksplosjon av snø og moll bryter med den isblå himmelen. Max Manus ligger i snøen, han lader geværet. Det skytes mellom vollgravene, det ropes og det er blod. En eksplosjon like ved Max kaster en annen soldat rundt, han blir liggende stille. Det klippes så til et nærbilde av Max, ingen lyd. Max er skadet og ligger plutselig i en sykeseng, på sykehuset.

Presentasjonen av fabula starter først med hakekorset og avisutklippene. Et sterkt ladet symbol setter publikum umiddelbart inn i fabulas kjerne. Deretter presenterer sukket deler av fabula i hurtig intervall ved hjelp av avisutklippene. Sukket starter ved det første utklippet fra 20. oktober 1923, og viser deretter i løpet av halvannet minutt 16 år av fabulas tid.

Forholdet mellom bildene av Max på Sallafronten og en skadet Max i sykesengen, er interessant. Publikum vil gjerne anta et årsak-virkningsforhold mellom de to: Max blir skadet i kampene og ender i sykesengen. Denne sammenhengen er spesielt lett å trekke etter filmens kronologiske og ukompliserte prolog. Det som fortelles gjennom avisutklippene er årsak til bildene av Max på Sallafronten – det som skjer på Sallafronten er årsak til Max' skader. Dette forholdet blir forstyrret da en overstemme sier: "Det er ikke uvanlig at jeg våkner opp av lydene fra Finland. Det har jeg gjort så mange ganger, men ikke sånn som nå"²⁹ og en sykepleier uttaler "De er på Ullevål sykehus, De har hatt et stygt fall".

Disse utsagnene passer ikke spesielt godt med årsak-virkningsforklaringen mellom Sallafronten og sykesengen. Har Max drømt om Finland tidligere, kan ikke dette være første gang han våkner opp etter kampene på Sallafronten. Et stygt fall er heller ikke en typisk skade etter krigskamper i et snødekket landskap. Det blir sådd tvil om publikums malskjema – er det

²⁹ *Max Manus*, 03:19 [DVD]

et årsak-virkningsforhold mellom Sallafronten og sykesengen, fortelles fortellingen fortsatt kronologisk? Og hvis ikke, hva er årsaken til Max` fall?

Gjennom subjettets manipulasjon av fabula skapes et hypotesefordrende ostentert hull. Publikum oppfatter at det mangler informasjon og danner hypoteser om denne informasjonen. Dette er typiske nysgjerrighetshypoteser. Hypoteser igangsatt av informasjonshull i subjettets presentasjon av forutgående fabulahendelser.

Bildet av Max i sykesengen glir over i et bilde av Karl Johans gate, med tekstplakaten: ”Oslo, Juni 1940”. Overstemmen fortsetter: ”Russerne kom aldri lenger enn femten mil inn i Finland. I Norge - hadde tyskerne tatt over hele landet på 2 måneder. Jeg var flau over å være norsk”³⁰. Tekstplakaten bekrefter en fortsatt kronologisk presentasjon av fabula, fra Sallafronten, mars 1940 til Oslo, juni 1940. Usikkerheten om sykesengen og Max` fall forsterkes. Selv om publikums kronologiske malskjema bekreftes ved hjelp av tekstplakater, tvinges publikum til å vurdere hvor og når Max` fall har skjedd – kan det ha skjedd mellom mars og juni 1940?

Max` overstemme fortsetter å fortelle om dannelsen av mindre motstandsgrupper rundt om i Norge, og om ønsket om å bidra selv. Max, Kolbein Luring, Gunnar Sønsteby, Edvard Tallaksen og Gregers Gram samles for å lage propagandaavisen ”Vi vil oss et land”. Overstemmen fortsetter: ”Vi ble uforsiktige. Jeg ble uforsiktig [...] Vi var bare amatører. Jeg tenkte ikke på konsekvensene da”³¹. To uniformerte menn i bil, observerer Max og Kolbein da de henger opp propagandaplakater.

Elleve minutter inn i filmen gir subjettet publikum den manglende fabulainformasjonen. Da Max kommer inn i leiligheten sin, møtes han av en tropp tysk politi. Max velger å kaste seg ut av vinduet for å unnsnippe, han faller flere etasjer og lander blodig og forslått på asfalten. Det klippes tilbake til bildene fra Sallafronten, for så tilbake til bildet av Max i sykesengen. ”Å stupe ut av det vinduet er det smarteste jeg har gjort. [...] Jeg har fått en ny sjanse. Og jeg har ikke tenkt å la den gå fra meg”³². Sykepleierens ord gjentas, ”De er på Ullevål sykehus, de har hatt et stygt fall”³³.

Denne vendingen er viktig. Det publikum som fanget opp informasjonshullet vil få bekreftet sin mistanke. Og det publikum, som med et solid kronologisk malskjema ikke oppfattet

³⁰ *Max Manus*, 03:36 [DVD]

³¹ *Max Manus*, 06:15 [DVD]

³² *Max Manus*, 12:55 [DVD]

³³ *Max Manus*, 12:58 [DVD]

informasjonshullet vil oppleve overraskelse. Viktigst vil begge gruppene få den informasjonen de trenger for å tilpasse et malskjema egnet for *Max Manus*.

Gjennom en relativt liten temporal og spatial manipulering av fabula skapes bevegelse og nysgjerrighet. Sujettet klarer i løpet av 11 minutter å gi publikum all den eksposisjonelle informasjonen de trenger for en videre ukomplisert fortellingsforståelse, og samtidig å skape spenning og dynamikk i fortellingen. I tillegg forberedes publikum på at denne filmen kan presentere hendelser ukronologisk, og derfor være godt rustet til lettere å forstå fortellingen.

Sternberg omtaler innledende konsentrerte eksposisjon som normalen, hvorav alternative metoder å presentere eksposisjonsinformasjonen springer ut. Han understreker at en innledende konsentrert eksposisjon innebærer:

[N]o dynamic informational manipulation – no deformed temporal ordering; no temporary suppression and partial or character traits; no shock of retrospective illumination; and no need to abandon, modify, or even significantly qualify previously formed attitudes and conclusions (Sternberg 1978:98)

Dette er karakteristikk som underbygger en enhetlig fortellingsstruktur og handlingstråder, ved at all nødvendig fabulainformasjon blir presentert på passende tidspunkt. Publikum kan lett følge både handlingen og karakterutviklingen kronologisk, og derfor uten videre kunnskap følge og forstå fortellingen. Men som vist kan en presentere eksposisjonell informasjon innledende og konsentrert, uten å nødvendigvis måtte presentere fabula kronologisk. I lys av dette, vil jeg hevde at den manipulererte åpningssekvensen i *Max Manus* er svært vellykket. Vellykket på den måten at informasjon viktig for publikums fortellingsforståelse blir ivaretatt, samtidig som publikum opplever nysgjerrighet, overraskelse og dynamikk.

Kautokeino-opprøret åpner også med en sekvens hvor sujettet manipulerer fabula. Filmen starter med et følge av uniformskledde menn med gevær. I følget er også to vogner trukket av hver sin hest. I vognene sitter to menn. En liten gutt tilropt Lille-Aslak går mot følget. ”Kommer de med mamma?”³⁴ spør han. Følget beveger seg mot en oppbygget scene av tre, hvor det står en mann i presteklær og en bøddel.

En overstemme forteller: ”Jeg kan se deg for meg selv om jeg ikke var der. Et barn som savner sin mor. Tenk at det gikk hele 17 år før jeg så deg igjen. Du trodde de kom med meg –

³⁴ *Kautokeino-opprøret*, 02:06 [DVD]

din mor. Men jeg var ikke der [...]”³⁵ En av mennene fra sleden står i bar overkropp sammen med boddelen. Overstemmen fortsetter: “[...] nå er du voksen og jeg vil forsøke å forklare – slik at du husker og vil forstå. Da kan du fortelle det videre når jeg ikke er mer”. Lille-Aslak er kommet ned til følget og stiller seg fremst i folkemengden. Bildet glir over i hvitt og en kvinne i snøen kommer til syne: ”Jeg husker godt hvordan det begynte. Jeg kan enda føle kulden i kroppen”³⁶.

Sujettets ”point of attack” er med dette sent i fabula. Gjennom overstemmen blir publikum oppmerksom på at det i hvert fall har gått 17 år, og at historien frem mot situasjonen i åpningsscenen nå skal fortelles. På samme måte som i *Max Manus* fordrer ”point of attack” dannelse av nysgjerrighetshypoteser hos publikum. Hvem er de to mennene som skal henrettes, og hva har de gjort for å fortjene dette? Overstemmen fordrer i likhet med overstemmen i *Max Manus* også nysgjerrighetshypoteser: hvem snakker, og til hvem? Hvor er hun?

Selv om sugettets valg av ”point of attack” skaper nysgjerrighet både i *Max Manus* og *Kautokeino-opprøret*, er det store ulikheter i filmenes eksposisjonelle informasjon. Som allerede vist avsløres viktig eksposisjonell informasjon raskt i *Max Manus*. Grunnlaget for nysgjerrighetshypotesen starter med bildet av ham forslått i en sykeseng. Hypotesen blir besvart i løpet av elleve minutter, gjennom innledende og konsentrert presentasjon av fabulainformasjon. Publikum går deretter raskt over i spenningshypotese-modus – vil Max overleve, vil han vinne sin kamp?

I *Kautokeino-opprøret* blir derimot nysgjerrighetshypotesene besvart gjennom en utsatt og distribuert eksposisjon. Hypoteser publikum danner ved filmens start blir ikke besvart før ved filmens slutt. Der *Max Manus* bruker elleve minutter på å presentere fabulainformasjon fra før fallet og å returnere for andre gang til bildet i sykesengen, bruker *Kautokeino-opprøret* 1 time og 20 minutter³⁷ på å presentere fabulainformasjonen frem mot filmens ”point-of-attack”. Sujettets presentasjon av manglende fabulainformasjon er selve filmen.

Kautokeino-opprøret er med dette det første eksempelet på en film som presenterer viktig eksposisjonell informasjon distribuert. Dette skaper en helt annen type fortelling – en

³⁵ *Kautokeino-opprøret*, 02:30 [DVD]

³⁶ *Kautokeino-opprøret*, 03:32 [DVD]

³⁷ *Kautokeino-opprøret*, 1:21:02 [DVD]

fortelling som er drevet av jakten på et svar, et svar på hva som førte til filmens første sekvens.

Der spenning driver *Max Manus*, *Trolljegeren* og *Lange flate ballær* (I og II), drives *Kautokeino-opprøret* av nysgjerrighet. Tross forskjeller i sugettets manipulasjon av fabula, blir publikum i alle tilfeller tilstrekkelig presentert for eksposisjonell informasjon viktig for fortellingsforståelsen. Hvis jeg skulle rangere tydelighet og fortellingsforståelsens tilgjengelighet, vil jeg påstå at *Kautokeino-opprøret* utgjør størst utfordring for publikum. De fire ikke-manipulerte filmene utgjør helt klart færrest utfordringer, og *Max Manus* plasserer seg et sted i mellom. Når det er sagt, vil jeg også påstå at i det den utsatte informasjonen i *Max Manus* blir presentert etter elleve minutter er fortellingen like tilgjengelig for publikum som de fire ikke-manipulerte.

Fritt vilt har i likhet med *Kautokeino-opprøret* og *Max Manus*, et manipulert forhold mellom sugett og fabula i åpningssekvensen. Filmen åpner med en montasje bestående av flere korte sekvenser. Først vises klipp av en ung gutt som løper i snøen. Han snur seg flere ganger for å se bak seg – det gis et inntrykk av at han løper fra noe eller noen. Deretter klippes det til ulike avisutklipp om en gutt som er savnet i fjellet. I en fjernsynssending forteller en kvinne: ”han gikk ut for å leke [...] også kom han ikke tilbake”³⁸. Det klippes tilbake til gutten i snøen, for så tilbake til flere avisutklipp, som viser et bilde av den unge gutten sammen med mor og far. Mor er kvinnen fra fjernsynssendingen. Gutten faller i en sprekk i snøen. Det faller snø ned over ham, ”Nei! Stopp, stopp!”³⁹ roper gutten. Noen dytter snøen over ham, men det er umulig å se hvem. Deretter følger en montasje av avisutklipp og fjernsynssendinger om flere forsvinninger og leteaksjoner i fjellet – ”Totalt 110 skiløpere har vært meldt savnet”⁴⁰.

Sujett presenterer den eksposisjonelle informasjonen på samme måte som i *Max Manus*. Det fungerer som en historisk og situasjonell prolog. Allikevel fordrer prologen i *Fritt vilt* flere nysgjerrighetshypoteser. Der *Max Manus* og *Kautokeino-opprøret* tydeliggjør betydningen av den eksposisjonelle informasjonen, er prologen i *Fritt vilt* både umotivert og tvetydig hva gjelder den spatial-temporale manipuleringen. Avisutklippene og fjernsynssendingene er i likhet med de i *Max Manus* en enhetlig komprimert presentasjon av relevant forutgående fabulainformasjon. Bildene av gutten i snøen innehar derimot en større uklar komponent – er det et tilbakeblikk eller en prolepse? Dette spørsmålet, i kombinasjon med bildenes

³⁸ *Fritt Vilt*, 01:05 [DVD]

³⁹ *Fritt Vilt*, 01:37 [DVD]

⁴⁰ *Fritt Vilt*, 01:54 [DVD]

utydelighet hva gjelder guttens skjebne, utgjør et diffust ostentert hull. Et hull som igjen fordrer aktiv kognitiv involvering og sterke nysgjerrighetshypoteser.

Den videre presentasjonen av eksposisjonell informasjon er distribuert, og informasjonshullet forblir permanent gjennom hele filmen. Her deler *Fritt vilt* elementer av den samme fortellemåte som *Kautokeino-opprøret*. Sakte og spredt, presenterer subjett fabulainformasjon nødvendig for å gi prologen og guttens skjebne relevans i fortellingen. 30 minutter inn i filmen avsløres den første manglende og eksplisitte eksposisjonelle informasjonen. Karakteren Ingunn leser i en hyttebok vennegjengen finner på høyfjellshotellet de har søkt dekning i: ”Ikke gi opp håpet. Vi vet dere vil finne gutten deres”⁴¹. Teksten er skrevet i 1975, og er den siste skrevne hilsenen i hytteboken.

Videre avsløres deler av den manglende eksposisjonelle informasjonen del for del. Hvorvidt gutten lever eller ikke og hvem som begravde ham i snøen blir fullt ut avslørt. Men de deler som gjelder guttens mer utvidete historie, og motivasjon for de handlinger han foretar seg inne i fjellet, forblir ubesvart og tas videre i *Fritt vilt II* (som jeg kommer tilbake til).

Fritt vilt ligner altså *Kautokeino-opprøret* i den forstand at den innledende sekvensen fordrer nysgjerrighet som varer gjennom hele filmen, og en distribuert presentasjon av eksposisjonell informasjon. Forskjellen er først og fremst at et komplett svar ikke blir gitt ved filmens slutt, men i den neste filmen i rekken, *Fritt vilt II*. Dernest må det nevnes at den videre presentasjonen av fabula, i tillegg til nysgjerrighetshypotesene, fordrer spenningshypoteser i større grad enn i *Kautokeino-opprøret*.

Åpningssekvensen i oppfølgerfilmen *Fritt vilt II*, bærer noe av den samme signifikansen som den første filmenes prolog. Kameraet beveger seg opp gjennom bresprekken og forbi sleden, som i de avsluttene scener av *Fritt vilt* bar karakteren Jannickes døde venner. Dette innehar den samme implisitte betydningen som bildene av gutten i snøen. Sekvensen tydeliggjør Sternbergs poeng om den første scenens viktighet. Selv om publikum ikke nødvendigvis er bevisst dens signifikans som utvalgt startpunkt, skiller den seg såpass fra den videre presentasjonen av fabula, at publikum vil oppfatte den som et tydelig hint.

Dette er spesielt utpreget i *Fritt vilt II*, grunnet scenens varighet på kun i underkant av et halv minutt⁴² ekskludert bilder akkompagnert av krediteringer (2,5 minutter med krediteringer

⁴¹ *Fritt Vilt*, 31:24 [DVD]

⁴² *Fritt Vilt II*, 02:12-02:31 [DVD]

inkludert). Publikum forstår at her har det skjedd noe – informasjon knyttet til bresprekken mangler. Scenen skaper et tvetydig, men ostentert hull som trigger publikums nysgjerrighet. Fordi sujetet presenterer protagonistenes mål relativt sent i fortellingen (dette kommer jeg tilbake til senere), ser jeg publikums nysgjerrighetshypoteser knyttet til åpningsscenen som svært viktig for opplevelsen av filmen. Både i *Fritt vilt* og *Fritt vilt II* igangsetter dette ostenterte permanente hullet i filmens begynnelse en ”skanningsprosess” i publikum. Publikum leter etter manglende informasjon, og der mangelen på et mål kan redusere fortellingsforståelsen og kjede publikum, erstatter skanningen de kognitive prosessene ellers knyttet til progresjon mot målet.

Fritt vilt II har i likhet med forgjengeren en distribuert presentasjon av eksposisjonell informasjon. Det er også mye informasjon fra film nummer én som ikke blir presentert i det hele tatt. Fortellingsforståelsen blir derfor mer tilgjengelig for det publikum som har sett den første filmen. Det samme gjelder *Elsk meg i morgen*, diskutert over.

Der *Fritt vilt II* tilgjengeliggjør en fortellingsforståelse gjennom kombinasjonen av innledende og utsatt eksposisjon, utfordrer *Elsk meg i morgen* publikum ved kun utsatt og distribuert informasjon. Forskjellene mellom akkurat disse to filmene, eksemplifiserer hvordan en fabulamanipulert fortelling med store hull faktisk kan være enklere for publikum å ”lese”, enn en kronologisk ikke-manipulert fortelling som *Elsk meg i morgen*.

Nokas befinner seg i grenselandet mellom manipulert og ikke-manipulert eksposisjon, hva teoretisk kategorisering angår. Den åpner på samme måte som *Trolljegeren*, med innledende og forklarende tekstplakater. Publikum blir presentert for følgende informasjon: ”Mandag 5. april 2004 kl 08:00 inntok 11 menn Stavanger forkledd som beredskapstroppe. Formålet var å rane tellesentralen til Norsk Kontantservice. Ranet skulle ta 8 minutter. Filmen er basert på informasjon fra øyenvitner og medvirkende. Vår historie finner sted fra kl. 03:00 til 08:30”⁴³.

Tekstplakatene er passert øverst i venstre hjørnet av bildet. I bakgrunnen (”bak” tekstplakatene) vises en sekvens der ranerne inntar Nokas, avspilt i sakte film. Denne sekvensen er hentet fra omtrent midt i fortellingens fabula. Sjuett manipulerer med dette fabula i filmens åpningssekvens. Dette gir hint til publikum om den videre handlingen. Det ligner prologene i *Fritt vilt* og *Fritt vilt II*. Allikevel vil jeg hevde at den med sine 77 sekunder⁴⁴ ikke gir like mye informasjon. Jeg velger også å ta i betraktning *Nokas*

⁴³ *Nokas*, 00:32 [DVD]

⁴⁴ *Nokas*, 00:30 – 1:47 [DVD]

dokumentariske natur. Den skildrer en hendelse kjent for det norske folk, og det faktum at ranerne inntar Nokas er ingen hemmelighet eller avsløring. Hintet om hva som vil skje senere i fabula veier derfor ikke like tungt som hintet i *Fritt vilt* (I og II).

Uansett, med denne delen av fabula som "point of attack" regner jeg all den foregående informasjonen som eksposisjonell. Sujettet presenterer denne fabulainformasjonen distribuert, helt frem til punktet hvor ranerne inntar Nokas, omtrent 35 minutter inn i filmen⁴⁵. Frem mot dette punktet er det nysgjerrighetshypoteser som dominerer. Etter ranerne har inntatt Nokas, endres presentasjonen til en mer fremoverrettet progresjon, og spenningshypoteser tar over.

Det er altså fem filmer i utvalget som i de innledende sekvensene har en manipulert relasjon mellom subjett og fabula. *Max Manus*, *Kautokeino-opprøret*, *Fritt vilt*, *Fritt vilt II* og *Nokas* åpner med en ukronologisk presentasjon av hendelser, i de fire førstnevnte er hendelsene ikke plassert i identifiserbar lokalisasjon, de kan ikke skilles lett fra hverandre og kausaliteten er ikke lineær. Når det gjelder *Nokas* er disse faktorene avhengig av hvorvidt publikum har kjennskap til de virkelige hendelsene rundt Nokas-ranet.

Samtlige filmer klarer allikevel å gi publikum en lovnad om at manglende informasjon vil bli presentert. *Kautokeino-opprøret* gir gjennom overstemmen beskjed om at hendelser frem mot scenen i åpningssekvensen vil bli presentert. *Fritt vilt* (I og II) klarer delvis gjennom sjangerkonvensjoner og delvis gjennom ostenterte hint å overbevise publikum om at prologen har signifikans og at denne vil bli avslørt senere. *Max Manus* gir publikum en oppklaring allerede 11 minutter inn i filmen og *Nokas* kommuniserer gjennom tekstplakater at hele historien vil bli presentert.

På denne måten vil publikum kunne bevege seg fra ren kognisjon til meningskonstruksjon uten større problemer. I hvilken grad relasjonen mellom subjett og fabula fortsetter å være manipulert og ulineær gjennom filmene vil jeg undersøke i det følgende kapittel 5.2.

5.2. Protagoner og deres mål

Avgjørende for publikums fortellingsforståelse, er også forholdet mellom subjett og fabula i relasjon til struktureringen av handlingstråder. Denne strukturen har en klar sammenheng med

⁴⁵ *Nokas*, 35:40 [DVD]

filmens protagonisttype, som kan deles i fire kategorier: enkeltprotagonist, parallellprotagonist, dobbelprotagonist og multippelprotagonist (Thompson 1999:27).

En film med parallellprotagonister må for eksempel ha minst to parallelle handlingstråder. Typisk for parallellprotagonistfilmer er to protagonister, som innehar ulike karaktertrekk og liv uavhengig av hverandre. Den ene utvikler en fasinasjon for den andre, og etter hvert avsløres gjemte likheter mellom dem. Hvis protagonistene er av motsatt kjønn, utvikles det gjerne en romanse. Er protagonistene av det samme kjønn, utvikles det gjerne en fasinasjon hvor en av dem ønsker å bli som den andre. Typisk i slike filmer er at protagonistene ikke kjenner hverandre, og derfor sjeldent er sett sammen. Følgelig vil det måtte skapes to separate handlingstråder, og utfordringen for filmskaperne er å allikevel oppnå en lineær og enhetlig progresjon. Et prototypisk eksempel på dette er *Sleepless in Seattle* (Ephron 1993), som også Thompson trekker frem. Her får Annie Reed (Meg Ryan) en sterk fasinasjon for en enkemann hun hører om på radio. Hun samler informasjon om ham, møter ham i hemmelighet (Annie er allerede forlovet med en annen mann) og til slutt ender de opp sammen (Thompson 1999:45ff).

Filmer med multippelprotagonister gir også et potensielt komplekst nett av handlingstråder. Det kan være flere handlingstråder som er forbundet gjennom en felles situasjon, men som allikevel ikke har signifikant kausal påvirkning på hverandre. Dette ligner parallellprotagonistfilmer, hvor flere handlingstråder følges separat og hver enkelt protagonist innehar et eget mål. De multiple protagonistene kan også ha egne handlingstråder, mål og resolusjoner, men allikevel påvirke hverandre. Et godt eksempel på dette er flettverksfilmen *Hawaii, Oslo* (Poppe 2004). Her følges mange uavhengige handlingstråder, men som allikevel påvirker hverandre og mot filmens slutt vikles sammen.

Protagonisttypene som best skaper en enhetlig fortellingsstruktur gjennom få handlingstråder og lineære, kausale sammenhenger, er enkelprotagonisten, dobbelprotagonisten og den homogene multippelprotagonisten. Dette er de vanligste protagonisttypene i klassisk fortellende film. Enkelprotagonisten og den homogene multippelprotagonisten, er typene representert i studiens utvalg.

Enkelprotagonisten er den ordinære "enslige" protagonisten, én person mot ett mål. De to sistnevnte er begge versjoner av enkelprotagonisten, enten ved at to protagonister føler én og samme handlingstråd, eller at flere enn to protagonister arbeider sammen mot et felles mål (Thompson 1999:45ff).

Filmens struktur hva gjelder handlingstråder og protagonisttyper influerer publikums fortellingsforståelse, gjennom grad av kompleksitet, samt temporal og spatial manipulering. Dette utgjør en stor del av relasjonen mellom subjett og fabula.

Studiens utvalg består av tre enkeltprotagonistfilmer (*Max Manus*, *Kautokeino-opprøret* og *Elsk meg i morgen*), representert ved protagonistene Max, Elen, og Elling. De resterende filmene er multippelprotagonistfilmer. *Lange flate ballær* og *Lange flate ballær II* representert ved Edgar, Øyvind, Petter, Karsten og Kai. *Trolljegeren* representert ved Thomas, Johanna, Kalle og Hans. *Fritt vilt* representert ved Jannicke, Morten Tobias, Ingunn, Mikal og Eirik. *Fritt vilt II* representert ved Jannicke, Camilla og lensmannen Einar.

Nokas skiller seg mest ut fra utvalget hva protagonisttyper angår. Her følges tre grupper av mennesker, representert ved hver sin "hovedkarakter". David Toska leder ranerne, Bente leder de Nokasansatte og Arve Sigve Klungland leder politiet. *Nokas* er også den mest komplekse filmen i utvalget når det gjelder handlingstråder og fortellingens struktur. Der *Lange flate ballær*, *Trolljegeren* og *Fritt vilt* har multippelprotagonister som følger ett og samme mål, følger multippelgruppene i *Nokas* uavhengige fortellingstråder med divergerende mål. Handlingstrådene bindes sammen gjennom ett felles geografisk og tematisk punkt, Norsk Kontantservice (*Nokas*) i Stavanger. I likhet med *Hawaii*, *Oslo*, nevnt over, påvirker handlingstrådene hverandre og bindes til slutt sammen.

Forskjellen mellom *Nokas* og *Hawaii*, *Oslo*, så vel som andre heterogene multippelprotagonistfilmer, er hvordan målene i *Nokas* er knyttet til noe felles. Ranernes mål er å få med seg mest mulig penger fra *Nokas*, de *Nokasansatte* ønsker å komme seg levende ut fra *Nokas*-bygget og politiets mål er å stanse ranerne uten at noen kommer til skade. Fellesnevneren her er, som nevnt, Norsk Kontantservice. På denne måten plasserer *Nokas* seg mellom den heterogene og homogene multippelprotagonistfilmen.

Det faktum at ingen av utvalgets filmer har parallell- eller dobbeltprotagonister underbygger en antagelse om filmene som klassisk fortellende filmer med bred appell, og med en ukomplisert fortellingsforståelse. For selv om *Nokas* fortellemåte bygger på tre handlingstråder og på denne måte utgjør et mer utfordrende utgangspunkt for publikums fortellingsforståelse, reduseres kompleksiteten ved hjelp av ulike grep.

Protagonisttype er ikke synonymt med type handlingstråder. At en film har enkeltprotagonist eller homogene multippelprotagonister betyr ikke nødvendigvis at én enhetlig handlingstråd

følges, eller at fortellingsforståelsen blir høy. Selv i dennes studiens (i denne sammenhengen) begrensede utvalg, finnes eksempler på det motsatte. Jeg vil i de følgende underkapitlene analysere hvordan subjett-fabularelasjonen utarter seg i forhold til handlingstråder, protagonisttyper og introduksjon av protagonistenes mål i fortellingen. Samt hvordan denne relasjonen forholder seg til faktorene for økt (og redusert) fortellingsforståelse.

5.2.1. Enkeltprotagonister i ordnet kompleksitet

Tre av utvalgets filmer er drevet av enkeltprotagonister, *Max Manus*, *Kautokeino-opprøret* og *Elsk meg i morgen*. Både *Max Manus* og *Kautokeino-opprøret* er typiske enkeltprotagonistfilmer i den forstand at de følger én enhetlig handlingstråd. Sett bort fra den manipulerede eksposisjonen, presenterer subjettet fabula kronologisk og lineært uten større temporale rearrangeringer eller forsinket fabulainformasjon.

Det blir i begge tilfeller gjort temporale og spatiale hopp, men disse blir tydeliggjort ved hjelp av tekstplakater og overstemme. Jeg vil hevde, at dette er grep tatt i bruk grunnet filmenes spesielle historiske kontekst og spesielle historiske hendelser. Faktorer som øker behovet for å tydeliggjøre tid og sted.

Det må nevnes at *Max Manus`* subjett presenterer noen flere tilbakeblikk til Sallafronten i løpet av filmen. Denne rearrangering ble allerede klarert som Max` drøm i den innledende sekvensen og er derfor lett for publikum å plassere temporalt, så vel som spatialt. Subjettets kronologiske presentasjon av fabula gjennom én enhetlig handlingstråd gir *Max Manus* en lineær fortellerstruktur svært tilgjengelig for publikum.

Denne lineære relasjonen mellom subjett og fabula er også tilfellet i *Kautokeino-opprøret*. Sett bort fra filmens "point of attack" som er hentet fra fabulas slutt, er den videre presentasjonen av fabula svært lik i de to filmene. Også i *Kautokeino-opprøret* følges én enhetlig handlingstråd i en kronologisk presentasjon av fabula.

I tillegg til filmenes lineære subjett-fabularelasjon, som i seg selv bidrar til økt fortellingsforståelse, er enkeltprotagonistene Max og Elen (*Kautokeino-opprøret*) mål presentert tidlig i fortellingen. Dette er en faktor tett knyttet til økt fortellingsforståelse. Det skal nevnes at både Max og Elen har viktige "hjelpere", og derfor kunne vært kategorisert som multippelprotagonister. Jeg velger allikevel å behandle dem som enkeltprotagonister,

grunnet deres sterke ledende karakterer og selvstendighet fra den øvrige gruppen ”tilhengere” eller ”hjelpere”.

Elen og Max` mål presenteres på omtrentlig samme tidspunkt i fortellingen. På samme tid som informasjonshullet i *Max Manus* blir fylt, 11 minutter inn i filmen, får publikum bekreftet Max`, mål: ”Jeg har fått en ny sjanse. Og jeg har ikke tenkt å la den gå fra meg”. Max er tydelig i sin tale. Allerede seks minutter inn i filmen gir sjettet et hint om Max` mål, som senere bekreftes: ”Vi slåss vår kamp, for Kongen og for fedrelandet”⁴⁶.

Rundt fire minutter inn i *Kautokeino-opprøret* får publikum hint om Elens mål: ”Jeg kan ikke forby spritsalget” – ”Spritkroa er rene ondskapen”⁴⁷. Dette uttrykkes på en måte som impliserer en signifikans, ”jeg kan ikke forby spritsalget” – og derfor er det akkurat dette jeg vil prøve å gjøre. Denne antagelsen blir raskt bekreftet da Elen starter en boikott av spritkroa (som også forhandler mat). Og da lensmannen kommer for å ta reinsdyr i betaling for spriten, fortviler Elen: ”Vi mister jo hele flokken på grunn av spritsalget”. Lensmannen svarer med den samme impliserte signifikansen: ”Da må dere slutte å drikke”⁴⁸.

På samme måte som i *Max Manus*, vokser dette målet fra å være beskjedent og ufarlig, til å bli omfattende og avgjørende for liv og død. Tross denne likheten, er Max og Elens mål ulike hva gjelder tydelighet. Max` handlinger, så vel som uttrykte ord er gjennom hele filmen sterkt knyttet til hans mål om å kjempe mot tyskerne og å frigjøre Norge. Det er et gjennomgående tydelig årsak-virkningsforhold. Alle handlinger er knyttet til det brede, globale målet og det bærer preg av enhetlige polariseringer: frigjøring eller ikke frigjøring, vellykket sabotasje eller ikke vellykket sabotasje, liv eller død. Dette i kombinasjon med den allerede nevnte eksposisjonelle informasjonen og lineære sjett-fabularelasjonen, gjør *Max Manus* til en nesten overtydelig film. En film hvor fortellemåten i høy grad tilgjengeliggjør en ukomplisert fortellingsforståelse.

Elens handlinger i *Kautokeino-opprøret*, er løsere knyttet til det globale målet. Målet i seg selv innehar også en større tvetydighet. Selv om det også her handler om frigjøring eller ikke frigjøring, og til slutt liv eller død, er målet mindre enhetlig. Sjett starter med å presentere et konkret mål, å stoppe spritsalget, men etter hvert utvikler det selv til å bli større og mer fasettert: få lov å velge sin egen tro, å kunne forkynne denne troen, å frigjøre samefolket fra

⁴⁶ *Max Manus*, 06:01 [DVD]

⁴⁷ *Kautokeino-opprøret*, 3:58 [DVD]

⁴⁸ *Kautokeino-opprøret*, 11:18 [DVD]

den norske kirke og storsamfunn. Denne tvetydigheten og uklarheten, hva protagonistens mål angår, gjør *Kautokeino-opprøret* mer kompleks. Kompleks i den betydning, at det krever større kognitiv involvering å nå en fortellingsforståelse og større prosessering for å forstå motivasjonen i protagonisten, Elens, handlinger.

Kautokeino-opprøret og *Max Manus*, begge lagt til en spesiell historisk tid knyttet til reelle hendelser, deler med dette en del likheter. Likheter i relasjonen mellom subjett og fabula, samt de tre nøkkelbestanddelene: enkeltprotagonist, i hovedsak én handlingstråd, tidlig presentert mål, en mindre subjett-manipulert eksposisjon og en videre kronologisk og årsak-virkningsmotivert progresjon. Alle faktorer som øker fortellingsforståelsen.

Ettersom så mange innholdsmessige faktorer er like, hva er det da som skiller dem? Når det gjelder fortellemåte, vil jeg hevde at målenes kompleksitet utgjør det største skillet. *Kautokeino-opprøret* fordrer mer kompleks hypoteseforming og motivasjonsformulering hos publikum. *Max Manus* er en lettere film for publikum å følge, og de mange kortvarige spenningshypotesene gir den i tillegg et mer underholdende og spenningsbasert preg.

Elsk meg i morgen skiller seg stort fra både *Max Manus* og *Kautokeino-opprøret*, med hensyn til protagonistens mål og organisering av handlingstråder. Den er riktignok en enkeltprotagonistfilm med en enhetlig relasjon mellom subjettet og fabula, men der stopper også likhetene.

Sujettet presenterer fabula uten noen større temporale eller spatiale rearrangeringer, og den er fullt ut kronologisk og lineær. En lineær og kronologisk fortellemåte uten hull som fordrer nysgjerrighetshypoteser, kan fremstå for enhetlig og kreve så lite kognitiv prosessering at det rett og slett kjeder publikum. For å unngå dette må elementer som fordrer spenningshypoteser introduseres. I *Elsk meg i morgen* fungerer først spørsmål knyttet til den konkrete filmens eksposisjonelle informasjon hypotesefordrende – hva har skjedd med Elling, hvorfor har han forfalt og hvor ille er hans psykiske (og fysiske) tilstand?

I filmens første tolv minutter presenterer subjettet noe fabulainformasjon knyttet til dette spørsmålet. Det blir klart at Elling har vanskjøttet både seg selv og leiligheten: ”du har mistet kontrollen”⁴⁹, sier Kjell Bjarne. Elling avslutter denne eksposisjonelle sekvensen da han uttaler: ”Jeg får ikke sove. Jeg klarer ikke å sove lenger”⁵⁰. Spørsmålet blir besvart og subjettet

⁴⁹ *Elsk meg i morgen*, 10:15 [DVD]

⁵⁰ *Elsk meg i morgen*, 12:14 [DVD]

beveger seg raskt inn i en mer fremoverrettet progresjon hvor Elling (tilsynelatende) beveger seg ut av den innelukkede, depressive tilværelsen.

Videre fungerer Ellings mål som det hypotesefordrende elementet. Det eksplisitte målet er å innlede et romantisk forhold med kvinnen i pølseboden. Dette introduseres allerede i den eksposisjonelle sekvensen. Rundt fire minutter inn i filmen møter han kvinnen første gang. Gjennom overstemmen formidler han et sterkt ønske om å komme nær denne kvinnen:

”Hvorfor kan ikke norske myndigheter, i stedet for å blande seg opp i alt mulig annet, simpelthen arrangere et ekteskap for meg? For eksempel med denne unge, enslige kvinnen i pølsevognen her. [...] Hva er det som er så forferdelig frivillig med å bli gående alene hele livet?”⁵¹

Ellings ytre handlinger er knyttet til dette målet på en kronologisk, målrettet og (nesten) besatt måte. Selv det å stå opp om morgningen er knyttet til ønsket om å møte kvinnen. Spørsmålet skaper spenningshypoteser på makronivå – vil Elling få kvinnen, hvordan vil livet hans bli?

Det som allikevel skiller *Elsk meg i morgen* fra *Max Manus* og *Kautokeino-opprøret* (så vel som mange andre kronologisk presenterte fabula med enkeltprotagonister) er en annen subjektiv handlingstråd. *Elsk meg i morgen* innehar en indre handling, Ellings mentale liv, så vel som en ytre eksplisitt handling. Uttrykket for denne handlingstråden er Ellings tanker, som blir presentert gjennom en overstemme. Denne andre handlingstråden, er i klar motsetning til den ytre handling tvetydig og forvirrende hva gjelder mål. Det skapes et interessant spill mellom den ytre og indre handlingen. Den indre skaper hindringer for den eksplisitte handlingen, og med dette utgjør Elling selv både komplikasjonene og progresjonen i filmen. Det er dette samspillet som tar en ellers fult ut kronologisk og enhetlig fortellemåte, til et mer komplekst nivå.

Publikums kognitive prosesser knyttet til hvorvidt Elling vil nå sitt mål, påvirkes av dette spillet mellom en ytre og en indre handling. Dette er et grep som tar *Elsk meg i morgen* ut av publikums kanoniserte mastermalskjema. Ytre påvirkning gjennom antagonister og komplikasjoner er erstattet med en indre tvetydig kraft – en løs uforutsigbar kanon. Dette gjør det svært vanskelig å trekke slutninger, og å danne utelukkende hypoteser på mikronivå. Fortellemåten krever en konstant kognitiv prosessering. *Elsk meg i morgen* fremstår med dette

⁵¹ *Elsk meg i morgen*, 08:10 [DVD]

som en mindre tilgjengelig film hva gjelder fortellingsforståelse, og skiller seg med det både fra *Max Manus* og *Kautokeino-opprøret*.

5.2.2. Multippelprotagonister i enhetlige handlingstråder

Seks av utvalgets filmer har multippelprotagonister. Fire av disse er homogene grupper, som gjennom én handlingstråd drives mot det samme målet. *Fritt vilt*, *Lange flate ballær*, *Lange flate ballær II* og *Trolljegeren* er alle eksempler på typiske multippelprotagonistfilmer. Allikevel forholder de seg ulikt til faktorene som øker (og reduserer) fortellingsforståelse.

Fritt vilt er den eneste filmen i gruppen som innehar en større rearrangering av fabula. I åpningssekvensen, diskutert ovenfor, hopper sjettet både temporalt og spatialt. Men i det den fremoverdrevne handlingen starter, fortsetter *Fritt vilt* med en kronologisk og lineær presentasjon av fabula. Den er i likhet med de ovenfor diskuterte enkeltprotagonistfilmene, drevet av én enhetlig handlingstråd. Den hele og fulle fabula strekker seg ikke lenger enn omtrent ett døgn, og sjettet presenterer dette døgnet kronologisk, uten temporale hopp.

Filmens fem homogene multippelprotagonister, driver gjennom dette døgnet mot det samme målet. Antallet protagonister blir riktignok redusert i løpet av filmen, men dette påvirker ikke handlingen knyttet til det globale målet.

Introduksjonen av protagonistenes endelige mål, skjer på et senere tidspunkt enn i alle de tre enkeltprotagonistfilmene. Dog blir forutsetninger for målet introdusert i løpet av filmens første 30-40 minutter, et viktig grep for å øke publikums fortellingsforståelse. De fem vennene søker dekning på et nedlagt høyfjellshotell etter en snowboardulykke. De bestemmer seg for å bli der over natten, for så å la én ta seg tilbake til bilen for å ringe etter hjelp. Dette utgjør utgangspunktet for protagonistenes endelige mål – de må komme seg tilbake til bilen og ut av fjellheimen. Det er imidlertid kun en svært liten del av handlingen som er knyttet til dette.

Målet om å komme seg tilbake til bilen utvikler seg etter hvert, og i likhet med Elens mål i *Kautokeino-opprøret* og Max' mål *Max Manus*, ender det med snarere å dreie seg om frigjøring eller ikke frigjøring, liv eller død.

Med utgangspunkt i protagonistenes kunnskapsnivå vil jeg hevde at det globale målet blir introdusert uvanlig sent. Én time⁵² inn i filmen forstår (de da gjenlevende) protagonistene at de kjemper om liv eller død, og at de må handle. Grunnet den allvitende fortellemåten gjelder allikevel ikke dette publikum. Publikum vet allerede ved prologen at det vil bli en kamp om overlevelse. Bildene av gutten og avisutklippene innehar en klar signifikans og et ostentert frampek til publikum, om en dødelig skjebne. Deretter ved første drap, 40 minutter inn i filmen⁵³, får publikum eksplisitt kunnskap og frampeket bekreftes. På denne måten, blir publikum presentert målet tidlig nok til å kunne gi protagonistenes handlinger mening, og å lett oppnå en fortellingsforståelse. Dette på et tidspunkt hvor protagonistene selv, ikke har nådd en forståelse av sitt eget mål.

I *Lange flate ballær* strekker fabula seg over mye lengre fysisk tid, så vel som sted. Guttene fra EdGarasjen beveger seg gjennom flere land, og over en tidsperiode på flere måneder⁵⁴. For å ikke forvirre publikum i alle de temporale og spatiale hoppene, merkes alle store hopp med tekstplakater eller andre tydelige symboler og replikker. I tillegg er det viktig å understreke at alle temporale hopp foregår i kronologisk rekkefølge, det er ingen tilbakeblikk eller rearrangeringer av fabula. Fabula blir presentert lineært gjennom én primærhandlingstråd.

Guttene i *Lange flate ballær* fungerer i utgangspunktet som homogene multippeleprotagonister, med et felles mål om å få oppleve Norge vinne VM-finalen i Tyskland. Store deler av protagonistenes handlinger er knyttet til dette målet, og progresjonen følger denne handlingstråden.

I tillegg innehar hver enkelt protagonist et eget sekundært mål, med hver sin handlingstråd. Disse handlingstrådene flettes sammen med primærtråden, og de påvirker hverandre i begge retninger. Eksempelvis er Øyvinds sekundære mål å få seg en kjæreste. Underveis i progresjonen mot det felles målet, handler Øyvind også motivert av hans private mål og dette har effekt på primærhandlingstråden. Øyvind bestemmer seg på et tidspunkt for ikke å bli med på turen til Tyskland, men i siste liten oppstår det gnister mellom ham og en jente som også er på vei til Tyskland. Dette møtet får Øyvind til å ombestemme seg – han blir med til fotball-VM allikevel. På denne måten, påvirker hans private mål primærhandlingstråden. Alle guttenes sekundære mål oppnås på samme tid som protagonistenes felles mål om seier i VM-

⁵² *Fritt Vilt*, 1:02:35 [DVD]

⁵³ *Fritt Vilt*, 38:15 [DVD]

⁵⁴ Det største temporale hoppet er på 7 måneder, annonsert ved en tekstplakat

finalen. Det ender i en kjemperesolusjon, hvor alle handlingstråder knyttes sammen og balansen gjenoppnås for samtlige protagonister.

Selv om *Lange flate ballær* består av flere handlingstråder som kan føre til stor kompleksitet og redusert fortellingsforståelse, er handlingstrådene så homogene og godt synkronisert at dette ikke er tilfellet. Sujettet presenterer også fabula kronologisk og alle temporale og spatiale hopp er, som nevnt, tydelig kommunisert. Protagonenes handlinger er i tillegg tett knyttet og motivert av både deres felles mål og de sekundære målene. *Lange flate ballær* er med dette en lett tilgjengelig fortelling hva gjelder kognitiv prosessering og fortellingsforståelse.

En fabulapresentasjon hvor kun én handlingstråd følges, og hvor dette gjøres fult ut kronologisk, kan potensielt kjede publikum fordi det krever minimal kognitiv involvering og prosessering. Der spenningshypotesene i *Fritt vilt* øker publikums kognitive prosessering, gjør de sekundære handlingstrådene i *Lange flate ballær* det samme.

Lange flate ballær II, film nummer to om guttene fra Edgars garasje i Fredrikstad, følger den samme fortellestrukturen som i *Lange flate ballær*: homogene multippelprotagonister med ett felles primært mål, og med hver sine sekundære, private mål. Handlingstrådene er knyttet sammen og med påvirkning på hverandre i begge retninger. Om noe er annerledes i film nummer to med hensyn til fortellemåte, er det primærmålets tydelighet.

Målet i *Lange flate ballær II* er i større grad polarisert og med potensielt større konsekvenser om det ikke nås– leve eller død, redde Fredrikstad eller ikke redde Fredrikstad. Filmen er også tydeligere med hensyn til tidsfrister for måloppnåelsen, noe som fordrer større kognitiv aktivitet hos publikum. Faktisk er målet så tydelig at det eksplisitt uttales: ”The main goal of the manoeuvres here for the Norwegian troops is to conquer the headquarters of the US troops – at the old shipyards at Kråkerøya. Your target will be our flag.”⁵⁵ Primærmålet utvikles fra dette i utgangspunktet ukompliserte målet om å gjennomføre den militære øvelsen gutten er tvunget til å delta i, til å handle om liv og død. Komplikasjoner med en missilprototype oppstår, og det blir opp til guttene med Petter i ledelsen å redde Fredrikstad.

Fabula er ideell for en prototypisk klassisk fortellende film. Protagonenes hovedmål er eksplisitt uttalt, antagonistene er definert: ”[W]e [de amerikanske troppene] will play the part

⁵⁵ *Lange flate ballær II*, 14:55 [DVD]

of the bad guys”⁵⁶, tidsfrister er konkretisert: ”Nå har vi to timer på å redde Fredrikstad”⁵⁷ og presset er stort: ”Den umiddelbare eksplosjonen vil ødelegge alt innenfor en radius på én kilometer og strålingen vil ødelegge alt liv innenfor en radius på 20 kilometer”⁵⁸.

Dette fordrer i all hovedsak spenningshypoteser på mikronivå – vil Petter klare å fikse missilen, vil han redde Fredrikstad, vil guttene overleve? Ettersom sjettet presenterer fabula kronologisk, enhetlig og uten større hull, frigjør dette publikums kognitive kapasitet når det gjelder fortellingsforståelse. Dette øker kapasiteten for prosesser knyttet til spenningshypoteser. *Lange flate ballær II* fremstår derfor i likhet med *Lange flate ballær* som en film svært tilgjengelig for publikum, men med et langt større spenningspreg enn forgjengeren.

Den siste filmen som følger multippelprotagonister gjennom én handlingstråd er *Trolljegeren*. *Trolljegeren* ligner *Fritt vilt* i den forstand at fabulas fysiske tid er begrenset, til omtrentlig to døgn. Sjøtt presenterer fabula kronologisk og lineært. Den enhetlige og kausale handlingstråden blir spesielt tydelig i *Trolljegeren*, ettersom opptakene blir gjort etter hvert som dokumentarteamet beveger seg i tid og rom. Dette nevnes allerede i filmens introduksjon gjennom tekstplakater: ”[...] Alt vises i kronologisk rekkefølge og det er ikke foretatt manipulasjon av bildene”⁵⁹.

Trolljegeren har i motsetning til *Fritt vilt* flere temporale og spatiale hopp. Alle hopp følger, i likhet med *Lange flate ballær*, en lineær akse og presenteres kronologisk. Disse hoppene blir ikke merket med tekstplakater, men noen av dem blir eksplisitt uttalt av filmteamet selv. Det krever med dette noe større kognitiv prosessering for å forstå hvor og når handlingen skjer. Jeg vil allikevel hevde at eventuelle misforståelser i publikums prosessering ikke er fatale for fortellingsforståelsen. Dette fordi tid og sted i store deler av handlingen, ikke er av stor betydning. De steder i fortellingen hvor misforståelser kan oppstå foregår i skog, og hvor denne skogen finner sted er av sekundær betydning for fortellingsforståelsen.

Fordi sjettet forteller gjennom et filmteam som beveger seg spatialet og temporalt, er også årsak-virkningsforholdet solid. Én hendelse må føre til en neste. En slik fortellemåte skiller seg fra de ovenfor diskuterte filmene, med hensyn til publikums kognitive involvering. Ettersom all nødvendig informasjon blir presentert enhetlig, kronologisk og uten hull vil

⁵⁶ *Lange flate ballær II*, 16:25 [DVD]

⁵⁷ *Lange flate ballær II*, 1:03:22 [DVD]

⁵⁸ *Lange flate ballær II*, 1:03:10 [DVD]

⁵⁹ *Trolljegeren*, 0:09 [DVD]

verken spenningshypoteser eller nysgjerrighetshypoteser dannes gjennom publikums kognitive prosesser.

Trolljegeren introduserer et annet element for å skape spenningshypoteser: spørsmålene rundt trollenes avvikende oppførsel. Disse spørsmålene danner grunnlaget for karakteren Hans' mål, og etter hvert også multippelprotagonistenes mål, gjennom store deler av filmen. Dette blir introdusert uvanlig sent i fortellingen. Filmens første 30 minutter brukes til å introdusere filmteamets opprinnelige mål, å lage en dokumentarfilm om en antatt krypskytter og de merkelige omstendighetene rundt et par døde bjørner.

Filmteamet får sakte, og i takt med publikum, innsikt i hva Hans (den antatte krypskytteren) faktisk bedriver. Gradvis drypper sujetten informasjon om at det er troll involvert. Filmteamet forneker først dette: "Det er jo litt synd på ham, hvis han virkelig tror at det fins troll"⁶⁰. Cirka 30 minutter inn i filmen endrer ungdommene oppfattning, de får se et av de omtalte trollene. På dette tidspunktet oppklares også flere andre faktorer både for publikum og filmteamet, "Hvorfor er det ingen som vet om alt det her?"⁶¹ og "Hvorfor vil du vise oss det her nå da?"⁶².

Omtrent 40 minutter inn i filmen etableres målet som skal drive store deler av filmen, å finne ut hvorfor trollene oppfører seg unormalt og å hjelpe dem på "rett kjøp". Som i *Max Manus*, *Kautokeino-opprøret*, *Lange flate baller II* og *Fritt vilt* utvikles dette målet til å dreie seg om å overleve. Det som skiller *Trolljegeren* fra de andre nevnte filmene, er forholdet mellom dette "mysteriemålet" om trollenes oppførsel og det endelige målet om overlevelse: førstnevnte har en livsviktig relevans for sistnevnte. Oppklares ikke mysteriet vil ikke filmteamet og Hans overleve.

Selv om *Trolljegeren* etter hvert ender på et polarisert mål om overlevelse/ikke overlevelse, vil jeg hevde fortellingsforståelsen er lav. Fordi publikum ikke får grep om protagonistenes mål tidlig nok, vil det være vanskelig å finne motivasjonen for deres handlinger. På samme måte vil det være vanskelig å se motivasjonen for fortellingens fremdrift. Store deler av filmen er som nevnt drevet av et mysteriemål, men dette blir ikke uttalt tydelig, og gjennom store deler av filmen er det vanskelig å knytte protagonistenes handlinger til dette målet.

⁶⁰ *Trolljegeren*, 24:37 [DVD]

⁶¹ *Trolljegeren*, 32:46 [DVD]

⁶² *Trolljegeren*, 33:01 [DVD]

Mysteriemålets relevans for det globale målet (overleve/ikke overleve) blir ikke klart for publikum (eller multippelprotagonistene) før i filmens siste scener. Publikums motivasjon for å forstå hvorfor trollene oppfører seg unormalt er gjennom filmen sekundært. Fortellingsforståelsen av en gjennomgående kronologisk fortellemåte, kan med dette bli redusert fordi publikum ikke oppfatter motivasjonen for handlingene. Selvfølgelig vil den svært tilgjengelige spatiale og temporale presentasjonen av fabula kompensere noe for dette.

Jeg vil med dette også hevde at *Trolljegeren* er filmen i studiens utvalg med minst kompleksitet hva gjelder fortellemåte, og samtidig lavest grad av målformidling og motivasjon for handlinger. *Trolljegeren* skranter på to av hoveddimensjonene for klassisk fortellende film: hendelser, objekter og karaktertrekk er ikke tydelig motiverte og protagonistenes mål fungerer kun i beskjeden grad som drivkraft for fortellingen.

5.2.3. Multippelprotagonister i komplekse handlingstråder

De siste to filmene i utvalget, *Fritt vilt II* og *Nokas*, er multippelprotagonistfilmer som skiller seg fra de ovenfor nevnte filmene, gjennom en mer kompleks fortellemåte og heterogene protagonistgrupper.

Fritt vilt II ligner på mange måter forgjengeren *Fritt vilt*, diskutert over. Målstrukturen er på samme måte basert på en allvitende fortellemåte, som gir publikum tilgang til protagonistenes endelige og globale mål før protagonistene selv har registrert dem.

Det første målet protagonistene handler etter er uproblematisk. Jannicke som overlevde den første filmen blir funnet og innlagt ved Otta sykehus, for å komme seg til hektene. Drapsmannen blir funnet død og tatt inn på samme sykehus for en obduksjon. Etter en kompliserende hendelse, utvikles også her målet til å etter hvert handle om liv og død. På eksakt samme måte som i *Fritt Vilt*, gjør den allvitende fortellemåten publikum oppmerksom på det globale målet før protagonistene selv har forstått det. 40 minutter⁶³ inn i filmen får publikum bekreftet at drapsmannen er våknet opp igjen, da han dreper en sykepleier ved sykehuset. Åtte minutter senere oppfatter karakteren Camilla (sykehusets legepraktikant) dette, og etter ti minutter forstår også Jannicke at målet nå er å overleve.

⁶³ *Fritt Vilt II*, 39:40 [DVD]

Sjettet presenterer fabula kronologisk og uten større omarrangering eller hopp. Hendelser knyttet til den konkrete progresjonen har også en tydelig årsak-virkningsmotivasjon. Sjettet fortsetter i tillegg å introdusere den eksposisjonelle og nødvendige informasjonen som omhandler gutten fra prologen i *Fritt vilt*.

Det som skiller *Fritt vilt II* fra forgjengeren, så vel som utvalgets andre filmer, er introduksjonen av en andre handlingstråd knyttet til mysteriet rundt gutten i prologen. En handlingstråd med en tydelig kriminalfilmtilnærming. Ottas lensmann starter en egen etterforskning av drapsmannen, og forstår etter hvert at dette er gutten som forsvant i fjellet rundt 30 år tidligere. Handlingstråden strekker seg gjennom hele filmen, og all handling er tett knyttet til målet om å oppklare mysteriet. De to handlingstrådene er delvis uavhengige hverandre, men deler de samme vendepunktene og har noe påvirkning på hverandre, særlig mot filmens slutt.

Fritt vilt II er med dette et spesielt eksempel på en multippelprotagonistfilm. Jannicke og Camilla deler det samme målet om å overleve oppholdet ved sykehuset. Lensmannen har imidlertid sitt eget mål om å oppklare et mysterium, men mot filmens slutt utvikles også hans mål, og samtidig flettes det inn i multippelprotagonistenes felles globale mål – å overleve. De to målene i de to handlingstrådene, er tydelig kommunisert og ukompliserte. Tydelige årsak-virkningssammenhenger og kronologisk presentasjon av dem begge, gjør det enkelt for publikum å følge dem, og å prosessere forholdet mellom dem.

De to handlingstrådene innehar også hver sin funksjon i forhold til publikums kognitive prosessering. Mysteriemålet fordrer nysgjerrighetshypoteser og overlevelsesmålet fordrer spenningshypoteser. Ettersom forholdet mellom sjett og fabula er lineært og umanipulert, frigjør dette kognitiv kapasitet hos publikum, og å måtte følge to handlingstråder burde ikke redusere fortellingsforståelsen. Det faktum at handlingstrådene har en klar forbindelse, tilgjengeliggjør også fortellingsforståelsen for publikum. Fabulainformasjonen som gradvis blir avslørt gjennom lensmannens etterforskning, har stor effekt på Jannickes skjebne. Dette skaper en forsterket spenning.

Det er til en hver tid tydelig kommunisert hvorfor lensmannen starter etterforskning, og hint om gutten fra prologen (både i film I og II) leder publikum på riktig spor. Prologen som fører til et ostentert permanent hull fordrer nysgjerrighetshypoteser, som igjen igangsetter en kognitiv skanningsprosess. Publikum er på vakt for ny informasjon knyttet til konkretisering av prologens betydning.

Nokas er filmen i utvalget med den mest komplekse fortellemåten. Den ligner *Fritt vilt II* ved bruk av heterogene multippelprotagonister og multiple handlingstråder. Med tre handlingstråder, og tallrike temporale og spatiale hopp, er dette filmen i utvalget hvor sjettet i størst grad manipulerer fabula.

Tre separate handlingstråder følges gjennom filmen. Handlingstråder med noe påvirkning på hverandre og som ved filmens slutt knyttes sammen. Protagonistene har ulike mål, ulik progresjon og et handlingsmønster i utgangspunktet uavhengig av hverandre. Ekstra interessant er at innen de tre heterogene protagonistgruppene, finnes flere homogene multippelprotagonister, men med én ledende hovedkarakter.

Etter den innledende prologen diskutert over, starter sjettet fabulapresentasjonen på Domkirkeklassen utenfor Nokas. Bente, ansatt i Nokas, åpner velvet. Handlingstråden starter kl. 07:15 og den følger de Nokas-ansattes handlinger frem til sjettet avslutter presentasjonen av fabula kl. 08:30. Denne handlingstrådet er viet minst tid totalt. Her følges de ansatte mens de teller penger, oppdager ranerne som prøver å slå seg gjennom et vindu for å nå inn til pengene, de prøver å redde mest mulig inn i velvet og rømmer bygget. Multippelprotagonistenes globale mål i denne handlingstråden, er å overleve det væpnede ranet. Alle handlinger er tydelige og tett knyttet til dette målet.

Deretter presenteres publikum for en handlingstråd som starter kl. 03:10, handlingstråden som følger ranernes handlinger. Ranernes globale mål er filmens tydeligste – å få med seg mest mulig penger fra Norsk Kontantservice.

Den tredje handlingstråden starter kl. 06:00 og følger politiets handlinger. Det globale målet er også her tydelig – å stanse ranerne og å unngå personskader. Allikevel er handlingene knyttet til dette målet noe mindre ensrettet, og delmål underveis gjør denne handlingstråden til den mest komplekse.

Det hoppes både spatialet og temporalt mellom de tre handlingstrådene. I filmens første halvtime tydeliggjøres alle hopp ved tekstplakater som forteller om tid og sted. På denne måten etableres de tre ulike handlingstrådene og multippelprotagonistene for publikum. Dette er et grep som helt klart tilgjengeliggjør fortellingen. En kompleks fletting av handlingstråder og hendelser gjøres tydelig og enkel. Få hull, tidlig presenterte mål og en nesten overtydelig presentasjon av tid og sted frigjør kognitiv kapasitet hos publikum. Det faktum at fortellingen er basert på faktiske hendelser, som de aller fleste av filmens norske publikum kjenner, gjør at

kompleksiteten får ytterligere færre konsekvenser for fortellingsforståelsen. *Nokas* oppnår på denne måten å gjøre en noe kompleks fortellemåte med både homogene og heterogene multippelprotagonister enhetlig.

5.3. Fra kognisjon til fortellingsforståelse i utvalget

Hva kjennetegner så relasjonen mellom subjett og fabula i utvalgets filmer? Ingen av utvalgets filmer viser stor asymmetri mellom subjett og fabula. Det er heller et spørsmål om mindre variasjon innenfor et relativt lineært subjett-fabulaforhold. De største fabulamanipuleringene finner jeg i åpningssekvensene i fem av utvalgets filmer, henholdsvis *Max Manus*, *Kautokeino-opprøret*, *Nokas*, *Fritt vilt* og *Fritt vilt II*.

Max Manus har størst asymmetri mellom subjett og fabula. Filmen er også den mest spenstige ved bruk av både prolepse og tilbakeblikk i åpningssekvensen. Først presenterer subjett et eksternt tilbakeblikk, en scene som finner sted før subjettet starter den egentlige, fremoverrettede fortellingen. Deretter fortsetter subjettet med presentasjonen av en prolepse, Max i sykesengen. En prolepse er subjettets presentasjon av en hendelse som hører til senere i fabula, kanskje mer kjent som *flashforward*. 11 minutter inn i filmen blir tilbakeblikket identifisert som en drøm, og prolepsen som nettopp dette – et pek om kommende hendelser.

Max Manus viser med dette en avansert lek med fabulapresentasjonen. Det skapes 11 minutter med forvirring for publikum. Hva skjedde først, hva skjedde når, hvor er vi i fortellingen? Når disse spørsmålene kverner i publikum er fortellingsforståelsen nødvendigvis svært lav, men i dét subjettet avslører svarene på spørsmålene vil publikum oppnå en klar forståelse for fortellingen. Som tidligere nevnt, vil jeg hevde at *Max Manus`* relasjon mellom subjett og fabula er svært vellykket, i den forstand at en lekende og interessant åpningssekvens ikke kompromitterer fortellingsforståelsen i den resterende presentasjonen av fabula.

Kautokeino-opprøret åpner også med en prolepse. Subjettet starter presentasjonen med en scene fra fabulas slutt. Denne åpningssekvensen er enklere for publikum å prosessere. Elens overstemme avslører raskt at dette er hennes fortelling, og at hendelsene som førte til åpningssekvensen nå skal presenteres. Prolepse som brukt i *Kautokeino-opprøret* og *Max Manus* er et grep uvanlig i klassisk fortellende film. Bordwell hevder dette grunner i at prolepser er svært vanskelig å motivere realistisk. Mens tilbakeblikk kan motiveres gjennom

drøm (som tilbakeblikket i *Max Manus*), fantasi eller tanker, mangler prolepser alternativer for subjektiv motivasjon. Det skaper derfor en høy selvbevissthet i fortellingen. Det er derfor et grep oftere brukt i kunstfilm enn i klassisk fortellende film (Bordwell 1985:79).

Filmskaperne har i *Kautokeino-opprøret* klart å forme en viss motivasjon for prolepsen, uten at dette nødvendigvis reduserer fortellingens selvbevissthet. Måten Elen forteller gjennom overstemmen gjør det klart at dette er hennes versjon av fortellingen – hun sitter i fabulas siste scene (sujettets første) og gjenforteller historien. Etter hvert som overstemmen avtar og en fremoverrettet progresjon overtar reduseres denne selvbevisstheten.

Sujettet i *Fritt vilt* og *Fritt vilt II* manipulerer fabula på en noe annen måte. Begge bruker hendelser plassert tidligere i fabula enn sujtettets startpunkt, eksterne tilbakeblikk. Scener som allerede har skjedd i dét sujtettet starter den fremoverrettede presentasjonen av fabula. Presentasjonen av dette tar form som en slags prolog, sammensatt av ulike bilder og hendelser. Dette er tydeligst i *Fritt vilt*, som også har et blå-grått filter på bildene. Et grep som understreker at dette er bilder, som på en eller annen måte, står utenfor den kronologiske presentasjonen av fabula.

Fem av utvalgets ni filmer har altså en manipulert relasjon mellom sujtett og fabula i åpningssekvensen. Åtte av utvalgets ni filmer har en videre kronologisk presentasjon av fabula, og et lineært forhold mellom sujtett og fabula som strekker seg gjennom hele filmen.

Én film i utvalget har en større asymmetri i relasjonen mellom sujtett og fabula som strekker seg lengre enn åpningssekvensen. *Nokas* hopper både spatialet og temporalt i sujtettets presentasjon, gjennom hele filmen. Ikke bare gjennom den lille prolepsen i åpningssekvensen, men også gjennom en rearrangering av fabula fra begynnelse til slutt. Filmene er også den eneste i utvalget med flere enn to handlingstråder. Tekstplakater som identifiserer tid og sted kompenserer for de mange temporale og spatiale hoppene, men *Nokas* er allikevel den mest komplekse filmen i utvalget når det gjelder sujtett-fabularelasjon og fortellingsforståelse.

Hvordan forholder så filmenes sujtett-fabularelasjon seg til de tre nøkkelbestanddelene i klassisk fortellende film? Det kan være lett på bakgrunn av avsnittet ovenfor, å trekke den konklusjon at *Nokas* ikke oppfyller de tre nøkkelfunksjonene i klassisk fortellende film. Dette er imidlertid ikke tilfellet. *Nokas* er et godt eksempel på hvordan en kan skape en avansert sujtett-fabularelasjon innenfor det klassiske paradigmet. Tross multiple handlingstråder, mål og protagonister klarer *Nokas* å formidle fortellingen gjennom tydelig motiverte hendelser og

karaktertrekk, en enhetlig presentasjon av handlingstråder hjulpet av tekstplakater. Protagonenes mål er tydelige, presentert tidlig og fungerer som drivkraft innen hver enkelt handlingstråd. Et tydelig system i kompleksiteten skaper høy fortellingsforståelse og fungerer godt også innen det klassiske paradigmet.

Det motsatte kan på mange måter sies om *Trolljegeren*, som til tross for en enhetlig presentasjon av én enkel handlingstråd, ikke klarer å tilgjengeliggjøre fortellingen for en høy fortellingsforståelse. Den skranter på to av nøkkelfunksjonene for klassisk fortellende film. Protagonenes mål er tvetydig og presentert sent i fortellingen. Hendelser og karaktertrekk er ikke tydelig motivert, og forvirring hva gjelder lokalisasjoner og mål reduserer publikums fortellingsforståelse. Dette illustrerer hvordan mål og motivasjon henger sammen. Det er vanskelig å forstå motivasjonen for handlinger, når protagonistenes mål er utydelig presentert.

De resterende filmene i utvalget oppfyller på ulikt vis de tre nøkkeldimensjonene i klassisk fortellende film, og oppnår høy fortellingsforståelse hos publikum. Figuren jeg tegnet i kapittel 3.6, som viser forholdet mellom subjett-fabularelasjonen, klassisk fortellende film og fortellingsforståelse er bekreftet. Alle filmene som gjennom subjett-fabularelasjonen oppfyller nøkkelbestanddelene, viser også en fortellemåte tilgjengelig for høy fortellingsforståelse. Enhetlig fortellingsstruktur og handlingstråder, tydelig motiverte hendelser, objekter og karaktertrekk, samt tidlig presentert mål som drivkraft i fortellingen, er tilstede.

Selv om filmene er ulike hva gjelder antall handlingstråder, protagonister og subjett-fabularelasjon operer de alle innenfor det samme paradigmet - klassisk fortellende film.

Jeg har vist hvordan filmene benytter ulike grep i presentasjonen av fabula. Hvordan noen kombinerer kompleksitet med forklarende tekstplakater (*Nokas*) og overstemme (*Max Manus* og *Kautokeino-opprøret*), hvordan noen tydeliggjør protagonistenes mål gjennom en allvitende fortellemåte (*Fritt vilt* og *Fritt vilt II*), hvordan en primærhandlingstråd og flere sekundærhandlingstråder kombineres i en tydelig synkronisert progresjon (*Lange flate ballær*), hvordan mål, antagonister og tidsfrister tydeliggjøres ved eksplisitt uttalelse (*Lange flate ballær II*) og hvordan kombinasjonen av en ytre og en indre subjektiv handlingstråd skaper dynamikk i en ellers enhetlig presentasjon (*Elling*).

6. Fra meningskonstruksjon til emosjon

6.1. Den kanoniske fiksjonen

Når jeg nå beveger meg videre for å undersøke studiens tredje og siste problemstilling, velger jeg å legge til grunn Grodals inndeling av fiksjonsresepsjonen i tre hoveddimensjoner: fiksjonens kontekst, fiksjonens kilde og fiksjonens narrative struktur. Dette er en tredeling Grodal hevder er fruktbar ved analyse av filmers emosjonelle tone. Ettersom den første dimensjonen, resepsjonenes kontekst, er urelevant for denne studien da utgangspunktet er filmer sett på kino, vil fokus være rettet mot de to siste dimensjonene: Kilden til fiksjonen og fiksjonverdens narrative struktur. I tillegg vil jeg vektlegge faktorer spesielt forbundet med de spesifikke sjangre Grodal har identifisert i sin sjangertypologi.

Max Manus, *Kautokeino-opprøret* og *Nokas* innehar typiske trekk for det Grodal kategoriserer som en kanonisk fiksjon i sjangertypologien. Under optimale forhold vil den kanoniske fiksjonens publikum "glemme seg selv" og gi seg selv hen til fortellingens verden. Publikum blir gjennom fiksjonen gjennomsyret av "tense" enaktive ønsker, forhåpninger og aversjoner (Grodal 1997:167).

Typisk tidsstruktur for en kanonisk fiksjon er kronologisk progresjon, og et telisk, enaktivt driv mot målet. Den kanoniske fortellingen gir publikum en enaktiv kognitiv og empatisk identifikasjon med et fiktivt subjekt, og dets hypotetiske eller faktiske relasjoner til fiktive objekter og fenomener. Den affektive og emosjonelle opplevelsen av subjektive kvaliteter, projekteres metonymisk på objektet og den fiktive verden, som igjen fører til opplevelsen av aktanter⁶⁴ som enaktive subjekter fremfor passive objekter. Under optimale forhold vil publikum løsrive seg fra sin selvbevissthet: Det går inn i en dyp simulering (immensed simulation), og gir seg helt og fullt hen til den fiktive verden. "Tense" enaktive ønsker og aversjoner erstatter på denne måten "saturations", som beskrevet i kapittel 4.

Fiksjonenes kilde i *Max Manus*, *Kautokeino-opprøret* og *Nokas* er i aller høyeste grad en eksteriør objektiv verden – i den forstand at de er basert på virkelige hendelser, situasjoner og lokalisasjoner. I så måte er også aktantene portretter av virkelige mennesker i sitt tilhørende miljø, og med virkelige relasjoner til hverandre. Det er et enaktivt forhold mellom subjekter

⁶⁴ Jeg bruker her begrepet *aktant*, slik Grodal tar det i bruk for å beskrive aktører i fortellingen: "Acting – and usually conscious – beings, or actants, are the core of simple narrative sequences. Usually such sequences adopt the point of view of one single actant, called main character, hero, heroine or protagonist" (Grodal 1997:88). Og ikke slik Greimas brukes det i sin aktantmodell.

og objekter, og publikum vil oppleve kognitiv og empatisk identifikasjon gjennom en enaktiv-projektiv transaksjon. Dette er viktig for publikums identifikasjon med protagonisten og et absolutt krav for kunne kategoriseres som en ”kanonisk fortelling” i Grodals typologi.

Max og Elens handlinger, i henholdsvis *Max Manus* og *Kautokeino-opprøret* er prototypiske eksempler på frivillig, telisk vilje. De har tydelige mål og tar bevisste valg for å nå dem. Dette i motsetning til typiske besettende fiksjoner (obsessional fictions) hvor protagonistens handlinger blir drevet av en ufrivillig, ubevisst mekanisme. Både *Max Manus* og *Kautokeino-opprøret* kunne potensielt falt inn i denne kategorien, da de begge i utgangspunktet inneholder ukontrollerte krefter som jobber mot protagonistene. Det er etter min vurdering dette som til dels skjer i filmen *Kongen av Bastøy* (Holst 2010), også et norsk historisk drama. Det faktum at protagonisten Erling er fanget ved et fengsel på en øy, blir en så sterk ufrivillig kraft at hans forsøk på handling virker meningsløs og en gjenopprettelse av homeostasen fjern. En kognitiv eller empatisk identifikasjon med protagonisten blir med dette fjernere for publikum.

Jeg vil hevde at det er Max og Elens uttalte tro på sin egen plan og sine egne handlinger, samt en stadig progresjon mot målet som gjør handlingene så tydelig frivillig og telisk, tross en påtrengende utenforstående kraft.

I *Nokas* følges tre hovedhandlingstråder og tre ulike protagonister, én for hver handlingstråd og hver med sitt mål. Filmen portretterer spillet mellom skurk, offer og politi. I så måte følger publikum både kilden for ønsker og kilden for aversjoner: Ranerne ønsker et stort utbytte av ranet, offeret ønsker å overleve, og politiet ønsker å både sikre offeret og å forhindre ranerne i deres mål. Alle protagonistene har i likhet med Max og Elen frivillig telisk og enaktiv vilje. Målene er tydelige, og handlingene bevisste.

En eksteriør objektiv verden som fiksjonskilde, og protagonister med telisk og frivillig handlinger, gir de beste forutsetninger for en fullt ut identifikasjon med protagonistene. Publikum vil se protagonistene i samtlige filmer som subjekter, med et enaktivt forhold til universets objekter. Den emosjonelle tonen går fra å være ”saturated” i resepsjonsprosessens steg to, gjennom en fortellingsforståelse i steg tre, og til en opplevelse av ”tensities” i steg fire (se figur s. 42).

Denne kombinasjonen av fiksjonskilden og fiksjonens narrative struktur, interagerer og utgjør rammeverket for emosjonell transaksjon mellom publikum og den fiktive verden. Publikum går inn i det Grodal beskriver som en enaktiv-projektiv transaksjon med den fiktive verden.

Publikum projekterer affekt og empati i kropp og sinn, mot fenomenet i fiksjonsverden (Grodal 1997:159f). Effekten av transaksjonen er opplevelsen av spenning, ønsker, aversjon og signifikant dybde. Publikum kjenner selv Max` kroppslige spenning da de fester limpets til skipets skrog og nesten blir oppdaget, først av en sveipende lyskaster, så av geværskudd noen centimeter fra luftbåten de sitter i. Publikum ønsker at Elen skal overvinne det norske storsamfunnet, og at Max skal overleve. Publikum føler Max` aversjon mot Gestapo. På samme måte kjenner publikum ranernes spenning i dét glasset ikke knuser, de kjenner desperasjonen hos politiet når garasjeporten blokkeres og de Nokasansattes frykt i dét ranerne knuser vinduet. Publikum opplever *selv* dybden i alle de nevnte protagonistenes liv, håp og drømmer.

Gjennom identifikasjonen med subjektaktanten vil publikums relasjon til fiksjonsverden utvikles som enten positiv eller negativ, eventuelt gjennom en kombinasjon av de to. En positiv relasjon innebærer et ønske om å nå positivt evaluerte objekter eller kvalifikasjoner som kunnskap, makt, respekt eller penger. En negativ relasjon innebærer en aversjon og et ønske om å kontrollere eller destruere objekter eller aktanter (Grodal 1997:167f).

Publikums relasjon til *Max Manus*, *Kautokeino-opprøret* og *Nokas`* fiksjonsverden er en kombinasjon av ønsker og aversjoner, en både positiv og negativ relasjon. Som nevnt ovenfor, er de ytre kreftene i de to førstnevnte filmene svært sterke. Verken tyskerne i *Max Manus* eller kirken og det norske storsamfunnet i *Kautokeino-opprøret*, er lett overvinnelige motstandere (som historien allerede har vist). Motstanderne skyr heller ingen midler i sin kamp. Det er krefter og karakterer forbundet med sterkt og tydelig hat i filmenes protagonister. Dette hatet blir gjennom subjektidentifikasjonen objekt for projeksjon mellom publikum og fiksjonsverden. Publikum føler den samme aversjonen som Max og Elen.

Aversjonen i *Nokas* er knyttet til flere av handlingstrådene. Spesielt i de Nokasansatte og i politiets handlingstråd er aversjonen mot ranerne sterk. Ettersom protagonistene handler telisk og enaktivt, vil publikum ha inngått i en identifikasjon med både de Nokasansatte og politiet (så vel som med ranerne). Aversjonen i fiksjonen vil derfor gi seg til kjenne også i publikum, gjennom en enaktiv-projektiv transaksjon.

Grodal går ikke inn i dybden når det gjelder kombinasjonen av handlingstråder, som på denne måten gir publikum like stort innblikk i begge sider av handlingens kjerne. Aversjonen fra de ansatte mot ranerne og politiet, samt den gjensidige aversjonen politiet og ranerne imellom. Det han derimot understreker er at kognitiv identifisering ikke skiller mellom ”de gode” og

”de onde” (Grodal 1997:93ff). Gjennom en lengre kognitiv identifikasjon med ranerne, er publikum ”tvunget” til å aktualisere deres emosjoner for å motivere og forstå deres handlinger. Når kognitiv identifikasjon er oppnådd vil publikum prøve å danne et bilde av protagonistens planer og mål, og de tilgjengelige redskapene og mulighetene for å nå målet. Publikum havner i en posisjon hvor det rasjonelle er å unngå negative konsekvenser. Publikum vil derfor i like stor grad føle spenning når ranerne ikke klarer å knuse glasset, som når politiets garasjeport blir blokkert.

Som allerede vist, er protagonistene i tillegg så tydelig i sine mål og drømmer at også dette blir gjenstand for projeksjon mellom publikum og fiksjonsuniverset. Spesielt i *Max Manus* og *Kautokeino-opprøret*, er dette tydelig polariserte ønsker. Publikum ønsker at Max (og Norge) og Elen (og samefolket) skal overleve og å få sin uavhengighet og frihet.

Et siste kjennetegn ved kategorien ”kanonisk fortelling” i Grodals typologi, er fortellingens lukkede struktur. Fortellingen har som regel tre deler: En begynnelse (subjekter mangler objektet), en midt (handling) og en slutt (objektet er vunnet tilbake) (Grodal 1997:167f). Også dette er i tråd med *Max Manus*, *Kautokeino-opprøret* og *Nokas*. I de to førstnevnte er det riktignok ikke et objekt i fysisk forstand, men en tilstand. Friheten mangler – Max og Elen handler – friheten vinnes tilbake. I *Nokas* foregår denne progresjonen simultant i de tre handlingstrådene, men med ulike manglende objekter/tilskander. Ranerne mangler pengene – de handler – pengene er vunnet. De Nokasansatte mangler trygghet og ”frihet” – de handler – tryggheten blir vunnet tilbake. Politiet mangler kontroll over ranerne – de handler – kontrollen vinnes (til slutt) tilbake.

Elsk meg i morgen bygger også på grunnleggende dimensjoner forbundet med den kanoniske fiksjonen. Fiksjonens kilde er, i likhet med de tre ovenfor diskuterte filmene, en virkelig eksteriør verden. Handlingen er lokalisert i Oslo. Den narrative strukturen skiller seg imidlertid stort fra utvalgets andre filmer.

Som beskrevet og diskutert tidligere i analysen, består *Elsk meg i morgen* av en indre og en ytre handling. Den ytre handlingen er en kronologisk lineær presentasjon av Ellings handlinger på vei mot målet – å inngå et romantisk forhold med kvinnen i pølseboden. Elling har i denne handlingstråden et telisk enaktivt forhold til fiksjonens objekter. En fortellemåte typisk for kanonisk fiksjon. Hvis en ser denne ytre handlingstråden isolert er den ideell for full kognitiv og empatisk identifikasjon, og en enaktiv-projektiv transaksjon mellom publikum og fiksjonen. Og dette er også i stor grad tilfellet.

Spesielt for *Elsk meg i morgen*, er denne andre, indre handlingen av Ellings tanker og filosofiske natur. Tanker presentert gjennom en overstemme, som følger gjennom hele filmen. Overstemme er et grep som øker fortellingens selvbevissthet og distanserer publikum fra fiksjonen. Det gjør publikum bevisst på fortellingen som nettopp fiksjon. Forholdet mellom tekst og publikum synliggjøres, ved å inkludere et element ikke motivert av diegesen. På denne måten brytes den enaktiv-projektive transaksjonen.

Publikum skifter fra å være "immersed simulators", til "interactors", fra å inngå i en dyp simulering til å inngå i en bevisst interaksjon med fiksjonen. Fiksjonens grenser brytes midlertidig, et fenomen typisk for musikalene hvor den fremoverdrevne handlingen avbrytes av musikalske numre (Grodal 2009:203). I *Elsk meg i morgen* fungerer overstemmen på samme måte. Den ytre enaktive progresjonen avbrytes av overstemmen som bevisstgjør publikum om fiksjonens rammer.

Jeg vil hevde at dette i Ellings tilfelle gir publikum rom for refleksjon. Ettersom Ellings tanker er filosofiske betraktninger rundt livet og tilværelsen som sådan, fordrer det en økt selvbevissthet i publikum. På et vis kan en si at publikum interagerer med Ellings innadskuende blikk. En overstemme som drar publikum ut av den intensive emosjonelle identifikasjonen, kombinert med allmenne filosofiske betraktninger, vil minne publikum om deres egen eksistens. En eksistens adskilt fra fiksjonen. Som når Elling ved filmens slutt filosoferer over livet: "Alt går over, til noe annet. Vi lever, også dør vi. Jeg sier til meg selv, Elling, livet er hellig. Kanskje ikke så herlig bestandig, men hellig. Hele tiden"⁶⁵.

Disse "pausene" hvor publikum distanseres fra fortellingens enaktive progresjon, gir også publikum mulighet til å oppfatte at fortellingen har et overbærende tema eller budskap - noe mer enn kun Ellings kamp om å få kvinnen i pølseboden. Dette budskapet er opp til hver enkelt å legge mening i, poenget er at fortellingens bruk av overstemme fordrer tanker i publikum, tanker større enn "vil Elling få kvinnen i pølsevognen?".

Pausene som underveis i fortellingen bryter den enaktiv-projektive transaksjonen mellom publikum og fiksjonen er relativt korte. Den ytre enaktive og kronologiske handlingstråden gjenopptas etter hver pause og jeg vil hevde at publikums empatiske, så vel som kognitive identifikasjon gjenopprettes etter hver gang overstemmen bryter handlingsprogresjonen.

⁶⁵ *Elsk meg i morgen*, 1:21:24 [DVD]

Jeg vil videre hevde, at *Elsk meg i morgen*, med sin fortellemåte og emosjonelle tone trekker på viktige bestanddeler fra den europeiske modernismen og kunstfilmen (art cinema). Modernismen sprang ut i etterkrigstidens Europa, hvor unge filmskapere ønsket å finne alternativer til den klassisk fortellende filmen. Hollywood-formen utfordres og filmatiske brudd med etablerte fortellerkonvensjoner kjennetegner de modernistiske filmene, som etter den franske ”nye bølgen” sprang frem i land etter land⁶⁶ (Braaten et al. 2000:157ff).

Brechts *verfremdungseffekt* i det moderne teateret, ble tatt videre til filmen. Hensikten var å skape distanse mellom verket og publikum for å gi tilskueren mulighet til å selvstendig reflektere over verkets tema. Denne grunnideen har vært særs viktig for utviklingen og forståelsen av den europeiske kunstfilmen. Det er denne effekten som finner sted i *Elsk meg i morgen*. De distanserende pausene som tar publikum ut av den enaktiv-projektive transaksjonen, skaper rom for nettopp refleksjon og et distansert blikk.

6.2. Komiske fiksjoner

Fiksjonens kilde er også i utvalgets to komiske fiksjoner en virkelig eksteriør verden. I både *Lange flate ballær* og *Lange flate ballær II* foregår handlingen i Fredrikstad og omegn. Dette er svært tydelig kommunisert. Den narrative strukturen er en typisk kanonisert fiksjon. Som allerede nevnt, følger spesielt *Lange flate ballær II* en fortellemåte som tatt ut av læreboken for klassisk fortellende film. Målet er eksplisitt uttalt: ”The main goal of the manoeuvres here for the Norwegian troops is to conquer the headquarters of the US troops – at the old shipyards at Kråkerøya. Your target will be our flag.”⁶⁷, tidsfristen er konkretisert: ”Nå har vi to timer på å redde Fredrikstad”⁶⁸, antagonistene er definert: ”[W]e [de amerikanske troppene] will play the part of the bad guys”⁶⁹, og presset er stort: ”Den umiddelbare eksplosjonen vil ødelegge alt innenfor en radius på én kilometer og strålingen vil ødelegge alt liv innenfor en radius på 20 kilometer”⁷⁰.

Multipelprotagonistene er teliske og har et enaktivt forhold til diegesen. Dette vil i utgangspunktet føre til en enaktiv-projektiv transaksjon mellom publikum og fiksjonen.

⁶⁶ Dette skjer enten som et resultat av direkte inspirasjon fra de franke filmene, eller som en parallell utvikling (Braaten et al. 2000:161)

⁶⁷ *Lange flate ballær II*, 14:55 [DVD]

⁶⁸ *Lange flate ballær II*, 1:03:22 [DVD]

⁶⁹ *Lange flate ballær II*, 16:25 [DVD]

⁷⁰ *Lange flate ballær II*, 1:03:10 [DVD]

Affeksjoner og empati projekteres fra publikum til fiksjonen, gjennom identifikasjon med aktantene. Noe som også er tilfellet i *Lange flate ballær* og *Lange flate ballær II*, men som ikke nødvendigvis er normen for komisk fiksjon.

Komiske fiksjoner følger ikke et gjennomgående sett strukturelle sjangerkonvensjoner, men er karakterisert ved en lattervekkende, komisk effekt (Grodal 1997:185). Det er fiksjoner som avhenger av seerreaksjoner. Seerreaksjoner avhenger igjen av en sterk emosjonell aktivering, og av en virkelighets-evaluering som er forbundet med en autonomisk respons: latter.

Grodal forutsetter at latter, i likhet med andre autonome responser, er en reaksjon på en mental "overload", et "escape-button"-alternativ til andre frivillige reaksjoner.

"The basis of the overload is, as for other autonomic responses, a general psychosomatic agitation: arousal. I further assume that the reaction of laughter is an illocutionary act, which says that: *the cause of the arousal is for the time being hypothetical, it is 'not real' ('not real', meaning 'not for the time being a cause of voluntary acts with full intent')*" (Grodal 2000:188)

Dette er en definisjon som skiller mellom årsaken til overaktivering (overload), selve aktiveringen og reaksjonen på aktiveringen. Den samme årsaken kan føre til mange ulike reaksjoner. Som når en klovn som slår seg selv, får noen til å le, noen ler ikke, og barn som blir redd eller overrasket gjerne begynner å gråte. Allikevel, de mange ulike årsakene til latter har et element til felles: de skaper en aktivering.

Én effekt av komiske sekvenser, er et brudd i den projektive transaksjonen og identifikasjonen mellom publikum og fiksjonen. Ved å bruke latter som en "escape-button" og samtidig vurdere situasjonen som ikke-reell vil det enaktive forholdet mellom aktanter og fiksjonsverden svekkes, og i så måte vil distansen til publikum øke.

I enkelte komiske fiksjoner presenteres sekvenser som i seg selv ikke er komiske, men som publikum opplever komisk fordi de reduserer den empatiske eller kognitive identifikasjonen, ved å undergrave aktantenes ønske om å nå sitt mål. Grodal eksemplifiserer dette med en sekvens fra Stan Laurel og Oliver Hardy: de to prøver å dytte et piano opp en bakke, en i utgangspunktet handlingsdrevet ikke-komisk sekvens. Komedien skyter derimot fart når de mister kontroll over pianoet og det triller nedover bakken igjen (Grodal 1997:205). En kan si at denne sekvensen burde oppleves traumatisk og ikke-komisk for publikum, ettersom Stan og Oliver feiler i sin progresjon mot målet. Bare ved å undertrykke protagonistenes mål, og å vurdere målet som ikke nødvendig eller ikke viktig for protagonistene, kan publikum tillate

seg å le. ”The comic effect only comes in existence if we curb or deny our cognitive or empathic identification with the subject-actants [...]” (Grodal 1997:206). Med basis i Grodals teori, må en kunne anta at aktantene nå oppleves passive (enten midlertidig eller permanent), og at publikums kognitive og empatiske identifikasjon med aktantene reduseres.

Jeg vil imidlertid hevde at dette ikke er tilfellet i *Lange flate ballær* og *Lange flate ballær II*. Som nevnt over, er begge filmene kanoniske narrativ med både fiksjonskilde og narrativ struktur ideell for en enaktive-projektiv transaksjon, mellom publikum og fiksjonen. Jeg vil hevde at den empatiske og kognitive identifikasjonen mellom publikum og multippelprotagonistene ikke svekkes gjennom bruk av komiske virkemidler. Begge filmene baserer sin komikk på det Koestler og Palmer beskriver som ”falsk syllogisme”. Det er humor trigget av et brudd i semantisk isotopi – to inkompatible systemer av mening, i én og samme seksjon av teksten. En falsk syllogisme består av to utsagn som på ett nivå er motstridende, men på et annet nivå er kompatible, fordi argumentasjonen har et snev av sannsynlighet (Grodal 1997:191f).

Noen forskere, som for eksempel Jerry Palmer, hevder grunnsteinen i all humor er paradokset. At det absurde i humor hviler på par av syllogismer, av hvilket én er sann eller sannsynlig og den andre er usann eller usannsynlig, men allikevel mulig. Grodal ser ikke dette som grunnsteinen i *all* humor, men som en av mange flere faktorer i noen typer humor (Grodal 1997:193).

Et eksempel er når det oppstår en missforståelse basert på begrepet ”å komme”. Guttene står utenfor vinduet til Øyvind og venter på at han skal gjøre seg ferdig med kjæresten, inne på soverommet. Øyvind sliter med å gjøre kjæresten gravid og har derfor bedt guttene om pent å vente til akten er over. Det er problemer med det elektriske anlegget og lyset på soverommet går. Petter går bort til vinduet som Øyvind nå har åpnet, og uttaler ”nå får du komme!”. Øyvind ser oppgitt ut og responderer: ”det sier dem alle”⁷¹. Her skapes humor basert på den doble betydning i begrepet ”å komme”, hvorav den sanne syllogismen er av betydningen ”nå må du komme ut hit til oss”, og den usanne (men allikevel mulige) er ”nå får du komme” i betydningen ”å ejakulere”.

I flere tilfeller forsterkes effekten av de falske syllogismene i både *Lange flate ballær* og *Lange flate ballær II*, ved at publikum vet mer enn protagonistene selv. Kunnskapsnivået er høyt, og publikum kan derfor bevitne aktantenes tåpelige handlinger og konsekvensene av

⁷¹ *Lange flate ballær II*, 09:10 [DVD]

usanne konklusjoner og hypoteser. Et eksempel på dette, i forlengelsen av sekvensen beskrevet over, er når Øyvind og kjæresten har bestemt seg for å finne en sæddonor – eller mer presist, finne en mann som kan ha sex med henne. Øyvind spør Petter om han har mulighet til å hjelpe dem med problemet ”der hjemme”. Publikum forstår at Øyvind her mener graviditetsproblemet, mens Petter forstår det som problemene med det elektriske anlegget. Når Petter så velvillig tilbyr seg å hjelpe, og hever glasset i en skål mot Øyvinds kjæreste som sitter på et bord bortenfor, forstår publikum komikken i den missforståtte situasjonen.

Falske syllogismer i kombinasjon med det jeg velger å kalle muntlig slapstick, humoristiske sekvenser forårsaket av dumhet og mangel på forståelse for vanlige språklige begreper (som ikke nødvendigvis har to betydninger), utgjør komikken i de to filmene. Ettersom denne typen grep ikke krever at publikum distanserer seg med verken protagonistene eller deres mål for å oppleve humoren, opprettholdes den enaktive identifikasjonen og publikum opplever stor grad av deltakelse og dybde i protagonistenes handlinger, mål, drømmer og liv.

6.3. Skrekkfiksjon

Fiksjonens kilde er også i utvalgets to skrekkfiksjoner en eksteriør virkelig verden. I *Fritt vilt* forgår hendelsene i Jotunheimen, i *Fritt vilt II* ved Otta sykehus. Virkelige steder i den ”virkelige” verden. I likhet med de resterende filmene i utvalget, et godt utgangspunkt for publikumsimulering av en enaktiv verden.

I *Max Manus* og *Kautokeino-opprøret*, typiske kanoniske fiksjoner, etterligner også den narrative strukturen i fiksjonsverden, som beskrevet over, den virkelige verden. Aktantene er teliske og handler frivillig. Dette er ikke tilfellet i typiske skrekkfilmer som beskrevet av Grodal. Typisk for skrekkfiksjoner er et relativt passivt objekt, fremfor subjekt, som har en aversiv relasjon eller ambivalens knyttet til fiksjonens fremmede enaktive krefter (Grodal 1997:245ff).

Denne fremmede kraften er selve grunnsteinen i skrekkfiksjoner. Den er et tydelig fiktivt subjekt, ikke kjent i den ”virkelige” verden. Kombinasjonen av disse to hoveddimensjonene, vil i mange tilfeller føre til en passiv-injiserende transaksjon mellom fiksjonen og publikum. Som beskrevet i kapittel 4, vil en passiv-injiserende transaksjon hindre en enaktiv identifikasjon mellom publikum og protagonistene. Affeksjoner vil bli injisert i publikum, og

publikum har kun mulighet til å inngå identifikasjon med objektets passive posisjon, mens subjektet blir dissosiert fra seeren.

Dette er imidlertid ikke tilfellet i *Fritt vilt* og *Fritt vilt II*. Jeg vil hevde at de fremmede kreftene har så mange menneskelignende fasetter, at den kognitive inkonsistensen vanlig i skrekk- og thrillerfiksjoner ikke opptrer.

Alle individer prøver til en viss grad å skape konsistente representasjoner av verden. Representasjoner som inngår i et større system av relativt koherente modeller av et gitt aspekt. Et konsistent system av representasjoner og overbevisninger er basert på en kognitiv prosess, men også affektive fenomener, som tro og tillitt. Eksempelvis "tror vi på" the big bang, på genetikk, og på Julius Cæsars eksistens, selv om de fleste bevis på dette er utenfor vår kognitive kontroll (Grodal 1997:245f). Disse overbevisningene er med på å danne vårt bilde, eller vår representasjon av den "virkelige" verden.

Et viktig aspekt ved aktivering i skrekk- og thrillerfiksjoner, er situasjoner hvor aktantene opplever kognitiv dissonans basert på inkonsistens i representasjonen av verden. Situasjoner hvor overbevisningene eller deler av vårt verdensbilde blir satt i tvil (Grodal 1997:246). Skrekkfiksjoner involverer ofte spøkelser eller overnaturlige krefter. Dette er fenomener som strider mot vitenskap og det vi baserer vårt bilde av verden på. Vi har heller ingen erfaring med slike fenomener, og har derfor ingen skjemaer som forteller oss hvordan fenomenet opererer, handler og tenker. I så måte, har vi heller ingen skjema for hvordan å behandle fenomenet, hvordan påvirke det og hvordan handle i forhold til det.

Dette forsterker den passiv-injiserende tilstanden både protagonisten og publikum ofte havner i. Med Grodals teori om den passiv-injiserende posisjon og sjangertypologien som grunnlag, vil en kunne anta at *Fritt vilt* og *Fritt vilt II*s publikum havner i en passiv posisjon. Det er dette jeg hevder ikke er tilfellet.

Jeg vil hevde at de "overnaturlige" kreftene har så mange likheter til mennesker, at det havner i skjemaet for nettopp "menneskelige vesener". Monsteret går på to bein, det har to armer, det forholder seg til de fysiske lover, og det beveger seg som et menneske. Spesielt i den første filmen, *Fritt vilt*, oppleves monsteret som et menneskelig vesen. Det har i hvertfall så pass mange likheter, at publikum vil akseptere det som en del av den fiktive "virkelige" verden. Og på den måten havner publikum i en telisk aktiv posisjon, hvor identifikasjon med

protagonisten kan oppnås, og en enaktiv-projektiv transaksjon erstatter den passive injiseringen.

Når fiksjonen rokker ved våre høyere nivåes fundamentale modeller av verden og vi unngår dissonans ved å akseptere fenomenet, blir den emosjonelle komponenten i publikums mentale prosesser større (Grodal 1997:247ff). *Fritt vilt (I og II)* klarer på imponerende vis å kombinere paranoia, skrekk og teliske aktanter, på en måte som igangsetter både "tensities" og "emotivities". "Tensities" gjennom identifikasjon og enaktive interaksjon med protagonisten, og emotives gjennom en autonomisk respons igangsatt av en delvis passiv posisjon og overraskelse.

6.4. Kombinasjonen av skrekk og komikk

Utvalgets siste film, *Trolljegeren*, er interessant i den forstand at den blander trekk fra både skrekkfiksjon og den komiske fiksjonen. Fiksjonens kilde er i likhet med resten av utvalget, en virkelig eksteriør verden, nærmere bestemt Volda og den norske fjellheimen. Som nevnt i den tidligere analysen, er det ikke alltid lett for publikum å oppfatte i hvilken fjellheim handlingene befinner seg, men det er helt klart at det foregår i de norske fjell og på de norske vidder.

Videre er spørsmålet hvordan *Trolljegeren* forholder seg til den narrative strukturen som hoveddimensjon i Grodals teori om fiksjonsresepsjon. Filmen starter som en typisk kanonisk fiksjon. De første 40 minuttene av filmen er drevet av protagonistenes ønske om å dokumentere årsaken til de mystiske døde bjørnene. Denne første delen av sulettets fabulapresentasjon innehar elementer typiske for den kanoniske fiksjonen: frivillig telisk enaktivitet, lineær kronologisk tid, konstruksjonen av en objektiv verden og derfor også en kognitiv og empatisk identifikasjon med subjektene.

Protagonistenes mål, som handler om å finne årsaken til trollenes avvikende oppførsel, å bekjempe trollene og sist å overleve, introduseres rimelig sent i fortellingen. Fra dette tidspunkt og utover skifter *Trolljegeren* strukturen i den narrative verden. Her introduseres publikum, i takt med protagonistene, for trollenes eksistens.

Trollene representerer i likhet med monsteret i *Fritt vilt (I og II)*, en overnaturlig kraft. Fordi troll er gjort kjent for nordmenn gjennom eventyr, bøker og sagn har vi dannet et skjema for

nettopp fenomenet ”troll”. En kan derfor se for seg at denne kraften, ikke vil utgjøre et like stort mysterie som for eksempel spøkelses, utenomjordiske eller andre udefinerte fenomener. Dette er imidlertid ikke tilfellet. Trollene blir i stor grad fremmedgjort for publikum gjennom å introdusere dem som annerledes og farligere enn i eventyrene. Dette blir gjort tydelig både gjennom trollenes synlige handlinger og eksplisitt uttalt av Hans: ”Du kan bare glemme eventyrene, det er for unger. Troll er dyr, rovdyr, spiser og driter og parrer seg og eter alt de kommer over”⁷². Publikums skjema blir gjort ugyldig. Protagonistene, så vel som publikum, blir på denne måten paratelske og det enaktive forholdet mellom subjekt og objekt (her trollene) redusert.

Så må det nevnes at *Trolljegeren* presenteres for publikum som en dokumentar. Reelt filmet råmateriale tilsendt Filmkameratene AS, og kun grovklippet til den endelige filmen. Jeg vil påstå at dette muliggjør en publikumsvurdering av fiksjonen som en reell, virkelig verden. *Trolljegeren* dras på denne måten mellom det uvirkelige, fantastiske og det faktum at dette er (påstått) filmet med et håndholdt kamera, av en gruppe studenter fra Høyskolen i Volda.

Jeg vil imidlertid hevde at det i *Trolljegerens* tilfelle, er snakk om så uvirkelige fenomener at publikum aldri vil vurdere det filmede materialet som sant, slik Filmkameratene AS påstår i de innledende tekstplakatene. Det er fristende å trekke inn det åpenbare eksempelet *The Blair Witch Project* (Myrick og Sánchez 1999), hvor rammene for fiksjonen er de samme. En gjeng ungdommer tar med seg kamera inn i skogen for å dokumentere mystiske hendelser forbundet med myten om The Blair Witch. Opptakene blir senere funnet og danner råmateriale for filmen.

The Blair Witch Project har imidlertid en helt annen balanse mellom det mystiske, overnaturlige og det dokumentariske, virkelighetsnære. Det dokumentariske vil her i større grad åpne for en aksept av det mystiske som en del av den fiktive ”virkelighet”, og på den måten kunne oppnå en enaktiv-projektiv transaksjon til det fiktive. Det dokumentariske fungerer på samme måte som de menneskelignende fasettene i *Fritt vilts (I og II)* monster. Det muliggjør det umulige.

Men dette er altså ikke tilfellet i *Trolljegeren*. Flere faktorer forhindrer at det dokumentariske muliggjør det fantastiske. Det første og mest åpenbare er bruk av velkjente skuespillere. *Trolljegeren* Hans, spilles av en relativt velkjent norsk skuespiller og komiker, Otto Jespersen. En annen bikarakter som introduseres tidlig i fortellingen, spilles også av et kjent fjes, Robert

⁷² *Trolljegeren*, 44:44 [DVD]

Stoltenberg. Dette bryter med fiksjonens ”virkelighet”. Det øker filmens selvbevissthet og fordrer en publikumsvurdering av realiteten i det dokumentariske. Det skal understrekes at verken Jenspersen eller Stoltenberg ”spiller” seg selv, og at deres funksjon som formidlere av fiktive karakterer er tydelig.

Trolljegeren tar også i bruk komikk som et viktig virkemiddel i fiksjonen. Et virkemiddel som i stor grad også reduserer det virkelige i det dokumentariske. Komikken i *Trolljegeren* baserer seg på det Palmer kaller ”the logic of the absurd”, det absurdes logikk. Syllogismer hvor argumentet er en umulighet, og hvorav det hele blir oppfattet som absurd. Videre forstår Palmer det absurde som et hinder for et empatisk fenomen å bli tatt seriøst, og at vi på denne måten kan le av det uvirkelige (Grodal 1997:198). Et eksempel er når Hans forklarer filmteamet om ulike trolltyper og TST: ”Du har to hovedgrupper: bergtroll og skogstroll. Også har du... ja, av undergrupper så er det vel raglefant, tusseladd, rimtusse. Dovregubben. [...] TST, det står for Trollsikkerhetstjenesten. Hver gang vi har felt et nytt troll må vi fylle ut dette skjemaet – hvor vi har felt det, hva slags kjønn det var, om det sprakk eller ble forkalka”⁷³.

Dette argumentet er så fjernt fra det som er mulig og sikkert at det blir absurd. Publikum ler. Virkemidlene for å bekjempe trollene og å nå målet, er absurde på samme måte. Lyskastere og blitz brukes blant annet for å forkalke eller sprekke trollene.

Jeg vil hevde at publikums kognitive og empatiske identifikasjon med aktantene svekkes ytterligere gjennom bruken av absurditet. Når midlene for å nå målet blir vurdert som usannsynlige, er det vanskelig å se aktantene som teliske og enaktive i kampen mot det overnaturlige. I tillegg vil publikum redusere målets viktighet, og publikum distanseres i så måte til en passiv-injiserende posisjon.

⁷³ *Trolljegeren*, 39:13 [DVD]

7. Diskusjon og avsluttende del

En analyse av filmers emosjonelle tone innebærer en gjennomgang av tre hoveddimensjoner i fiksjonen: fiksjonsresepsjonens kontekst, fiksjonens kilde og fiksjonverdens narrative struktur. Førstnevnte har jeg valgt å se bort fra ettersom utgangspunktet for utvalget er antall kinobesøk, og kinovisning vil derfor være resepsjonskonteksten for alle filmene. Jeg kunne selvfølgelig dykket dypere i betydningen av kinovisning kontra andre visningskontekster, men dette har jeg valgt bort til fordel for nærmere analyser av fiksjonens kilde og fiksjonverdens narrative struktur.

Interessant nok er fiksjonens kilde i alle ni filmer en eksteriør virkelig verden. En eksteriør verden trigger simulering av et enaktivt fiksjonsunivers, som igjen gir det beste utgangspunktet for kognitiv og empatisk identifikasjon. Motsetningen er en indre eller tvetydig verden, en verden som ikke ligner virkeligheten eller som ikke forholder seg til virkelighetens fysiske lover. Dette fordrer en ren perseptuell-kognitiv proksimal opplevelse, der publikums prosessering av det audiovisuelle input hovedsakelig sentrerer rundt steg to i Grodals modell, karakterisert som den emosjonelle tonen ”saturated” (se figur side 42).

Videre har jeg funnet at på tross av en felles virkelig fiksjonskilde i alle ni, filmer finnes det store variasjoner i den tredje hoveddimensjonen: fiksjonverdens narrative struktur.

Max Manus og *Kautokeino-opprøret*, utgjør prototypiske eksempler på det Grodal kategoriserer som kanonisk fiksjon. Kronologisk progresjon gjennom et lineært sujest-fabulaforhold (med noen unntak redegjort for i analysen) og telisk, frivillig enaktivt driv mot et tydelig definert mål. Den kanoniske fortellingen gir publikum høy fortellingsforståelse og en enaktiv kognitiv-empatisk identifikasjon med et fiktivt subjekt, og dets hypotetiske eller faktiske relasjoner til fiktive objekter og fenomener. Under optimale forhold – som jeg hevder er tilstede i *Max Manus* og *Kautokeino-opprøret*, vil publikum løsrive seg fra sin selvbevissthet: det gir seg helt og fullt hen til den fiktive verden.

Nokas er en kompleks, flerlineær versjon av den kanoniske fiksjonen. På mange måter blir det uriktig å kategorisere den som kanonisk, grunnet de multiple handlingstrådene og de spatiale og temporale sujest-fabulamanipulasjonene. Jeg argumenterer allikevel for at publikum oppnår full fortellingsforståelse, samt kognitiv og empatisk identifikasjon med minst to av fortellingens protagonistgrupper. Og likeledes en enaktiv-projektiv transaksjon som gir

publikum samme opplevelse av å ”glemme seg selv” som i *Max Manus* og *Kautokeino-opprøret*.

Trolljegeren eksemplifiserer det motsatte. Tross i en enhetlig presentasjon og én enkel handlingstråd, klarer ikke sjutt å tilgjengeliggjøre fortellingen for en høy fortellingsforståelse. Fortellemåten trosser to av nøkkeldimensjonene for klassisk fortellende film. Protagonisenes mål er tvetydig og presentert sent i fortellingen. Hendelser og karaktertrekk er ikke tydelig motivert, og forvirring hva gjelder lokalisasjoner og mål reduserer publikums fortellingsforståelse.

Videre introduseres overnaturlige objekter som reduserer protagonisenes enaktive kontroll, og både publikum og protagonistene blir på denne måten paratelske, og det enaktive forholdet mellom subjekt og objekt redusert. I tillegg innehar *Trolljegeren* en humor basert på absurditet, som jeg hevder reduserer publikums kognitive og empatiske identifikasjon med protagonistene. Når midlene for å nå målet i tillegg vurderes som usannsynlige, blir det vanskelig å se protagonistene som telisk handlende, og publikum distanseres til en passiv-injiserende posisjon.

En diskusjon rundt *Trolljegeren* som besøkssuksess på tross av store forskjeller fra de resterende åtte filmene med bred norsk appell, og brudd på to viktige konvensjoner for klassisk fortellende film, er utenfor dennes studiens mål og hensikt. Dette måtte i tilfelle diskuteres i en utvidet analyse av andre eksterne og interne faktorer som kan ha influert besøkstallet for *alle* filmene i utvalget – ikke bare *Trolljegeren*. Jeg understreker igjen at det ikke er innenfor denne studiens mål å identifisere årsakene til filmenes brede appell. Målet er å studere innholdet i disse filmene - ikke å finne en risikoreducerende formel for filmskapere. Filmene det brede norske publikum setter pris på fortjener å dveles ved, uten å basere seg på en forklarende analyse.

Videre har jeg funnet at *Fritt vilt (I og II)* i motsetning til *Trolljegeren* på imponerende vis klarer å introdusere overnaturlige krefter uten å redusere den enaktive transaksjonen mellom publikum og fiksjonen. ”Monsteret” innehar viktige fysiske attributter lik ”mennesket”, og publikum vil derfor akseptere det som en del av den fiktive ”virkelighet”. Og følgelig vil publikum, i likhet med protagonistene, havne i en telisk aktiv posisjon, hvor identifikasjon oppnås og en enaktiv-projektiv transaksjon erstatter den passive injeksjonen som finner sted i *Trolljegeren*.

Lange flate ballær (I og II) kan kategoriseres som det Grodal kaller komisk fiksjon. Denne er i sjangertypologien kategorisert ved ulike typer grep som fører til ulike kognitive prosesser. Ved å bruke latter som en "escape-button" og samtidig vurdere situasjonen som ikke-reell vil det enaktive forholdet mellom aktanter og fiksjonsverden svekkes, og i så måte vil distansen til publikum øke. Ved å undertrykke protagonistenes mål, eller å vurdere målet som ikke nødvendig, vil det samme skje og publikum kan tillate seg å le. Begge tilfeller vil gi et brudd i den projektive transaksjonen og identifikasjonen mellom publikum og fiksjonen.

Dette er derimot ikke tilfellet i *Lange flate ballær (I og II)*. Falske syllogismer i kombinasjon med det jeg har valgt å muntlig slapstick, humoristiske sekvenser forårsaket av dumhet og mangel på forståelse for vanlige språklige begreper (som ikke nødvendigvis har to betydninger) utgjør komikken i de to filmene. Ettersom denne typen grep ikke krever at publikum distanserer seg fra verken protagonistene eller deres mål, for å oppleve humoren, opprettholdes den enaktive identifikasjonen og publikum opplever stor grad av deltakelse og dybde i protagonistenes handlinger, mål, drømmer og liv.

Elsk meg i morgen skiller seg fra de øvrige filmene både gjennom fortellemåte og emosjonell tone. Fortellingen fortelles gjennom to handlingstråder, én ytre eksplisitt handling og en indre implisitt handling. Uttrykket for denne indre handlingstråden er Ellings tanker som blir presentert gjennom en overstemme. Jeg argumenterer for at sekvensene hvor Ellings tanker blir presentert, utgjør pauser i fortellingen. Relativt korte pauser som bryter den enaktiv-projektive transaksjonen mellom publikum og fiksjonen.

Pausene gir publikum rom for refleksjon. Ettersom Ellings tanker er filosofiske betraktninger rundt livet og tilværelsen som sådan, fordrer det en økt selvbevissthet i publikum, og publikum vil simulere Ellings innadskuende blikk. En overstemme som drar publikum ut av den intensive emosjonelle identifikasjonen, kombinert med allmenne filosofiske betraktninger vil minne publikum om deres egen eksistens, adskilt fra fiksjonen.

Den ytre enaktive og kronologiske handlingstråden gjenopptas allikevel etter hver pause og jeg argumenterer for at publikums empatiske, så vel som kognitive identifikasjon gjenopprettes etter hver gang overstemmen bryter handlingsprogresjonen. Publikum vil derfor oppleve en enaktiv-projektiv transaksjon, men med kortere distanserte brudd.

Jeg argumenterer videre for at *Elsk meg i morgen*, med sin fortellemåte og emosjonelle tone, trekker på viktige bestanddeler fra den europeiske modernisme og kunstfilmen (art cinema).

At fremmedgjøringseffekten kjent fra Brechts teater og europeiske modernistiske filmer tar publikum ut av den enaktiv-projektive transaksjonen og gir rom for et reflektert blikk.

De distanserende pausene kombineres, som vist i analysen, med en handlingsdrevet kronologi typisk for den klassisk fortellende filmen. Denne kombinasjonen er særst vellykket, både hva gjelder filmen som kunstnerisk uttrykk og i forhold til publikumsopplutning. Kunstfilmer har tradisjonelt en smalere appell, og det er derfor svært interessant hvordan kombinasjonen av klassisk fortellende handlingsdriv og en distanserende effekt i *Elsk meg i morgen* har appellert til et stort norsk publikum. Igjen må jeg nevne at en forklarende diskusjon rundt besøkstill, må inkludere langt flere faktorer, i dette tilfellet, eksempelvis filmen som oppfølger og som adaptasjon av litterært verk. En studie med mål å forklare filmenes besøk, må nødvendigvis legge til grunn analyser som tar høyde for alle de interne og eksterne faktorene. Dette er langt utenfor denne studiens mål og hensikt, og jeg nøyer meg med å notere at *Elsk meg i morgen* skiller seg fra de resterende filmene i utvalget.

Utvalgets resterende filmer er som vist, mer tro mot det klassiske paradigmet og typiske klassiske konvensjoner. Den emosjonelle tonen kjennetegnes i åtte av ni filmer av en enaktiv-projektiv transaksjon mellom publikum og fiksjonen. Dette til tross for at fire av filmene ved første blikk tilhører sjangre som i følge Grodals sjangertypologi skulle ført til en passiv-injiserende transaksjon. *Fritt vilt* og *Fritt vilt II* som skrekfiksjoner og *Lange flate ballær* og *Lange flate ballær II* som komiske fiksjoner kunne potensielt gjennom henholdsvis overnaturlige fenomener og komiske sekvenser i den narrative strukturen redusert protagonistene og publikum til passive objekter. Jeg argumenterer for at ulike grep forhindrer dette og åpner for en ideell enaktiv-projektiv transaksjon som innebærer full identifikasjon mellom publikum og protagonistene.

I åtte av ni filmer vil publikum helt klart gi seg hen til fiksjonen, og selv oppleve protagonistenes ønsker, aversjoner, mål, drømmer og handlinger. Dette er de samme åtte av ni filmene som oppfyller de tre nøkkelbestanddelene i klassisk fortellende film (diskutert under kapittel 3.6). Filmer som innehar alle faktorene for økt fortellingsforståelse: enhetlig fortellingsstruktur og handlingstråder, tydelig motiverte hendelser, objekter og karaktertrekk, samt tidlig presentert mål som drivkraft i fortellingen (diskutert og oppsummert under kapittel 5.3.)

Jeg har vist hvordan filmene benytter ulike grep i presentasjonen av fabula. Hvordan filmene er i ulike i sjanger, emosjonell tone, antall protagonistene, handlingsdriv og mål. Hvordan noen

skaper system i kompleksiteten (*Nokas*) og hvordan noen skaper dynamikk i kombinasjon med kronologi og enhet (*Max Manus* og *Kautokeino-opprøret*). Hvordan noen skaper en uventet enaktivitet i et paranoid klima (*Fritt vilt* og *Fritt vilt II*). Hvordan en primærhandlingstråd og flere sekundærhandlingstråder kombineres i en tydelig synkronisert progresjon (*Lange flate ballær*), hvordan mål, antagonister og tidsfrister tydeliggjøres ved eksplisitt uttalelse (*Lange flate ballær II*). Hvordan en overstemme skaper rom for refleksjon (*Elling*). Hvordan den klassiske hovedstrømsfilmen effektivt skaper variasjoner innenfor de samme rammene. Jeg har vist hvordan fortellingene fortelles.

8. Kilder

Filmer (som ikke er en del av utvalget)

Altman, R. (1974). Thieves Like Us.

Ephron, N. (1993). Sleepless in Seattle.

Hamer, B. (2003). Salmer fra kjøkkenet.

Hamer, B. (2006). O`Horten.

Holst, M. (2010). Kongen av Bastøy.

Hopper, D. (1969). Easy Rider.

Lucas, G. (1973). American Graffiti.

Løchen, E. (1959). Jakten.

Myrick, D. og E. Sánchez (1999). The Blair Witch Project.

Poppe, E. (2004). Hawaii, Oslo.

Rafelson, B. (1970). Five Easy Pieces.

Trier, J. (2006). Reprise.

Litteratur

- Basuroy, S., S. Chatterjee, et al. (2003). "How Critical Are Critical Reviews? The Box Office Effects of Film Critics, Star Power, and Budgets." Journal of Marketing **67**(4): 103-117.
- Bordwell, D. (1985). Narration in the fiction film. London, Methuen.
- Bordwell, D. (1989). "A Case for Cognitivism." IRIS Spring(9): 11-41.
- Bordwell, D. (2003). Who blinked first?: how film style streamlines nonverbal interaction David Bordwell. Film style and story: a tribute to Torben Grodal. København, Museum Tusulanum Press: S. 45-57.
- Braaten, L. T., S. Kulset, et al. (2000). Introduksjon til film: historie, teori og analyse. Oslo, Gyldendal akademisk.
- Carroll, N. (1998). A philosophy of mass art. Oxford, Oxford University Press.
- Chatman, S. (1978). Story and discourse: narrative structure in fiction and film. Ithaca, Cornell University Press.
- De Vany, A. og W. D. Walls (1999). "Uncertainty in the Movie Industry: Does Star Power Reduce the Terror of the Box Office?" Journal of Cultural Economics **23**(4): 285-318.
- Eliashberg, J. og M. Sawhney (1994). "'A Parsimonious Model for Forecasting Gross Box Office Revenues of Motion Pictures.'" Marketing Science **15**(2).
- Eliashberg, J. og S. M. Shugan (1997). "Film Critics: Influencers or Predictors?" The Journal of Marketing **61**(2): 68-78.
- Elsaesser, T. og W. Buckland (2002). Studying contemporary American film: a guide to movie analysis. London, Arnold.
- Film&Kino (2005). Publikums dom. Resultater fra den store landsomfattende kinoundersøkelsen 2005, Film & Kino.

- Freytag, G. (1922). Die Technik des Dramas. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Garrison, L. C. J. (1971). *Decision Processes in Motion Picture Production: A study of Uncertainty*, Stanford University.
- Gillespie, M. og J. Toynbee (2006). Analysing media texts. Maidenhead, Open University Press.
- Gjelsvik, A. (2007). Med deg selv som detektor. Følelser for film. O. Erstad og O. Solum. Oslo, Gyldendal Norsk Forlag.
- Grodal, T. K. (1997). Moving pictures: a new theory of film genres, feelings and cognition. Oxford, Clarendon.
- Grodal, T. K. (2000). Filmoplevelse. En indføring i filmteori. København, Institut for film- og medievidenskab.
- Grodal, T. K. (2009). Embodied visions. Evolution, Emotion, Culture, and Film. Oxford, Oxford University Press.
- Hagen, I. (1998). Medias publikum: frå mottakar til brukar? Oslo, Ad notam Gyldendal.
- Hall, S. (1980). "Encoding/decoding". Culture, Media, Language. H. Stuart, D. Hobson, A. Lowe og P. Willis. New York, Routledge: 128-128.
- Iversen, G. og O. Solum (2010). Den norske filmbølgen. Fra Orions belte til Max Manus. Oslo, Universitetsforlaget.
- Litman, B. R. (1982). "Decision-Making in the Film Industry: The Influence of the TV Market." Journal of Communication **32**(3): 33-52.
- Litman, B. R. (1998). "Predicting the Success of Theatrical Movies: An Empirical Study." Journal of Popular Culture **16**(4).
- Litman, B. R. og L. S. Kohl (1989). "Predicting financial success of motion pictures: The '80s experience." Journal of Media Economics **2**(2): 35-50.

- Maanpää, J. (2008). Motion Picture Finance and Success Determinants. A North European story. Department of Accounting and Finance, Helsinki School of Economics. **Master**.
- Passer, M. W. og R. E. Smith (2008). Psychology: the science of mind and behavior. Boston, McGraw-Hill.
- Ravid, A. (1999). "Information, Blockbusters, and Stars: A Study of the Film Industry." Journal of Business **72**(4).
- Sandvik, K. (2007). Kroglete filmfortellinger - mellom kunst og mainstream. En oppgave om fortellerstruktur, tilskueraktivitet og filmopplevelse i multilineære fortellinger med særlig henblikk på filmen "21 grams". Film- og fjernsynsvitenskap. Høgskolen i Lillehammer, Høgskolen i Lillehammer. **Master**.
- Simonet, T. S. (1977). Regression Analysis of Prior Experience of Key Production Personell as Predictors of Revenue from High Grossing Motion Pictures in America Release. Philadelphia, Temple University. **Ph.D.**
- Smith, M. (1995). Engaging characters. Oxford, Clarendon Press.
- Sochay, S. (1994). "Predicting the Performance of Motion Pictures." Journal of Media Economics **7**(4): 1-20.
- Stam, R. (2000). Film theory: an introduction. Malden, Mass., Blackwell.
- Sternberg, M. (1978). Expositional modes and temporal ordering in fiction. Baltimore, Johns Hopkins.
- Stortingsmelding (2006-2007). St.meld. nr. 22. Veiviseren. For det norske filmloftet. D. k. k.-o. Kirkedepartement.
- Thompson, K. (1999). Storytelling in the new Hollywood: understanding classical narrative technique. Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- Thorndyke, P. W. (1977). "Cognitive structures in comprehension and memory of narrative discourse." Cognitive Psychology **9**(1): 77-110.
- Vaage, M. B. (2007). "Hold pusten når jeg teller til tre!". Følelser for film. O. Erstad og O. Solum. Oslo, Gyldendal Norsk Forlag.

Ytreberg, E. (2006). Medie- og kommunikasjonsteori. Oslo, Universitetsforl.

9. Vedlegg 1 - Handlingssammendrag

Her presenteres et sammendrag av hver film i utvalget, hvor filmenes protagonister og den ytre handling redegjøres for. Filmene er presentert i alfabetisk rekkefølge.

9.1. Elsk meg i morgen

Versjon: DVD, spilletid: 1 t 25 min.

Kjell Bjarne (Sven Nordin) banker på Ellings dør, når ingen svarer snur han og går opp en etasje til sin egen leilighet. Elling (Per Christian Ellefsen) våkner i sengen. Det er mørkt, men en kan skimte et skittent og forsømt rom. Han står opp, kaster råtne mandariner i en skitten vegg. Han går ut, setter seg på trikken, ser på folk. Overstemme: ”Hvem er de alle sammen? Hvordan får de det til? Bare later de som om de har funnet seg til rette i denne gåten av en tilværelse?”.

Elling går til pølsevognen, bestiller en pølse med alt, wiener, tydelig fasinert av den søte unge kvinnen i vognen. Det blir klart at overstemmen er Ellings stemme. Neste dag møter Elling Kjell Bjarne på Rema 1000, hvor Kjell Bjarne jobber. Kjell Bjarne er bekymret for Elling, og inviterer ham på middag. Elling har ikke tid: “[...] fordi jeg har truffet en ung kvinne”.

Kjell Bjarne og samboeren, Reidun (Marit Pia Jacobsen), har låst seg inn i Ellings leilighet for å sjekke hvordan det egentlig står til. Leiligheten er overfylt av avispapir, søppel og oppvask. Elling blir dratt med opp, får et bad, ren pysjamas og vival for å sove. Han sover i flere dager. Da han våkner har Kjell Bjarne og Reidun pusset opp hele leiligheten. Elling er rørt, ”Alt skal bli annerledes. Ja, helt annerledes.”

Elling er tydelig nervøs og oppspilt over denne jenten i pølsevognen. Overstemme: ”Jeg må vinne denne kvinnens tillit, hennes kjærlighet våger jeg ikke håpe på”. Han drar til pølsevognen, men blir stående et stykke unna å snakke med utstillingsdukker i et butikkvindu. Til slutt tar han mot til seg og går bort til pølsevognen. Han er tydelig stresset. Elling forteller at han er født i Buenos Aires og oppvokst på grensen mellom Kenya og Tanzania. I en bok om karma som jenten leser, står navnet Elise Kornvoll. Han antar at dette er hennes navn.

Elling drar til Deichmanske bibliotek for å lese om fenomenet karma. Overstemme: ”Karma. Selvpålagt skjebne. Skulle jeg ha pålagt meg det livet jeg har ført til nå, født uten far. Oppvokst i unåde?”. Tilbake i pølsevognen ser han en ny bok: *Bortført av UFO*. Han drar

tilbake til biblioteket, leser at over fire millioner mennesker i USA lider av alvorlige psykiske plager fordi de mot sin vilje har blitt bortført av flygende tallerkener. Elling ler høyt. Han drar hjem og forbereder seg på sitt neste møte med Elise. Plutselig ringer Kjell Bjarne på døra. Reidun har kastet ham ut. Han blir hjemme hos Elling, mens Elling går ut for å treffe Elise. I pølsevognen får Elling, etter et par avbrytelser fortalt, at det er noe han vil snakke med henne om. Hun foreslår caféen Internasjonalen, lørdag kl. 15. Han rekker frem hånden og hilser, ”Elling”, hun hilser tilbake, ”Lone”. Hun heter ikke Elise, hun heter Lone (Marian Saastad Ottesen).

Hjemme prøver Elling å hjelpe Kjell Bjarne å vinne Reidun tilbake. Det hele ender i krangel. Kjell Bjarne blir værende hos Elling. De ligger i Ellings nye dobbeltseng begge to. I løpet av natten tar Elling fire vival. Han er nervøs for møtet med Lone, og får ikke sove.

Noe trøtt møter han Lone på Internasjonalen neste dag. Han forteller om da han selv og Alfons (Per Christensen), ble bortført av UFOer da de var på rypejakt på Borildskaret. Lone er fasinert. Hun vil at Elling skal møte tante Elise og Klaus Otto. Da Elling forstår at Klaus Otto er Lones ekskjæreste blir han svært stresset. Han stotrer før han til slutt reiser seg og går. Han vandrer hvileløst rundt, slår opp navnet til Lones ekskjæreste i telefonkatalogen, og går neste morgen hjem.

Elling og Kjell Bjarne setter seg ved kjøkkenbordet. De snakker om at alt var bedre før da de bodde sammen på Brøyenes. ”[...] Husker du at vi lå å prata om natta, om åssen alt skulle bli?”. ”Ja, og nå sitter vi her”. Telefonen ringer, det er Reidun. Kjell Bjarne går opp, de klemmer og kysser. Mojo, Reiduns datter, kommer ned til Elling. Han bærer henne på ryggen og går ut, de skal til Grefsen for å besøke Lones ekskjæreste. På Grefsen står de utenfor huset og ser inn. De rekker ikke siste trikk hjem. Elling tar Mojo på ryggen og begynner å gå. Da de kommer hjem sitter Reidun og Kjell Bjarne livredde og sinte. Elling babler om at han så et lys, at de utenomjordiske forsøkte å bortføre dem. ”Jeg er bare hjemme på prøve” sier Kjell Bjarne. ”Reidun har sagt at jeg må velge. Og det er akkurat det jeg har gjort”. Han leverer ekstranøkkelen til Ellings leilighet og går opp til seg selv. Kjell Bjarne er bekymret, ” [jeg] tror Elling er skikkelig sjuk igjen”.

Elling bestemmer seg for å dra til Lone for å fortelle sannheten: At etter møtet med de utenomjordiske, har han hatt problemer med hukommelsen, at han ikke husker hvordan og hvorfor de skilte lag på caféen. Igjen snakker han med utstillingsdukkene før han tar mot til

seg og går ned til Lone i pølsevognen. De har en fin samtale og Elling tripper glad hjem. Neste dag forteller Elling Alfons at nå er det ham og Lone for alle pengene. Det er de to.

Elling drar på middag med Lone til hennes tante Elise. Elise viser seg å være yngre enn Elling trodde, og også vakker. Etter middagen der Elling forteller om bortføringene, inviterer Lone ham opp på sitt rom for kaffe. Elling blir stresset, han svetter og må ta seg sammen inne på toalettet. Samtidig oppdager Kjell Bjarne at Elling ikke har vært hjemme hele dagen og han går ut for å lete. Lone vil vise Elling bilder fra en UFO-konferanse. Hun viser også bilder av to menn, som viser seg å være hennes ekskjærester. Det går i stå for Elling: ”Har du gitt deg hen til både Ben, Sven og Klaus Otto? [...] Hvor mange menn har du hatt før meg?” Lone er forvirret, ”Du er spennende du!” ”Det er ikke det at jeg ikke vil elske deg...” Elling stotrer usammenhengende, ”men, jeg trenger utsettelse, kanskje i morgen?”.

Elling går ut. Han vandrer rundt i byen, og setter seg til slutt ved utstillingsdukkene. Samtidig er Kjell Bjarne rundt i alle byens pølseboder for å lete etter Elling. Til slutt finner han ham, og bærer ham hjem i armene.

Elling sitter på en benk med teppe over beina. Kjell Bjarne setter seg, i bakgrunnen leker Reidun og Mojo. Elling konstaterer at han og Lone ikke var ment for hverandre. Han leverer tilbake ekstranøkkelen til Kjell Bjarne: ”Bare i tilfelle”. Overstemme: ”Alt går over, til noe annet. Vi lever, også dør vi”. Alle fire sitter på benken. ”Jeg sier til meg selv: Elling, livet er hellig, kanskje ikke så herlig bestandig, men hellig. Hele tiden.”

9.2. Fritt vilt

Versjon: DVD. Spilletid: 1 t. 33 min.

Filmen åpner med raske bilder av en ung gutt som løper i et hvitt snøkaos. Gutten har et lilla fødselsmerke over og rundt øyet. Deretter følger en montasje av flere avisutklipp og fjernsynssendinger, en kvinne forteller: ”han gikk ut for å leke [...] også kom han ikke tilbake”. Det klippes til bildet av gutten som løper i snøen. Flere fjernsynssendinger melder om ulike forsvinninger og leteaksjoner i fjellet: ”Totalt 110 skiløpere har vært meldt savnet”. Det fades over til et bilde av et fjellandskap, og en bil kommer kjørende på veien.

En vennegjeng på fem er på vei inn i Jotunheimen for å stå på snowboard. De går opp fjellet for å stå ned på baksiden. På vei ned faller Morten Tobias (Rolf Kristian Larsen). Han brekker

beinet. Det er et stygt brudd, men Jannicke (Ingrid Bolsø Berdal) får knekt det tilbake på plass. Det er ingen mobildekning og for sent for å rekke tilbake til bilen før det blir mørkt. Nederst i dalen ser de noen bygninger, og blir enige om å komme seg dit.

Vennegjengen kommer seg inn i hovedbygningen, som nå viser seg å være et hotell. Morten Tobias blir lagt i en sofa, peisen blir tent og Jannicke lapper igjen bruddet med superlim. Ingunn (Viktoria Winge), Mikal (Endre Martin Midtstigen) og Eirik (Tomas Alf Larsen) går for å utforske hotellet. De finner mange lange, mørke korridorer og et strømaggregat som blir satt i drift. Etter hvert går Ingunn og Mikal for å finne seg et privat rom. De legger seg i sengen. Mikal prøver forsiktig å dra av Ingunns truse, men hun stopper ham. Det ender i en krangel og Mikal går tilbake til de andre i stuen. Alene på rommet blir Ingunn drept.

Neste morgen drar Eirik ut for å finne mobildekning og bilen, men blir angrepet og tilsynelatende drept utenfor hotellet. De tre andre finner et hemmelig rom fylt av merkelige ting, blant tingene en eske fylt av ringer og en lue fra lillehammer-OL i '94. Jannicke finner så Ingunns blodige rom - desperasjonen og kampen om overlevelse er i gang.

Etter hvert blir både Mikal og Morten Tobias drept. De får alle et glimt av drapsmannen, en svær mann ikledd pels og skinnklær, en svær hette og briller som skjuler ansiktet. Som siste overlevende tar Jannicke opp kampen, men blir til slutt slått ned bakfra – bildet blir svart. Når hun våkner opp ligger hun på en slede med sine døde venner rundt seg. Drapsmannen drar sleden mot en svær sprekke i isen. Han lemper én og én utfor sprekken. Jannicke finner en tapetkniv i Morten Tobias' lomme og angriper drapsmannen i det han drar henne av sleden.

Det blir en kamp om liv og død ved kanten av sprekken. Jannicke klarer til slutt å dra av drapsmannens briller. Ansiktet hans kommer til syne – han har et fødselsmerke likt det gutten i filmens start hadde. Drapsmannen mister balansen og Jannicke får inn det siste og avgjørende slaget. Han faller ned i sprekken. Det klippes så mellom drapsmannen som faller og bilder av den unge gutten som løper i snøen. Den lille gutten blir sittende fast i en sprekke og noen dytter snø over ham – noen er hans mor og far også fra fjernsynssendingen i filmens start. Filmens avsluttes med et bilde av alle de døde kroppene i bunnen av sprekken, og Jannicke som faller på kne ved toppen av bresprekken.

9.3. Fritt vilt II

Versjon: DVD. Spilletid: 1 t. 26 min.

Fritt Vilt II åpner med bildet av bresprekken kjent fra *Fritt Vilt*. Det klippes til Otta sykehus som forbereder nedleggelse. En politimann, Ole (Kim Wifladt) kommer for å treffe kjæresten sin, Camilla (Marthe Snorresdotter Rovik). Camilla er legepraktikant ved sykehuset og har takket ja til en jobb på Ullevål sykehus i Oslo, noe Ole ikke ønsker. Ole drar ut for å undersøke en bil som har stått 2-3 dager forlatt. På vei tilbake til politistasjonen står det plutselig en kvinne med en ishakke midt i veien – han bråbremses og svinger inn i brøytekannten. Kvinnen er Jannicke (Ingrid Bolsø Berdal), den eneste overlevende fra film nummer én.

Tilbake på sykehuset forteller Jannicke historien fra den første filmen til en gruppe politifolk og leger. Hun er tydelig preget. Politiet drar ut til bresprekken, og der finner de ganske riktig, Jannickes fire venner og drapsmannen fra *Fritt Vilt*. Alle kroppene blir fraktet tilbake til sykehuset og lagt i likkjelleren. Lensmann Einar Stølen (Per Schaaning) ringer Kripos, men får beskjed om at de ikke kan komme før i morgen formiddag. Han må klare seg på egenhånd frem til det. ”Jeg skal nok klare å passe på fem lik”, svarer han.

Einar oppdager drapsmannens fødselsmerke over og rundt øyet. Han finner frem gamle avisutklipp om gutten som forsvant. Han finner også frem flere avisutklipp om andre savnede i fjellheimen fra kassetten som er merket: ”savnede, etterlyste, uoppklarte saker”. Einar ringer opp to politimenn som ble igjen i fjellet for å sperre av området og undersøke hotellet. Han ber dem sjekke bresprekken på nytt, det kan være noe mer der. Og ganske riktig, politimennene finner flere lik begravd i snøen.

Samtidig begynner sykepleieren Audhild (Johanna Mørck) å kle av drapsmannen. Klærne sitter fast i huden. Plutselig beveger den døde drapsmannen seg – alarmen går og flere kommer løpende til. Det blir satt i gang livredning og han våkner til live. Like etterpå blir første person drept, en ung politimann som på sykehuset utviklet en romanse med Audhild. Audhild er neste i rekken, hun blir brutalt drept i dusjen. Blodet spruter. Så slukkes alle lys. Sjefslegen går for å sette i gang aggregatet, men blir drept i prosessen. Camilla oppdager Audhilds lik og får panikk. Hun prøver å ringe ut, men telefonen i resepsjonen virker ikke.

Samtidig har Einar kontaktet Haldor (Bernhard Ramstad), tidligere lensmann. Haldor jobbet med en sak om brann ved hotellet. Han kan fortelle at sønnen til ekteparet som drev hotellet

var dødfødt, men våknet opp etter 4 timer uten puls. Guttens foreldre ble tilsynelatende tatt i ras, men Haldor kan fortelle at det bare var ”den offisielle forklaringen”.

På sykehuset tar Jannicke hånd om en liten gutt, Daniel, som har brukket armen. Etter hvert kommer de to, samt Camilla seg ut av sykehuset. Utenfor har Einar og resten politiet nå ankommet. Ole og to andre politimenn går inn på sykehuset for å ta drapsmannen, men ender opp med å bli drept i forsøket. Bare Ole kommer seg ut med livet (så vidt) i behold. Han skyter drapsmannen som nå er utenfor sykehuset og i ferd med å drepe Camilla, før han selv faller om og dør. Camilla sitter gråtende over Ole. Jannicke som er i ferd med å gi drapsmannen noen siste skudd snur seg og går bort til Camilla – når hun så snur seg tilbake er drapsmannen borte. Jannicke finner klær og våpen, setter seg på en snøscooter og drar tilbake til hotellet for å ta drapsmannen. På hotellet fører hun inn de fem vennenes navn i gjesteboken og setter seg klar rett foran inngangsdøren. Hun våkner i det solen står opp neste morgen, døren er åpen og drapsmannen står bak henne. Det blir kamp om liv og død. I siste sekund kommer Camilla til unnsetning, hun skyter drapsmannen i det han skal sette ishakken i Jannicke. De går ut og blir stående midt i det storslåtte, hvite fjellandskapet.

9.4. Kautokeino-opprøret

Versjon: DVD. Spilletid: 1 t 32 min.

Filmen åpner med et følge av menn i uniform som bærer gevær med bajonett, et følge av folk, samt to hester med vogn. Det er vår. Én mann sitter i hver vogn. En liten gutt, Lille-Aslak, ser følget og spør: ”Kommer de med mamma?”. En overstemme lyder: ”[...] Tenk at det gikk hele 17 år før jeg så deg igjen.” Gutten klatrer ut vinduet i en liten hytte og løper ned mot følget som har stoppet ved en oppbygning i tre. En bøddel, en prest og en mann med naken overkropp står på oppbygningen. Overstemmen fortsetter: ”Nå er du voksen og jeg vil forsøke å forklare – slik at du husker og vil forstå”.

Tekstplakat: ”Kautokeino”. Elen (Anni-Kristina Juuso) er alene ute med flokken, det blir klart at overstemmen er henne. Elens mann, Mathis (Aslat Mahtte Gaup), sitter i krambua og drikker med flere andre menn. Elen kommer dit for å hente ham og matvarene. Krambuas eier nekter henne å kjøpe varer før Mathis’ spritgjeld blir betalt. Gjelden er 12 spesidaler, eller fire fullvoksne dyr. Hun nekter. Senere dukker to innkrevere opp for å ta dyrene. Etter dyrene er slaktet gir innkreveren Mathis en helflaske sprit.

Tekstplakat: "Karesuando". Aslak (Mikkel Gaup), Mathis og Elen er dratt til den lille landsbyen Karesuando i Sverige for å handle varer. De deltar også ved en messe i kirken. Presten Læstadius (Michael Nyqvist) preker om hvordan spriten ødelegger menneskene. Mathis blir tydelig grepet av ordene og faller om i midtgangen. Elen ber Læstadius om å komme til Kautokeino for å preke, der trenger de hjelp med å få mennene ut av spriten. Han har ikke anledning til å komme, men gir henne skriften og ber henne ta saken i egne hender.

Tilbake i Kautokeino er det flere menn som sliter med spritgjeld og dårlige drikkevaner. Innkreverne er ute og slakter dyr igjen, og når de er ferdig gir de mannen en flaske sprit. Elen har samlet en gjeng i lavvo og leser fra skriften. Budskapet i skriften sprer seg raskt. Overstemme: " [...] Med Handelsmannens butikk gikk det ikke lenger så bra, fordi nesten alle sluttet å drikke brennevin". Sommeren kommer og går. Carl Johan Ruth (Mikael Persbrandt), kjøpmannen, henter hjem sakfører Halmboe (Jørgen Langhelle) for å få en stopper for Læstadius budskap. Halmboe drar til amtmannen og sammen bestemmer de seg for å sende en prest til Kautokeino. Prest Stockfleth (Bjørn Sundquist) ankommer, og Ruth inviterer ham raskt til å bo hos seg. Mathis og Aslak foreslår presten om å stoppe spritsalget, men får nei. Presten er tydelig alliert med Ruth.

Ikke før til vinteren hørte sidaene (same-gruppene) noe fra presten. Etter at Aslak har startet å handle i Karesuando for så å selge videre til sidaene, reagerer Ruth. Han selger ikke lenger varer eller sprit og ber presten ta til handling. Brødrene Aslak, Mons, og Mathis blir arrestert. Elen er fortvilet, hvordan skal de klare å holde flokken samlet uten mennene? Presten krever at alle møter jevnlig i kirken og slutter med de "fanatiske" samlingene over Læstadius skrift for at mennene skal slipper ut.

Elen er ute å gjeter. Overstemme: "[...] Vi hadde ikke tid til å gå i kirken, vi måtte forsøke å samle flokken." Mennene ble derfor ikke sluppet fri. I frustrasjon oppsøker Elen messen presten er i ferd med å holde. Det oppstår en ordveksling. Presten spør Elen om hun er av djevelen. Elen kaller ham djevelens prest og en hykler. Presten og Ruth forlater så kirken. Elen forteller forsamlingen om situasjonen og lensmannen reagerer, de kan vel ikke holde mennene fengslet så lenge uten dom? Han oppsøker presten for å ta opp dette faktum. Resultatet er at han blir avsatt som lensmann. Ny lensmann blir Lars Johan Bucht (Peter Andersson), Ruths medhjelper.

Elen og de andre kaller på biskopen, som kommer kort tid etter. Han er imponert over kunnskapsnivået og mener avholdet fra spriten må være årsaken. Presten inviterer raskt

biskopen til et måltid hvor han og Ruth prøver å endre hans syn. De mener han ikke har sett hvilke problemer folk i Kautokeino lager. Biskopen meddeler at når Aslak, Mons (Nils Peder Gaup) og Mathis slippes fri må noen stå til ansvar for den tiden de har tilbrakt i fengsel. Neste dag avsetter biskopen Stockfleth som prest.

En rettsak blir satt i gang. Aslak, Rasmus og Mons blir dømt til 15 dagers fengsel. Mathis blir dømt til 8 måneder fengsel og Elen 1 år og 6 måneder. Alle på vann og brød. Da Ellen er hos sin mor for å levere sønnen klarer hun å rømme til en torvgamme. Folket krever at Aslak blir sluppet fri før de kan fortelle hvor Elen skjuler seg. Aslak blir sluppet fri, men de forteller ingenting. Lensmannen og Ruth tar alle dyrene hennes som straff. Elen og Aslak bestemmer seg for å dra inn til Kautokeino for å ta et oppgjør. De slår ned både Ruth og lensmannen, slår i stykker krambua og tenner på den. Flere kommer til bærende på kjepper i hendene. I alt kaoset blir Elen tatt.

Det er vår. Filmen er tilbake i åpningsscenen. Menn i uniform med gevær. De to ansvarlige skal dø under skarpretterens hånd. Mons opp på opphøyningen, på spørsmål om han angrer er svaret ”nei”. Bøddelen hugger hodet hans av. Aslak er nummer to opp. Den nye presten spør: ”Vil du at jeg på Guds og mitt embeds vegne skal gi deg dine synders forlatelse før du går inn i evigheten?” ”Nei”. Presten er rød i øynene og leppe skjelver. Lille-Aslak kommer løpende inn i folkemengden, som i første scene. Bøddelen hugger.

Elen og en eldre gutt sitter ved et bål. Overstemmen går fra å være en ikke-diegetisk lyd til å bli diegetisk ved at stemmen glir over i bildet hvor Elen sitter og snakker til gutten. Det understrekes at historien som er fortalt gjennom overstemmen hele tiden har vært Elens historie til sønnen ved bålet. Filmen avsluttes med følgende tekstplakater: ”De avhogde hodene ble fraktet til Oslo for vitenskapelige formål”. ”Etterkommerne til Aslak og Mons kjempet lenge for å få kranieni utlevert fra den norske stat.” ”Først i 1997, etter 143 år, kunne de gi sine pårørende en verdig begravelse.”

9.5. Lange flate ballær

Versjon: DVD, spilletid: 1 t. 37 min.

Filmen starter med følgende tekstplakat på bilder fra en fotballpub: ”Play off Tjekkia – Norge”. Edgar (Jan Edgar Fjell), eier og sjef for EdGarasje, er ute for å se VM-kampen med

sine ansatte og venner. Gjengen består av Øyvind (Anders Fjell), Kai (Kai Helge Hansen), Petter (Petter Jørgensen), Karsten (Eirik Stener Tobiassen) og Edgar, alle menn mellom 30 og 40, samt Freddy (Frode Lie), i 20-årene. Alle fra Fredrikstad, og alle med hver sin bokstav malt på brystet: N – O – R – W – A – Y. Edgar lover sine ansatte å spandere VM-tur til Tyskland, hvis Norge vinner kampen. Kampen vinnes og Edgar angrer på sin spontane lovnad.

En ny tekstplakat tar handlinger 7 måneder frem i tid. EdGarasje har kjøpt for mye på provisjon, uten å betale tilbake og får besøk av innkrever Mobekken (Arne Østgård). Han gir Edgar 30 dager på å betale tilbake det han skylder, 890 000 kr.

Samtidig prøver Øyvind å selge en bil til en vakker kvinne, men går helt i stå. Hans problem er at han ikke har debutert seksuelt og derfor ikke klarer å omgås vakre kvinner. Ikke bare Øyvind har personlige problemer: Petter er usikker på forholdet med konen, Kai har alkoholproblemer, Freddy liker ikke fotball og Karsten er sykemeldt og blakk.

Ny tekstplakat: ”Avgjørende kamp i gruppespillet USA – Norge”. Edgar informerer guttene om de økonomiske problemene. Hvis Norge vinner dagens kamp vil han spandere VM-tur til Tyskland for de siste pengene. Igjen vinner Norge, og guttene kjøper en lilla Dodge (amerikansk van) som får påskriften ”NORWAY”. Øyvinds mor dør mens han besøker henne på sykehjemmet, og han bestemmer seg for å avlyse Tysklands-turen. Det samme gjør Freddy. Nå mangler guttene både N og O. Edgar har derfor invitert sin kristne nevø, Helge (Henrik Morken Nielsen) med for å være N. Guttene reiser til Göteborg, her møter Øyvind en søt jente, og han bestemmer seg for å bli med hele veien til Tyskland allikevel. NORWAY er nå komplett.

Ombord på båten heller guttene sprit i Helges appelsinjuice, noe som ender i energisk dans. Dansen læres videre til guttene dagen derpå. På kaien må guttene gjennom toll. Kai blir holdt igjen for smugling av alkohol.

Det viser seg etter hvert at Edgar har en hemmelig sønn, Klaus (Roman Roth), unnfanget i Rostock og nå spiller på det tyske fotballandslaget. Edgar oppsøker ham, men blir avvist. Da guttene senere ankommer det de tror er semifinalen Norge – Sverige viser det seg at de er på feil semifinale. De blir allikevel sittende med NORWAY malt på brystet. På pub etter kampen terger Helge opp en gjeng tyskere som i likhet med guttene har malt hver sin bokstav på sitt

nakne bryst, problemet er bare at DEUTSCHLAND er dobbelt så langt, og dermed innebærer dobbelt så mange sinte tyskere. Slåsskamp bryter ut.

Hjemme i Fredrikstad bestemmer Freddy seg for å kjøre etter guttene til Tyskland. Dette skjer samtidig som guttene forlater slitsomme Helge ved veikanten. Petter får melding om at Freddy har sett hans kone Laila sammen med en annen mann, han ringer og ringer, men får ikke tak i henne. Senere viser det seg at denne mannen er hennes bror.

Finaledagen kommer og Norge skal spille mot Tyskland. Like før kamp blir guttene oppsøkt av Tysklands landslagsbuss. Klaus kommer ut og forsoner seg sin far, Edgar. Inne på stadion spilles *Ja, vi elsker dette landet*. Da Freddy nå har ankommet er guttenes NORWAY igjen komplett. Første omgang går dårlig for Norge.

I VIP-avdelingen kryr det av kjendiser. Øyvind finner en videospiller for å spille av en VHS, Freddy har tatt med fra Norge. Det viser seg å være hans mor, hun leser opp sitt testamente og Øyvind har arvet 12 400 000 kroner – EdGarasjen er reddet! Samtidig irriterer landslagstreneren, Åge Hareide, seg over Tysklands duskedamer. Han ber derfor guttene om å gjøre et stunt ute på banen. De tar oppdraget, går ut på banen i sine halvfeite, bleke kroppar med NORWAY malt på brystene, og tar dansen Helge lærte dem fra båten. Stor jubel fra tribunen. På vei av banen blir Øyvind stoppet av en reporter som spør om det er noen han vil hilse til, ”Anne!” roper han. ”Is that your girlfriend?”, ”I wish it was!”, svarer Øyvind spontant. Anne (Mona Solhaug) er kvinnen han møtte på kaien i Göteborg.

Andre omgang er i gang og landslaget spiller mye bedre. De scorer. Stillingen er nå 1 – 1. Petter får melding av Laila og utbryter: ”Jeg skal bli pappa!”. Raymond Kvisvik scorer: Norge vinner 2 -1. Øyvind finner Anne. Vill jubel fra tribunen. *Ja, vi elsker dette landet* spilles igjen, og en kommentator konstaterer: ”World Champion 2006 is Nooorway!”.

Filmen avsluttes med en rekke avis- og magasinfor sider. Blant annet Fredrikstad Blad, hvor forsiden slår fast: Klaus Bittman til FFK (Fredrikstad Fotballklubb). En tekstplakat tar oss 7 måneder frem i tid: Petter har en baby i armene, Anne og Øyvind er sammen med guttene, fotballmanager José Mourinho ringer og vil kjøpe Klaus, men får negativt svar. Han responderer: ”Well, do Fredrikstad need a manger?”.

9.6. Lange flate ballær II

Versjon: DVD, spilletid: 1 t. 38 min.

”EdGarasjen” har blitt ”EdGarasjen og Bergh”. Edgar, Petter, Kai, Karsten og Øyvind fra film nr. 1 (*Lange flate ballær*) gjør siste forberedelser i motoren på en racerbil. EdGarasjen er med i et billøp. Petter meddeler at hvis turbinatoren virker vil han ta patent på den. Det oppstår derimot problemer og bilen stanser. Det er bare fire uker til finalen, og den må guttene vinne fordi Karsten har veddet 10 000 kr med svenskene.

Tilbake på verkstedet blir guttene hentet av en militærbil, de skal på heimevernsøvelse. Søknaden om fritak er ikke sendt. Mens de andre blir kastet inn i bilen, rømmer Øyvind hjem for å ha samleie med Anne, som han nå bor sammen med. Anne har egglosning og de har lenge prøvd å bli gravid. Hos militærlegen prøver alle å få fritak. Spesielt Petter er ivrig for å slippe øvelse, for han har lovet å passe Mie, datteren, mens konen Laila er i syden. Ingen slipper unna. Petter kjører for å hente Mie. Laila er sur og svigermor maser om at de fortsatt ikke har giftet seg.

Tilbake i militærleiren er marsj og åpningsseremoni i gang. Orkester, soldater og garden marsjerer. Petter har med seg Mie. Admiral Leroy Burnett (Don Johnson) blir introdusert. Han representerer det amerikanske laget og presenterer den militære øvelsen: ”Oppdraget for de norske troppene er å innta det amerikanske hovedkvarter på det gamle skipsverftet på Kråkerøy. Deres mål vil være flagget vårt (det amerikanske)”.

Neste morgen blir guttene vekket av deres fenrik som viser seg å være Helge, Edgars nevø (presentert i film nr.1). Han er ikke blid etter at guttene forlot ham i veikanten i Tyskland og tvinger dem til å vaske toaletter. Mie er plassert i en barnehage. Utenfor sovesalen kommer admiral Burnett kjørende forbi. Petter synes han hørte noe rart i motoren, men Burnett blir irritert – han har jo verdens beste mekanikere.

Neste dag iverksettes delmål 1. Petter ønsker å gå dirkete etter flagget, slik at han kan dra hjem til Mie som nå veksler mellom å sove i guttenes telt og å være i barnehagen hvor hun egentlig ikke har plass. Plutselig blir han hentet av et militærhelikopter. Det viser deg at admiralens bil har brutt sammen og Petter må fikse den. Burnett blir imponert over Petter og inviterer ham på kveldens bankett. Samtidig kjemper guttene tappert ute i felten. Petter overtaler Kari (Kari Reinertsen), Edgars kone, til å passe Mie en natt. Øyvind har fått beskjed

av militærlegen at han muligens kan være steril, og bestemmer seg derfor for at han og Anne må finne en sæddonor av kvalitet. Det skal gjøres på kveldens bankett.

Kvelden kommer og admiralen slipper inn hele gjengen. Det oppstår forvirring da Øyvind prøver å forklare en farget mann at han ikke er gift, men "sambo" (amerikansk for blandingsrasen afrikaner og indianer, med rasistiske konnotasjoner). Misforståelsen ender i slåsskamp. Samtidig på biljardrommet lover admiralen, at hvis Petter klarer å ta flagget skal han få beholde det. Enda flere forviklinger oppstår da Øyvind tror Petter skal være donor og derfor ha sex med Anne, mens Petter tror han bare skal fikse sikringsskapet deres.

Neste dag blir guttene og Helge bedt om å vente på beskjed før de starter med dagens oppdrag. Petter er derimot utålmodig på å få fatt i flagget og komme seg hjem. Han overtaler derfor Helge til å ta sakene i egne hender. De kjører Dodgen (bilen fra film nr. 1) gjennom skog, ulendt terreng og et høyt gjerde før de til slutt ser flagget på en haug. De kler nå av seg til bar overkropp, bokstaver som til sammen danner N – O – R – W – A – Y er malt på deres bryst. Admiralen er imponert. Guttene får flagget som lovet, men Petter leverer det tilbake i sympati.

Burnett stopper dem på vei ut, "har du kunnskap om turbiner, Petter?" Det viser seg at en prototyp atomdrevet ubåt, USS Alamo, har en skade på hovedmotoren. Den avanserte ubåten er programmert til å destruere flere store byer i Asia og Midtøsten, før den så destruerer seg selv. Dette vil ødelegge alt innenfor en radius på 1 km og strålingen vil ta alt liv innenfor en radius på 20 km. De har bare to timer på å redde Fredrikstad. Guttene er siste håp.

Etter et tårevått møte mellom Petter og Mie blir guttene tatt med inn i ubåten. Klokken tikker. Etter en stund finner Petter feilen – løsningen er turbinatoren han har bygget og som ligger i EdGarasjen. Freddy tar en motorsykkkel og kjører for å hente den. Samtidig starter evakuering av Fredrikstad, men Laila som nå er kommet hjem fra Syden nekter å dra, hun setter kursen mot militærbasen. Freddy kommer seg etter mye komplikasjoner tilbake til ubåten med turbinatoren. Samtidig starter en nedtelling før detonasjonen begynner, 9 – 8 – 7 – 6 – 5 – 4 – 3 – 2 – turbinatoren er på plass. Selvdestruksjonsmissilen som tidligere ble skutt ut kommer nå tilbake, med styrer rett inn i betongen. Fredrikstad er reddet.

Guttene stiger ut med sine malte bryst: NORWAY. Edgar kommer mot Petter med Mie i armene, det blir et lykkelig gjensyn. Stor jubel fra publikum og de militære som har samlet seg rundt. Klipp fra nyhetssendinger verden over jubler om EdGarasjen. Laila kommer så

frem fra folkemengden, Petter holder frem en mutter og spør om hun vil gifte seg med ham – ”Ja!”. Guttene blir så tildelt flagget.

Tilbake i EdGarasjen får guttene besøk av President Georg W. Bush og en kortesje livvakter som vil ta bilde med dem, samt (bort)forklare hvorfor amerikanerne hadde atomraketter i ubåten.

Finaledagen for billøpet. Ny turbinator med påskriften US Navy blir montert i racer bilen. Løpet starter, bilen suser av sted før den lyser av elektriske stråler og forsvinner.

9.7. Max Manus

Versjon: DVD. Spilletid: 1 t. 53 min.

Filmen åpner i et vinterlandskap, det er krig og det skytes. Max Manus (Axel Hennie) og Kolbein Luring (Christian Rubeck) er ved Sallafronten i Finland. Det er mars 1940. Bildet klippes til en sykeseng, Max` ansikt er forslått.

Tekstplakat: ”Oslo Juni 1940”. Max Manus, Kolbein Luring, Gunnar Sønsteby (Knut Joner), Edvard Tallaksen (Mats Eldøen) og Gregers Gram (Nicolai Cleve Broch) er samlet. Gregers skal dra ut for å delta i et treningsprogram for sabotører. Resten starter propagandaavisen *Vi vil oss et land*.

Et halvt år inn i krigen ble alt mer organisert. Jens Christian Hauge (Kyrre Haugen Sydness) har forbindelser med regjeringen i London og organiserer sabotasjer. En ny tekstplakat tar handlingen frem til 16. Januar 1941. Max kommer inn i en leilighet, flere fra Gestapo står rundt og sikter på ham. Han snur seg raskt og hopper ut vinduet. Det klippes tilbake til bildet av Max i sykesengen med forslått ansikt. Sykesøsteren og legen hjelper ham å rømme ut vinduet der han blir hentet i bil. Samtidig får han beskjed om at Kolbein er sendt til Grini fangeleir. Siegfried Fehmer (Ken Duken), tysk politimann, bestemmer seg for å bruke alle midler i jakten på Max Manus.

Tekstplakat: ”Forest Lodge Army Training Camp Skottland”. Max blir innlemmet i Kompani Linge. Her møter han Gregers som nå har blitt korporal. Etter mye trening skal de ut på sitt første oppdrag, sprengte to tyske skip i Oslo Havn. Gregers søknad om å dra blir avvist. Max overtaler Obersten om å la Gram dra, Max vil holde et ekstra øye med ham.

Tilbake i Oslo klargjør kompaniet seg til Operasjon Mardonius 27. april 1943. I to kanoer padler de inn mellom kaien og skipet. Limpets, sprengladninger som festes under vannlinjen ved hjelp av magneter, festes på skipene. En lapp med hilsen fra en engelsk korporal blir lagt igjen, for å dra mistanken bort fra den norske motstandsbevegelsen. Da havnens flombelysning blir tent ved vaktskift er de nære på å bli oppdaget. Neste dag sprenger skipene som planlagt.

Siegfried bestemmer seg for å henrette fem uskyldige havnearbeider for skips-sabotasjen. Samtidig er Max og Gregers på vei gjennom skogen til Sverige. På Det Britiske Konsulat i Stockholm møter Max Gregers venninne, Ida Nikoline "Tikken" Lindebrække (Agnes Kittelsen). De kommer ikke særlig godt overens.

Tekstplakat: "Forest Lodge Skottland 7. juni 1943". Max og Gregers får utdelt medaljer fra Kongen. Tilbake i Oslo er Kolbein kommet hjem etter tre år på Grini, nå vil han "ta igjen". I gatene blir hyppige passkontroller utført og sikkerheten ved havnen er tredoblet. Gunnar forteller at Quisling planlegger å sende alle gutter mellom 18 og 20 i arbeidstjeneste, alle som ikke møter blir arrestert. Det er derfor planlagt en sabotasje mot to av arbeidskontorenes arkiver. Det første kontoret sprenges, men det andre er plassert i en bygård hvor det bor nordmenn. Max bestemmer seg derfor for at arkivet må brennes, slik at ingen uskyldige liv går tapt. Etter en natt med brenning, hører guttene skudd fra gaten, og dørklokken ringer. På gaten oppstår det skuddvekslinger og Max blir skutt i halsen. Tilbake i leiligheten er Max tydelig preget, en av dem er drept og Max er skadet. Han hører stemmer i hodet og drikker whisky.

Gregers og Max har flyktet til Sverige, her treffer de igjen Tikken. Etter en kveld med mye alkohol ender Max og Tikken opp i en leilighet sammen. Under en tett dans bestemmer Tikken seg plutselig for å dra. Max blir alene igjen.

Tilbake i Oslo skyter Max seg ved et uhell i foten. Han må dra alene og motvillig til Sverige for å bli behandlet på sykehus. I Norge er han etterlyst. På toget til Sverige sovner han og drømmen fra kampene i Finland returnerer. Under behandling på sykehuset får han beskjed fra Tikken om at Gregers er drept og Tallaksen arrestert. De er blitt lurt inn i en "set-up" av Tyskerne og drept i en skuddveksling. Max er svært nedstemt, "Jeg visste det. Jeg skulle aldri ha dratt".

Tilbake i Oslo blir Tallaksen torturert av Siegfried som ønsker informasjon om Max. Han tar tilslutt sitt eget liv på cellen.

Det er jul og guttene er samlet. Tyskerne vil trekke seg ut av Norge og samle styrkene, dette kan ikke skje. Det blir bestemt at frakteskipet Donau skal tas. En annen motstandsgruppe skal samtidig ta alle jernbanelinjer som leder ut av landet. Max har skyldfølelse, drikker og vil ta Donau alene. Ingen andre skal risikere å bli drept, nå er det hans tur. Kolbein som nå vil ha hevn, nekter Max å dra alene.

Tekstplakat: "16. januar 1945". Max, Kolbein og Roy Nilsen (Pål Sverre Valheim Hagen) kommer seg inn på havnen forkledd som elektrikere. Under kaien pumper de opp luftbåt og padler inntil skipet. Tre limpets med påskriften, "For Tallak", "For Kongen" og "For Gregers" blir plassert på Donau. Sprengladningene vil gå av ved soloppgang. Max drar så gjennom skogen til Sverige. Ved soloppgang stopper han. Samtidig er det kaos utenfor Drøbak hvor Donau har sprengt. Alle jernbanelinjer er også sabotert. I Sverige oppsøker Max Tikken, men hun ønsker ikke å snakke.

I Oslo har tyskerne intensivert jakten på sabotørene og Roy blir drept. Gunnar finner Max fordrunken og utslitt. Han er tydelig preget av sine drepte venner og ulykkelige kjærlighet. Men tyskerne er svekket og i radioen lyder det: "This is London calling. [...] The German radio has just announced that Hitler is dead." Det bryter ut fest og jubel i gatene. Max setter seg i leiligheten. Plutselig kommer Tallak inn, han er glad og spretter champagnen. Resten av Max avdøde venner kommer også inn i rommet. Han ser på dem, smiler smått. Gregers utbringer en skål for Max, alle reiser seg og skåler. Max er tom i blikket. Plutselig er leiligheten tom igjen. Det er stille. Max tar seg et glass whisky.

Tikken kommer inn i leiligheten og finner Max blant sneiper og tomme flasker. Han har ligget der i flere dager. "Jeg feirer. Det er bare det at det ikke er noen å feire med". Han bryter ut i sinne "Jeg har ikke to øre, jeg har ingen utdannelse, jeg har ingen jobb. Jeg har ikke deg". Tikken setter seg ved ham, "[...] jeg har aldri møtt en mann som deg, Max". De kysser lenge.

Filmen avsluttes i Oslos feststemte gater. Norske flagg og jubel preger byen. Max sitter alvorlig i Kongens bil da de passerer folket i en parade. Kolbein sitter i en annen bil, han møter blikket til Max. Sakte brer det seg et smil om Max` munn. Bildet fryses.

9.8. Nokas

Filmen åpner med følgende tekstplakater på et svart-hvitt bilde av det som tilsynelatende ser ut som en bakgård: "Mandag 5. april 2004 kl. 08:00 inntok 11 menn Stavanger forkledd som beredskapstropper". "Formålet var å rane tellesentralen til Norsk Kontantservice – NOKAS". "Ranet skulle ta 8 minutter". "Filmen er basert på informasjon fra øyenvitner og medvirkende". "Vår historie finner sted fra kl. 03:00 til 08:30".

Filmen følger tre handlingstråder. Politiets, ranernes og de Nokas-ansattes handlinger. Klokken er 03:10 og ranerne klargjør seg i en leilighet før de setter seg i biler. På politistasjonen starter dagen kl. 06:00, Arne Sigve Klungland (Morten Larsen) dusjer og kler seg for dagen. En melding om at Nokas er et potensielt ransmål kommer inn, patruljen Charlie 3.0, blir sendt til Domkirkeplassen, men stopper på veien for å gi "veiledning" til en mann med ulovlig montert og overfylt tilhenger.

Det klippes tilbake til ranerne, klokken er 03:50 og de møtes 13 km fra Nokas. Ranerne kaster plastsekker med klærne sine inn i en lastebil.

Hos Nokas begynner Beate (Marit Synnøve Berg) å flytte penger inn i velvet, klokken er 07:15. Det klippes tilbake til ranerne og klokken er 05:10, de kjører. Det klippes frem i tid, klokken er 07:10 og David Toska (Tov Sletta) står klar til å gå i gang, "Nå er det siste sjanse til å trekke seg her!". Ranerne kjører lastebilen med klærne foran utkjørselen fra politigarasjen, de antenner den, deretter kaster de granater inn foran hovedinngangen til politistasjonen.

Kl. 08:00, David Toskas bil er fremme på Domkirkeplassen. Ranet starter. Glassruten inn til velvet er forventet å knuse ved første slag, dette skjer ikke. To ranere blir stående på Domkirkeplassen for å holde vakt, mens rester jobber med å få knust ruten. Like etter går ransalarmen på politistasjonen, men ingen kommer ut av garasjen - en brennende lastebil sperrer veien.

De ansatte ved Nokas kommer seg ut, og ranerne kommer seg til slutt inn gjennom ruten. Erik Håland (Morten Håland) i patrulje Charlie 3.0, ankommer Domkirkeplassen. På samme tid kommer politibilene seg ut av garasjen ved politistasjonen. Erik avfyrrer et skudd mot de to ranerne som holder vakt. De skyter tilbake. Situasjonen eskalerer, flere skudd, folk løper frem og tilbake i gatene, en politimann og en sivil blir tatt som gissel og lagt i bakken. Arne Sigve nærmer seg i kommandobilen, men stopper da han blir beskutt av en raner som holder vakt.

Ranerne får ut pengene i bagger og laster det i biler. De kjører av sted. Arne Sigves bil står stille, han er skutt og død. Sykebil og politi ankommer. Bildet kuttet til svart. En rekke tekstplakater med ulike fakta om de virkelige hendelsene, kombinert med svart-hvitt bilder avslutter filmen.

9.9. Trolljegeren

Versjon: DVD. Spilletid: 1 t. 33 min.

Filmen åpner med følgende tekstplakater på svart bakgrunn: "14. oktober 2008 mottok Filmkameratene AS en anonym sending bestående av to harddisker som inneholdt 283 minutter filmet materiale". "Denne filmen er en grovklippet versjon av stoffet. Alt vises i kronologisk rekkefølge og det er ikke foretatt manipulasjon av bildene". "I over ett år har et team etterforskere forsøkt å finne ut om det dreier seg om en spøk eller om stoffet er ekte". "Konklusjonen ble at det er ekte".

Et filmteam med tre ungdommer fra Høyskolen i Volda drar ut for å lage en dokumentarfilm om en potensiell krypskytter. En bjørn er skutt, men ingen kjente bjørnejegere i området ser ut til å ha skutt den. En mann ved navn Hans (Otto Jespersen) er observert i områdene rundt Volda og blir raskt pekt ut som mistenkt. Filmteamet tar med seg lyd og kamera for å gjøre et intervju med mannen.

Ungdommene blir tipset om at Hans bor på campingplassen. De finner campingvognen, stinkende og utstyrt med flombelysning. Hans nekter å stille til intervju. Filmteamet bestemmer seg for å følge etter Hans på en av hans nattlige utflukter. Da de leter etter ham i skogen oppstår det rare lyder og et sterkt lys. Plutselig kommer Hans løpende ut av mørket og roper: "TROOOLL!". Thomas (Glenn Erland Tosterud), filmteamets reporter, pådrar seg et bitt i skulderen.

Hans tilbyr filmteamet å følge ham ut for å drepe et troll, en Raglefant, som i likhet med flere troll har forlatt reviret sitt. Han lykkes med å drepe trollet, men må fortsette undersøkelser for å få klarhet i årsaken til trollenes uvanlige oppførsel. Finn (Hans Morten Hansen), en byråkrat fra TST, Trollsikkerhets Tjenesten, arbeider for å skjule sannheten om trollenes eksistens for det norske folk. Han misliker sterkt filmteamets dokumentasjon av Hans' arbeid. Hans, med filmteamet på slep, finner en tydelig syk raglefant og får tatt en blodprøve av den. Blodprøven

leveres til en veterinær som trenger et par dager på å få den analysert. Filmteamet blir innlemmet i hemmelighetene om de norske trolltypene og TSTs arbeid for å holde dem i revierene: Troll er kun ute om natten, spiser alt de kommer over, lukter kristenmannsblod, og fryser enten til stein eller sprenges ved eksponering for sollys.

Filmteamet og Hans drar til Jotunheimen for å kontrollere et bergtrollrevir. Kalle (Tomas Alf Larsen), filmteamets fotograf, blir der drept av en Dovregubbe. Sammen med en ny fotograf drar de videre til Dovre. Samtidig som Thomas` bitt i skulderen blir verre, får Hans telefon fra veterinæren: det undersøkte trollet hadde rabies. Etter mye detektivarbeid finner til slutt Hans og filmteamet en Jotte som har forvirret seg inn i Dovregubbereviret. Jotten er sannsynligvis rabiesinfisert og må drepes. Etter en dramatisk kamp og et kappløp med Jotten, kommer TST kjørende. Filmteamet rømmer til fots ut mot bilveien hvor en lastebil kommer kjørende. Bildet klippes til svart. Tekstplakat: ”Her slutter opptakene”.

10. Vedlegg 2 – Informasjon om filmene i utvalget

Sjanger, egnethet og aldersgrense hentet fra Medietilsynets filmdatabase⁷⁴, besøkstall og billettinntekter levert av Film & Kino, filmenes produksjonsbudsjett levert av Norsk Filminstitutt. Besøk og billettinntekt per 31.12.2011.

Tittel	Regissør	Manusforfatter	Produsent	Distributør	År	Sjanger	Egnethet	Aldersgrense	Besøk	Brutto billettinntekt	Produksjonsbudsjett
Max Manus	Joachim Rønning / Espen Sandberg	Thomas Nordseth-Tiller	Filmkameratene	Nordisk Filmdistribusjon	08	Drama	Ungdom / voksen	15	1 165 094	98 099 141	55 122 000
Kautokeino-opprøret	Nils Gaup	Nils Gaup, Nils Isak Eira, Reidar Jönsson, Penelope Wahl	Rubicon	Sandrew Metronome	08	Drama	Ungdom / voksen	11	346 298	25 412 653	57 103 000
Elsk meg i morgen	Petter Næss	Åse Vikene	Maipo film & tv	United International Pictures (UIP)	05	Drama	Ungdom / voksen	alle	309 339	22 707 718	18 659 507
Lange flate ballær II	Harald Zwart	Pål Sparre-Enger	Zwart arbeid	SF Norge	08	Komedie	Ungdom / voksen	11	293 057	22 950 265	22 950 220
Fritt vilt II	Mats Stenberg	Thomas Moldestad	Fantefilm	Nordisk Filmdistribusjon	08	Skrekk	Ungdom / voksen	15	268 427	21 966 265	22 250 000
Trolljegeren	André Øvredal	André Øvredal	Filmkameratene	SF Norge	10	Komedie	Ungdom / voksen	11	279 063	22 004 771	26 964 990
Lange flate ballær	Bjørn Fast Nagell	Pål Sparre-Enger	Zwart Arbeid / medieparken	SF Norge	06	Komedie	Ungdom / voksen	11	258 160	19 176 480	17 699 000
Fritt vilt	Roar Uthaug	Thomas Moldestad	Fantefilm	SF Norge	06	Skrekk	Voksen	15	258 160	19 384 532	19 450 000
Nokas	Erik Skjoldbjærg	Christopher Grøndahl	Alligator Film	Sandrew Metronome	10	Action	Ungdom / voksen	11	250 607	22 374 707	31 499 286

⁷⁴ <http://www.medietilsynet.no/no/Film-pa-kino/Foreldre/Aldersgrenser/Filmer/>

11. Vedlegg 3 – Informasjon om universet

Sjanger hentet fra Medietilsynets filmdatabase⁷⁵, besøkstall og billettinntekter levert av Film & Kino, filmenes produksjonsbudsjett levert av Norsk Filminstitutt.

Dokumentarfilm merket med stjerne*, filmer i utvalget markert i turkis. Besøk og billettinntekt for filmer i utvalget, oppdatert per 31.12.2011, for øvrige per januar 2010.

Tittel	Regissør	Produsent	Distributør	År	Sjanger	Besøk	Brutto billettinntekt	Budsjett
Max Manus	J Rønning/E Sandberg	Filmkameratene	Nordisk Film Distribusjon (CTN)	08	Drama	1 165 271	63 271 173	55 122 000
Kautokeino-opprøret	Nils Gaup	Rubicon	Norsk Filmdistribusjon	08	Drama	346 298	25 360 968	57 103 000
Elsk meg i morgen	Petter Næss	Maipo film & tv	United International Pictures (UIP)	05	Drama	309 752	22 699 563	18 659 507
Lange flate ballær II	Harald Zwart	Zwart arbeid	SF Norge	08	Komedie	293 057	22 950 220	22 950 220
Fritt vilt II	Mats Stenberg	Fantefilm	Nordisk Film Distribusjon (CTN)	08	Skrekk	268 427	21 944 425	22 250 000
Trolljegeren	André Øvredal	Filmkameratene	SF Norge	10	Komedie	279 063	22 060 872	26 964 990
Lange flate ballær	Bjørn Fast Nagell	Zwart Arbeid / medieparken	SF Norge	06	Komedie	258 825	19 247 147	17 699 000
Fritt vilt	Roar Uthaug	Fantefilm	SF Norge	06	Skrekk	257 001	19 338 145	19 450 000
Nokas	Erik Skjoldbjærg	Alligator Film	Norsk Filmdistribusjon	10	Action	250 748	22 336 755	31 499 286
Slipp Jimmy fri	Christophewr Nielsen	Storm Studio	Nordisk Film Distribusjon (CTN)	06	Animasjon	186 557	14 387 581	38 038 949
Gymnaslærer Pedersen	Hans Petter Moland	Motlys	Norsk Filmdistribusjon	06	Drama	184 930	13 757 859	22 852 226
Uro	Stefan Faldbakken	Friland	Norsk Filmdistribusjon	06	Drama	176 630	13 511 209	18 278 000
Mannen som elsket Yngve	Stian Kristiansen	Motlys	Norsk Filmdistribusjon	08	Drama	174 754	13 425 644	18 825 000
Tatt av kvinnen	Petter Næss	Monster Film	SF Norge	07	Drama	165 957	12 454 069	22 795 520
37 1/2	Vibeke Idsøe	Filmkameratene	SF Norge	05	Komedie	154 711	10 715 547	19 687 716
Fritt vilt III	Mikkel Brønne Sandemose	Fantefilm	Nordisk Film Distribusjon (CTN)	10	Skrekk	152 088	13 527 889	26 614 100
Den siste revejakta	Ulrik Imtiaz Rølfesen	Maipo film & tv	Nordisk Film Distribusjon (CTN)	08	Drama	145 831	11 773 799	22 270 000
Fatso	Arild Frølich	Paradox	Scanbox Entertainment Norway	08	Drama / komedie	141 946	10 808 418	26 650 000
Død snø	Tommy Wirkola	Miho Film	Euforia Film	09	Grøsserkomedie	137 223	11 525 333	5 315 000
Mars og Venus	Eva Dahr	Cinenord	SF Norge	07	Drama	129 781	9 890 566	14 315 276
Izzat	Ulrik Imtiaz Rølfesen	Filmkameratene	Nordisk Film Distribusjon (CTN)	05	Action	128 601	9 759 535	19 770 773
Varg Veum - Falne engler	Morten Tyldum	Miso Film, SF Norge	SF Norge	08	Krim	126 063	10 039 710	19 500 000
Varg Veum - Skriften på veggen	Stefan Faldbakken	Cinemiso	SF Norge	10	Drama	121 667	19 679 086	24 790 000
Tomme tønner	Leon Bashir/Sebastian Dalén	Tappeluft Pictures, Wanted	Euforia Film	10	Komedie	118 724	10 075 776	16 890 135
Upperdog	Sara Johnsen	Friland	Norsk Filmdistribusjon	09	Drama	111 211	9 219 417	24 635 000
Naboer	Pål Sletaune	4 1/2	Nordisk Film Distribusjon (CTN)	05	Thriller	110 709	8 446 004	18 360 000
Varg Veum - bitre Blomster	Ulrik Imtiaz Rølfesen	Miso Film	SF Norge	07	Krim	106 522	7 953 463	19 444 006
deUSYNLIGE	Erik Poppe	Paradox	Scanbox Entertainment Norway	08	Drama	100 700	7 888 157	27 986 000

⁷⁵ <http://www.medietilsynet.no/no/Film-pa-kino/Foreldre/Aldersgrenser/Filmer/>

Tittel	Regissør	Produsent	Distributør	År	Sjanger	Besøk	Brutto	
							billettinntekt	Budsjett
Engelen	Margreth Olin	Speranza	Norsk Filmdistribusjon	09	Drama	97 182	7 665 898	22 000 000
En ganske snill mann	Hans Petter Moland	Paradox	Nordisk Film Distribusjon (CTN)	10	Komedie	96 054	8 280 093	20 150 020
Kongen av Bastøy	Marius Holst	4 1/2	Euforia Film	10	Drama	91 224	8 022 908	55 312 663
Kill Buljo - The Movie	Tommy Wirkola	Yellow Bastard Prod.	Oro Film	07	Komedie	87 010	6 687 669	7 554 672
Skjult	Pål Øie	Alligator Film	Norsk Filmdistribusjon	09	Grøsser	83 851	6 873 744	16 408 460
Lønsj	Eva Sørhaug	4 1/2	Nordisk Film Distribusjon (CTN)	08	Drama	75 336	5 982 843	17 038 000
Hjem til jul	Bent Hamer	BulBul Film	Norsk Filmdistribusjon	10	Sort komedie	74 489	6 388 077	30 380 855
Rovdyr	Patrik Syvertsen	Fender Film	Euforia Film	08	Skrekk	73 026	5 761 387	12 300 000
Kalde føtter	Alexander Eik	You are here	Nordisk Film Distribusjon (CTN)	06	Komedie	64 830	4 448 533	17 091 634
Ulvenatten	Kjell Sundvall	Nordisk Film & TV	Nordisk Film Distribusjon (CTN)	08	Action	61 832	4 946 323	21 900 000
Jernanger	Pål Jackman	Kong Film	SF Norge	09	Drama	59 049	4 696 126	15 580 826
Blodsband	Marius Holst	4 1/2	Nordisk Film Distribusjon (CTN)	07	Drama	52 172	3 797 492	20 300 000
Limbo	Maria Sødahl	SF Norge	SF Norge	10	Drama	52 061	4 448 397	24 956 936
Vegas	Gunnar Vikene	Cinenord / Kong Film	SF Norge	09	Drama	50 926	3 219 417	23 000 000
Reprise	Joachim Trier	4 1/2	Nordisk Film Distribusjon (CTN)	06	Drama	50 560	3 751 298	21 280 000
De gales hus	Eva Isaksen	Norsk Filmproduksjon	Nordisk Film Distribusjon (CTN)	08	Drama	49 365	3 676 987	21 385 000
Snarveien	Severin Eskeland	Exposed Film	SF Norge	09	Skrekk	48 206	3 888 703	17 244 489
Sønner	Erich Richter Strand	Tordenfilm	Norsk Filmdistribusjon	06	Drama	41 868	2 968 725	14 926 000
Nord	Rune D. Langlo	Motlys	Norsk Filmdistribusjon	09	Drama	36 602	2 912 160	12 500 000
Giganten*	H. Bræin/A. B. Rostad	Paradox	Scanbox Entertainment Norway	05	Dok.	36 350	24 465 906	8 018 965
Vinterkyss	Sara Johnsen	Friland	Norsk Filmdistribusjon	05	Drama	35 384	2 544 979	17 442 571
Kunsten å tenke negativt	Bård Breien	Maipo	Nordisk Film Distribusjon (CTN)	06	Drama	34 571	2 316 596	11 001 300
O'Horten	Bent Hamer	BulBul Film	Scanbox Entertainment Norway	07	Drama / komedie	32 820	2 501 612	20 000 000
Appelsinpiken	Eva Dahr	Helgeland Film	Norsk Filmdistribusjon	09	Drama	31 603	2 231 265	30 322 710
Den brysomme mannen	Jens Lien	Tordenfilm	Norsk Filmdistribusjon	06	Drama	30 934	2 307 517	16 933 000
Alt for Norge*	R.D. Langlo/S. Endresen	Motlys	Norsk Filmdistribusjon	05	Dok.	30 858	1 308 664	17 300 000
En helt vanlig dag på jobben	Terje Rangnes	Folk Flest	SF Norge	10	Drama	29 899	2 286 422	17 577 144
Kommandør Treholt og Ninjatropen	Thomas Cappelen Meling	Tordenfilm	Euforia Film	10	Actionkompedie	27 694	2 299 631	23 000 000
Yatzy	Katja Eyde Jacobsen	4 1/2	Nordisk Film Distribusjon (CTN)	09	Drama	27 308	1 901 210	19 150 000
Factotum	Bent Hamer	BulBul Film	SF Norge	05	Drama	26 272	1 816 770	20 295 000
Sykt lykkelig	Anne Sewitsky	Maipo / maipoMinimal	Nordisk Film Distribusjon (CTN)	10	Drama	26 010	1 946 072	12 457 410
Kurt Josef Wagle og legenden om fjordheksa	Tommy Wirkola	Yellow Bastard Prod. / Tappeluft Pictures	Euforia Film	10	Komedie	23 802	2 046 597	8 021 002
Import Eksport	Khalid Hussain	Filmhuset Produksjoner	Scandinavian Entertainment Group	05	Komedie	23 450	1 540 549	19 290 895
Marias menn	Vibeke Ringen	Maipo	Nordisk Film Distribusjon (CTN)	06	Drama / komedie	22 274	1 597 673	18 053 200
Iskyss	Knut Erik Jensen	Filmhuset Produksjoner	Scandinavian Entertainment Group	08	Drama	21 045	1 497 381	21 449 000

Tittel	Regissør	Produsent	Distributør	År	Sjanger	Besøk	Brutto billettinntekt	Budsjett
Ole Bull – himmelstormeren*	Aslak Aarhus	Visions	Oro Film	06	Dok.	20 432	1 322 155	9 628 000
Andre omgang*	Hilde Heier	Paradox / Scanbox	Scanbox Entertainment Norway	07	Drama / komedie	19 825	1 450 842	19 995 160
It's Hard to Be a Rock'n Roller*	Gunhild Asting	Speranza	Oro Film	06	Dok.	19 635	986 534	5 776 143
Sinus	Jeremy Robøle	Bastard Film	Oro Film	05	Drama / komedie	19 380	630 663	6 435 054
En folkefiende	Erik Skjoldbjærg	Nordisk Film	Nordisk Film Distribusjon (CTN)	05	Drama	19 128	1 111 940	20 615 940
Maskeblomstfamilien	Petter Næss	Maipo	Nordisk Film Distribusjon (CTN)	10	Drama	16 935	1 328 348	20 397 000
5 løgner	Lars Daniel K Jacobsen	Viafilm / Scanbox	Scanbox Entertainment Norway	07	Drama	16 616	1 225 276	17 160 425
Oljeberget*	Aslaug Holm	Fenris Film / SF Norge	SF Norge	06	Dok.	16 172	1 043 003	6 300 651
Svik	Håkon Gundersen	Alphaville Productions	SF Norge	09	Thriller	15 891	1 244 785	11 900 000
Rottenetter	Arild Østin Ommundsen	Paradox	Nordisk Film Distribusjon (CTN)	09	Drama	15 789	1 303 123	21 402 371
Kabal i hjerter*	Øyvind Sandberg	Øy-film	Corianderfilm	06	Dok.	15 688	836 676	2 463 270
Vinterland	Hisham Zaman	4 1/2	Arthaus	07	Drama / komedie	14 828	672 034	3 536 193
Snøhulemannen*	Fridtjof Kjæreng	f(x) produksjoner	Kudos Family	10	Dokumentar	14 374	1 155 642	5 625 175
Sammen	Matias Armand Jordal	Mirmar Film Production	Norsk Filmdistribusjon	09	Drama	13 482	926 338	15 794 550
Yodok*	Andrejz Fidyk	Piraya Film / Studio MG Prod.	Kudos Family	09	Dokumentar	12 348	639 746	8 562 532
99 % ærlig*	Rune Denstad Langlo	Motlys	Norsk Filmdistribusjon	08	Dok.	11 987	727 002	7 375 000
Loop*	Sjur Paulsen	Sub Productions	SF Norge	05	Dok.	11 520	713 734	5 944 016
Strengt hemmelig*	Denedicte M. Orvung	Orvung Film	Corianderfilm	10	Dokumentar	11 387	632 968	4 728 972
Mirakel	Thomas Kaiser	Nordisk Film	Nordisk Film Distribusjon (CTN)	06	Komedie	9 524	721 743	15 000 000
Pornostjerne*	John Sullivan	Navillus Film	Corianderfilm	07	Dok.	8 456	627 776	3 093 360
Le Regard - Blikket	Nour-Eddine Lakhmari	Filmhuset Produksjoner	Scandinavian Entertainment Group	05	Drama	7 220	490 906	12 324 811
Blod og ære*	Håvard Bustnes	Faction Film	Corianderfilm	08	Dok.	7 078	430 170	4 298 000
Gazas tårer*	Vibeke Løkkeberg	Nero Media	Tour de Force	10	Dokumentar	6 457	367 346	7 120 000
Thomas Hylland Eriksen og historien om origami-jenta	Dag Johan Haugerud	Mikrofilm / Motlys	Arthaus	05	Dokudrama	4 093	173 692	3 311 904
Jakten på hukommelsen*	Thomas Lien	Merkur Filmproduksjon	SF Norge	09	Dokumentar	3 865	218 153	5 609 024
100 % menneske*	T. Winterkjær/J. Dalchow	Dalchows verden	Exposed	05	Dok.	3 512	218 760	2 327 171
USA mot Al-Arian*	Line Halvorsen	Dalchows verden	Exposed	07	Dok.	2 989	181 702	4 681 917
Natural born star*	Even Benestad	Fredrik Fiction	Fredrik Fiction	07	Dok.	2 958	177 036	6 085 442
On a tightrope*	Petr Lom	Piraya Film / Lom Films	Tour de Force	07	Dok.	2 769	138 586	4 777 160
Smaken av hund*	Jon M Førland og Are Syvertsen	Incakola	Exposed	07	Dok.	2 502	133 995	2 134 150
Løven - Henrik Ibsen*	Alexander Wisting	Tellus Works	Scandinavian Entertainment Group	06	Dok.	2 455	102 320	3 000 116
Mann kvinne kaffe*	Carl Eugen Johannessen	Filmkollektivet	Oro Film	07	Dokudrama	2 418	107 799	3 383 042
Prøvetid*	Thor Bekkavik	Indie Film	Oro Film	08	Dok.	1 216	40 935	5 040 000
Sannhetsjegeren*	Erlend E. Moe	Exposed Film	Exposed	09	Dokumentar	881	54 971	7 620 086
Håkon Bleken, maler*	Hallvard Bræin	Polkafilm	Polkafilm	09	Dokumentar	743	58 277	2 532 834

