

Gjengen på skjermen

*Ungdomskriminalitet, gjengkultur og
grenseoverskridelse i norsk film*

Henrik Peder Govertsen



Masteroppgave i kriminologi

Det juridiske fakultet
Institutt for kriminologi og rettssosiologi

UNIVERSITETET I OSLO

22. mai 2019

Gjengen på skjermen

Ungdomskriminalitet, gjengkultur og grenseoverskridelse i norsk film

© Henrik Peder Govertsen

2019

Gjengen på skjermen - Ungdomskriminalitet, gjengkultur og grenseoverskridelse i norsk film

Henrik Peder Govertsen

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

Tittel:

Av: Henrik Peder Govertsen

Veil.: Sébastien Tutenges

Ved: Institutt for kriminologi og rettssosiologi,
Det juridiske fakultet,
Universitetet i Oslo

Våren 2019

Tema for denne oppgaven er populærkulturens representasjoner av kriminalitet og avvik gjennom fiksjon. Maggie O'Neill og Lizzie Seal hevder i sin bok *Transgressive Imaginations* fra 2012 at fiksjonen er blant de viktigste kildene folk flest i dag har til kunnskap om kriminalitet. Keith Hayward med flere mener at det i populærkulturen kontinuerlig skjer en speilingsprosess hvor fiksjonen på den ene siden blir formet av virkeligheten, samtidig som virkeligheten også formes av de representasjonene som preger kulturen. Hvis dette stemmer er det et godt argument for at kriminologien også bør ta for seg populærkulturens fiktive uttrykk og se nærmere på hvilke tanker og perspektiver de formidler. Dette har også blitt gjort, men ikke i norsk kontekst. I denne oppgaven ønsker jeg å se norsk filmhistorie i etterkrigstiden fra et kriminologisk perspektiv.

Jeg har tatt utgangspunkt i fire norske filmer fra denne perioden (1945-2015) som skildrer mer eller mindre avvikende ungdomsgjenger til ulike tider: *Gategutter* (Skouen & Gerber, 1949), *Åpen framtid* (Wam & Vennerød, 1983), *Schpaaa* (Poppe, 1998) og *Natt til 17*. (Svensson, 2014). Jeg er interessert i å finne ut av hvilke kriminologiske perspektiver som har preget representasjoner av ungdommelig gatekultur, grenseoverskridelse og opprør i norske filmer i denne perioden.

Basert på tekstanalyse, med et utvidet tekstbegrep som utgangspunkt, tar jeg for meg filmene, og analyserer dem med ved hjelp av elementer fra strukturalismen, post-strukturalismen og narrativ analyse. Målet er både å identifisere ulike former for mening som har blitt formidlet

gjennom filmene til ulike tider, men også å se om man kan identifisere noen gjennomgående narrativ som står uendret til tross for flere tiår med utvikling.

Med utgangspunkt teoretiske rammeverk hovedsakelig fra subkulturelle teorier og kulturkriminologien ser jeg nærmere på fortellingene som filmene formidler, og hvilke kriminologiske ideer som fremkommer, det være seg eksplisitt eller implisitt. Med utgangspunkt i teorier fra blant annet Albert Cohen og Phelippe Bourois gjør jeg en analyse av gjengene som opptrer i filmene, blant annet med utgangspunkt i problemene de står overfor, og måten de håndterer dem på. Jeg definerer blant annet fire formeltyper som representerer fire ulike tilnærminger til å løse problemene sine som går igjen i flere av filmene. Jeg konstaterer også at sentrale elementer fra frustrasjonsteori, samt mangel på tilhørighet og sosiale bånd er to nøkkelperspektiver som står sterkt i alle filmene.

Jeg ser også på endringer som har skjedd i løpet perioden filmene er produsert i, og registrerer blant annet at gjengene skildret i filmene har gått fra å ha en ideologisk forankring til å i større grad ha en hedonistisk forankring. Jeg forsøker blant annet se denne endringen i lys av den norske velferdsstatens fremvekst i samme periode.

Forord

Jeg vil først og fremst rette stor takk til min veileder Sebastien Tutenges. Dine innspill, oppmuntringer og konstruktive tilbakemeldinger har vært avgjørende for denne oppgaven. Takk også for tålmodighet når jeg ikke alltid klarte levere utkast til avtalt tid.

Takk til professor emeritus Per Ole Johansen for interessen du har vist for oppgaven min, og de faglige innspillene du har gitt til hvordan jeg kunne gripe an en litt utradisjonell problemstilling. Takk også for en oppmuntrende kommentar i gangen i mai, som ble avgjørende for at jeg valgte å ikke utsette innlevering.

Takk til familie og venner som har vist interesse og lyttet når jeg har snakket om det jeg har drevet med. Og takk spesielt til alle som sendte oppmuntringer gjennom den siste uken før innlevering.

Takk til mamma Sonja og pappa Terje for jevnlig oppmuntring og heia-rop.

Takk til min kjære Tone-Yvonne for tålmodighet og omsorg når lesesalen stadig slukte meg, og for kontinuerlige oppmuntringer den siste uken. Og takk til dere alle tre for imponerende effektiv korrekturlesning mot slutten.

Til slutt: Tusen takk til gjengen på Domus Nova for et inspirerende og inkluderende studiemiljø. Takk særlig til Kre(n)kekroken for alle sene kvelder (og tidvis hele netter) sammen, høye og lange latterkramper, og deres kontinuerlige lekenhet. Det er ikke alle forunt å kunne si at man kommer til å savne livet på lesesalen, men det gjør jeg.

#Degærnehardetgodt.

Henrik Peder Govertsen

Oslo, mai 2019

INNHALDSFORTEGNELSE:

1. INNLEDNING	1
1.1. TEMA OG FORMÅL	1
1.1.1. Kriminalitet i fiksjonen	1
1.2. PROBLEMSTILLING	4
1.3. KRIMINOLOGI OG POPULÆRKULTUR.....	5
2. TEORETISKE PERSPEKTIVER.....	7
2.1. SUBKULTURELLE TEORIER	7
2.1.1. Historisk oppsummering	7
2.1.2. Videreutvikling	10
2.1.3. Estetikk og stil	13
2.2. KULTURELL KRIMINOLOGI.....	14
2.2.1. Hva er kultur?.....	14
2.2.2. Hva vil kulturkriminologien?	16
2.2.3. Populærkultur og speilsaler	17
2.2.4. Kriminalitetens forføreriske karakter	19
2.3. SENTRALE NØKKELBEGREPER.....	22
2.3.1. Kriminalitet og grenseoverskridelse.....	22
2.3.2. Klasse.....	23
2.3.3. Kapital	24
2.3.5. Det moralske sentrum	25
2.3.4. Kjønn og maskulinitet	25
2.3.6. Sosiale bånd	26
3. METODE	28
3.1. UTVALG OG BEGRENSNING.....	28
3.1.1. Gategutter	29

3.1.2. Åpen framtid.....	29
3.1.3. Schpaaa.....	30
3.1.4. Natt til 17.	31
3.2. TEKSTANALYSE	31
3.2.1. Et utvidet tekstbegrep: Film som tekst	33
3.2.2. Strukturalisme	34
3.2.3. Post-strukturalisme.....	36
3.2.4. Narrativ kriminologi.....	37
4. GJENGEN: GATAS KULTUR.....	40
4.1. EKSPRESSIVT UTTRYKK: STIL OG SYMBOL.....	40
4.2. SAMHANDLING: VENNSKAP OG TILHØRIGHET.....	43
4.3. VERDENSBILDE: VERDIER OG MORAL	47
5. ÅRSAK: HVA ER PROBLEMET?.....	52
5.1. KJEDSOMHET: AVVIK SOM LEK.....	52
5.2. MISNØYE: AVVIK SOM OPPRØR.....	54
5.3. FRYKTEN FOR UTENFORSKAP: AVVIK SOM SAMHOLD	56
6. MÅL: HVA ER LØSNINGEN?	60
6.1. KAPITAL – JEGEREN	60
6.2. ORDEN – DRØMMEREN	61
6.3. FRIGJØRING – RADIKALEREN	64
6.4. OVERLEVELSE – SURVIVOREN	65
7. UTVIKLING	67
7.1. FRA IDEOLOGI TIL HEDONISME.....	67
7.2. VELFERD, KAPITAL OG KONSUM.....	70
8. DISKUSJON	74
8.1. ER DET SUBKULTURER?.....	74
8.2. ER DET KRIMINALITET?.....	76

8.3. FILMENE SOM POPULÆRKULTUR	78
8.4. FRUSTRASJON OG SOSIALE BÅND	81
9. AVSLUTTNING	84
9.1. BEGRENSENINGER OG VIDERE FORSKNING	85
LITTERATURLISTE:.....	87
VEDLEGG.....	92
1. Filmregister	92

1. INNLEDNING

1.1. TEMA OG FORMÅL

1.1.1. Kriminalitet i fiksjonen

Kriminalitet og avvik har vært et yndet tema innen fortellerkunsten til alle tider. Klassikere som Sofokles *Kong Ødipus* (429 f.Kr.), Fjodor Dostojevskijs *Forbrytelse og straff* (1866) og William Shakespeares *Hamlet* (1609) er alle eksempler på store fortellinger hvor en eller flere forbrytelser står sentralt i handlingen, dog gjerne som et bakteppe for langt større filosofiske og litterære refleksjoner. Edgar Allan Poe gav i 1881 ut romanen *The Murders in the Rue Morgue* som i ettertid regnes som historiens første kriminalroman, altså en roman hvor formålet først og fremst er å oppklare en forbrytelse, og gjennom dette underholde leseren (Nordberg, 2016). Krimsjangeren har utviklet seg til bli en av de mer populære litterære sjangerne, og i 2013 kunne NRK fortelle at kriminallitteratur uten tvil var det mest leste ved landets biblioteker (Bjornskau, 2013). Sjangeren har med tiden også blitt sentral og populær innen TV og film.

Sjangeren har utviklet seg over tid, og skapt flere sub-sjangre som tilnærmer seg hovedsjangeren på ulike måter. En av de mer interessante utviklingene sett fra et kriminologisk perspektiv skjedde i 1963. I Sverige bestemte forfatter Per Wahlöö og forfatter Maj Sjöwall seg for å skrive ti kriminalromaner hvor målet ikke bare var å skrive bøker som skulle være spennende for leseren, men de ønsket å bruke kriminalromanens form og ramme til å analysere og gjenspeile det svenske samfunn og samtiden fra en radikal synsvinkel. De ønsket at den moderne kriminalromanen skulle være sann på et objektivt plan. Det å være en sosial vekkerklokke, og å ha et verdifullt og psykologisk riktig innhold var viktigere enn å bare fremlegge formelle problemstillinger og abstrakt logikk (Nordberg, 2016). Fortellingene skulle altså ikke bare fortelle historier om mennesker, men også formidle noe om samfunnet de ble til i. Sjöwall og Wahlöö var svært bevisste på dette da de skrev sine romaner og fortellinger. Et stort antall teoretikere og forskere vil imidlertid hevde at uavhengig av hvor intensjonelt skaperen av et fortellende verk har skapt det så vil alle fremstillinger og fiktive representasjoner av et samfunn – og videre også av kriminaliteten i et samfunn – kunne fortelle oss noe om det samfunnet og den kulturen verket ble skapt i (Denzin, 2004). Det

at fortellingene ikke lenger bare er skriftlige og språklige, men også visuelt og dramatisk iscenesatt utvider i tillegg perspektivet betraktelig.

Keith Hayward (2002) skriver om hvordan kapitalismen i økende grad lener seg på bilder av kriminalitet og grenseoverskridelse som et middel for å selge produkter. Kriminalitet har vært en god salgsvare lenge og det har vært et elsket tema i populærkulturen gjennom hele 1900-tallet, men Hayward mener budskapets kraft og rekkevidde har endret seg (han gjør disse betraktningene i 2002). Kriminaliteten pakkes inn og presenteres for unge som romantisk, spennende, og som et stilig kulturelt symbol. Hayward hevder imidlertid at det ikke finnes noe som tyder på at det er en enkel årsakssammenheng mellom bilder av kriminalitet i forbrukerkulturen, og faktisk ungdomskriminalitet i den virkelige verden. Han hevder allikevel sammen med Jock Young at vi lever i en verden hvor «the street scripts the screen, and the screen scripts the street» (2004:549). Det foregår med andre ord en kontinuerlig prosess hvor media og andre kulturelle representasjoner av kriminalitet på den ene siden søker inspirasjon i verden (på gata), samtidig som verden (gata) også påvirkes og formes av de kulturelle representasjonene. Hayward har også skrevet om dette sammen med Mark Fenwick (2000). De trekker frem gangster rap-kulturen i USA som eksempel, og skriver at det er vanskelig å vite om det er gangster-rapens stil som former gatekulturen, eller om det er motsatt. De trekker også frem hvordan voldelig kriminalitet og narkohandel i film i moderne tid har blitt mer glamorisert, og hvordan sentrale karakterer i filmer som *Pulp Fiction* og *Natural Born Killers* får stor status som kulturelle ikoner.

Det er selvsagt ikke slik at all film påvirker verden. Det er i hvert fall vanskelig å bevise det empirisk. Men selv om ikke alle filmer former verden på en synlig og konkret måte, og tilsynelatende presenterer en virkelighet som er ren fiksjon så kan man allikevel ikke påstå at filmene er helt løsrevet fra verden. For filmene kommer ikke ut av et vakuum av ingenting. Det vil alltid ligge en samtid der som filmen, bevisst eller ubevisst, vil preges av. Sveinung Sandberg (2010) hevder at uavhengig om en fortelling er sann eller ikke så kan den likevel reflektere noe av kulturer og verdiers komplekse natur. Løgner, myter og fiksjon kan med andre ord også fortelle noe om livet, virkeligheten og de meningsuniversene de har oppstått i.

Det at fiktive representasjoner av kriminalitet og grenseoverskridelse er såpass populært og dominerende i kulturen vår innebærer også at disse fiktive tekstene for mange er hovedkilde til kunnskap og refleksjon om kriminalitet (O'Neill & Seal, 2012).

Og uansett om man kan måle betydningen empirisk eller ikke så er dette grunn nok for å ta fatt også på norsk filmhistorie og forsøke se hva slags bilder den har tegnet av kriminalitet, grenseoverskridelse og avvik.

Som tidligere nevnt så kan man finne populærkulturelle historier om kriminalitet og avvik i langt flere fortellinger enn bare de tradisjonelle detektivhistoriene, og jeg vil særlig trekke frem *ungdomsromanen*, og etter hvert også *ungdomsfilmen*, som eksempel på en andre sjanger (Giæver & Bache-Wiig, 2009). Dette er fortellinger som først og fremst handler om ungdommer og deres tilværelse og vei mot voksenlivet. I denne tilværelsen kan det gjerne være både opprør og avvik. Keith Hayward (2002) hevder at det er få temaer som setter menneskets meninger i sving i like stor grad som ungdomskriminalitet, og derfor har dette vært et populært utgangspunkt også for forskning gjennom årenes løp (eks. Whyte, 1943, Cohen, 1955, Brun-Gulbrandsen, 1958b og Hall & Jefferson, 1993). Filmhistorisk er filmen *Rebel Without a Cause* (*Rotløs ungdom* på norsk) fra 1955, regissert av Nicholas Ray og med James Dean i hovedrollen, et godt eksempel på en film som skildret ungdomskulturer i grenseland mellom det lovlidige, det opprørske og det kriminelle. James Dean gjorde få roller før han tragisk avgikk med døden, men ble for ettertiden et sterkt symbol på 1950-årenes ungdomsopprør, mye på grunn av rollene han spilte (Svendsen, 2017).

Det er også gjort flere større kriminologiske studier på filmatiske og andre former for populærkulturelle representasjoner av kriminalitet. Det eksisterer imidlertid per nå ingen studier som tar for seg dette i norsk kontekst, til tross for at kriminalitet og grenseoverskridelse har en ganske sentral rolle også i norsk filmhistorie. I 1950 ble filmen *To mistenkelige personer*, regissert av Tancred Ibsen og basert på en sann historie om et lensmannsmord, forbudt å vise fordi en av gjerningsmennene anklaget den for å være ærekrenkende og fikk den felt i høyesterett. Den ble utgitt på DVD først i 2008 (Iversen, 2011). *Bortreist på ubestemt tid* (Bang-Hansen, 1974), *Insomnia* (Skjoldbjærg, 1997), *1732 Høtten* (Julsrud, 1998) og *Uro* (Faldbakken, 2006) er eksempler på senere kriminalfilmer. Suksessen til norske krimforfattere førte også til et stort antall adaptasjoner for film og TV, basert på bøker av bl.a. Jon Michelet, Gunnar Stålesen, Anne Holt og Karin Fossum (Englestad, 2011). Et av de beste eksempelet kan imidlertid sies å være de hele 14 Olsenbanden-filmene, som med et komisk bakteppe fortalte historier om tre sympatiske kjeltringer fra den norske arbeiderklassen gjennom nesten et halvt århundre (Iversen, 2011). Det må også nevnes at filmen *Hard asfalt* (Skagen, 1986), som

skildrer livet til en prostituert kvinne i Oslo, blant annet var basert på forskning gjort av kriminologene Liv Finstad og Cecilie Høigård (Toft, 2011).

Det norske samfunn har gjennomgått enorme endringer siden andre verdenskrig og frem til i dag, og derfor anser jeg det som interessant å se nærmere på hvordan populærkulturen – nærmere bestemt filmen – har representert og iscenesatt fortellinger om kriminalitet og avvik i samme periode. Dersom det er slik som Hayward sier, at skjermen former gata og gata former skjermen, så vil det være interessant å se nærmere på hva disse filmene kan si om sin samtid, men også vel så mye hva de formidler *til* sin samtid og ettertiden.

Skildringen av ungdomsgjenger i ulike former for opprør er å finne flere steder i norsk filmhistorie, og derfor vil jeg med denne avhandlingen nettopp se nærmere på hvordan avvikende ungdomsgjenger har blitt fremstilt i norsk film. Dette er med andre ord ikke en studie av avvikende ungdomskultur, men derimot en studie av filmatisk *representasjon* av avvikende ungdomskultur.

1.2. PROBLEMSTILLING

Slik jeg ser det er det to måter man primært kan tilnærme seg populærkultur og fiksjonsfilm fra et kriminologisk perspektiv. Den ene måten er å i hovedsak fokusere på verden utenfor filmen, en se til filmen som kulturell bærer av mening, og dermed bruke den som et kulturelt referansepunkt når man forsøker forstå en kulturell utvikling i samfunnet. Et eksempel på dette kan være å se på hvordan mafia- og gangsterfilmer blir viktige symboler for ekte gangstere.

Den andre måten man kan tilnærme seg en film på er å primært fokusere på filmens innhold. Med andre ord ta for seg filmens eget univers, og analysere filmens og karakterenes handling ut fra et kriminologisk perspektiv. Da blir filmens fiksjonsunivers feltet man går inn i og sanker informasjon fra. Man forholder seg til det man ser i filmen omtrent på samme måte som en annen forsker forholder seg til observasjoner eller intervjuer. Dette handler også til syvende og sist om filmen som kulturell bærer av mening, men fokuset er sentrert rundt filmens eget univers. Dette kan igjen fortelle noe om hvordan avviket og opprøret gjennom fortellingene blir formidlet. Målet blir da ikke primært å se *hvordan* filmene faktisk påvirker verden, men heller på generelt plan se på *hva* filmene formidler *til* verden og hva de eventuelt forteller *om* verden.

Felles for disse to perspektivene er at de begge handler mer om hvordan skjermen former gata enn hvordan gata former skjermen. Men det ligger også en motsatt tilnærming der, for som nevnt så er det ikke slik at kulturelle uttrykk oppstår i et vakuum. Et kulturelt uttrykk vil formidle noe om den kulturen og konteksten det har oppstått i. Med utgangspunkt i dette vil jeg i denne avhandlingen se nærmere på følgende problemstilling:

«Hvilke kriminologiske perspektiver preger representasjoner av ungdommelig gatekultur, grenseoverskridelse og opprør i norske filmer fra etterkrigstiden?».

Dette ønsker jeg å forsøke besvare gjennom å ta for meg fire norske filmer som representerer etterkrigstidens Norge. Analysen vil gjøres i fire trinn, hvor jeg først vil se nærmere på hvilke bilder de ulike filmene tegner av gatekulturen de beskriver (kapittel 4). Deretter vil jeg med utgangspunkt i Albert Cohens (1955) påstand om at subkulturell handling er problemløsning definere tre problemer som presenteres i filmene (kapittel 5). Videre vil jeg se nærmere på hvilke løsninger som presenteres i filmene gjennom ulike karakterer. I den forbindelse vil jeg også definere noen representative formeltyper knyttet til dette i de ulike fortellingene (kapittel 6). Etter dette vil jeg forsøke å løfte blikket, se funnene i en større sammenheng og forsøke å identifisere endring i historisk kontekst. Jeg vil blant annet argumentere for at ideologiske forklaringer på avvik i norske filmfortellinger har mistet fotfeste i takt med velferdsstatens vekst (kapittel 7).

1.3. KRIMINOLOGI OG POPULÆRKULTUR

Eamonn Carrabine og Keith Hayward er begge sentrale teoretikere som har tatt til orde for at akademia i større grad bør anvende populærkultur som en ressurs. Carrabine har særlig gjort studier innen visuell sosiologi og kriminologi, mens Hayward er en pioner innen kulturell kriminologi. Argumentasjoner for hvorfor man bør analysere populærkultur finnes det flere av. I en kulturell kontekst er et av argumentene at kunstnere på lik linje med akademikere, bidrar til å skape kultur. Samtidig kan disse uttrykkene leses og tolkes på ulike måter, og bidra til at deres publikum også skaper kultur (O'Neill & Seal, 2012).

Rafter og Brown viser i boken *Criminology Goes to the Movies: Crime Theory and Popular Culture* (2011) hvordan man rent praktisk kan analysere fiksjonsfilmer med

utgangspunkt i kriminologisk teori. De bruker ordet *populærkriminologi*, og vektlegger hvordan populærkulturen er en viktig formidler av kriminologisk teori og kunnskap. Maggie O'Neill og Lizzie Seal berører samme tema i sin bok *Transgressive Imaginations*, (2012) hvor de understreker hvordan fiksjonen har blitt en av de viktigste kildene til kunnskap om kriminalitet. Dette er også noe av bakgrunnen hos Norman Denzin som i flere tekster tilnærmer seg film fra et sosiologisk ståsted. Han har blant annet fokus på hva Hollywood-filmer kan lære oss om samfunnet. Bakgrunnen er blant annet en påstand om at mennesker ikke nødvendigvis har direkte tilgang til virkeligheten, men derimot får dagliglivets realiteter formidlet gjennom symbolsk og visuell representasjon. Dette er et viktig utgangspunkt når han redegjør for hva fiksjonsfilm kan bidra med i forskning, og hvordan vi kan tilnærme oss den (2004). Alison Young (1996) definerer representasjoner av kriminalitet i kunst, fiktive tekster og etnografisk forskning som *imagine crime* (kriminalitetsforestilling). Hun skriver at begrepet *imagine* kan ha både skriftlig (written) og billedlig (pictorial) form. Det at bilder og fortellinger om kriminalitet er såpass allestedsnærværende som det er mener Young er en viktig grunn i seg selv for at kriminologer bør gi dette oppmerksomhet (O'Neill & Seal, 2012).

2. TEORETISKE PERSPEKTIVER

I dette kapittelet følger en kort redegjørelse for de to sentrale teoritradisjonene jeg kommer til å anvende i denne avhandlingen. Subkulturell teori er relevant fordi dette er en teoritradisjon som nettopp tar utgangspunkt i avvikende gjenger, grupper eller delkulturer. Teoriene belyser på ulike måter hvordan og hvorfor slike grupper oppstår, hva som driver dem og hva som kjennetegner dem. Den andre teoritradisjonen jeg vil ha som utgangspunkt er kulturell kriminologi. Dette er en kriminologisk retning som er opptatt av de kulturelle sidene ved avvik, og er relevant for problemstillingen på to plan. For det første fordi subkulturer, som begrepet tilsier, har et tydelig kulturelt aspekt. Siden filmene skildrer gjengkulturer kan det derfor være relevant å bruke elementer fra kulturkriminologien for å forstå motivasjon og handling i den kulturelle konteksten som skildres i fortellingene. For det andre er film og annen fiksjon å regne som populærkultur, og en sentral kilde til kunnskap i virkelighet i dag.

Etter gjennomgang av disse to sentrale teoretiske retningene følger en liten redegjørelse for andre begreper som også vil stå sentralt i deler avhandlingen.

2.1. SUBKULTURELLE TEORIER

Subkulturelle teorier er en retning innen avviksteorier som blant annet bygger på tidligere studier av kriminelle gjenger, blant annet i Chicago (Thrasher, 1927). Denne rettingen presenterer et teoretisk rammeverk som tar for seg avvikende grupper som finner sammen, og skaper sin egen alternative (del)kultur i den store kulturen. Disse delkulturene, som består av outsiders, blir organisert med utgangspunkt i blant annet symbolsk kommunikasjon, felles estetikk og kollektiv identitet (O'Neill & Seal, 2012). Det at subkulturelle teorier tilbyr et rammeverk som kan brukes når man ønsker å studere avvikende grupper i samfunnet gjør det til et godt teoretisk hovedperspektiv å ta med seg når vi skal se på avvikende ungdomskultur. Siden representasjonene vi skal se nærmere på er på film, og dermed visuelle, blir det mulig å også bruke teorier knyttet til subkulturers estetiske og stilistiske form.

2.1.1. Historisk oppsummering

Milton Gordon (1947) er blant de første teoretikerne som tar i bruk subkultur-begrepet. Han definerer dette som en term som refererer til en undergruppe av en nasjonal kultur,

som skapes av kombinasjonen av faktorer som klasse, etnisitet, geografisk tilhørighet og religiøs overbevisning. Omtrent ti år senere kommer Albert Cohen med sin bok *Delinquent Boys* (1955), og bidrar til å for alvor revolusjonere og videreutvikle forståelsen av subkulturell teori. Han argumenterer for at de problemene mennesker har påvirker måten de handler på, og videre at alle faktorer som skaper et problem enten er et resultat av en situasjon aktøren står foran, eller et resultat av aktørens referanseramme (*Frame of Referances*). Ifølge Cohen bruker mennesker mesteparten av tiden sin på å oppnå grunnleggende behov som husly, næring og sosialt samvær, og for de aller fleste i et samfunn vil den dominerende kulturen tilby måter å tilfredsstille behovene på. Utfordringen er at ikke alle har like gode muligheter for å nå disse målene – noen har bedre utgangspunkt enn andre. Og ikke alle ser situasjonene de står i med samme «briller», og handler dermed forskjellig. Cohens bok tar for seg blant annet hvordan en gruppe unge arbeiderklassemenn velger å løse problemene sine gjennom å bruke unormale og avvikende midler. Nøkkelen i Cohens forståelse av hvordan en subkultur oppstår finner vi i boken hans:

«The crucial condition for the emergence of new cultural forms is the existence, in effective interaction with one another, a number of actors with similar problems of adjustment.» (Cohen, 1955:59)

En subkultur oppstår med andre ord ifølge Cohen når flere aktører med en felles referanseramme knyttet til et felles problem finner sammen. Cohen definerte videre tre ulike former for subkulturer:

1) *Lovbruddskultur*. I denne formen for subkultur er lovbrudd en sentral del av hverdagen. Denne typen avvik har kun fokus på egen situasjon, og ønsker ikke å endre samfunnet. Et eksempel kan være vinningskriminelle som stjeler fordi de er fattige.

2) *Opprørskultur*. Denne typen subkulturer jobber mer aktivt for å endre samfunnet. Et eksempel er ideologiske grupper som arbeider for politisk endring og revolusjon.

3) *Tilbaketrukket kultur*. Disse gruppene ønsker verken å delta i eller å endre samfunnet. Deres løsning blir dermed at de trekker seg ut av samfunnet, og skaper heller en arena for å dyrke egne verdier. Et eksempel her kan være sekter som slår seg ned på landsbygden, og isolerer seg fra samfunnet. (Cohen, 1955)

En annen teoretiker som har visse fellestrekk med Cohen er hans lærer Robert Merton. Hans begrep om *anomi* er nært beslektet med Cohens subkulturelle teorier, da de begge er en del av den overordnede teoritradisjonen *strain theory*, eller *frustrasjonsteori* (Newburn, 2013). Cohens teorier bygger i stor grad videre på sentrale elementer hos Merton. Merton definerer *anomi* som en tilstand som innebærer et sammenbrudd i den kulturelle strukturen. Denne tilstanden forekommer særlig når det er en akutt motsetning mellom de kulturelle normene/målene, og gruppemedlemmenes kapasitet/mulighet til å handle i samsvar med dem (Merton 1968). Det er i en slik situasjon, hvor det ikke er samsvar mellom det du ønsker og det du har mulighet til å oppnå, at det oppstår avvik og kriminalitet. I en subkulturell kontekst kan dette komme til uttrykk gjennom at personer som har en felles *anomi*-tilstand hvor de ikke er i stand til å oppnå sine legitime mål med tradisjonelle, legitime midler finner sammen og søker alternative måter å nærme seg målet på.

En annen teoretiker, som både arbeidet i samme teoretiske område og etter hvert også videreutviklet Cohens subkulturelle teorier er Howard Becker. Han utviklet på 60-tallet en subkulturell teori som vektla at kollektiv avviksatferd sannsynligvis ble en subkultur når medlemmene av en gruppe bevisst identifiserte seg i kontrast til det brede mainstream-samfunnet (Williams, 2011). I sin bok *Outiders* (1973) skriver Becker om hvordan mennesker som bryter med samfunnets og/eller en sosial gruppes normer blir stemplet og utstøtt. Han vektlegger i stor grad samfunnets definisjonsmakt, hvor samfunnet gjennom sine definisjoner av avvik også stempler mennesker som avvikere.

Beckers bok og ideer om forskjellen mellom insidere og outsiders har blitt sentral og karakteristisk for subkulturelle teorier i dag. Williams (2011) argumenterer for at dersom vi kombinerer Beckers innsikt med Cohens så får vi en konseptualisering av subkulturer som er ganske annerledes enn den vi får fra Gordon. Subkulturer representerer nå grupper som knyttes til hverandre gjennom interaksjon og delte interesser, og ikke gjennom vilkårlige karakteristikk som lokalitet eller hudfarge. Medlemmenes felles interesser bidrar også til at de identifiserer seg som annerledes fra det normale og «satte» samfunnet, og ofte utvikler en heller fiendtlig tilnærming til det (Williams, 2011).

2.1.2. Videreutvikling

Mange teoretikere har gjennom årenes løp bidratt til å supplere, utvide og videreutvikle teoritradisjonen knyttet til subkulturer. Enkelte har også forsøkt å utvikle alternative begreper, da de ikke synes det tradisjonelle subkulturbegrepet passer like godt på alle avvikende delkulturer og gjenger. Blant dem som har gjort det kan vi allerede nå nevne Andy Bennett (1999) og Phelippe Bourgeois (2003). Vi skal se nærmere på deres bidrag meget snart, men vi tar det i historisk rekkefølge.

I 1976 gav Stuart Hall og Tony Jefferson ut boken *Resistance through Rituals* (gjenutgitt i 1993). Denne boken tok for seg ungdomssubkulturer i etterkrigstidens England, og inneholdt bidrag fra flere sentrale teoretikere. Hall og Jefferson tok utgangspunkt i begrepet *ungdomskultur*. To begreper som trekkes frem her er *klassebevissthet* og *generasjonsbevissthet*. Disse begrepene representerer på en måte to ytterpunkter på en skala som beskriver hvordan ungdomssubkulturer oppstår. Mens en ungdomskultur med utgangspunkt i klassebevissthet først og fremst er i opprør på vegne av sin egen klasse mot kapitalistene, så er ungdomskulturer med utgangspunkt i generasjonsbevissthet primært i opprør mot sine egne foreldre og deres generasjon. Det handler her om en følelse av å være annerledes, og et ønske om å løsrive seg. Det er imidlertid fullt mulig å være drevet av begge deler, og det handler i stor grad om å plassere ulike subkulturer/ungdomskulturer på en linje mellom disse to ytterpunktene. Forfatterne hevder at ungdomskultur oppstår i krysningspunktet mellom den lokaliserte foreldrekulturen og de institusjonene som formidler den dominerende kulturen. Klassebevissthet og generasjonsbevissthet vil være hjelpelike begreper når jeg senere skal definere gjengene i de ulike filmene.

I 1994 kom Elijah Anderson med artikkelen *The Code of the Street*, hvor han basert på egen forskning blant afroamerikanske «inner city»-samfunn i USA, argumenterer for at det finnes to koder: en *anstendighetskode* og en *gatekode*. Anstendighetskoden er knyttet til middelklassens øvrige verdier, og løfter blant annet frem arbeidsetikk og konservativ seksualmoral. Gatekoden står i motsetning til dette, og knyttes blant annet til kriminalitet og vold, samt en langt friere seksualmoral. Denne koden og verdiene bak plasserer de afroamerikanske ungdommene under et stort press, fordi den lærer dem at de skal respondere på visse situasjoner med vold, som for eksempel når de blir vist respektløshet (disrespect). Selve hjertet i gatekoden handler om respekt, som ifølge Anderson løst kan defineres som å bli «behandlet rett», eller å bli

«vist den ærbødighet man fortjener» (s. 156). Grunnen til at denne respekten er så viktig å opparbeide seg er nettopp fordi den styrer sosiale relasjoner i ghettoen. Volden er dermed ikke blind og umotivert, men en del av koden og en handling som kan generere respekt på gata.

Anderson understreker at de aller fleste i slike indre bysamfunn ikke lever totalt etter koden. Det er den signifikante minoriteten av «hard-core» gateungdom som må leve og handle i samsvar med koden fordi de føler at de ikke har andre måter å hevde seg på. For disse ungdommene er det gatekodens standard som er «the only game in town» (s. 164). Koden blir allikevel som nevnt svært sentral på gata, og ungdommer som kommer utenfra blir også tvunget til å forholde seg til den. De må lære seg å sjonglere mellom hvordan de opptrer på skolen og i familien, versus i gjengen på gata.

Andy Bennett (1999) er blant dem som har hevdet at tradisjonelle forståelser av ungdomskultur gjennom subkulturelle teorier er mangelfull. Hans påstand er at enkelte grupper som tradisjonelt har blitt teoretisert som enhetlige subkulturer kan forstås bedre som grupper/gjenger hvor både grenser og medlemskap er mer flytende. Sosiologer bruker subkultur-begrepet i så stor grad at han opplever det kan by på kontradiksjoner. Subkultur-begrepet er tradisjonelt definert som en delkultur i den store kulturen, med andre ord en enhetlig gruppe med en felles forståelse av verden. Bennett mener at det tradisjonelle subkultur-begrepet blir mangelfullt når man bruker det som teoretisk rammeverk for forstå ungdomsgjenger og grupperinger med bakgrunn i for eksempel smak og stil. Det er lite bevisgrunnlag for å hevde at stilistiske ungdomsgrupper er så enhetlige og fokuserte som subkultur-begrepet antyder. Med utgangspunkt i Maffesolis (1996) *tribus*-begrep utvikler Bennett derfor det han kaller for *neo-tribes* som en alternativ teoretisk modell for studie av ungdom. Han erstatte/utvider dermed subkultur-begrepet med et stamme-begrep. Han knytter det hele tett til begreper som *sosial identitet* og *livsstil* (Bennett, 1999). Dette er relevant for oppgaven fordi flere av gjengene i filmene vi skal ta for oss består av personer med en felles tilhørighet, men ikke nødvendigvis et felles mål og et felles verdensbilde.

En annen som har utviklet en alternativ terminologi når han beskriver subkulturer er Philippe Bourdieu. Han tar i bruk begrepet *gatekultur* (*street culture*) når han i sin bok *In Search of Respect* (2003) ser nærmere på narkotikamiljøer i El Barrio. Han definerer det han kaller «inner city street culture»:

«A complex and conflictual web of beliefs, symbols, modes of interaction, values, and ideologies that have emerged in opposition to exclusion from mainstream society.» (Bourgois, 2003:8).

En sentral side i gatekulturer er med andre ord at de i stor grad er konfliktorientert, og står i opposisjon til mainstream-samfunnet. Samhandling, symboler, verdier og trossystemer er også en sentral del av det. Etter å ha observert disse gjengene over lengre tid beskriver han en gatekultur med usikre ungdommer som ikke føler de blir respektert av det øvrige samfunnet. Flere av dem har eksempelvis hatt jobber, men kjent på en manglende respekt fra de andre ansatte. Bourgois beskriver det som at selvrespekten er truet, og trenger å opprettholdes kontinuerlig. Dette skjer blant annet på gata. Jeg vil ta gatekultur-begrepet med meg videre i min analyse, og kommer til å bruke det i større grad en subkultur-begrepet. Jeg vil også ta utgangspunkt i Bourgois' definisjon når jeg senere skal beskrive gjengene i filmutvalget.

Sveinung Sandberg og Willy Pedersen oppsummerer flere av de ovennevnte teoriene, og lanserer begrepet *gatekapital* i sin bok med samme navn (2010). De definerer begrepet som «Alt det som er nødvendig for å makte det strevsomme og kompliserte livet på gata.» (s. 54). Begrepet bygger på Pierre Bourdieus kapitalbegrep, og oppsummerer både Andersons beskrivelse av jakten på respekt, og Bourgois' beskrivelse av en selvrespekt som stadig må arbeides med for å opprettholdes.

Felles for disse videreutviklingene er at de bidrar til å gjøre subkultur-begrepet, som på mange måter er ganske stort og låst, litt løsere. De har lansert alternative begreper som fortsatt er tett beslektet med subkulturelle teorier, og i så måte bidratt til å utvide den teoretiske tradisjonen.

Videre kommer jeg til å særlig til å ta med meg begreper og perspektiver som knytter subkulturene konkret til gata og til ungdom. Gatekultur, ungdomskultur og gatekoder vil naturlig nok bli sentrale begreper for den videre avhandlingen. Neo-tribe-begrepet er også viktig å ha med seg, selv om jeg ikke kommer til å anvende det like mye som *gatekultur* og *ungdomskultur*. Men sentralt i min forståelse av disse begrepene ligger det også en forståelse av at gjengene ikke trenger være like enhetlige som det tradisjonelle subkulturbegrepet opprinnelig tilsa.

2.1.3. Estetikk og stil

Stil og subkultur er to termer som omtrent går hånd i hånd (Williams, 2011). I sin bok *Subculture: The meaning of Style* (1979) tar Dick Hebdige særlig tak i dette, og hevder at subkulturer, da særlig ungdomssubkulturer, ofte primært må forstås i stilistiske termer. Hebdige trekker blant annet frem mods, rockere, skinheads og punkere som eksempler på subkulturer som er tydelig definert gjennom stil.

Michael Brake (1985) deler subkulturer ned til tre kategorier basert på språk, atferd og utseende. Phil Cohen (1972) er mer konkret når han definerer fire moduser for subkulturell stil: Klær, musikk, ritualer og *argot* (moteuttrykk).

Det er ikke fysiske elementer, klær eller musikksmak som i seg selv skaper en stil. Det som derimot skaper en stil er den konkrete aktiviteten *stilisering*. Den aktive organiseringen av elementer skaper en gruppeidentitet basert på en distinktiv måte å «være i verden på» (Hall & Jefferson, 1993). Det handler om hvordan man ønsker å oppfattes. Hvordan man beveger seg, hvordan man snakker og generelt hva man utstråler. Stilens effektive makt kan handle om at det å ha på seg merkeklær signaliserer til omverdenen at personen som har klærne på seg aksepterer den konkrete visjonen om et vestlig, kapitalistisk samfunn. Punkernes fillete klær eller goternes *bondage-utstyr* passer ikke inn i denne visjonen – som er et viktig punkt for deres stilistiske valg. De verdsetter den ikke-normative dimensjonen av kulturell annerledeshet (Williams, 2011).

Stil blir en viktig del av det å skape en gruppeidentitet og en tilhørighet (Clarke, 1993). Gjennom stilen kan man signalisere tydelig hva som skiller folk innenfor fra folk utenfor, og stil oppstår gjerne som en konsekvens av negative reaksjoner fra andre grupper. Hvis man blir kritisert eller mobbet av andre grupper kan en naturlig reaksjon bli at man utvikler en stil som står i bevisst kontrast og opprør til den andre gjengen. Dette trenger heller ikke handle om gjenger, men kan også være individuelt og generasjonsforankret. Man står i opprør mot sine foreldre og deres generasjons verdier, og utvikler dermed en stil som bevisst skal fremstå som en distanseskaper og kanskje til og med en provokasjon mot dem.

Det estetiske og stilistiske perspektivet i samfunnsgrupper er intet nytt fenomen. Thorstein Veblen hevdet allerede i 1899 at estetiske elementer som design, arkitektur og forbruksvarer fungerte som viktige klassesymboler. Han registrerte blant annet at enkelte var villige til å se forbi komfort og praktiske egenskaper ved klær i jakten på

sosial status, og at det ikke var uvanlig at mennesker i et kaldt klima valgte å gå tynt kledd, utelukkende for å fremstå estetisk velkledd (Veblen, 1976). Klær og andre estetiske elementer kan med andre ord ha en viktig symbolsk betydning for tilhørighet og gruppeidentitet.

Grunnen til at jeg velger å rette fokus på stil er fordi film er et audiovisuelt medium. En film er proppet med stilistiske elementer. Karakterene har kostymer som ofte er nøye gjennomtenkt, de formulerer replikkene på bestemte måter og handler på bestemte måter. Jeg mener at dersom man utelukker stil når man ser på representasjoner av subkulturer i film så mister man et sentralt og interessant element. Klesstil vil være et sentralt element når vi senere skal se på hvilke ekspressive uttrykk som preger de ulike gjengene i filmene.

2.2. KULTURELL KRIMINOLOGI

En form for videreføring av enkelte tanker i subkulturelle teorier er det som kalles kulturell kriminologi (Frauley, 2010, Newburn, 2013). Her rettes det større fokus på handlingen, dens mening og sensuelle natur (ibid.), og hvordan kriminalitet finner sted i skjæringspunktet mellom «nytelse og panikk» (Hayward & Young, 2004). Kulturell kriminologi søker å forstå både kriminalitet og kriminalitetskontroll i kulturell kontekst. Kriminalitet sees som et kulturelt produkt som konstrueres og rekonstrueres sosialt og bærer med seg mening (Newburn, 2013). Populærkultur er også kultur, og i så måte fremstår det som naturlig å trekke inn kulturell kriminologi også i møte med populærkulturen.

2.2.1. Hva er kultur?

Å skulle definere kultur på en lettfattelig måte uten alt for mange akademiske fremmedord er ingen lett oppgave. Kultur er – til tross for å være et ord man ofte hører snakk om – et meget komplekst begrep. La oss starte med en overfladisk definisjon hentet fra en lærebok i sosiologi og sosialantropologi for videregående skole:

«Kultur er de tanker, kunnskaper, trosformer og ferdigheter mennesker har tilegnet seg som medlemmer av et samfunn, og som overføres, ofte i en noe forandret form, fra generasjon til generasjon.» (Westersjø, Kval, Andreassen & Henningsen, 2017:128-129)

Et videre skritt i jakten på å definere kulturbegrepet er å gå til pionerene innen kulturell kriminologi. Jeff Ferrell, Keith Hayward og Jock Young konkluderer med utgangspunkt i flere andre teoretikere med følgende definisjon:

«Cultures – ethnic and otherwise – exist as neither static entities nor collective essences. Rather cultural dynamics remain in motion; collective cultures offer a heterogeneous mélange of symbolic meanings that blend and blur, cross boundaries real and imagined, conflict and coalesce according to dynamics of power and influence, and hybridize with changing circumstances.»
(Ferrell, Hayward & Young, 2015:6).

Essensen i deres forståelse av begrepet er med andre ord at begrepet aldri kan defineres i presise termer, da det alltid vil være i bevegelse. Kultur er noe foranderlig og flytende som er, og blir, konstruert. Clarke, Hall, Jefferson og Roberts (i Hall & Jefferson, 1993) er litt mer konkrete når de oppsummerer sin forståelse av begrepet:

«We understand the word *culture* to refer to that level at which social groups develop distinct patterns of life, and give *expressive form* to their social and material life-experience. Culture is the way, the forms, in which groups “handle” the raw material of their social and material existence.»
(s. 10)

En kultur inneholder meningskartet hvor medlemmene finner sin forståelse av ting. Disse meningskartene ligger ikke bare i menneskenes hode, men blir objektivisert gjennom de relasjonelle og organisatoriske mønstrene som gjør at individene i gruppen også blir sosiale individer. Kulturen gir altså omgivelsene mening, og former sosiale mønstre. Samtidig handler kultur også om hvordan disse formene blir erfart, forstått og tolket (Hall & Jefferson, 1993).

Ann Swidler (1986) hevder at kultur påvirker handling gjennom å forme et verktøysett av vaner, stiler og ferdigheter som mennesker bruker når de utvikler handlingsstrategier. I dette ligger en forståelse av at kultur ikke er noe som *dikterer* oss, men noe som *preger* oss. Kultur er en verktøykasse hvor man selv kan velge atferdsmønstre man kan la seg inspirere av.

Michèle Lamont (1992) og Heidi Grundetjern (2015) er blant dem som mener at Swidlers definisjon av kultur er mangelfull. De mener at verktøykasse-teorien ikke forklarer de faktorene som påvirker at mennesker velger et sett verktøy over andre. Nordmenn flest kan eksempelvis ikke bare velge verktøy fra en afrikansk stammekultur

uten videre, ganske enkelt fordi nordmenn flest ikke kjenner afrikanske stammekulturer.

Om vi skal forsøke å oppsummere kan vi si at kultur er noe som både *karakteriserer* en befolkningsgruppe, og noe som *får* gruppen til å handle på bestemte måter. Kultur er et sett av meninger, verdier, trosformer, stil og estetiske preferanser m.m. som eksisterer innenfor en befolkningsgruppe. Kultur dikterer ikke menneskelig handling på en deterministisk måte, men samtidig så står mennesker heller ikke fritt til å velge sin kultur. Man preges – bevisst eller ubevisst – av den kulturen man er en del av.

2.2.2. Hva vil kulturkriminologien?

«[Cultural criminology] is the placing of crime and its control in the context of culture; that is, viewing both crime and the agencies of control as cultural products – as creative constructs. As such they must be read in terms of the meanings they carry.» (Hayward and Young 2004: 259)

Kulturkriminologien tilnærmer seg kriminalitet og grenseoverskridelse som en kulturell aktivitet, og er en form for kriminologi som ikke bare tar høyde for tradisjonelle kriminologiske elementer som økonomisk bakgrunn og sosial klasse hos avvikerer, men også tar inn kulturen de er en del av. Sentralt i forståelsen av avvik og avvikere står begrepet *mening*. Mennesker (i kriminologisk kontekst avvikerne) handler på bestemte måter fordi kulturen de er en del av gir handlingen mening, og kulturkriminologer er interessert i å finne ut hva slags mening avvikerer tillegger handlingen.

Kulturkriminologi er mer opptatt av mening og representasjon enn de er av tradisjonelle avviksteorier som fokuserer på hvordan kriminalitet blir sosialt konstruert. Målet er å forstå både kriminalitet og kriminalitetskontroll i kulturell kontekst, noe som betyr at de anser disse to fenomenene for å være kulturelle produkter (Newburn, 2013).

Blant det mest sentrale i kulturkriminologien står fokuset på media, og kriminalitetens medierende natur. Tre sentrale temaer som kulturkriminologien har fokusert på er hvordan avvik blir konstruert via media, det institusjonelle forholdet mellom media og strafferettslige organers natur, og bruken av media i kriminalitetskontroll (Newburn, 2013). Et annet sentralt perspektiv er at parallelt med at samfunnet forsøker å skape sosiale og politiske problemstillinger ut av kriminalitet og kriminalitetskontroll, så skaper media underholdning av det (Ferrell, 1999). Dette åpner for at kulturkriminologi ikke bare trenger å handle om å analysere avvik og avvikere ut

fra kultur, men at man det også er mulig å snu forholdet og forsøke å analysere kulturens diverse uttrykk ut fra en kriminologisk forståelse. Dersom kultur handler om mening vil det da også være vesentlig å stille seg spørsmålet om hva slags meningssystemer ulike kulturelle uttrykk formidler.

2.2.3. Populærkultur og speilsaler

Akademia og populærkultur fremstår i utgangspunktet som meget adskilte sfærer. Men Keith Hayward er blant dem som mener at populærkultur, representert ved Hollywood, og akademisk samfunnsvitenskap og kriminologi ikke bare kan, men *bør* forenes:

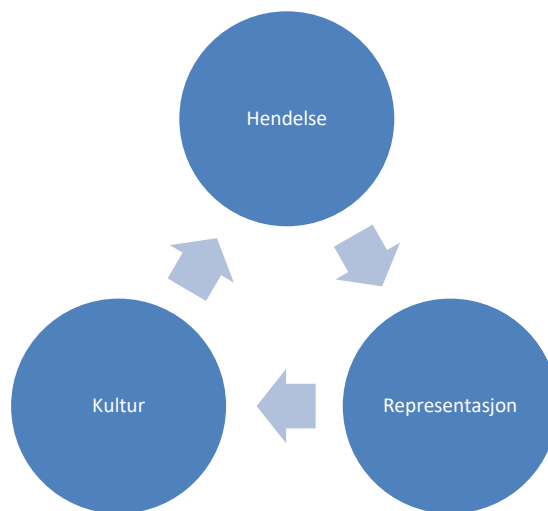
«It is my belief that, given the ascendant position of the image/visual in contemporary culture, it is increasingly important that all criminologists are familiar with the various ways in which crime and 'the story of crime' is imaged, constructed, and 'framed' within modern society.» (Hayward, 2010:9)

Vi har tidligere sett Haywards påstand om at skjermen former gata og gata former skjermen, som betyr at det etter hans forståelse ikke bare er filmene som påvirkes av virkeligheten, men virkeligheten vil også i en eller annen form påvirkes av filmen. Historisk ser vi at visuell kultur, og særlig film, ofte har blitt møtt med skepsis og frykt, blant annet gjennom det som i etterpåklokskapens lys kan betraktes som noe ekstrem sensur (Lismoen, 2004). Man kan være uenig i hvorvidt man kan klandre populærkulturen for hvordan folk oppfører seg, men at populærkulturen er en viktig meningsformidler inn i den øvrige kulturen er vanskelig å si imot. Et ikke-kriminologisk eksempel er hvordan salget av *Ray Ban* pilotbriller økte betraktelig etter at Tom Cruise brukte det i filmen *Top Gun* fra 1986 (Karrh, 1998). Et kriminologisk eksempel er hvordan Stanley Kubricks film *A Clockwork Orange* (1971), som skildrer en voldsgjeng som kler seg i hvitt med bukseseler, bowlerhatter og løsnese, og synger og ler mens de slår og voldtar, førte til flere episoder (særlig i England) hvor alvorlige kriminelle handlinger ble begått av mennesker som adapterte stil og/eller atferd fra filmen. Dette førte til at Kubrick trakk filmen tilbake fra det engelske markedet (Faraci, 2013). Et annet eksempel er David Finchers film *Fight Club* (1999) som handler om menn som møtes for å se på hverandre slåss. I Kristiansand kunne politiet i 2015 melde om en voksende ungdomstrend som handlet om akkurat det samme, og som internt blant

ungdommene nettopp gikk under navnet *Fight Club* (Kristiansand kommune og Agder politidistrikt, 2015:5).

Haywards påstand ligger til grunn for det Ferrell, Hayward og Young kaller for *speilsaler* (*Hall of mirrors*), som beskriver hvordan ett bilde stadig blir grunnlaget for konstruksjonen av nye bilder (Ferrell, Hayward & Young, 2015). Begrepet er tett beslektet med Peter Mannings (1995, 1998) beskrivelse av en sosial verden av skjermer og refleksjoner, og en tv-verden bestående av det han kaller *media loops*, hvor ett bilde blir et annet bildes innhold.

Det disse to metaforene har til felles er at de beskriver en sirkulerende prosess som utfordrer et visst skille mellom en hendelse og dens representasjon (Ferrell, Hayward & Young, 2015:155).



Jeg har over gjort et forsøk på å beskrive denne prosessen. En hendelse oppstår med utgangspunkt i en eller annen form for kulturell kontekst. Denne hendelsen får en representasjon f.eks. gjennom medier eller fiksjon. Denne representasjonen treffer den øvrige kulturen som igjen blir påvirket av den, og skaper grunnlaget for nye hendelser.

Keith Hayward (2002) hevder at man i den senere tid har sett en endring i hvordan grenseoverskridelse og kriminalitet fremstilles i kulturen, og hvordan det har blitt en salgsvare som kapitalismen benytter seg av. Kriminaliteten har blitt pakket inn og blir markedsført til unge som romantisk, spennende, kult, og presenteres som et stilig kulturelt symbol. Resultatet av dette er at grenseoverskridelse i denne kulturelle konteksten blir et ønsket valg hos forbrukeren. Kriminaliteten estetiseres og stiliseres innenfor den moderne forbrukerkulturen, og blir i mediene presentert på lik linje med annen mote-estetikk. Haywards poeng er imidlertid ikke at det er en klar

årsakssammenheng mellom bilder av kriminalitet og faktisk kriminalitet (som tidligere nevnt er dette vanskelig å måle). Det han imidlertid trekker frem som et sentralt poeng er at forskjellen mellom representasjoner av kriminalitet på den ene siden og jakten på spenning (særlig innenfor ungdomskulturer) på den andre siden i det moderne samfunn er ekstremt uklart.

Denne avhandlingen vil først og fremst fokusere på selve representasjonen, og vil ikke forsøke å finne empirisk materiale som forteller noe om hvordan representasjonen har påvirket den faktiske kulturen. Det vil i så fall være mer relevant for denne avhandlingen å se representasjonen i lys av kulturen den er skapt i, framfor å se kulturen i lys av populærkulturen.

2.2.4. Kriminalitetens forføreriske karakter

Vi har nå sett på kulturelle perspektiver som flytter fokus fra tradisjonell kriminologi hvor samfunnets strukturer i stor grad står i sentrum. Kulturkriminologene mener at kulturen også må inkluderes når man ønsker å forstå kriminaliteten i et samfunn, og mener dette i stor grad har blitt oversett i tradisjonell kriminologi, hvor forholdet mellom avviker og sosial kontekst har hatt hovedfokus. Kulturkriminologien løfter også frem verdien i å analysere representasjoner som bringer mening til kulturen. Vi skal nå se på et annet kulturelt perspektiv, som primært verken fokuserer på avvikerens bakgrunn, eller kulturens meningsbærere, men derimot flytter fokus over på selve handlingen.

Jack Katz og Stephen Lyng har skrevet noen hovedverker som har inspirert, og blitt en *hjørnestein* for denne grenen av kulturell kriminologi, hvor de flytter fokus over på lovbryteren og handlingens autoteliske kvaliteter. Katz' bok *Seductions of Crime* (1988) fokuserer på de moralske og sensuelle attraksjonene knyttet til å begå kriminalitet, eller som han selv kaller det «doing evil». Han mener også at betingelsene for antisosial atferd må starte med dette premisset. Katz argumenterer for at om man ønsker å forstå kriminell atferd så holder det ikke å bare se på ytre faktorer som miljø, arv og rasjonelle valg. Vi må grave dypere inn i det emosjonelle og følelsesmessige hos lovbryteren. Vi kan ikke undergrave individuelle følelser som ydmykelse, arroganse, kynisme, og særlig ikke følelser som glede og spenning. Dette er følelser som ofte er sentrale i kriminelle handlinger (Hayward, 2002). For Katz er kriminell handling stimulerende, spennende og frigjørende (Katz, 1988).

Et av de sentrale begrepene Katz introduserer er det han kaller *sneaky thrills*. Essensen i dette begrepet er at det som i enkelte tilfeller trekker en person mot å begå en ulovlig handling nettopp er vissheten om at handlingen er ulovlig i seg selv. Man trekkes mot en grenseoverskridelse, og får en følelse av spenning og adrenalinrush i kroppen av å gjøre det.

En side av det å få «kick» av grenseoverskridelse knytter Katz til følelsen av at lovbruddet gir en følelse av lek, og dermed kan sammenliknes med et spill (*The Ludic Methaphor*). Særlig det Katz kaller eiendoms kriminalitet (hærverk og vandalisme) har en slik dimensjon, gjennom at det på en måte går sport i det, og man kan prøve igjen og igjen, og stadig bli bedre (s. 67-68). En annen side av det å få kick av å begå lovbrudd sammenlikner Katz med sex (*The Sexual Methaphor*). Han hevder at han hos flere av sine informanter finner seksuelle referanser gjennom deres opplevelse av avviket (s. 71-72). Følelsen av å begå en kriminell handling oppleves som et rush hos lovbrøyteren. Som eksempel trekker han frem butikkyveri:

«In many of the accounts of shoplifting, there is an experience of seduction, turning into irrational compulsion, a rush of excitement as contact is made with the item and another as it is guided across personal boundaries and inserted into private place, then a physical process of movement in which the body is guided to a point of climax.» (Katz, 1988:71)

Kristin Hanoa skriver om noe liknende i sin tekst *Grove ran – slik utøvere selv ser det* (2004). Her trekker hun frem hvordan hennes informanter sammenlikner opplevelsen av å begå avvik med narkotisk rus. Essensen er den samme som i Katz' seksuelle metafor: opplevelsen av å begå lovbrudd beskrives som et spenningsrush, en form for rus, som kommer som et resultat av at handlingen er ulovlig.

Med disse tankene utfordrer Katz de marxist-inspirerte kritiske forskerne som hevder at arbeiderklassegutters lovbrudd må forstås som opprør mot de dominerende verdiene i samfunnet og kapitalismens kontradiksjoner (Hayward, 2002). Det holder ikke å skylde på strukturer og omgivelsene i samfunnet. Handlingene har en drivkraft som stikker langt dypere enn som så.

En teoretiker som har tatt utgangspunkt i liknende tanker og utviklet et teoretisk rammeverk er Stephen Lyng. Han tar i bruk begrepet *edgework*, og knytter det til begrepet *risiko* (Lyng, 1990). I dette rammeverket løftes sentrale elementer fra Katz' teorier ytterligere opp og forsøkes å plasseres inn i en bredere sosial kontekst.

Edgework tar for seg den frivillige risikotakingens eksistensielle natur i det postindustrielle samfunn (Hayward, 2002).

Edgework handler, som ordet tilsier, om å bevege seg på kanten av noe. Man utsetter seg for noe som innebærer en tydelig og synlig trussel mot egen velvære – det være seg fysisk eller mentalt. Som eksempel på arketypisk edgework trekker Lyng frem ulike former for ekstremспорт, som fallskjermhopping, hanggliding, fjellklatring og motorsykkelerace, samt risikoyrker som politi, brannmann og soldat i krig. Essensen er at erfaringen av edgework innebærer at dersom individet mislykkes i det han gjør så kan det resultere i død, eller i minste fall ødeleggende skade (Lyng, 1990).

Edgework er en måte å ta kontroll på. I en sosial usikker verden der følelsen av å ikke ha kontroll står sterkt, kan en måte å håndtere dette på være at mennesker forsøker å skape en identitet gjennom å involvere seg i aktiviteter og praksiser som bærer med seg en risiko. Forskjellen er at man selv nærmer seg stupet, og dette resulterer i det Hayward kaller et «kontrollert tap av kontroll». Disse aktivitetene og praksisene kan som nevnt være lovlige til tross for at de er farlige, som ekstremспорт, men de kan også være kriminelle (Hayward, 2002). Her ser vi også klare linjer til Katz. Essensen er at opplevelsene og følelsene handlingene fremkaller settes i sentrum.

Både Katz og Lyng har møtt kritikk for deres tilnærming. Blant annet O'Malley & Mugford (1994) og van Hoorebeeck (1997) har kritisert Katz for å mislykkes i å gjenkjenne en bredere sosial og strukturell kontekst. Katz fokuserer primært på erfaringen ved å begå kriminalitet, men sier lite om konteksten disse individuelle erfaringene finner sted i (Hayward, 2002). Lyng på sin side kritiseres for å legge for mye vekt på sysler som er mest typiske for den maskuline middelklasse, samtidig som han virker å ignorere at det også finnes risikopraksiser assosiert med andre seksjoner av samfunnet (Hayward, 2002). Elanor Miller (1991) er blant dem som har tatt til orde for at Lyngs ideer må utvides, så de på en bedre måte også kan omfatte kvinner og andre samfunnslag.

Kulturkriminologene forsøker å forene Katz og Lyngs forståelser, og påstår at grenseoverskridende atferd blir forførerisk ikke bare på grunn av den spenningen den skaper på et individuelt erfaringsnivå (som hos Katz), men også fordi den tilbyr en måte man kan ta kontroll over egen skjebne på (Hayward, 2002). I så måte kan man forstå det som at kulturkriminologene i denne settingen både ønsker et mikro-nivå, med fokus på aktøren, handlingen og de følelsene den fremkaller, samtidig som det også ligger et

makro-nivå som ønsker å se på den større kulturelle konteksten handlingen finner sted i.

2.3. SENTRALE NØKKELBEGREPER

2.3.1. Kriminalitet og grenseoverskridelse

Kriminalitet er et begrep som naturlig nok står sentralt i kriminologien, selv om man vel så gjerne bruker det noe mer nøytrale ordet *avvik*. Ifølge *Store norske leksikon* defineres kriminalitet som alle handlinger som rammes av straffeloven (kriminalitet, 2018).

I kriminologien har begrepet vært omdiskutert og noe kontroversielt, i hvert fall i enkelte kretser. Nils Christie (2004) hevdet i sin tid at kriminalitet ikke finnes. Essensen i hans argumentasjon er at det egentlig bare er handlinger som finnes, mens kriminalitet bare er en merkelapp vi velger å sette på bestemte handlinger, og at handlinger gis ulik mening i ulike sosiale sammenhenger. Dette har klare likhetstrekk til Howard Beckers perspektiver om at det er samfunnets definisjonsmakt som i hovedsak skaper avvikere og outsiders, gjennom å definere enkelte handlinger som avvik (Becker, 1973). På samme måte blir også definisjonen *kriminell* en merkelapp, eller *stempel* som Becker ville sagt.

Subkulturell handling trenger imidlertid ikke nødvendigvis alltid være kriminell handling. Derfor er det naturlig å ha mulighet for å også bruke andre begreper. I problemformuleringen har jeg allerede brukt begrepet *grenseoverskridelse*, og dette vil stå sentralt i den videre oppgaven.

Chris Jenks (2003) definerer primært grenseoverskridelse (*transgression*) som handling som overskrider definerte grenser (*boundaries* og *limits*). Det å bryte disse grensene trenger ikke være kriminelt. Det spørres på hvilket nivå grensene er skapt. Grenseoverskridelse er i så måte nærmere beslektet med begrepet *avvik* enn begrepet *kriminalitet*. Grunnen til at begrepet er relevant for denne oppgaven er at mange gjenger og subkulturer er avvikere på flere områder enn bare den lovmessige. Grenseoverskridelse er derfor et litt videre begrep som ikke bare omfatter kriminelle handlinger, men også andre avvik knyttet til interne regler og normer i en etablert gruppe eller kultur.

Som tidligere nevnt har O'Neill og Seal allerede skrevet en bok om grenseoverskridelse på film, som fokuserer på regelbrudd og tabuer knyttet til kriminell

handling slik det representeres i fiktive tekster. De utvider Jenks forståelse noe i sin bok, da de også velger å anse motstand, protest og flukt som grenseoverskridelse (O'Neill & Seal, 2012). Utgangspunktet deres er allikevel Jenks' definisjon:

«It is [...] a dynamic force in cultural reproduction – it prevents stagnation by breaking the rule and it ensures stability by reaffirming the rule. Transgression is not the same as disorder; it opens up chaos and reminds us of the necessity of order. But the problem remains. We need to know the collective order, to recognize the edge in order to transcend them.» (Jenks, 2003:7)

O'Neill og Seal hevder i sin bok at grenseoverskridelse kan være et resultat av en lengsel etter å overskride hverdagslige og kulturelt etablerte rammer. Grenseoverskridelse kan også sees i lys av Lyngs edgework, som blant annet kan handle om å teste nettopp grensene mellom kropp og sjel (Lyng, 1990).

2.3.2. Klasse

Som vi tidligere har sett så har klasse vært et sentralt tema innen subkulturell forskning helt fra starten, og var en av faktorene Milton Gordon mente lå til grunn for at subkulturer oppsto. Det at klasse og ulikhetsperspektivet spiller en såpass stor rolle som det gjør i historiske subkulturelle teorier, samt i noen av filmene i mitt utvalg, er det naturlig å ta med dette begrepet videre.

En av de mest sentrale og innflytelsesrike klasseteoretikerne er sosiolog Karl Marx. I sin samfunnsanalyse definerer han klassene gjennom deres relasjon til produksjonsforholdene, og det er primært eierskap som er hovedskillelinjen. Man har de som eier produksjonsmidlene, (kapitalistene, den herskende klasse), og de som ikke gjør det (arbeiderklassen, den undertrykte klasse). Forholdet mellom klassene og deres interesser skaper en konflikt som Marx anser som en av samfunnets store drivkrefter (Harrits, 2014). Dette tankegodset er også et sentralt utgangspunkt i det som kalles kritisk kriminologi. I denne tradisjonen sees kapitalismen på som en av kriminalitetens sentrale årsaker (Newburn, 2013).

En annen sentral tenker som var kritisk til kapitalismen var den norskamerikanske sosiologen og samfunnsøkonomen Thorstein Veblen. I sine studier fra USA på slutten av 1800-tallet peker han på hvordan kapitalismen hadde skapt et forbrukersamfunn hvor estetikk, symbolikk og selvrepresentasjon var blitt viktige markører for sosial status. Det handlet om å eie, og kunne vise til, produkter som

symboliserte og formidlet ens sosiale tilhørighet, (eller i hvert fall ønskede sosiale tilhørighet). Han kaller det «iøynefallende forbruk». Kjernen var en kritikk av forbrukskulturen og det evige statusjaget det førte til, særlig i overklassen (Veblen, 1976).

2.3.3. Kapital

En annen sentral teoretiker innenfor klasse- og ulikhetsteori er den franske sosiologen Pierre Bourdieu. Han utvider forståelsen av det gamle kapitalbegrepet, og definerer kapital som materielle, kroppslige og/eller symbolske ressurser som kan generere sosial energi hos aktøren ved at det av andre aktører gis verdi (Bourdieu, 1986). Kapital er med andre ord noe som kan skape status, basert på at dette «noe» har blitt gitt en slik verdi av en kollektiv gruppe. Dette kan både være på mikro og makro-nivå. Bourdieu skiller mellom tre hovedformer for kapital:

Økonomisk kapital er nok den kapitalformen de fleste automatisk tenker på når man hører begrepet. Bourdieu definerer det som alle former for økonomiske ressurser som man har mulighet til å investere, og som dermed videre kan gi økonomisk profit. Eksempelvis penger, eiendom, aksjer og råvarer (Bourdieu, 1986, Aakvaag, 2008). Penger og eiendom er i utgangspunktet betydningsløse gjenstander, men et kollektivt verdenssamfunn har over tid gitt disse elementene en symbolsk verdi.

Kulturell kapital er, som ordet tilsier knyttet til kultur, og dermed relevant for vår videre analyse. Denne kapitalformen handler om å kjenne til, og mestre den dominerende kulturelle koden man finner i samfunnet eller mindre grupper. Det handler i stor grad om smak, blant annet knyttet til musikk, litteratur og andre kulturelle uttrykk (Bourdieu, 1986, Aakvaag 2008). Hva man anser som kulturell kapital kan være svært ulikt fra gruppe til gruppe og klasse til klasse. I noen miljøer vil for eksempel det å ha inngående kjennskap til komponister som Bach og Mozart være en kapitalform som gir aksept i gruppen, mens man kan risikere å bli uglesett om man innrømmer at man har mer sans for Rolling Stones og David Bowie. I andre miljøer/grupper vil det være motsatt. Kulturell kapital er svært relevant for analyse av subkulturer og gjenger, da de kulturelle normene internt i en gruppe naturlig nok også vil si mye om gruppen og den videre jakten på aksept og status.

Den tredje formen for kapital kaller Bourdieu *sosial kapital*. Dette er knyttet tett til individenes sosiale liv, og er det vi i dag gjerne kaller sosialt nettverk (Priour &

Sestoft, 2006). Fordelen med sosial kapital er at man har mulighet til å mobilisere kontakter raskt (Aakvaag, 2008). I tradisjonell klassekamp er sosial kapital et vesentlig element når man ønsker å mobilisere til for eksempel streikeaksjoner.

Med utgangspunkt i Bourdieus begreper kan vi nå utvide klassebegrepet til ikke bare å handle om økonomisk klasse, men også kulturell- og sosial klasse. Det er et fint utgangspunkt å ha for den kommende analysen, da de nye filmene ikke har et like tydelig økonomisk klassefokus som de eldre.

2.3.5. Det moralske sentrum

Filmforsker Murray Smith introduserer dette begrepet i sin bok *Engaging Characters: Fiction, Emotion and the Cinema* (1995), som blant annet handler om hva som styrer vår moralske sympati i en filmfortelling. Han hevder at enhver fortelling har et moralsk sentrum – som regel forankret i en hovedkarakter. Det er dette som er det moralske kompasset for rett og galt i det fiktive universet, også for oss som ser på. Og et vesentlig poeng han trekker frem er påstanden om at en films moralske sentrum ikke nødvendigvis trenger å samsvare med virkelighetens moral. I en film kan vi sympatisere med en leiemorder fordi filmens fortelling og moral er bygget opp og sentrert rundt nettopp denne leiemorderen.

Når vi i denne oppgaven skal se på hvordan avvikende ungdomskulturer representeres gjennom film, vil en vesentlig side være å definere hvor moralen i fortellingen er plassert. Som Cohen skriver så innebærer en subkultur gjerne en alternativ tilnærming til verden, og i dette kan det også ligge en alternativ moral. Denne moralen er avgjørende å forstå dersom vi skal forstå hvilke verdier som formidles gjennom filmfortellingen.

2.3.4. Kjønn og maskulinitet

Siden utvalget av filmer i all hovedsak er sentrert rundt mannlige hovedpersoner er maskulinitet et naturlig perspektiv å ta med inn i analysen. Temaet knyttet til kjønn og maskulinitet er stort, og jeg skal ikke dykke veldig dypt i det. Jeg skal i hovedsak ta med meg ett perspektiv som jeg vil knytte til Bourdieu før jeg går videre.

Kjønnsforsker J. W. Connell definerer maskulinitet som ens måte å gjøre kjønn på, altså noe vi gjør (Connell, 1999). Med denne definisjonen må maskulinitet altså forstås som egenskaper, handlingsmønster og væremåter man oppfatter som en del av det å

være mann. Forståelsen av hva som er mannlige egenskaper kan imidlertid forandres til ulike tider, fra land til land, og i ulike sosiale grupper. Connell begynner derfor å omtale maskulinitet i flertallsform – maskuliniteter. Oppsummert kan vi si at maskulinitet handler om de egenskaper som innenfor en bestemt kontekst ansees som representanter for mandighet, og dermed oppleves som forventninger til mansrollen. Connell trekker imidlertid frem at det alltid vil være én maskulinitetsforståelse som vil være mer forankret i samfunnet enn de andre (Connell, 1999).

Sverre Brun-Gulbrandsen er en norsk forsker som har skrevet mye om ungdomskultur og kjønnsroller i Norge i etterkrigstiden (1958a, 1958b). Han trekker blant annet frem hvordan presset man fra tidlig i tenårene opplever mot å oppfylle kravene til et «barskt mannsideal» kan gjøre guttene mer utsatt, og gjøre det vanskeligere å motstå fristelser knyttet til kriminell atferd som f.eks. vold (1958a). En senere kjønnsforsker som er innom liknende tanker er James W. Messerschmidt (1994), som har lansert begrepet opposisjonsmaskulinitet. Han definerer ungdomskriminalitet som en vei til å oppnå maskulinitet når de andre veiene ikke er tilgjengelige. Dette kan også sees i lys av Mertons anomi, hvor man da ser på den barske mansrollen som et ideal, og hvor kriminalitet og vold blir illegitime midler man tar i bruk for å oppnå idealene.

Hvis vi videre skal forstå maskulinitet som en kulturell forståelse av hva som er en «typisk mann» – altså et mannsideal – så kan man sette det i sammenheng med Bourdieus kulturelle kapital. Mannsidealene i en guttegjeng vil være sentrale i gjengens interne statushierarki, da det naturlig nok vil generere status – kulturell kapital – å oppleves som mandig. Det kan da også sees som en del av gatekapitalen.

2.3.6. Sosiale bånd

Teorien om sosiale bånd er en kriminologisk teori som hører til under såkalte *kontrollteorier*. Det som skiller kontrollteorier fra tidligere nevnte teorier som frustrasjonsteori er at de flytter fokus fra spørsmålet om hva som fører mennesker til å begå kriminelle handlinger til å heller spørre om hva det er som forhindrer at de gjør det. Fokus blir med andre ord å finne de sidene og tiltakene i samfunnet som kan bidra til å kontrollere og forhindre kriminell atferd (Newburn, 2013). Denne teorigruppen vil ikke være sentral i min analyse, men jeg ønsker likevel å hente ut begrepet og tankene om *sosiale bånd*.

Teorien om sosiale bånd er utviklet av Travis Hirschi (1969). Hans hovedargument er at hvorvidt man utvikler kriminell atferd avhenger av hvor løse eller sterke bånd man har til omverdenen. Sosiale bånd kan være knyttet til familie, venner, kolleger, sjefer og andre man omgås, samt foreninger, idrettslag og liknende. En person med stort sosialt nettverk av venner og familie har naturlig nok mer å miste ved å våge seg ut på en kriminell løpebane.

Hirschi deler teorien opp i fire elementer som har betydning for den sosiale bindingen til samfunnet: hengivenhet til samfunnets normer, forpliktelse gjennom investering i bl.a. jobb, eiendeler og status, engasjement i forretningsliv og frivillighet, og det å dele troen på verdiene og normene samfunnet er tuftet på (fornorsking av begrepene lånt av Hauge, 2001).

Et nøkkelord her er *tilknytning*. Det innebærer en følelsesmessig forbindelse til en annen person, og teorien går ut på at det når denne tilknytningen er tilstede vil være større sjans for at ungdommene vil revurdere å krysse grensene, og ta med hva disse personene vil tenke, si og gjøre, i sin vurdering (Hirchi, 1969)

Grunnen til at jeg trekker sosiale bånd frem i denne sammenhengen er fordi jeg vil anse det som interessant å se hvilke sosiale bånd gjengene i filmene har.

3. METODE

3.1. UTVALG OG BEGRENSNING

Å analysere filmer i kriminologisk kontekst har som tidligere vist blitt gjort tidligere. Det er imidlertid ikke gjort noen omfattende kriminologiske analyser av norske filmer. At den norske kriminologien ikke har presentert noen teoretiske tilnærminger til representasjonen av avvik og avvikere i norsk film er dermed et hull jeg med denne oppgaven ønsker å bidra til å tette.

Når jeg skulle gjøre et utvalg av filmer gjorde jeg en nøye gjennomgang av norsk filmhistorie, blant annet gjennom oppslagsverkene *Bedre enn sitt rykte – en liten norsk filmhistorie* (Hanche, Iversen & Aas, 2014) og *100 norske filmer du må se* (Schmidt, 2008), samt *Den norske filmbølgen* (Iversen & Solum, 2010), *Norsk filmhistorie* (Iversen, 2011) og *Nærbilder. Artikler om norsk filmhistorie* (Iversen & Solum, 1997). Jeg ønsket å fokusere på ungdomsavvik med utgangspunkt i en eller annen form for gjeng eller subkultur. Den store ansamlingen av tradisjonelle norske kriminalfilmer fra nyere tid falt dermed bort, da disse primært er fortalt fra politiets (eller andre detektivskikkelsers) ståsted. Jeg ønsket filmer hvor gjengen sto i sentrum for handlingen, og ikke bare var en birolle. Med tanke på at norsk filmindustri ikke er den mest produktive – sammenliknet med for eksempel Hollywood – så var det imidlertid langt mellom filmene som basert på kort synopsis virket direkte relevante for min analyse. Med en relativt bred kunnskap om norsk filmhistorie, og med et stort utvalg sette filmer sto jeg etter hvert igjen med fire filmer som jeg anså som relevante for min studie. Når jeg gjorde utvalget vektla jeg tre ulike kriterier for å få en god bredde og samtidig et godt grunnlag. For det første fokuserte jeg på å favne en historisk bredde av filmer med historisk betydning. Den eldste filmen ble dermed *Gategutter* fra 1949, mens den nyeste ble *Natt til 17.* fra 2015. Filmenes kunstneriske betydning hadde også innvirkning på vurderingen, selv om det er et kriterium som er lettere å ha jo eldre filmene er, når man kan se filmen i et større kunsthistorisk perspektiv. Det siste kriteriet jeg tok med i vurderingen var popularitet. Viktig var det også at de hadde noe tematisk og kriminologisk til felles, noe disse har gjennom at det sentralt i handlingen står en gjeng ungdommer som i en eller annen grad driver med jevnlig grenseoverskridelse. Det var også viktig at filmens hovedperson var en del av gjengen filmen skildret.

En svakhet med utvalget er først og fremst at det er lite. Selv om norsk filmindustri i etterkrigstiden ikke er blant de mest produktive så er fortsatt fire filmer noe lite for å representere hele perioden. Dette er en svakhet jeg selv erkjenner, men jeg begrunner mitt valg med at det var disse fire som i størst grad passet til kriteriene og problemformuleringene mine. Jeg har imidlertid sett langt flere filmer fra perioden, og vil, dersom det faller naturlig, også trekke referanser til andre filmer.

Her følger en kort presentasjon av de fire filmene:

3.1.1. Gategutter

Gategutter (1949) er Arne Skouens debutfilm som regissør (han regisserte den sammen med Ulf Geber). Den er basert på hans egen roman med samme navn, og skildrer oppvekstvilkårne til den fattige arbeiderklassen på Oslos østkant i 1920-årene. Handlingen er sentrert rundt Karsten, som er en del av en større gjeng som blant annet bruker dagene til å stjele kokos fra en lastebil som stadig kjører forbi. Kimen til konflikt i filmen er når Karsten ved et uhell kommer i skade for kutte kameraten – og gjengens ubestridte leder – Gotfred i hånden med en kniv. Karsten er ikke interessert i konflikt, men konflikten blir sentral i hele gata.

Samtidig har Karsten en drøm om å komme i lære som elektriker, og allierer seg etter hvert med den lille troskyldige Sofus som selv ønsker å bli blikkenslager. Karstens venn Reidar er sønn av en arbeider og gjengens politiske aktivist. Han sørger for å mobilisere gjengen når det utlyses streik, og sørger også for at alle deltar når streiken tilspisser seg, og en lastebilsjåfør i området viser seg å være streikebryter.

Essensen i fortellingen er hvordan Karsten ønsker å komme seg bort fra gatelivet og ut i jobb, så han kan tjene penger og forsørge familien sin. Hans bånd til guttene i gata, og gatas egne normer og regler er imidlertid vanskelig å gi slipp på, og han dras derfor gjennom hele filmen mellom solidariteten for guttene og drømmen om et liv som en tillitsfull og seriøs arbeider.

3.1.2. Åpen framtid

Filmskaperne Wam og Vennerød er nærmest som et begrep å regne i norsk filmhistorie. De samarbeidet i en årrekke og sto i tidsperioden 1980-1989 bak hele åtte spillefilmer, noe som er ganske produktivt i norsk kontekst.

Filmen *Åpen framtid* fra 1983 er første film i deres trilogi *Sangen om den knuste drømmen* (Hanche, Iversen & Aas, 2011), en trilogi som tok for seg sekstiåttergenerasjonens knuste drømmer. Filmen handler om Pål, og hans to venner Erik og Ruth. Fortellingen finner sted på 1960-tallet, og er i så måte en fortelling om å være ungdom på denne tiden. Pål er en kunstnerspire som bruker fritiden på å tegne, spille i band, henge med venner og besøke en steinhugger. Han har en drøm om å selv kunne leve av kunst – slik steinhuggeren gjør, men samfunnet og autoritetspersonene rundt Pål har lite til overs for dette. Både læreren og hans foreldre mener han driver med meningsløs drømming, og at han heller bør fokusere på å bestå eksamen. Pål gir imidlertid opp skolen i en av filmens første scener, og vender ikke tilbake.

Filmen har mange handlingslag, men handler først og fremst om Påls vei videre i livet. Det er sommer og Pål har ikke fullført utdanning, noe som gir han begrensede muligheter for videre studier den kommende høsten. Han har imidlertid en aggresjon i seg knyttet til all pirkingen han utsettes for av samfunnet rundt. Maset om utdanning, og voksne mennesker som ler av ham fordi han har langt hår går ham på nervene. Erik er også frustrert, og engasjerer seg i en ekstremkommunistisk gruppe. Dette skremmer imidlertid både Pål og Ruth, som ikke synes voldelig revolusjon er en løsning.

Gjennom filmen bryter gjengen grenser på flere plan, og Pål drar etter hvert sammen med Erik til København, hvor de oppsøker et hippie-orientert gatemiljø som røyker hasj og synger kampsanger mens de sløver på gata. Filmen ender med at Pål kommer inn på en kunstnerskole i Sverige, og drar dit.

3.1.3. Schpaaa

Schpaaa er debutfilmen til regissør Erik Poppe, og kom på kino i 1998. Filmen handler om en guttegjeng under den kriminelle lavalder på Oslos østkant på 1990-tallet. Hovedpersonen i fortellingen er 13 år gamle Jonas, som sammen med sin gode venn Mir er med i en liten guttegjeng som henger på østsiden av Oslo sentrum. Gjengen ledes av den autoritære Jack som drømmer om å bli gangster, og alltid skylder folk penger. Andre medlemmer i gjengen er 14 år gamle Ali og 11 år gamle Lille-Jan. Mir er en noe spesiell, innesluttet men veldig voldelig gutt som en gang fikk hull i hodet etter at faren slo ham med en vedkubbe.

Gjengen påtar seg et oppdrag for en jugoslavisk gjeng, men roter det hele til når de ender opp med å banke opp en fyr de egentlig skulle levere dop til, og leverer dopet

til fyren de egentlig skulle banke opp. Dette setter gjengen i gjeld til den kriminelle gruppen. Det oppstår etter hvert store gnisninger i gjengen, da Jack mener alt er Mirs feil, og at han bør kastes ut av gjengen. Jonas støtter Mir, og blir etter hvert utstøtt selv.

Filmen ender brutalt med at Mir drar for å levere det de skylder, men selv får juling av en gjeng voksne menn. Jonas finner ham blodig og forslått, og ender opp med å stjele en bil og kjøre ham til sykehuset.

3.1.4. Natt til 17.

Erik Svenssons film *Natt til 17*. fra 2015 er først og fremst et ungdomsdrama og en historie om kjærlighet. Gjengen i filmen er ikke i like stor grad en kriminell eller politisk orientert gjeng som i de andre filmene, men heller en småopprørsk ungdomsgjeng. De er imidlertid en ungdomsgjeng som ikke er fremmed for å bruke vold, stjele alkohol, røyke hasj eller gjøre hærverk.

Filmen handler først og fremst om de to kompisene Sam og Amir. De er en del av en større guttegjeng, hvor også Burham, Kaan og Timmy er med. Hovedkonflikten er at Sam har en romantisk greie med Thea, som Amir selv har vært forelsket i lenge. Amir blir såret, og skaper en isfront mellom dem. Det er 16. mai, og Thea er alene hjemme og skal ha fest. Guttene stjeler derfor øl på en butikk og flykter nedover gata. Senere samme dag havner gjengen i slåsskamp på en kebabrestaurant når Amir nekter å flytte seg for en eldre gutt. Politiet kommer og gjengen flykter nok en gang. Tim plukkes opp av en russebuss, hvor en gjeng jenter utnytter ham, ber ham kysse dem, og gir ham alkohol.

Senere drar guttene på festen til Thea. Gutten fra kebabkiosken dukker også etter hvert opp, og det blir slåsskamp igjen. Sam ender opp med å slå ham i hodet med en crockethkølle for å redde Amir. Filmen slutter med at Sam og Amir først krangler, men deretter skværer opp hjemme hos Sam dagen derpå. Politiet kommer og legger dem begge to i jern, og fører dem ut i politibilen.

3.2. TEKSTANALYSE

Tekstanalyse er en utbredt analysemetode, og Øivind Bratberg definerer essensen i metoden på en god måte:

«Kunnskap innhentes på mange måter gjennom tekst. Ved å tolke og filtrere informasjon fra tekster får vi tak på det som er bortenfor de nærmeste omgivelsene og vårt eget sanseapparat.» (Bratberg, 2014:9).

Tekstanalyse i samfunnsvitenskapelig kontekst handler om å anvende teksten som datamateriale. På samme måte som man henter informasjon og kunnskap ut gjennom å analysere menneskers muntlige fortellinger kan man også analysere en skrevet tekst (Bratberg 2014).

Primært skiller man mellom to hovedformer for tekstanalyse: *helhetsanalyse* og *delanalyse*. Men hovedpoenget er det samme. Det handler om å få orden, oversikt og struktur ut av et tekstmateriale. En delanalyse handler om at man kan dele teksten opp i flere deler og analysere dem hver for seg. Ulempen her kan være at det blir en «plukk-og-miks»-analyse hvor leseren ikke kan vurdere hvor representative de ulike delene er for helheten. En helhetsanalyse handler i større grad om å se teksten fra et overordnet perspektiv, og deretter selektivt velge seg ut deler som man opplever som representativt for helhetsinntrykket (Halvorsen, 2014).

Det er også mulig å gjøre tekstanalyse hvor man løfter blikket fra å bare se på selve teksten som verk, og i tillegg ser på den konteksten den inngår i.

«Alle tekster kan leses som et spor av den konteksten den er skrevet innenfor, og derfor vil noen hevde at det interessante ikke bare er å finne meningen bak den enkelte teksten, men heller å se på den som en del av et større bilde. Formålet blir da ikke å fortolke teksten for seg selv, men å se på den som et uttrykk for en større enhet – det være seg en diskurs, en ideologi eller et narrativ.» (Leseth & Tellmann, 2018:116)

Mitt utgangspunkt vil være å forsøke se filmutvalget som en helhet. Gjennom å ta for meg fire filmer fra ulike tidsepoker vil jeg forsøke å danne meg et bilde av hvilke narrativ som preger den store norske fortellingen om avvikende ungdom.

Videre nå vil jeg først redegjøre for det tekstbegrepet jeg kommer til å ha som utgangspunkt i denne avhandlingen, og argumentere for hvordan en fiksjonsfilm også kan være data i en tekstanalyse. Deretter vil jeg presentere tre sentrale tekstanalytiske tradisjoner: strukturalisme, post-strukturalisme og narrativ analyse. Jeg vil i den videre analysen forholde meg til, og bruke elementer fra, alle tre.

3.2.1. Et utvidet tekstbegrep: Film som tekst

Jeg vil ta utgangspunkt i det som man i medievitenskapen kaller et utvidet tekstbegrep. Dette utvidede begrepet innebærer at alle uttrykksformer som formidler noe kan være å regne som tekst. Alan McKee definerer det godt:

«If textual analysis involves analyzing texts, then – what exactly is a text? Answer: whenever we produce an interpretation of something's meaning – a book, television programme, film, magazine [...] we treat it as a text. A text is something that we make meaning from.» (McKee, 2003:4)

Dette perspektivet ser dermed på tekst som ulike uttrykk for mening og en kompleks sammensetning av meningsselementer. I denne tradisjonen er det dermed naturlig at man kan analysere filmer, og andre uttrykksformer, på lik linje med rene tekstuttrykk i tradisjonell, bokstavnforstand (Englestad og Tønnesen, 2011).

Det er primært to innfallsvinkler til en slik analyse. Den ene kalles *top-down* (ovenfra og ned), og handler om å analysere filmens meningsselementer med utgangspunkt i helhet. Den andre kalles *bottom-up* (nedenfra og opp), og tar utgangspunkt i å analysere enkeltelementene som sammen bygger helheten (ibid.).

En retning innen samfunnsvitenskapelig metode som har klare likhetstrekk med dette er det som kalles *visuell sosiologi*. En av grunntankene er at når alt kommer til alt så er visuelle uttrykk også bærere av mening. En videreutvikling av visuell sosiologi er *visuell kriminologi*, som også tilhører den kriminologiske tradisjonen kalt *kulturell kriminologi* (Carrabine, 2012). Selv om visuell sosiologi og kriminologi i aller størst grad har fokusert på fotografier og billedkunst er det fortsatt relevant i filmanalyse, da film er et medium hvor bildene ofte er nøye komponert og kan inneholde nok elementer til å nærmest tale for seg selv. Professor i digital filmproduksjon Morgan Sandler understreker hvordan en films bilder og visuelle uttrykk kan tilføre filmen en ny dimensjon og tale til sitt publikum like sterkt, men mer underbevisst enn replikker og konkret handling:

«Images work on a visceral level; in fact, we often aren't even conscious of our emotions; they are simply a reflex.» (Sandler, 2018:22)

Norman K. Denzin (2004) trekker også inn Hollywood-filmer når han skriver om hvordan film kan brukes som empirisk materiale i samfunnsvitenskapen. Han trekker

frem at visuelle representasjoner kan reflektere og definere problematiske kulturelle erfaringer, og dokumentere historiske nøkkeløyeblikk i et samfunns «liv». Film kan for eksempel utforske problemer i sentrale institusjoner, som for eksempel korrupsjon. Det å lese og analysere slike filmer kan gi en sosiolog muligheten til å se ting i sitt eget samfunn som kanskje ellers hadde blitt oversett. Denzin trekker blant annet frem en påstand om at Frank Capras filmer fra 1930- og 1940-tallet formidlet et bestemt bilde av det amerikanske samfunn, og at de verdiene som ble formidlet gjennom de populære filmene også bidro til å strukturere det virkelige samfunnet. Dette er det han selv kaller for *kritisk visuell forskning*.

Ifølge Denzin kan det empiriske materialet i visuell sosiologi inkludere fotografier, reklame, audiovisuelle opptak, narrative tekster, TV-innslag og TV-programmer, dokumentarfilmer og Hollywood-filmer. Han skriver også at metoden parallelt tar for seg verkets språklige elementer (grammatikk), hva disse elementene betyr (semantikk) og hvordan elementene er satt sammen og danner en større enhet (syntaks). I en visuell analyse knyttes dette til henholdsvis syn (*vision*), oppfatning (*perception*) og fortolkning (*interpretation*). Språket i dette tilfellet handler dermed ikke bare om skrift og ord, men også om bildespråk, og bygger opp under det utvidede tekstbegrepet (Denzin, 2004).

Oppsummert kan man si at en film kan bære mening på flere nivåer. Karakterene formidler mening gjennom replikker og handlingsmønstre, mens filmen formidler mening gjennom sin representasjon av disse karakterene og deres handlinger. Det betyr at en film kan handle om en gjeng ungdommer som er engasjert i politisk aktivisme og taler for ytterliggående holdninger, mens filmen i seg selv presenterer dette på en måte som fremstiller nettopp disse holdningene med et langt mer kritisk blikk. Karakterens ideer kan med andre ord både underbygges og undergraves av filmens visuelle representasjon.

3.2.2. Strukturalisme

Kjernen i strukturalismen er å studere de koder og regler som styrer oppbygningen av ulike kulturelle fenomener (som f.eks. språk, film og mote) på et gitt tidspunkt.

Tradisjonen bygger på Ferdinand de Saussures tegnteori, som hevder at den tradisjonelle forståelsen av at språk er et nøytralt middel for å beskrive eksisterende fenomener ikke stemmer. Et sentralt poeng i strukturalismen er at språket former vår

forståelse av virkeligheten (Moseng, 2008). Språk er strukturert i mønstre og diskurser, og ordenes og tegnenes betydning defineres i relasjon med hverandre, og opprettholdes og endres gjennom språklig praksis. En mye brukt metafor er å sammenlikne helheten med et fiskegarn, hvor hver enkelt knute defineres ut fra sin plassering ved siden av andre knuter (Bratberg, 2014).

En viktig teoretiker som for alvor flyttet strukturalismen over i samfunnsvitenskapen var sosialantropolog Claude Lévi-Strauss. Han interesserte seg særlig for myter, og var en del av et stort prosjekt om mytologi (Broch, 2000). I sin forskning fant han at det var grunnleggende strukturlikheter mellom myter i ulike kulturer. Konklusjonen hans ble at det i de ulike mytene fantes noen universelle grunnstrukturer (Lévi-Strauss, 1964-71).

Roland Barthes (1957) definerer et mytologibegrep som kan minne mye om ideologi, og hevdet at den moderne ideologiens myte ikke fortelles direkte, men derimot lurer seg inn på subjektene underbevisst. Et eksempel kan være hvordan to forskjellige bilder – et bilde av en soldat som gjør honnør til det franske flagget, og et bilde av en sykepleier som pleier en såret araber – begge bidrar til å opprettholde myten om den franske nasjonens fortreffelighet (Broch, 2000). Et kjerneelement her er med andre ord at fortellingene formidler mening som ikke ligger åpenlyst, men som formidles mellom linjene.

Dette har klare linjer tilbake til russiske Vladimir Propp (1968) som gjennom sine omfattende analyser av folkeeventyr avdekket fortellerstrukturer han anså som allmenne. En som bygget videre på dette var A. J. Greimas, som utviklet en aktantmodell for fortellinger, hvor han definerte et sett med strukturelle posisjoner i fortellingene (aktanter, karaktertyper) som på tekstens nivå utgjorde en parallell til setningsleddene og setningsnivået (Greimas & Courtés, 1979).

Strukturalisme i filmvitenskapen settes gjerne i sammenheng med marxisme, og ideologikritikk. I årene rundt 1970 begynte flere å anvende strukturalistiske termer og metoder i filmvitenskapen – heriblant Wollen (1969) og Metz (1974) – når man studerte filmspråkets koder og tegn. En sentral forståelse av filmen i dette perspektivet var at den kunne betraktes som et eget tegnsystem som fikk, eller kunne få, konsekvenser for vår måte å se verden på. Dette kombinert med sentrale tanker innen marxistisk filosofi dannet et teoretisk grunnlag for hvordan ideologikritikken i årene fremover utviklet seg innenfor filmvitenskapen (Moseng, 2008).

Marxistene ønsket å studere hvordan den herskende klasses ideologi ble brukt til å rettferdiggjøre denne klassens maktposisjon. Påstanden var at de fremmet verdier som individualisme og fri konkurranse samtidig som sentrale sider i samfunnet som sosial ulikhet ble oversett og dekket over. Siden det sto sterke markedskrefter bak datidens mainstreamfilmer vokste det frem en kritisk analytisk tradisjon hvor man ønsket å studere disse filmenes ideologiske føringer. Den vestlige mainstream-filmen, særlig representert av Hollywood, ble dermed beskyldt for å spre ideer som fremmet og tjente kapitalismen.

Oppsummert kan vi si at en strukturalistisk forståelse av en tekst/film bunner ned i at mening skapes i språket. Teksten formidler noen underliggende myter som en kan finne igjen også i andre tekster fra andre tider. Når vi snart skal se nærmere på filmene i utvalget kan det bli relevant å ha dette i bakhodet når vi skal sammenlikne dem, og se hva de har felles.

3.2.3. Post-strukturalisme

Mens strukturalismen vil hevde at meningen ligger i språket vil post-strukturalistisk tradisjon hevde at mening oppstår i møte med den individuelle leser eller seer. Det handler om å løsrive teksten fra dens forfatter, i vårt tilfelle regissøren, og hans samtid (McKee, 2003). Når man analyserer en tekst og henter ut mening man finner mellom linjene så skal man altså ikke tillegge forfatteren denne meningen, eller ta for gitt at dette er en mening som forfatteren intensjonelt har forsøkt å få fram. Teksten skal tale for seg selv, og kan formidle forskjellige ting til ulike mennesker og til ulike tider. Det at én tekst kan tolkes på forskjellige måter og dermed skape ulike former for mening hos ulike lesere er et sentralt element i post-strukturalistisk tekstanalyse. Det har også klare likhetstrekk med *hermeneutikk* (fortolkningslære) som handler om at når en leser tolker en tekst så er det umulig å tolke den utelukkende ut fra forfatterens ståsted og hans samtid. Som lesere bærer vi med oss forforståelser og fordommer som påvirker vår måte å lese teksten på. Teksten blir dermed løsrevet fra sin egen samtid og sin egen skaper, og ny mening skapes i møte med nye lesere. Hermeneutikken ønsker imidlertid å finne en middelvei hvor man bruker både forfatterens og leserens kontekst for å finne meningen bak teksten (Leseth & Tellmann, 2018).

Howard Becker anvender selv begrepet *Art worlds* i sin bok med samme navn (1984), hvor han argumenterer for at kunst er en kollektiv aktivitet. Dette gjelder særlig

for filmkunsten, hvor det som regel er enormt mange involvert i produksjonen som bidrar med ulike ting. Dette er med på å bygge opp under tanken om at film ikke kan tolkes som en meningsbærer som kun representerer én skaper, men at ulike mennesker setter sitt preg på det, og at de ulike delene kan få ulik betydning i ulik kontekst.

Om man skal fortsette i fiskegarn-metaforen så er post-strukturalismens premiss at fiskegarnet (helheten) med sine mønstre og diskurser (knuter) stadig rakner, og blir sydd sammen på nytt (Bratberg, 2014). Ny mening oppstår med andre ord til nye tider.

Jeg kommer i denne avhandlingen til å ha fokus på *hva* som formidles gjennom filmene, og ikke på *hvem* som formidler det, eller hvem som skaper meningen. Samtidig er det også en vesentlig side at ettertiden kan kaste nytt lys over hvordan vi forstår tidligere tekster. Dette er noe jeg vil ta med meg videre i min analyse av tekstene/filmene.

3.2.4. Narrativ kriminologi

Narrativ teori er en analysetradisjon som både bygger videre på strukturalismens tanker om hvordan mennesker gir verden mening gjennom fortellinger, og post-strukturalismens fokus på fortolkning, tvetydighet, og hvordan en tekst kan gi ulik mening til ulike tider og i ulike kulturelle settinger (Sandberg, Tutenges & Copes, 2015). En narrativ analyse tar for seg de fortellingene som fortelles, og måten de fortelles på (Kvale & Brinkman, 2017). Hvordan mennesker forteller sine historier kan gi et godt bilde av kulturen de er en del av, og kan hjelpe til med å belyse poenger som ellers kan være vanskelige for forskeren å få fram (Johannessen, Tufte & Christoffersen, 2010).

Enkelte sosialt sirkulerende fortellinger er mer allmenne enn andre. Med det menes at de er forståelige for relativt store deler av en befolkning (publikum) til tross for at de ikke nødvendigvis er erfart av alle. Donileen R. Loseke (2012) tar i bruk begrepet *formelfortellinger* om slike narrativ. Essensen er at det er narrativ/fortellinger som for store deler av sitt publikum er gjenkjennbare og forutsigbare, gjennom eksempelvis plot, aktører og moral. Dette har også likhetstrekk til Levi-Strauss forskning på mytologi, hvor han fant at myter fra alle verdens kroker ofte kunne ha en universell grunnstruktur som gikk igjen (Lévi-Strauss, 1964-71). Et samfunnsvitenskapelig eksempel er hvordan Tutenges og Sandberg (2013) påpeker hvordan danske ungdommers fortellinger om alkohol (drinking stories) har klare likhetstrekk med alkoholhistorier fra andre steder i verden.

Narrativ teori trenger imidlertid ikke bare anvendes på menneskers egne personlige fortellinger, men kan også ta for seg historisk utvikling. Et eksempel er hvordan Petter Aaslestad i sin bok *Pasienten som tekst: fortellerrollen i psykiatriske journaler* (1997) gjorde en narrativ analyse av pasientjournaler fra Gaustad sykehus, hvor han istedenfor å analysere fortellingene til hver enkelt pasient studerte journaler fra en hundreårsperiode som en helhet, og anså dem som sjangertekster som speilet de ulike narrativene som forfatterne (ansatte ved sykehuset) var en del av.

I denne avhandlingen er narrativ analyse relevant på et metanivå. Hver film er en egen fortelling, og karakterene i filmene bærer sine individuelle narrativ. Samtidig representerer disse fire filmene et historisk narrativ om norsk populærkultur, og formidler en utvikling i hvordan fortellinger om ungdomsavvik har blitt fortalt. Min narrative analyse av delene (karakterer og handlingselementer i enkeltfilmene) vil i så måte først og fremst gjøres for å tjene en narrativ analyse av helheten (filmene sett i helhet, som et historisk utvalg).

3.3. ETIKK

Før jeg går i gang med analysen vil jeg kort redegjøre for noen etiske tanker. Siden dette prosjektet ikke har innebåret kontakt med kilder/informanter, eller intervjuer med mennesker er behovet for personvern og kildevern så å si fraværende. Derimot har jeg et etisk ansvar for de konsekvenser min forskning måtte føre til (Kvale & Brinkmann, 2017). Selv om jeg ikke forholder meg til informanter så forholder jeg meg fortsatt til menneskeskapt data – i form av filmer som er skrevet og produsert av mennesker. Jeg har et etisk ansvar for hvordan jeg fremstiller filmskaperens intensjoner og budskap. Det at min analyse potensielt finner at en av filmene formidler en bestemt ting trenger ikke bety at filmskaperen har gjort dette bevisst og kan tillegges de samme holdningene.

På samme måte står jeg også etisk ansvarlig overfor de teoretikere og forskere jeg siterer. Å bruke andres informasjon og forskning uten å oppgi kilden er en alvorlig synd i akademia, og kan stikke kjepper i hjulene for fremtidig akademisk karriere (Fekjær, 2013). Derfor har jeg også et ansvar overfor meg selv og min egen karriere å være korrekt og klar på hvem jeg har sitert og hvordan.

Sitater fra filmene kommer i stor grad til å presenteres i tekstbokser på høyre side av sidene. Alle sitatene er hentet fra filmene i utvalget. Jeg har også valgt å sette inn navnet på den som sier replikken, slik at det skal bli lettere å linke den til riktig film.

Når det gjelder min rolle som forsker er det to ting jeg finner det naturlig å opplyse om. For det første har jeg en akademisk bakgrunn fra filmvitenskapen, i form av en bachelorgrad i *Litteratur, film og teater*, med film som fordypningsfag, ved Universitetet i Agder. Når jeg har arbeidet med denne oppgaven har naturlig nok perspektiver fra filmvitenskapen også preget min tenkemåte. Jeg velger å anse det som en faglig styrke.

Når det gjelder mitt ståsted må det også nevnes at jeg er en hvit, etnisk norsk middelklassemann vokst opp i Norge på 1990- og 2000-tallet, som aldri har vært en del av en kriminell eller opprørske subkultur. Det gjør at mine synspunkter i møte med gjengene i filmene, som både representerer miljøer og tidsepoker som jeg ikke kan relatere til, kan bli farget av dette. Jeg vil imidlertid forsøke å ikke bli for subjektiv i min analyse.

4. GJENGEN: GATAS KULTUR

I dette kapitlet skal vi se nærmere på hvilke bilder de ulike filmene tegner av gjengene og ungdomskulturen de beskriver. Med det mener jeg at jeg vil se nærmere på de gjengene som skildres i filmene, og forsøke å se hvilke elementer som er med på å definere gjengen som gatekultur/ungdomskultur. Vi har tidligere gjennomgått sentrale teorier knyttet til subkulturer og enda mer spesifikt: gatekulturer. Bourgois påstår at en gatekultur oppstår som en opposisjon til *mainstream*-samfunnet, og dette vil være sentralt for den videre avhandlingen. Bourgois hevder også at med utgangspunkt i dette opprøret så oppstår en gatekultur basert på en sammenveving av symboler, tro, interaksjon, verdier og ideologi. I tillegg har vi sett at subkulturer ofte har en tydelig estetisk side knyttet til stil og uttrykksformer. For å ikke endre for mye på Bourgois definisjoner og begreper velger jeg å kategorisere alle elementene i tre egne kategorier:

1) *Ekspressivt uttrykk*. I denne kategorien havner alle uttrykksformer gatekulturen bruker for å formidle og kommunisere, samt bygge sin egen estetiske identitet. Primært handler det som symboler og stil.

2) *Samhandling*. Dette knyttes til interaksjon og handling som samler gjengen/gatekulturen. Her vil tilknytning, lojalitet og maskulinitet være elementer vi ser nærmere på.

3) *Verdensbilde*. Denne kategorien vil ta for seg gjengenes verdi- og moralsystemer, og hvordan gruppen og individene ser på og snakker om verden. Fra Bourgois kan vi plassere verdier, tro og ideologi i denne kategorien.

4.1. EKSPRESSIVT UTTRYKK: STIL OG SYMBOL

Stilistiske, symbolske og andre ekspressive uttrykk i subkulturell sammenheng kan som tidligere nevnt innebære klesstil, musikksmak og andre estetiske moteuttrykk. Det alle filmene har til felles på dette punktet er at ingen av gjengene fremstår som enhetlig opprørske i stilen. Gjengen i *Gategutter* går med skitne og slitte klær, men det virker ikke å være et bevisst stilistisk valg. De tilhører den fattige arbeiderklassen, og går med de klærne de har. Gateguttene fremstår totalt sett som en stilistisk homogen gruppe.

Åpen fremtid er den filmen hvor symboler og stil har en mest tydelig rolle. Filmen starter med at hovedpersonen Pål blir irettesatt av en konservativ lærer, og ender opp med å forlate klasserommet i protest. Det første han gjør når han kommer ut i

skolegården er å ta på seg en svart skinnjakke, samt å knytte et rødt tørkle rundt hode. Når da to mer velkledde gutter kommer mot ham og begynner å rope ting som «indianer!» etter ham skjønner vi at Pål er bevisst opposisjonell i sin klesstil. Det lange uflidde håret og det røde tørkleet gir assosiasjoner til hippie-bevegelsen, mens den svarte bikerjakken gir assosiasjoner til 50-tallets grease-kultur og datidens stjernerebeller som Marlon Brando og James Dean (Farren, 1985). Fortellingen finner sted på 1960-tallet, og på mange måter midt mellom den tidligere grease-kulturen og den kommende hippie-bevegelsen. Men begge stilene representerer et opprør, i hver sin tid.

Journalist, forfatter og musiker Mick Farren har skrevet boken *The Black Leather Jacket* (1985), og beskriver her skinnjakkens symbolske betydning i sin ungdomstid:

«My first encounter with the power of the black leather jacket came when I was maybe fourteen or fifteen. I can still clearly remember the first time I bought one. I'd seen the older guys in school and on the street who wore them; they were the ones who looked cool and, overtaken by adolescent hero worship, I wanted to be just like them.» (Farren, 1985:6)

Farren beskriver imidlertid også hvordan skinnjakken hadde et frynsete rykte, og også ble mislikt – særlig av den konservative foreldregenerasjonen, og hvordan dette også bidro til en viss attraksjon:

«Both my teachers and my folks seemed bent on turning me into a junior gentleman – a potential bank manager or advertising executive if ever you saw one. For my part, I was equally determined to become a greaser hoodlum. It was a time when everything hip and teenage was against the rules...» (Farren, 1985:6)

Farren ble født i England i 1943, noe som betyr at han hadde sin tenåringstid i overgangen mellom 1950- og 1960-tallet. Den ungdomstiden han beskriver er altså ikke så langt unna den tiden *Åpen framtid* beskriver (60-tallet). Skinnjakken hadde med andre ord i enkelte kretser en sentral betydning i et generasjonsbevisst opprør, slik Clarke, Hall, Jefferson og Roberts tidligere beskrev (Hall & Jefferson, 1993). Det at Pål ikke bryr seg om de to «streite» guttene som roper ukvemsord etter ham basert på stilen formidler også det Clarke (1993) var inne på med at mobbing kan føre til at

stilbevisstheten bare blir sterkere, nettopp for å distansere seg fra sine mobbere – i dette tilfellet: «streitingene».

Det stilistiske opprøret i *Åpen framtid* er imidlertid ikke kollektivt. Pål er ganske alene om å dyrke stilen sin. Selv hans nærmeste venner, Erik og Ruth, er langt mer alminnelige i klesveien. Men som vi tidligere så i teorigjennomgangen så presenterte vi Phil Cohens fire elementer i en subkulturell stil: Klær, musikk, ritualer og *argot*. I den grad det er en kollektiv stil i den lille gjengen i *Åpen framtid* så er det i så fall knyttet mer til musikksmak. Erik og Pål spiller eksempelvis i rockeband.

Det som også må nevnes her er at gjengen i *Åpen framtid* ikke tilhører noen organisert gatekultur (utover den de tre hovedpersonene selv eventuelt utgjør), men det er tydelig at de allikevel søker mot noe i den retningen. Påls stil skiller seg ut i hans lokalsamfunn, men stilen hans er ikke unik i en større kontekst. Pål og Erik møter eksempelvis en stor gruppe hippier i København, som i enda større grad dyrker hippie-stilen. Dermed kan man si at Pål med sin stil er en del av en opprørskultur som går på tvers av landegrenser, men som like gjerne kunne vært en lokal gatekultur.

Gjengene i *Schpaaa* og *Natt til 17*. har også sine stiluttrykk, men primært fremstår stilen i gjengen i likhet med *Gategutter* som mer alminnelige for sin samtid. I *Schpaaa* oppleves dette som ganske naturlig, da guttene er såpass unge at det ikke er unaturlig å anta at de ikke nødvendigvis kjøper klærne sine selv. Jack skiller seg noe ut fra de andre. Det er ikke mye, men gullkjedet rundt halsen og den relativt synlige beltespennen gjør at han minner *litt* mer om en amerikansk gangster. Også Jonas skiller seg ut med et element: en hatt. Nærmere bestemt en pork-pie-hatt. Denne hatten gir ikke i seg selv assosiasjoner til andre gatekulturer, men formidler en selvstendighet og en stilistisk bevissthet fra Jonas side. Det trenger ikke bety at han har kjøpt eller valgt den selv. Han kan ha funnet den, men poenget er at han går med den, og det bryter noe med den etablerte stilen.

Guttene i *Natt til 17*. fremstår i liten grad som en gjeng som først og fremst er forankret i stil. De ser ut som ungdommer flest i sin samtid. Avvikeren i gjengen er imidlertid Amir, som har en litt annen fremtoning i sin stil, uten at det fremstår som avvikende. I likhet med Jack i *Schpaaa* har også han et kjede rundt halsen og en ganske prangende beltespenne, som står i noe kontrast til den ellers mer minimalistiske stilen i både gjengen og samtiden. Gjengen virker ikke ha et ønske om å skille seg ut. De kler seg i takt med tiden, og går med klær som minner om kjeder og merker som *Hennes &*

Mauritz, Cubus og Adidas. Amir går også i caps og hvit singlet, og har dermed tidvis en estetisk utstråling som kan minne litt om amerikanske gangstere. Det betyr imidlertid ikke at han ikke også har en kapitalistisk orientert klesstil. Det står eksempelvis *Diesel* på beltespennen hans, noe som tilsier at han også kan være opptatt av merkeklær – eller i hvert fall ikke i opposisjon til det.

4.2. SAMHANDLING: VENNSKAP OG TILHØRIGHET

Med samhandling skal vi se nærmere på det relasjonelle i gjengene, med utgangspunkt i hva som skaper sosial tilhørighet. Først skal vi se på hvilke sosiale bånd som preger gjengene i de ulike filmene, og videre hva slags forhold de har til lojalitet. Deretter skal vi se nærmere på hvilke kjønnsroller som preger og formidles gjennom filmene.

Først vil jeg trekke frem et element som er felles for alle filmene i utvalget. Alle filmene presenterer en gjeng hvor minst ett av medlemmene har fraværende og/eller sviktende omsorgspersoner. I *Gategutter* har både Karsten og Gotfred fraværende fedre. I tillegg er Gotfreds mor forsvunnet, men blir funnet alkoholisert i en kolonihage, og blir båret ut av politiet. Sofus' foreldre er døde, men han virker å ha en omsorgsperson i sin bestemor. Pål i *Åpen framtid* bor med sin alenemor, og oppsøker sin far på et tidspunkt i filmen. De kjenner hverandre og virker å ha hatt kontakt gjennom livet, men Påls far snakker nedlatende om Påls mor og viser liten grad av omsorg. Påls mor fremstår også tidvis som lite forståelsesfull overfor sønnens drømmer, men det virker å bunne ned i en omsorg basert på datidens forventninger og etablerte rammer. Også Ruth virker å ha fraværende foreldre, da hun i likhet med Sofus i *Gategutter* bor hos sin bestemor. I *Schpaaa* har nesten alle i gjengen fraværende foreldre og manglende omsorg. Jonas bor alene med sin mor, Lille-Jan bor hos sin onkel og Ali bor på ungdomshjem. Mir bor hos familien sin, men har som tidligere nevnt en aggressiv far som kan opptre voldelig. I tillegg er det slektninger av Mir som gir gjengen kriminelle jobber. I *Natt til 17* er det primært Sams familie vi møter. Denne familien fremstår som stabil, og som et samlepunkt for hele gjengen. Vi får vite så godt som ingenting om de andre guttenes familiebakgrunn, med unntak av Amir som vi følger hjemme i en scene. Denne scenen viser som tidligere nevnt at hans mor ligger på sofaen og sover når han kommer hjem, og han begynner å rydde og vaske opp. Om hun er alkoholisert, psykisk syk eller bare fraværende vites ikke, men det er tydelig at Amir må ta ansvar for egen tilværelse i større grad enn Sam. Skal man se dette i lys av teorien om sosiale bånd så tegner alle

filmene et bilde av en gjeng hvor de mest sentrale avvikerne har et svakt bånd til sin nærmeste familie.

En annen side av samhandling velger jeg å knytte til hvor man har forankret sin lojalitet. Lojalitet handler om å være trofast overfor den gruppen man er en del av, og stiller seg bak de beslutninger som tas (lojal, 2018). Filmene presenterer gjenger hvor medlemmene har ulik lojalitetsforankring, og jeg har derfor valgt å definere to former for lojalitet som de ulike filmene presenterer.

Den ene har jeg valgt å kalle *idéforankret lojalitet*. Denne formen finner vi særlig i *Gategutter* og *Åpen framtid*. Essensen er at gruppens lojalitet i hovedsak er forankret i noe større – en idé som er plassert utenfor gjengen. I *Gategutter* handler dette om klassekamp og politikk, og om å være lojal i form av å vise solidaritet. Man skal vise trofasthet både overfor vennene sine og overfor klassen man er en del av. Det betyr ikke at alle enkeltmedlemmene i gjengen har den samme lojalitetsforankringen, men om man betrakter gjengen ovenfra så er den som gatekultur lojalitetsforankret i en idé som er overordnet individene.

Gjengen i *Åpen framtid* har også en idéforankret lojalitet. De er ikke en del av en organisert gatekultur, men utgjør selv en liten gjeng på tre som gjennom filmen viser at de i stor grad drives av et ønske om å gjøre det rette, et ønske om å finne seg selv, og et ønske om å bety en forskjell i verden. Derfor engasjerer disse seg i politisk arbeid, men de engasjerer seg også i en utforskende og friere livsstil hvor målet virker å være å finne noe i livet som føles meningsfullt. Pål er opptatt av å bety noe for andre, å «drive med noe som er vits i» (se bilde).

PÅL
Jeg driter i om jeg tjener
no' penger, bare jeg kan
drive med noe som er vits i...

Den andre formen for lojalitet har jeg valgt å kalle *personforankret*. Denne lojaliteten er i størst grad forankret i noe innenfor fellesskapet, og da gjerne en eller flere personer. Det handler ikke om å bety en forskjell, men det handler om å være lojal til gjengen man er en del av og den eventuelle lederen. Denne formen for lojalitet kommer tydeligst frem i *Schpaaa*, hvor Jack har en autoritær rolle, og har innflytelse på guttene. Han har imidlertid ikke alle i sin hånd. Jonas' lojalitet viser seg etter hvert å være mer forankret i vennskapet med Mir. Men siden Jack er lederen for gjengen er det lojaliteten til ham som preger gjengen som gatekultur. Når Jonas reiser seg mot de andre for å heller ta Mirs parti får han tydelig beskjed om at han må velge mellom Mir og

gjengen. Jonas' lojalitet er med andre ord egentlig ikke forankret på samme sted som den øvrige gjengen, selv om han er en del av den.

Lojaliteten i *Natt til 17*. er vanskeligere å definere. Denne gjengen virker ikke å ha en tydelig leder, så i den grad lojaliteten er forankret i noe internt så er det i gjengen i seg selv. Sam har imidlertid en sterk tilknytning til Amir, som gjør at han gjennom hele filmen viser en omsorg, men også en lojalitet i form av å stille opp for ham når han trenger det. Dette gjelder også nå Amir er såret og bitter, og egentlig ikke vil snakke med ham.

En vesentlig side ved gjengene disse filmene presenterer er at de er ganske mannsdominerte. Unntaket er gjengen i *Åpen framtid* som består av to gutter og ei jente. Gjengen i *Natt til 17*. består bare av gutter, men har en jentegjeng de henger mye med, hvor Thea, kimen til konflikt, står sentralt.

Mannsrollen som presenteres i *Gategutter* er naturlig nok et resultat av sin tid. Dette er en tid hvor kvinnene er hjemme mens fedrene er ute – enten for å jobbe, eller bare borte. Det er med andre ord kvinnene som har ansvaret for barna. Samtidig er Karsten tydelig på at han føler en forpliktelse som mannen i huset for å få seg jobb og forsørge familien sin. Dette er en viktig drivkraft for Karsten, som vi skal komme tilbake til i et senere kapittel. Poenget er at mannsrollen er knyttet til å være en arbeider som forsørger. Det er også tydelig at det ligger en ære i mannsrollen, som igjen kan knyttes til gatekoden. Når Karsten bestemmer seg for å bli venn med Sofus ser han det for eksempel som nødvendig at Sofus slår ham, som gjengjeldelse for at Karsten har vært «lusen» mot ham. Når Sofus nøler med å slå utbryter Karsten eksplisitt: «Smokk til meg nå! Alt du er kar om!». Det å slå hardt ansees med andre ord som en viktig side av det å være «kar». Vi skal også komme tilbake til denne seansen ved en senere anledning.

I *Åpen framtid* tegnes det ikke et tydelig mannsideal, men det kan allikevel leses mellom linjene at forventningene til Pål som mann er at han skal få seg en jobb så han kan forsørge seg selv. Når Erik og Pål arbeider på havna blir de ledd av fordi de har langt hår og kler seg annerledes, noe som peker i retning av en mannsrolle med kort hår og arbeidskraft. Den seansen som er mest interessant knyttet til kjønnsroller forekommer i en buss, hvor gjengen har vært på politisk møte, og har svært forskjellige formeninger

```
JONAS
Er'kke vi sammen om dette?

LILLE-JAN
Nei jeg vil ikke bli drept

JONAS
Jeg ofrer ikke Mir

JACK
Han er bare dum i huet. Vi
dropper'n. Enten driter du i
han, eller stikk.
```


om det de har vært med på. Pål og Erik diskuterer svært engasjert, og Ruth bryter plutselig ut at hun er glad hun er jente, så hun slipper å tenke (se bilde).

RUTH
Jeg er glad jeg er dame, for
da slipper jeg å tenke.

Dette sier ikke nødvendigvis noe om gjengens kjønnsideal, men det sier noe om holdningen i samfunnet de er en del av – eller i hvert fall hvordan manusforfatterne på 80-tallet så på 60-tallets oppfatning av kjønnsroller. Ruth formidler et syn som innebærer at det er mennene som skal ta seg av diskusjoner om store politiske temaer. Det er mennene som skal være fornuftige, og kvinnene kan bare «dilte» etter (satt på spissen).

Det nærmeste Pål kommer en farsfigur i filmen er billedhuggeren han stadig besøker. Her ser vi et alternativt mannsideal som skiller seg ut fra det som ellers presenteres. Mens læreren og foreldrene til Pål snakker om utdanning og arbeid så viser billedhuggeren at det finnes en annen vei. Han sier også tydelig til Pål at kunstens vei ikke er noen vei for halvhjerta folk, og viser i så måte en faderlig omsorg ved å advare ham om at å bli kunstner ikke er noen enkel vei å velge.

Kjønnsrollene i *Natt til 17* fremstår som langt mer moderne, og skiller seg tydelig fra *Gategutter*, først og fremst gjennom at jentene har en langt mer aktiv rolle i handlingen, samtidig som de også har en like naturlig rolle i den sosiale konteksten som guttene. Enkelte forskjeller tegnes imidlertid. Guttene slåss og stjeler, jentene er mer anonyme på dette, og virker på enkelte tidspunkt frustrerte over guttenes atferd. På festen må Thea ta vaskekluten fatt for å vaske opp spy på badet, men det er også en jente som spyr. Altså tar jentene like stor del i drikkekulturen som guttene, men de tar samtidig mer ansvar for å rydde opp.

Et interessant sitat som Thea kommer med når konflikten mellom Sam og Amir blir tema sier imidlertid noe om det synet hun som jente har på kameratenes interne gjenkultur (se bilde). Hun gir tydelig uttrykk for et inntrykk av at vold løser det meste hos guttene. Hvor hun har det fra sies ikke, men man kunne nesten tro at hun hadde sett filmen *Gategutter*, og hørt hvordan Karsten lærer Sofus opp i at om man skal skvære opp og bli venner må man gjengjelde.

THEA
Jeg trodde dere bare kunne
slå og bli venner igjen...

4.3. VERDENSBILDE: VERDIER OG MORAL

Tro, verdier og moral er sentrale elementer som vil prege en gjeng og en subkultur, og vi skal nå se hvilke verdier gjengene i filmen er forankret i. Det er også sentralt hvordan filmen presenterer gatekulturen, for filmen må på et eller annet vis også forholde seg til det verdensbildet den presenterer hos gjengen. Her vil Murray Smiths *moralske sentrum* være sentralt.

Felles for gjengene i alle filmene er at de har et verdensbilde som på et eller annet punkt tillater en viss grad av kriminell handling – eller i hvert fall grenseoverskridelse i gråsonen. Gateguttene slåss, Pål og Erik røyker hasj, guttene i *Schpaaa* er nærmest som yrkeskriminelle å regne, og guttene i *Natt til 17* stjeler øl og slåss. Hvilke verdier ligger til grunn for at dette er innafor?

I *Gategutter* er bakteppet tydelig politisk og ideologisk. Klassebevissthet og klassefrustrasjon står sentralt i både samtale og handling mellom guttene. Og selv om ikke alle gateguttene virker å være like bevisste på dette er det likevel dette som preger den helhetlige gatekulturen. Det er klassetilhørigheten som binder dem sammen. Om man skal definere det moralske sentrum i historien er det naturlig at det plasseres på hovedpersonen Karsten, men om vi skal løfte blikket så er Karsten i stor grad bare en representant for en større gruppe – den fattige arbeiderklassen. Den største delen av denne gruppen handler i skjæringspunktet mellom egoisme og rettferdighet. De føler seg urettferdig behandlet og gjør en form for opprør gjennom å bryte grenser.

Gateguttene stjeler kokos og appelsiner, og smugtitter på fotballkamper gjennom hull i gjerdet, men utover det er det ikke kultur for å gjøre særlig mer opprør mot det øvrige samfunnet. Det er imidlertid to unntak. Det ene er at det internt blant gateguttene kan oppstå konflikt og voldssituasjoner. Selve hovedkonflikten i fortellingen er et klart eksempel på det: Karsten kommer borti Gotfred med kniven, Gotfred tror det var med vilje og søker hevn. Senere i filmen oppstår også håndgemeng når gateguttene løper om kapp for å få en utlyst jobb. Gjengjeldelse står også sentralt i gruppen. Man har rett til å slå om noen har behandlet deg dårlig. Ikke har man bare rett til det, man bør gjøre det for å forsones. Se bare Karstens replikk til lille Sofus (bilde). Dette har tydelige

```
KARSTEN
Smell til meg midt i trynet.
Jeg har vært lusen mot deg,
derfor må du dra til meg
midt i trynet.
(...)
Du skjønner vel at jeg kan
ikke bli kammerat med deg
hvis du ikke smeller til meg
midt i trynet...
(...)
Smokk til meg alt du er kar
om!
```

likhetstrekk med Andersons *gatekode*. Gatekoden hos Karsten og co er i likhet med den

amerikanske som Anderson skildrer forankret i et ønske om respekt. Det er en etablert norm at om noen oppfører seg «lusen» mot deg skal du ta igjen. Karsten fremlegger det som avgjørende dersom man skal kunne forsones.

Det at gata har en kode, eller en «gatas lov» om du vil, kommer tydelig fram også når Karsten snakker med sin mor (se bilde). Han ber henne la være å

KARSTEN
Bry deg ikke om gata du mor.
Jeg kjenner'n jeg. Jeg har'n
under kontroll skjønner'ru.

bekymre seg, for han kjenner gata og har den under kontroll.

Det andre unntaket er aksjonen de setter i gang når det er streik. Da går guttene sammen og angriper lastebilsjåføren Styggen. Først gjennom å kaste stein på huset hans, og deretter i et ganske brutalt og ydmykende overfall når han kjører gjennom gata. Det som gjør dette til et unntak er at denne volden er drevet av klassekampen. Gateguttene har sosial mobilitet, rettferdighet og klassekamp som viktige idealer. Streik er dermed et viktig verktøy for å oppnå større rettferdighet mellom klassene, og øke muligheten for sosial mobilitet gjennom lønnsøkning og bedre arbeidsforhold. Når Styggen er streikebryter gjør han i så måte opprør mot hele arbeiderklassen, og dermed bidrar han, kanskje mest symbolsk, til å forhindre gatekulturens vei mot målet.

Gateguttenes voldshandlinger rettferdiggjøres dermed internt i gjengen gjennom et gjengjeldelsesprinsipp forankret i ære og respekt, og utenfor gjengen gjennom målet. Det moralske sentrum i gjengen er dermed tett knyttet til klassekampens mål om rettferdighet, samt intern lojalitet. Om et medlem av gruppen (arbeiderklassen) bryter lojaliteten (gjennom å bryte streiken for eksempel) rettferdiggjør dette overfall og offentlig ydmykelse. Det fremstår i gatekulturens kontekst som moralsk forsvarlig.

Kontrasten er stor til gjengen i *Schpaaa*. Her er det vanskelig å spore noen bestemte verdier, annet enn jaget etter penger. Og alt er tydeligvis innafor å gjøre for å få penger. Filmen presenterer en langt dystre verden, en verden hvor barn går gatelangs, og lever et dobbeltliv hvor de på den ene siden er barn, men på den andre siden kjenner mer til voksenlivets skyggeside enn de fleste voksne gjør. Gjengen virker å ha et egosentrisk verdensbilde hvor det som betyr noe er penger, noe som ikke er så rart med tanke på at de lever midt i en kriminell og brutal virkelighet hvor penger til syvende og sist er den store drivkraften.

Fortellingens moralske sentrum er Jonas, og han er på mange måter lyspunktet i gjengen. Han fremstår som mer reflektert og samvittighetsfull, selv om han er med på det meste gjengen gjør. Det at han gjennom filmen viser en kontinuerlig omsorg for Mir,

som på mange måter blir snakket nedlatende om av både andre i gjengen, og folk utenfor (som Jonas mor) gjør at han fremstår som mer empatisk. Vi kan ense et snev av et verdsett som stikker dypere enn bare til tilhørigheten i gjengen. Dette skal vi komme tilbake til.

I *Åpen framtid* er moralen noe vanskelig å definere. Filmen handler om Pål, og videre om hans lille gjeng med Erik og Ruth, som er i en viktig overgangsfase i livet. De er ferdige på skolen og må bestemme seg for hva de vil med livet. Denne prosessen innebærer også å finne ut av hva de tror på og hvilke verdier de vil leve for, og herunder hvilke moralske idealer de ønsker leve etter. De er eksperimentelle og tenker på fremtiden, men ting blir ikke nødvendigvis slik de hadde trodd. Hovedtanken som kommer frem i dialogen de har kan man oppsummere som en slags mild form for anarkisme. De ønsker et friere samfunn med mindre rammer, så lenge det ikke går ut over noen på en negativ måte. Alle tre fremstår i så måte som idealister, selv om de er forskjellige. Når Pål snakker med Ruth om hva han ønsker med livet sier han at han *tror* det er viktig for ham å kunne arbeide med noe som kan bety noe for andre (se bilde).

PÅL
Jeg må arbeide med noe som
blir til noe for andre. Det
tror jeg er viktig.

Det er Pål som er det moralske sentrum i fortellingen – på samme måte som Karsten i *Gategutter*. Og på samme måte som Karsten også kan sees som en representant for en hel arbeiderklasse, så er Pål også en representant for en større gruppe, nemlig den gruppen ungdommer som ikke føler de passer inn i samfunnets rammer og forventninger. På et tidspunkt tidlig i filmen blir Pål og Erik trakassert mens de arbeider. Det vitses blant annet med at de har langt hår og er jentete, og de nektes adgang til en kafe. I etterkant av dette er Pål svært hissig, og sier at «De skulle vært hengt etter beina hele banden». Erik forsøker å forklare Pål at det ikke er enkeltmenneskene som er problemet, men systemet. Vi får her et inntrykk av at Pål representerer en moral hvor en viss voldsbruk er tillatt. Men dette avkrefter han senere, etter at gjengen har vært på et kommunistisk møte hvor lederen har sitert Mao, og snakket om at «Den politiske makta ligger i geværløpet». På bussen hjem er Pål klar i sin tale om at han ikke syns noe om

ERIK
Nå handler det en del om å
velge side også da...

PÅL
Hvis det betyr at jeg skal
skyte og henge folk så står
jeg over.

ERIK
Men kampen kommer til å stå
uansett.

PÅL
Ja det gir jeg faen i.

...

PÅL
Jeg nekter å myrde noen. Både
svake og sterke.

dette (se bilde på forrige side). Det moralske sentrum er med andre ord sentrert rundt en idé om at man kan utfordre rammene og bryte grenser i arbeidet for et bedre samfunn, men ikke gjennom vold. Filmen retter i så måte et svært kritisk blikk mot det ekstreme ideologiske tankegodset som en del venstrevridde miljøer sto for på 60-tallet.

Mens gjengene i *Gategutter* og *Åpen framtid* har et politisk og ideologisk verdensbilde og guttene i *Schpaaa* har et kapitalistisk verdensbilde er det vanskeligere å definere hva slags verdensbilde som preger gjengen i *Natt til 17*. Alt i alt fremstår gjengen ganske normal. De stjeler øl fra en butikk, men det virker ikke å være fordi de ikke har penger, men mer fordi de er for unge til å kjøpe. De fremstår ikke som velstående gutter, men de fremstår heller ikke som fattige. De har det de trenger.

Som vi tidligere var inne på så fremstår Amir som gjengens avviker. På samme måte som han skiller seg ut i klesstilen, og oftere handler selvstendig, skiller han seg også fra Sam når det kommer til verdier og idealer – i hvert fall når det gjelder konflikten dem imellom. Når Sam innrømmer at han har en romanse med Amirs eks, blir Amir straks såret, og drar sin vei. Store deler av filmen distanserer han seg fra Sam. Det kan virke som om han lever etter et ideal som sier at Sam har krenket hans ære. Sam på sin side representerer et annet verdsett. Til tross for at Amir gjennom filmen opptrer kald og usympatisk overfor ham så har Sam en holdning som tilsier at han vil skvære opp med Amir. Han tar Amir i forsvar flere ganger – blant annet når Thea anklager Amir for å ha stjålet mobiltelefoner på festen. På slutten av filmen, etter at Sam nesten har tatt livet av John for å forsvare Amir, kommer Sam hjem og finner Amir på sitt eget rom. Da oppstår den første og eneste gjensidige konfrontasjonen mellom de to vennene i hele filmen (se bilde). Etter at de har hatt en liten brytekamp, går Sam i dusjen. Når han kommer tilbake har han med seg en ren skjorte til Amir. Her ser vi nok en gang Sam vise omsorg for Amir.

```
SAM
Vet du hvor mye kvalm du har
lagd for meg?

AMIR
Jeg ba deg ikke om å
forsvare meg heller!

SAM
Skal jeg se på deg få bank?
```

Et annet viktig element i menneskers verdensbilde er trossystemer – best representert ved religion. Det som imidlertid er verdt å bemerke i vårt utvalg av filmer er at religion har en ganske usynlig rolle. I *Gategutter* og *Åpen framtid* er det så godt som fraværende. I *Schpaaa* og *Natt til 17* har det en plass, men mer som bakenforliggende. Det som skiller de to nyeste filmene fra de to eldste er at de skildrer gjenger bestående

av ungdommer med ulik etnisk bakgrunn. Dette åpner også for at trossystemer som preger gjengene blir flere enn den tradisjonelle norske kristne kulturen. Dette gis imidlertid ikke stor oppmerksomhet. Det mest eksplisitte uttrykket for et religiøst trossystem finner vi i *Natt til 17*. Når guttene nettopp har stjålet øl fra en butikk, og lagt på sprang. Når de har kommet et stykke unna åpner en av guttene sekken hvor drikkevarene ligger, men får straks en kommentar fra en av de andre: «Ikke foran moskeen a'!». Dette viser at guttene i denne filmen har en respekt for religionen de tilhører, til tross for at de viser en viss likegyldighet. De har stjålet øl, og på mange måter gjort flere ting som går imot deres religion (tyveri og alkohol). Det er vanskelig å vite om de egentlig er troende muslimer, eller om de bare er en del av den muslimske kulturen, men uavhengig av dette så har de en tydelig respekt for sitt gudshus. Amir sier også på et tidspunkt «Gud vet hva som skjer», så her antydes det en religiøs tro som ikke dveles lenger med.

5. ÅRSÅK: HVA ER PROBLEMET?

Vi har nå sett på hvordan de ulike gatekulturene fremstilles i filmene, og hva som bringer dem sammen på et kulturelt nivå. Som vi tidligere har sett så står konflikt sentralt i subkulturell teori, og sentrale teoretikere som Cohen, Becker og Merton trekker alle frem et sentralt *problem* når de beskriver avvikende delskulturer. Cohen sier eksplisitt at kriminell handling *er* problemløsning, og at en forutsetning for en subkultur er en gruppe individer med felles referanseramme knyttet til nettopp et felles problem. Med utgangspunkt i dette skal vi i dette kapitlet se nærmere på gjengene vi får presentert i filmutvalget, og forsøke å identifisere hva som er de sentrale problemene som driver gruppene. Jeg vil imidlertid ikke bare fokusere på gruppe-problemer, men også se på de individuelle utfordringene karakterene står i. I forbindelse med dette er det naturlig å se hvilken rolle avvikene i seg selv spiller, og hvilke behov (problemer) de stiller, før vi i neste kapittel skal se nærmere på hva som presenteres som konkrete løsninger på de nevnte problemene.

5.1. KJEDSOMHET: AVVIK SOM LEK

Vi har tidligere sett på Katz og Lyngs teorier som knytter kriminell atferd til spenning og kick, og i flere av filmene ser vi sekvenser hvor avvikene har en mer leken og nytelsesorientert form. Men jeg vil særlig trekke frem gjengene i *Schpaaa* og *Natt til 17*, som representanter for dette problemet, selv om det også forekommer i de to andre filmene, men da mer på individnivå.

I *Natt til 17* er det særlig én sekvens hvor avvikene presenteres som lek: på festen til Thea. Her ser vi ulike ting som skjer, blant annet blir ungdommer som sover eller er overstadig beruset utsatt for diverse krenkende handlinger. En jente får eksempelvis håret klippet og blir tegnet i ansiktet mens hun sover, samtidig som en stor gruppe festdeltakere står i ring og filmer seansen med telefonene sine. Det skjer også noe parallelt med Theas fest som er i samme gata – dog langt mer alvorlig. Karakteren Timmy, som er en liten blond og forsiktig gutt med norsk aksent og utseendet, blir plukket opp (eller kidnappet om du vil) av en russebuss full av jenter. Her blir han gitt alkohol, blir kysset og tafset på, og blir etter hvert tatt med til et badeanlegg hvor han blir gitt hasj. I filmen er det hele en noe komisk sekvens, men om man stripper det hele ned så står vi igjen med en svært tvilsom handling, hvor en gjeng eldre russejenter

utnytter en mindreårig (Timmy selv ser dog ut til å like det). Disse to handlingene gjennomføres riktignok av personer som ikke er en del av gjengen filmen handler om, men det sier allikevel noe om den verden og storkulturen disse karakterene lever i.

Også sekvensen hvor gjengen stjeler øl har en til dels leken form. Selve tyveriet fremstår som et spill, hvor noen av guttene stiller spørsmål for å avlede mannen i kassas oppmerksomhet. Sekvensen inne i butikken er preget av høye skuldre, men idet guttene velger å løpe er situasjonen straks mer lystbetont, og de smiler og ler mens de flykter.

I *Schpaaa* fremstår leken som en veldig sentral del av gatekulturen. Den har også en sekvens som minner mye om den nevnte i *Natt til 17*. Deres mål er å tømme en spillautomat på en bensinstasjon, og mens gjengen jobber med det tar Jonas seg av avledningsmanøveren, og leker vanskelig pølsekunde. Kriminaliteten fremstilles som et spill, en sport, en lek. Guttene er under den kriminelle lavalder, og virker å ha en barnslig og naiv tilnærming til handlingene. De er en del av en voksenverden (og må også ta «straffen» når denne voksenverden behandler dem på samme måte som andre voksne yrkeskriminelle). Volden og hærverket har et lekende uttrykk, og denne kontrasten kommer tydelig frem når Jonas rett etter at gjengen har gitt et menneske brutal juling sitter under et tre og leser høyt for Mir fra et Donald-blad. De er barn med en barnlig tilnærming til voksenlivet.

På et tidspunkt i filmen har de fått en jobb: de skal bryte seg inn og rane en butikk. Oppdragsgiveren virker å være butikkens eier, som har fått inkassokrav, og ønsker å fabrikke et innbrudd. Når guttene kommer inn i butikken ser de at den nesten er helt tom. Da blir de irriterte, og begynner å gå løs på butikkens inventar med slag og spark. De herper den fullstendig, mens de jubler og ler. Dette er tydelig lek for dem. Det samme ser vi når de gir en voksen mann juling tidlig i filmen. Aktiviteten er lystbetont.

En måte å forstå dette jaget etter nytelse og kick på, er gjennom edgework og sneaky thrills. Som vi så på tidligere i teorigjennomgangen, så kan edgework sees på som en måte å ta kontroll på i en situasjon man egentlig ikke har kontroll. Det å utsette seg for farlige situasjoner som bidrar til å få ut adrenalin og energi kan innebære at man kan flykte fra tanken på det kjedelige og kanskje også meningsløse livet på gata.

5.2. MISNØYE: AVVIK SOM OPPRØR

Vi så allerede i teorikapitlet at Albert Cohen definerte opprørskultur som en av de tre subkulturelle kategoriene, og hvordan både Cohen, Merton og Becker presenterer avviksteorier som bygger på at under avviket så ligger det en frustrasjon – såkalt frustrasjonsteori. Jeg vil skille mellom misnøye (og opprør) rettet mot et system, kontra misnøye rettet mot en situasjon.

Gategutter og *Åpen framtid* presenterer i hovedsak gjenger og personer som står i opprør mot et system – strukturene i samfunnet, eksempelvis klassesystemet. I dette ligger det frustrasjon på individnivå som i større grad handler om et opprør mot egen situasjon, og min påstand er at det også kan forekomme individuelt opprør i gjenger som egentlig ikke er opprørske. Dette kommer jeg tilbake til, men som sagt så er det *Gategutter* og *Åpen framtid* som i hovedsak presenterer en gatekultur/ungdomskultur hvor avvikene har en tydelig frustrasjonsorientert og opprørsk karakter. De er det Cohen vil kalle opprørskulturer.

Gjengen i *Gategutter* fremstår som den tydeligste opprørskulturen av gjengene i utvalget. Det handler om klassekamp og solidaritet. Gateguttene er i opprør mot kapitalistene, og det er de sistnevnte som kommer dårligst ut av fortellingen. Noen av gateguttene, som for eksempel Karsten og Sofus, ønsker på sin side å arbeide seg oppover i systemet på ærlig vis, gjennom å få seg jobb og gjøre seg fortjent til forfremmelse. Reidar er den klassebevisste som tror veien ut av den fattige arbeiderklassen ikke er gjennom å bare få jobb selv, men også å bidra til at hele samfunnet blir mer solidariske, jobbe for rettferdighet, slik at hele arbeiderklassen kan få en bedre tilværelse.

Gotfred er en interessant case i dette tilfellet. Han fremstår verken som veldig klassebevisst eller som veldig målbevisst. Hos ham fremstår vold og stjeling i større grad som overlevelsesstrategier. Hans far er fraværende, hans mor er alkoholisert, og livet på gata er det eneste livet han har. Stjeling er hans måte å overleve på, og Karsten uttrykker selv at det er slik det daværende samfunnet også ser det. Han har imidlertid liten tro på forklaringen selv (se bilde). Man kan uansett mistenke Gotfred for å passe bedre inn i forrige kategori, hvor avviket i større grad er en

```
REIDAR
Nå får Gotfred kompensjon
snart

KARSTEN
Nå har du snakka så mye om
kompensjon til Gotfred. Og da
skal Gotfred få igjen fordi
han blir tvunget til å stjele
for å leva. Gotfred stæler av
seg sjæl han!

REIDAR
Fordi han har fått vanen
```

flukt og en måte å ta kontroll på. I så måte blir han et eksempel på et sentralt gjengmedlem som har andre drivkrefter enn gjengen som helhet.

I *Åpen framtid* er det også et tydelig opprør å spore. Dette opprøret er først og fremst rettet mot det strømlinjeformede samfunnet, og blir tydelig presentert i starten når Pål er i munnhuggeri med den konservative læreren. Pål, Erik og Ruth er alle i opprør mot det som fremstår som et konservativt samfunn, men opprøret tar etter hvert ulike vendinger hos de tre. Mens Pål er mest opptatt av at han ønsker å bli kunstner, og ikke trenger å fullføre skolen for å bli noe i livet, så tar Eriks opprør en langt mer ideologisk vending. Han blir både klassebevisst og svært politisk aktiv, og drar de to andre med seg på en politisk leir som viser seg å være en leir for ekstrem kommunisme. Her sitter en voksen mann og belærer ungdommene i klassekamp, og leser høyt fra Maos lille røde. Pål er også i opprør mot overklassen, men han liker ikke de ideene Erik lefler med. Ruth syns også de kommunistiske ideene er skumle. Hun er imidlertid også i et opprør, dog et litt mer naivt et. Hun forteller Pål hvordan hun kunne tenkte seg et liv i frihet, der hun både kan bo og elske med flere. Hennes opprør fremstilles som å være mot enkelte av samfunnets rammer.

Jeg plasserer i hovedsak *Natt til 17.* i forrige kategori. Men det betyr ikke at det ikke er opprør å spore. Som nevnt kan kategoriene gå litt i hverandre. Opprøret her er imidlertid mer på individnivå og knytter seg til situasjon framfor system. Her er klassekamp og idealisme så godt som fraværende. Her handler det mest om overlevelse, og opprør mot andre enkeltmennesker og egen situasjon. Amir er den tydeligste opprøreren, som eksempelvis nekter å flytte seg når den eldre gutten John ber ham om det, og tar imot juling uten å blunke. Amirs opprør virker å være mot egen situasjon, og i så måte mer en mestringsstrategi. Etter filmens klimaks, når Sam slår en crockethkølle i hodet på John for å forsvare Amir, og John ender opp med å ligge bevisstløs på bakken blødende fra tinningen, tilbringer Amir resten av natten med å gå berserk i Oslos gater, og ramponere biler med en slaggjenstand. Han er full av aggresjon, og får utløp for dette – mestrer det – gjennom å begå hærverk. Grunnen til at jeg velger å skrive om dette under «Avvik som opprør» framfor «Avvik som lek» er fordi Amir ikke er særlig leken når han gjør det. Dette er ikke lek, dette er ren frustrasjonsmestring. Avviket har med andre ord et tydelig opprør som driver ham, selv om det ikke er ideologisk forankret. Det er et opprør som bunner ned i frustrasjon over egen situasjon, og antakelig at vennen hans har satt seg selv i fare og kanskje gjort seg til morder for å redde ham.

På mange måter fremstår Amir i *Natt til 17*. og Gotfred i *Gategutter* som to varianter av samme person. Begge har fraværende foreldre, begge har nær relasjon til familien til kameraten de i løpet av filmen blir uvenner med, og begge ender opp med å begå handlinger som fører dem til politiet. Amir er på mange måter en moderne Gotfred, bare uten klassekampen som bakteppe.

Vi ser at Borgois definerer gatekultur som en kultur som står i opposisjon til det *mainstream*. Her peker han på det som i noen tilfeller kan være hele drivkraften bak lovbrudd og kriminalitet: avvik som opprør. Hedda Giertsen beskriver i sin tekst *Meningsløs vold har mening* (2006) hvordan det en gang oppsto store opprør på en skole i Frankrike. Det hele startet med at én lærer nektet en elev å kaste en diskos, noe som førte til 15 dagers voldelige opptøyer før skolen måtte stenges. En måte å forstå slike voldelige opptøyer, er å se på det som et opprør mot autoritetene. Men Giertsen peker på noe mer underliggende: slike avvik kan også forstås som et opprør mot de forventningene og rammene samfunnet har som man selv ikke føler man passer inn i. I så måte blir avviket et opprør mot egen utilstrekkelighet, og en form for mestring av en slik situasjon. Dette har også klare likhetstrekk med maskulinitetsforskningen til Gulbrandsen og Messerschmidt, hvor kriminalitet blir en strategi for å opparbeide seg et ideal man ikke klarer oppnå på legitime måter. Voldsforsker Per Isdal anvender nettopp ordet *mestring* når han beskriver voldens rolle hos enkelte. Volden blir en måte å mestre en hverdag man selv føler man ikke mestrer (Isdal, 2000). Gotfred og Amir passer godt inn i dette bildet. Avvikene deres er overlevelsesstrategier, og mestring av en vanskelig situasjon, enten det er med eller uten maskulinitetsperspektivene.

5.3. FRYKTEN FOR UTENFORSKAP: AVVIK SOM SAMHOLD

Elijah Anderson (1994) beskrev en kamp mellom anstendighetskoden og gatekoden. I dette ligger nettopp frykten for å ikke ha nok respekt på gata. Uten respekt mister man sosiale relasjoner, og havner dermed på utsiden. Sandberg og Pedersen skriver om mye av det samme når de bruker ordet gatekapital (2007). Dette spennet beskriver godt det problemet jeg har valgt å kalle *frykten for utenforskap*, hvor avvikene blir et middel for å blant annet oppnå tilhørighet.

Det alle filmene har til felles er at gjengen er en viktig del av medlemmenes liv. I *Gategutter* og *Natt til 17*. havner to gjengmedlemmer i konflikt, men ingen blir i utgangspunktet utstøtt fra gjengen, selv om det blir amper stemning dem imellom. I

Schpaaa ser vi hvordan guttene alltid finner tilbake til hverandre, selv om de blir arrestert og plassert på institusjoner, og i *Åpen framtid* møter vi en liten gjeng som ikke har tilhørighet til noe større, og derfor klamrer seg veldig fast til hverandre.

I *Gategutter* kan det tidvis virke som samholdet blant guttene er noe vaklende gjennom fortellingen. Tilhørigheten er der, men konflikten mellom Karsten og Gotfred preger likevel harmonien, selv om ingen blir utstøtt. Samholdet kommer imidlertid veldig tydelig frem når streiken kommer. Selv Karsten, som egentlig har det fint i sin nye jobb, velger å delta i aksjonene, selv om han egentlig ikke har lyst. Lojaliteten og troskapen til gruppen er med andre ord meget viktig. Alternativet ved å ikke stille opp er at man bli stemplet og utstøtt fra det ene store fellesskapet man har.

En interessant scene som understreker Karstens frykt for utenforskap skjer omtrent 14 minutter uti filmen. Gjengen har nesten blitt tatt i kokostyveri, men klarte å slippe unna. Den eneste som ble tatt var lille uskyldige Sofus, som egentlig ikke var med på det. Han sier imidlertid ingenting om hvem som sto bak, selv om han så det. Dette påpeker Karstens mor når Karsten omtaler Sofus på en nedlatende måte. Da sier Karsten at han ikke kan være som Sofus, for da vil han bli dumma ut av hele gata (se bilde). Her er det tydelig at Karsten er opptatt av å være inne med gjengen, antakelig fordi det er den eneste formen for tilhørighet han har. Senere i filmen ser vi at han og Sofus blir venner, og konsekvensene blir ikke så alvorlige som han trodde. Men som tidligere nevnt: selv om Karsten forandrer seg, blir venn med Sofus og får jobb, så deltar han fortsatt i streikeaksjonen, blant annet ved å gå løs med kniv på det ene hjulet på Styggens lastebil. Han klarer ikke hengi seg helt til anstendighetskoden.

KARSTEN
Ja men du må'kke si at jeg
ska værre sånn som Sofus
mor. Jeg kommer til å bli
dumma ut av hele gata. Plaga
av alle gutta.

Vold og andre former for utagerende kriminalitet har ikke en særlig stor rolle i *Åpen framtid*. Frykten for utenforskap er heller ikke så tydelig, da den lille gjengen, og særlig Pål, bevisst velger å skille seg ut. Derimot fremstår frykten for å være *alene* som en viktig drivkraft hos det lille trekløveret. Og selv om ikke det skjer kriminelle handlinger i form av vold, hærverk og tyveri så skjer det allikevel overskridelser av grenser. Gjengen er i en fase hvor de er på vei inn i voksenlivet, og på veien velger de alle å prøve seg frem, tøye grenser, og utforske nye sider ved livet. Et eksempel er Pål og Eriks tur til København, hvor de røyker hasj sammen med en gjeng hippier på gata, og finner hver sin dame å tilbringe natten med. De sikter mot en fri livsstil med løsere

grenser. Dette kommer også tydelig frem gjennom annen seksuell eksperimentering. Pål har et romantisk forhold til Ruth gjennom hele filmen, men det ligger også noe romantisk i luften mellom Pål og Erik. Det kommer også fysisk til uttrykk når de tre sitter sammen, og Pål kliner med Ruth, for deretter å snu seg og kline med Erik. Her er det også viktig å understreke at filmen finner sted på 1960-tallet, en tid hvor homoseksuell praksis var forbudt i Norge ved lov (Benestad, E. E. P., Arntzen, J. G. & Almås, 2018). Frykten for utenforskap kommer på mange måter til uttrykk gjennom at gjengen ikke ønsker å gå inn i voksenlivet alene. De befinner seg i et slags ingenmannsland mellom barndom og voksenliv – mellom skole og jobb eller videre utdanning. Og siden de ikke har noe annet stabilt å klamre seg til så klamrer de seg til hverandre, og går veien sammen med nysgjerrige og utforskende steg. Denne utforskende livsstilen får imidlertid også vist sin bakside når en tilfeldig forbipasserende danske i København gir Pål og Erik noe å røyke, og de ender opp med å få hallusinasjoner og smerter etter å ha inhalert det. Da sprer det seg en stor frykt i dem som på mange måter legger en demper på den selvsikre nysgjerrigheten, i hvert fall hos Erik.

Når jeg tidligere påsto at vold spiller en fraværende rolle i filmen så er det i utgangspunktet riktig, men det forekommer imidlertid én voldsscene. Et lite stykke uti filmen dukker det opp et flashback hos Pål. Vi ser en større tenåringsgjeng som omringer en gutt på bakken som de dytter ned hver gang han prøver å reise seg. Pål er tilstede, men ser noe skamfull og utilpass bort. Etter hvert tar to gutter tak i hver sin arm og sleper gutten i midten med seg bortover skogen, og begynner å binde den ene armen hans fast til greinene på en busk med et skjerf. En av dem reiser seg etterhvert og ser på Pål, som også har et skjerf rundt halsen. Han sier ingenting, men ser på ham med et målrettet blikk. Pål tar deretter av seg skjerfet og gir det noe oppgitt fra seg, og det blir brukt til å binde guttens andre arm til en annen grein. Deretter begynner gjengen å kaste never med jord på gutten, som ligger forsvarsløs i buskene. Det som gjør at denne scenen skiller seg ut er for det første brutaliteten. For det andre virker det nesten som det er en annen Pål vi ser. Pål fremstår i mesteparten av filmen som en selvstendig og sterk person som ikke ønsker å skade noen, men her står han passivt å ser på at en gutt bli slått og ydmyket, og bidrar til og med ved å gi fra seg skjerfet sitt. Han deltar ikke selv aktivt, han slår ikke og kaster ikke jord, men han drar ikke heller. En måte dette kan tolkes på er at Pål ser tilbake på en hendelse fra fortiden hvor han ikke var like

selvstendig som han er «nå». Og en naturlig måte å tolke dette på er at han velger å bli værende fordi han ikke vil stå opp mot gjengen han tydeligvis er en del av. Da er det bedre å være usynlig. Når de så vil bruke skjerfet hans til å binde gutten velger han å noe skamfullt å gi etter. Dette tyder på at Pål i hvert fall tidligere har hatt en frykt for utenforskap, og deltok passivt og semi-aktivt i en voldsepisode. Dette kan også fungere som en forklaring på hvorfor Pål er så tydelig mot vold senere i filmen. Skammen over å ha deltatt i en slik hendelse kan ha preget verdiene hans. Det er vanskelig å si, for det sies aldri eksplisitt.

6. MÅL: HVA ER LØSNINGEN?

Vi har nå sett på hvilke grunnleggende problemer som ligger bak gjengene filmene presenterer oss for, og definert hva som er de drivende problemene i fortellingene som gjengene forholder seg til. Med utgangspunkt i dette skal vi i dette kapitlet se på hvilke løsninger filmene presenterer. Det er viktig å påpeke at dette ikke er en inndeling basert på at hver av filmene bare presenterer én av disse løsningene. Flere av filmene presenterer samtlige, gjerne gjennom ulike karakterer.

Loseke (2012) definerer det hun kaller *formelfortellinger*, og mener at det rundt om i verden vil eksistere uavhengige historier hvor plottene, karaktertypene og moralen likevel vil være gjenkjennbar for de som hører fortellingene. Siden flere av disse løsningene presenteres gjennom ulike karakterer i flere av filmene har jeg med utgangspunkt i Losekes begrep om formelfortellinger valgt å definere det jeg vil kalle en *formeltype* tilhørende hver løsning, og forsøke plukke ut hvem som representerer denne formeltypen i de ulike filmene. Fortellingen disse typene representerer kan også sees som de sentrale formelhistoriene/master-narrativ som fremkommer i de ulike filmene.

6.1. KAPITAL – JEGEREN

Innledningsvis vil jeg understreke at kapitalbegrepet jeg her anvender er basert på Bourdieus forståelse av begrepet, hvor det kan forstås som både økonomiske, kulturelle og sosiale ressurser som kan generere status. Det er dermed ikke bare penger og økonomisk kapital vi her kommer til å snakke om. Formeltypen tilhørende dette målet har jeg valgt å kalle *jegeren*, fordi han som karakter stadig er på jakt etter penger og status. For jegeren er personlig vinning viktigere enn tilhørigheten. Gjengen blir mer et middel for å oppnå kapitalen. En jeger er ikke fremmed for å svikte gjengen hvis han selv kan få godt utbytte av det. Jegeren passer godt inn i Cohens lovbruddskultur.

Økonomisk kapital er ikke en stor uttalt drivkraft i *Gategutter* og *Åpen framtid*. Penger er noe man er avhengig av, og naturlig nok noe man derfor også ønsker å ha, men ikke mer enn man trenger for å overleve. Gateguttene og gjengen i *Åpen framtid* er dermed ikke drevet av et ønske om å oppnå økonomisk rikdom, ei heller status. Det er heller ikke tydelige kapital-motiver i *Natt til 17*. I *Schpaaa* spiller penger og status derimot en større rolle. Hele kimen til konflikt i fortellingen handler om at guttegjengen gjør et oppdrag for en kriminell gjeng – et oppdrag som både innebærer å gi juling til en

person og levere stoff til en annen person. Dette gjøres for penger. Pengene er en av de viktige drivkreftene i gjengen. Det samme kan vi si om status, i den forstand at gjengen er opptatt av å bli tatt seriøst av de voksne kriminelle, samtidig som de også er opptatt av å opprettholde et truende og autoritært image på gata. Med andre ord er det kun i *Schpaaa* vi finner en rendyrket jeger.

Den mest åpenbare jegeren i filmen er Jack – som også er gjengens leder. Hans jag etter penger og status preger også den øvrige gjengen, og gjør at det fremstår som et naturlig mål for alle. Men det er Jack som er den tydeligste jegeren. Han har en autoritet som han bare virker å ha tatt, og de andre forholder seg til det. Særlig Ali og Lille-Jan holder seg hele tiden inne med ham. Han fremstår også som veldig opptatt av sosial og kulturell kapital, og virker å søke status både internt i gjengen og utenfor.

JONAS (VOICE OVER)
Han vil bli gangster. Han
skylder alltid folk penger.

6.2. ORDEN – DRØMMEREN

En løsning vi kan spore i flere av filmene er det som virker å være et ønske om orden, eller forutsigbarhet, i livet. Veien til dette kan blant annet være gjennom økonomisk uavhengighet og gode rammer. Økonomisk, kulturell og sosial kapital har en vesentlig betydning også her, men ikke som hovedmål. Økonomisk uavhengighet, samt sosial og kulturell tilhørighet til storsamfunnet er mer midler og/eller naturlige konsekvenser av det egentlige målet – orden.

Formeltypen knyttet til denne løsningen har jeg valgt å kalle *drømmeren* – en karakter som har tydelige bånd til gjengen og/eller gatekulturen, men som ikke slår seg helt til ro med å være der. På samme måte som jegeren setter sin egen vinning foran fellesskapet, så er drømmeren ikke fremmed for tanken på å sette sin egen vei mot orden i livet foran gjengen som institusjon. Gjengen blir på en måte bare et midlertidig stopp, for en dag skal det bli orden på livet. Dette kan også være en kime til konflikt hos karakteren det gjelder, når han settes på prøve og må velge mellom om han skal tenke på sin egen fremtid eller om han skal være lojal mot gjengen. For selv om drømmeren egentlig ikke har særlig stor følelsesmessig tilknytning til gjengen som institusjon så kan han allikevel føle på en lojalitet til vennene han har i gjengen (som noen ganger kan være alle i gjengen, og andre ganger bare noen få). Så la oss finne drømmerne i filmene våre.

Som nevnt i forrige delkapittel så er økonomiske midler en viktig del av målet hos Karsten i *Gategutter*. Men dette er ikke forankret i et ønske om å bli rik, men derimot i ønske om å bare

KARSTEN
Når jeg kommer i lære skal
jeg slutte å fly i gata.

ha nok til at man kan klare seg. Den økonomiske kapitalen er i så måte ikke et mål i seg selv, men derimot et middel som kan føre til det overordnede målet: orden. For Karsten er løsningen på problemet med andre ord ganske tydelig: han drømmer om å få en jobb, slik at han kan forsørge familien sin. Med en fraværende far, alenemor og en lillesøster føler Karsten et ansvar for familien. For ham er arbeid det viktigste målet. Et ærlig arbeid hvor han kan tjene sine egne penger, og dermed leve et forutsigbart liv. Det handler altså om et liv i ordnede former. Karsten lever i en overbevisning om at dette i aller høyeste grad er mulig å oppnå. Dette kan minne om elementer ved *The American Dream*, og tanken om at det skal være mulig å starte med tomme hender og arbeide seg oppover samfunnslagene – drømmen om sosial mobilitet. Når Karsten etter hvert får stilling som hjelpegutt i et lite elektrisk firma er han derfor full av forventning. Men etter å ha snakket med en annen gutt som kan fortelle at han har arbeidet i bedriften i flere år med lovnad om å en gang forfremmes uten at noe enda har hendt blir Karsten litt mer mistenksom. Når han velger å spørre sjefen om det virkelig er sant at han en dag vil bli forfremmet blir hun irritert, og sier ham opp. Karsten drar dermed tilbake på gata. Dette kan man se i lys av Merton og Clowards teorier knyttet til anomi. Den tydelige dissonansen mellom det Karsten vil oppnå, og det han har *mulighet* for å oppnå er det som gjør at han forblir gategutt. Karsten får oppleve hvordan den muligheten han har hatt så tro på at han har/vil få slettes ikke er noe man skal ta for gitt. Men han gir aldri opp drømmen.

Vi kan se noe av det samme hos Pål i *Åpen framtid*. Hans drøm er imidlertid ikke orden gjennom en vanlig utdanning og trygg jobb, men en drøm om å få kunne leve ut livet som kunstner. Orden for ham handler ikke om de tradisjonelle rammene, men om følelsen av mening. For ham er det viktig å bruke livet på ting som han selv opplever som viktig. Når Pål og Ruth snakker sammen om fremtiden og hva de skal gjøre videre i livet sier Pål noe spøkefullt at «Siden jeg er så dum at jeg ikke kan bli lege, advokat eller lærer så har jeg vel ikke noe valg lenger. Så jeg får vel bli kunstner da». Dette sier han i en situasjon hvor han har gitt opp og droppet ut av skolen, samtidig som han stadig er innom billedhuggeren. Påls rom er også fult av tegninger og utsmykninger, så det er

vanskelig å tro på at denne konklusjonen er noe Pål har kommet frem til først nå. Slik den blir fremsagt virker det som det er noe han allerede har tenkt på, og hans tidligere atferd gjennom tegning og stadige besøk hos billedhuggeren tyder på at det egentlig er det han vil. Når han så begrunner dette med at han er for dum til å bli lærer, advokat og lege så kan det være en følelse han absolutt har, og har hatt lenge. Han klarer ikke finne glede og mening i å gå de trygge utdanningsveiene omgivelsene ønsker han skal gå, så for ham føles et liv som kunstner som et mer meningsfullt liv. Forståelsen av orden er ulik hos Pål og Karsten, men de søker begge mot det.

Som vi ser så har drømmeren en ganske sentral rolle i *Gategutter* og *Åpen framtid*. Men typen er også tilstede i de andre to filmene. I *Natt til 17* er det Sam som fremstår som den mest ordensorienterte. Han er lite opprørsk, og ønsker egentlig bare fred og god stemning i gjengen. Når Amir blir bitter for at Sam «stjeler» Thea fra ham fremstår Sam som mest innstilt på å ordne opp. Vi ser også at Sam har en stabil familiebakgrunn, og antakelig har vokst opp i en familie med stor grad av orden. Kanskje er dette nettopp et slags ideal han har med seg fra foreldrene – i motsetning til Amir som har en fraværende mor.

Drømmer-karakteren i *Schpaaa* er noe mer vag. Men om man skal trekke frem en karakter så er det Jonas som fremstår som den mest drømmende. Jonas viser for eksempel den tidligere nevnte forskjellen mellom lojalitet til gjengen versus lojalitet til mennesker ganske tydelig når Jack og den øvrige gjengen bestemmer seg for å utstøte Mir. Da tar Jonas til motmæle, og ender opp med å selv få juling og bli utstøtt. Hans lojalitet viser seg med andre ord å ikke være forankret i gjengen, men

```
JACK
En av oss må gå!

JONAS
Er'kke vi sammen om dette?

LILLE-JAN
Nei jeg vil ikke bli drept.

JONAS
Jeg ofrer ikke Mir!

...

JACK
Han er bare dum i huet. Vi
dropper'n. Enten driter du i
han, eller stikk!
```

i vennskapet med Mir. Jonas viser med dette at for ham er ikke gjengen det viktigste. Han er forankret i noe større, på samme måte som Karsten og Pål. De er alle, i hvert fall delvis, en del av en gjeng, bevegelse eller subkultur, men verdiene deres er forankret i noe annet, og dette kommer til uttrykk når de havner i en spagat mellom tilhørigheten og sine sanne verdier. Mens Jack, Lille-Jan og Ali er mest opptatt av pengene og egen trygghet er Jonas villig til å bryte med hele gjengen for å løpe etter Mir, som er i ferd med å utsette seg selv for stor fare i møte med tunge kriminelle.

6.3. FRIGJØRING – RADIKALEREN

Kampen om frigjøring, og typen jeg har valgt å kalle *radikaleren* er mest tilstede i de to eldste filmene – *Gategutter* og *Åpen framtid*. Denne kampen er i hovedsak forankret i frustrasjonsproblemet. Problemet er forankret på strukturelt nivå, og radikaleren ønsker med sin gjeng å endre samfunnet nedenfra. Radikaleren hører i så måte til under Cohens opprørskulturer.

Vi har tidligere sett at Karsten i *Gategutter* er drevet av et ønske om orden. Han fremstår ikke som en typisk radikaler, selv om hele bakteppet i filmen er svært ideologisk, og handler om klasseskillene i Oslo på 1920-tallet. Radikaleren i denne filmen er Karstens gode venn Reidar. Reidar har, i motsetning til flere av de andre sentrale guttene, et stabilt familieliv med tilstedeværende foreldre, og en arbeidende far. For ham er den klassekampen hans far står i noe han ønsker å formidle videre til guttene i gjengen. Reidar er derfor han som løper rundt og maner ungdommene til å bli med når de voksne har annonsert streik. Han forteller selv sine foreldre om hvordan han lærer opp guttene i «solidarisk klassebevissthet». Det fremstår som at for Reidar, så er løsningen, uavhengig av hva som egentlig er problemet, forankret i en frigjøring som fører til mer likestilling mellom klassene. Reidar snakker om å vinne (se bilde), og det er tydelig at det handler om å vinne klassekampen. Det er en kamp, en krig om du vil, som må vinnes.

REIDAR
En dag er det vi som eier
båten og havna...

I *Åpen framtid* fremstår både Pål, Ruth og Erik som radikale unge mennesker. Men det er liten tvil om at det er Erik som er den største radikaleren av dem mesteparten av filmen. Erik engasjerer seg i kommunistisk tankesett, og drar med seg de to andre på en leir hvor revolusjonær kommunisme er tema. Dette så vi på allerede i kapittel 4.3, om verdensbilde. Erik drives av en indre politisk og ideologisk glød, og ønsker revolusjon. Løsningen på alle problemene virker å være at kapitalistene får som fortjent. Ja til og med drap er innafor, det sier han selv. Og det er her Pål trekker seg tilbake. Han følger ikke vennen sin på dette, og derfor blir Erik radikaleren, mens Pål forblir en drømmer.

POLITISK MØTELEDER
All makt til folket. Død
over alle imperialister!

6.4. OVERLEVELSE – SURVIVOREN

Innledningsvis her må jeg understreke at overlevelse antakelig er en viktig drivkraft hos alle av guttene i de ulike gjengene. Overlevelse er jo til syvende og sist et klart og tydelig mål for oss alle, uansett hvor vi er. Men det som skiller dette målet og denne formeltypen fra de andre er at han ikke virker å ha noe annet å leve for enn det å overleve i seg selv. Andre setter penger, arbeid og frigjøring som hovedmål for sin overlevelse, mens noen ikke bryr seg om noe annet enn å overleve dag for dag. Det å være med i en gjeng gjør i seg selv at livet blir lettere, og tilhørigheten er viktigere enn hva gjengen arbeider for.

Vi har allerede vært innom min påstand om hvordan Amir i *Natt til 17.* og Gotfred i *Gategutter* til en viss grad kan sees som to versjoner av samme type – en formeltype jeg velger å kalle *survivoren* (basert på det engelske uttrykket om å være/to be a «survivor»). Deres opprør virker å være forankret i en frustrasjon over egen situasjon, med fraværende fedre, alkoholiserede mødre og dermed en hverdag hvor en stabil omsorgsperson mangler. Ingen av dem virker å være drevet av større mål, og begge fremstår ganske spontane, instinktive og uten noen særlig form for refleksjon rundt egne handlinger. En forklaring på dette kan være nettopp det at de ikke har noen andre mål i livet enn å overleve. Dermed har de ikke så mye å tape på å lage bråk, i motsetning til for eksempel Karsten, og til en viss grad Sam, som er mer bevisst på egne handlinger, fordi de ser konsekvensene det kan få for fremtiden.

Her kan *edgework* og *sneaky thrills* være en måte å forstå dem på, gjennom at disse guttene ikke søker noe av varig verdi, men derimot bruker energien og frustrasjonen sin på en måte som fremstår som mer spontant og kortsiktig, drevet av det kicket grenseoverskridelsen innebærer. En måte å se det på er at disse spontane handlingene gir en spenningsfølelse og en slags rus som der og da oppleves som meningsfullt fordi man føler seg levende, samtidig som de også kan bidra til at man der og da glemmer den situasjonen man står i for et lite øyeblikk. Det kan også gi en mestringsfølelse, dersom man lykkes. Og sist men ikke minst: kicket og den fysiske befrielsen gjennom å begå avviket blir en måte de får utløp for sin frustrasjon over situasjonen de står i.

I *Schpaaa* kan man ved første øyekast påstå at alle guttene er *survivore* – forsømte barn som sammen søker å overleve på gata. Men jeg vil nyansere dette. Vi har allerede pekt på Jonas som drømmeren av dem. Han er ikke forankret i

gjengtilhørigheten, men i vennskapet til Mir. Jack som er gjengens leder er tilsynelatende drevet av en drøm om å bli gangster, og er gjengens jeger. At det bak ligger en overlevelsesstrategi er åpenbart, men den er supplert med andre, vikarierende, motiver. Lille-Jan og Ali er i større grad survivore, men jeg vil hevde at det er Mir som er den tydeligste survivoren. Jonas presenterer Mir som en karakter med en tragisk forhistorie. For flere år siden ble Mirs far meget aggressiv når han fant sin sønn liggende i senga med skoene på. Han grep derfor en vedkubbe og slo løs på sønnen, noe som visstnok førte til at Mir fikk hull i hodet. Om dette er en direkte årsak til Mirs væremåte eller ikke er vanskelig å si, men det er åpenbart at Mir skiller seg fra de andre i gjengen. Han fremstår på mange måter som den mest kontrastfylte av dem, siden han på mange måter er den mest barnslige, samtidig som han også er den mest voldelige og ustabile.

Basert på det vi blir presentert for i filmen er Mir en person som fremstår mer som en særing og «loner» enn en fryktinngytende respektert bølle. Mir er hakkekyllingen i gjengen, og det er vanskelig å se for seg at han hadde hatt den samme foten innafor gjengen om ikke Jonas også hadde vært der. De presenteres som veldig nære. Det virker som Mir føler bekreftelse for å være med i gjengen, og at dette gir hans liv mening. Men det er også tydelig at vennskapet med Jonas er viktig. Mir er også villig til å gå veldig langt, særlig i situasjoner hvor han blir kritisert og gitt skylden for ting som har gått galt. Et eksempel er når tyveriet av spillautomaten på en bensinstasjon ikke går helt etter planen, og de mangler penger for å betale gjelda. Jack skylder på Mir, som straks tar en jernstang han finner og forsvinner ut. Han kommer tilbake med en neve penger. Det at Mir tar ansvar kan tolkes dit hen at han er redd for å miste gjengen, og derfor er villig til å gjøre alt for å gjenvinne tilliten.

En annen side ved Mir er hans brutale voldsbruk. Hele hans handlingsmønster har noe barnslig og naivt over seg, og vold fremstår som en naturlig måte å løse problemer på. Dette kan sees i sammenheng med anomi-begrepet, hvor man så forstår Mir som en person i en situasjon hvor han ikke har egenskapene til å ordne opp på vanlig måte, eller evnene til å tenke på andre og bedre måter å løse ting på, og derfor tyr til vold umiddelbart. Vi har tidligere snakket om begrepet mestring, og hvordan vold og avvik kan fungere som en måte å mestre en vanskelig hverdag på. Dette er en beskrivelse som særlig passer for survivoren.

7. UTVIKLING

Vi har frem til nå tatt for oss film for film, og sett på noen av de kriminologiske perspektivene vi finner i dem. I dette kapittelet skal vi løfte blikket litt og forsøke å se funnene i litt større, historisk kontekst. Filmene vi har tatt for oss er skapt i og representerer ulike historiske kontekster, så et spørsmål det er viktig å stille nå er om vi kan se en overordnet utvikling. Det må her nevnes at jeg ikke er historiker, og presentasjonen av den historiske konteksten og utviklingen vil derfor bære preg av å ha en noe overfladisk og tentativ form. Men en av kjernene i post-strukturalistisk tekstanalyse er nettopp at teksten kan formidle ulike ting til ulike tider, og derfor anser jeg det som nødvendig å i hvert fall forsøke å sette filmene inn i et historisk perspektiv, og se utviklingen med ettertidens briller.

7.1. FRA IDEOLOGI TIL HEDONISME

Vi har tidligere tatt for oss ulike årsaker til at gatekulturen og opprørskulturen oppstår. Oppsummert så vi hvordan *Gategutter* og *Åpen framtid* hadde et tydeligere samfunnsbevisst og opprørsk bakteppe enn de andre filmene. Klassekampen står sentralt i begge filmene, mens vi i *Schpaaa* og *Natt til 17.* presenteres for et avviksmønster som i større grad er drevet av lekelyst og nytelse, og eventuelt kan tolkes som et opprør mot, eller en flukt fra, egen utilstrekkelighet eller begrensede situasjon.

Basert på dette kan det se ut som den opprørske ungdomskulturen presentert i norsk film har gått fra å presenteres med en tydelig ideologisk forankring hvor målet er frigjøring og revolusjon (i ulike varianter) til å i større grad fremstilles som mer drevet av egoisme, spenningssøken og et ønske om kapital i form av penger og status.

Et første trinn i denne utviklingen kommer til uttrykk når vi sammenlikner karakterene Karsten i *Gategutter* og Pål i *Åpen framtid*. Dette er i utgangspunktet de to filmene med mest ideologisk bakteppe, og begge er, i hvert fall til en viss grad, i en ideologisk kamp mot samfunnet. De har også likhetstrekk som karakterer, som vi har sett tidligere, da de begge er mest opptatt av orden framfor kapital. Men det er også en interessant forskjell, som viser litt av den politiske utviklingen som har skjedd mellom 20-tallet og 60-tallet. For mens *Gategutter* finner sted på 20-tallet, og kampen som kjempes blant annet går ut på at alle skal få muligheten til å få en trygg jobb (noe som på denne tiden ikke var noen selvfølge), så har dette i *Åpen framtid*s 60-tall i stor grad blitt

oppfylt og såpass godt forankret at Påls kamp ikke handler om å komme seg i arbeid, men derimot å bryte med de sterke forventningene om at han *må* ha et *tradisjonelt* arbeid.

Karsten kjemper for å få seg en utdanning som vil gi bedre rammer for hverdagen, mens Pål må kjempe for å slippe å ta en vanlig utdanning, og for å bryte med disse rammene som nå er så godt forankret, og forventet, i samfunnet at de nærmest tres nedover hodet hans. Til forskjell fra Karsten som i slutten av filmen ender med å fortsatt vandre gatelangs og drømme om jobb så klarer faktisk Pål å bryte ut, og kommer inn på en kunsthøgskole i Sverige. Her blir han helt i slutten av filmen presentert for den brutale sannheten: at flesteparten av elevene kommer til å droppe ut før utdannelsen er ferdig, eller bli middelmådige kunstnere. Bare noen ytterst få vil lykkes. Vi får ikke vite mer om hva som skjer med Pål videre.

En måte vi i dag kan se nærmere på denne utviklingen er å se det i sammenheng med den politiske og ideologiske utviklingen mellom 1920- og 1960-tallet. Begge filmene har et ideologisk bakteppe forankret på venstresiden, men venstresidens kampsaker har endret seg. Det at Pål forsøker løsrive seg fra foreldregenerasjonens forventning antyder at ungdommene i *Åpen framtid* ikke bare er drevet av klassebevissthet, men også generasjonsbevissthet. Det ligger et ideologisk og politisk bakteppe der, men i dette ligger det også et ønske om å løsrive seg fra foreldregenerasjonens kamper, og heller kjempe sine egne.

Avslutningene i *Gategutter* og *Åpen framtid* er imidlertid ikke håpløse. De to filmene avslutter med en underliggende optimisme, og selv om ingen endelig mål er nådd så er hovedpersonene fortsatt ved godt mot. Det presenteres et snev av håp – så lenge det er vilje.

Om vi så går videre og ser på de to siste filmene så ser vi at den ideologiske forankringen er langt mer redusert. Det gjelder både hos karakterene i filmens univers, men også i filmene som verk. *Natt til 17* oppleves som mer opptatt av å *beskrive* samfunnet framfor å *forklare*, *kommentere* eller *mene* noe eksplisitt om det. Eksempelvis ser vi flere ganger gjennom filmen at Amir er i konflikt med den eldre gutten John, men hva dette handler om får vi aldri tydelig forklart. Dette står i tydelig kontrast til de andre filmene. Det er åpenbart at Karsten er i konflikt med Gotfred fordi han stakk ham med kniven, at de to streite guttene plager Pål fordi han er «hippie» og «kunstnerspire» og at Jack blir overfalt fordi han skylder folk penger. Disse motivene hjelper oss å forstå karakterenes motivasjon, mens konflikten mellom Amir og John virker å være en

konflikt uten motivasjon. Eller for å si det på en annen måte: konflikten i seg selv er viktigere enn motivasjonen. Og konflikten fremkaller opprør i Amir, som nekter å flytte seg når John ber ham om det.

Det gjøres handlinger som har karakter av edgework og *sneaky thrills* i alle filmene i utvalget, men i *Schpaaa* og *Natt til 17*. har det gått fra å være en forklaring hos enkeltpersoner til å bli en sentralt element ved hele gjengkulturen. Det har gått fra å være individuelt til å – i hvert fall til en viss grad – bli kollektivt. Ungdomsgjengene som blir presentert på film har altså gått fra å ha en hovedforankring i ideologi til å heller være fokusert på egen nytelse og lek, i form av blant annet spenning, kick og fellesskap.

Sosiolog Gunnar Aakvaag presenterer et knippe motsetningspar innen sosiologien som kan hjelpe med å sortere ulike teorier. Et av disse motsetningsparene knytter han til synet på menneske og menneskelig handling, og består av motpolene verdier og nytte. På det ene ytterpunktet forstår man menneskelig handling som primært drevet av moralske oppfatninger om rett og galt, forankret i samvittigheten (verdier), mens man på det andre ytterpunktet finner tanker om at mennesket primært handler ut fra egne behov, ønsker og interesser (nytte) (Aakvaag, 2008). Dette er imidlertid ikke svart/hvitt. Det ligger naturlig nok en akse mellom de to ytterpunktene hvor man kan plassere ulike sosiologiske tanker på. Når vi nå ser tilbake på utviklingen i vårt utvalg så kan vi formulere den endringen som vi registrerer med bakgrunn i denne aksen. Vi ser at det har skjedd en gradvis og historisk utvikling hvor norsk film har gått fra å presentere fortellinger som formidler et menneskesyn nærmere verdi-polen til å gradvis bevege seg nærmere nytte-polen. Nytelse og nytte er blitt en synligere drivkraft.

Til syvende og sist kan man si at det har skjedd en endring hvor de nyere filmene presenterer gjenger som setter egen nytelse høyere enn ideologi, og er mer opptatt av å (over)leve i seg selv enn å utrette noe. Det virker mer viktig å leve i nuet, og oppnå mest mulig individuell nytelse. Veien er kort fra nytelse til begrepet *psykologisk hedonisme*. I psykologisk hedonisme løftes egen nytelse frem som det ultimate motiv for handling. Hedonismen hevder at idealer handler om nytelse, og at graden av nytelse er det som til syvende og sist avgjør om en handling er god. Nå vil ikke det å være hedonist automatisk bety at man er en egoist som bare tenker på egen nytelse, da hedonister også vektlegger andres nytelse, og smerte (på samme måte som nytteetikken). Men begrepet er også mulig å bruke i en mer egoistisk tilnærming (Nyeng, 2010). Grunnen til at jeg tar i bruk

begrepet er fordi jeg ønsket å finne et begrep som fremsto som litt med kompleks enn «egoisme».

Det som imidlertid er verdt å nevne, særlig i forbindelse med *Gategutter*, er at den ideologiske forankringen kan mistenkes å være et vikarierende motiv for mer selvsentrerte mål. Man kan stille seg spørsmålet om flertallet av gateguttene fortsatt ville kjempet i klassekampen og snakket om solidaritet dersom de ikke hadde vært en del av den fattige arbeiderklassen selv. Det er lettere å kjempe for egen komfort når man kan gjemme seg bak moralske og ideologiske verdier. Så mitt poeng er ikke at egoistiske motiver er fraværende i de gamle filmene, bare at de ligger mer i bakgrunnen.

7.2. VELFERD, KAPITAL OG KONSUM

Når vi nå har registrert at gjengene som representeres i filmene har gått fra å ha et ideologisk bakteppe til å være mer selvsentrert og nytelsesorientert så er et naturlig neste steg å stille seg spørsmålet hva som kan være forklaringer på at denne utviklingen har skjedd. Om vi tar utgangspunkt i speilsal-metaforen fra kapittel 2.2.3. har vi nå sett nærmere på representasjonen, og vil flytte blikket over på kulturen den er oppstått i. Et naturlig element å trekke frem som en mulig forklaring er fremveksten av velferdsstaten og kapitalismen.

En historisk detalj som bør nevnes her er at det skjer et stort politisk skifte i norsk politikk etter krigen. Arbeiderklassen får økt politisk innflytelse gjennom at deres eget parti, Arbeiderpartiet, blir det sentrale posisjonspartiet gjennom etterkrigstiden. I løpet av de 70 årene mellom 1945 og 2015 er det Arbeiderpartiet som sitter med makten i 48 av dem (Garvik, Bull, & Tvedt, 2019). Det er med andre ord arbeidernes politikk som preger gjenoppbyggingen av Norge etter krigen. Landet er preget av et sterkt samhold, og ideologiske motsetninger blir mindre sentrale:

«Tidene var gode for næringslivet, samtidig som andre verdenskrig hadde skapt et samhold i folket. Man var beredt til å løfte i flokk. Mellomkrigstiden hadde vært preget av sterke ideologiske motsetninger. Disse var nå svekket, selv om de ikke var helt forsvunnet.» (Sejersted, 2019)

Arbeiderpartiet var i sin tid et revolusjonært parti som bygget på Marxistisk tankegang, men etter hvert ble de mer opptatt av industrialisering. Denne endringen ser vi særlig i tiden etter 1945. Selv om sosialistiske ideer fra Marx fortsatt var sentrale mål så var man allikevel ikke like fiendtlig innstilt overfor kapitalismen. Man begynte snakke mer

om å «utnytte kapitalismens produktive potensial i utviklingen mot et industrisamfunn» (Sejersted, 2019).

En sentral side ved velferdsstatens fremvekst er at det resulterte i at Norge som nasjon ble løftet ut av fattigdom, og ulikhetene minsket. Den marxistiske ideologien ble nedtonet, og det ble fokusert på å bygge landet, og skape et industrisamfunn. Det at arbeidernes eget parti nå satt ved makten, og tonet ned fokuset på klassekamp til fordel for et kollektivt fokus på å bygge nasjonen kan være en av årsakene til at det ideologiske bakteppet i filmene parallelt også blir mindre synlig, rett og slett fordi det samme skjedde i kulturen.

Gategutter er som tidligere nevnt den mest ideologiske av filmene, og dette kan skyldes to sentrale sider ved filmen. For det første kom den allerede i 1949, bare fire år etter krigens slutt. På disse fire årene var gjenoppbyggingen av landet og etableringen av velferdsstaten så vidt startet, og hadde ikke nådd sin fulle blomst. I tillegg så er det også vesentlig å påpeke at filmen ikke skildrer sin samtid, men derimot Norge på 1920-tallet. Dette var en periode hvor de ideologiske motsetningene i det norske samfunn sto langt sterkere enn i etterkrigstiden (Sejersted, 2019).

Det at klassekampen mister fotfeste kan selvsagt forklares med at fokuset på klassekamp ble mindre på politisk plan – til tross for at det var arbeiderklassens representanter som satt ved makten. Men det er også naturlig å trekke inn velferdsstatens tidligere nevnte resultat: at ulikhetene i landet faktisk minsket, og levevilkårene ble bedre. Dette kombinert med at arbeiderklassen antakelig følte seg tryggere når de visste at det satt arbeidere selv i regjeringen og kjempet deres sak, kan ha gjort at behovet for aktiv klassekamp opplevdes som mindre.

Åpen framtid skildrer velferdsstaten på 60-tallet – vel og merke med 1980-årenes briller. Som tidligere nevnt så skildrer den på mange måter det som gjengen i *Gategutter* drømte om: et samfunn der man hadde likere muligheter. Men Pål, som vil bli kunstner, føler ikke han passer inn. Forventningene til hva han skal bli virker å være tett knyttet til industrisamfunnet – tanken om å arbeide med noe som bygger landet. Kunst er ikke et slikt arbeid, fremgår det implisitt av flere replikker fra både Påls mor og lærer.

Klassekampen er imidlertid ikke død. Erik er som vi har sett en gryende kommunistisk politiker, og målet er å få bukt med kapitalismen. Dette kan tolkes som et ønske om å gjenoppta klassekampen, med utgangspunkt i at Arbeiderpartiets drøm om

et industrisamfunn innebærer en for positiv innstilling til kapitalismen (eller kanskje mer dekkende: en *mindre negativ* innstilling til kapitalismen).

Landets økonomiske tilstand utvikler seg fort i etterkrigstiden. Teknologiske nyvinninger blir stadig mer tilgjengeliggjort, goder som fjernsyn og bil blir et vanligere syn i stadig flere husstander, og på 1960-tallet ser vi et Norge som gradvis har utviklet det som minner om et forbrukersamfunn – allerede før oljen ble funnet (Hagenmann, 2017). Etter oljefunnet vokser den norske økonomien til nye høyder, og videre frem mot vår tid får staten en gradvis svakere posisjon gjennom at monopoler blir oppløst, og det stadig blir økende rom for privatisering (Notaker, 2017). Vi ser altså et samfunn hvor kapitalistiske faktorer som privatisering og forbruk vokser frem.

Denne utviklingen gjenspeiles også i *Schpaaa* og *Natt til 17.*, hvor konsumering har en langt større rolle enn i de to eldste filmene. I *Schpaaa* ser vi hvordan penger er en viktig drivkraft for kriminaliteten. Synet på penger fremstår som mer kapitalistisk i *Schpaaa* enn i *Gategutter* og *Åpen framtid*, hvor pengene i større grad bare er en del av «pakka» når man får utdanning og jobb. Pengene har i *Schpaaa* blitt målet i seg selv, i hvert fall for enkelte karakterer – best representert ved Jack (jegeren).

Filmen som best peker på utviklingen mot et mer kapitalistisk konsumersamfunn er imidlertid *Natt til 17.* Her presenteres vi for en gjeng som i motsetning til gjengen i *Schpaaa* ikke lever en rendyrket kriminell livsstil hvor alt handler om å skaffe seg penger. De er på mange måter relativt alminnelige ungdommer i Oslo, men de lever en livsstil hvor man ikke er fremmed for å krysse grenser og gjøre lovbrudd. Konsum og forbruk har en vesentlig del i deres hverdag. De er en del av en kultur som konsumerer både legale og illegale stimulanser – i form av alkohol, alminnelige sigaretter og hasj.

I sin studie av forbrukersamfunnet i USA på slutten av 1800-tallet trekker Thorstein Veblen frem alkoholkonsum (og andre stimulerende stoffer) som et element som blir attraktivt i seg selv i enkelte grupper, fordi det blir et kjennetegn som formidler at man er «i stand til å hengi seg til slike nytelser» (Veblen, 1976:79). Dette genererer sosial status. Veblens teorier peker i så måte allerede i 1819 på det kapitalistiske konsumersamfunnets hedonistiske karakter.

En annen endring som skjedde i det norske samfunn parallelt med velferdsstaten og forbrukersamfunnets fremvekst var at det ble en økt grad av innvandring, særlig fra ikke-vestlige land. Historisk ser vi også en gradvis nedgang i innvandrernes sosiale status (Brochmann, 2016). Dette er noe de to nyeste filmene i aller høyeste grad

forholder seg til, da både *Schpaaa* og *Natt til 17.* presenterer oss for gjenger og ungdomskulturer som primært består av barn med en annen kulturell bakgrunn. Ulrik Imtiaz Rolfsen har også skildret kriminelle miljøer med innvandrerbakgrunn i filmene *Izzat* (2005) og *Haram* (2014).

En siste historisk detalj jeg vil trekke frem er basert på at vi gjennom statistikk kan registrere at parallelt med at velferdsstaten vokste frem mellom 1956 og 1992, så steg samtidig også ungdomskriminaliteten. Her er det umulig å konkludere, men et relevant spørsmål man kan stille seg er hvorvidt dette kan ha en sammenheng med at gjennom velferdsstaten så minsket også de store skillene i samfunnet gradvis (de forsvant ikke, men ble betydelig redusert). Behovet for en aggressiv klassekamp blir i denne sammenhengen langt mindre, og et spørsmål dette igjen reiser er om det igjen betydde at mennesker som tidligere hadde kunnet få utløp for sin generelle frustrasjon gjennom politisk klassekamp og frigjøring ikke lenger hadde den samme arenaen for dette, og dermed måtte gi det utløp på andre – illegitime – felt? Jeg velger å la spørsmålet stå ubesvart.

Til slutt vil jeg bare trekke frem en scene fra *Natt til 17.* som i stor grad eksemplifiserer den kommersialiseringen av kriminalitet som Hayward (2002) trekker frem som et element ved det moderne forbrukersamfunn. Amir står i en butikk og spiller et voldelig TV-spill. Dette skjer kort tid etter at han har brutt kontakten med Sam på grunn av hans romanse med Thea. Når noen yngre gutter spør om å få spille jager Amir dem bort, før han igjen gir en person i spillet juling.

8. DISKUSJON

Hovedspørsmålet i denne avhandlingen er knyttet til hvilke kriminologiske perspektiver som preger norske filmer om avvikende ungdomskulturer. Gjennom vår analyse har vi gjort funn som kan bidra til å peke på et mulig svar. Disse funnene er et godt utgangspunkt for en videre diskusjon frem mot en konklusjon. Gjennom analysen har jeg innledet enkelte diskusjonsmomenter som vil berøres og forsøkes å settes inn i en større teoretisk kontekst. Hvordan passer funnene med den større teoretiske sammenhengen jeg har brukt som utgangspunkt? Er det egentlig grunnlag for å kalle disse gjengene for subkulturer? Og er de i så fall kriminelle subkulturer? Vi har også sett hvordan ting har utviklet seg, og trukket frem ulikheter mellom filmene, men er det mulig å også si noe generelt om dem?

8.1. ER DET SUBKULTURER?

Vi har definert de ulike gjengene primært basert på Bourgois definisjon av gatekultur, som er en av flere videreutviklinger vi i teorikapitlet tok for oss i forbindelse med subkulturelle teorier. Gjennom oppgaveteksten har det vært naturlig å bruke begrepene som ungdomskultur, gatekultur og gatekapital, fordi både ungdomsbegrepet og gatebegrepet står så synlig og sentralt i fortellingene. Men er gjengene filmene skildrer egentlig subkulturer?

Et tradisjonelt teoretisk utgangspunkt vi har hatt med oss gjennom avhandlingen er Albert Cohens påstand om at subkulturer handler om at folk med et felles problem finner sammen. I kapittel 5 så vi at det er mulig å identifisere sentrale felles problemer i alle gjengene, og med det som utgangspunkt er det grunnlag for å si at alle gjengene kan kalles subkulturer. Men den tradisjonelle forståelsen av begrepet er noe mer komplekst enn som så. Cohen selv skriver ikke bare om problemene, men også om tilnærmingen til dem. Sentralt står et problem, men også et sett med felles referanserammer knyttet til dette problemet. Andy Bennett (1999) er en av teoretikerne som har kritisert tradisjonell subkulturell teori nettopp for å være for enhetlig i sin teoretisering av blant annet ungdomsgrupper. Han tar i bruk begrepet neo-tribe, for å beskrive grupper og fellesskap som i større grad preges av både mer flytende grenser og mer flytende medlemskap. Mens tradisjonelle forståelser av en subkultur beskriver en relativt

homogen gruppe med en felles forståelse av verden, beskriver Bennett neo-tribes som grupper som preges av mindre struktur og mer mangfold (Bennett, 1999).

Den mest rendyrkede subkulturen i utvalget er uten tvil gjengen i *Gategutter*. Gjengen er ikke fullstendig enhetlig, vi har tidligere sett at det på individnivå antydes forskjellige drivkrefter, men det ligger noe felles til grunn. En felles tilhørighet til sin klasse, problemer som til syvende og sist bunner ned i *ett* sentralt problem knyttet til ulikhet og fattigdom, og en felles forståelse av at man må stå på sitt, vise solidaritet med hverandre og arbeide for mer rettferdighet. Så er det masse individuelle motiver i tillegg, men klassekampen ligger som et felles bakteppe. Gatekulturen her er også langt mer organisert enn i de andre filmene. Reidar løper rundt i gata og opplyser om at det blir lockout, og samler troppene. Gjengen er også homogen i den forstand at de i tillegg til å ha en klasses tilhørighet også tilhører samme geografiske område.

Idealisme og kamp er også tilstede i *Åpen framtid*, men siden gjengen er så liten er det noe vanskelig å kalle den en subkultur. Gatekultur-begrepet er også litt vanskelig å bruke siden denne gjengen primært ikke henger på gata. Den er mer en lokal vennegjeng, men med klare bånd/likhetstrekk til andre subkulturer og motkulturer i sin samtid. De oppsøker både kommunistgrupper og hippiegrupper i løpet av filmen. I så måte kan man si at Pål, Ruth og Erik representerer mikronivået av en eller flere subkulturer som egentlig eksisterer på makronivå.

Schpaaa og *Natt til 17*. presenterer gjenger med en sosial enhet, men ikke som en del av noe større subkultur. Det som imidlertid også bør trekkes frem er at *Schpaaa* og *Natt til 17*. handler om gjenger hvor den store majoriteten har utenlandsk familiær bakgrunn. Vi så også i kapittel 7.2. at Norge i senere tid har opplevd en økt innvandring fra ikke-vestlige land, og at mange av disse har en lavere sosial status enn innvandrere i tidligere tider hadde. Dette kan bidra til å samle perspektivene. Dersom vi ser på dette i et utvidet klasseperspektiv kan vi se på kulturelle skiller basert på innvandring som et nytt form for klasseskilte, i Bourdieus ånd. Og om vi gjør det er det mulig å se alle filmene også i lys av klasseperspektivet. Mens *Gategutter* handler om det økonomiske klasseskilte, og *Åpen framtid* handlet om et mer kulturelt klasseskilte hvor kulturen ser ned på kunstnere og fritenkere (men også tradisjonell klassekamp gjennom Eriks kommunistiske engasjement), så skildrer *Schpaaa* og *Natt til 17*. gjenger som har vokst opp i et nytt form for klasseskilte. Et skille som både er kulturelt og sosialt, men hvor etnisitet og kulturell bakgrunn er med i regnestykket.

Til tross for et mulig klasseperspektiv vil jeg likevel si at begrepene neo-tribe og gatekultur er mer dekkende for gjengene i *Schpaaa* og *Natt til 17*. enn Cohens tradisjonelle subkultur-begrep. Svaret på spørsmålet om gjengene egentlig er subkulturer må med andre ord gjøres med forbehold. Dersom vi samlet skal se på gjengene i filmene som subkulturer trenger vi et utvidet subkulturbegrep, som ikke bare baserer seg på Albert Cohens definisjoner om en homogen gruppe preget av felles referanserammer til felles problemer. Om vi kan inkludere Andy Bennetts begrep om en neo-tribe, og i tillegg kan inkludere gatekulturer og ungdomskulturer i et utvidet subkulturelt begrep så er det imidlertid mulig å se alle gjengene under ett perspektiv. Jeg har imidlertid stor respekt for teoretikere som har jobbet med å utvikle disse begrepene, og ønsker ikke å påstå at det er enkelt å bare utvide et teoretisk rammeverk uten videre. Men om vi ser Bennett, Bourgois og andre teoretikere som eksempler på folk som har fortsatt å forske på delkulturer og gjengkulturer med utgangspunkt i Cohens teoretiske tradisjon bør vi i hvert fall kunne si at det er mulig å se alle gjengene i utvalget vårt i en *subkulturell tradisjon*.

8.2. ER DET KRIMINALITET?

Et annet sentralt spørsmål det er naturlig å stille seg er om filmene egentlig presenterer *kriminelle* subkulturer. Hasjrøyking, slagsmål, voldelige aksjoner mot streikebrytere – alle filmene inneholder lovbrudd, men er det nok til å karakterisere gjengene som kriminelle?

De sentrale lovbruddene som preger gjengen i *Åpen framtid* er hasjrøyking og seksuell eksperimentering (husk at homoseksuell praksis var forbudt ved lov i 1960). De kan med andre ord risikere å bli straffet for det de gjør, men med dagens øyne er det vanskelig å hevde at slike lovbrudd er godt nok grunnlag for å påstå at Pål, Erik og Ruth utgjør en kriminell gjeng. Dette er også eneste filmen i utvalget hvor politiet har en relativt fraværende rolle. Det handler som tidligere nevnt om opprør, men siden opprøret ikke i like stor grad er rettet mot noe strukturelt og fysisk så kommer det heller ikke til uttrykk på samme måte.

Antall kriminelle handlinger er langt flere i *Natt til 17*. Her snakker vi butikktveri, slagsmål, nasking av telefoner og ramponering av biler, for å nevne noe. Dersom dette er dagligdags tenderer det i hvert fall til noe som likner en kriminell livsstil. Det at konflikten mellom Amir og John ikke redegjøres for tyder også på at det

ikke er første gangen det er konfrontasjon mellom dem. På en annen side virker ikke disse handlingene å være en veldig sentral del av gjengens hverdag. Selv om de havner i situasjoner hvor de begår lovbrudd virker det ikke som dette i utgangspunktet er handlinger som samler gjengen på noen sterkere måte enn andre handlinger. Gjengen har antakelig vært venner i lang tid, og bygger vel så mye på hverdagslig sosial kontakt, bading i elva og felles måltider på kebabkiosken. Noe som bygger opp under dette er det at hele gjengen har et tett forhold til Sams foreldre.

Det at gjengen er åpen for å ty til vold og tyveri betyr ikke nødvendigvis at gjengen er en kriminell gjeng. Kriminaliteten blir på en måte en sekundæraktivitet. Med unntak av øltyveriet virker ikke gjengen oppsøkende mot kriminell handling. Amir velger å ikke gi seg når John truer ham, og når Sam nesten tar livet av John med en golfkølle og gjengen rømmer ender han i frustrasjon opp med å ramponere biler. Men det hele fremstår som reaksjoner på enkelte uventede handlinger og hendelser, og ikke som et fast handlingsmønster. Hvorvidt gjengen tidligere har vært i kontakt med politiet vites ikke, men Amir og Sam blir arrestert og ført ut i bilen på slutten av filmen. En måte man kan tolke dette på er at gjengen, eller Sam og Amir for å være mer presis, i løpet av filmen går fra å være opprørske og grenseutfordrende ungdommer til å faktisk bli kriminelle, gitt at de også blir tiltalt og dømt i saken.

I *Gategutter* dukker politiet opp under streikeaksjonen på slutten og tar med seg mange av guttene til stasjonen hvor de må registreres. Det at guttene blir hentet inn av politiet, og tilsynelatende blir straffet kan peke i retning at gateguttene også er å regne som en *kriminell* subkultur. Samtidig så er omgivelsene ganske annerledes. Klassekampen og de store forskjellene i samfunnet gjør at det hele virker mer som en form for politisk unntakstilstand. Disse gateguttene stjeler gjerne kokos og appelsiner, men lever i utgangspunktet ikke en tung kriminell livsstil. De slåss seg imellom, og de overfaller streikebryterne, men det er stort sett det. Det er sistnevnte situasjon som fører til at de blir hentet inn av politiet.

Gjengen som tilsynelatende fremstår som mest eksplisitt kriminell finner vi i *Schpaaa*. Mens man kan si at de andre filmene presenterer en form for gråsonetferd er det liten tvil om at handlingene og livsstilen som presenteres i *Schpaaa* definitivt har kriminell karakter. Gjengen gjør betalte jobber for et organisert kriminelt miljø (jobber som innebærer både brutal vold og narkosalg), og behandles på lik linje med andre voksne medlemmer i dette miljøet. Det er imidlertid en ting som gjør at denne gjengen

skiller seg ut fra de andre: den består av medlemmer utelukkende yngre enn 15 år. Så da er jo et naturlig oppfølgingsspørsmål: kan man karakteriseres som kriminell om man er under den kriminelle lavalder?

Ifølge *Store Norske Leksikons* definisjon forutsettes det at man er dømt før man med rette kan kalles kriminell. Dette bygger på prinsippet om at man er uskyldig frem til det motsatte er bevist (Elden, 2018). Straffeloven fastslår at et kriterium for å kunne dømmes og straffes i norsk rettsvesen er at man er tilregnelig. Personer under 15 år ansees ikke som strafferettslig tilregnelige (straffeloven, 2005, § 20). Skal man ta utgangspunkt i dette betyr det at guttene i *Schpaaa* ikke kan regnes som kriminelle, til tross for at de begår en rekke kriminelle handlinger og lever en åpenbar kriminell livsstil.

Som denne diskusjonen viser så er det vanskelig å konkludere med hvorvidt vi overhodet kan kalle noen av gjengene for kriminelle gjenger. Det avhenger av hva man legger til grunn for å kunne kalle mennesker kriminelle. At handlinger som begås er av kriminell karakter er det liten tvil om, men er det nok til å kalle personene som gjør det kriminelle?

En måte vi kan lukke denne diskusjonen på er å heller ty til alternativ terminologi. Vi har tidligere sett på begrepet om grenseoverskridelse, og hvordan Jenks (2003) beskriver det som handling som overskrider definerte grenser, og hvordan O'Neill & Seal (2012) utvidet det til også å omfatte motstand, protest og flukt. Hvorvidt gjengene i filmene er kriminelle gjenger kan diskuteres videre, men jeg velger å lande diskusjonen med å heller samle dem under grenseoverskridelsesbegrepet. Vi kan da oppsummere med å si at filmene samlet sett presenterer ungdomsgjenger som i stor grad bygger på grenseoverskridende handling i gråsonen mellom avvik og kriminalitet.

8.3. FILMENE SOM POPULÆRKULTUR

Kapittel 2.2.3. belyste Keith Haywards (2002) påstand om at det i nyere tid har skjedd en kommersialisering av grenseoverskridelse i populærkulturens representasjoner. Vi har også tidligere vært innom hvordan dette formidles i *Natt til 17*. gjennom en scene hvor Amir spiller voldelig TV-spill. Det som imidlertid også er et interessant spørsmål er om denne endringen kommer til uttrykk gjennom filmutvalget som populærkulturelle produkter. En ting er hvilke perspektiver som formidles gjennom filmfortellingene, men om vi skal se på utviklingen er det naturlig å også ta for seg de konkrete filmene i lys av

dette perspektivet. Vi har allerede tatt for oss hvordan kapitalismen og forbrukersamfunnets fremvekst kan være en årsak til at motivasjonen hos karakterene i filmene har endret seg fra ideologi til hedonisme. Men med utgangspunkt i Haywards påstand om at grenseoverskridelsens har blitt mer stilisert og estetisert i forbrukerkulturen er det naturlig å se nærmere på om særlig de to nyeste filmene, *Schpaaa* og *Natt til 17.*, kan sies å representere denne utviklingen.

Det er mulig å argumentere for at *Schpaaa* er en spekulativ film, særlig med tanke på at hovedpersonene er svært unge skuespillere i en svært brutal setting hvor volden tidvis er ganske grafisk. Særlig det brutale overfallet av Mir på slutten er svært visuelt, og hjerteskjærende å se på. Gjengen får også holde på gjennom filmen uten noen særlig grad av eksplisitte kritiske røster. Unntaket her er Jonas' mor, som i én scene advarer Jonas mot å henge med Mir.

Samtidig er det vanskelig å argumentere for at filmen tegner et romantisert bilde av livet de lever. Måten de blir behandlet på av andre voksne kriminelle og den brutale volden de utsettes for, da særlig Mir, er på mange måter en mer virkningsfull kritisk røst enn den moralske prekenen til Jonas' mor, til tross for at budskapet blir mer implisitt. Filmene skildrer en gjeng som er glad i livet, og tilsynelatende liker å holde på med det de gjør, men samtidig så er det vanskelig å se tilværelsen deres og tenke at det er noe som helst fristende med den, i hvert fall fra mitt ståsted.

En annen side er at filmene som tidligere nevnt presenterer en gjeng som ikke primært skiller seg ut gjennom stil og klær. Det er noen halskjeder og en hatt, men utenom det fremstår gjengen som en ganske stilistisk representativ gjeng for sin samtid. Det betyr at om man ser bort fra Jonas' hatt som skiller seg noe ut så er det få elementer ved guttene i gjengen som inviterer til at publikum skal kunne adaptere stilen deres. I motsetning til bekledningen i for eksempel *A Clockwork Orange* virker klærne i *Schpaaa* i stor grad tilfeldige, og er dermed vanskelig å tillegge klar mening.

Natt til 17. kan også anklages for å være spekulativ, særlig om man bare ser traileren. Satt litt på spissen starter den med litt kriminalitet, så kommer romansen og trekantdramaet inn, og så tiltar volden. På mange måter fremstår filmen som mer voldelig i traileren enn den egentlig er. I tillegg kan man også karakterisere scenen i filmen hvor Timmy blir kidnappet av russen som noe kontroversiell, mye også fordi det bare presenteres uten noen form for tydelig kritisk kommentar.

Mens *Schpaaa* skildrer en guttegjeng som i hovedsak opererer i kriminelle miljøer så skildrer *Natt til 17* voldsepisoder som skjer i mer dagligdagse settinger, eksempelvis på en kebabkiosk og på en ungdomsfest. Det er med andre ord antakelig enklere for en gjennomsnittlig norsk tenåring å kjenne seg igjen i *Natt til 17* enn i *Schpaaa*, men om dette gjør at det også er lettere å la seg påvirke av det som skjer i filmen er vanskelig å si.

På en annen side så viser *Natt til 17* også at ting får konsekvenser. Gjengen, med unntak av Amir, fremstår gjennom hele filmen som konfliktskyer når det dukker opp konfrontasjoner. Men i det øyeblikket konfliktene eskalerer og en part blir fysisk er de allikevel med og slipper unna med både slagsmål og tyverier uten å bli tatt. De klarer til og med å stikke av etter konfrontasjonen hos Thea, som ender med at John holder Amir nede og Sam slår ham i hode med en crocketkølle. Men slutten som tidligere er omtalt viser at alvoret til slutt innhenter guttene (Amir og Sam). Så i den grad filmen kommer med noen form for moral så handler det om at man ikke kan slippe unna med alt. En gang vil alvoret innhente deg. Dette er også tilfellet i *Schpaaa*, hvor slutten viser hvor galt det kan gå når man som barn beveger seg inn i en verden hvor de voksne ikke tar særlig hensyn til at du er et barn. Den viser i så måte også hvor galt det kan gå om man ikke tar barneoppdragelsen på alvor, og som samfunn tar ansvar for de forsømte barna.

Skal man samle trådene her vil jeg si at det ikke er grunnlag for å si at utviklingen samstemmer med Hayward, da verken *Schpaaa* eller *Natt til 17* kan anklages for å fremstille vold og kriminalitet som noe «stilig» og romantisk. Det vi imidlertid ser er at mens *Gategutter* og *Åpen framtid* er langt tydeligere i sin fremstilling, og på mange måter speiler en tydelig refleksjon knyttet til temaer som klassekamp, politisk aktivisme, ekstremisme og liknende, så er *Schpaaa* og *Natt til 17* langt mindre eksplisitt kommenterende. De forteller en rendyrket historie som tilsynelatende kun fremstår som en fortelling. Følelsen av at det nesten ikke er noen kommenterende stemmer i filmene som formidler en kritisk røst inn i den livsstilen og ungdomskulturen som presenteres kan oppleves som kaldt og føles litt unyansert, men det at filmene fremkaller slike tanker hos meg som seer viser at de allikevel legger opp til refleksjon, bare litt mer usynlig. Mens ulike karakterer i *Åpen framtid* og *Gategutter* sitter og diskuterer temaer knyttet til filmens problematikk seg imellom så legger *Schpaaa* og *Natt til 17* mer opp til at grunnlaget for diskusjon er der, men vi kan diskutere og reflektere selv. I så måte kan det virke som om filmene har gått fra å presentere sitt innhold på en måte som minner

om strukturalismens tanker om at en tekst inneholder tydelige meningslementer, til å passe bedre inn i en post-strukturalistisk tanke om filmen som et verk som står på egne ben, men legger et grunnlag for en refleksjon og fortolkning som kan se ulik ut fra en tid til en annen.

8.4. FRUSTRASJON OG SOSIALE BÅND

Gjennom analysen er det to perspektiver som går igjen i alle filmene. Elementer fra frustrasjonsteori, samt mangelen på sosiale bånd. Vi har allerede sett på ulikheter og endringer, men ved hjelp av disse to perspektivene vil jeg nå forsøke å samle trådene.

Enten problemet forut for avvikskulturen er kjedsomhet, misnøye eller frykten for utenforskap så kan man si at det kan ligge en frustrasjon til grunn. En frustrasjon over at det ikke skjer noe spennende, en frustrasjon over situasjonen man er i, eller en frustrasjon knyttet til frykten for å havne utenfor fellesskapet. Hvorvidt frustrasjonen bunner ned i økonomiske, sosiale eller kulturelle klasseskiller, utfordringene ved å oppnå de idealene man har på legitime måter, eller bare en følelse av å være utenfor er ikke det avgjørende her. Poenget er at alle filmene presenterer gjenger hvor sentrale tanker fra frustrasjonsteori kan anvendes som forklaring. Et eksempel er Mertons anomi-begrep som stadig har dukket opp gjennom analysen. Kriminaliteten blir en måte å arbeide seg mot idealer man har begrenset tilgang til. En måte å mestre utfordringene i hverdagen på.

En sentral del av dette er også opprør (Messerchmidt bruker ordet *opposisjonsmaskulinitet*) i ulike former. I de eldste filmene er opprøret rettet mer mot strukturene og samfunnets rammer og forventninger, mens i de nyeste er det rettet mer mot de lokale omgivelsene. Gateguttene er eksempelvis i opprør mot kapitalistene, Pål er i opprør mot læreren og andre autoritetspersoner, mens Amir er mer i opprør mot andre personer i nærområdet, som for eksempel John. En måte man kan si det på er at opprøret og frustrasjonen har gått fra å være kollektivt til å bli mer individuelt. Det at gjengene er mer individuelt forankret i de to nyeste filmene kan også være en forklaring på hvorfor lojaliteten ikke er like sterk internt i disse gjengene som i de to eldste filmene, hvor den store enheten og samholdet er overordnet interne uenigheter. En kollektivt rettet frustrasjon kan gi bedre grunnlag for en felles referanseramme, mens individuell frustrasjon kan ha fellestrekk som gjør det naturlig å søke til gjenger, men er et dårligere utgangspunkt for å skape en felles forståelse av verden.

Samtidig kan problemet «frykten for utenforskap» også sees i lys av mangelen på sosiale bånd. Dersom guttene ikke har omsorgspersoner som gir dem bekreftelse og en grunnleggende tilhørighet så er det naturlig at man søker bekreftelse andre steder. Hvis man har mange sterke sosiale bånd betyr det kanskje ikke så mye om man i enkelte fora føler seg utenfor, men dersom man mangler grunnleggende relasjoner og tilhørighet er det naturlig at det betyr mye mer å opprettholde de få man har. Da er man villig til å gjøre mye for å passe inn. For guttene i gjengene, særlig i *Gategutter* og *Schpaaa*, vil en eksklusjon også innebære at man blir stående langt mer alene, siden det fremstår som at de sosiale båndene guttene faktisk har primært er forankret innenfor gjengen. Amir og Gotfred er gode eksempler på dette. En forklaring på at de havner på gata kan være at de mangler tilhørigheten i hjemmet. Gata blir dermed deres liv og gjengen blir deres familie. Gatekoden og gatekapitalen får dermed stor betydning, fordi man er villig til å gjøre, som Sandberg og Pedersen skriver, «alt det som er nødvendig for å make det strevsomme og kompliserte livet på gata» (Sandberg & Pedersen, 2010:54). Rommene hvor Andersons anstendighetskode er i bruk kan bli få dersom man verken har arbeid eller familie.

Mangelen på tilstedeværende fedre kan også gi en mangel på mannlige rollemodeller. Vi har tidligere sett hvordan Connell definerer maskulinitet som en måte å *gjøre* kjønn på. Kjønn har med andre ord en sosial side, og er en viktig del av de rollene man inntar i sosiale settinger. Gulbrandsen skrev på 1950-tallet om mansrollen, hvor han mente at en måte man kunne forklare at gutter ble avvikere på kunne være gjennom at de har vanskelig for å tilpasse seg de forventningene samfunnet har til mansrollen. Dette kan sees i lys av anomi, hvor den barske mansrollen er et ideal, og hvor kriminalitet og vold blir illegitime midler man tar i bruk for å oppnå idealene (som også Messerschmidt skriver om). Dette kan være en forklaring på at guttene i filmene søker til «gata». At mangelen på sosiale bånd til foreldre, og særlig til fedre, fører til at guttene må søke andre manssidealer, eller i hvert fall må finne sin egen kjønnsrolle på egenhånd, siden det ikke er noen naturlig farsfigur eller annet mannlige forbilde i umiddelbar nærhet. Et sted disse manssidealene kan finnes er i populærkulturen, som for eksempel det voldelige TV-spillet Amir spiller.

Mens mye har endret seg i løpet av de nærmere 70 årene som har gått mellom *Gategutter* og *Natt til 17*. kan vi allikevel si at disse to perspektivene står igjen som en (eller to) røde tråder. Fortellingen om unge gutter med trøblete familiebakgrunn og ofte

fraværende fedre som ender opp i grenseoverskridende gjenger på gata, samt fortellingen om ungdommer som sliter med å tilpasse seg samfunnets rammer og derfor finner sin egen måte å leve livet på, fremstår som to formelhistorier/master-narrativ som preger hele etterkrigstidens filmer om temaet, utvalget tatt i betraktning.

9. AVSLUTTNING

Hovedpoenget med denne oppgaven har vært å gjøre en kriminologisk analyse av et utvalg norske filmer fra etterkrigstiden for å forsøke å identifisere hvilke kriminologiske perspektiver som har preget fortellinger og representasjoner av ungdommelig gatekultur, grenseoverskridelse og opprør i samme periode. Funnene viser at mye har endret seg, men noen perspektiver står sentralt i alle filmene.

Vi har sett at filmene viker noe fra de tradisjonelle teoriene ved å presentere grupper som ikke nødvendigvis er så enhetlige og homogene som Cohens definisjon av subkulturer. Ved hjelp av Bourgois gatekultur-begrep og Andy Bennetts neo-tribe-begrep har det allikevel vært mulig å sette samtlige gjenger inn i en subkulturell teoritradisjon.

Sentrale problemer som presenteres i filmene er knyttet til 1) *Kjedsomhet* og behovet for kick og spenning, 2) *Misnøye* og opprør knyttet til egen situasjon, og 3) *Frykten* for å miste en tilhørighet man får gjennom gjengen, og dermed havne på utsiden. Gjennom ulike karakterer presenterer også filmene flere tilnærminger til hvordan problemene kan løses. Jeg identifiserte det jeg har kalt fire formeltyper: 1) *Jegeren* jager kapital i form av penger og status og tror dette er løsningen på alt 2) *Drømmeren* lever med en tanke om at løsningen på de fleste problemer ligger i å få orden på livet, gjennom for eksempel å få seg en fast jobb, 3) *Radikaleren* mener de grunnleggende problemene ligger på strukturnivå, og kjemper for samfunnsendring til egen fordel, og 4) *Survivoren* har på mange måter gitt opp, og slått seg til ro med både livet på gata og problemene der. Livet virker å handle mer om å overleve dag for dag. Disse fire formeltypene er med å peker på noen sentrale narrativ som dukker opp i flere av filmene (med unntak an jegeren).

Den mest sentrale utviklingen i utvalget er at det har foregått en endring over tid, fra å presentere ideologisk forankrede gjenger til mer egosentriske og nytelsesorienterte gjenger. Dette kan sees som en speiling av samfunnsendringen vi ser parallelt, hvor velferdsstaten utvikles og kapitalismens forbrukerkultur, hvor egen nytelse står sterkt, vokser frem. Et kriminologisk perspektiv som passer med denne utviklingen er Lyngs begrep *edgework* og Katz begrep *sneaky thrills*, hvor fokus i større grad er på den kriminelle handlingens forføreriske karakter.

At bildene og representasjonen av gjengene har blitt mer stilisert og kommersialisert, som Hayward hevder, er både riktig og galt i dette utvalgets tilfelle. Filmene har blitt mer eksplisitte i sin fremstilling av kriminaliteten og mer action-drevet. De har også samtidig blitt mindre kommenterende overfor sitt eget innhold. Dette *kan* sees på som at filmene har blitt mer spekulative, og bruker vold og andre ekstreme situasjoner for å vekke interesse, men nyere filmene legger fortsatt opp til kritisk refleksjon i like stor grad som de eldre. Forskjellen er bare at refleksjonen i de nyere filmene overlates fullstendig til seerne, og starter ikke eksplisitt gjennom replikkutveksling i filmen.

Noen elementer står imidlertid relativt uendret. De to kriminologiske perspektivene som går igjen i alle filmene er teorien om sosiale bånd, samt elementer fra frustrasjonsteori. For å sette det litt på spissen kan man nesten si at fraværende fedre virker å være et tidløst og sikkert tegn på at man vil havne i en gjeng- eller gatekultur, i hvert fall hvis man befinner seg i et norsk filmunivers.

Jeg vil konkludere med at filmene, til tross for å ha store forskjeller i sine representasjoner, allikevel formidler en tidløs narrativ om ungdom uten forankring. På aktørnivå går mange av de samme perspektivene igjen. Dette kommer særlig til uttrykk gjennom de to gjennomgående perspektiver: *frustrasjon* og mangelen på *sosiale bånd*. Og dersom jeg skal trekke frem noen kriminologiske perspektiver som har preget utvalget i større grad enn andre så er det nettopp disse to.

9.1. BEGRENSNINGER OG VIDERE FORSKNING

Selv om denne oppgaven kan bidra til å sette i gang en mer grunnleggende kriminologisk analyse av norsk filmhistorie har den allikevel sine begrensninger. Utvalget er svært begrenset, og det er vanskelig å generalisere med utgangspunkt i bare fire filmer. Studien og funnene kan imidlertid være et godt utgangspunkt for videre forskning.

Det at det norske folk er såpass glad i kriminalfiksjon gir muligheter for flere interessante innfallsvinkler for videre studier. Et sted å starte kan være å gjøre en mer omfattende studie av tradisjonelle norske kriminalfilmer, og for eksempel se på hvordan politiet og kontrollapparatet har blitt skildret, samt hvilke bilder filmene har tegnet av den typiske «kriminelle».

En annen mulighet er å se nærmere på om den ideologiske utviklingen jeg har registrert i denne studien er lik også i andre filmer innenfor andre sjangre, eller generelt

innenfor populærkultur. Man kan også gjøre en komparativ studie hvor man sammenlikner utviklingen i flere land over samme periode.

Avslutningsvis vil jeg si at jeg håper flere innenfor det kriminologiske fagfeltet i Norge får vekket interessen for denne tematikken. TV-serier og filmer streames og konsumeres som aldri før, og med tanke på at dette for mange er hovedkilden til kunnskap om kriminalitet så er det all grunn til å vie det oppmerksomhet.

ANTALL ORD: 32 897

LITTERATURLISTE:

- Aakvaag, G. C. (2008). *Moderne sosiologisk teori*. Oslo: Abstrakt forlag AS
- Aaslestad, P. (1997). *Pasienten som tekst: fortellerrollen i psykiatriske journaler, Gaustad 1890-1990*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Anderson, E. (1994): «The Code of the Street» i: *Criminological Theory: Past to Present* (2014). Femte utgave. Red: F. T. Cullen, R. Agnew og P. Wilcox. New York: Oxford University Press.
- Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Paris: Seuil
- Becker, H. (1973). *Outsiders. Studies in the Sociology of Deviance*. The Free Press.
- Benestad, E. E. P., Arntzen, J. G. & Almås, E. (2018, 25. april). homofili. I Store medisinske leksikon. Hentet 20. mai 2019 fra <https://sml.sn.no/homofili>
- Bennett, A. (1999). "Subcultures or Neo-tribes? Rethinking the Relationship Between Youth, Style and Musikal Taste" i *Sociology* 13(3), s. 599-617-
- Bjørnskau, H. (27.06.2013).). "Vi låner mest krim på bibliotekene". NRK. Lest 15.03.2019. Hentet fra: <https://www.nrk.no/kultur/bok/nordmenn-elsker-krim-1.11097313>
- Bourdieu, P. (1986). "The forms of capital" i Richardson, J. G. (red.) *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. New York: Greenwood Press.
- Brake, Michael (1985) *Comparative Youth Culture: The Sociology of Youth Subcultures in America, Britain and Canada*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Bratberg, Ø. (2014). *Tekstanalyse for samfunnsvitere*. Oslo: Cappelen akademisk forlag
- Broch, T. (2000) "Strukturalisme" i Andersen, H. & Kaspersen, L. B. (red.) *Klassisk og modern samfunnssteori*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Brochmann, G. (2016) «Den nye innvandringen». *Norgeshistorie.no* Hentet 14. mai. 2019 fra <https://www.norgeshistorie.no/oljealder-og-overflod/mennesker/1955-den-nye-innvandringen.html>.
- Brun-Gulbrandsen, S. (1958a). *Kjønnsrolle og asosialitet*. Oslo: Institutt for samfunnsforskning.
- Brun-Gulbrandsen, S. (1958b). *Kjønnsrolle og ungdomskriminalitet*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Carrabine, E. (2012): "Just Images. Aesthetics, Ethics and Visual Criminology" i *British Journal of Criminology* 12(52), s. 463-489.
- Christie, N. (2004). *En passende mengde kriminalitet*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Clarke, J. "Style" i Hall, S. & Jefferson, T (red.). (1993). *Resistance through Rituals. Youth subcultures in post-war Britain*. London: Routledge.
- Cloward, R. A. (1959). *Illegitimate Means, Anomie and Deviant Behaviour*. *American Sociological Review* 24 (2) ss, 164-176.
- Cohen, A. K. (1955). *Delinquent Boys. The Culture of the Gang*. Glencoe: Free Press.
- Cohen, P. (1972). "Sub-cultural Conflict and Working Class Community" i *Working Papers in Cultural Studies*, (2). CCCS University of Birmingham
- Connell, R. W. (1999). *Maskuliniteter*. Göteborg: Daidalos

- Denzin, N. K. (1991). *Images of Postmodern Society. Social Theory and Contemporary Cinema*. London: SAGE Publications.
- Denzin, N. K. (2004). "Reading films: Using films and videos as empirical social science material" i Flick, U., von Kardorff, E. & Steinke, I. (red.) *A Companion to Qualitative Research*. London: SAGE Publications Ltd.
- Engelstad, A, & Tønnesen, E. S. (2011). *Film. En innføring*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk
- Engelstad, A. (2011). "Dealing with crime: cyclic changes in Norwegian crime films" I *Journal of Scandinavia Cinema* 1 (2), s. 250-221.
- Faraci, D. (2013). "Why Stanley Kubrick banned A Clockwork Orange" i *Birth. Movies. Death*. Hentet fra <https://birthmoviesdeath.com/2013/08/01/the-disappearance-of-a-clockwork-orange>
- Farren, M. (1986). *The Black Leather Jacket*. New York: Abbeville Press
- Fekjær, S. B. (2013). *Hvordan bli en lykkelig masterstudent. Masteroppgavehåndbok*. Oslo: Gyldendal akademisk
- Ferrell, J. (1999). *Cultural Criminology* i *Annual Review of Sociology*, 99 (25) s. 395-418.
- Ferrell, J., Hayward, K. & Young, J. (2015). *Cultural Criminology. An invitation. Second edition*. London: SAGE Publication Ltd.
- Frauley, J. (2010). *Criminology, Deviance and the Silver Screen. The Fictional Reality and the Criminological Imaginations*. New York: Palgrave Macmillan.
- Garvik, Olav & Bull, Edvard & Tvedt, Knut Are. (2019, 7. april). Arbeiderpartiet. I Store norske leksikon. Hentet 14. mai 2019 fra <https://snl.no/Arbeiderpartiet>
- Gordon, M. (1947). "The Concept of the Sub-Culture and its Application." i *Social Forces* 26 (1): s. 40-42.
- Hagemann, G. (2017). "Norge blir et forbrukersamfunn". *Norgeshistorie.no*. Hentet 14. mai. 2019 fra <https://www.norgeshistorie.no/velferdsstat-og-vestvending/hus-og-hjem/1809-norge-blir-et-forbrukersamfunn.html>.
- Halvorsen, K. (2014). *Å forske på samfunnet. En innføring i samfunnsvitenskapelig metode*. Oslo: Cappelen akademisk forlag
- Hanche, Ø., Iversen, G. & Aas, N. K. (2014). *Bedre enn sitt rykte. En liten norsk filmhistorie*. Fjerde utgave. Oslo: Norsk filminstitutt.
- Hanao, K. (2004) "Grove ran – slik utøverne ser det" i Varang, K., Hanao, K. & Giertsen, H. (Red.) *Liv og lovbrudd*. (s. 53-66, 92-116) Oslo: Scandinavian Academic Press.
- Harrits, G. S. (2014). *Klasse – en introduktion*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Hauge, R. (2001). *Kriminalitetens årsaker*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hayward, K. (2002). "The vilification and pressures of youthful transgression" i Muncie, J., Hughes, . & McLaughlin, E. (red.). *Youth Justice. Critical Reading*. (s. 80-93). London: SAGE Publications.
- Hayward, K. (2010). «Opening the Lens: Cultural Criminology and the Image» i *Framing Crime: Cultural Criminology and the Image*. Red: Hayward, K. og Presdee, M. New York: Routledge s. 1-16.
- Hayward, K.J. & Young, J. (2004). "Cultural Criminology: some notes on the script", I *Theoretical Criminology*, 8(3): 259-72
- Iversen, G. & Solum, O. (2010). *Den norske filmbølgen*. Oslo: Universitetsforlaget
- Iversen, G. & Solum, O. (red.) (1997). *Nærbilder. Artikler om norsk filmhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget.

- Iversen, G. (2011). *Norsk filmhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Jenks, C. (2003). *Transgression*. London/New York: Routledge
- Johannessen, A., Tufte, P. A. & Christoffersen, L. (2010). *Samfunnsvitenskapelig metode*. Oslo: Abstrakt forlag.
- Karrh, J. A. (1998) Brand Placement: A Review, *Journal of Current Issues & Research in Advertising*, 20:2, 31-49, DOI: 10.1080/10641734.1998.10505081
- Katz, J. (1988). *Seductions of crime: moral and sensual attractions in doing evil*. New York: Basic Books.
- Kriminalitet. (2018, 22. november). I *Store norske leksikon*. Hentet 21. mai 2019 fra <https://snl.no/kriminalitet>
- Kristiansand Kommune og Agder politidistrikt. (2015). *Ungdom og kriminalitet i Kristiansand. Trendrapport 2015*. Kristiansand: Kristiansand kommune og Agder Politidistrikt.
- Kvale, S. & Brinkmann, S. (2017). *Det kvalitative forskningsintervju*. Tredje utgave. Oslo: Gyldendal Akademisk.
- Lamont, M. (1992). *Money, Morals, and Manners: The Culture of the French and the American Upper-Middle Class*. Chicago: University of Chicago Press.
- Leseth, A. B. & Tellmann, S. M. (2018). *Hvordan lese kvalitativ forskning?* Oslo: Cappelen Damm
- Lévi-Strauss, C. (1964-71). *Mythologiques* (1-4). Paris: Plon
- Lismoen, K. (07.10.2010). «Den kriminelle forførelsen». *Rushprint*. Hentet fra <https://rushprint.no/2010/10/den-kriminelle-forforelsen/>
- Lismoen, K. (2004) "Frykten for filmen" i *Samtiden* 04(4), s. 78-87.
- Lojal. (2018, 21. september). I *Store norske leksikon*. Hentet 9. mai 2019 fra <https://snl.no/lojal>
- Loseke, D. R. (2012). "Empirical analysis and formula stories" i Holstein, J. A. & Gubrium, J. F. (Red.), *Varieties of narrative analysis* (s. 251–271). London: Sage.
- Lyng, S. (1990). "Edgework: A Social Psychological Analysis of Voluntary Risk Taking" i *American Journal of Sociology* 95(4): 851-86
- Lyng, S. (2005). «Edgework and the Risk-Taking Experience» i Lyng, S. (red.) *Edgework. The Sociology of Risk-Taking*. New York/London: Routledge
- Manning, P. (1995). "The challenge of postmodernism" i Van Maen, J. (red.) *Representation in Ethnography*. Thousand aks, CA: SAGE
- Manning, P. (1998). "Media loops" i I Bailey, F. & Hale, D. (red) *Popular Culture, Crime and Justice*. Belmont, CA: Wadsworth.
- McKee, A. (2003). *Textual Analysis: A Beginner's Guide*: SAGE Publications.
- Merton, R. (1938). "Social Structure and Anomie" i: *Criminological Theory: Past to Present* (2014). Femte utgave. Red: F. T. Cullen, R. Agnew og P. Wilcox. New York: Oxford University Press.
- Messerschmidt, J. W. (1994). "Schooling, masculinities and youth crime by white boys " i Newburn, T. & Stanko, E. A. (red.) *Just Boys doing Business? Men, Masculinities and Crime*. London: Routledge
- Metz, C. (1974). *Language and Cinema*. Oversatt av Donna Jean Umiker-Sebeok. The Hague: Mouton.
- Miller, E. M. (1991). "Assessing the risk of inattention to class race/ethnicity and gender: comment on Lyng" i *American Journal of Sociology* 1991 (96), s. 1530-4.

- Moseng, J. E. «6. Ideologi og film» i Bakøy, E. & Moseng, J. E. (2008) *Filmanalytiske tradisjoner*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Newburn, T. (2013). *Criminology, second edition*. New York: Routledge.
- Nordberg, N. (2016). *Mørkets gjerninger. På sporet av det svarte bibliotek [Artikler 1971-2015]*. Oslo: Bokvennen.
- Notaker, H. (2017). "Mer marked, svakere stat". *Norges historie.no* Hentet 14. mai. 2019 fra <https://www.norgeshistorie.no/oljealder-og-overflod/makt-og-politikk/1904-mer-marked-svakere-stat.html>.
- Nyeng, F. (2010). *Nytelse*. Oslo: Abstrakt forlag
- O'Malley, P. & Mugford, S. (1994). "Crime, excitement and modernity" i Barak, G. (red) *Varieties of Criminology: Readings from a Dynamic Discipline*. Westport CT: Praeger.
- Prieur, A. & Sestoft, C. (2006). *Pierre Bourdieu. En introduction*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Propp, V. (2009). *Morphology of the Folktale*. Austin: University of Texas Press.
- Rafter, N. & Brown, M. (2011). *Criminology Goes to the Movies. Crime Theory and Poopular culture*. New York/London: New York University Press
- Rafter, Nicole H. (2007) «Crime, Film and Criminology: Recent Sex-Crime Movies» i *Theoretical Criminology 11 (2007): 403-20*.
- Sandberg, S. & Pedersen, W. (2007). *Gatekapital*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Sandberg, S., Tutenges, S. & Copes, H. (2015) "Stories of Violence: A Narrative Criminological Study of Ambiguity" i *British Journal of Criminology* (55), s. 1168-1186.
- Sandler, M. (2018). *Visual Storytelling. How to speak to your audience without saying a word*. Studio City: Michael Wise Production.
- Schmidt, G. E. (red.) (2008). *100 norske filmer du må se*. Oslo: Orion
- Sejersted, Francis. (2019, 9. april). «Norge i etterkrigstiden» i Store norske leksikon. Hentet 14. mai 2019 fra https://snl.no/Norge_i_etterkrigstiden
- Smith, M. (1995) *Engaging Characters: Fiction, Emotion and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press
- Straffeloven. (2005). Lov om straff (LOV-2005-05-20-28). Hentet fra <https://lovdata.no/lov/2005-05-20-28>
- Svendsen, Trond Olav. (2017, 13. september). *James Dean*. I Store norske leksikon. Hentet 15. mars 2019 fra https://snl.no/James_Dean.
- Tenfjord, Jo Giæver & Bache-Wiig, Harald. (2009, 14. februar). *Barne og Ungdomslitteratur*. I Store norske leksikon. Hentet 15. mars 2019 fra <https://snl.no/barne-og-ungdomslitteratur>.
- Thrasher, F. M. (1927). *The Gang: A study of 1313 gangs in Chicago*. Chicago: Chicago University Press
- Toft, M. (09.09.2011). " – "Hard asfalt" blei godkjend som forskning ". *Uniforum*. Lest 13.05.2019. Hentet fra: <https://www.uniforum.uio.no/nyheter/2011/09/hard-asfalt-blei-godkjent-som-forsking.html>
- Tutenges, S. & Sandberg, S. (2013). "Intoxicating stories: The characteristics, contexts and implications of drinking stories among Danish youth" i *International Journal of Drug Policy* 2013 (24). S. 538-544.
- Van Hoorebeeck, B. V. (1997). "Prospects of reconstructing aetiology" i *Theoretical Criminology* 97 (14), s. 510-18.

- Veblen, T. B. (1976). *Den arbeidsfrie klasse*. (P. A. Hartun, overs.) Oslo: Gyldendal. (Originalutgave publisert 1899)
- Westersjø, M., Kval, K., Andreassen, O. G. & Henningsen, R. (2017) *Mangfold. Programfaget Sosiologi og sosialantropologi*. Oslo: Cappelen Damm AS
- Whyte, W. F. (1943). *Street Corner Society*. Chicago: University of Chicago Press.
- Williams, J. P. (2011). *Subcultural theory. Traditions and concepts*. Cambridge: Polity Press
- Wollen, P. (1969). *Signs and Meaning in the Cinema*. London: Secker & Warburg, in association with the British Film Institute
- Young, A. (1996) *Imaging Crime. Textual Outlaws and Criminal Conversations*. London: SAGE Publications

VEDLEGG

1. Filmregister

1732 Høtten (Julsrud, 1998)

A Clockwork Orange, (Kubrick, 1971)

Bortreist på ubestemt tid (Bang-Hansen, 1974)

Fight Club (Fincher, 1999)

Gategutter (Skouen & Gerber, 1949)

Haram (Imtiaz Rolfsen, 2014)

Hard asfalt (Skagen, 1986)

Insomnia (Skjoldbjærg, 1997)

Izzat (Imtiaz Rolfsen, 2005)

Natt til 17. (Svendsen, 2015)

Schpaaa (Poppe, 1998)

To mistenkelige personer (Ibsen, 1950)

Top Gun (Scott, 1986)

Uro (Faldbakken, 2006)

Åpen framtid (Wam & Vennerød, 1983)

Rebell Without a Cause (Ray, 1955)