



## **UBEHAGETS ESTETIKK**

EN ANALYSE AV FILMEN HUNDEDAGER  
(2001) AV ULRICH SEIDL

MASTEROPPGAVE I MEDIEVITENSKAP  
AV JOHANNE FÆREVAAG NOME

INSTITUTT FOR  
INFORMASJONS- OG MEDIEVITENSKAP

UNIVERSITETET I BERGEN

// HØSTEN 2006

Til Solveig

Jeg har sett opp til flere folk uten klær. Etter filmen slo det meg derimot at jeg ikke hadde sett nakenhet før. Fullt påkledd nakne mennesker. Etter *Hundredager* trenger man et nytt ord for blottleggelse. – Jette Christensen<sup>1</sup>

Det er noe fascinerende med de seksuelle scenene som er så ekstremt ubehagelig og samtidig dypt menneskelig å se på, i et klasse- og smaksperspektiv meget avslørende - på den annen side så full av kjærlighet til senmoderniteten estetiske og sosiale trash. –Wenche Mühleisen

Da eg innsåg at filmen ikkje nærma seg slutten, fant eg det nødvendig å trekke eit typisk " lengre åndedrag ". Eg oppdaga at eg rett og slett var fysisk sliten. Ei lita stundvurderte eg å stoppe filmen, men lot vere av pur fasinasjon.  
– Charlotte Maury – Aveline

*Hundredager* iscenesetter kroppar på en kompromissløs måte som er helt marginaliserte innenfor den repressivt normative kroppsdiskursen som Hollywoodfilmen favoriserer. Den kommersielle filmen nivellerer kroppen - dermed usynliggjøres den i en viss forstand - mens Seidl i likhet med filmskapere som Carlos Reygadas og Claire Denis bidrar til å avdisiplinere kroppen for dermed å gjøre den synlig og menneskelig igjen. Det ubehaget vi som seere opplever når vi konfronteres med slike bilder er vel kanskje dypst sett ubehaget over erkjennelsen av at kroppen til syvende og sist verken lar seg disiplinere eller reduseres til et bilde. –Asbjørn Grønstad

Å sjå *Hundredager* på stort kinolerret kjentest som å vere med i eit forsøk der Ulrick Seidl testa grensene for kva eg greidde å ta inn som kinosjåar. Han provoserer ikkje med det høglytt konfronterande, men med det insisterande ubehaget som berre varer og varer og varer, medan eg sit i kinosetet og ikkje kan snu meg vekk frå alle desse svette seinsommar-historiene. Aktørane i filmen framstår som groteske, ufordragelege, sarte og menneskelege på same tid, og filmen kjennest meir tredimensjonal og ekte enn nokon annan eg har sett. –Anne Marte Amble

Jag såg *Hundstage* för första gången på premiären i Berlin, utomhus på Sommerkino Museumsinsel. Solen gick ner och Seidl önskade publiken "en störande kväll". Fast än den vackra solnedgången var i skarp kontrast till filmens hemska historia, passade det på något sätt. Liksom Seidls vision av Österrike, upplevde man den kvällen en vacker yta som maskerade den smutsiga verkligheten. – Mattias Frey

---

<sup>1</sup> Samtlige a disse sitatene er mottatt pr e- post, omkring 20 november. De fikk alle spørsmål om de med noen setninger kunne beskrive sin opplevelse av filmen *Hundredager*.

## ”Ubehagets estetikk” – eller Kunsten å skrive en masteroppgave

Jeg har skrevet en oppgave om ubehagets estetikk i filmen *Hundredager*. I mitt akademiske stunt problematiserer jeg muligheten for en identifikasjon med filmens karakterer, men i denne skriveprosessen har jeg imidlertid i stor grad følt meg som en medkarakter, heller enn en observatør, av dette urovekkende fiksjonsuniverset.

Underveis i arbeidet med oppgaven min har jeg følt filmkarakterenes lammelse på kroppen, deres tiltaksløshet og det overveldende i ”bare å skulle ta seg sammen”. Nitidigheten, gjentakelsene, inntrykket av en manglende slutt eller avklaring har vært helt analogt med min opplevelse. Ikke minst følelsen av en ”svettende unntakstilstand”.

I denne tilstanden har selvbedraget, et desperat behov for, nettopp; flukt, projisering, eskapisme, vært en betydelig del av min hverdag. Jeg har ønsket meg en tilværelse mer lik en annen slags filmfortelling. I mine tyngste stunder har jeg lengtet etter et liv etter oppskrift fra Drømmefabrikken; å stødig, tross forsøk på hinder, være på kurs mot målet, vite med sikkerhet at dramatik og konflikt med nødvendighet snur til løsning og lykke, og ikke minst; bli reddet ut av det hele av en vakker helt, ved hjelp av hans medbrakte hvite hest, jetbåt, tidsmaskin, rustning, eller generelle plettfrihet.

I motsetning til de faktiske karakterene i *Hundredager* har jeg i all hovedsak blitt møtt av sympati, oppmuntring og tiltro.

Jeg vil rette en stor takk til min veileder Leif Ove Larsen.

Tusen takk til Karoline Strømme som har laget den flotte illustrasjonen. Videre vil jeg takke alle mine gode venner for massiv oppmuntring, og min familie det samme. En ekstra takk går til Ole Jacob Madsen som har vært en inspirerende samtalepartner i forhold til denne oppgaven.

Bergen, 4. desember 2006

Johanne Færevaag Nome

# Innhold

<b>1. INNLEDNING</b> .....	<b>7</b>
BAKGRUNN FOR VALG AV TEMA .....	7
Om regissøren Ulrich Seidl og filmen <i>Hundedager</i> .....	8
Ubehagets estetikk - En begrepsavklaring .....	11
Organiseringen av oppgaven .....	12
<b>2. FILMFORTELLING</b> .....	<b>14</b>
Den klassiske filmfortelling .....	14
Bordwell om kunstfilmen .....	14
MOT EN HYPERMODERNISTISK FILM .....	18
Den hypermodernistiske filmen: “Adriftness and abjection” .....	20
<b>3. HUNDEDAGERS KARAKTERER</b> .....	<b>24</b>
EN KARAKTERISTIKK AV PERSONGALLERIET I HUNDEDAGER OG DERES HISTORIER .....	24
De ulike fortellingene .....	25
Ung jente, frustrert kjæreste .....	25
Den gamle mannen og hunden .....	26
Haikende Anna .....	27
Det fraskilte ekteparet .....	28
Alarmsystemselgeren .....	29
Læreren og hennes freidige gjester .....	30
ABSURDE ANTIHELTER? .....	32
Om det absurde .....	33
Hevngjerrighet mellom uskyld og kvalme .....	34
<b>4. HUNDEDAGERS STIL</b> .....	<b>40</b>
FORTELLINGENES OPPBYGGING .....	41
Dramaturgi .....	41
Sjettets oppbygging: Fragmentert, men fattet .....	41
Tre nøkkelkarakterer – bindeledd mellom historiene .....	44
Bildene .....	44
Generelt om billedinnhold .....	45
Bildekomposisjon – karakterene i bildet .....	45
Bildenes dybde .....	47
Bildenes farger .....	48
Stillbildene .....	49
Kamerabruk .....	49
Lyd .....	51

<b>5. SPILLESTILEN I <i>HUNDEDAGER</i></b> .....	<b>56</b>
NATURALISTISK OG RETORISKE STRATEGIEN FOR Å PÅVIRKNINGSSTRATEGI.....	57
SPILLET I <i>HUNDEDAGER</i> .....	60
Amatører versus profesjonelle skuespillere .....	60
De profesjonelle.....	62
Amatørene.....	63
Spillet som en moderering av offerrollen.....	64
Karakternyansering gjennom spillet .....	65
Mer om de retoriske strategiene .....	68
Retoriske replikker .....	68
Fremmedgjørende fysiognomi .....	72
Naken naturalisme .....	75
<b>6. TILSKUERPOSISJONER I <i>HUNDEDAGER</i></b> .....	<b>77</b>
GENERELT OM AMBIVALENSEN MELLOM ANTIPATI OG SYMPATI I <i>HUNDEDAGER</i> .....	78
Karakterengasjement.....	79
Karakterklassifisering.....	81
SELVREFLEKSIVITETENS AMBIVALENS.....	82
DET ABJEKTE ELLER PERVERSES AMBIVALENS .....	84
<b>7. <i>HUNDEDAGER</i> – MODERNITETSKRITISK OG MENNESKEVENNELIG</b> .....	<b>87</b>
DEN HYPERMODERNE TILSTAND .....	88
Non- places.....	88
No – place. No personality? .....	90
Individualiseringens intimitet.....	91
UBEHAGETS ETIKK? .....	93
Den abjekte kunsterfaringens overskridende funksjon .....	94
<b>ANVENDT LITTERATUR</b> .....	<b>97</b>
<b>VEDLEGG: FILMATISKE FAKTA</b> .....	<b>101</b>

# 1. Innledning

## Bakgrunn for valg av tema

Denne oppgaven skal handle om alternativ filmfortelling, en såkalt *overskridende* film, både i forhold til form og innhold. Jeg vil ta utgangspunkt i den østerrikske filmskaperen Ulrich Seidl sin film *Hundredager* fra 2001. Filmen er overskridende både i henhold til tematikk og stil og er ukonvensjonell med en noe foruroligende effekt. Jeg vil i min oppgave gi en karakteristikk av hva jeg velger å kalle ”ubehagets estetikk” i *Hundredager*, og belyse dette ved teorier om narrasjon, stil, spillestil og hvilke tilskuerposisjoner filmen tilbyr. Videre vil jeg knytte filmens særegne estetikk til noe jeg forstår som et humanistisk prosjekt ved filmen *Hundredager*. Filmens estetikk er gjennomgående preget av ambivalens, og den låner narrative trekk både fra kunstfilm og klassisk filmfortelling. Filmens bilder er delvis ubehagelige, med eksplisitte seksuelle og voldelige skildringer, og andre avsløringer fra den innerste privatsfæren. Persongalleriet består av mennesker som på ulike vis fremstår som ensomme og tilsynelatende lammet i sine livssituasjoner. Den prisbelønte filmen har møtt kritikk for sin utstuderte realisme på grensen til det dokumentariske, og Seidl har blitt kritisert for sin antatte manglende sympati og innlevelse med sine karakterer.

Jeg vil i min oppgave nyansere dette forholdet med hypotesen om det nevnte humanistiske, politiske og nærmest didaktiske prosjektet i bakhodet. I tråd med Schillers krav til kunsten om å skulle fremme både *medlidenhet* og *avsky*, blir et vesentlig krav til fiksjonen at den fremstiller karakterene på en måte som gir grunnlag for en viss sympati eller medlidenhet. Og ambivalensen i ”ubehagets estetikk” ligger nettopp her; mellom et rent distanserende, refleksivt formeksperiment og en estetikk som rommer mulighet for et følelsesmessig eller sympatiserende engasjement hos tilskueren med karakterene og deres prosjekter.

Jeg vil altså se på *ubehagets estetikk* i en filmteoretisk ramme, med vekt på narrativ teori, filmstil, spillestil og hvilke tilskuerposisjoner som kan etableres i møte med filmen. Jeg vil så se på ambivalensen mellom det stiliserte ved uttrykket og annet ved fremstillingen som skaper distanse til det fremstilte eller en refleksiv holdning, og det i filmen som gir grunnlag for følelsesmessig engasjement for karakterene, basert på en troverdighet i fremstillingen. Med andre ord, ambivalensen i filmens estetikk mellom det som påpeker filmen som en *konstruksjon* og det som er knyttet til en tematikk utover metaperspektivet. Min hypotese er at *Hundredager* ikke er en ren stilstudie, men at de ulike estetiske valgene som på flere måter fremmer et ubehag er motivert ut fra en viss tematisk formidlingsintensjon. Jeg vil se på

*Hundedager* som en viss *kunstfilmvariant*. Den har refleksive trekk og preg av realisme, er formeksperimentell, samtidig har *Hundedager* en samtidskommenterende hensikt utover et rent metaperspektiv (Bordwell 1985:43).

### Om regissøren Ulrich Seidl og filmen *Hundedager*

Filmskaperen Ulrich Seidl er født i Wien i 1952, og har en lang og allsidig karriere innen film- og tv produksjon bak seg. Han er utdannet ved filmakademiet i Wien, og laget film siden 1984, blant annet for østerriksk fjernsyn. Ulrich Seidl regnes som en av de viktigste dokumentarregissører i Østerrike. Han har videre vekket internasjonal interesse og vunnet en rekke priser, i kjølvannet av landsmannen Michael Haneke. Ulrich Seidl er en markant auteur. Foruten å gi filmene sitt personlige preg ved å regissere og skrive manus, delvis sammen med sin kone Veronika Franz, har han i dag sitt eget produksjonsselskap, Ulrich Seidl Film Produktion. Hans filmografi består stort sett av kortfilmer og filmer som klassifiseres som dokumentarer. *Hundedager* fra 2001 er hans første fiksjonsfilm, og han er nå i gang med sin neste, *Import/ Export*, som etter planen skal være premiereklar i løpet av 2007. Ulrich Seidl sine filmer utfordrer konvensjonene for dokumentarfilm og han ble viet mye oppmerksomhet i hjemlandet allerede fra begynnelsen av sin filmkarriere på grunn av sine kontroversielle filmer. Han hevder selv han ikke er noen dokumentarist, men at han låner trekk fra dokumentarfilmen av hensyn til sensur og budsjett. Seidl markerte fra og med sin eksamensfilm ved Vienna Film Academy, *Der Ball* (1982) at han aktet å utfordre rammene for dokumentarsjangeren. Han fikk sitt nasjonale gjennombrudd i 1990 med filmen *Good News or: Of Paperboys, Dead Dogs, and other Viennesse*. Med denne filmen skapte Seidl debatt om den filmatiske moral, hvilket utløste en lang debatt om den wieneriske satiren i tyskspråklige aviser.

De nærgående og visuelt slående skildringene av gjennomsnittsborgerens ritualer er ikke faktarike sosiale analyser og har lite til felles med ”engasjerte problemreportasjer”. De er i større grad stilbevisste studier av forstyrret normalitet, der menneskene ikke vekker sympati umiddelbart. Seidl tar ikke en klar stilling til det han filmer, og bryter ved dette en dokumentarisk konvensjon om en tydelig fortellerinstans med en definert agenda. Hans filmatiske uttrykk er en formmessig lek i grenselandet mellom dokumentar og fiksjon. Filmene er preget av billedkomposisjoner og karakterportretter som kan oppleves som utstuderte, slik at begreper om troverdighet og autensitet blir utfordret. Seidl kontrasterer selv sitt arbeid mot en bryllupsfotografers virke, og hevder han ikke er interessert i livets ”få lykkelige øyeblikk”:



What is there to tell about happiness? Life isn't about happiness, or at the most it's about the search for happiness and the disillusionment over not being able to find it or only rarely find it. Maybe that's why our everyday lives are so infused with promises of happiness, they're at work everywhere - even in the most intimate spheres of our lives.<sup>2</sup>

Ulrich Seidl sin kunstneriske ambisjon er å skape filmer som kan representere et alternativ til, og være et opprør mot, de forskjønnende bildene som florerer i media. Filmene viser hverdagens tristesse og ulike aspekt ved det urbane livets skyggeside: opplevelsen av et meningstap, ensomhet og mangel på menneskelig kontakt. Filmene uttrykker et sterkt sosialt og politisk engasjement og henter sitt humanistiske materiale fra marginaliserte grupper eller skjebner. Seidl portretterer blant annet ensomme mennesker som finner kjærlighetssubstitutt i forholdene til sine kjæledyr (*Animal Love*, 1995) og baksiden av den såkalte modellglamouren i filmen *Models* (1997). Ulrich Seidl har i flere intervju uttalt at for ham er det ikke noe skille mellom film og det virkelige livet, men at han derimot ønsker å dra så mye som mulig av virkeligheten inn i filmene for på denne måten å gjøre noe med sitt publikum. I sitt syn på følelsenes betydning i film, tar han opp blant annet opp tråden fra den tyske filmskaperen Rainer Werner Fassbinder, som insisterte på at politisk kritisk kunst måtte engasjere tilskuernes følelser ved å lage politiske eller kritiske melodrama. ”With Brecht you see the emotions and you reflect upon them as you witness them but you never feel them... I let the audience *feel and think* (Fassbinder i Sandford, 1980:102).

*Hundedager* er Ulrich Seidl sin første fiksjonsfilm og den første av hans filmer som har hatt ordinær kinodistribusjon i Norge. Filmen vant juryens pris ved Bergen Internasjonale Filmfestival (BIFF) i 2002<sup>3</sup>, hvilket sikret filmen distribusjon ved norske kinoer. I BIFF-juryens begrunnelse heter det:

I filmen som får juryens pris, ser vi en kort scene med en død hund, en gammel mann som klapper den og en husholderske som igjen klapper mannen. Denne filmen vil trolig dele publikum i to - de som ser medlidenheten med mennesket og de som ikke gjør det. Juryen har valgt denne fordi den er en gjennomført og original beskrivelse av en hverdag som kunne vært vår, med sine sammenflettede menneskeportretter skildret pinlig insisterende, men likevel med islett av humanisme.<sup>4</sup>

Med filmen *Hundedager* tegner Ulrich Seidl komplekse karakterportrett som filmhistorisk fremstår som ganske unike. Portrettene er negasjoner av overflateskildringer og er

---

<sup>2</sup>Jørgen Flint ,”Ulrich Seidl, en ubehagelig estetiker” <http://www.bergen-filmklubb.no/> (Tilgjengelig 20.11.06)

<sup>3</sup> *Hundedager* vant samme år Juryens Spesialpris i Venezia, samt en rekke andre priser (se eget appendiks)

<sup>4</sup> Se Biff sin nettside: <http://www.biff.no/2002/index.php3?ID=Nyhet&ID2=Vis&counter=22> (Tilgjengelig 20.11.04)

insisterende, både i fremstillingsmåte og ved sitt innhold. *Hundedager* synliggjør ulike utsnitt av den menneskelige bakside, som tildels fremstår som totale avskrellinger av sosiale fasader og blottstillinger av menneskelige smertepunkt. Filmen er episodisk i formen og baserer seg på en fremstilling av enkeltskjebner. Ulike trekk ved karakterfremstillingen påkaller allikevel tilskuerens oppmerksomhet for generelle trekk ved det menneskelige. Karakterfremstillingen er således en unik blanding av individuell karakterkompleksitet som fremstår som modeller for noe allmennmenneskelig. Karakterskildringen i *Hundedager* fremstår nærmest som et *didaktisk prosjekt*, der tilskueren utfordres moralistisk: Filmens fortellermåte fremstiller karakterene på en måte som vekker ambivalens mellom ømhet og avsky, der den første opplevelsen av karakterene etter hvert må nyanseres eller revurderes.

## Ubehagets estetikk - En begrepsavklaring

We may call it a border; abjection is above all ambiguity. – Julia Kristeva<sup>5</sup>

Jeg vil i min oppgave analysere filmen *Hundredager* med vekt på hva jeg har valgt å kalle ubehagets estetikk. Med *ubehag* mener jeg en psykologisk tilskuerreaksjon skapt eller oppstått, i møte med filmens estetikk; innhold, uttrykk, stil. *Estetikk* er et begrep som ofte brukes synonymt med kunstteori. Ordet stammer imidlertid egentlig fra gresk ("aisthetike") som betyr "å sanse." I nyere sammenheng ble det først brukt av Alexander Baumgarten på 1700-tallet, og estetikken var lenge sentral innen kunstvitenskapene. Etter hvert som kunsten fjernet seg mer fra det sanselige og gikk i retning av det konseptuelle og diskursive, begynte man i stedet å snakke mer om *kunstteori*. Fra slutten av nittitallet fikk likevel *estetikk* som begrep et oppsving da den franske filosofen og kuratoren Nicolas Bourriaud skrev boken *Relational Aesthetics* der kunsten relasjonelle karakter (forholdet mellom verk og betrakter) generelt antas å være som et sentralt moment ved nittitallets kunstens estetiske valg (Bourriaud 2002).

Jeg vil altså overføre denne estetiske orienteringen i min analyse av ubehaget i filmen *Hundredager*, som jeg vil belyse ved begrepet om *det abjekte*: "all abjection is recognition of the want on which any being, meaning, language or desire is founded" (Kristeva: 1982:5). I boken *Powers og Horror* lanserer Julia Kristeva begrepet om *det abjekte*, som en primær form for frastøting og tiltrekking som ligger til grunn for eksempel litteratur. Begrepet betegner en ambivalens, tvetydighet eller overskridelse, og anvendes om ulike fenomen som ikke helt lar seg kategorisere, eller tabufiserte fenomen, som kroppsvæsker. Men begrepet knyttes også til ulike visuelle uttrykk, særlig med kontroversielt billedinnhold. Begrepet er dessuten hyppig knyttet til horrorfilmen, der monsteret fremstår som abjekt menneskelighet. Videre er det nå definert en egen retning inne nyere film, *The Cinema Of Abjection*:

Transgression is the main principle, the thematic and aesthetic crossing of the frontier of the acceptable into the sphere of the abject. Some directors concentrate on taboo subjects (violent crimes, rape, incest), and draw on the conventions of genres such as gore and pornography, that have been marginalized by both mainstream and art cinema. Often, the body as flesh is the raw material of the filmmaking; assaulted, mutilated, violated, it becomes a war zone, symbolic of the attack that is supposedly performed by the same token on social, cultural, and cinematic conventions ( Ezra 2004:296).

---

<sup>5</sup> Se side 9 i Kristeva, J. (1982). *Powers of horror : an essay on abjection*. New York, Columbia University Press.

I min analyse av *Hundredager* og ubehagets estetikk vil jeg se på det abjekte på flere nivå. Jeg vil gjennomgående i oppgaven se på overskridelsen eller ambivalensen knyttet til de mange konvensjonsbruddene i filmen. Videre vil jeg se på den gjennomgående ambivalensen mellom det stiliserte og det hyperrealistiske. Dessuten vil jeg se på det abjekte helt konkret knyttet til filmens ukonvensjonelle karakterfremstilling, og da særlig i forhold til filmens kroppslighet. Ubegagets estetikk kan altså kalles ”den abjekte kunsterfaring”, og jeg vil i min oppgave se hva denne kan innebære på flere nivå.

Ubegagets Estetikk innebærer altså at det *abjektes ambivalens* kommer til uttrykk ved en generell overskridelse av, eller omskriving av, filmatiske konvensjoner eller klisjeer på mange nivå i *Hundredager*, og jeg skal i min analyse vise hvordan *ubegagets estetikk* kan knyttes til et nytt hypermodernistisk filmparadigme.

### Organiseringen av oppgaven

Jeg vil i min undersøkelse av det abjektes estetikk i filmen *Hundredager*, foreta en analyse av filmens innholds – og uttrykksside - filmens stil. Videre vil jeg se på hvilke tilskuerposisjoner som er å finne i filmen. Jeg vil dessuten undersøke filmens tematiske dimensjon, med vekt på *Hundredagers* modernitetskritikk og selvbevisste holdning til sin egen etiske funksjon i denne sammenhengen. Jeg vil forsøke å finne belegg i filmen for at den kan karakteriseres som et hypermodernistisk filmuttrykk, hvor da det abjekte, og ambivalensen mellom å forholde seg til, og motsatt bryte en rekke filmistiske konvensjoner (modernistiske og klassiske), er et vesentlig trekk ved denne type film. Undersøkelsen av det abjekte vil fordele seg på oppgavens ulike kapitler, og jeg vil fokusere på den gjennomgående ambivalensen mellom det (hyper-) realistiske og det stilistiske eller kunstferdige, og se hva som under ethvert punkt er ubehagelig eller urovekkende. Jeg kommer til å trekke inn relevante teoretiske perspektiv gjennom hele oppgaven.

Jeg vil altså se på ubegaget, først ved ulike dimensjoner i filmteksten, så mer rettet mot effekten på en tilskuer; både i forhold til dennes mulighet til tilknytning med filmens karakterer og i forhold til hvilken tematikk som kan abstraheres fra filmen. Jeg vil begynne min oppgave med å gi en kort innføring i teori knyttet til filmteori, hovedsakelig ved David Bordwell og hans *Narration in the Fiction Film* (1985). Jeg vil særlig legge vekt på hans teori om kunstfilmnarrasjon. I dette kapitlet vil jeg så vise hvordan den modernistiske filmen har gått i retning av en hypermodernistisk film, og jeg vil karakterisere noen trekk ved

denne utviklingen. Jeg går deretter over til selve analysen av filmen *Hundredager*, hvor jeg først vil presentere de ulike historiene og deres ulike karakterer. Jeg vil så se på karakterenes ulike prosjekter, og kytte disse til det eksistensialistiske begrepet om *det absurde*.

Videre vil jeg se på *Hundredagers* stil, på filmens dramaturgi og filmens uttrykkside; bildene, kamerabruk og lyd. Deretter vil jeg se på hvordan filmens spillestil bidrar til ambivalensen i karakterforståelsen, ved at spillet henholdsvis fremstår som naturalistisk og retorisk. Jeg vil ta utgangspunkt i Johannes Riis sin bok *Spillet kunst – følelser i film* (2003), og se vise hvordan denne distinksjonen fremmer ulike former for ekspressivitet i spillet. Jeg vil så vende meg mot filmens tilskuer, og undersøke hvilke former for karakterengasjement *Hundredager* vekker hos sine tilskuere, hovedsakelig med utgangspunkt i Murray Smith sin bok *Engaging Characters* (1995). I mitt avrundende kapittel vil jeg se på *Hundredager* og ubehagets estetikk som en viss modernitetskritikk, og videre, hvordan denne alternative estetikken kan fange opp og belyse visse humanistiske aspekt.

## 2. Filmfortelling

*Hundredager* kan sees på som en om en variant av en hypermoderne kunstfilm og den forholder seg til både klassiske og modernistiske konvensjoner. En *hypermodernistisk* filmfortelling fordrer selvsagt ulike brudd eller overskrideleser av allerede etablerte fortellekonvensjoner. Jeg vil her kort presentere hovedtrekken i den klassiske Hollywoodfilmen, før jeg går litt nærmere inn på Bordwells beskrivelse av kunstfilmfortelling.

### Den klassiske filmfortelling

I filmfortelling er den klassiske Hollywoodfilmen den kanoniserte fortellingen. Den har blitt stående som den standardiserte filmfortellingen, eller en såkalt mønsterfabel, som består av noen grunnleggende elementer. Bordwell beskriver denne prototypen som:

(..) psychologically defined individuals who struggle to solve a clear – cut problem or to attain specific goals. In the course of this struggle, these characters enter into conflict with others or with external circumstances. The story ends with a decisive victory or defeat, a resolution of the problem and a clear achievement or nonachievement of goals (Bordwell 1985:157).

Den klassiske filmfortellingen har sitt utspring i populærkulturens fiksjon, hvor ”virkeligheten” regnes som en uuttalt sammenheng mellom de ulike hendelsene og at individenes identitet bærer preg av følgeriktighet og klarhet, at de er såkalt karakterkonsekvente. Disse fremstår med andre ord ofte som stereotypier, hvor visse karaktertrekk som ”god” eller ”ond” er fremtredende, og ufravikelige. Den realistiske motivasjonen bekrefter den komposisjonelle; og med dette menes at tilskueren vil oppleve narrasjonens strategier og valg plausible ut fra referanser om hvordan ting fungerer i den virkelige verden. Dette legitimerer dermed valgene som er tatt, ved deres relevans knyttet til historiens utvikling. Videre er ofte den klassiske Hollywoodfilmen preget av et dobbelt prosjekt der det forekommer to handlingslinjer - en ekstern offisiell og en privat, emosjonell. I den klassiske filmfortellingen er det dessuten strenge krav til et konsekvent forhold mellom årsak og virkning, og kausalitet i henhold til handlingens utfoldelse i tid og rom.

### Bordwell om kunstfilmen

Den klassiske Hollywood filmen preges altså av tydelige og konsekvente årsakssammenhenger. I kunstfilmen derimot, er det nettopp et virkelighetsbilde med veldefinerte årsakssammenhenger som problematiseres, slik at kunstfilmen fremstår som et tvetydig og tildels motsetningsfylt prosjekt (Bordwell 1985:206) Tradisjonelt er den inspirert av den modernistiske romanen, og stiller som denne spørsmål ved tilværelsens lovmessighet

og menneskets psykologiske konsistens. I tråd med dette oppstod det nye estetiske konvensjoner som samsvarte bedre i fremstillingen av alternative "virkeligheter": Menneskets indre kom i sentrum, og de flytende tilstandene i drøm og tenkning fikk et filmatisk uttrykk, samtidig som et objektivt, konsistent virkelighetsbilde ble problematisert. Marcel Martin har oppsummert de to strategiene for denne nye realismeorienteringen; "The contemporary cinema follows Neorealism in seeking to depict the vagaries of real life, to "dedramatize" the narrative by showing both climaxes and trivial moments, and use new techniques (abrupt cutting, long takes) not as fixed conventions but as flexible means of expression." (Bordwell 1985) De nye estetiske realismekonvensjonene innebar blant annet en løsere forbindelse i narrasjonens årsakssammenhenger, en episodisk sujettkonstruksjon og en vektlegging av filmens symbolske dimensjon ved en flytende karakterpsykologi. Et gjentakende tema er det moderne menneskets erfaring av fremmedgjøring og kommunikasjonssvikt. Samtiden ble forsøkt speilet, og filmens mise-en-scène er preget av høy grad av troverdighet både i atferd, og i miljø, "location" og i tid. Bazin fremmet blant annet dette i sin lovprising av neorealismenes bruk av amatører for å oppnå troverdige handlinger og atferd. Tilfeldighet eller vilkårlighet er viktige strukturerende prinsipper for å løse opp årsak - virkning forholdet, og scener bygges gjerne opp omkring tilfeldige møter. I noen tilfeller kan serier av slike møter utgjøre filmens helhet, gjerne forbundet ved en reise, eller formålsløse vandringer. Kunstfilmen er ofte episodisk i formen, eller den kan fremstille et mønster av tilfeldigheter for å hentyde en inngripen av en upersonlig eller ukjent kausalitet. Ved siden av skape å hull i sujettet, kan tilfeldigheten eller vilkårligheten også være dominerende i filmenes slutt, slik at fabulakonstruksjonen sammenlignes med de plausible umulighetene i "det virkelige livet".

Et annet aspekt ved de løse kausalforbindelsene er bruddet med klassisk dramaturgi, der sujetts dramatiske varighet er knyttet til eksplisitte høyde - eller vendepunkt, såkalte "deadlines". I kunstfilmen er slike vendepunkt delvis eller helt utelatt, og slik at det kan oppstå ufokuserte hull i handlingen. Filmens handling er videre preget av at den mangler tydelige hypoteser om hva som kan komme til å skje utover i filmen. I det hele er kunstfilmen uklar med henhold til kausalitet. Dette preger også karakterportretteringene. Klassisk Hollywoodfilm er orientert rundt filmens historie og handling, og det psykologiske definerte enkeltindividet er ofte det som driver handlingen fremover. I kunstfilmens karakterfremstilling, er dette forholdet annerledes; "The artfilm aims to "exhibit character". But what kind of character and how to exhibit it"? (ibid: 207) I følge Bordwell har kunstfilmen en egen realismemotivering, en subjektiv eller ekspressiv form for realisme. Dette innebærer at den menneskelige fantasien blir behandlet på lik linje med den såkalte

”objektive virkeligheten”, og mye av det kunstfilmatiske materialet tar form av karakterenes drømmer, fantasier og perspektiv på verden.

Prinsippet om vilkårlighet får også konsekvenser for karakterportrettene, i tråd med kunstfilmens intensjon om å fremstille trekk ved det moderne mennesket. Den typiske kunstfilmkarakteren mangler entydige karaktertrekk, motiv og mål. Protagonistenes handlinger er gjerne inkonsekvente, og de stiller seg ofte eksistensielle spørsmål om meningen i deres ulike prosjekter. Dette fremmes videre i narrasjonen, som har en tendens til å tone ned, heller enn å fremheve, meningen i karakterenes prosjekter. Den unnlater å fortelle om deres motiv, vektlegger ofte ”ubetydelige” handlinger og intervall, mens kunstfilmen i liten grad avslører effekter av handlinger. Karakterene presenteres gjerne episodisk, og som passivt glidende fra den ene situasjonen til den neste. Dette stiller kunstfilmkarakteren i sterk kontrast til Hollywood-karakteren, som gjerne fremstilles i høyt tempo mot et veldefinert mål. Når kausalsammenhengene blir løse, er det en tendens til at sammenligning blir et prinsipp for å skape sammenheng og mening i filmen. De delvis utydelige og ambivalente karakterportrettene gjøres tydeligere ved at tilskuerne på ulike måter oppfordres til å sammenligne filmens ulike aktører, holdninger og situasjoner. Slik blir filmens formelle trekk avgjørende for det tematiske sentrum; forsøket på å beskrive og vurdere vilkår for mennesket i det moderne samfunnet, *la condition humaine* (ibid).

Oppbygningen av filmen omkring protagonistens anerkjennelse av en eksistensiell (menings-) krise, er i følge Bordwell inspirert av den moderne novellens strukturering omkring såkalte grense- situasjoner (boundary situations) - ” (...) organized towards pointed situations in which a presented persona, a narrator, or the implied reader in a flash of insight becomes aware of meaningful as against meaningless existence” (ibid:208).

Hvilken betydning denne boundarysituasjonen får, avhenger av subjettets eksposisjon. Subjettet kan bringe frem situasjonen ved å dramatisere den aktuelle kausalkjeden, eller situasjonen kan utgjøre hele subjettet, mens tidligere informasjon formidles ved eksposisjon - ”the habit of confining the syuzhet to the boundary situation and then revealing prior events to us through recounting or enactment became a dominant convention of the art film”. Denne boundary - situasjonen blir videre det formelle trekket som aktualiser estetiske konvensjoner knyttet til en psykologisk realisme, ved at fokus på situasjonens eksistensielle betydning motiverer karakterene til å uttrykke og forklare sine mentale tilstander. Kunstfilmen er i større grad opptatt av menneskers reaksjoner enn handlinger, og fremstiller dermed psykologiske effekter i jakten på deres opprinnelse eller årsaker. Denne disseksjonen av følelser kan gjerne bli



fremstilt som terapi og lindring eller behandling. Karakterene kan hindre sugettets fremskritt ved å fortelle historier, gjerne om sin egen barndom, eller andre fantasier og drømmer. Kunstfilmen har videre etablert en rekke mise-en-scène hint som kan utrykke en karakters mentale tilstander; statiske positurer, skjulte blikk, formålsløse vandringer, følelsesladde landskap og assosiasjonsrike objekter. Kunstfilmens ekspressive realisme kommer frem ved filmteknikker i sugett som kan dramatisere private mentale prosesser, blant annet ved at sugettets cinematografiske organisering av rommet kan bli omgivelser konstruert som projeksjoner av en karakters bevissthet. Dette tilsvarer de varierende formene for subjektivitet som er kartlagt av Edvard Branigan (Branigan 1992); drømmer, minner, hallusinasjoner, dagdrømmer, fantasier og andre mentale aktiviteter avbildes eller uttrykkes i filmmusikken. Slik fokuseres atferden i filmens fabula og sugettets dramatisering på karakterenes problemer med handlinger og følelser, slik at en karakterundersøkelse ikke bare blir det sentrale tematiske materialet, men også en viktig kilde til forventning, nysgjerrighet, mistanke og overraskelse.

En av de viktigste konsekvensene av den formålsløse protagonisten, det episodiske formatet, den sentrale boundarysituasjonen og de ekspressive effektene konstruert av tid og rom, er en begrensning i karakterenes viten. Sugett kan for eksempel basere seg på en karakters viten, eller veksle mellom flere. Disse begrensningene kan fremme identifikasjon hos tilskueren, ved at denne har tilsvarende viten som karakterene, men de kan også gjøre fortellingen mindre troverdig. Den begrensede viten forsterkes, utfylles av, og følges opp av psykologisk dybde. Kunstfilmen har tradisjonelt vært mer subjektiv enn klassisk narrasjon, og har således vært arena for eksperimentering i å representere psykologisk aktivitet.

Et annet fremtredende trekk er kunstfilmens selvbevissthet som antar ulike former for selvkommentarer i filmuttrykket. I tillegg til å tilstrebe troverdighet i fremstillingens skildring av både den såkalt "objektive" og "subjektive" virkeligheten, er et viktig fortolkningsskjema i møte med kunstfilmen hint om inngrep fra den historiske filmfortelleren (schema of overt narrational "commentary"). Ved å anvende dette skjema, leter tilskueren etter de øyeblikkene der overføringen av fabulainformasjonen brytes og må han eller hun må forholde seg til uttrykket som noe skapt av en filmskaper. I denne sammenheng er det relevant å lete etter filmskaperens intensjon som relevant for fortolkningen av filmen. Dette er i stor grad funksjonen en auteur har i filmforståelsen. Ved å minne tilskueren på sin egen eksistens, gir han eller hun hint om at det ligger et budskap i filmen, som kan forsås ved å se på filmskaperens egne uttalelser eller øvrige filmografi. På denne måten kan tilskueren finne en

kilde for fortolkning også utenfor selve filmuttrykket, noe som kan kompensere for det vilkårlige, ambivalente og til dels ”meningsløse” i kunstfilmens fortelling forøvrig.

### Mot en hypermodernistisk film

*Hundredagers* estetikk er preget av trekk både fra klassisk og modernistisk filmfortelling, her oppsummert av David Bordwell. Men selv om filmens estetikk forholder seg til flere konvensjoner fra disse ulike paradigmenes for filmfortelling, bryter eller utfordrer *Hundredagers* estetikk gjennomgående disse konvensjonene. Jeg vil i min analyse av filmen vise at ”ubehagets estetikk” i stor grad innebærer en overskridelse av en rekke konvensjoner, og at filmen således kan knyttes til et nytt *hypermodernistisk filmparadigme* (Ezra 2004:300). Inspirert av den europeiske modernismen og filmskapere som Bergmann, Fellini, Antonioni, samt den franske nybølgen, har den hypermodernistiske filmestetikken vokst frem som et mer adekvat uttrykk for å speile og kommentere en *hypermoderne* samtid, som innebærer en menneskelig tilstand av manglende tilhørighet eller tilknytning (disonnection). Jeg vil komme tilbake til hva som karakteriserer den hypermodernistiske filmen, men først noen ord om behovet for en revidering av det modernistiske paradigmet.

I tråd med Bordwells karakteristik av kunstfilmens ulike ”forfatterkommentarer” er *Hundredager* knyttet til den modernistiske filmen ved sin refleksivitet, som Robert Stam har definert som; ”the process by which text, both literary and filmic, foreground their own production, their authorship, their intertextual influences, their reception, or their enunciation.”(Stam 1999:14). *Hundredager* problematiserer altså en rekke aspekter knyttet til seg selv som medium, men filmen har videre også en *mimetisk funksjon* – ved at den gjør et forsøk på å karakterisere visse trekk ved sin samtid, og samtidig, impliserer en kritikk av denne. En revidering av den modernistiske filmen beveger seg altså i en retning av en mer sosial eller humanistisk engasjert kunstfilm.

I essayet ”The New Sculpture” karakteriserer Clement Greenberg den modernistiske kunsten på femtitallet som ”bound ultimately toward a reduction to its own material specificity” (Margulies 1996:48). Å fremme sin egen mediespesifikke status var dessuten et sentralt fokus i den franske nybølgen, der et viktig mål var å poengtere filmens kunstverdighet og filmskaperens, eller *auteurs*<sup>6</sup>, status som kunstner. Nybølgens estetikk ble dermed i høy grad

---

<sup>6</sup> En tidlig introduksjon av auteurbegrepet forekom i Truffauts artikkel ”Une Certaine Tendance du cinéma français”, trykket i *Cahiers du Cinéma* nr 31, januar 1954, se side 15 i Hillier, J. (1985). *Cahiers du cinéma*. London, Routledge & Kegan Paul.

preget av denne nye mediespesifikke selvrefleksiviteten. ”Filmen som kunst” var det sentrale fokus, og filmens mer ideologiske speiling av samtiden var tonet ned. At nybølgens filmer fremstilte den samtidige sosiale virkeligheten, var kanskje vel så viktig for å aktualisere og hevde sin estetikk som en motsetning til kvalitetstradisjonens adaptasjoner av klassiske litterære verk, enn en engasjert kritikk av de rådende samfunnsforhold. Nybølgens kunstferdighet ble ytterligere legitimert ved filmes omfattende intertekstualitet, som altså betegner alle tenkelige forbindelser mellom tekster.<sup>7</sup>

(...) His characters are afloat in a raging sea of images and sounds, metaphors and syllogisms, political half-truths and cultural clicés. And if there can be said to be one central action that unites and connects the various films, it is (...) the battle to rescue life from abstraction, to return to the comfort of the concrete. If we must give this worldview a name, let us call it "existential semiology", since its main aim is the reaffirmation of the self, and it goes about this task by confronting and trying to analyse the plethora of languages that confound us (Monaco om Godard, i Monaco 1976:109).

I flere nyere kunstfilmer er imidlertid filmens *representative* dimensjon kommet mer i forgrunnen, parallelt med en fortsatt tematisering av filmens materielle aspekt. Denne nye kunstfilmestetikkens realisme kan på ulike måter sees på som en syntese av disse perspektivene; ved forskjellige filmuttrykk som kan fremstå som alternativer til både en *analogisk realisme* (som neorealismen) og en mer *ideologisk realisme*<sup>8</sup> (som nybølgens anti-illusjonisme). Den nye kunstfilmen kan altså preges av en estetikk som er en syntese av, eller en ambivalens mellom, en naturalistisk og stilisert estetikk. Tradisjonelt har disse ulike uttrykkene, som Margulies karakteriserer som henholdsvis en *heterogen og homogen estetikk*, antatt å være uforenelige, og kan eksemplifiseres ved forskjellen på Bresson og Brechts estetikk - ”the brechtian critique of illusionist art and the anti-illusionism of the structural materialists and other modernist filmmakers”.<sup>9</sup> Dette skillet postulerer altså en tradisjonell tanke om to uforenelige estetiske modus, som altså kan utfordres ved den nye kunstfilmen; ”cinema”s ability to assimilate other art forms and matters of content as well as

---

<sup>7</sup> Begrepet ble først brukt av Julia Kristeva i *Séméiotiké* (1966), og kan altså defineres som ”enhver tekst tar form som en mosaikk av sitater, enhver tekst absorberer og transformerer andre tekster” se s 155 i Lothe, J., U. Solberg, et al. (1997). *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo, Kunnskapsforl.

<sup>8</sup> Begrepet *ideologi* anvendes ikke først å fremst i en politisk betydning, men mer som uttrykk for et generelt idésystem.

<sup>9</sup> Et skille beskrevet av Silvia Harvey. ”While Brecht proposes to go ”beyond a critique of illusionism in order to engage in an analysis and transformation of the real”, many of the modernist directors “engage in constant critique of illusionism, which is much the same thing as a permanent meditation on the nature of art” Se sitat side 58 i Margulies, I. (1996). *Nothing happens : Chantal Akerman's hyperrealistic everyday*. Durham, N.C., Duke University Press.

forms of spectator adress are two main factors in establishing a nuanced antinaturalistic cinema.”(Margulies 1996:56).

Filmen *Hundredager* kan altså knyttes til en såkalt post- både Brecht og Godard – estetikk, noe som blant annet kommer til uttrykk ved bruddet med en ”resolutt frontalitet” (jmf Brecht og Godard), som ”direct adress”; ”insisting on and amplifying the referential aspect of representation, they constantly remind the viewer of physical, material presences – of cinema, of the actor / performer, of the spectator.” (Margulies 1996:47) Denne tematiseringen av tilskuerposisjonen er imidlertid fremdeles til stede, men er som jeg vil vise i min analyse av *Hundredager*, gjort mer subtil. En slik opposisjon til henholdsvis den *analoge og ideologiske realismen* kan knyttes til Jamesons sitt begrep om en opposisjonell realisme:

(...) films and film movements that present at the same time the self- referentiality of modernist art and the epistemological retrieval of a marginal reality.(...) Their representations of existing landscapes, physiognomies and cityscapes yields portraits that are as precise as they are defamiliarized”(Margulies 2003:11)

Videre har Anne Jerslev oppsummert et nytt realismebegrep presentert i antologien *Realism and "reality" in film and media* fra 2002, som inkluderer utrykkenes selvbevisste og mimetiske kvaliteter:

(..) en kunstnerisk bestræbelse med virkelighedens materiale i en række nyere film eller en holdning i en række nyere film til sig selv og de levende billeder som repræsentationssystemer i det hele taget. Det er film, der på forskellige vis gør opmærksom på sig selv som ”realisme”, og som næsten bestiller en forståelse av sig som film der gengiver virkeligheden realistisk. Det er samtidig film, der ikke formulerer en sammenhengende og autoritativ opfattelse af virkeligheden, men snarere på forskellig vis bevidst er konfuse, uden overblik og faste bud på betydningsmæssige sammenhænge og narrative hierarkier. Som i diskussionerne om modernismen er den nutidige filmiske realismen et spørsmål om stil, om hvilke former vi som læsere/lyttere/seere- i sidste ende- godtager som former, der rammer os og giver adgang til en fornemmelse af realiteten” (Jerslev 2001:2)

Jeg har nå forsøkt å vise noen tendenser ved en revisjon av den modernistiske kunstfilmen, og vil i neste avsnitt nyansere dette nye og konvensjonsutfordrende filmuttrykket ytterligere. Jeg skal mer spesifikt sette dette i sammenheng med *Hundredagers* estetikk, ved å knytte denne til John Orr sin karakteristikk av den hypermoderne, *hypermodernistiske filmen*, som han hevder oppstod på nittitallet som et adekvat estetisk uttrykk for informasjonssamfunnets hypermoderne (sosiale-) tilstand.

Den hypermodernistiske filmen: “Adriftness and abjection”

*Hundredager* kan altså, ved sin selvbevisste og refleksive estetikk, mer spesifikt knyttes til den såkalte *hypermodernistiske filmen*, som Orr beskriver som en filmatisk reaksjon på visse forhold i samtiden, *den hypermoderne tilstand*, som Orr omtaler som en ”coeval disconnection”, der ”alienation is replaced by immersion, and defamiliarisation by the pathos

of recognition. Above all, subjects are, as Cronenberg said of his characters in *Crash*, "disconnected" (Orr 2000:15). Den hypermodernistiske filmen kan således være et uttrykk for en bevegelse mot en mer samfunnsengasjert film:

Popular suburbs of provincial cities, ordinary towns and village, inhabited by ordinary people, started to appear on the screens with increasing regularity in the 1990. The fear for unemployment and poverty, the pressures in the working environment combined with family tensions and depicted through elliptical narrative, replaced the tightly suspenseful plots and heroic actions of mainstream cinema. (...)The approach generally evokes modernist fiction in its refusal to a psychological descriptions and explanations, but is closer to the realist traditions in the importance given to the wider context, the particular economic, geographic or social environment which, though it rarely explains it, may determine the characters behaviour (Ezra 2004:294).

Denne typen film har tatt sin handling fra Byen til Provinsen, til de pregløse forstedene, men det er fremdeles hverdagen til de høyst ordinære, om ikke marginaliserte, borgerne som skildres. Henri Lefebvre, sier det slik; " "everyday life" offers a salutary antidote to the false dichotomy of an idealist construct known as realism and equally idealized – and monolithic-modernism" (Margulies 2003:177) (...) "the substance of everydaylife – "human raw material" is in its simplicity and richness- pierces through all alienation and establish "disalienation". Dagliglivets trivialiteter kan altså ifølge Lefebvre, etablere en frisoner hvor det kritiske og lyriske kan oppstå, og den romantiske kategorien om "the marvelous" er ikke bundet opp til "det eksotiske" eller det "bizarre", men fungerer bare på hverdagslivets nivå. Ifølge Orr er den hypermodernistiske filmen altså velsignet med en estetikk som er tilpasset noen fremtredende tendenser ved informasjonsalderens sosiale vilkår; "a hypermodern age where modernity, in all its forms, has reached unprecedented levels of intensity" (Virilio, sitert av Orr i (Ezra 2004:300). Den modernistiske filmen er i Vesten intensivert til et hypermoderne uttrykk, "govern by the problematic of technology and spectacle in the computer – driven informationage. Here the distinctiveness of time and place as known parameters of the everyday world is ever under scrutiny"(Orr 2000:1).

I tråd med dette antar den hypermodernistiske filmen form av en estetisk motvekt til den "falske retorikken" av "cool, komfort, know-how, info – superhigway, and multicultural blizz that make up the hype of the hypermodern". Denne nye filmestetikken viser heller frem denne "urbane hypen" sin mindre flatterende bakside; "the brittle world of disconnected beings adrift in a sea of transient encounters"(Orr 2000:13-19). Informasjonssamfunnets ensrettede fokus på forbindelse eller kommunikasjon (*connection*) er i altså snudd på hodet i denne typen filmer - gjort til et paradoks. I den hypermoderne filmen er det individenes påfallende manglende tilhørighet og tilknytning, altså deres *disconnection*, som er hva som gis et filmatisk uttrykk. Denne tanken om det ikke- tilhørende moderne mennesket kan spores

til sekstitallets modernisme, særlig den franske nybølge, der Sartres eksistensialisme var en markant inspirator. Det har generelt vært en tendens til ulike redefineringer av realismebegrepet fra sekstitallet, som har hatt konsekvenser for stilistiske konvensjoner, der ulike selvbevisste filmuttrykk for det sosiale; ”Self- retrojection recovery of the social (in the Bazian sense) as a dominant force field of narrative” (Ezra 2004:301). ”This gradual switch from the neomodern to hypermodern film is an acceleration of image density matched by a retrojection of form (Orr 2001, 239- 38). Den hypermoderne filmens realisme unngår alle sjangerkategoriseringer, og melodramatiske element kan kombineres med komedie og satire, mens en naturlistisk fremstilling kan ha integrerte trekk av det fantastiske og det lyriske. Den hypermoderne filmen trekker altså, ifølge Orr, på flere realismetendenser; neo- Bazinsk realisme, ”traductive realism”, hyperrealisme og den hypermoderne avantgarden.

(...) a deformation of the ontological image, a an anti- style aesthetic that is even further removed from the formalist of the 1960s than it is from the Neorealism of the 1940s. This deformation comes from reworking the role of the camera, as a hyperactive precenvce that may be not reflexive in the Godardin sense but is still disruptive of normal perception. . It is a third way, (...) between Bazian perspective and self- conscious, avant- garde cinema. Here mise – en – scene, not montage, is usually the prime site of deformation. Here traducing means a *simultaneous transforming and transgression*. *The traductive image is a challenge to the social code at the same time as it is a transgression of the classic style*. (ibid:305)

Estetikken i *Hundredager* kan altså med størst relevans knyttes til en såkalt *traducing realism*<sup>10</sup>, (overskridende, utfordrende) der klassiske modernistiske realismekonvensjoner overskrides, og estetikken rommer både en selvbevissthet og en mimetisk dimensjon. Direkte knyttet til Ulrich Seidl sine filmer, har filmviteren Mattias Frey beskrevet dette bruddet med den modernistiske realismen slik:

(...) a tradition of “painterly” cinema, critically articulated in various forms from Münsterberg and Balázs to Bazin, which emphasises long takes and deep focus. Seidl's appropriation of this painterly cinema amounts to its deconstruction, however. Whereas Bazin praised Rossellini's *Paisà* (1946) for its depiction of a staged event in a “realistic” cinematographic language (long takes, deep focus), Seidl uses these techniques in his documentary films to achieve the exact opposite effect – that of a stylised, plastic world. In this sense Seidl is also working against the contemporary equation – in documentary reportage as well as in the Dogma '95 cinema – of a shaky camera with the “real” (Frey 2004).

Stilistisk kommer deformingeringen av det filmatiske bildet til uttrykk ved en generell overdrivelse, eller påpeking av i tagningen, (*in the shot*), noe som blant annet har medført en intens bruk av nærbildet, gjerne desentralisering av objektet eller subjektet i rammen, bruk av håndholdt kamera, ekstremt lange tagninger, eller bruk av sekvenstagninger. Dette ikke med hensikt å oppklare eller tydeliggjøre, men for å mystifisere. Videre kan det forekomme telelinse mise- en- scene, med ekstrem telelinse tagninger. Mens den ny- Bazianske filmen

---

<sup>10</sup> Jamfør det tidligere definerte realismebegrepet hos Jameson og Jerslev. Men Orr sin karakteristikk er mer spesifikt knyttet til visse nyere Europeiske filmer, enn deres mer generell, eller oppsummerende realismetendens i en videre forstand.

tilbyr et balansert uttrykk, fremstiller den overskridende eller reviderte realismen (*traducing realism*) altså *et ubalansert inntrykk*.

Men utfordringene av de Bazinianske konvensjonene isolerer seg ikke bare til det rent stilistiske; Orr hevder denne realismeformen også er et brudd med "den Bazinianske humanismen", eller menneskesynet, som var låst i det moderne opplysningsprosjektets grunnleggende tanke om fremskritt: "where the humble are exalted by the power of the image"(Ezra 2004:305). En viktig effekt av dette er at et eksistensielt retningsskifte kommer til uttrykk i den hypermodernistiske filmen. Den franske nybølgen forfektet det radikale potensialet i eksistensialismens frihetsbegrep, som en støtte for sine anti- -autoritære tanker, særlig knyttet til deres estetiske brudd med kvalitetstradisjonen:

Existentialism started from the premise of meaninglessness, and then executed a brilliant judo move: it declared that precisely because humanity is deserted by God and values are not inscribed in the natural order of things, human beings are responsible of making their own meanings. (It followed then that authority would always have to prove itself. Minute to minute) (Gitlin 1993:30)

I den hypermoderne filmen har ikke lenger dette radikale potensial noen gyldighet; hypermodernitetens tilstand av manglende tilhørighet eller tilknytning har allerede korrumpert individenes såkalte "ubetingete frihet". Den hypermoderne filmen impliserer således ofte en kritikk av eksistensialismens, og særlig Sartres, frihetsbegrep. Orr knytter den nye eksistensielle orienteringen til en aktualisering av nettopp Kristevas begrep om det abjekte: "this anti- style aesthetic of going down", (...) "its proximate philosopher no longer Sartre but now Kristeva" (ibid:306). I den hypermoderne filmens estetikk er således kroppen en sentral størrelse i disse filmenes "(...) embrace of the horror of defilement as an imaginary shield to ward off nothingness is a strategy og risk that can og either way, ending in redemption or disaster, but usually in distaster" (ibid:307) .

Jeg vil i de følgende kapitlene analysere *Hundredager* og vise hvordan ubehagets estetikk kommer til uttrykk på ulike måter i filmens stil, fortelling, spillemåte og hvilke tilskuerposisjoner som tilbys. Jeg vil vise hvordan filmen både forholder seg til, og overskrider en rekke konvensjoner knyttet til dette. Videre vil jeg se på *Hundredager* som en variant av en hypermodernistisk film og se hvordan både det selvbevisste (refleksive) og det modernitetskritiske kommer til uttrykk ved filmens gjennomgående "abjekte estetikk". Jeg vil så avrunde analysen og min oppgave ved å vise hvordan filmens ubehagelige estetikk også er et forsøk på å bidra til å øke repertoaret av forbilledlig menneskelighet i form av filmatiske bilder. I analysens første del vil jeg i det følgende gi en presentasjon de ulike fortellingene i *Hundredager*.

### 3. *Hundredagers* karakterer

Jeg vil i dette første analysekapittelet se nærmere på *Hundredagers* innholdsside, og presentere innholdet og gangen i de ulike historiene og karakterene som befolker dem. I forlengelsen av dette vil jeg så vurdere karakterenes prosjekter, og se hva som eventuelt forhindrer eller hemmer utfoldelsen og realiseringen av disse.

#### En karakteristikk av persongalleriet i *Hundredager* og deres historier

Filmen fremstiller sine karakterer gjennom seks ulike historier, som på forskjellige måter flettes sammen. I løpet av et par hete sommerdager, under de såkalte ”hundredagene”. De fleste karakterene er rammet av en tilstand av lammelse, trolig forsterket av de klimatiske forhold i diegesen. Karakterene portretteres under fenomenet ”hundredagene”, som varer en måned fra slutten av august, og etter sigende er tiden med de høyeste temperaturene på den nordlige halvkule. I denne perioden står hundestjernen Sirius nærmest solen, som da skal stråle med økt intensitet. Myten vil ha det til at det i denne tiden er en økt fare for forråtnelse; kjøtt blir bedervet, melken surner og hundene blir hissige. Dikteren Homer skal endatil ha beskrevet fenomenet som ”et ondt varsel som påfører en allerede lidende menneskehet uutholdelig smerte”.<sup>11</sup> Om ikke heten forårsaker all lidelsen, forsterker den inntrykket av at karakterene på ulike måter har en svekket evne til å endre forhold i sine liv, og i større grad fremstår som ytrestyrte eller er offer for noe i sine omstendigheter. De er alle involvert i relasjoner som umiddelbart fremstår som destruktive kjærlighetsforhold de tafatt forsøker å være i, eller helst vil komme seg ut av. Felles for alle fortellingene er inntrykket av at karakterene er preget av ensomhet, mens de på et eller annet vis ser ut til å ha resignert eller venter på en eller annen ytre redning.

Filmen presenterer en ung jente og hennes voldelige og sjalu kjæreste; en pensjonert enkemann som bor alene med sin hund mens han tidvis pleier sosial omgang med sin vaskehjelp; et fraskilt ektepar i førti - årene som fremdeles, i taushet, deler enebolig etter deres datters dødsfall; en sosialt avvikende kvinne som bedriver dagene med å haike med fremmede; en middelaldrende alarmsystemselger som tar på seg en kombinert helte – og detektivrolle for et plaget nabolag og en middelaldrende lærerinne som får et ublidt besøk av en fallen playboy av en kjæreste. Alle er bosatt i det samme anonyme boligområdet i en

---

<sup>11</sup> <http://da.wikipedia.org/wiki/Hundredagene> (28.03.2006)



forstad utenfor Wien, og med små variasjoner befinner de seg alle innen samme sosiale lag, middelklassen.

## De ulike fortellingene

Ung jente, frustrert kjæreste

*Hundredager* åpner med en scene der kamera følger etter en ung mann inn på et offentlig toalett. Denne unge mannen, Mario, er tidlig i tyveårene, og han truer noen andre unge inne på toalettet. I neste scene står han tydelig plaget og opprørt, og ser på sin unge kjæreste og hennes publikum, der hun danser oppå et bord eller en liten scene i et diskotek. Han er sint, og trekker med seg et par av de andre beskuende mennene ut på baksiden hvor han ypper til slagsmål. De andre mennene har sett på kjæresten hans, Claudia, antagelig blitt kåte, og skal nå straffes for dette. Det potensielle slagsmålet løser seg, særlig takket være ved at Lucky, som vi siden skal møte i en annen fortelling, roer ham ned. Mario og hans unge, pene, mildt sagt vevre, kjæreste kjører av gårde i natten. Frustrasjonen har tydeligvis ikke lagt seg; de skal til å ha sex i bilen, men han fortsetter anklagende mot sin kjære. Tilslutt avbryter Mario den begynnende akten og hiver henne ut av bilen. Claudia blir stående ved veien alene i natten, mens Mario kjører bort.

Dynamikken mellom dem fortsetter slik ut over i filmen. Vi møter dem ytterligere i tre scener, og historien deres går som følger: Vi ser den unge jenta våkne, kun ikledd underbukse, antagelig etter å ha gått alene hjem i natten. Hun ser trøtt ut, og sminken fra dagen før sitter fremdeles på. Hun står opp, og går halvpåkledd ned på badet. Der høster hun bekymringer fra moren; for hvordan hun ser ut, at hun spiser for lite, har så rotete rom -” hun vet ikke hva hun skal gjøre med henne”, som observerer Claudia på badet, etter hun har brakt henne telefonen, sannsynligvis med Mario i andre enden. Claudia går så, sminket og pyntet i en kort kjole, ut i sommerdagen, mot en parkeringsplass, der Mario befinner seg i bilen sin. Han plager henne, leker eller forsøker å flørte ved først å late som om han kjører på henne, for så å ikke la henne komme inn i bilen, ved å henholdsvis stoppe og kjøre fra henne igjen. Etter en stund kommer Claudia seg endelig i bilen, og de kjører til et område ved en bensinstasjon, der de har sex i bilen. Neste utsnitt beskriver en sjalu Mario. Paret er fremdeles i bilen - på en tom, stor plass, trolig den samme han plukket henne opp på. Mario holder et hissig foredrag for kjæresten; han karakteriserer henne, og alle andre kvinner, som svikefulle og at de utelukkende er eller har vært, ute etter å såre ham. Han hisser seg mer og mer opp, inntil han nok en gang river Claudia ut av bilen hvorpå hun fortvilet løper av gårde. Det siste som vises i fortellingen om disse er en scene med den unge jenta hjemme på altanen i regnskyll. Hun har på seg en

badekåpe og sminken har flytt utover. Claudia ser utover det regnfulle landskapet og over på naboeiendommen i det samme nabolaget som også Theodorakis betrakter i en scene.

Den gamle mannen og hunden

Den pensjonerte ingeniøren Walter blir introdusert for oss i en scene der han steller i hagen, mens han kjefter på naboene for deres høylydte ekteskaplige krangling. Hun er nervøs for at mannen har noen på si; hun var selv hans elskerinne og sekretær en gang i tiden, og frykter nå at historien vil gjenta seg.. Walter vet imidlertid hvordan han skal forskanse seg mot ytre forstyrrelser og han setter gressklipperen på tomgang, mens han selv lukker seg inne bak gardiner og markiser. Enkemannen bor sammen med sin hund, som i tillegg til et overvåkningskamera, skal beskytte Walter og eiendommen og sikre privatlivets fred. Han får i en scene besøk av Hruby, selgeren av alarmsystem, som også besøker ex – ekteparet, men han avviser ham og hans tjenester kontant, og hevder han har tilstrekkelig beskyttelse i sin hund. Dette blir utgangspunkt for en ladet scene der de kommer med gjensidige trusler, og Hruby påpeker at noe kan komme til å skje med hunden. Men Walter er en gjenstridig og sta mann, som ikke lar seg vippe av pinnen av påminnelsene om hundens sårbarhet. Den pertentlige pensjonisten beskytter sin suverenitet og uavhengighet på flere radikale måter. I kjelleren har han et svært matlager, og han veier endatil de ulike produktene for å forsikre seg mot svindel. Ved et tilfelle finner han et produkt for lett, og vi får i en fornøyet scene bevitne hvordan Walter, med hushjelpen som taus følgesvenn, returnerer til supermarkedet. I tillegg til å kreve en erstatning for det aktuelle produktet, forventer han dessuten en økonomisk kompensasjon for bensinen han har forbrukt på den unødige turen.

Walter har, foruten i sin hund, selskap i hushjelpen (som også vasker for det barnløse ex - ekteparet). Hun gjør selvsagt rent hos ham, mens hun nonchalant smugrøyker på badet. Men de to har dessuten en relasjon ut over et rent foretningmessig forhold. I anledning Walters og hans avdøde kones femti – års bryllupsdag, inviterer han hushjelpen til å feire dagen med ham. Han tilbyr henne å lage noe ekstra god mat til dem, og for hushjelpen får låne den forhenværende konen sin favorittkjole for anledningen, prøvd på under Walters grundige overvåkning, og hun får en presang, godt gjemt i et tre. Denne får hun etter å ha lekt ”tampen brenner” med Walter. Kveldens feiring avsluttes i en fantastisk scene, der den godt voksne (omtrent sytti år gamle) hushjelpen gleder sin arbeidsgiver og elsker, med en dvelende og ganske engasjert strippeseanse akkompagnert av en melankolsk pianotango, mens hunden overåker seansen gjennom den åpne hagedøren. Det siste vi ser av Walter og hushjelpen er i en scene fra den påfølgende natten, der Walter våkner i seng med hushjelpen og er urolig.

Han går ut i hagen og roper på hunden uten å få noen form for reaksjon. Han går omkring, og finner hunden liggende død på bakken. Ved hjelp av hushjelpen får han dratt hunden opp på trappen, der han omsorgsfullt klapper denne, mens han selv mottar stryk av sin venninne, mens han oppsummerer og konkluderer med at ”mennesker er så onde”. Denne scenen avrunder filmen, sammen med en innskutt billedsekvens og en scene der Anna i natten løper foran en rekke eneboliger, slik at de sensorstyrte utelampene slår seg av og på.

#### Haikende Anna

Anna er filmens uromoment; en lett psykisk utviklingshemmet kvinne, omlag tretti, som bruker sin tid drivende omkring eller haikende med tilfeldig fremmede, noen av dem bekjente, ettersom hun tydeligvis har haiket med dem også tidligere. I filmen har Anna en slags rød tråd – funksjon, da haikesequenser med henne opptrer hyppig mens filmen skrider frem. Hun oppsøker dem rundt kjøpesentrene, eller langs veien, og forholder seg til dem i en ambivalens mellom barnlig vennlighet og nærgående plaging. Anna stiller spørsmål der andre tier, vedrørende aspekt av folks liv som sjelden blir belyst, og aldri omtalt i en dialog mellom fremmede. Hun lister opp ulike rangeringer - oversikter over de mest populære sex – stillingene, diverse forbrukerprodukt, kjæledyr og mest populære kvinnelige tv-personligheter. Videre stiller hun nærgående spørsmål om folks sex – eller matvaner, eller karakteriserer, uten noen form for sensur, folks utseende, alder, med høy grad av fokus på de mindre flatterende trekkene. Den unge damen er ikke utelukkede ”uvennlig” - hun gir av seg selv, spiller yndlingskassetten sin med en kjærlighetssang og konverserer villig. Det spesielle ved Annas møter er den brå vekslingen mellom hygge og det plagsomme; bilførerene kan aldri kjenne seg trygge for ikke å rammes av hennes ”uskyldige hugg” eller at samtalen vil dreie inn på dypt ubehagelige emner.

Ved to anledninger blir hun plukket opp av alarmselger Hrudy: første gang blir hun kastet ut og forlatt ensom på landeveien av den irritable mannen som ikke aksepterte hennes nærgåendehet, neste gang de treffes oppsøker han henne aktivt. Han trenger en sydebukk som kan gi ham selv troverdighet som spaner når han leter etter de skyldige som har vandalisert biler i et nabolag. Anna blir plukket opp og hun blir brakt til noe som ser ut som et ubebodd hus. Hun blir her låst inne på et rom, der hun må vente til de forsmådde bileierne kommer og hevner og forgriper seg på henne, i troen på at hun er den skyldige. Det neste vi så ser av sydebukken Anna er at hun går langs veien, våt og hutrende etter det kraftige regnskylllet. På et stykke av veien går hun bak en nonne som sier sine Hail Marys, filmet i en lang tagging, filmet på god avstand. Det siste vi ser av Anna er i en scene som utgjør filmens

aller siste. Det er natt, og Anna er fremdeles alene, der hun løper lekende foran en mørklagt husrekke og forårsaker at de sensorstyrte utelampene går på og av, mens den samme pianotangoen som hushjelpen strippet til, spiller.

Det fraskilte ekteparet

Historien om det fraskilte, barnløse ekteparet som fremdeles bor under samme tak i sin øvre middelklassebolig, introduseres ved en eksplisitt scene fra en sexklubb: I flere rom har to eller flere sex, mens andre står og kikker gjennom store vindu. Klubben er lokalisert i et kjøpesenter, og det er kvinnen i det fraskilte paret som oppsøker stedet. Etter seansen kjører hun av gårde og stanser bilen et sted på motorveien. Hun har stoppet ved noe som viser seg å være et minnesmerke ved veien, under en bro. Hun venter i bilen, da det som viser seg å være ex – mannen, Theodorakis, allerede er på stedet. De overser hverandre gjensidig, og legger på blomster i hver sin omgang, kvinnen blir sittende i bilen til ex – mannen har satt seg i sin. Vel hjemme, bak en høy hekk og port, i den store, nye, kjølig og trolig dyrt innredete eneboligen, korrigerer kvinnen Vaskehjelpen (samme kvinne som hjelper Walter), for ikke å ha fjernet hårene i vasken tilstrekkelig. Hun tar seg så en dusj før hun legger seg utenfor huset på en solseng. Ex – mannen, som kommer hjem like etter henne. Han har handlet, deriblant øl, og forholder seg taus, mens han delvis følger hennes bevegelser i huset. Da hun ligger på solsengen, inspiserer han henne. Hun ignorerer ham totalt, godt hjulpet av et magasin over ansiktet. Han går inn og lukker henne ute, ved å senke markisene på verandadøren hun ligger foran.

I løpet av ettermiddagen får de besøk av Hrudy, alarmsystemselgeren. Theodorakis tar ham i mot, og huset inspiseres inngående; både det tomme barnerommet og ex – konens soverom, som Theodorakis karakteriserer som hennes ”hellige kapell”: hun har satt blomster og lys foran bildet av det avdøde barnet på nattbordet, blir undresøkt og kommentert. Theodorakis opplever tydelig at besøket er svært ubehagelig, og han kritiserer Hrudy for å snoke i andres privatliv. Når han inspiserer barnerommet etterspør han den lille, søte jenta, mens Theodorakis ikke forteller annet enn at hun er fraværende. Senere får kvinnen besøk av en ung massør, som også viser seg å være hennes elsker. Hun blir behandlet, mens ex - mannen tjuvlytter utenfor døren, for deretter å bli stående å betrakte naboeiendommen, der en mor leker fornøydlig med barnet sitt. I skumringen, etter behandlingen, setter paret seg så ut for å spise en romantisk middag med vin. Kvinnen skåler på gresk og vil lære den intetanende elskeren en gresk drikkevisse. Theodorakis er sannsynligvis av gresk opprinnelse, og hun gjør antagelig dette for å plage ham. Like bortenfor leker ex – mannen med tennisballen sin. I en

lang tagning ser vi Theodorakis slå tennisballen mot veggene i et tomt basseng på plassen foran eneboligen, mens han utstøter høye lyder. Lydene blir for ubehagelige for hans ex – kone, og hun tar med seg massøren og middagen innendørs.

Theodorakis fortsetter en stund i bassenget, før han går inn og finner seg en øl. Paret har nå funnet seg godt til rette i sofaen i den stilrene stuen; de koser og synger barnesanger i kor. Ex – mannen skuler på dem, viser en tydelig forrækt med hele seg, før han saboterer sangen ved å nærmest brøle ut en annen barnesang. For annen gang den kvelden jager han paret, i denne omgang inn på soverommet. Theodorakis holder seg våken ved å sprette tennisballen mot en vegg i husets vaskerom. Neste morgen blir introdusert ved en scene der massør -elsker dusjer, mens ex – mannen sitter på baderommet; betrakter og irttesetter badenymfen i det han tar hans håndkle. Videre henger han omkring massøren mens denne sitter og spiser frokost (alene, ex – kona er på soverommet), og scenen når sitt høydepunkt når Theodorakis trekker frem en pistol og truer massøren til å plukke øl, en til hver av dem, fra kjøleskapet, før han utbringer en skål, mens han fremdeles holder pistolen mot sin rival. Dette blir i overkant av hva elskereren kan tåle. Han pakker sammen den portable massasjebenken, og forlater sin da fortvilete elskerinne; han da har kone og barn å ta seg av. Senere, trolig samme ettermiddag. Det har begynt å regne, og Theodorakis ligger på sofaen og ser i luften. Ex – kona, halvpåkledd i en skjorte, naken under, kommer så bort til ham i et desperat tilnæringsforsøk. Hun slår ham tafatt mens hun sier, delvis roper, at han må prate til henne, at de må snakke sammen. Men ex – mannen forblir taus, tilsynelatende uaffektet av den offensive henvendelsen. Den frustrerte kvinnen går ut i regnet og setter seg på et huskestativ de har stående på eiendommen, ved siden av en sklie og det tomme svømmebassenget (begge deler etterlevninger fra deres tid som familie og småbarnsforeldre). Hun gynger frem og tilbake på husken. Ex – mannen kommer etter, og i en lang tagning ser vi de to sørgende huske taust, side om side i det kraftige regnskylllet.

#### Alarmsystemselgeren

Foruten haikende Anna og Vaskehjelpen, er alarmsystemselgeren Hrudy, en karakter som går igjen i flere av fortellingene. Den middelaldrende, tykkfalne mannen kjører omkring i boligområdet og oppsøker potensielle kjøpere i deres hjem (som pensjonisten Walter og det barnløse ex – ekteparet) Mannen virker noe oppgitt. Han har det tilsynelatende slitsomt i heten og er ikke særlig begeistret over de stadige oppringningene fra sin kone. Samtalene deres er preget av trivialiteter og trolig en misnøye og mistenksomhet hos kona over at han er så mye hjemmefra. Foruten salget av boligalarmer tar han dessuten på seg et annet oppdrag i

sikkerheten - og moralens vokters tjeneste; for et opprørt nabolag tilbyr han seg å finne synderen som vandaliserer (skraper i lakken) bilene deres. Hrudy tar detektivrollen på alvor, og holder seg våken natten igjennom, sittende i bilen, der han endatil har et overvåkningskamera, mens han spionerer på åstedet. Det er imidlertid uvisst om dette like mye er et påskudd for å slippe å dra hjem. Men resultatet uteblir. Neste morgen spiser han frokost i bilen mens han prater i telefonen med konen om noe oppussingsarbeid som skal utføres. Bileierne møter ham så med misnøye over det uteblitte resultatet, og han ser seg tvunget til å intensivere jakten. På sin vei ser han igjen Anna der hun står haikende ved veien. Han har som nevnt tatt henne opp tidligere, og da ble han så irritert på henne at han tvang henne ut av bilen et øde sted. Nå derimot er han riktig så hyggelig, og kjører den intetanende og like ivrige Anna til huset der han har tenkt å ofre henne til de sinte bileierne. (Denne scenen er tidligere beskrevet i Anna – fortellingen.) Han inviterer altså bileierne til huset, og overgir den innestengte Anna i deres hender. Hun blir antagelig både slått og voldtatt; det kan høres lyder av hennes utrop når en mann kler seg naken. Mens overgrepene pågår, har det begynt å regne. Hrudy befinner seg igjen i bilen sin i ly for regnet. Han prater ikke i telefonen nå, og vi bevitner ham en god stund på avstand der han sitter og ser ut i luften.

#### Lærerinnen og hennes freidige gjester

Lærerinnen er omtrent femti, og bor alene. Hun er velkledd, og leiligheten er preget av en viss kulturell kapital, med reproduksjoner av klassiske verk på veggene, bøker, blomster og kunstferdige gjenstander som vitner om at hun er opptatt av å ha det fint rundt seg. Hun introduseres i det hun kommer hjem, antagelig fra arbeid. Allerede i heisen blir hun utsatt for det som skal vise seg å bli en rekke ydmykkelser fra menn: En kortvokst middelaldrende nabomann, som egentlig var på vei ut av heisen, inviterer henne inn, stiller seg tett inntil henne og glor ustoppelig på henne hele turen. Hun synes imidlertid å være for matt, eller likegyldig, til å reagere eller bry seg om ham. Vel inne i leiligheten møtes hun av morens bebreidende stemme på telefonsvareren; moren føler seg fullstendig ignorert av datteren og lurert på når hun skal begynne å bry seg om henne som er så syk og ensom. Fortsatt matt og uttrykksløs kler Lærerinnen av seg, og spiser grillet kylling i undertøyet, før hun legger seg til på den solfylte altanen. Senere samme ettermiddag får hun en telefon fra kjæresten som sier han kommer om kvelden og oppfordrer henne til å begynne å gjøre seg vakker for ham. Og den godt voksne, trolig en gang svært vakre Lærerinnen setter i gang med et forskjønnende ritual; hun trimmer kjønns hårene, ruller opp håret og sminker seg, mens hun med samme

matthet smiler desillusjonert og prøvende til sitt eget speilbilde. Når det ringer på, står hun parat, delvis i undertøyet, naken nedentil, i en foroverbøyd og svært utfordrende positur.

Kjæresten Wickerl, trolig i slutten av førti – årene, med langt krøllete hår, kledd i skinnbukse og med en mengde gullsmykker (også observert som publikummer i sexklubben, der den fraskilte kvinnen utfoldet seg) kommer imidlertid ikke alene. Han har med seg en yngre mann, Lucky som Lærerinnen møter for første gang i det han stikker fingrene sine opp i henne som en overraskende velkomsthilsen. Lærerinnen blir sjokkert og rasende, løper og kler på seg, men kaster ikke mennene ut. Kvelden, som skal inneholde en rekke maktovergrep overfor kvinnen, både verbalt og fysisk, er i gang. Kvelden begynner med en drikkelek, en ordlek, som den vulgære Wickerl effektivt saboterer. Han er foraktende og nedlatende overfor de andre, og Lærerinnen (nå ironisk nok sittende i sofaen under en reproduksjon av nasjonalkunstneren Gustav Klimt sitt maleri *Idyll* (1884)<sup>12</sup> er tydelig oppgitt over ham. I neste scene har de kommet lenger i drikkingen og Lucky kaster opp på gulvet i stuen. Lærerinnen blir videre tvunget til å synge for å underholde dem. Hun synger en arie fra *Carmen*, der kjærligheten sammenlignes med en fugl, med noe som ligner en ektefølt lidelse blandet med trass. Mennene vil helst høre, og bryter inn i hennes synging med sangen *La Caccuracha*<sup>13</sup>. Når hun motsetter seg dette, truer de henne, og seansen ender med at kjæresten hennes skyller hodet hennes i toalettet. Neste scene i denne historien foregår dagen derpå; Lærerinnen kommer ut på altanen med et opphovnet ansikt og står en stund i sollyset. Hun rydder så opp etter kalaset og kvitter seg med avfallet. Senere ringer Lucky på døren; han glemte visst å ta med seg nøklene sine i festens hurlumhei. En delvis angrende ung mann kommer med antydninger til en unnskyldning for at han ble revet med. Han beklager seg, men forklarer samtidig at han opplevde en viss fascinasjon over å se hvordan mennesker er i stand til å behandle hverandre. Han prøver å kysse den motvillige Lærerinnen og hevder han ikke har følt så mye for en kvinne på årevis som han gjorde for henne kvelden før. Han legger ut om sitt tragiske forhold til kvinner og sitt tapte forhold til sin sønn; han forhindres fra å treffe sønnen av barnets mor. Han tilbyr seg videre å ta livet av Wickerl. Lærerinnen svarer med et taust og forundret blick.

---

<sup>12</sup> Gustav Klimt var betraktet som en kontroversiell kunster i sitt samtidige Østerrike.

<sup>13</sup> En meksikansk satirisk sang.

Siste del; det er kveld og Lucky ringer igjen på døren hos Lærerinnen, som nå har kledd seg fint og har lagt sminke over det merkede ansiktet. Han spør etter Wickerl, som ligger avslappet, delvis avkledd på sofaen hennes. Det er tid for hevn, og Lucky har med seg en pistol. Han tvinger frem en unnskyldning fra Wickerl til Lærerinnen, fra en først irritert, så i stigende grad redd mann. Men en unnskyldning viser seg ikke å være tistrekkelig; Lærerinnen må på ulike vis delta i hevnen, kalle ham en gris og slå ham. Hevngjerningen kulminerer i en scene der Wickerl må synge nasjonalsangen med et stearinlys i rumpa, for så å bli brent av sin kjære med en sigarett i armen. Før sigarettbrenningen blir scenen avbrutt av en veksling til historien om Walter, der han drar den døde hunden mot huset. Lærerinnen er tydelig fortvilet over det hun må gjøre, og gråter, mens hun uttaler at hun elsker ham, i det hun under tvang utfører udåden. Når Lucky hører hennes kjærlighetserklæringer bryter han nærmest sammen; han kom jo for å hjelpe henne å hevne kjærestens handlinger, men så elsker hun ham allikevel til tross for det han har gjort? Kjærlighetens uransakelige veier blir for mye for Lucky, og scenen, og fortellingen om de tre, avsluttes med at Lucky sitter i trappen i Lærerinnens leilighet og skader seg selv med en kniv, mens det skremte paret er forent i en omfavnelse i stuen.

## Absurde antihelter?

No Matter. Try Again. Fail Again. Fail Better. – Samuel Beckett

Figuren leben mit der Last. Wenn sie die Möglichkeit haben, sich davon zu befreien, lassen sie sie ungenutzt, weil sie ohne die Last nicht sein wollen. Darin Liegt die Tristesse des Films. — Matthias Greuling.<sup>14</sup>

Jeg vil i det følgende se på *Hundedagers* karakterprosjekter. Samtlige av karakterene i filmen oppfyller den modernistiske kunstfilmkonvensjonen ”å være drivende og målløse”, og videre er de *hypermoderne* i sine ulike versjoner av manglende tilhørighet eller tilknytning. Jeg vil dessuten se hvordan filmen også benytter en kjent Hollywoodfilmkonvensjon; hevnmotiv. Her forekommer det delvis i parodiert form, og danner motivasjonsgrunnlaget til en rekke av prosjektene som karakterene etablerer i løpet av fortellingenes forløp. Karakterene i *Hundedager* er preget av en ambivalens mellom å etablere ulike, ofte vilkårlige, hevnprosjekt

---

<sup>14</sup> Sitat hentet fra Greuling, M. (2001). "Ulrich Seidls *Hundstage*." *Celluloid - die österreichische filmzeitschrift*(4): 8-12.



og være i en tilstand av tafatt lammelse, eller på andre måter preges av en atferd som ikke passer seg for ansvarlig voksne mennesker.

### Om det absurde

Lammelsen og de vilkårlige, ofte meningsløse prosjektene vil jeg knytte til en aktualisering av begreper knyttet om tilværelsens *absurditet*. Ut fra dette vil jeg se på trekk ved filmen jeg forstår som en problematisering av eksistensialismens, og Jean Paul Sartres, frihetsbegrep. Opplevelsen av tilværelsens meningsløshet, at ikke noe er betinget og at alle valg er åpne, ligner tilstanden av og erkjennelsen av *det absurde*. En bevissthet om denne friheten kalles av Sartre for angsten: ”I angsten er mennesket bevisst sin væren. Angsten er frihetens måte å være på som bevisst væren” (Sartre and Vestre 1993:26). For å unnsnippe angsten og ansvaret friheten innebærer, har mennesket ifølge Sartre, en rekke mekanismer for å fornekte eller flykte fra friheten, og han kaller dette for å være ”i vond tro” eller livsløgn. De fleste av *Hundredagers* karakterer kan altså arresteres for å leve i løgn eller være rammet av *den eksistensielle kvalmen*<sup>15</sup>: Karakterene er nærmest handlingslammet, og evner således ikke å ta ansvar for sitt liv slik den totale friheten fordrer. En annen fortolkning av menneskets håndtering av det absurde kan knyttes til Albert Camus og han berømte *Myten om Sisyfos* (1941), hvor det absurde ettersigende oppstår ”i en verden som plutselig blir berøvet for illusjoner og lys, der mennesket føler seg fremmed. Denne kløft mellom mennesket og dets liv, mellom skuespilleren og hans kulisser, det er nettopp følelsen av *det absurde*” (Vestre 1960:39). Men hos Camus kan derimot erkjennelsen av det absurde innebære en tilstand av uskyld, og endatil lykke, om individet gjør oppgjør med sin skjebne: Å leve et liv uten håp eller illusjoner, og alltid være bevisst på at døden er det eneste sikre holdepunktet for tilværelsen. ”Og for et slikt ”dødsdømt” menneske vil alle opplevelser bli likeverdige, og siden han ikke er ansvarlig for sin skjebne, er det ”absurde” mennesket *uskyldig* (Holter 1969:24). Jeg vil anvende disse ulike tilnærmingene av det absurde, og se om det kan spores uskyld eller glimt av lykke blant innimellom karakterenes kvalme.

---

<sup>15</sup> Dette uttrykket er hentet fra hans debutromanroman *La Nausée* (1938), en roman som skildrer en ung manns opplevelse av eksistensiell angst, i form av at ”det grunnløse og overfladiske” oppleves som kvalme, se side 147 i Østerberg, D. (1993). *Jean-Paul Sartre : filosofi, kunst, politikk, privatliv*. Oslo, Gyldendal.

## Hevngjerrighet mellom uskyld og kvalme

I *Hundredager* er det ett hevnprosjekt som er det dramaturgisk viktigste; Hrudys jakt på bilvandalen. Jakten strekker seg over et par døgn, og flettes inn i sujetet mellom glimt fra de øvrige historiene, slik at den til en viss grad virker strukturerende på sujetet (likeledes som Annas haiketurer). Videre er utfallet av denne jakten, avstraffelsen av Anna, det som etablerer filmens tilnærmete vendepunkt: mishandlingen av den en uskyldige Anna skjer simultant med det voldsomme trykklettende skybruddet. Hrudy er videre den av karakterene som kanskje lever i den største livsløgnen: Ikke bare er han, som de fleste øvrige karakterene, i en relasjon som han bare synes å plages av; han redder endatil sitt eget skinn (i forkant av jakten trues Hrudy av sin oppdragsgiver) og gode navn og rykte, basert på en løgn: I fortvilelsen eller utålmodigheten knyttet til å få unna oppdraget han har påtatt seg, utnytter han Annas naivitet til egen fordel. Det løgnaktige prosjektet hans representerer dermed bare en delvis entydig målrettethet, hans agenda er tvetydig, med påfølgende ambivalent løsning; bileierne tror den skyldige er tatt, mens både tilskuerne, Anna og Hruby selv vet dette er en løgn. Under avstraffelsen viser Hrudy tydelige tegn på ubehag over situasjonen han har skapt; han er tankefull, og vandrer rastløs omkring. Under det kraftige regnskyellet har Hruby satt seg i bilen, trolig for å slippe å overhøre Annas iherdige og høylydte protester. Hevngjeringen Anna utsettes for utgjør altså ikke noen virkelig forløsning, eller noen reell løsning på en problemstilling eller en årsakssammenheng i historien: Hruby har i et kort perspektiv reddet seg ut av sin situasjon, men da den faktiske bilvandalen altså ikke tas, er det dermed heller ingen grunn til at ødeleggelsene av bilene opphører. Anna tar heller ingen eventuell lærdom av hendelsen. Hun skremmes ikke fra sin forstyrrende lek og allerede samme kveld er hun igjen i gang med sine forstyrrende aktiviteter. I filmens siste scene underholder hun altså seg selv ved å løpe frem og tilbake foran eneboligers sensorstyrte utelamper. Dette er ikke bare et bilde på at filmen verken har en endelig slutt eller et reelt vendepunkt; urokråka Anna viser dessuten at hun ikke lar seg stoppe av Hruby, og denne sikkerhetssystemselgerens disiplineringforsøk. Hruby er videre ikke- autentisk på flere vis. Han selger altså alarmsystemer og representerer således den instansen i filmen som skal sørge for borgernes sikkerhet. Likevel er det han som forårsaker Anna mildt sagt utrygge situasjon. Videre gis det hint om at det er han som tar hunden til Walter av dage. Tidligere i historieførløpet truet han Walter med at noe kunne komme til å hende hunden. Trusselen kom da Walter resolutt nektet å imøtekomme hans salgstriks.

Også karakteren Lucky tyr til hevngjerrighet når han mer eller mindre tilfeldig danner seg et prosjekt i løpet av filmens handling. Det mer eller mindre vilkårlige møtet med Lærerinnen

blir utgangspunktet for hans hevnaaksjon. Lucky oppsøker altså Lærerinnen i etterkant av overgrepene med forslaget om at han kan drepe Wrickel, hvilket Lærerinnen avslår tvert. Han gir seg imidlertid ikke, men kommer på eget initiativ tilbake, med en pistol og i den hensikt å hevne Wrickels handlinger mot kvinnen. Om motivasjonen er hevn i rettferdighetens og moralens navn, et forsøk på å komme nærmere Lærerinnen eller en kanalisering av generelt sinne og frustrasjon, er uvisst. Men også denne hevnen viser seg å være delvis feilslått. Den er verken til nytte eller glede for Lærerinnen. Hun har innen Luckys ankomst tilgitt sin kjæreste. I det den brutale hevneansen kulminerer i at Lærerinnen må stumpe sigaretten sin på Wrickels bare arm, hevder hun gjentatte ganger at hun elsker ham. Hennes kjærlighetserklæringer rammer den unge Lucky hardt, da han innser at hevnen ikke vil få noen konsekvenser for Wrickel sitt forhold til Lærerinnen. Han reagerer med først med vantrosinne, og synker så sammen i dyp fortvilelse, i form av gråt og selvskading. Det kan synes som Luckys egen smerte kommer tydeligere frem i det hevnprosjektet feiler: Hans ensomhet og feilslåtte kjærlighetsforhold fremstår antagelig med høyere intensitet, da hevngjerrighet ikke lenger er en legitim kanalisering av frustrasjon. Det siste som vises av denne karakteren, er i en tilstand av ytterst sårbarhet; den unge tatoverte og tidligere så brutale mannen har brutt sammen og sitter i Lærerinnens trapp og skader seg selv med en kniv.

Karakterene pensjonisten Walter og Vaskehjelpen derimot, er preget av en viss tilfredshet eller manglende strebing i sin tilværelse. Hva som ved første blick kanskje kan se ut som resignasjon, er mer sannsynlig heller en aksept av livssituasjonen slik at deres prosjekt er å sørge for en opprettholdelse av denne på en grei måte. Walter forsvarer på ulike vis sin suverenitet, bak høye, tette hekker, der han sanksjonerer naboenes kranling, og forsikrer seg mot kjøpmannens lureri ved veiing av diverse matvarer, som han har et enormt lager av. Han kontrollerer helsen ved å måle blodtrykket sitt selv, og sikrer både renslighet og tilgang på nærhet, i fravær av den avdøde konen, ved å pleie romantisk omgang med sin hushjelp. Også hun ser passe tilfreds ut med sin tilværelse og bærer verke preg av stor sorg eller fortviles. De benytter hverandres selskap til felles glede.

Historien om det fraskilte ekteparet i etterkant av deres felles barns død, presenterer kanskje *Hundredagers* mest handlingslammede og tafatte karakterer: de bor under samme tak, men lever separate liv - eller to forsøk på å komme gjennom dagene og timene uten å forholde seg til hverandre. De har ingen kommunikasjon seg i mellom, og ser bare på hverandre ved en anledning. Også denne historien er preget av en handling med et visst hevnmotiv: Ex-konen finner tydeligvis stor glede i å terge sin forhenværende mann, ved å etablere et forhold til en

elsker, og endatil synge greske drikkeviser med denne. Theodorakis har en pistol som han retter mot massøren, men denne trusselen ender udramatiske i en skål. Motivet for bruken av pistolen kan synes åpenbart; massøren er en inntrenger i Theodorakis hjem, der han endatil har et romantisk forhold til hans forhenværende kone. Skålen derimot, synes noe forvirrende. Er det et bittert og ironisk forsøk på forbrødring? Det kan mest se ut som om denne hevngjerrigheten var det eneste Theodorakis maktet å mobilisere av handlekraft. En åpenbar legitim hevnlust var trolig lettere å uttrykke, enn de andre følelsene av sinne, sorg og fortvilelse denne mannen så tydelig er preget av.

I etterkant av denne hendelsen, dramaturgisk sammenfallende med regnets utbrudd, ønsker så den nyforlatte kvinnen å snu prosjektet de har med ikke å forholde seg til hverandre. Hun gjør et desperat kontaktetablerende fremstøt overfor ex - mannen. Om dette er motivert ut fra et genuint ønske om å bedre kontakten med den forhenværende ektemannen eller et desperat behov for ømhet og medmenneskelighet i fraværet av elskeren som akkurat har forlatt henne, er uvisst. Ex – mannen responderer imidlertid ikke på hennes direkte, delvis fysiske henvendelse, og hun forlenger sin nærmest barnlige trass – og desperasjonsatferd ved å gå ut i regnet og sette seg på huskestativet. Theodorakis følger i imidlertid da etter henne, og setter seg på den andre husken. De to blir så sittende der, huskende i taushet.

Dette paret er mest sannsynlig tydelig preget av tapet av datteren, og klarer ikke helt å komme i gang med sine nye liv. De har en rekke barnlige atferdstrekk: han leker med en ball, de synger begge barnesanger og setter seg avslutningsvis på det som var datterens huskestativ. Ved å ta i bruk tingene etter den avdøde, gjør foreldrene tomrommet etter barnet tydelig. Dette er samtidig tegn på deres manglende evne til å håndtere tragedien på en voksen, ansvarlig måte: karakterene reagerer med regresjon, heller enn å komme videre i sine liv. Hvorvidt hintene om en viss forsoning i sluttscenen er en begynnelse på en reetablert kontakt og dialog er uvisst.

Den haikende Anna er imidlertid skildret som *Hundredagers* mest lykkelige karakter. Hun bedriver sine dager med det ytterst meningsløse prosjektet å haike, og lar hvem som velger å plukke henne opp betinge dagenes innhold. I kraft av sin psykososiale dysfunksjonalitet, er hun i stor grad fritatt ansvarlighet og har dermed ikke grunnlag for kvalmen eller angsten som denne friheten innebærer. At denne tilstanden av uskyldig glede blir sanksjonert, kommer tydelig frem i filmen. Hun er usivilisert og samfunnets kontroll eller disiplineringsmekanismer henter henne effektivt inn. Annas tilstand av glede er særlig fremhevet i en scene der hun vises huskende alene på en lekeplass i forbindelse med et sted

der de selger eller leier ut fritidshytter. Hun er vist i en lang tagning, der hun smiler og hygger seg i solen. Dette blir det ultimate bildet på såkalt meningsløs eller ikke målrettet, handling i tråd med tilværelsens grunnleggende meningsløshet. Dette *huskemotivet* knyttes som nevnt, også til det barnløse ekteparet. Men der den huskende Anna vitner om ren glede, eller lykke, blir det i forhold til ekteparet mer et uttrykk for såkalt ”vond tro” Scenen der de to voksne menneskene på husken i regnet, blir altså et uttrykk for deres utilstrekkelighet; at ikke makter å takle det meningsløse vakuumet i kjølvannet av barnets bortgang.

Lammelsen og de feilslåtte relasjonene kan altså være et uttrykk for at karakterene helt makter å forvalte sitt ansvar over egen frihet, men er rammet av angst eller eksistensiell kvalme. Men noen av karakteren er som jeg har vist, også preget av en større grad av tilfredshet. De ser i større grad fornøyde ut, som om de ikke nødvendigvis finner det nødvendig å strebe etter noe bedre, men at de på en eller annen måte har innfunnet seg med sin skjebne. Jeg mener det kan spores en ambivalens i fremstillingen av karakterenes ulike prosjekter, mellom de to ulike måtene å håndtere det absurde ved tilværelsens meningsløshet; altså eksempler på såkalt vond tro (Sartre) og den aksepterende, som Camus står for. Jeg velger å se fremstillingen av karakterenes feilslåtte hevngjerninger som en implisitt problematisering av hevnmotivet som klassisk (”Hollywoodsk”) dramaturgisk grep for å fremstille målrettede og handlende protagonister. Og, implisitt i dette, kan de ulike tematiseringene av handlingslammelser, eller tilsynelatende uansvarlighet, fremstå som en påpeking av at Sartres ubetingete frihetsbegrep må modereres, eller ikke er det mest eksistensielt adekvate begrepet til å beskrive de hypermoderne individenes tilstander.

I alle karakterenes ulike situasjoner er det, noe kryptisk fremstilt, men like vel tydelig, noen presserende årsaker til at karakterene på ulike måter er handlingslammet, eller at de ikke helt makter å handle på en såkalt voksen og ansvarlig måte. Flere av karakterene har i den forbindelse noe som ligner på barnlige trekk, som påkaller tanken om uskyld, og ikke minst uansvarlighet. Men fremstillingen viser at denne uansvarligheten ikke trenger å være en manglende vilje til handling, men rett og slett en maktesløshet. Noe i tilværelsen, noen ytre årsaker begrenser eller setter premisene for karakterenes funksjonalitet. Karakterenes frihet er altså er altså betinget, og implisitt i denne beskrivelsen ligger det et argument om at den eksistensielle ansvarligheten tidvis forhindres, som under en ekstremtilstand som en hetebølge. Jeg vil i et senere kapittel komme tilbake til hetebølgen, hvor jeg vil se denne som bilde på *den hypermoderne tilstand*.

*Hundredager* kan dermed leses som en kritikk av det anti-essensielle menneskesynet Sartre kan være en representant for. ”Om jeg er det ene eller det andre, er mitt eget valg, som er fritt og fullstendig vilkårlig, i det valget ikke forårsakes av noe. Bevisstheten velger seg selv og sitt forhold til seg selv og verden hele tiden, den er uopphørlig frihet” (Østerberg 1993:19). Mennesket er ikke fullstendig fritt, men preges av visse forhold (sosiale, politiske) de lever under. I *Hundredager* forekommer det altså en ambivalens mellom karaktertilstander som kan vitne om den eksistensielle kvalmen som kan oppstå i en streben etter det perfekte, eller i møte med kriser, og en annen variant av menneskelighet, nemlig en anti- strebersk aksept og tilpassning den aktuelle situasjonen, representert ved særlig pensjonisten Walter. Men i sin fremmedfrykt og isolasjon er vel han heller ikke representativ for en tilværelse preget av stor livsglede. De ytre livsbetingelsene er ikke optimale. Han har på et vis tilpasset seg, overlever greitt, og er kanskje derfor filmens definisjon på den absurde (anti-) helten:

Prototypen på det absurde mennesket er i følge Camus Sisyfos. Han er seg bevisst sin tragedie: at han ikke har noe håp om en dag å få steinen til å ligge. Men allikevel er han lykkelig ved erkjennelsen at det er hans egen skjebne, hans sten: Man gjenfinner alltid sin byrde. Men Sisyfos lærer oss om den høyere form for troskap som forneker gudene og løfter stener. Selve kampen mot høydene er nok til å fylle et menneske. Man må tenke seg Sisyfos som lykkelig (Vestre 1960).

(..) et menneske som øyensynlig driver gjennom tilværelsen, likevel kan være en bevisst representant for et begrunnet livssyn. Dette livssyn er det samme som det Camus gir en teoretisk begrunnelse for i ”Le Mythe de Sisyphé”, og som han mener er det eneste som kan ha gyldighet i en verden der menneskers skjebne bestemmes ved ”blodig matematikk”<sup>16</sup> (Holter 1969:139).

Den haikende, usiviliserte Anna er altså den som viser størst glede i *Hundredager*. Hun er altså ikke pålagt de samme kravene som sine mer siviliserte medkarakterer, og er i en tilstand preget av større uskyld og glede. Dette vil jeg se på som uttrykk for noe som støtter min lesning av en viss sosial - eller sivilisasjonskrisisk dimensjon i *Hundredager*<sup>17</sup>. Denne vil jeg komme tilbake til i oppgavens avsluttende kapittel.

Jeg har nå presentert karakterenes prosjekt, og vist hvordan disse bryter eller utfordrer klassiske konvensjoner knyttet handling og målrettethet, både i forhold til den standardiserte Hollywoodhelten, og i kunstfilmkarakterenes formålløse vandring, gjerne grunnet en eksistensiell *indre krise* (ikke i første omgang forårsaket av det sosiale). Denne fremstillingen av karakterenes prosjekt utgjør et viktig aspekt ved filmens ubehagelige estetikk. I tråd med

---

<sup>16</sup> Uttrykket er hentet fra *Myten om Sisyfos* (1941)

<sup>17</sup> Også denne dimensjonen av Anna knytter henne til Von Triers film *Idiotene* (1998) da denne filmens konstruerte ”idioti” gjerne leses som uttrykk for en viss ”sivilisasjonskritikk. Se blant annet Murray Smith i Hjort, M. and S. MacKenzie (2003). *Purity and provocation : Dogma 95*. London, BFI Publishing.

Sartres frihetsbegrep som setter handlinger som et premiss for den menneskelige v ren, hevder Torben Grodal at det å vise *handlekraft og målrettethet* er sentrale egenskap hos fiktive karakterer. Dette er hva som gjør dem menneskelige og dermed, gjenkjennelige (Grodal 1997:106). At karakterenes ulike varianter av handlingslammelse, bryter videre med opplevelsen av *handlingsrelevans*, altså et realistisk forhold mellom atferd, situasjon og kroppsspråk. Dette kan dessuten, ifølge Grodal, ha ”lyriske effekter”: det fremstilte sier altså ikke noe om videre utfall for filmens handling, og tilskueren må forholde seg til det fremstilte på en passiv og assosierende m te (Riis 2003:227). Ubegaget knyttet til konvensjonsbruddene knyttet til filmatiske karakterer, kan dessuten også knyttes til en viss effekt i form av et smittende eksistensielt ubehag, ved fremstillingens påminnelse om *det absurde*: tilværelsens meningsløshet og dermed; menneskets omfattende, om ikke ubetingete, eget ansvar å skape seg meningsfulle prosjekt. Noe som kan innebære filmens *objekte virkning* på et eksistensielt nivå. Det absurde, altså en ikke – mening, er altså den grunnleggende eksistensielle holdningen i *Hundredager*, som en motsetning til tydelige verdiformuleringer og klart definerte sannheter, som lettere gjenkjennelig kommer il uttrykk blant annet i den klassiske Hollywoodfilmen, eller melodramaet forfekter.

#### 4. *Hundredagers* stil

Jeg vil i dette kapitlet undersøke filmens uttrykkside, stilen i *Hundredager*, og hvordan denne bidrar til ”ubehagets estetikk”. *Hundredager* har flere trekk som ligner på dem som er Johan Orr har knyttet til den hypermodernistiske filmen; den utnytter den Bazinianske konvensjonen om dybdefokus og lange tagninger; men tar så disse enda videre. *Hundredager* sin stil er preget av dedramatisering, og støtter nedtoningen av handling, mens fokuset holdes på karakterer og ikke- hendelser. Videre er den har den en rekke *defamiliariserende* trekk som fremmer en distanse og bidra til filmens foruroligende effekt. Den forstyrrende måten bildene er komponert på, bruk av kamera og ikke minst billedinnholdet bidrar til ubehaget i filmopplevelsen.

Kunstoffilmens manglende årsakssammenhenger og fragmenterte preg, kan formelt kompenseres for ved å anvende sammenligning på flere nivå i sujjettet. Slik oppfordres tilskueren på ulike måte til å sammenligne filmens ulike aktører, holdninger og situasjoner, og det kan at oppstå en større grad av sammenheng i fortellingen.<sup>18</sup> I *Hundredager* er sujjettets utseende preget av en ambivalens mellom et naturalistisk, nærmest dokumentarisk og et utpreget stilisert preg. Filmens karakterer fremstilles delvis som mennesker som kunne vært filmet i sine virkelige hjem, og delvis som figurer med nærmest teatraliske trekk, og manglende biografisk troverdighet. De er usminkede, delvis amatører som konsekvent filmes med håndholdt kamera i naturlige omgivelser. Filmens mise – en – scène og cinematografi bidrar dessuten til å gi dem, og fremstillingen i sin helhet, et kunstferdig preg. Filmen utnytter modernistiske konvensjoner som lange tagninger og dybdefokus, men overdriver så disse: tagningene har en *påfallende* lang varighet, og nærbildene har et innhold som tidvis tjener en retorisk, heller enn en naturalistisk hensikt. Mens Bazin hyllet blant annet Rossellini og de Sica for å fremstille en iscenesatt hendelse i et ”realistisk” cinematografisk språk; dybdefokus og lange tagninger, ”to do away with montage and to transfer to the screen the continuum of reality” (Bazin and Gray 1967:37), er disse teknikkene altså anvendt i *Hundredager* for å

---

<sup>18</sup> I forhold til sammenheng i filmfortelling, skiller Noell Carroll mellom ”horisontal coherence ” versus ”vertical coherence”, ”in discussing the unity of a film, we can draw a distinction between at least two species of film coherence. We might speak of coherence over time, the intelligibility of its linear organization. (...) We might dub this, “horizontal coherence”. On the other hand a film might be said to be coherent in virtue of the unity or harmony or integration within one or more of its parts... Let us call this “vertical coherence” (Carroll 1998: 237- 8)



skape et inntrykk av en kunstig eller iscenesatt virkelighet. Jeg vil begynne med å se på organiseringen av sujøttet og filmens dramaturgi før jeg så går over til sujøttets utseende; mise – en scene og cinematografi.

### Fortellingenes oppbygging

Jeg vil i det følgende avsnittet vise hvordan det episodiske formatet og de svært så løse årsakssammenhengene bidrar til å skape en usikkerhet og tvetydighet i forståelsen eller fortolkningen av *Hundredager*. Den fragmenterte organiseringen av sujøttet og den minimale graden av viten i formidlingen av fabulainformasjonen får betydning for tilskuerens konstruksjon av fabula, som i stor grad må basere seg på antakelser og gjetning. Jeg vil vise hvordan de løse kausalsammenhengene og sujøttets fragmenterte fabulaformidling blir et distanserende eller defamiliariserende trekk, ved at det gjennomgående skaper en ambivalens og forvanskning i tilskuerens konstruksjon av fabula. Videre vil jeg vise hvordan ulike sammenligninger anvendes for å skape sammenheng i det fragmenterte sujøttet.

### Dramaturgi

Sujøttets oppbygging: Fragmentert, men fattet

Hrubys prosjekt å hevne bilvandalen fremstår som et perifert hovedmotiv, som til en viss grad fremmer eksposisjonen, høydepunktet, vendepunktet i *Hundredager* - Hevnen og avstraffelsen av Anna sammenfaller med det kraftige regnskylllet. Hevngjerrighet er ellers konstituerende for en rekke av filmens fortellinger, ved at hevngjerrighet blir det karakterene tyr til som grunnlag for en prosjektdannelse, eller som kanalisering av generell frustrasjon.

Fortellingen i *Hundredager* skrider frem ved en kontinuerlig veksling mellom handlingsutsnitt fra de seks ulike historiene. Formidlingen av fabulainformasjonen brytes imidlertid noen steder - ved en forsinket intro og av to ulike serier av stillestående tagninger ("freeze frames") som i sujøttet tar form av innskutte billedserier. *Hundredager* åpner in medias res med en scene fra et toalett i et diskotek (i historien om Mario og Claudia). Sujøttet avbrytes så av en forsinket introduksjon i form av et svart skjermbilde med hvit skrift som presenterer filmens tittel og regissør. Den første historien blir så introdusert, og den følges av den første, innskutte billedserien. Fortellingen skrider så videre frem ved en veksling mellom de ulike historiene i en tilsynelatende kronologi.

Narrasjonen i *Hundredager* har et sirkulært preg. Det foreligger verken noen markant begynnelsen eller avslutning, verken i filmens fortelling som helhet, eller i de ulike historiene,

og det foreligger ikke noen tydelige løsninger, forklaringer eller svar i fabulainformasjonen. De løse årsakssammenhengene får konsekvenser for subjettets eksposisjon; det foreligger ingen tidsmessige tilbakeblikk og forklaringer på ”her – og nå” situasjonene må letes etter i hintene lagt i filmens mise – en – scene, cinematografi eller ved en tematisk likhet mellom de ulike historiene. Det kommer for eksempel frem på flere måter at det fraskilte paret har mistet et barn, men dette formidles aldri eksplisitt, ikke engang når Theodorakis konfronteres direkte med barnets fravær fra alarmsystemselgeren. Det er videre heller ikke gitt at det er tapet av deres felles barn som har forårsaket skilsmissten og tausheten de to i mellom. De ulike historiene er tidsmessig og romlig organisert på en måte som, til tross for de nærmest utelatte årsakssammenhengene, gir inntrykk av et tidslogisk handlingsforløp over om lag to døgn. I handlingsutsnittene veksles det mellom, i hva jeg vil kalle en lang *sekvens*, foregår handlingen på den tilnærmet samme tiden av døgnet, og overganger mellom dag og natt, eller kveld, markeres tydelig. Videre forsterker to fenomen i subjettet inntrykket av en dramaturgisk parallellitet mellom historiene - det voldsomme regnskylllet og de innskutte billedseriene. Historiene er alle organisert omkring det kraftige regnskylllet, ved at regnet er gjort tydelig som et parallelt fenomen i alle historiene. Eksplisitt er dette fremstilt ved en sekvens som viser korte glimt av karakterer fra alle historiene, med unntak av Lærerinnen, som under regnskylllet enten er ute i regnet, eller er inne og kikker ut på værromskiftet. Organiseringen av historiene omkring regnskylllet forsterker opplevelsen av parallell og kronologisk tid retrospektivt, i fortellingen som helhet og i de ulike historiene. Videre har de innskutte billedseriene en lignende effekt ved at de gir inntrykk av et kollektivt tidsperspektiv; bekrefter dagen i filmens begynnelse og kvelden eller natten avslutningsvis.

Vekslingen mellom de ulike historiene følger hverandre ikke bare tidsmessig. Den nevnte struktureringen omkring det kraftige skybruddet representerer det nærmeste en kommer et dramaturgisk vendepunkt i *Hundredager*. I diegesen representerer dessuten regnskylllet en viss lettelse fra varmebølgens trykkende hete. I subjettet er scenen med avstraffingen av Anna den første som rammes av regnet, slik at det ser ut som om det klimatiske trykket kulminerer i den grove offerhandlingen. I etterkant av, eller under dette regnet, er historiene preget av hint om mulige endringer i de ulike historienes handling; hunden til Walter dør, det fraskilte paret nærmer seg noe som kan ligne på et forsoningsforsøk, den unge jenta er tankefull og alene, mens Lærerinnens voldelige kjæreste inntar en radikalt ny rolle i og med den unge Lucky sin hevnaksjon.

”Det dramaturgiske vendepunktet” følges som nevnt imidlertid ikke av noen tydelige forklaringer eller definerte avslutninger på de ulike historiene. Det kan fremstå som et generelt hint om at det finnes visse muligheter for endring i de ulike karakterenes liv, samtidig som det også finnes hint om det motsatte. Filmens avslutningsscene er viet den sosialt avvikende karakteren Anna. Hun er alene i nattens mørke, og løper frem og tilbake foran en rekke eneboliger som har sensorstyrte utelamper. Til tross for mishandlingen har hun tydeligvis ikke blitt mer sivilisert eller kuet. Anna avslutter således *Hundredager* med en fortsatt forstyrrelse av privatlivets fred, og markerer ytterligere hvordan de ulike historiene og filmfortellingen som helhet forsetter i sin skjeve gang.

Årsakene til hvorfor karakterene handler som de gjør eller har det som de har det, kommer aldri eksplisitt frem i filmen: All viten er plassert innen filmens nåtidige diegese, det forekommer ingen oppklarende informasjon ved tidsmessige tilbakeblikk eller verbale ytringer. Det knyttes således en stor grad av usikkerhet til fremstillingen, og filmens tilskuere må basere sin fortolkning på hint innen filmens mise – en – scené og den cinematografiske organiseringen av sjettet. Videre skapes det som nevnt en romlig forbindelse mellom de ulike historiene ved at handlingen er lagt til de samme omgivelsene, karakterene bor tilsynelatende i det samme nabolaget, noe som blant annet påpekes ved at noen karakter opptrer i flere av historiene (se eget punkt under). Hetebølgen som rammer samtlige karakterer er videre et uttrykk for at de tar del i et skjebnefellesskap. Den trykkende heten kan dessuten være en medvirkende årsak til, eller forklaring på den omfattende frustrasjonen, handlingslammelsen og det latente sinnet karakterene er rammet av - Som om de ytre klimatiske forholdene fremmer ekstremiteten i atferden. Alle historiene fremstiller eksistensielle utfordringer som ensomhet og relasjonelle vansker, og fortellingen får ved denne tematiske opphopningen, en del innslag av voldelig art, samt omfattende, normalt utseende nakenhet, et gjennomgående preg av ekstremitet.

Sjettets oppbygging er videre med på å bygge opp under ambivalensen i karaktertegnene. Vekslingen mellom historiene og klipp internt i handlingsutsnittene (en sekvens fra en historie) har et retorisk preg som lar ulike, noe motstridende sider av karakteren komme frem, ved at ulike situasjoner eller relasjoner denne befinner seg i, presentres på en slik måte at de settes mot hverandre eller forsterkes. Et av de tydeligste eksemplene på dette er kanskje i historien om det fraskilte, barnløse paret, der den sørgende kvinnen i forholdet først presenteres i naken tilstand, i full aktivitet i en sexklubb, før det klippes til at hun er i bilen, på vei mot det som viser seg å være et minnesmerke over hennes avdøde datter ved motorveien.

### Tre nøkkelkarakterer – bindeledd mellom historiene

I filmer med et episodisk format kan visse karakterer opptre som bindeledd mellom de ulike historiene eller forbinde tematiske element, ”bridging characters”. I *Hundredager* har noen av karakterene en slik funksjon. Karakteren Vaskehjelpen og historiene om haikeren Anna og Alarmsystemselgeren Hrubby fremstår som bindeelement eller nøkkelkarakterer mellom de øvrige, mer selvstendige historiene. Disse tre karakterene opptrer alle i flere av historiene, og særlig den haikende karakteren Anna opptrer som en rød tråd, ved at scener med henne opptrer hyppig i filmens helhetlige historieførløp. Disse tre karakterene representerer dessuten de eneste *eksterne* som karakterene i de andre historiene forholder seg til. Kontakten med Vaskehjelpen og Alarmsystemselgeren utgjør i stor grad karakterenes kontakt med en sosial omverden, da samtlige karakterer så og si aldri opptrer i det offentlige rom. De har ingen synlige venner eller kontakt med noen naboer. Videre er ingen av disse tre karakterene filmet i sine hjem; Alarmsystemselgeren befinner seg stort sett i bilen, Anna er haikende, mens Vaskehjelpen enten befinner seg hos Walter eller hos det fraskilte ekteparet. Nøkkelkarakterene binder altså historiene sammen. De opptrer alle i flere historier og poengterer slik at karakterene befinner seg i geografisk, til en viss grad sosial, samt tematisk nærhet til hverandre. Haikescenene med karakteren Anna er dessuten et gjentakende motiv, og hun fremstår som en rød tråd gjennom hele filmen og repeterer sin egen rolle som det usiviliserte uromomentet. Det knyttes videre en metafunksjon til Anna, ved at hun blir selve personifiseringen av *ubehagets estetikk* eller det abjekte: den foruroligende, speilende og irriterende effekten *Hundredager* kan ha på sitt publikum. En nitidig plageånd som stiller ubehagelige, nærgående spørsmål og påpeker sivilisasjonens og individenes såre punkt. Mens Anna truer privatlivets fred, representerer Vaskehjelpen og Alarmsystemselgeren Hrubby et forsøk på å kontrollere det abjekte; sikre privatlivets fred og rene og ryddige fasade.

### Bildene

*Hundredagers* stil er på uttrykkssiden preget av en gjennomgående ambivalens mellom stiliserte, kunstferdige kliniske<sup>19</sup> bevisst komponerte bilder og det hyperrealistiske billedinnholdet, på grensen til det dokumentariske. Kunstfilmens stilistiske konvensjoner om lange tagninger og dybdefokus utnyttes, men benyttes på noe alternative måter; som at den (hyper) modernistisk konvensjonen om å skape inntrykk av ubalanse i bildet er strukket i det

---

<sup>19</sup> Etymologically, the term 'clinical' derives from the Greek *klíne*, meaning 'bed,' which adds another layer of connotation to the everyday meaning of the word in terms of disinterestedness and sterility. (Grønstad:2006)

lengste. *Hundedager* bryter imidlertid med en sentral konvensjon i kunstfilm; den anvender ikke de mediets mulighet til å visualisere *karakterenes indre*. Den har altså ikke noe preg av (subjektiv) ekspressiv realisme, men bildene preges til ubalanse og forstyrrelse.

Generelt om billedinnhold

*Hundedager* har kontroversielle bilder. Filmen skildrer utfoldelser av både voldelig og seksuell art, der både innhold og uttrykk har et ytterst autentisk preg. I scenen fra sexklubben forekommer ulike former for samleie, gruppesex og munnsex, der i alle fall, sistnevnte utvilsomt er virkelig utført<sup>20</sup>. Det er ordinær, voksen og godt voksen nakenhet som skildres, uten noen stilistiske, forskjønnende tiltak.

Det er den innerste privatsfæren som skildres; karakterene blottlegges i sine hjem mens de bedriver intimhygiene eller er i tilstander av ytterst sårbarhet; alene eller i relasjon til andre. Karakterene har en troverdighet knyttet til seg når det kommer til utseende og fremtoning; de er fremstilt som om de skulle vært virkelige individ, og flere av dem er da også amatørskuespillere. De ytterst private skildringene av karakterene i de seks historiene kontrasteres med anonymiteten i skildringene fra nærmiljøet. Omgivelsene, eller filmens setting, er reelle boligstrøk og områder rundt motorveier og kjøpesentre, men filmens cinematografi fremstiller allikevel disse autentiske områdene på en måte som gjør dem lik kunstige kulisser. Videre er de innskutte stillbildeseriene som viser eksempler fra forstadens befolkning, også preget av den samme anonymiteten.

Bildekomposisjon – karakterene i bildet

Komposisjonen i *Hundedager* bilder er preget av en ambivalens mellom streng symmetri og forstyrrelse av denne (jmf igjen det hypermodernistiske preget av forstyrrelse). Den veksler mellom bilder preget av symmetri og bilder som blant annet bryter med konvensjonen om ”det gyldne snitt”, slik at (seer-) opplevelsen av bildet knyttes til forståelsen av motivet. I noen tilfeller er motivet, karakteren, plassert slik at det kommer i ekstrem fokus, andre ganger er karakteren plassert i utkanten slik at det oppstår en ubalanse eller uro i bildet, såkalte ”mugshot” (Bordwell 2005). Det er karakterene som på ulike måter er i bildets fokus, og plasseringen de har i bildet kan forsterke inntrykket av deres mentale tilstand eller bidra til å gi annen informasjon om karakterene, som maktforhold dem i mellom. Det er en generell

---

<sup>20</sup> Dette er blant annet en scene som innholdsmessig, og delvis stilistisk, kan knytte *Hundedager* til Lars Von Triers dogmefilm *Idiotene* (1998). Men der dogmefilmen tilstrebet det *autentiske*, er Seidls estetiske motivasjon i større grad å påpeke ambivalensen mellom det virkelige og det konstruerte.

tendens til at karakterene har en plassering som fremhever deres litenhet og sårbarhet, samt den generelle tilstanden av avmakt og fremmedgjøring i forhold til omgivelsene. Karakterene vises vekselvis i nærbilde, halvnært og i helfigur og er dominerende plassert sentralt i bildet. I tagningene der karakterene opptrer i helfigur, er de filmet på lang avstand (total bilde) slik at de fremstår som veldig små i de dominerende omgivelsene. Det er utelukkende kvinner som er fremstilt slik og da i tilknytning til en situasjon preget av et skjevt maktforhold eller overgrep. Å fremstille de kvinnelige karakterene i helfigur, spiller dessuten på konvensjonen om kvinner som *objekt*; både for mannens blick i filmens historier, men også tradisjonelt for tilskueren. Den unge Claudia fremstilles flere ganger i helfigur på avstand, og hennes sårbarhet etableres i filmens første historieutsnitt der hun er forlatt i natten, og står alene ved motorveien. Videre er hun i helfigur, gående, filmet bakfra, for å møte den ustabile kjæresten, dansende i diskoteket oppå et bord med et siklende, mannlig publikum og i et halvnært utsnitt, nesten naken, i det hun våkner alene, dagen etterpå. Også Haikeren Anna vises flere ganger i helfigur; filmet på lang avstand, gående inn mot kameraet etter regnskyll og overgrepet, og i filmens siste scene, foran eneboligene, fremstilles hun som en liten skikkelse alene i natten. Den mishandlede Lærerinnen opptrer liten og sliten dagen derpå, i det hun rydder etter kalaset og fjerner synlige tegn på udådene hun har vært utsatt for.

I utsnittene med nærbilder, der karakterene opptrer alene (såkalte "single shots"), er de konsekvent plassert sentralt i bildet, i front, litt under midten, slik at det er mest luft over dem, i et slags alternativt fugleperspektiv; tilskuerens oppmerksomhet tvinges, på en noe ubehagelig måte mot karakteren i midten. Karakteren fremstår som sentral, men allikevel liten i det totale bildet, mens bildet oppleves som noe ubehagelig å se på. Karakteren Walter er nesten utelukkende skildret på denne måten i sitt hjem. Hans sårbarhet (symbolsk tydeligst uttrykt ved at hunden, hans eneste beskyttelse, blir drept) påpekes på flere måter ved billedkomposisjonen. Han avbildes sentralt, i nærbilde med mye luft over hodet, når han måler blodtrykket, og da han tar sin kveldsmedisin, er denne i full fokus, plassert i midten i et nærbilde. Walters litenhet akkumulerer visuelt i en lang tagning der han rammes inn av en firkant sentralt, litt til venstre i bildet: Det er mørk kveld, huset hans er mørklagt bortsett fra soverommet, der Walter befinner seg. Huset er filmet utenfra på god avstand, slik at Walter fremstår som en liten skikkelse inni vinduet han rammes inn av, litt i utkanten av det store mørket soverommet omringes av.

Videre viser mange bilde utsnitt karakterene filmet bakfra slik at deres blick og reaksjoner ikke er synlige for tilskueren. Dette er en del av filmens utelatte subjektivitet, som svekker

karakterenes rolle som målstyrte protagonister. Fremstillingen blir en slags bevisst negasjon av POV (se mer om dette under "Kamerabruk") mens tendensen til ytrestyring; det at de er avmektige og ytterst sårbare i forhold til noe i sine omgivelser, tydeliggjøres.

Dette er særlig tydelig tre steder i filmen. Karakterene Theodorakis, Lærerinnen og Wrickel filmes alle ved ett tilfelle bakfra i tilsvarende utsnitt, mens de bøyer hodet slik at ryggen - den nakne hos mennene, Lærerinnen i kjole med dyp utrigning bak, er i fokus. De er plassert midt i nærbildet, mens mye av omgivelsene over de bøyde hodene er fanget inn. I etterkant av det første, ydmykende møtet med Lucky, står Lærerinnen en stund alene, med bøyd hode, på altanen. Det er mørkt, og den bare huden på ryggen hennes er det eneste lyse i bildet. Theodorakis sitter i den samme stillingen på sengekanten, om natten, mens hans ex – kone har høylydt besøk av sin elsker i naborommet. Wrickel står bøyd, med ryggen og den stearinlyspydede baken bar, i scenen der han er underlagt den hevnløstne Lucys vilje og i denne ydmykende stillingen tvinges til å synge nasjonalsangen. I noen tagninger er karakterene filmet i markante nærbilder ("extreme closeup"), mens de er plassert i bildets ene ytterkant. Dette er gjort mens de tydelig er i tilstander av fortvilelse, og ubalansen som da oppstår i bildet forsterker inntrykket av karakterens urolighet. Den unge Claudia er vist på denne måten når hun sitter og ser ut i regnet, mens Lærerinnen konsekvent plasseres på den ene siden i et nærbilde der hun morgenen etter festen kommer ut på altanen, og myser i solen mot nabolaget.

#### Bildenes dybde

Bildene i *Hundredager* har et utpreget dybdefokus, karakterene er dominerende i fokus i front, mens omgivelsene, bak eller ved siden av karakterene i det fjerne, har den samme skarpheten. Bildenes dybde er særlig tydelig i scenene med bilkjøring; tilskuerne kan følge motorveien like inn til horisonten, og landskapet får et nesten uvirkelig, endeløst preg. Dybdefokuset i landskapsbildene gir dem et viktig betydningsskapende preg ved å påpeke landskapets vidde og bredde, nærmest uendelighet, fremstår karakterene som små i de overveldende omgivelsene, til tross for at de gjennomgående er i fokus. Det utpregede dybdefokuset er også anvendt innendørs. I historien om det fraskilte ekteparet er en lang stillestående tagning ("freeze frame") av en hvit, naken gang som forbinder soverommene og badet, gjentatt flere ganger. Dybdefokuset forlenger rommets lengde og den nakne hvitfargen gjør det til en institusjonspreget korridor. Dette bildet fremmer tomheten i den store eneboligen - fraværet av barnet og ensomheten til de to gjenlevende.

## Bildenes farger

*Hundredagers* handling er lagt til noen hete sommerdager og bildene er preget av det naturlige, sterke sollyset under innspillingen. Lyset flater ut fargene og kontrastene i omgivelsene, og gir bildene et dust, grå blått preg, som forsterker monotonien og det manglende særpreget i karakterenes nærområde. Bildenes kjølige blåtoner står dessuten i kontrast til den sterke heten, og det visuelle inntrykket bidrar ved dette til ambivalensen og paradoksene som preger *Hundredager*. Farger er videre anvendt for å underbygge det tematiske noen steder. Den nevnte, tomme eneboligen til det fraskilte paret er gjennomgående hvit, hvilket gjør den pregløs og steril, og kvinnen er hvitkledd i det hun forlates av sin elsker og oppsøker sin ex – mann i forsoningsforsøket. Hvitt har en dobbelbetydning i symbolsk forstand; fargen kan representere renhet, håp og uskyld eller den kan stå for sorg og død. Denne dobbelheten knytter seg tematisk til disse karakterene, som har mistet sin datter, slik at både sorg og i denne, noe uskyldspregget, preger dem; tapet de er rammet av gir deres lammelse visse forsonende trekk. Likeledes er håpet knyttet til disse i en viss forstand, ved at det gis ørsmå hint om en mulig forsoning.

Lysset i *Hundredager* er naturlig sollys og det som kommer fra lyskilder i eneboligene eller leilighetene. Et par steder ser det ut til at skygger anvendes for å styrke formidlingen av en karakters sinnsstemning. Den fraskilte og barnløse karakteren Theodorakis introduseres ved minnesmerket i det han legger ned blomster. Hans ex – kone sitter i bilen og venter på ham. I ett bilde er han filmet forfra mens han står stille foran minnesmerket med ryggen til ex – konen som synes i bilen i bildets bakgrunn. Ansiktet hans er skyggelagt, og hans sorg er dermed gjort tydelig. Videre er mørket i ansiktsuttrykket og det at han er bortvendt fra sin forhenværende kone, et klart tegn på kommunikasjonssvikten mellom disse.

Theodorakis ansikt er dessuten skyggelagt i en scene der han står alene og betrakter naboeiendommen fra et vindu. Han er filmet bakfra, delvis i profil, slikt at (det delvis skyggelagte ansiktet) hans er i halvt nærbilde i kanten på bildet, mens naboeiendommen, med en mor og hennes lekende barn filmet på avstand, utgjør resten av bildet. Soldagen utenfor kaster skygge på den barnløses ansikt, og den barnlige gleden og fellesskapet mellom mor og barn på naboeiendommen kontrasteres mot Theodorakis` tap og ensomhet.



## Stillbildene

I *Hundredager* er det en rekke stillestående tagninger, eller frosne bilder (freeze frame)<sup>21</sup> av tilfeldige forstadsborgere, som fremstår som stillbilder i to ulike serier. Den første serien består av tagninger filmet på dagtid, og viser anonyme karakterer som ligger eller sitter mer eller mindre påkledd i solen. Billedserien som forekommer rett før filmens avslutningsscene, er lagt til kveld eller natt, og viser flere tilfeldige karakterer alene på sine altaner (like, som om utsnittene er hentet fra den samme boligblokken). I den første serien er karakteren eller karakterene alle plassert midt i bildet, mens utsnittene veksler mellom totalbilder og halvnære. Alle bildene er preget av mye luft omkring det sentrale motivet; karakteren.

Billedserien i natten eller om kvelden er tonesatt av den melankolske pianotangoen og viser karakterer som konnoterer ensomhet. Disse bildene har et litt annet utsnitt: karakterene er filmet fra øvre overkropp og opp, og er plassert noe i bildets utkant, med mye luft over seg. En tagning i denne serien bryter med de øvrige, ved at den viser et noe som ser ut som et oppstilt scenario; et nakent par poserende i en noe obskøn og seksuell utfordrende stilling.

Det å inkludere disse stillbildene i sjettet blir en flørt med konvensjoner knyttet til *fotografiet*, og dettes antatte evne til å fange fortiden. Stillbildene blir således et distanserende trekk som påpeker og problematiserer filmens fremstillingsmåte og evne til å ”fange virkeligheten”.

## Kamerabruk

I *Hundredager* er karakterene utelukkende fremstilt ved en ytre (objektiv) betraktning. (Det forekommer ingen subjektiverende trekk, som fremstiller noe fra karakterens perspektiv eller indre tilstander eller, som POV og ulike uttrykk for drømmer, minne og fantasier.<sup>22</sup> Dette innebærer altså et brudd med Hollywoodfilm konvensjonen for kamerabruk, der POV ble en viktig teknikk for å fremme en illusorisk realisme, i troen på ”truth expressible through seeing, og muligheten en har til å ”looking” relationships and knowledge into existence” (Carney 1994:8).

---

<sup>21</sup> Denne type billedsekvenser betegnes gjerne kinestatiske bilder (kinestatic images), etter en filmteknisk samlebetegnelse *kinestasis*, en betegnelse satt sammen av to greske ord; *kine* (bevegelse) og *stasis* (statisk) (Frank Beaver (1994).

<sup>22</sup> Branigan har klassifisert en rekke måter å fremstille subjektivitet på, som altså knytter seg til karakterens måte å se på, ”from the mere look or appearance of a character, to a glance, to a sight and finally to *gaze* (...) glances *inward* and becomes introspective” (ibid :80), og i forhold til ”time, frame and mind”. Subjektiviteten uttrykkes primært ved ulike former for POV (feks varianten ”perception shot”) eller ved en cinematografi som konnoterer det *subjektive* (lys, lyd, farge slow – motion osv.)

Subjectivity, by definition, depends on equating origin with character. A point in space must be established and related to the space occupied by a character; that is, character or the perspective position of character will be designed as the origin of a production of space for the viewer. Vision too, is always related to character- space exists as seen by, or generated by, a character, though the activity of seeing may become metaphorical, as in memory or dream. (...) Thus in all cases, a character, through an act of vision directed toward an object, becomes the origin of a production of space for the viewer (Branigan 1984:76-77).

Perspektivet i fortellingen ligger altså ikke hos karakterene, og informasjonen om deres tilstander og (makt-) forholdene mellom dem kommer blant annet frem ved kamerabruken; vinkler, tagningenes lengde og veksling mellom ulike utsnitt (klipp).

Karakterene er med unntak av noen få scener, filmet av et håndholdt kamera. Det er holdt stødig, men samtlige tagninger, bortsett fra visse stillbilder, er preget av den samme uroen som bryter den filmatiske illusjonen. Denne uroen blir i noen scener videre forsterket ved klipperytmen og vekslingen mellom utsnittene karakterene halvnært og ultranært. Et annet illusjonsbrytende trekk er at karakterene ved et par tilfeller, ser direkte inn i kamera. Karakterene filmes dominerende i en ”rett på” - vinkel, men i en del tagninger er karakterene filmet bakfra, tett forfulgt av kamera eller filmet gående på avstand. Å filme dem bakfra, slik at deres ansikt og blikk er skjult for tilskuerne, fremmer deres identitetsløshet, negerer subjektivitet i fremstillingen og støtter fremstillingen av dem som formålsløse, drivende (ikke-) protagonister.

Videre forekommer det et par tagninger der en karakter filmes noe ovenfra, i et slags fugleperspektiv. Dette forekommer i scener der maktforholdet mellom karakterene er tematisert. I scenen der Lucky hevner Lærerinnen, filmes Wricket i et visst fugleperspektiv. Den tidligere mishandleren er nå blitt udådenes offer. Hevneren med pistol er i fokus i et rett på- nærbilde, mens offerets ansikt er nederst til venstre i bildet, og denne vinkelen holdes videre mens Lærerinnen tvinges til å slå ham. Scenens urolighet er også fremmet ved en større uro i kameraføringen og hyppige vekslinger mellom nære - og halvnære utsnitt. Et moderat fugleperspektiv er også anvendt i scenen der Theodorakis står nede i det tomme bassenget og slår tennisballen sin mot bassengveggene. Også i denne tagningen er kameraet mer urolig. Mens Theodorakis er i bassenget, spiser hans forhenværende kone middag med sin elsker på plassen utenfor huset, bare noen meter lenger borte. Hun gjør narr av sin ex – mann, og fremstillingen av Theodorakis i bassenget støtter hans ydmykelse og sinne. I *Hundredager* forekommer det en veksling mellom lange tagninger og element av retorisk montasje i klippingen. Lange tagninger er blant annet brukt i de nærgående ”single- shot” - ene, der en karakter opptrer alene, hvor den uklippede dvelingen av private øyeblikk er anvendt for å forsterke intimiteten og det pinlige i fremstillingen. I noen tilfeller er effekten av de lange

tagningene motsatt; i de lange, stillestående tagningene ("freeze frame") som utgjør filmens billedserier har denne kamerabruken den effekten at fortellingen gis et stilisert preg.

De lange tagningene brytes noen steder av en hyppig veksling mellom ulike utsnitt, med en sterkt fortellende effekt. Jeg har nevnt at vinkel og utsnitt er viktig i scener der maktforholdet mellom karakterene tematiseres. I scenen om det fraskilte paret ved minnesmerket, er det en påfallende skifting mellom utsnitt, der henholdsvis kvinnen og mannen er dominerende i bildet.

## Lyd

Lydbildet i *Hundredager* er mangfoldig og medvirker i sterk grad til å intensivere det sanselige og naturalistiske aspektet ved filmen, samtidig som det er et refleksivt trekk som påpeker den filmetiske illusjonen. Videre har deler av det en symbolsk verdi som støtter filmens tematikk. Foruten et musikkparti, en pianotango, er filmens lydspor utelukkende diegetisk. Lyden veksler mellom å være generell bakgrunnstøy fra karakterenes naturlige omgivelser (fra diffuse eller konkrete kilder) og fra karakter i bildet (billedsynkron lyd), eller komme fra karakterer eller andre lydkilder som befinner seg ute av bildet (off – screen, synkron lyd) (Bordwell, 1993: 119).

Allerede fra filmens intro er lyden et fremtredende narrativt trekk. Den forsterker dramatikken i åpningens *in medias res*; i scenen med den hissige Mario som truer noen unge menn på herretoallet, er tonesatt av et reallydspor på høyt volum. Videre bidrar lyden innledningsvis til å fremheve den Brechtianske bruddeffekten i filmens forsinkede intro: Under den innledende "rulleteksten" opphører lydsporet, og det svarte skjermbildet med presenterende tekst fremstår helt lydløs. Denne sekvensen med tause, svarte bilder i sugettets begynnelse opptrer vekselvis med de introduserende stillbildene av tilfeldige forstadsborgere, som derimot er preget av det samme kunstig høye lydsporet som i de ulike historiene. Vekslingen mellom brå, høy reallyd og stumme, svarte skjermbilder påpeker således filmens egenskap av å være konstruert; både ved manipuleringen av lydsporets volum, og i bruddene som oppstår ved de markante overgangene mellom stillhet og støy. Lyden fra karakterenes naturlige omgivelser har altså et utpreget høyt volum (det er sannsynligvis lagt et opptak over reallyden), hvilket i noen tilfeller forsterker bildenes sanselighet og dermed deres preg av reell virkelighet. Videre kan det høye volumet fungere som et distanserende trekk, fremheve det

stiliserte ved bildene. I *Hundredager* har dermed det høye volumet på lydsporet noe av den tilsvarende effekten som en manipulert *stillhet* i diegesen kan ha:

Just as the freeze frame in a moving picture frustrates the expectations of continuous, lifelike movement, so does the sudden absence of sound in a sound film frustrate our sense of the reality in a given situation. Continued for a long period, cinematic silence become almost tangible and extremely discomfiting. Thus, an absence of sound over images of activity tends to distance the viewer, pushes us away from our absorption with the illusion of reality and makes us aware of the artificial nature of sound in the cinema (Sobchack and Sobchack 1987:198)

Bordwell omtaler et noe tilsvarende fenomen knyttet til Jean - Luc Godards film *A bout de souffle*, hvor ”direct sound recording, with its ambient noise and ”unnatural” volume and timbres” i følge Bordwell er ”the sonic equivalent to the use of real locations and hand- held camera: the sign of not the reality of an event but the real presence of the recording of that event” (Bordwell 1985: 327).

Lydbildet i samtlige historier er preget av en jevn dur fra den nærliggende motorveien, og slik bidrar lyden til å skape en romlig forbindelse mellom de ulike historiene. I skildringene av tomme areal eller knyttet til stillbildene av solbadene, anonyme karakterer, tar den diffuse støyen, og i ett tilfelle fra en konkret kilde; en sementblander, form av en dirrende ikke- lyd som kan høres ut som kan høres ut som lyden av den trykkende heten. Ved dette forsterkes både inntrykket av heten og bildenes preg av tomhet og stillstand, noe som ytterligere fremmes ved at lydbildet fra nærmiljøet mangler konnotasjoner til ”glad sommerstøy” - som latter, lyder fra lekende barn eller badende mennesker.

En radiostemme utgjør et fortellende element, og det nærmeste en kommer en *overvoice* i *Hundredager*, ved at den setter ord på hetebølgen og gir værphenomenet ”hundredagene” et navn. Radiostemmen forekommer først i kjørescenen der den fraskilte kvinnen forflytter seg fra sex - klubben til minnesmerket, og ved en senere anledning - i Hrubys bil. Lyden fra karakterene består av tale, sang og ikke- artikulerte lyder, (stønn, pusting osv) samt diverse, mer eller mindre høylydte kroppsllyder, som lyder fra kløing i skjegg, hvilket forsterker karakterenes kroppslighet og understreker inntrykket av deres ekthet. Karakterenes stemmer er gjennomgående noe monotone, og de verbale utsagnene tar flere ganger form av roping eller kjefting. Ikke-artikulerte lyder som sukk og stønn forekommer en del, og fremhever karakterenes tafatthet og uvilje knyttet til kommunikasjon og formulering av indre tilstander. Denne manglende evnen eller viljen til kommunikasjon er videre fremstilt ved at filmens tale er preget av monologer, mens dialoger bare forekommer i liten grad. Jeg vil utdype forholdet mellom dialog om monolog i neste kapittel.

Lydbildet domineres av lydkilder inne i bildet, men det forekommer også scener der lyden kommer fra karakterer eller annet utenfor bildet. I noen scener der karakterer opptrer alene, kan disse akkompagneres av lyden av andre karakterer i et annet rom – Som i scener fra det fraskilte parets hus, der Theodorakis opptrer alene, mens lyder fra ex – konen og hennes elsker tydelig kan høres fra et annet rom i eneboligen. I noen av scenene der det forekommer en dialogsituasjon, hender det at en eller flere karakterer forsvinner ut av bildet, mens de fortsetter sin tale, utenfor bildets ramme, såkalt *off- lyd* (kameraet fanger dem altså ikke inn). I boken *Filmlyd og filmmusik. Fra klassisk til moderne film* omtaler Birger Lankjær denne ”stemmens dis – lokalisering” som en tendens i den modernistiske filmen. Off- lokaliseringen bidrar til å skille talen fra bildet, hvilket ”tvinger tilskueren lese både lyden og det filmatiske bildet på en ny måte” (Langkjær 1996:103). Stemmen posisjoneres ikke utelukkende i kraft av et talende ansikt i bildet, men flyter nærmest atskilt fra dette. Langkjær baserer seg på Deleuze<sup>23</sup>, og hans tanker at et viktig skille mellom den klassiske og moderne filmen baserer seg på endringer i forholdet mellom lyden og filmbildet; anvendelse av talen, lyden og det musikalske.

I *Hundredager* kan en effekt av at lyden til tider er løsrevet fra filmbildet være at generelle kommunikasjonsvansker eller karakterenes ensomhet, nettopp i nærvær av andre mennesker, understrekes. Videre er en lydkilde utenfor bildet et sted anvendt for å forsterke et inntrykk av overvåking og kontroll; I en scene med det unge kjæresteparet ankommer Claudia en stor åpen (parkerings-) plass alene. Hun er filmet på god avstand og opptrer i liten helfigur på den store plassen. Så høres en kraftig bilmotor som startes, og Mario kommer kjørende inn i bildet fra høyre. Han kjører nærmest på Claudia, og fortsetter lekende frem og tilbake før han til slutt stopper bilen og slipper henne inn. En ytterligere effekt av at lyden kommer fra kilder utenfor bildet, er hvordan dette styrker den generelle fremstillingen av karakterenes litenhet i omgivelsene, ”i det store bildet”. Videre innebærer dette et illusjonsbrudd ved en påminnelse om billeddrammens begrensning, og dermed kameraets stadige tilstedeværelse. En lydkilde utenfor bildet påpeker at den aktuelle scenen er et utsnitt av et større diegetisk bilde, og påpeker dermed kameraets tilstedeværelse ved å påpeke kameralinsens begrensning.

---

<sup>23</sup> ”Det moderne impliserer en ny anvendelse av talen, lyden og de musikalske. Det er ved en første tilnærming som om talehandlingen tenderer mot å frigjøre seg fra sin avhengighet av det visuelle bildet og antar en selvstendig verdi., det som er en ikke- teateraktig (...) Med den moderne filmen oppstår en helt spesiell måte å bruke stemmen på, som man kanskje kunne kalle den frie indirekte stil, og som overskrider motsetningen mellom det direkte og det indirekte.” Deleuze, i Langkjær (1996:98).

I sin bok om filmmusikk har Peter Larsen gitt denne ulike innholdsmessige funksjoner i forhold til filmens fortelling. Musikken understøtter filmens fortelling knyttet tid og rom, begivenheter, aktører og fortellere (Larsen 2005:211). Videre har musikken en emosjonell funksjon, ikke bare for å skape spenning, eller formidle en stemning, men også angi en scenes stemning for filmens tilskuere. Musikk i varierende former er et viktig, om ikke fremtredende, trekk ved lydbildet i *Hundredager*. Filmens eneste ekstradiegetiske lydinnslag er en melankolsk og repetitiv pianotango, ”Tango Chopin” som antar form av et slags ledemotiv<sup>24</sup> i *Hundredager*, altså et tema eller en annen sammenhengende musikalsk idé som brukes i et musikkdramatisk verk til ”å representere eller symbolisere en person, en ting, sted, idé, sinnstilstand, overnaturlig kraft” (Larsen 2005:64). Dette kan også være et såkalt *kamelonmotiv* – samme stykket har flere funksjoner i løpet av en film, og at ett og samme stykke musikk på et bestemt sted i forløpet kan beskrives på flere forskjellige måter (ibid: 214).

Musikken opptrer først opptrer som en del av diegesen, før den tonsetter filmens avsluttende del. Den setter først tone til Vaskedamens strippescene og forsterker nostalgien over tapt ungdom og kjærlighet. Som et ekstradiegetisk innslag legges den så over den diegetiske lyden i scenen der den døde hunden klappes av Walter som igjen klappes av Vaskedamen, mens replikken om menneskers ondskap uttales. Foruten å sette tone til filmens melankoli og tristesse Videre har dette musikkpartiet en betydning for opplevelsen av fortellingens åpenhet eller sykliske preg; musikken fortsetter under den siste stillbildeserien som viser anonyme karakterer alene i natten, og scenen der Anna Urokråke manipulerer utelampene, og videre gjennom hele rulleteksten og avslutningsvis dermed form av *ekstrafiksjonell musikk* (se Larsen 2005:213). På denne måten bidrar musikken til å skape inntrykket av fortellingens åpenhet eller sykliske preg – inntrykket av at filmens historier og tematikk (delvis formulert eksplisitt av Walter) fortsetter, selv etter at rulleteksten har rullet ferdig.

Musikk forekommer også i karakterenes sang, Annas favorittkassett med kjærlighetssangen ”Monja” Denne sangen kan understøtte, eller være et uttrykk for den generelle kjærlighetslengselen i *Hundredager*, som kontrasteres til stemningen i bildene de tomme

---

<sup>24</sup> I denne sammenhengen kan det være aktuelt å trekke inn Bordwell og Thompsons vektlegging av gjentakelsens betydning for den filmatiske forståelsen, og deres definisjon av et *motiv*: ”(..) Vi vil kalle ethvert betydningsfullt gjentatt element i en film for motiv. Et motiv kan være en ting, en farge, et sted, en person en lyd, ja også et karaktertrekk. Vi kan kalle et lyssettingsmønster eller en kameraposisjon for et motiv hvis det gjentas i løpet av filmen.” side 61 i Bordwell, D. and K. Thompson (1997). Film art: an introduction. New York, McGraw-Hill.

kjøpesenterarealene. At Anna bringer med seg denne kassetten er bare rett og rimelig da Anna er den generelle ”speile” – funksjonen). Et hektisk teknomusikalsk innslag, fra Marios bilradio setter tone til hans aggressivitet. Sangpartiene i filmen forekommer i historien om Lærerinnen og kjæresten og den haikende Anna. Lærerinnen tvinges til å synge, som straff for at hun ikke vil drikke, og den dannede kvinnen lirer uvillig og lidende av seg en strofe fra ”Carmen”; sammenligningen av kjærlighetens vesen med en vill fugl. Hennes relative dannelses og stemme settes så i kontrast til de vulgære mennene, som bryter inn og krever at hun heller skal synge ”La Caccuracha”. Det satiriske preget fortsetter videre ved sang; i kraft av syngingen av Østerrikes nasjonalsang, som tvinges ut av Wrickel mens han har et påtent stearinlys stukket inn i baken.

I haikesekvensene med Anna synger hun med til sin yndlingskassett; kjærlighetssangen ”Monja”, eller hun synger diverse reklamejingler som hun villig lærer vekk til sine varierende sjåførere. Ved ett tilfelle synger hun et par salmer sammen med en godt voksen og god kristen kvinnelig sjåfør. Sangen reflekterer i begge tilfeller Annas funksjon av å speile sentrale aspekter ved samtiden; forbrukerkulturen og religionens plass i folks liv. Videre er salmesangen et slags frampeik mot den senere ofringen av Anna.

## 5. Spillestilen i *Hundredager*

To picture emotion must be the central aim of the photoplay. – Hugo Munsterberg<sup>25</sup>

Everything to do with emotions has to be externalised; i.e.; it must be developed into a gesture. The actor has to find a sensibly perceptible outward expression for his character's emotions, preferably some actions that gives away what is going on inside him. - Bertolt Brecht<sup>26</sup>

Jeg vil i dette kapitlet karakterisere spillestilen i *Hundredager* og se på hvordan fremstillingen og formidlingen av følelser gjennom skuespillet medvirker til ”ubehagets estetikk”. I *Hundredager* er spillstilen preget av en ambivalens som tidvis gjør det utfordrende å forholde seg til filmens karakterer. Spillet domineres av en høy grad av naturalisme eller realisme, samtidig som det har visse stilistiske trekk som virker distanserende, fremmedgjørende eller illusjonsbrytende. Ambivalensen i spillet bidrar til en oppløsning av kjente stereotypiske filmrolledikotomier, som en tydelig forskjell på ”helt” og ”skurk”. En konsekvens av dette er blant annet at fiksjonskarakterenes troverdighet tidvis forstyrres og mulighetene for en identifikasjon eller sympatietablering med karakterene vanskeliggjøres. For å karakterisere ambivalensen i *Hundredagers* spillestil, i vil jeg ta utgangspunkt i Johannes Riis sine tanker omkring formidlingen av følelser gjennom spillet, spillets ekspressivitet i boken *Spilleets kunst – Følelser i film*<sup>27</sup> fra 2003. Riis definerer fremstillingen av følelser som fremstillingen av intensjoner, inntrykket av at vil eller ikke vil noe i en gitt situasjon, av at karakteren ikke tør eller føler seg i stand til å gjøre noe som den gitte situasjonen krever (Riis 2003:11). I forhold til å snakke om følelser som et viktig virkemiddel i film, har begrepet *ekspressivitet*<sup>28</sup>, som ”uttrykk for at man forholder seg til omgivelsene med bestemte anliggende i mente”, visse fordeler, da begrepet fanger den interaktive dimensjonen av filmopplevelsen (ibid:24). Det er i større grad tale om å vekke kognitive og emosjonelle effekter i tilskueren, enn å kommunisere et språklig utsagn. *Ekspressivitet* innebærer dermed at det oppstår en virkning i tilskueren, den har en ”cuing - funksjon” (ibid: 150) som får tilskueren til å legge merke til noe bestemt i en situasjon eller ved en karakter. Videre fremhever Riis hvordan følelser i film formidles med ulike spillestrategier, motivert ut fra

---

<sup>25</sup> Sitat hentet fra Munsterberg, Hugo (1970, 1916) *The Film: A Psychological Study*. New York: Dover, side 48.

<sup>26</sup> Sitat hentet fra Butler, J. G. (1991). *Star texts : image and performance in film and television*. Detroit, Mich., Wayne State University Press. (s 168)

<sup>27</sup> Boken bygger på en såkalt ”prisoppgave”, altså en doktorgradsavhandling, innlevert i 1997, tilføyd ett kapittel, om stilteori og – analyse, mens de øvrige er revidert.

<sup>28</sup> Ekspressivitet skiller seg fra instrumentell adferd, hvor ekspressivitet rommer en intensjon om å gjøre noe (feks slå i sinne) mens den instrumentelle adferden betegner handlingen som realiserer målet uten noen form for følelsesmessig opphisselse. (Fridja, Emotions p 94)



hensikten å påvirke tilskueren i en eller annen retning. På bakgrunn av ulike spilletyper og former for ekspressivitet, etablerer han en distinksjon mellom henholdsvis en *retorisk* og *naturalistisk* påvirkningsstrategi.

### Naturalistisk og retoriske strategien for å påvirkingsstrategi

Hovedforskjellen på en naturalistisk og en retorisk kommunikasjonshensikt knytter seg til hvorvidt ekspressiviteten er isolert til fiksjonsuniverset, eller om den i en eller annen grad oppstår som en henvendelse rettet mer direkte mot tilskueren. Denne distinksjonen kan knyttes til en klassisk anti – tese mellom naturalistisk *oppslukthet* og *teatralisk* kunstferdighet. Dette markerte overgangen utviklingen av en intimitetsdiskurs i den moderne kunsten på 1700- tallet, en bevegelse fra teatralitet til absorpsjon (Fried 1988)<sup>29</sup> og (Fried 1998:48). Den naturalistiske strategi, innebærer i følge Riis, ”å engasjere tilskueren ved å motivere den fremstilte ekspressiviteten som en funksjon av forhold inne i fiksjonsuniverset”. Karakterens ekspressivitet peker utelukkende på visse forhold i diegesen, som hva som er farlig, interessant eller provoserende. Den retoriske strategi innebærer på den andre siden ”å engasjere tilskueren som en taler til sitt publikum”. Dette betyr at ekspressiviteten ikke nødvendigvis oppstår som en konsekvens av forhold i fiksjonsuniverset, men at det like mye kan være motivert ut fra å gjøre mer direkte inntrykk på tilskueren, og dermed tjener en funksjon utenfor fiksjonsuniverset (ibid:221). Ekspressiviteten i en naturalistisk eller realistisk spillstil er altså utelukkende rettet mot og motivert ut fra fiksjonsuniverset. Skuespilleren formidler følelser på en realistisk måte, slik at ekspressiviteten gir inntrykk av *handlingsrelevans*; altså en realistisk eller naturlig sammenheng mellom situasjon, person og atferd, og at kroppsspråket står i forhold til den aktuelle situasjonen. Realismen i spillet formidler inntrykket av et selvstendig eksisterende filmunivers, og skuespilleren formidler dette ved å minimere en kommunikasjonstilje, det er ikke tilrettelagt med tanke på en tilskuer, og spillet preges gjerne av tilbakeholdelse eller demping av følelser. I en spillestil med en retorisk påvirkningsstrategi derimot, er ekspressiviteten med på å fremstille et misforhold mellom en viss situasjon og en karakters atferd. Følelsesmessige reaksjoner kan enten utelates der det ville være å forvente , altså en manglende reaksjon på et forhold, eller

---

<sup>29</sup> Dette markerte altså en overgang til den autonome kunsten og den ekstern (teatrale) relasjonen mellom objektet og betrakteren, brytes til fordel for interne relasjoner i tablået, der innlevelsen i den subline fremstillingen innebærer den nye kunsterfaringen. (tablået påkaller altså dypere dimensjoner i mennesket, som en kan tre inn i om språk – og atferdskonvensjoner overskrides)

motsatt kan ekspressiviteten synes overdrevet eller malplassert. Konsekvensen av dette er at ekspressiviteten på ulike måter går ut over sin funksjon i fiksjonsuniverset, og henvender seg, med ulike hensikter, mer direkte mot tilskueren, og bryter således den filmatiske illusjonen. En spillestil med en retorisk kommunikasjonshensikt har derfor ulike distanserende strategier. En spillestil som rendyrker dette, er den ”fremmedgjørende”, (Verfremdung) som har flere teatraliske trekk. Riis definerer ”teatralisk spill” som ”en teknikk hvor ekspressivitetens manglende funksjonalitet inne i fiksjonsuniverset blir anvendt til å påvirke tilskueren emosjonelt” (ibid: 191). Riis knytter denne effekten til Brechts (klassiske) *verfremdungseffekt*, der idealet var at skuespilleren skulle fremstå som om han eller hun siterer replikkene og gestene, heller enn at de blir fremført som sine egne, noe som skulle forhindre tilskueren å leve seg inn i rollen (ibid: 192). Dette kan kalles den Brechtsianske ”sitering” -”quotation”; ”of a text spoken in such a way as to reveal its social and historical pre-existence. “Natural” speech is acknowledged as fabrication, and character as a relay of this knowledge” (Margulies 1996:48).

I denne sammenheng er ikke *gester* anvendt synonymt med ”kroppsspråk”. Gester er betegnende for ulike kroppslige uttrykk som har en kommunikativ relevans i den fiktive fortellingen, samtidig som de uttrykker en mening om peker utover teksten, som Fredric Jameson har uttalt det; ”gestus simply identified the nature of the act itself, showing private emotion to be socially and economically functional,” (...) it must work as a moment of summation, not just of narrative development, but also for the ideological ideas conditions pertaining at the moment” (Butler 1991:174).

Defamiliariseringens mål var å etablere en kritisk distanse mellom spillets handling og fortolkningen av denne handlingen: altså å fremme ideene eller de ideologiske prosessene i aktualisert i spillets handling, heller enn å oppmuntre publikummet til å bli involvert til de psykologiske eller emosjonelle tilstandene hos karakterene. Distanseringen oppnås ved å stilisere talemåte, bevegelse eller positurer. Robert Stam omtaler videre Brechts didaktikk som at han er mer opptatt av ”å lære tilskueren å lære”, enn å formidle et politisk budskap til tilskueren. Stam hevder Brechts anti-illusjonisme er ment som en kritikk av ”en narkotisk, mystifiserende, politisk demobiliserende kunst som tilbyr publikum deres egne fantasier angående hvordan ting er, snarere enn en radikal kritikk av fantasiene.” Det er med andre ord i denne sammenheng ikke Brechts skuespill som sådan som er interessant,” men den virkning hans ideer har hatt innen filmteori og praksis (Stam 1999:248). Det selvrefleksive dimensjonen er (som vist, få d frem i kap 2) sentral knyttet til den (klassiske) modernistiske

filmen, da den begynte å tematisere sin status som kunst med et tilhørende særegent filmspråk. I tråd med dette tematiserte filmene både sin egenskap av å være en ”konstruksjon av en Kunstner”, men også å gi en adekvat fremstilling av samtiden. I den filmvitenskaplige tilnærming ”det teatraliske” er således den ideologiske (særlige den politiske) dimensjonen tonet noe ned, til fordel for en mer generell tematisering av det (selv-) refleksive ved filmuttrykket. Begrepet om ”det teatraliske” revideres, og David Bordwell vektlegger for eksempel bare den ene dimensjonen ved det refleksive; filmens økende grad av selvbevissthet omkring sitt særegne kunstferdighet. Han har en rent formalistisk orientering, og fremhever hvordan det teatraliske tydeliggjør det særegne ved filmspråket og dets visuelle virkemidler.

(..) the disparity between a base text and cinematic representation”, (...) “Since Brecht we have realized that a production can criticize its source, but that may be only the extreme edge of a practice whereby a film can mark a certain distance from its text (a novel, play script) by preserving a relative autonomy for its cinematic systems. I shall call this strategy “theatricalization” (Bordwell sitert I Riis, side: 62).

I følge Ivone Margulies, i hennes tidligere nevnte diskusjon om forholdet mellom det teatraliske (eller stilistiske) og det naturalistiske i film post Godard og Brecht, er Bordwells definisjon noe reduksjonistisk, da denne ikke inkluderer det teatraliskes tematisering av tilskuerdimensjonen. Ved begrepet “forstyrret teatraliskhet” betegner Margulies tvetydigheten i den type filmuttrykk som evner å engasjere tilskueren, samtidig som det har defamiliariserende effekter.

At stake in the term “theatrical” both for minimal art (sculpture) and cinema, is the cleavage between two presences that demand recognition at the same time: that of the spectator and that of the scene. These are related through conditions of separation or of familiarity that are, at each instant, absolute. And these two poles define a gravitational field in which the engagement with the represented scene parallels, but never erases, one’s acknowledgement of one’s own detachment from the scene (Margulies 1996:60).

Spillet i *Hundredager* har altså en slik form for ambivalensen ved seg i vekslingen mellom en naturalistisk og en retorisk påvirkningsstrategi. Jeg vil i det følgende se på fremstillingen av følelser gjennom spillet i *Hundredager*. Jeg vil se på de ulike formene for ekspressivitet og presentere spillet i tråd med trekk fra ulike varianter av spillestiler.

## Spillet i *Hundredager*

I don't make any difference between feature films and documentaries. That's why the term "staged reality" was coined. That means the people in my films are non-actors, but sometimes don't act that way. And that irritates some people. They want to think and see in tidy categories. – Ulrich Seidl<sup>30</sup>

No actors. (No directing of actors.) No parts. (No learning of parts.) No staging. But the use of working models, taken from life. BEING (models) instead of SEEMING (actors). – Robert Bresson<sup>31</sup>

Spillet i *Hundredager* er hovedsakelig preget av naturalisme, i og med at ekspressiviteten stort sett er motivert ut fra, og rettet mot, forhold i fiksjonsuniverset. Spillet har imidlertid flere distanserende trekk, slik at det totalt sett forekommer en veksling mellom en naturalistisk og en retorisk kommunikasjonsstrategi i filmen. Den retoriske strategien har på ulike måter fremmedgjørende eller teatraliske effekter, der en konsekvens er at dette bidrar til å fremme et nyansert bilde av de ulike karakterene og rollene. Spillet i *Hundredager* er videre essensielt i formidlingen av filmens tematiske dimensjon, individualiseringens korrumpierende effekt i form av sosial isolasjon og verditomhet, urbanitetens bakside. Spillestilen bidrar til en nøktern likestilling, er ikke moralsk dømmende, av karakterenes ulike tilstander, reaksjonsmønstre og handlinger. De distanserende trekkene inkluderer selve spillemåten som tidvis kan oppleves teatralisk, foruten karakterenes visuelle fremtoning og handlinger. Jeg vil i det følgende karakterisere spillet i *Hundredager*, og i særlig grad se på effekten av ambivalensen mellom den naturalistiske og retoriske strategien.

### Amatører versus profesjonelle skuespillere

I *Hundredager* er skuespillerne en blanding av amatører og profesjonelle, hvilket bidrar til dynamikken mellom de ulike formene for ekspressivitet og trekk fra forskjellige spillestiler. De profesjonelles spill er, med noen unntak, preget av naturalisme; karakterene er oppslukte i fiksjonsuniverset og ekspressiviteten retter seg utelukkende mot dette. Amatørens spill tilfører fremstillingen både autensitet ved noe som minner om et ikke-spill eller automatisme, og et spill preget av en unaturlig stivhet eller et overspill, på grensen til det teatraliske, noe som også kan være et resultat av deres manglende profesjonalitet. Karakterer spilt av profesjonelle skuespillere spiller gjerne de mest utagerende eller dramatiske rollene, med størst grad av ekspressivitet, både verbalt og kroppslig. Amatørene har mer lavmælte roller,

---

<sup>30</sup> Frey, M. (2004) "Border Zones: The films of Ulrich Seidl." <http://www.sensesofcinema.com/> DOI: .

<sup>31</sup> Sitat hentet fra Bresson, R. (1986). Notes on the cinematographer. London, Quartet Books.

og deres formidling av følelser er i større grad hjulpet av øvrige trekk ved filmens mise - en-scène, som hvordan de er plassert i bildet og med hvilken vinkel kameraet fanger dem inn. (Jmfør fra forrige kapittel, at særlig innrammingen er viktig, da denne fremhever karakterenes litenhet eller hjelpeløshet ved at disse tar opp liten plass i bildet.) Fremhevingen av de profesjonelles spill kommer særlig frem i scener der de opptrer sammen med karakterer spilt av amatører: Cinematografien og karakterenes posisjonering i bildet lar på ulike måter den profesjonelles spill komme i fokus, mens amatørers bidrag kommer mer i bakgrunnen. Amatørens ansikt er noe i skjul, karakteren filmes kanskje mye bakfra, mens kroppsspråk, stemmebruk og ansiktet til den profesjonelle gis større fokus. Et sentralt eksempel på dette, er hevns scenen der Wrickel får smake egen medisin. Karakterene som spilles av profesjonelle (Lucky og Lærerinnen) er hele tiden i fokus; både innen bildets ramme, og ved at de ytrer flest replikker og har størst repertoar av kroppslige uttrykk. Wrickel, som stort sett sitter i en stol, plassert lavt og litt i utkanten av bildet, har med små variasjoner, det samme uttrykket av overraskelse, indignasjon og frykt.

De tre andre derimot agerer med hele kroppen, og viser et mangfold av reaksjoner på den mildt sagt prekære situasjonen; Lucky spiller ut fiendtlig sinne og desperasjon til han i scenens utgang sitter gråtende; ulykkelig og selvskadende i trappen. Og Lærerinnen, etter stor frustrasjon og sannsynligvis en viss emosjonell ambivalens, ender også opp gråtende, i den fremdeles like "lamslåtte" Wrickels armer.

Utformingen av karakterenes roller i *Hundredager*, særlig amatørernes, ble gjort ved såkalt *method acting*, hvor materiale fra skuespillerens eget liv og person trekkes in i utformingen av rollen (Riis 2003:27) Spillet baserte seg på et manus, men dette var uten replikker. Disse ble utformet underveis, med stor deltakelse fra skuespillerne både amatører og profesjonelle, i den hensikt at karakterene skulle fremstilles med størs grad av troverdighet, og i tråd med rolleinnhaverens vesen. Seidl beskriver selv prosessen slik:

All the dialogue was improvised on the set, but the scenes were carefully planned and written before, while writing the script. I chose this method (without written dialogue), because I wanted the actors to be as free as possible for improvisation. Concerning the non-professional-actors, I wanted them to be able to talk with their own words. I wanted them to keep their individual manner to express themselves. And, of course, spontaneity is a very important element of my staging - Seidl<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> Seidl, I et intervju med IndieWire

Bruken av amatører og profesjonelle i spillet bidrar altså til å fremme ambivalensen i spillet ved å tilføre dette element fra ulike spillestiler og former for ekspressivitet. Jeg vil nå gi en karakteristikk av hovedtendensene i spillet, henholdsvis av de profesjonelle og filmens amatører.

#### De profesjonelle

Karakterer som spilles av profesjonelle i *Hundredager* er haikeren Anna (Maria Hofstätter, som også fikk en pris for sin innsats), kvinnen i det barnløse paret (Claudia Martini) den unge Claudia (Franziska Weiss) og hennes kjæreste Mario (Rene Wanko) samt Lærerinnen (Cristine Jirku). Spillet til de profesjonelle skuespillerne er altså, med noen unntak, preget av en ekspressivitet som retter seg mot fiksjonsuniverset, hvor den synes logisk og troverdig ut fra situasjonen. Spillet er for det meste et såkalt underspill, der følelser holdes tilbake eller er hemmet, til tross for at et følelsesutbrudd ville være å forvente ut fra situasjonen. At spillet er motvillig, er blant annet fremhevet ved karakterene Mario og Luckys verbale ytringer. I scenene der Mario formaner Claudia, kommer hans opprørthet til uttrykk med stor troverdighet, ved at han stotrende leter etter ord når han skjeller henne ut. Lucky gjør noe av det samme i samtalen han har med Lærerinnen dagen derpå, hvor han betror seg til henne vedrørende tapet av sønnen: Han leter litt etter ordene, som tilsynelatende er vanskelig for ham å formidle. De profesjonelles spill har dessuten et preg av såkalt ”bevegelse og forstyrrelse”, som oppstår når det ikke er sammenheng mellom ekspressivitet og situasjon (Riis 2003:165). Dette er, i følge Riis, en viktig strategi for å fremstille naturalisme i spillet, og er velegnet til å fremstille en mental ustabilitet som ikke bare er bestemt av ytre forhold, men også av *karakterens indre tilstand*<sup>33</sup>. En plutselig hemming eller følelsesmessig aktivering som ikke kan forbindes med noe i omgivelsene vil holde tilskuerens oppmerksomhet på de følelsesmessige bevegelsene eller forstyrrelsene. I følge Riis vil denne spillestilen være et velegnet middel i ”den moderne filmens skildringer av en følelsesmessig usikkerhet og fattigdom” (ibid: 168). Karakteren Marios plutselige hissige og bebreidende utbrudd mot kjæresten til tross for at hun tilsynelatende ikke har gjort noe, er et eksempel av en slik plutselig forstyrrelse. Det kommer ved dette tydelig frem at årsakene til hans sykelige sjalusi sannsynligvis ikke har sin opprinnelse i Claudia sin atferd, men i hans eget mindreverdighetskompleks, altså en indre ustabilitet. Det samme gjelder den fraskilte,

---

<sup>33</sup> Bevegelse eller forstyrrelse er eksempler på *kognitivt udefinerte følelser*, som Riis betegner dem som oppstår der det ikke forekommer en sammenheng mellom ekspressivitet og situasjon, og er følelser som *dimensjoner*. Hemming eller selvbeherskelse kan for eksempel sees på som dimensjoner av følelser som vrede, frykt, sorg, glede osv. (Riis 2003: 166).

barnløse kvinnen. Hennes plutselige frustrasjonsutbrudd mot ex – mannen, etter at elskeren har forlatt henne, avslører tydelig hennes mentale tilstand. Mens denne karakteren i filmens øvrige scener fremstilles gjennom et lite ekspressivt spill, eller underspill, slik at den barnløse kvinnen nærmest fremstår som påfallende likegyldig, avslører dette desperate kontaktforsøket kanskje hennes egentlige tilstand: at hun i affekt og fortvilelse skriker til og slår sin ex – mann, lar noe av den dype fortvilelsen hun føler komme til uttrykk

Den mest utpregede spilleprestasjonen i *Hundredager* utføres av karakteren den haikende Anna, som fremstilles som en psykososial avviker. Anna og hennes sosiale dysfunksjonalitet er i høyeste grad naturalistisk slik at hun blir en autentisk rød tråd gjennom hele filmen. Men denne karakteren minner samtidig på at det hun fremstiller bare er et spill; det er bare en film. Ved et tilfelle, i en kjørescene, der hun får lov til å spille yndlingskassetten sin, og denne kjærlighetssangen legges over lydsporet mens de kjører i området omkring kjøpesentret, ser hun i noen sekund smilende rett inn i kamera og illusjonen brytes i det skuespilleren kommer frem bak karakteren Anna. Naturalismen i de andre profesjonelle karakterenes spill er også tidvis avbrutt av visse teatraliske eller distanserende (retoriske) trekk. Dette vil jeg komme tilbake til senere i dette kapitlet.

#### Amatørene

Karakterene pensjonisten Walter, Vaskedamen, Alarmsystemselgeren Hrudy, ex – mannen Theodorakis, massøren og den semi- voldelige Wrickel er alle amatører, og spiller endatil roller tilnærmet dem de har i sine sivile liv. Alarmsystemselgeren selger faktisk alarmer og han som spiller Wrickel ble oppdaget i en swingerklubb og skal ettersigende ha en bakgrunn innen pornobransjen (eller er eier av en strippeklubb). Amatørens spill ligner på noe mellom et underspill og et ikke- spill, på grensen til automatisme. Flere av karakterene som spilles av amatører er preget av en monotonsk fremtoning: Deres formidling av følelser gjennom mimikk eller annet kroppsspråk er redusert til et tilnærmet minimum. Amatørens monotoni i spillet kan knyttes til Robert Bressons automatisme. Skuespillerne i hans filmer repeterte alle handlingene og gestene inntil gjentakelsen frarøvet deres emosjonelle verdi. Dette ikke - spillet hadde defamiliariserende effekter, da karakterene formidlet ”det virkelige livets automatisering”, og Bresson foreslår at gjennom små feilskjær, små nyanser i modellenes handlinger vil muligens tilskueren oppdage noen glimt av sannhet som normalt er skjult bak hverdagslivets overflate (Butler 1991:80). Bressons automatisme kan altså betegnes som et uttrykk for en slags fremmedgjorthet overfor egne anliggende hos en karakter. I motsetning til det naturalistiske *underspillet*, der følelser holdes tilbake for ikke å gi inntrykk av at

ekspressiviteten er rettet mot en tilskuer, kan et perspektiv på automatisme være at det er en strategi for å gjøre tilskueren oppmerksom på eller la denne reagere på, karakterens apatiske fremtoning (Riis 2003:233). Ekspressivitet er som nevnt, uttrykk for at en forholder seg til omgivelsene med visse intensjoner, og at karakteren er rede til, eller nettopp ikke, handling eller annen relasjonell aktivitet. I dette perspektivet er det ikke snakk om ekspressivitet i det automatiserte spillet, som der ble forsøkt fjernet eller minimert. Ikke bare ved å anvende amatører, eller ”modeller”, men også at handlinger ble gjentatt inntil gjenstander og personer omkring ble ”riktige fordi det ikke var tenkt” (ibid: 154).

Karakteren pensjonisten Walter har et tilnærmet uttrykksløst ansikt, han smiler så vidt en gang, under Vaskehjelpens stripping, og kroppsspråket hans avgir ikke noe informasjon utover at det kler hans skikkelse: en gammel, gretten mann som helst vil være i fred med sin hund og tidvis sin Vaskehjelp. Det samme gjelder Vaskehjelpen, som har det samme non-kommunikative uttrykket gjennom hele filmen, hun ser gjennomgående likegyldig eller passe tilfreds ut, og gir ikke fra seg noen følelsesmessige signal utover denne emosjonelle nøkternheten. Spillet til den handlingslammede karakteren Theodorakis nærmer seg noe mer naturalistisk, selv om dette også tidvis fremstår med teatraliske trekk: hans tydelige preg av å være berørt av situasjonen gir seg utslag i en form for retorisk ekspressivitet, slik at spillet kan dermed oppfattes som unaturlig.

### Spillet som en moderering av offerrollen

I *Hundredager* er ambivalensen i spillet med på å nyansere fremstillingen av de ulike karakterene. Karakterene i filmen er ikke dybdepsykologisk portrettert og fremstillingen viser intet i perspektiv av karakterenes indre. De fremstår i større grad som modeller for noen potensielle menneskelige tilstander og reaksjonsmåter, enn fiktive skikkelser med individuelt særpreg<sup>34</sup>. Hovedfunksjonen til de ulike karakterene eller rollene er å bidra til at

---

<sup>34</sup> Dette kan knyttes til en karakterbeskrivelse fra moderne prosa, der karakterene beskrives som ”confused , unstable and desoriented” (Fluck) og realiteten iscenesettes symbolsk som en rekke av dekontekstualiserte øyeblikk i en slags ”cool overflaterealisme” hvor hendelser og personers reaksjoner ikke tilføres så mye informasjon, slik at man kan se dem som representanter for dypere eller bredere psykologiske eller sosiale mekanismer. Jerslev, A. (2002). Realism and "reality" in film and media. Copenhagen, Museum Tusulanum Press.

Jamfør også Bazin sin karakteristikk av den ”Fellinianske protagonisten”, ‘character’ but a mode of being, a way of living” som ”the director can define throughly through his behavior: his walk, his dress, his hairstyle, his mustache, his dark glasses” ,Bazin, A. and B. Cardullo (1997). Bazin at work : major essays & reviews from the forties & fifties. New York, Routledge. (117)



karakterfremstillingen blir så nyansert og balansert som mulig. Ambivalensen som oppstår i spillets vekslings mellom det naturalistiske og det retoriske, bidrar til å løse opp rolledikotomiene, slik at karakterene anti- stereotypifiseres og det er særlig skillet mellom rollene ”overgriper” og ”offer” som gjøres tvetydig. Som jeg skal vise fremstår noen av kvinnerollene i *Hundredager* med melodramatiske trekk, i tråd med en karakteristikk gitt av Linda Williams; ”Rather than raging against a fate that the audience has learned to accept (as in tragedy), the female hero (in melodrama) often accepts a fate that the audience least partially questions”(Margulies 1996:85). Men denne stereotypiske fremstillingen av en (kvinnelig) offerrolle nyanseres altså på ulike måter i spillet.

Ambivalensen i påvirkningsstrategier bidrar til at ingen av de følelsesmessige reaksjonene eller karakterenes tilstander kommer i et mer fordelaktig lys enn andre. At for eksempel noen av karakterenes spill som nevnt tidvis har teatraliske trekk eller noe som ligner på et overspill, kan svekke deres troverdighet og de denaturaliseres. Videre kan karakterene fremme ubehagelige følelser ved sine handlinger eller ved visse trekk ved sin visuelle fremtoning. Slik balanserer og nyanserer de ulike karakterene hverandre, ved at spillet deres gjør det vanskelig å ta parti med noen av dem. Det er altså særlig ulike varianter av *offerroller* som fremstilles og nyanseres gjennom spillet. Med unntak av nøkkelkarakterene Vaskehjelpen og Alarmsystemselgeren, er alle karakterene i *Hundredager* utsatt for, eller har erfart, ulike former for overgrep, tap eller svik. Ambivalensen i spillet bidrar altså til å gjøre det vanskelig oppleve en større grad av sympati eller antipati for noen av karakterene, ved at et unaturlig eller teatralisk spill kan balansere opplevelsen av en annens karakters grove handlinger. Jeg vil i det følgende vise med eksempler hvordan dette kommer til uttrykk i filmen.

### Karakternyansering gjennom spillet

I historien om det fraskilte paret er karakterens spill viktig for å nyansere inntrykket av to sørgende mennesker. De to deler skjebne, men de har tydeligvis ulike måter å takle sorgen på: hun utfolder seg på sexklubb og med en elsker, han går stort sett taust omkring og leker med en ball. Hennes spill er naturalistisk: hun fremstår som en troverdig fiksjonskarakter ved å fremvise en viss grad av handlekraft, og karakteren formidler et mangfold av sinnsstemninger, formidlet som naturlige eller plausible reaksjoner på forhold i diegesen: hun viser lett irritasjon overfor vaskehjelpen, noe oppspilt halv – demonstrativ glede overfor sin elsker, siden fortvilelse over hans avskjed, for så å uttrykke en dyp frustrasjon overfor ex- mannen med sterke uttrykksmidler. Hennes handlinger kan derimot bryte en sympatietablering: Å oppsøke en sexklubb i et kjøpesenter og pleie et forhold til en elsker i huset hun deler med sin

forhenværende mann fremstår som lite flatterende for en sørgende kvinne. Theodorakis er på den andre siden preget av et spill med en viss grad av naturalistisk hemming; han viser tydelig ved et innbitt ansiktsuttrykk at han holder noen følelser tilbake, og hans hvileløse vandring kan indikere en eller annen indre mental ustabilitet. Theodorakis fremstår med en resignasjon som gjør ham nærmest til et ”uansvarlig barn”. Han viser ingen tegn på handlekraft; selv hans halvhjertete hevngjerrighet rettet mot ex- konens elsker i form av en pistol, kulminerer fort i en anstrengt lattermild skål. I kontrast til sin ex- kones spill fremstår hans lammelse og følelsesmessige tilbakeholdelse mer påfallende enn naturlig. Da han så tydelig er i en eller annen beveget tilstand, uten at dennes årsak gir seg fra den konkrete diegetiske situasjonen, blir ekspressiviteten tilsynelatende overdrevet eller malplassert, og dermed teatralisk. Årsaken til hans innbittede ekspressivitet kan med høy sannsynlig komme fra tapet av barnet (og bruddet med konen, samt ex- konens elsker,) da dette implisitt kommer frem tidligere i sujettet. Dramaturgien legger altså her opp til at årsaksforklaringene er noe diffuse, og Theodorakis sin fremtoning får i kraft av dette noe irriterende over seg: hans strategi for å takle den prekære situasjonen de begge er, fremstår heller ikke som udelt sympatisk, og veier således opp for den tross alt mer troverdige, men ”syndende” atferden til ex- konen Karakterenes atferd og ulike måter å formidle sine følelser på fremhever altså deres status som ”jevnbryrdige offer”, og deres forskjellige håndteringer av krisen likestilles.

Et annet sentralt eksempel på hvordan spillet jevnstiller karakterene, er i forhold til rollene ”overgriper” og ”offer”. I historien om Lærerinnen og hennes kjæreste Wrickel, svarer kvinnen på hans brutaliteter, med ulike trekk av teatralisk, eller fremmedgjørende spill. Riis påpeker noe lignende i en omtale av tittelkarakteren i Rainer Werner Fassbinders *Martha* (1973). Han hevder at det kan være vanskelig å ha medfølelse for denne karakteren, da hun ensidig fremstilles som et offer. Delvis fordi hun spilles som et offer som stadig er ettergivende i henhold til mannens ønsker, delvis fordi spillet forekommer *teatralisk* (Riis:193). Lærerinnen i *Hundredager* fremstår gjennomgående som passiv, og hun avviser aldri sin kjære Wrickel, eller ber ham om å forlate leiligheten hennes. Selv etter den mildt sagt ublide starten på kvelden der hun ydmykes på det sterkeste, kommer hun tilbake i stuen, uten å ytre en eneste misbilligelse. Dette skjer etter at hun i en lang tagninger er filmet bakfra, stående med bøyd hode på altanen, slik at hennes sårbarhet fremheves. Mens kvelden skrider frem, og ydmykelsene og overgrepene akkumulerer, svarer Lærerinnen på behandlingen med stiliserte replikker (se neste punkt) og gester. Et høydepunkt av nærmest melodramatisk karakter oppstår i det hennes lidelse uttrykkes, ikke med tale, men ved sang. De to svirebrødrene vil underholdes, og de tvinger den plagede kvinnen til å synge for dem. Først

ikke, men hun bryter så, med gråtende inderlighet, ut i en sang fra *Carmen*, "L'amour est un oiseau rebelle" (Habanera - "Love is a rebellious bird"); mens sangen hennes kontrasteres med Wrickels synging av *La Caccuracha*. Denne sekvensen kan sees som en henvisning til selve operaen av George Bizet, om den feilslåtte kjærlighetshistorien mellom Carmen og Don José, hvor hans besettelse leder til hans forfall. Den umulige i kommunikasjonen dem i mellom understrekes også i operaen ved at de to protagonistene så å si ikke synger noen duetter sammen, og deres inkompatibilitet understrekes.<sup>35</sup> Jeg vil senere vise hvordan Lærerinnens spill senere blir naturalistisk, når situasjonen snur, og Wrickel har blitt offer for Luckys hevngjerrighet. Jeg vil dessuten videre i kapittelet vise hvordan fremstillingen av Læreren på flere måter nyanserer rollen som offer.

På samme måte er Claudia sin reaksjon på Marios stadige frustrasjonsutbrudd også preget av en ekspressivitet som kan oppfattes overflødig, malplassert eller irriterende og teatralisk. Til tross for at hun i liten grad formidler trivsel i hans selskap, forlater hun ham ikke Claudia tar heller ikke til motmæle overfor Mario, men er fullstendig brakt til taushet av sin kjæreste. At hun at hun blir værende, og viser tegn på hengivenhet (en scene viser dem ha sex i bilen, og Claudia ser ikke direkte plaget ut da), er hun en irriterende påminnelse om hva en kan tåle av ydmykelser. Ekspressivitetens tydelighet står dermed i kontrast til diskresjonen i formidlingen av dennes årsaker, og fremstår som noe teatralisk, og virker distanserende på tilskueren, som kan forvirres av en ekspressivitet som kan synes umotivert. Hun er sannsynligvis tankefull eller trist som en reaksjon på hvordan hun behandles av kjæresten, og det er ikke sannsynlig at hun sitter og ønsker seg ut av forholdet. I siste scene ser imidlertid Claudia betenkt ut, der hun er filmet alene på altanen i regnet. Hva utfallet av denne "reaksjonen" eventuelt blir er imidlertid uvisst da dette er den siste scenen hun opptre i.

Den halvautistiske haikeren Anna er imidlertid den av karakterene som representerer den største modereringen av "offerrollen": I kraft av å være psykososial avviker representerer hun i filmen noe usivilisert og ansvarsløst, "det voksne barnet". I praksis gir det henne en invaderende rolle, hvor hennes nitidige utspørring og stadig gjentakende haikeritual gjentas inntil det irriterende kjedsommelige. Det ene illusjonsbruddet, der hun noen sekunder ser direkte inn i kamera, kan ytterligere være en provoserende gest; som om hennes irriterende

---

<sup>35</sup> Se <http://en.wikipedia.org/wiki/Carmen> (Tilgjengelig 22.11.06)

atferd faktisk er et *spill* også i diegesen (som *Idioternes* ”spassing”<sup>36</sup>). Eller hun kan erte på seg tilskueren ved å påpeke at tross all naturalismen i spillet, er irritasjon eller annet følelsesmessig ubehag eller engasjement mobilisert på grunnlag av en filmatisk illusjon. Anna fremstår dermed delvis med et teatralisk spill, ved at hun peker en irriterende nese både til sine medkarakterer og tilskuere. At hun så midlertidig stagges ved den ”ufortjente” avstraffelsen, medfører dermed ikke bare en dramaturgisk lettelse ved det trykklettende regnskylllet, men også en mulig lettelse over at denne plageånden er brakt ut av funksjon. Anna sin funksjon som et *offerlam* i filmen vil jeg utdype i oppgavens siste kapittel.

### Mer om de retoriske strategiene

I *Hundredager* har de distanserende trekkene ved spillet to hovedfunksjoner. Som jeg har vist; å nyansere de ulike karakterenes roller, og videre, å være illusjonsbrytende i en mer fremmedgjørende hensikt. Den naturalistiske fremstillingen av karakterene brytes altså av selve spillet; hvordan de kommuniserer følelser og handler, men også ved deres kroppslige fremtoning, som kan være frastøtende i all sin blottleggelse. Jeg har hittil beskrevet noen hovedtendenser i spillet, og vil i det følgende gå nærmere inn på noen av de retoriske påvirkningsstrategiene som knytter seg til dette.

#### Retoriske replikker

His way of speaking had to be free from parsonical sing – song and from all those cadences which lull the spectator so that the senses get lost. - Brecht <sup>37</sup>

I *Hundredager* har en flere av replikkene et preg av en dobbeltbetydning; i tillegg til å ha en kommunikasjons hensikt i diegesen, har den også en betydning som peker utover sin relevans i fiksjonsuniverset. Mens de verbale henvendelsene blir fremstilt med nøkternhet i naturalisk spill er replikkene i det retoriske spillet ofte lagt stor vekt på. Uttalesene formidler ofte mer informasjon enn hva som er informativt eller har relevans knyttet til forhold innen fiksjonsuniverset, og er preget av en overdrivelse som kan gjøre dem til ”teatraliske gester”<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> Jeg refererer her til dogmefilmen *Idiotene* (1998) av Lars Von Trier. (Skriv eventuelt noe om ”spassingens” kritiske funksjon.

<sup>37</sup> Brecht, B. and J. Willett (1964). Brecht on theatre : the development of an aesthetic. New York, London, Hill and Wang Methuen.

<sup>38</sup> Replikkenes overflødighet eller preg av ”excesse” kan knyttes til den melodramatiske diskurs, der idealet var å finne et uttrykk for ekspressivitet som ”kunne si alt”(tout dire), og hvor språket så ble preget av en ”kontinuerlig overdrivelse”. Se side 66 i Brooks, P. (1995). The melodramatic imagination : Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess : with a new preface. New Haven, Conn., Yale University Press.

Denne overflødigheten i replikkens meningsinnhold kan dessuten knyttes til en såkalt ”hyperdirekte” diskursiv henvendelse, som i følge Eric Rohmer overskrider både den informasjonen som er nødvendig for å forstå filmens handling (plot) og den informasjonen som er inkludert for å fremme realisme i fremstillingen (Rohmer 1989:88). I *Hundredager* blir visse replikker fremført på en måte som påpeker deres meningsinnhold i en henvendelse som retter seg mer direkte mot en tilskuer, og jeg velger å se disse som utsagn knyttet til en refleksiv og tematisk dimensjon, som en slags fortellende ”over-voice”. De stiliserte replikkene bidrar til å fremheve den manglende kommunikasjonsevnen hos *Hundredagers* karakterer. Alle karakterene sliter med å nå hverandre, og det forekommer generelt lite verbal kommunikasjon i filmen. I de få dialogene som da faktisk forekommer, er replikkens egentlige kommunikasjonshensikt altså i større grad rettet mot forhold ut over diegesen, enn som en informativ henvendelse mot medkarakteren. De fungerer gjerne som tematiske oppsummeringer eller tar form av en (meta-) formuleringer om hypotetiske reaksjoner på det fremstilte, altså en formulering av spillets, eller *filmens* mulige virkning på en tilskuer.

Kommunikasjonens ulike utfordringer er aktualisert i scenen med drikkeleken i forbindelse med det festlige laget hjemme hos Lærerinnen. Denne scenen bærer på en ambivalens, ved at den fungerer som et faktisk tidsfordriv i diegesen, samtidig som den har preg av å være bildet på en konstruksjon av en ”fortelling” i fortellingen: Drikkeleken er en ordlek der poenget å skape en historie ved å bygge setninger, basert på en karakters utsagn, som de andre gjentar og så supplerer med eget bidrag. Denne leken saboteres av en resignert Wrickel, som ”misforstår” spillets regler og nekter å følge Luckys innstendige forklaringer. Scenen utspiller seg nærmest som en parodiering av spillereglene for kommunikasjon, eller samtalens vesen, og hvor meningsomt dette kan oppleves. Det eneste Wrickel kommer opp med er “I go shit - That’s all I can do when I see you two sorry creatures (if not something better comes around)” og som svar på Lærerinnens protest mot hans vulgære svar på Luckys forsøk på å etablere orden: (...) ”with us everything goes”<sup>39</sup>. Her fremstilles en tematisering av (språk-) konvensjonenes egenskap av å være konstruerte. Og i tråd med dette, mulig noe knyttet til de samme konvensjonenes skjørhet eller relativisme. Den primitive brutaliteten knyttet til drikkingen, og i denne situasjonen, tydeliggjort av Wrickels sabotasje, viser den tynne linjen mellom en akseptert atferd, velorganisert innen sosialt aksepterte konvensjonene, og den latente overskridelse av disse. Denne scenen fremstår altså som en tematisering av hvordan

---

<sup>39</sup> Den engelske oversettelsen i filmes teksting. Jeg kunne oversatt det til norsk, men fant det mer korrekt klingende på engelsk.

melodramatiske (essensielle) stereotyper er konstruert på bakgrunn av dikotomier, og hvor skjøre slike forenklinger nødvendigvis er. Videre, at det skal lite til å overskride grenseovergangene mellom dikotomier som ”struktur” vs ”kaos”, og hvor tynn linjen er mellom sivilisert atferd og primitiv mishandling, hat og kjærlighet. Klassiske (melodramatiske) kategoriske dikotomier latterliggjøres her av Wrickel, og hans (wittgensteinske) ”språkskepsis” kan endatil knyttes til melodramaets problematisering av et prosaiske språkets begrensede kommunikasjonsevne. Drikkelekens symbolisering av hele filmens egenskap av ”konstruksjon” uttrykkes melodramatisk av Læreren; ”Jeg har ikke lyst å spille dette spillet. Jeg vil ikke”.

Det tydeligste eksemplet i filmen på uttalelser som er ikke har særlig informativ verdi innen fiksjonsuniverset, er trolig haikerens Annas autopilotiske oppramsinger overfor bilkjørerne. Med unntak av i ett tilfelle, inviterer ikke hennes monologer til noen kommunikativ kontaktetablering overhodet, kun repetitive gjenfortelling av ulike statistiske fakta. På eget initiativ ramser hun opp lister over de mest populære sexstillingene, mest sexy tv- kjendisene, de vanligste sykdommene og diverse forbruksvarer, mens hun krydrer ”samtalen” med diverse nærgående utspøringer, av folks mat – og seksualvaner eller deres lite flatterende kropper. Foruten disse bidragene underholder hun sine hjelpere med diverse reklamejangler. Annas verbale utsagn er knyttet til hennes sentrale metafunksjon knyttet til hennes ”speiling av kulturen”: oppramsingene blir et bilde på hva hennes medborgere (i vid forstand) synes å være opptatt av. Dessuten er hennes nærgåendehet overfor bilkjørerne en personifisering av *Hundredagers* påtrengende estetikk. (Jeg vil komme tilbake til Annas metafunksjon i oppgavens siste kapittel). Annas replikker tar således i større grad form av retoriske henvendelser rettet ekstradiegetisk, mot en tilskuer, enn mot de andre filmkarakterene. Disse replikkene er videre bilder på en ”mangel” eller verditomhet i dobbel forstand; deres manglende kommunikasjonsevne i fiksjonsuniverset og deres preg av det ensidige og overfladiske i folks interesser.

Flere av replikkene i *Hundredager* har videre et preg av å bære på en for stor innsikt, eller ta form av generaliseringer som overskrider hva som oppfattes som en naturlig eller realistisk uttalelse i den aktuelle situasjonen. Replikken er altså overdrevet i forhold til filmens handling, noe Robert Langbaum beskriver som et forhold der tekstens mening er “in disequilibrium with what the speaker reveals and understands”, hvor ”(...) The motive for speaking is inadequate to the utterance.. the utterance is in other words largely gratuitous – it need never have occurred” (Margulies 1996:157). Noen av karakterenes uttalelser har et preg

av dobbeltbetydning; de har diegetisk mening, men denne peker også ut over situasjonen. Den unge Lucky sine formuleringer vedrørende kjærlighetens ambivalente vesen i samtalen med Læreren, har en slik oppsummerende og generaliserende verdi:

Det har ikke vært en kvinne i mitt liv på tre år som jeg har hatt så mye følelser for som jeg hadde for deg i går, selv om det var på en gal måte, for hardt. Ingenting som dette har hendt meg tidligere, og jeg likte det på en måte, å se hvordan (noen) mennesker kan forholde seg til hverandre. Det var derfor jeg oppmuntret ham innimellom. Uansett så er jeg veldig lei meg.

Først gjør det vondt når du blir forelsket, så gjør det vondt når forelskelsen tar slutt og du ikke helt vet hvor dere står, eller om hun liker deg eller du henne, og så i etterkant innser du at du egentlig likte henne svært godt.<sup>40</sup>

Den første replikken er delvis en unnskyldning for hans deltakelse i gårsdagens brutaliteter, delvis en innrømmelse av det fascinerende ved å bevitne menneskets potensielle ondskap i praksis. Denne ambivalente fascinasjonen tematiserer dessuten en mulig tilskuerposisjon *Hundredager* kan aktualisere: ambivalensen mellom en forferdelse og en fascinasjon over de ytterst nærgående og tidvis pinlige blottleggingene av karakterenes behandling av både seg selv og hverandre. Og i tråd med dette peker Luckys uttalelse ( om sin egen erfaring av grufull fascinasjon og medynk), ambivalensen som kan oppstå mellom antipati og en potensiell sympati i møte med filmens karakterer. Den andre replikken beskriver Luckys erfaring med ekskjæresten, som han også har en sønn med. Men uttalelsen er videre et sårt uttrykk for den ytterst allmennmenneskelige frykten og tvilen knyttet til relasjoners ambivalens mellom trygghet og risiko. Uvissheten om man ønsker å binde seg til et annet menneske, og den like store frykten for å være alene. Og denne ambivalensen kommer til uttrykk på ulike måter i alle relasjonene i *Hundredager*. Karakterene forblir i relasjoner som utenfra ser utelukkende destruktive ut (Læreren, Claudia), eller de oppsøker nærhet noe utenfor allfarvei (pensjonisten Walter med Vaskedamen) og den fraskilte kvinnen, og selvsagt Lucky). Et annet eksempel på en ”grandios” uttalelse er pensjonisten Walters replikk i forbindelse med funnet av den forgiftede hunden, ”Mennesker er så onde”. Dette fungerer selvsagt som en respons på hundens dødsfall, men i kraft av å være filmens siste verbale utsagn, er det også en oppsummerende sluttkommentar. Også denne replikken har et preg av ambivalens knyttet til seg; konklusjonen om menneskets ondskap fremføres i en scene preget av stor medmenneskelig ømhet: den gamle mannen klapper den døde hunden, mens han selv blir klappet av Vaskehjelpen. Replikkens paradoks i det manglende samsvaret mellom replikkens innhold og den samtidige konkrete handlingen, oppsummerer kanskje noe av

---

<sup>40</sup> Min oversettelse fra tysk.

*Hundredagers* nyanserte karakterfremstilling og filmens poengtering av en viss verdighet og kjærlighet i det som ved første øyekast ser ut til å være eksistenser og relasjoner preget av ren fornedrelse.

Jeg har nå vist hvordan flere replikker tjener en større kommunikasjonshensikt utenfor enn innen diegesen. At deres preg av å være generaliseringer eller (meta-) tematiske formuleringer trolig har en større fortolkningsverdi for en potensiell tilskuer enn for lytteren i fiksjonsuniverset. I det følgende vil jeg vise hvordan fremstillingen av karakterenes kropper også er ledd i en retorisk påvirkningsstrategi.

Fremmedgjørende fysiognomi <sup>41</sup>

We have no more beginnings. – George Steiner<sup>42</sup>

The cinema is the only art which, as Cocteau says (in *Orphée*, I believe) “films death at work”. Whoever one films is growing older and will die. So one is filming a moment of death at work. Painting is static: the cinema is interesting because it seizes life and the mortal side of life. – Godard<sup>43</sup>

I *Hundredager* utgjør filmens kroppslighet en vesentlig kilde til det ubehaglige, eller abjekte ved filmens estetikk. Filmen byr på nærgående og insisterende skildringer av karakterenes kropper, ofte avbildet i ytterst private øyeblikk. De ulike karakterene blottlegges kompromissløst, uten at det nakne eller seksuelle estetiseres i noen forstand. Fremstillingen av det kroppslige i *Hundredager* bryter altså radikalt med Hollywoods standardiserende og idoliserende fysiognomi. Karakterene i konvensjonelle filmer, ved sitt vakre utseende eller tydelige godhet, fremstår gjerne som idealisert, nærmest guddommelig menneskelighet, der mediets intimiseringsteknikker utnyttes ved hyppig bruk av nærbilde (eller legge fremstillingens perspektiv hos en karakter (POV)). Disse representasjonene er ifølge Bela Balázs viktige for folks ønske og strebing mot bedre liv, da ”Heltens fysiske inkarnasjoner skjønnhet av en type som på en eksakt måte uttrykker ideologiene og aspirasjonene til de

---

<sup>41</sup> Begrepet *fysiognomi* er hentet fra Lavaters og hans kjente verk om forhold mellom kropp og sjel i *Physiognomische Fragmente*. Forestillinger om fysiognomier som symptomer på visse indre egenskaper lever videre i hva Roland Barthes kaller *mytologiene*.

<sup>42</sup>Sitat hentet fra innledningen av Steiner, G. (2001). Grammars of creation : originating in the Gifford Lectures for 1990. London, Faber and Faber.

<sup>43</sup> Sitat hentet fra Godard, J.-L., T. Milne, et al. (1986). Godard on Godard : critical writings. New York, Da Capo Press. Godard on Godard



menneskene som beundrer den.” (Fra *Der sichtbare Mensch* (1924) i (Refsum, Røssaak et al. 2004:21))<sup>44</sup>. Videre er de visuelle kodene ofte basert på en korrespondanse mellom indre og ytre, hvilket tydeliggjør en gjenkjennelse av henholdsvis ”skurk” og ”helt”. Eller det radikalt motsatte kan være tilfellet; at det nettopp *ikke* er et samsvar mellom det indre og ytre, der f.eks. monsteret tjener en ideologikritisk funksjon (som i David Lynch sin *Elefantmannen*): ved å etter hvert vise monsterets menneskelighet arresteres tilskueren for å først ha feiltolket monsteret i et ”korrespondanse” – perspektiv (ibid:16).

I *Hundredager* er de kroppslige fremstillingene av karakterene sånn sett demokratiserende på en heller lite flatterende måte, og filmens bryter både med ”korrespondanselæren” og dennes kritikk ved å verken favorisere visse kropper eller fremstille noen styggere enn andre. Med unntak av det unge paret (Mario og Claudia, samt Lucky) er alle karakterene spilt av voksne mennesker med et ordinært utseende. De er ikke forskjønnet på noen vis, verken med sminke eller lyssetting. Flere av dem er intimt skildret i nakenhet, noen med seksualisert atferd. Kroppene er tydelig fremhevet ved lange dvelende tagninger. Karakterene unnslipper aldri det nærgående kameraet - den kompromissløse blottleggingen forsterkes ved at karakterens perspektiv aldri kommer frem; det forekommer ingen subjektiverende teknikker, som POV, i *Hundredager*. Noen av kroppsskildringene tar form av ”vrenge klisjeer”, der konvensjonelle bilder av ung, vellykket, estetisert kroppslighet er erstattet av et nytt innhold. Skildringene av den tilårskomne Lærerinnens skjønnhetsritual med nærgående skildringer av at hun klipper kjønnsåret og betrakter sin falmende skjønnhet, samt den påfølgende øvelsen på ”sexy posering” fremstår som både som ytterst sårbare avsløringer og som en slags imitering av filmatiske (objektiverende) fremstilling av unge kvinners vakre, begjærlige kropper. En annen alternativ utnyttelse av en slitt klisjee, er scenen der den aldrende Vaskehjelpen stripper foran den beundrende og godt fornøyde pensjonisten Walter. Mens den førstnevnte scenen med Lærerinnen er ytterst pinlig, har den øvrige scenen med malplassert, seksualisert nakenhet en stor grad av en heller mørk komikk knyttet til seg. I begge tilfeller knyttes det således noe distanserende til de ellers så naturalistisk spillende karakterene. Nakenhet og seksualitet med en distanserende effekt forekommer videre i historien om det fraskilte paret. Den voksne, normalt utseende kvinnen eksponeres naken og ytterst lettkledd i de fleste scener hun befinner seg i. Hun er dessuten vist aktivt seksuell i kjøpesenterets sexklubb, og har i denne

---

<sup>44</sup> Disse representasjonene kan knyttes til Kristeva sitt begrep; *corps propre* ”one’s own clean and proper body”, som står for både hva som tilhører en selv, og hva som kulturelt er forstått som ”rent”. Denne kroppsligheten eksisterer kun i den kulturelle ideologien i følge Kristeva, hvor den kommer til uttrykk i ulike bilder og representasjoner. Side 56 i Fuery, P. and K. Fuery (2003). *Visual cultures and critical theory*. London, Arnold.

gruppesexscenen noe som ligner på et ”ekte samleie”. De øvrige deltakerne i denne ”klubben” er også godt voksne mennesker, og sexscenen er ikke myntet på å pirre.

The body is one of the primary sources of abjection, as even though the Symbolic constantly attempts to contain it, censor it and purify it, all bodily fluids negate such attempts through crossing the boundaries, borders and limits of the corporal body. (Fuery and Fuery 2003:58)

De kroppslige skildringene utgjør det mest tydelig ubehagelige på innholdssiden. De avslører ikke bare ytterst private scenarier (ekstrem backstage- atferd), de blottlegger dessuten en form for nakenhet som sjelden er vist på lerret før: voksne eller aldrende mennesker som tross manglende ”ynde” fremdeles viser tydelige tegn på både forfengelig og seksuelt begjær. Kroppene i *Hundredager* bryter altså mainstreamfilmens forfekting av *corps propre*.

Abjektion, the violent repulsion against and exclusion of bodies felt as alien or threatening, also works as a metaphor for the processes of exclusion through which a social “body” seeks to “purify” itself. The cinema of abjection focuses precisely on those “aberrant” elements: criminals, psychopaths, monstrous beings or those perceived as such, creations of the very system that must eradicate them (Ezra 2004:296).

*Hundredager* representerer altså et nytt repertoar av kroppslige fremstillinger, som sammenlignet med den konvensjonelle (Hollywood-) filmer viser et mangfold som overskrider den klassiske fremstillingen av kropp og seksualitet; der tilskueren styres til å identifisere seg den vakre protagonisten, og mindre heldige fysiognomiske eksemplarer skal vekke antipati. Dette konvensjonsbruddet i *Hundredager* knytter den til en gruppe filmer som problematiser de mer forenklete fremstillingene, som Agnes Vardas selvbiografiske fremstilling av det å eldes i *Les Glaneurs et la glaneuse* (2000), og ikke minst Catherine Breillats filmografi: “systematically unromantic, Breillat’s films deconstruct the myths associated with love and sex: emotional, sexual, and physical violence is irremediably confused with love, affection, and desire, and ultimately functions as the norm.” (ibid:297). Disse filmene har også blitt omtalt av James Quandt som ”The New French Extremity” (Grønstad 2006). Videre er det, knyttet til Dogmefilmen, hevdet at det har vokst frem en annen filmatisk diskurs som ser et behov for en overskridelse; ”der følelsen av fortrenning, at mennesket har et indre som vil ut, men som er hemmet og kuet av sosiale bånd og stengsler – er en selvfølge og allment akseptert forutsetning” (Refsum, Røssaak et al. 2004:53).

Fremstillingen av kropp i *Hundredager* er ubehagelig, da bildene av voksne og aldrende kropp minner om at den korporale ungdommeligheten er forgjengelig, og at alderdom har døden som utgang. Nettopp menneskets forgjengelighet - livet mot døden - er ifølge Kristeva en lang abjeksjon. *Liket* er dermed det ultimate abjekte, da ”det ikke lenger er ”jeg” som utstøter, men ”jeg” som blir støtt ut”:

(...) as in true theatre, without make up and masks, refuse and corpses show me what I permanently thrust aside in order to live. These bodyfluids, this defilement, this shit are what life withstands, hardly and with difficulty, on the part of death. There, I am at the border of my condition as a living being. My body extricates itself, as being alive, from that border. Such wastes drop so that I might live, until, from loss to loss, nothing remains in me and my entire body falls beyond the limit – *cadere*, cadaver.<sup>45</sup>(Kristeva 1982:3))

Men karakterfremstillingen i *Hundedager* viser dessuten at ”de abjekte kroppene”, som altså tydelig er merket av sin egen forgjengelig (like fullt har bevart noen av sine ungdommelige trekk, som ønsket om å bli begjæret, sanselig glede og romantiske lengsler. Pensjonisten Walter viser stor begeistring over synet av den verken grasiøse eller objektivt vakre Vaskehjelpen, og prøver endatil å skape et romantisk scenario; en feiring av sin egen bryllupsdag der Vaskehjelpen gis den avdøde hustruens rolle. Slik rommer kroppsligheten i *Hundedager* en ambivalens mellom en brutal blottlegging av naturlovens spilleregler, og en vektlegging av visse uforanderlige trekk ved det menneskelige, som kan bli en slags moderasjon av det abjekte.

By using the body as a signifier for what carries the possibility of endless transgression, the reduction in classification of what is transgressive regarding visual culture is avoided, as the focus moves away from general homogenous groupings, towards uncovering the heterogeneity of transgressions. The body within such visual cultures reflects this schema as it becomes an embodiment of the multiplicity of perspectives that visual culture generates. (...) The body as - a - message, through images and everyday existence, is an invitation to the “speaking” subjects of visual cultures. It reminds them of their capacity to alter and shift the socio-cultural meanings that they can produce or that they receive, and this is the confrontation that visual cultures manufacture in the Symbolic order (Fuery and Fuery 2003:53).

Jeg har nå vist hvordan den retoriske påvirkningsstrategien på ulike måter kommer til uttrykk gjennom spillet i *Hundedager*. Og jeg vil i det følgende vise hvordan en mer naturalistisk henvendelsesform på ulike måter fremstår som en kontrast til det distanserende ved spillet.

### Naken naturalisme

Til nå har jeg vist ulike måter den retoriske påvirkningsstrategien kommer til uttrykk ved spillet i *Hundedager*. Som en kontrast til disse strategiene i spillet har filmen scener der spillet er mer rendyrket naturalistisk; karakterene er oppslukte i fiksjonen og formidler i sine følelser motivert ut fra og mot diegesen. I disse scenene, som gjerne består av rendyrkede amatør eller profesjonelle – konstallasjoner, fremstår alle de involverte karakterene med større troverdighet, og dermed vekker større grad av gjenkjennelse eller sympati. Scenene med naturalistisk spill balanserer altså det distanserende ved det retoriske eller teatraliske spillet, og skaper altså ambivalensen i spillet og karakterfremstillingen. De naturalistiske scenene

---

<sup>45</sup> Kristeva henviser her til opprinnelsen til kadaver (lat. *cadāver* for ”usikkerhet”) men ordet skal ha sin opprinnelse i det latinske verbet *cadere* – ”å falle”, som en euforisme for å dø. Se <http://en.wiktionary.org/wiki/cadaver>

fremstiller i større grad aspekt ved karakterens menneskelighet som lettere vekker gjenkjennelse, altså, ikke trekk som kan framstå som abjekte, som tegn på ømhet mellom karakterene. Slik kommer verdigheten i de ulike karakterfremstillingene kommer tydeligere frem.

En viktig scene er fremstillingen av Anna etter voldtekten. Hun vises nå gående alene, og hun vises i helfigur slik at hun ser ytterligere liten ut. Hun hutrer og ser forknytt ut og har ingenting igjen av sin barnlige, uskyldige lekenhet. Hennes statusendring ved bevegelsen fra invaderende plageånd til uskyldig offerlam blir tydeliggjort ved at hun knyttes til en nonne som sier sine Hail Marys langs veien. (jeg vil komme tilbake til Annas rolle som offerlam senere i oppgavens siste kapittel) Denne scenen med den alvorlige Anna i regnet, er sentral i forhold til å arrestere tilskuerens mulige holdning i forhold til denne karakteren. Irritasjonen som med høy sannsynlighet kan ha bygget seg opp i tilskueren gjennom de nitidige skildringene av utallige haiketurer, som kan ha kulminert i en lettelse over at hun endelig ble stagget, får seg trolig en knekk i møte med denne ”lidende” varianten av Anna. Videre er Anna vist i en scene, der hun faktisk fører en kommunikativ dialog: under en haiketur sitter hun faktisk og har en samtale med en voksen kvinne. De prater blant annet om Maria Magdalena, og allerede her knyttes Anna til offerlammet og nådebegrepet som i et frempeik, Samt Anna scenen samtale med den god voksne kvinnen der de synger og prater om Maria Magdalena, frempeik til scenen der hun går i regnet. Eneste dialogen Anna fører med kommunikativ verdi.

En annen nøkkelscene i *Hundedager* er scenen med Lærerinnen og Lucky dagen derpå, hvor Lucky bekjenner sine synder og avslører sine lidelser som en konsekvens av kjærlighetens korrupperende vesen. Bortsett fra det amoralske tilbudet om å drepe Wrickel er det ikke noe distanserende i selve spillet (med unntak av deler av Luckys monolog som kan ha trekk av en dobbeltbetydning) men karakterene, begge på hver sin måte offer, er helt oppslukte i situasjonen. Luckys såre tale over kjærlighetens korrupperende vesen tar opp mye av filmens tematikk, og scenen setter Lucy i et mer menneskelig lys: hans sorg tydeliggjøres av stemmeleiet, han gråter og den forslåtte kvinnen viser endatil en viss empati; hun går fra en taus tilstand med nedslått blick til å løfte hodet i en lyttende gest og se på ham. Vagt henvende seg lyttende til ham. Etter dette sitter de ved siden av hverandre i sofaen under en reproduksjon av Gustav Klimts *Idyll*.

I denne sammenheng må også scenen med det fraskilte, barnløse ekteparet i regnet. Denne scenen er det eneste som gir utrykk for en viss tilnærming mellom de to, der de taust, side ved

side husker på den fraværende datterens huskestativ. Scenen er filmet på avstand, som om det påtrengende kameraet endelig vil la de to sørgende være i fred. Og der, i regnet, er det nettopp sorgen og vemodet som er fremtredende.

I historien om Walter og Vaskedamer fremstår spillet som gjennomgående naturalistisk, og de to amatørerne har dessuten det mest balanserte forholdet i filmen. De ser ut til å trives hverandres selskap og deres relasjon strekker seg videre ut over et rent profesjonelt forhold. Foruten strippescenen, er det særlig en scene som er preget av stor ømhet. I etterkant av funnet av den døde hunden, er de beskrevet i husets døråpning. Hunden ligger på trappen, og Walter klapper denne. Han blir på sin side klappet av Vaskedamen.

Jeg har i dette kapitlet vist hvordan ubehagets estetikk i filmens spill tar form av en ambivalens i henvendelsesform, mellom det naturalistiske og det retoriske. I det neste kapitlet vil jeg vise hvordan denne ambivalensen også preger filmens tilskuerholdninger.

## 6. Tilskuerposisjoner i *Hundedager*

Leben, das ist bei Seidl eine Prüfung, die nicht zu bestehen ist. (...) Sein Film verurteilt und beklagt nicht – er zeigt. Die Zuschauer sind Lauschende, sind Zeugen, Voyeure, Mitwisser. Und insgeheim haben sie ihre Freunde am Scheitern der Anderen. Oder, anders gesagt: sie suchen dort Trost, wo es ihre Mitmenschen genau so schwer haben, die Tristesse zu überwinden wie sie selbst. – Matthias Greuling

My films are intended as polemical statements against the American "barrel down" cinema and its dis-empowerment of the spectator. They are an appeal for a cinema of insistent questions instead of false (because too quick) answers, for clarifying distance in place of violating closeness, for provocation and dialogue instead of consumption and consensus.  
– Michael Haneke<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Sitat hentet fra Frey, M. (2003). "A cinema of disturbance: the films of Michael Haneke in context." [http://www.sensesofcinema.com/\(3\)](http://www.sensesofcinema.com/(3)).

Jeg vil i dette kapitlet se på ”ubehagets estetikk” i forhold til tilskueren. Som vist i de foregående kapitler, er ambivalens gjennomgående i filmens estetikk, og denne preger også filmens tilskuerholdninger. Grovt forenklet kan man hevde at *Hundedager* bryter en klassisk modell for filmatisk identifikasjon<sup>47</sup>, der tilskueren styres til å identifisere seg med filmens helt (-er) og der de mer skurkete karakterene fremstilles med trekk som forstyrrer denne identifikasjonen. Videre har *Hundedager* som vist, flere trekk fra kunstfilmfortelling, som ved sin selvrefleksivitet bryter illusjonen, og lar filmens henvende seg mer direkte til tilskueren, hvilket påvirker karakterenes fiktive troverdighet.

Den gjennomgående ambivalensen som preger *Hundedager* gjør altså noe med tilskuerens holding til filmens karakterer. Forholdet mellom sympati eller antipati, tilknytning eller avstand er ikke knyttet spesielt til noen av *Hundedagers* karakterer, men tilskueren inviteres til et ambivalent forhold til hele persongalleriet. Som jeg har vist i foregående kapitler har filmen en rekke trekk som bryter filmkonvensjoner og som kan vekke *ubehag* eller skape distanse; både i forhold til fortellemåte, stil, spillestil, og i særdeleshet, ved bilder av karakterenes kropper. Men filmen fremstiller også karakterene slik at de evner å vekke sympati og en viss gjenkjennelse. Jeg vil i det følgende vise hvordan *Hundedagers* ambivalens får konsekvenser for filmens tilskuere, med vekt på filmens evne til å vekke henholdsvis antipati og sympati (gjenkjennelse, tilknytning).

### Generelt om ambivalensen mellom antipati og sympati i *Hundedager*

Det er generelt en tendens i *Hundedager* at karakterene tidvis vekker et ønske om en distansering fra det fremstilte, mens de noen ganger fremstilles på en måte som kan vekke gjenkjennelse og dermed både sympati og ømhet. Det abjektet ved filmens estetikk kommer til uttrykk på flere måter i forhold til filmens tilskuerholdninger, men jeg vil konsentrere meg mest om hva jeg velger å se som en veksling mellom ikke – tilknytning og en større grad av allianse med karakterene, som jeg vil belyse med Murray Smith. Jeg vil videre anvende Hans Robert Jauss sine karakteristikk av ulike fiksjonskarakterer, og belyse fiksjonsstatusen til karakterene i *Hundedager*. Jeg vil hovedsakelig se på ambivalensen som kan oppstå i møte

---

<sup>47</sup> Denne såkalte klassiske modellen er av Bordwell nyansert i to paradigmer for karaktrertilknytning, detektivfortelling vs melodrama, hvor den første fordrer en utelukkende identifisering med protagonisten, mens den andre karakteriseres ved ”multiple attachment and a high degree of subjective transparency across the various characters”(Smith 1995:153).

med filmens selvrefleksivitet og med det abjekte - som jeg her vil knytte til Smith sine tanker om "det perverse."

## Karakterengasjement

I boken *Engaging Characters* (Smith 1995) fremstiller Murray Smith en nyansert og utvidet forståelse av ulike måter en kan forholde seg til en filmkarakter på. Han erstatter det løse begrepet *identifikasjon* med en *sympatistruktur* av tre nivå av forestillingsmessig engasjement. Det første nivået, og det mest distanserende, innebærer at tilskueren bare gjenkjenner eller registrerer (*recognition*) karakterens eksistens. Om derimot karakteren ved handling, og eller fokusering og innramming antar en så sentral plassering at vi begynner å registrere personens gjøremål, sinnstilstander og hensikter, kan vi si at det opprettes eller stilles opp<sup>48</sup> et dypere engasjement, en karaktersentrering, hva Smith kaller *alignment*. Interessen for karakteren øker jo dypere sentreringen blir, og dette korresponderer gjerne med hvor lenge sentreringen har vært virksom. At en karakter har vekket et slikt engasjement, er ikke nødvendigvis knyttet til tilskuerens sympati, den oppstår i forlengelsen av karaktersentreringen, når det knyttes et troskapsforhold (*allegiance*) til karakteren. Dette kan være en konsekvens av en langvarig sentrering, men dette forholdet kan dessuten ha moralske implikasjoner ved at sympati lettere vil oppstå for en karakter som besitter egenskaper eller handler i tråd med hva tilskueren selv verdsetter. Troskapsforholdet og karaktersentreringen har en avgjørende betydning for tilskuerens forståelse av en gitt fortelling, da dette kan styre hvilke følelser som fremkalles og hvilke ønsker tilskueren har til det videre handlingsforløpet.

Med forestillingen om at en sympatistruktur, med ulike grader av tilskuerengasjement skal kunne gi en analytisk oversikt over forholdet mellom karakter og tilskuer, aktualiserer Murrey Smith tanken om betydningen tilskuerens moralske preferanser har for filmforståelsen. Han utdyper og nyanserer filmteoretikeren Noël Carroll sitt alternativ til begrepet om identifikasjon ved begrepet "allegiance", som betegnet et slags moralsk troskap basert på en vurdering av dyder hos hovedpersonen.

In film, I contend that what is genererally called identification is best explained in terms of an audience's allegiance to a given character in the ground that the character exemplifies personal virtues that the audience has a pro- attitude towards. The spectator retain his/ her identity during film, i.e does not dissolve into the

---

<sup>48</sup> I sin oversettelse av "alignment" i Murrey Smith artikkelen "Endrede tilstander: karakter og følelsesmessig respons i film" i Fossheim, H. J. (1999). *Filmteori : en antologi*. Oslo, Pax. velger Siss Vik å oversette det med "oppstilling". Hun unngår ordet "gruppering", da gruppekonnotasjonene er misvisende for forholdet mellom to enheter alene- tilskuer og karakter. Jeg vil i min analyse anvende begrepet *tilknytning* eller *karaktersentrering*, som er Torben Grodal sin oversettelse fra Grodal, T. K. (2003). *Filmoplevelse : en indføring i audiovisuel teori og analyse*. Frederiksberg, Samfundslitteratur.

protagonist because that character champions things that the spectator sees as moral goods, usually of the nature of virtues. (Carrol i artikkelen "Toward a theory of Film Suspense", sitert i (Riis 2003:205).

Smith har formulert en teori der han sier noe om hvordan engasjement overfor en filmkarakter kan oppstå, og at det opptrer i varierende grad, avhengi av hvordan narrasjonen fremstiller karakterene. Underforstått dette ligger en antakelse om at tilskueren på ulike måter tar følelsesmessig stilling til det fremstilte, og forholder seg ulikt til karakterene, blant annet på bakgrunn av hvilken viten de får om karakterene i narrasjonen og de varierende gradene av medfølelse eller antipati karakterene vekker i tilskueren. I utformingen av en helhetlig teori om tilskuer – karakterforholdet, må derfor de tre grunnleggende nivåene for engasjement suppleres av begreper knyttet til empatiske fenomen; følelsesmessig etterligning (affective mimicry) og emosjonell simulering (emotional simulation) (ibid:74).

Hans hovedfokus er å vise betydningen av karakterstrukturer og deres estetiske og retoriske effekter i narrative tekster. Han nyanserer altså begrepet om karakteridentifikasjon og forsøker å utvikle en systematisk forklaring på emosjonelle responser på fiktive karakterer i en deskriptiv karakterpoetikk. Murrey Smith tar utgangspunkt i Bordwell sin definisjon av en filmfortelling, beskrevet ved tre grunnleggende kvaliteter; "knowledgeability, communicativeness and self – consciousness" (Smith 1995:74). Grad av viten utgjøres av dybden og vidden av fabulainformasjonen som er tilgjengelig, som kan spres over tid og flere grupper av karakterer, eller begrense seg tidsmessig og romlig til en karakters handlinger. Etter at graden av viten er etablert, kan denne i kommuniseres i større eller mindre grad, avhengi av narrasjonens utforming, som delvis avhenger av sjangerkonvensjoner. Bordwell setter to arketyper mot hverandre, detektivfilmen og melodrama, der den første er lite kommunikativ og undertrykkende, slik at tilskueren tvinges til å spekulere rundt hendelsene. Melodramaet derimot, er høyst kommunikativt og avslører villig karaktertrekk og mentale tilstander, slik at vi kan lete etter utviklingen av disse tilstandene i lys av nye hendelser.

I *Hundredager* oppstår det altså en viss ambivalens mellom de ulike gradene av karakterengasjement, men jeg vil fokusere på ambivalensen mellom henholdsvis et antipatisk og sympatisk troskapsforhold. Det er gjennomgående nettopp tilskuerens moralske holdninger som utfordres, og det dominerende karakterengasjementet, særlig i filmens første del er preget av et antipatisk, eller negerende troskapsforhold. I noen scener kan imidlertid tilskueren oppleve noe i nærheten av troskap med de samme karakterene, og det er denne markante vekslingen fra sterk antipati til et tilnærmet sympatisk troskapsforhold som kanskje



utgjør noe av det ubehagelige ved *Hundredagers* tilskuerholdninger. Jeg vil nyansere dette forholdet, men jeg vil først kort presentere Jauss sin karaktertypologi.

## Karakterklassifikasjon

I artikkelen "Levels of Identification of Hero and Audience" fra 1974 (Shils, Davison et al. 1978) ser Jauss på identifikasjonsbegrepet i et resepsjonsperspektiv, som strekker seg fra et normbrytende mønster, via normskapende, til et normoppyllende identifikasjonsmønster. I skjemaet for ulike nivå av estetisk identifikasjon, har Jauss anvendt Aristoteles' skjema for karakterklassifikasjon, der poetiske karakterer er presentert som enten bedre, dårligere eller like oss selv. *Bedre enn oss* knyttes til en beundrende identifikasjon, mens *lik oss* gir en sympatiserende identifikasjon; "An aesthetic disposition which is capable of breaking down the distance of admiration as well as the self-satisfaction of sentimentality and which can create solidarity leading to action and emulation" (Shils, Davison et al. 1978:297). I en katarsisk identifikasjon, settes tilskueren i posisjonen til den hardt pressede og lidende helten, og oppnår en indre frigjøring ved et emosjonelt engasjement, som skal hjelpe til en fri bruk av dømmekraft, heller enn en overtaking av visse handlingsmønstre. *Ironisk identifisering* er en motsats til den katarsiske, ved at den estetiske identifikasjonen med helten er normbrytende.

(...) a level of aesthetic identification upon which an identification that the reader would otherwise have expected is denied him in order to jolt him out of his undisturbed attentiveness to the aesthetic object and to direct his awakened reflection toward the conditions of illusion and the possibilities of interpretation; this can lead to a situation where the aesthetic disposition as such, by means of its negation or by means of a moral appeal, is called into question. (ibid: 313)

Denne estetiske erfaringen innebærer den mest sentrale normbrytende funksjonen, og har anti-helten som sin mest sentrale karakter. Denne tilskuerholdningen er ikke bare karakteristisk for avantgardekunst og litteratur med sin negativitetsestetikk som har rettet seg mot kulturindustriens manipuleringer siden andre verdenskrig, den kan også ses på som en motsats til klassisisme i alle tider og i mange sjangrer i europeisk litteratur. Med antiromanen fikk man antihelten som enten overlister eller skuffer leserens forventninger slik at denne kan stille spørsmålstegn både ved estetiske normer og atferdsmønstre. Ikke-identifikasjonen med det som presenteres er ment å skape en tenkende observatør, lignende den "utragiske helten".

I *Hundredager* er det altså den *ironiske antihelten* som dominerer, karakterene er uten unntak fremstilt som karakterer som skal gi inntrykk av å "være dårligere" enn tilskueren. Dette er delvis et produkt av de bevisste distanseringsmekanismene, som ulike normbrytende tendenser knyttet til karakterfremstillingen (som alle skildringene som jeg har karakterisert som *abjekte*, samt de teatraliske, der karakteren bryter ut av det naturalistiske spillet) men det er videre brukt i en hensikt å skape en viss kontrast ved først å gi et inntrykk av karakterene

som ironiske, men så moderere dette noe, gjøre dem i større grad til *karakterer lik tilskueren*. Også her er det tale om en ambivalens eller en bevegelse mellom en ikke-identifikasjon med anti-helten, og en mulighet for en sympatiserende, solidarisk identifikasjon.

### Selvrefleksivitets ambivalens

Forholdet mellom tilskuer og film i henholdsvis kunstfilm og konvensjonell eller populærkulturell film er ofte karakterisert ved to ulike måter å forholde seg til filmer på, henholdsvis *distanse* versus *nærhet*. Distanse er en posisjon preget av observasjon og refleksjon, mens nærhet innebærer en høy grad av følelsesmessig innlevelse og identifikasjon. Mens den distanserte tilskuer har vært et ideal i en kunstbetragtning, har den følelsesmessig engasjerte tilskuer vært knyttet til underholdningsfilmens egenskap av å tilby en virkelighetsflukt. Den eskapistiske tilskuer er ofte negativt karakterisert, da flukten fra virkeligheten inn i fiksjonsuniverset er preget av alt for mye følelser og innlevelse.<sup>49</sup> Denne tilskueren preges av ”nærhet, i motsetning til distanse, passivitet, overinvolvering og overidentifikasjon”, og går i ett med bildene, uten noen ”posisjon hvorfra hun kan gjøre seg til herre over fiksjonen”(Asbjørnsen 1999:21). En slik kritikk kan videre knyttet til en politisk orientert estetikk der kunstens fremste egenskap er å avdekke visse sosiale forhold. Dette krever en distanse til fiksjonen, slik at det kan oppstå et rom for kritisk refleksjon.

Filmskaperen må trekke tilskuerens oppmerksomhet mot han eller hennes forhold til lerretet for å få han eller henne til å ”forstå” de sosiale sammenhengene som beskrives. Motsatt kunne en si at det er ”fremmedheten” i de sosiale relasjonene som fremvises som trekker seerens oppmerksomhet mot det faktum at hun eller han ser på film. Det er i det øyeblikket identifikasjonen brytes, blir vanskelig å opprettholde, at vi i ett og samme øyeblikk skjønner både de forhold som bestemmer denne identiteten, og vårt forhold til representasjonen av den (Colin MacGabe ibid: 22).

I *Hundedager* er muligheten for et sterkt karakterengasjement moderert allerede fra filmens begynnelse; filmens intro, der handlingens in - medias – res avbrytes av en forsinket intro, varsler tilskueren om at dette en selvrefleksiv film og at hun eller han dermed ikke kan forvente seg en uavbrutt illusorisk flukt dypt inn i et fiksjonsunivers. Tradisjonelt er altså det

---

<sup>49</sup> Til grunn for en slik holdning til den innlevende filmopplevelse ligger en freudiansk forestilling om den estetiske opplevelse; ”det er av min oppfatning at all den estetiske lystfølelse som dikteren gir oss, har karakter av førlyst, og at den egentlige nytelse ved et diktverk skyldes at det frigjør sjelelige spenninger i oss” (Fra ”Der Dichter und das Phantsieren”, sit. Etter Kittang 1988 :129)

distanserende ved selvbevisste filmuttrykk antatt som en antitese til et karakterengasjement, da dette var antatt som synonymt med en innlevelse eller adapsjon av protagonistens følelser. Dette forholdet er moderert fra flere hold, og endatil har Brecht blitt misforstått som kritisk til et generelt følelsesmessig engasjement i møte med kunst. Jauss er også en markant kritiker av hva han hevder er et reduksjonistisk kunstsyn hos negativitetsestetikkens tanker om at kunst kun skal engasjere rasjonale, ikke følelsene.

At selvrefleksive filmuttrykk kan engasjere sine tilskuere, er imidlertid ikke det samme som at de går opp i karakterenes følelser, eller gjennomlever sin egen smerte i en katarsisk identifikasjon: de selvbevisste filmuttrykkene kan vekke også vekke et følelsesmessig engasjement av ulike format, ikke minst kan det påkalle tilskuerens egen *følelse av selvbevissthet*, som Grodal hevder i forhold til effekten av defamiliserende replikker på tilskueren. Dette forholdet er ikke rent distanserende, da det diegetiske fokuset fremmer en viss følelse av selvbevissthet i tilskueren, noe som kan ha effekt på sympatietableringen til karakterene, og denne ambivalensen oppstår flere steder i *Hundredager*, da påminnelsen om at de er bærere av en tematisk dimensjon ut over deres vekslende sympatietablering i diegesen, gjør det lettere å etablere et sympatisk troskapsforhold til dem.

This could be called "distanciation", but, at the same time, it is *an activation of the viewer's self-awareness*, like that of a person who, having followed a lecture or a conversation, is suddenly spoken to and has to perform a "switch of program", activating self – centred knowledge structures, affective – motivational structures, and a general "proximal tone" within the experience, instead of distal, object-oriented structures of experience. (...) it brings about a short-lived activation of the viewer's self – awareness, creating a polar system combining a diegetic focus of attention with a self-awareness focus that is more emotional than cognitive, as it provides a "feeling" in the viewer, rather than any new information (Grodal 1997:216)

Ambivalensen mellom det kunstferdige og det hyperrealistiske i *Hundredager* fremmer også en veksling i karakterengasjement: Filmen har en rekke trekk som bryter karaktersentreringen: tilskueren får så å si ingen viten om karakterene ved at de kun beskrives utenfra og bare i korte glimt i vekslingen mellom historiene, og de er både normbrytende og fremstår med trekk som vekker antipati. Likevel har alle disse tegnene på filmens selvbevissthet også en mulighet til å fremme et engasjement; da de nettopp fremstå som karakterer vi ikke trenger å verken føle oss bedre eller dårligere enn da de så tydelig er kunstferdige, kan dette "personlige engasjementet" legges bort til fordel for en klarere kognitiv eller rasjonell forståelse av eller nysgjerrighet knyttet til hva deres tilstander skal bety, stå for, være bilde på. Denne mer tematiske lesningen av karakterene kan så vekke et visst sympatisk troskap, gjerne via det umiddelbare antipatiske.

## Det abjekte eller perverses ambivalens

Jeg skal undersøke hvordan det abjekte i *Hundredager* kan virke på filmens tilskuere ved å se på Murray Smiths begrep om det perverse, som han beskriver i artikkelen "*Gangsters, Cannibals, Aesthetes or Apparantly Perverse Allegiances*" som er et tillegg i hans teori karaktertilknytning. Begrepet om det perverse har en lignende betydning som det abjekte. Det utfordrer eller overskrider de etablerte (bilde-) konvensjonene, og kan innebære en ambivalens mellom fascinasjon, glede og forferdelse for tilskueren. Han forstår *moralsk pervasjon* som en generell tendens i fiktive representasjoner.

(..) the way in which viewers and readers of fictions depicting "perverse" acts and agents are invited to respond to them (cognitively, conatively, emotionally); and especially whether and in what circumstances we are invited to endorse them." (Smith and Plantinga 1999:219) (..) "the very notion of the anti- hero in modern fiction depends on our being aligned an unsympathetic character. (..) so sympathetic allegiance is not *automatically* produced by alignment with a character. What counts in how we evaluate and respond emotionally to a character with whom we have been aligned is not merely that we have been aligned with him, but what we discover through that alignment.(ibid:221)

Smith hevder altså at det ikke er noen automatikk i at det sympatiske skaper en karaktertilknytning, samtidig som en tilskuer kan føle en tilknytning til en usympatisk karakter. Likevel hevder Smith at fascinasjonen med det bisarre og urovekkende har sin naturlige begrensning. (...) amoral fascination may be premised on the underlying humanness of the bizarre and the horrific- a fascination captured in the phrase "there but for the grace of God go I". Smith stiller seg spørsmålet hva som gjør at tilskueren kan erfare sympatiske følelser for det moralsk perverse eller "ubegjærlige karakterer"? Smith finner forklaringen på dette i eksempelets makt og i menneskets behov for å se amoralitet, slik at tilskueren får en fiktiv støtte i sin skapelse av forbudte fantasier, ønsker eller forestillinger.

The revolting and disgusting is attractive in its own right ...because it reminds us of something essential about ourselves. We live in a sanitized society, in which even criminals executions have been whittled down to a clinical, private injection... (Horror) reminds us of our most basic vulnerabilities (Smith and Plantinga 1999:234)

Men som jeg har argumentert i forholdt til det abjektes funksjon av en overskridende forbilledlighet, tjener også det perverse en slik hensikt; nemlig å minne tilskuerne på sin sårbarhet. Det perverse, likt det abjekte, finner et uttrykk for menneskelige trekk eller tilstander ved eksistensen som ikke har en plass i konvensjonelle, "stuerene" bilder. Det perverse har en befriende effekt på sine tilskuere, da det viser altså frem ellers skjulte eller forsøkt ignorerte trekk ved tilværelsens mangfoldighet.

If the wrongdoer ever were to become an endangered species...the rest of us would and should cherish its members. Not because we loved them, though I think we sometimes genuinely do love the rogue, ad not despite, but because of his or her

naughtiness..., but because the existence of wrongdoing not only guarantees that both we and the wrongdoer can act well but ensures that our lives are rich, diverse, challenging, puzzling, anguished worth living. Heaven would be hell. ( ibid: 237)

Ifølge Smith tjener altså det fiktive moralske perverse sine tilskuere en eksempelets tjeneste, men en enda viktigere rolle knyttet til det perverse er at dette kan ”recognize the role played by that which we would normally condemn in the satisfaction we derive from acting morally”. Det viktigste er altså ikke hvordan tilskuerne kan oppleve glede fra og anerkjenne visse handlinger som overskrider hva vi normalt finner å være moralsk, men å anerkjenne *behovet* for ”the wrongdoer”, et behov som i realiteten kan være vanskelig å akseptere eller innrømme (ibid: 238).

I *Hundedager* har de abjekte skildringene flere slike forbilledlige funksjoner, og som nevnt i kapitlet om spillet, er endatil denne filmens funksjon uttalt eksplisitt i Luckys innrømmelse, om hvordan han følte en viss glede over å se hvor dårlig Wrickel behandlet Lærerinnen. Det abjekte ved *Hundedagers* karakterskildringer vekker både forferdelse, fascinasjon, men også en mulig glede eller sympati over den helt blottstilte og usminkete menneskeligheten. Mens de intime skildringene av nakenheten til Lærerinnen oppleves pinlig og for nærgående, er Vaskehjelpens keitete, men like fullt engasjerte strippestunt morsomt og til og med litt rørende: at de godt voksne karakterene fremdeles finner glede i seksualitet og skaper seg en viss romantikk, minner kanskje tilskueren på livet ikke tar slutt for det om man runder sytti. Samtidig er nakenhet et annet sted nettopp anvendt for å påvise at ungdommeligheten, som livet for øvrig, er forgjengelig. Slik er det perverse eller abjekte brukt i *Hundedager* for å fremstille henholdsvis verdighet og fornedrelse, og tilskueren vil henholdsvis erfare en ambivalens mellom et antipatisk og et mer sympatisk troskap, og karakterene vil veksle mellom å være ekstreme antihelter og karakterer tilnærmet like tilskueren.

Et annet sentralt grep for å etablere en ambivalens mellom antipatien og sympatien er altså vekslingen mellom det retoriske og det naturalistiske spillet. I de nevnte scenene der karakterenes spill er rent naturalistisk, innbyr de til ”plutselig” til en sympatisk tilknytning, og empatien kan skape et sympatisk troskap. Kontrasten er naturlig nok størst der antipatien var sterkest, og scenen med Anna i regnet etter voldtekten kan nok sette en kraftig støkk i tilskueren, som kanskje møter sin egen lettelse over at hennes plaging opphørte, kraftig i døren: kontrasten mellom hennes glade og irriterende lek, til den nåværende sårbare Anna er stor, og staffen hun faktisk fikk, stod overhodet ikke i samsvar med irritasjonen hun kan ha mobilisert.

Jeg har nå vist hvordan filmens generelle ambivalente estetikk også preger tilskuerholdningene i *Hundedager*. Både Smith og Jauss forsøker å nyansere identifikasjonsbegrepet knyttet til fiktive karakterer, og de er høyst relevante for å beskrive ambivalensen som gjerne preger tilskuerholdningene til litt alternative fiksjonskarakterer, og særlig for å uttrykke ambivalensen mellom antipati og sympati. Jeg vil nå se på hvordan *Hundedager* innebærer en modernitetskritikk.

## 7. *Hundredager* – modernitetskritisk og menneskevennelig

If the social function is not criticised, then all film criticism is symptomatic criticism and itself has a symptomatic character. It exhausts itself on questions of taste and remains completely imprisoned in class prejudice. It never recognises that taste is merchandise and the weapon of a particular class, but rather it sets taste up as an absolute (which everyone has access to, which everyone can buy, even if, in fact everyone cannot pay. – Brecht

Hva fanden er ideen med at få et samfund der man bliver rikere og rikere, folk de bliver ikke en skid lykkeligere? (...) At være idiot, det er en luksus, men der er også et fremskridt. – Stoffer<sup>50</sup>

Jeg vil i dette kapitlet avrunde min oppgave ved å se på *Hundredager* som et samtidsengasjert og etisk bevisst filmuttrykk. I det følgende skal jeg vise hvordan ”ubehagets estetikk” innebærer en kritikk av visse vilkår i samtiden som er lite fruktbare for det menneskelig. *Hundredager* tar dessuten, som en konsekvens av sin fremstilling av denne hypermodernitetens tilstand, sin egen etiske eller moralske oppbyggende rolle, i kraft sin fiktive forbillidighet, på alvor. Jeg skal med andre ord vise hvordan *Hundredager* ved sin særegne estetikk, aktualiserer både sin selvrefleksivitet og samfunnsbevissthet. *Hundredager* kan leses som en fremstilling av en tilstand ved det moderne, som kan knyttes til hva jeg i innledningsvis i min oppgave presenterte som *the disconnected hypermodern* (se kapittel 2). Jeg har i de foregående kapitlene vist hvordan filmens estetikk, preget av *det abjekte* og henholdsvis bruk av og brudd med, ulike filmatiske konvensjoner, på ulike måter ligner på trekk ved den *hypermoderne filmen*. I dette kapitlet vil jeg, med utgangspunkt i den klimatiske hetebølgen og de stilistiske skildringene av karakterenes nærmiljø, vise hvordan denne filmen kan forstås som en samtids - eller modernitetskritikk. Filmens påfallende kunstferdige miljøbeskrivelser av åpne, folketomme såkalte ikke- steder, kan være en poengtering av en viss ”sosial mangel”, som fremhever individenes ensomhet og isolasjon. Jeg vil i det følgende belyse noen av aspektene som kan abstraheres fra denne *hypermoderne tilstanden*. Jeg vil vise hvordan den mangelen på tilknytning som preger individene i stor grad, også innebærer et fravær av i kulturelle uttrykk, eller humanistiske, eksistensielle ideal, som kan speile det store repertoaret av menneskelighet på en adekvat måte. Videre vil jeg se på hvordan *Hundredagers* selvbevissthet kommer til uttrykk som en kritikk av dette forholdet. Dette metaperspektivet ved *Hundredager* kan være et argument for kunstens ”eksemplifiserende distributørrolle”. At *Hundredager* synliggjør ”abjekte trekk ved

---

<sup>50</sup> Filmkarakteren og idioten Stoffer, i sin programerklæring for spassing i filmen *Idiotene* (1998) av Lars Von Trier.

tilværelsen” kan være et tegn på at filmen tar sitt ansvar på alvor, og forsøker bidra til å utvide filmmediets konvensjoner for fremstilling av det menneskelige.

## Den hypermoderne tilstand

I *Hundredager* er det to forhold som rammer inn karakterenes ulike tilstander; de stiliserte miljøskildringene som nærmest fremstår som kunstferdige kulisser, og de klimatiske forhold, hetebølgen. I denne sammenheng velger jeg å se på hetebølgen og fenomenet *hundredagene*, som et uttrykk på en viss ekstremtilstand som har rammet fiksjonsuniversets karakterer. Knyttet til de sosialt øde omgivelsene, vil jeg se heten som et bilde på *den hypermoderne tilstand*: sosiale fellesskapet er korrumpert. Karakterene mangler tilhørighet og deres evner til å skape fruktbare relasjoner er delvis lammet. Karakterenes skjebnefellesskap utgjøres altså av det omringende landskapet og den altomsluttende heten. De øde omgivelsene, hvis tilsynelatende uendelige utstrekning er fremhevet ved cinematografien, er pregløse steder; like rekker av bolighus, motorveistrekninger, området omkring kjøpesentre, og diverse åpne plasser- parkeringsplasser eller tomme industriområder. Jeg vil se på dette som et uttrykk for en hypermodernistisk forflytning fra byen til de diffuse og vidstrakte forstedene, surburbia, og se hvordan dette landskapet domineres av såkalte *non-places*, steder som ikke gir grunnlag for verken sosial tilknytning eller verdiskapning.

## Non- places

The community of human destinies is experienced in the anonymity of non – places, and in solitude. (...) So there will soon be a need – for something that may seem a contradiction in terms: ethnology of solitude. –Marc Augé

En forflytning fra byen til forstedene, innebærer altså et brudd, eller en overskridelse av den modernistske filmens tematisering av Byen. Mens de tidlige såkalte byfilmene, som filmer av Godard, Antonioni, ofte var en kritikk av den europeiske borgerlige kulturen, har denne kritikken i senere filmer avtatt noe (eller har brutt sammen, ifølge Orr). Den modernistiske filmen er erstattet av den såkalte *hypermodernistiske filmen*, som i følge Orr, bedre speiler den hypermoderne tilstanden der individene er preget av en manglende tilhørighet: “ In an age of electronic reproduction, this sign – series forges a new structure of feeling; coeval disconnection.”(Orr 2000:138). Orr sitt poeng (fremhevet ved blant annet Lyotard og Lefebvre) er at denne forskyvningen fra byen til forstedene innebærer en helt ny vending i forhold til å



betrakte virkeligheten, og at denne forskyvningen innebærer overgangen til ”det hypermoderne.”<sup>51</sup>

Jeg vil anvende begrepet Non – Places, eller ikke- steder, for å beskrive miljøbeskrivelsene i *Hundredager*. Dette begrepet er innført av Marc Augé i hans bok ved samme navn, som er en introduksjon til supermodernitetens antropologi. Disse ikke- stedene er betegnelsen på visse plasser vi stadig bruker mer av vår tid på, men som i liten grad skaper noe av verdi, verken i sosial, eller medmenneskelig forstand, eller i forhold til å skape kulturelle uttrykk.

“Non – places” – to complementary but distinct realities; spaces formed in relation to certain ends (transport, transit, commerce, leisure), and the relations that individuals have with these spaces. Although the two sets of relations overlap to a large extent, and in any case officially (individuals, travel, make purchases, relax) they are still not confused with one another; for non-places mediate a whole mass of relations, with the self and with others, which are only indirectly connected with their purposes (Augé 1995:94).

Ikke – stedene er altså offentlige arenaer, ofte transportetapper, som ikke har en fellesskapsablerende funksjon utover sin hensikt; å bringe folk frem og tilbake, tilby dem varer eller tjenester. Disse stedene gir ikke grunnlag for noen meningsproduksjon utover det å skulle informere sine brukere, instruere eller forby:

The link between the individuals and their surroundings in the space of non- places is established through the mediation of words, or even texts.(...) the real non – places of supermodernity – the ones we inhabit when we are driving down the motorway, wandering through the supermarket or sitting in an airport lounge waiting for the next flight to London or Marseille have the peculiarity that they are defined partly by the words and texts they offer us: their “instructions for use”, which may be prescriptive, prohibitive, or informative... (..) These establish the traffic conditions of spaces in which individuals are supposed to interact only with texts, whose proponents are not individuals, but “moral entities” or institutions (ibid:96).

Ikke- stedene produserer ifølge Augé, en tilstand der den menneskelige kontakten er redusert til et forhold mellom tekster, tegn og bilder, der disse ikke har noen meningskapende virkninger utover sin rent funksjonelle hensikt. Mennesker tilbringer altså stadig mer av sin tid på steder der den ”menneskelige kontakten” består av en rekke pre- produserte og medierte uttrykk. Og jo mer tid individene tilbringer i dette illusoriske ikke- fellesskapet, jo ensommere blir de.

In the situation of supermodernity, part of this exterior is made of non- places, and part of the non- places are made of images. Frequentation of non- places today provides an experience – without real historical precedent – of solitary individuality combined with non – human mediation (all it takes is notice or a screen) between the individual and the public authority.

---

<sup>51</sup> Jamfør dessuten Lyotard om postmodernismen som en fabel om modernitetens skjebne –”The city itself can no longer be viewed as a tangible entity with distinct boundaries. Instead Lyotard speaks of the vast geopolitical zones of the megalopolis in which the barriers of city and suburb break down and the suburbs of different cities join up with one another, in which edge cities are both part of larger cities but also separate entities in their own right” Orr, J. (2000). *The art and politics of film*. Edinburgh, Edinburgh University Press.

## No – place. No personality?

Miljøet omkring *Hundedagers* karakterer altså slike ikke – steder, og er preget av den samme meningstomheten. Det omliggende landskapet underbygger skildringene av karakterenes tilstander, og blir et bilde på baksiden av livet i de urbane strøk. Den korrumperte offentligheten utgjøres i *Hundedager* av henholdsvis kjøpesenteret, eller dennes sexklubb, da dette, med unntak av motorveien og en bensinstasjon stort sett er der karakterene har mulighet til å møtes utenfor husets fire vegger. De begrensede offentlige sosiale scenariene som skildres er for øvrig scenen fra diskoteket og kvasi- fellesskapet som dannes hos nabolaget som rammes av bilvandalismen. De sosiale fellesskapene i *Hundedager* oppstår altså motivert ut fra forbruksbehov, begjær eller hevnløst. De eneste karakterene som ekspanderer privatsfæren i særlig grad er nøkkelkarakterene, og særlig Anna, som beveger seg ikke bare i det offentlige rom, men endatil trenger inn i andres privatsfære. Noe som de øvrige nøkkelkarakterene Vaskehjelpen og Hruby også for øvrig gjør, men legitimert, i den hensikt å sørge for henholdsvis Orden og Sikkerhet.

Filmens skikkelser har altså innrettet seg slik at de til en viss grad kan isolere seg fra omverdenen i sine hjem: Eneboligen til det fraskilte paret er omgitt av en høy hekk og de har en port med callingssystem. Walter har sitt eget overvåkningskamera, en hund og høye hekker, mens Lærerinnen som bor i et leilighetskompleks har solskjermer rundt altanen og ser ikke ut til å kjenne sine naboer. Et effektivt grep for å forsterke disse miljøskildringene, er dessuten de innskutte billedseriene som viser mennesker liggende (stort sett alene, noen to og to) på altaner eller foran eneboliger, eller ved folketomme badebasseng.

I skildringen av denne meningstomme kulturen eller samfunnet, (jmf ikke- stedenes meningsløshet utover det rent informative) er altså alt ansvaret for å finne mening i tilværelsen pålagt det marginaliserte individet. Det finnes ingen forbilledlighet for meningsproduksjon i det ytre, eller på den offentlige arena, og det oppstår heller ikke noen fellesskap her som kunne bidratt til en kulturell verdiskapning. Individene blir alle større eller mindre grad tapere. Det sosiale fellesskapet mangler, og den (visuelle) kulturen gir dem ingenting da den, i overført betydning, forfekter et verdi- og menneskesyn som utelukkende tjener en funksjon innen en forbruks- eller kjøpekraftskultur. Det finnes altså ikke en tegn – eller billedkultur for en adekvat speiling av det store mangfoldet menneskelighet, eller som evner å vekke en opplevelse av tilknytning og tilhørighet.

Jeg har altså, med utgangspunkt i *Hundredagers* miljøskildringers preg av å være såkalte non-places, beskrevet visse trekk ved hypermoderniteten som kan føre til en manglende opplevelse av tilhørighet eller tilknytning. I filmen kan dette dermed forstås som en implisitt kritikk av en av uheldige individualiseringsprosesser: Samfunnet rommer ikke en fruktbar medmenneskelige kommunikasjonen og den humane forbilledligheten mangler i de kulturelle uttrykkene.

### Individualiseringens intimitet

Ifølge sosiologen Ulrich Beck er en konsekvens av individualiseringen i senmoderniteten nettopp at den fjerner grunnlaget for tradisjonelle sosiale sameksistensen. Han mener videre at dette skjer i en så omfattende grad, at for første gang i historien er individet på god vei til å bli den grunnleggende enheten i sosial reproduksjon. Individualiseringsprosessene tvinges frem av sentrale sosiale institusjoner i moderniteten, og en sentral konsekvens av dette er at individets ansvar for eget liv aktualiseres. Og dette ansvaret omfatter også alle former for mislykkethet og ulykkelige omstendigheter som forbindes med den enkelte. Sosiale kriser som arbeidsledighet, blir den enkeltes problem, og også andre sosiale problem, forklart ut fra den enkeltes psykologiske disposisjoner, som skyldfølelse, angst eller konflikter (Beck and Beck-Gernsheim 2002).

Filmen *Hundrededager* kan altså impliser en kritikk denne overdrevne individualiseringen og den belastningen dette medfører for enkeltindividet. Å ikke takle sitt eget liv blir ytterligere skambelagt i et samfunn der individuelt fremskritt er et fremtredende ideal. Som jeg har vist impliserer filmens fremstilling av karakterenes lammelse en kritikk av Sartres frihetsbegrep ved karakterer som i tråd med dette idealet lever i vond tro, eller rett og slett fremstår om tapere. Men denne individualiseringen har dessuten flere konsekvenser som jeg mener *Hundrededager* påpeker, nemlig intimiseringen av offentligheten. De intime skildringene av de private øyeblikk som florerer i *Hundrededager* er ikke bare abjekte skildringer som skal demokratisere kroppen og gi det menneskeskelige mangfold flere filmatiske forbilder – Kameras dissekering av den innerste privatsfæren påpeker dessuten hvordan intime skildringer opptar store deler av den offentlige diskurs, noe sosiologen Zygmunt Bauman hevder er et symptom på ”en lett modernitet”, til forskjell fra industrisamfunnets såkalt tunge modernitet. Den lette moderniteten har snudd opp ned på den ”borgerlige offentlighetens ” strukturer; tidligere skulle det private prøve å gardere seg mot en invasjon av henholdsvis staten og

kapitalkreftene, mens nå er det omvendt; det private invaderer det offentlige rom, som blir en storskjerm for de private betroelsene (Jerslev 2004:25)<sup>52</sup>.

Intimiseringsen aktualiserer en kollektiv nysgjerrighet, eller et såkalt kikkebehov, som *Hundredager* også påpeker ved sine nærgående skildringer. Dette kikkerbehovet kan være uttrykk for at den medmenneskelige gjensidige interessen som preger et sosialt fellesskap, nå utnyttes og kultiveres av media, da dette fellesskapet er en mangel i manges liv. I *Hundredager* forekommer det en betegnende motsetning mellom ulike tegn på fremmedfrykt; ved karakterenes forskansing og isolasjonen, avsondringen fra det sosiale inn i små destruktive mikrokosmos, og filmens samtidige dissekering av disse private rom: Dette viser ambivalensen mellom behovet for å søke beskyttelse av egen suverenitet og behovet for et medmenneskelig fellesskap. De sosiale tilstandene i sen - eller hypermoderniteten er altså preget av en mangel og dette verdivakuemet er så utgangspunktet for at nye realismeformer oppstår i nye filmuttrykk, eller estetiske trender, for å fylle filmenes refererende funksjon. I den hypermoderne filmen er altså det å vise frem *det abjekte*; ubehagelige og overskridende fremstillinger av menneskers liv, kropper, tilværelser og relasjoner som ikke har noen plass i mainstreamfilm og andre storleverandører av kulturelle forestillinger. I det neste avsnitte vil jeg påpeke *Hundredagers* selvbevissthet knyttet til sin rolle i kraft av å være kunst: Å gi sine tilskuere en fiktiv gjenkjennelse av flere aspekt ved sin egen eksistensielle undringer og utfordringer.

---

<sup>52</sup> Intimiseringsen av offentligheten er et hett tema for en rekke modernitetskritikere, men jeg vil ikke gå inn på en ytterligere diskusjon av dette fenomenet i min oppgave.

## Ubehagets Etikk?

It may be true that one has to choose between ethics and aesthetics, but it is no less true that whichever one chooses, one will always find the other at the end of the road. For every definition of the human condition should be the mise- en- scene itself.  
– Godard<sup>53</sup>

I *Hundredager* kan det kraftige regnskylllet, knyttes til en bibelsk allegori om syndefallet, og ved dette gis Anna funksjon som filmens uskyldig offerlam. Dette fremheves ytterligere i filmen ved at hun i etterkant av voldtekten avbildes gående ensom og hutrende i regnet, bak en nonne som utsier sine Hail Marys. En religiøs dimensjon knyttes altså til nøkkelkarakteren Anna, og med dette, filmen *Hundredager*. I forhold til hva jeg tidligere har skrevet om spillet og offerrollen, er karakteren Anna uttrykk for en rendyrket form av hva de fleste karakterene delvis er for hverandre; hun blir et offer for flere karakterers varierende frustrasjon; Hrubys frykt for å ikke finne bilvandalen, og bilistenes behov for å hevne skadene deres biler er påført. Offerlammet har flere funksjoner i religiøse ritualer, de kan ha en rensende funksjon, som en opprettholder, eller revitaliserende effekt på status quo, eller et samfunns orden. Anna fremstår rendyrket som det uskyldige offerlammet, selv om dette modereres noe ved at hun har irritert både tilskueren og bilførerne på seg, hun er ikke udelt uskyldig. Men hennes rolle som offerlam er altså et konsentrert uttrykk for den generelle projiseringen, særlig ved relasjonenes element av hevngjerrighet.

(...) religion evolves out of a “mimetic” desire to replicate the being of the other. This desire to replicate the being of the other. This desire of the self for the other is doomed to frustration insofar as it is a desire to violently take the other’s life, and yet do so is to destroy the source of the desire itself. The surrogate victim is chosen to be the one whom anger and violence are released. Once the victim is destroyed the community can be restored, as the tensions aroused by desire have been dissolved – until they build up again, requiring a similar ritual (Lyden 2003:83).

Annas rolle som offerlam fyller altså en viktig dramaturgisk rolle da avstraffelsen av henne tilsynelatende er det som utløser regnet, og hun får dermed en midlertidig ”trykklettende” funksjon knyttet til seg. Ekstremtilstanden, hetebølgen, som ved ofringen av Anna kommer mer i balanse, kan i denne sammenhengen ses på som noe karnevalsk, som en tilstand som “challenging and /or reinforcing the status Quo”. Det karnevalske innebærer en begrenset fase eller unntakstilstand -” the liminal phase involves a suspension of societal structures that allows people to engage in activities that would normally be considered inappropriate or even obscene” (ibid: 95). I forrige kapittel så jeg på hetebølgen som et bilde på ”den hypermoderne tilstand”. På samme måte kan heten være uttrykk for et karnevalsk tilstand, som da også

---

<sup>53</sup> Sontag, S. (1969). Styles of radical will. New York, Farrar, Straus and Giroux.

fungerer som en ytre årsak til karakterenes heller ”obskøne” atferd. Videre knyttes ofte offerlamfunksjonen til tragedien der den kan ha en katarsisk funksjon:

If there is a connection between tragedies and rituals of sacrifice or scapegoating, perhaps I is in the fact that both help people to recognize the imperfections in themselves and in others, to admit the suffering associated with such imperfections, and to work to overcome such ( ibid:90).

Anna er filmens offerlam, og denne funksjonen kan videre tilsvare hennes metafunksjon: I kraft av å assosieres til et visst trykklette for den ytre betingede ekstremtilstanden, og videre, knyttes til en forbilledlighet som både kan anerkjenne menneskers lidelser, og ikke minst, hjelpe dem å takle disse, er hun nærmest oppsummert *Hundredagers* selvrefleksivitet. Anna er *Hundredagers* abjekte dimensjon, det usiviliserte, som evner å uttrykke det språkløse, konvensjonsbrytende og speile omgivelse på en nærgående, kompromissløs og oppriktig måte. På bakgrunn av dette vil jeg i det den følgende avrunde min oppgave med å se på *Hundredagers* etiske dimensjon ved å vise hvordan filmes abjekte eller ubehagelige trekk kan bidra til å utvide repertoaret av menneskelighet på filmlerretet.

### Den abjekte kunsterfaringens overskridende funksjon

Ifølge Kristeva er det religionen og de religiøse ritualene som tradisjonelt har hatt den kulturelle funksjonen å la mennesker forholde seg til abjekte fenomener (eller tilpasse disse den Symbolske Orden) som døden: ”kultivere” slike fenomen som ellers ville ha truet og forstyrret konvensjoner og kulturens orden. I *Powers of Horror* hevder Kristeva imidlertid at kunsten etter hvert har overtatt denne funksjonen å fremstille ulike overskridende fenomen. (Kristeva 1982:17) og (Chaudhuri 2006:94) Kristeva knytter selv denne abjektes funksjon til litteratur, men som jeg har vist har begrepet også en viss tradisjon for å beskrive visse filmatiske fenomen, og det abjekte er i særdeleshet knyttet til horrorfilmen.

Jeg har i tidligere kapitler knyttet *Hundredager* til den hypermoderne filmen, hvor Orr hevdet Kristevas abjektbegrep er for den hypermodernistiske filmen som Sartres frihetsbegrep var for den franske nybølgen. Felles for disse retningene var imidlertid et ønske om å vise virkeligheten i et tilpasset uttrykk sin tid. Som den franske nybølgen gjorde det i sin tid, innebærer det abjekte, eller ubehagets estetikk en overskridelse av etablerte konvensjoner for fremstillinger av menneskelige fenomen. Som nevnt er den hypermoderne tilstanden preget av en manglende tilhørighet og en verdimangel. Et prosjekt for den hypermodernistiske filmen å bidra til å fremme trekk ved det menneskelige og ved eksistensen som fortrenses av de hegemoniske kulturelle modellene - som den klassiske Hollywoodfilmens forenklete

fremstillinger både av kroppslighet og tilværelsens årsakssammenhenger. Denne typen estetikk forsøker med andre ord å gi tilskueren en viss opplevelse av en ny form for gjenkjennelse, ved at disse filmene fremstiller *nye dimensjoner* av det menneskelige eller samtiden. Et resultat av dette kan være at de utfordrer, og kanskje utvider, rammene for de konvensjonelle filmatiske forestillinger. Det utvidete repertoaret av filmbilder så bidra til å aktualisere allmennmenneskelige menneskelige fenomen som aldring, forgjengelighet eller menneskets tilbøyelige ondskap. Ubehagets estetikk (eller den abjekte kunsterfaring) kan altså ta form av en estetisk motstrategi rettet mot de reduksjonjonistiske forestillingene eller mytene over kropp og menneskelighet som dyrkes av mer konvensjonelle filmer, og i denne forstand kan *Hundredager* antas som et humanistisk eller moralsk oppbyggende prosjekt. Denne etiske dimensjonen, eller funksjonen ved den abjekte kunsterfaring, kan dermed på et nivå knyttes til *den sublime*, altså overskridende kunsterfaring, i kraft av å fremstille noe i en moralsk oppbyggelig hensikt.

Tankene om kunstens evne til overskridelse er ikke ny. Kanskje funksjonen til det abjekte kan fremstå som en slags hypermoderne variant av det sublimes effekt knyttet til melodramaet? “The sublime was constituted through the combined sensations of astonishments, terror, and awe that occur through the revelation of a power greater, by far than the human” (Orr and Taxidou 2000:213). Det sublime hadde altså en evne til å skape en ”krise i subjektet” da det ikke kunne Begripes. Det sublimes effekt kan knyttes til diskusjonen om teatralitet og absorpsjon; og ble knyttet til det “melodramatiske tablåets essens” hos Vigny, eller ”det moralsk okkulte”, som er beskrevet av Brooks (Brooks 1995). Diderot mente at slike dramatiske tablå (tilstander av absorpsjon) kunne påkalle en dypere dimensjon i mennesket som det er i stand til å tre inn i så sant det er i stand til å gi slipp på de språk – og atferdskoder som knebler dets dypere eksistens i hverdagen.

Tanken om en dypere, og mer autentisk dimensjon i mennesket som ikke lot seg uttrykke ved ”hverdagens” språk eller konvensjoner er her det sentrale, hvor gestene er hva som utfordrer språkets begrensning. Denne tanken eller idealet om å finne en ekspressivitet dekkende for alle tenkelige menneskelige responser (*tout dire*) er av romantisk opprinnelse (Rousseaus, Marquis de Sade), og resultatet ble en ”kontinuerlig overdrivelse”. Det sublime innebar videre en moralsk dimensjon; “the final effect is not a negative experience of anxious confusion however, because it is almost immediately accompanied by a process of appropriation of, and identification with, the infinite powers at play. The phenomenal world is transcended as the mind moves to encompass what cannot be contained (ibid).

Det abjekte i den hypermoderne kunstfilmen har en noe lignende funksjon som det sublime, eller moralsk okkulte, hadde i melodrama; å fremstille visse (okkulte = begrepsløse) dimensjoner eller krefter som influerte menneskelivene i fraværet av religionens funksjon, der *stereotypiene* ble den melodramatiske modusens beste middel til å uttrykke motsetningene mellom de gode og onde kreftene som virket på det sekularisert mennesket.

I (hyper-) moderniteten, som kan betegnes som preget et visst eksistensielt vakuum etter at ubetinget frihet og fremskritt har utspilt sin ideologiske rolle, er imidlertid dette forholdet mellom noe tydelig godt og ondt mildt sagt komplisert. Kunsten må hente nye modeller for å fremstille ”det språkløse”, og *det abjekte* kan kanskje romme en estetikk som evner å fremstille visse mindre eksponerte og uttalte fenomen som ” i det skjulte” allikevel berører det ytterst moderne mennesket og tiden det lever i.

Ulrich Seidl innledet min oppgave med påstanden om at hans agenda som filmskaper aldri har vært å fremstille lykke. For hva er det vel å fortelle om lykke? Livet handler ifølge Seidl, ikke om lykke, men menneskets stadige søken etter denne tilstanden. Og ikke minst, skuffelsen de fleste rammes av ved ikke å finne den. ”Maybe that's why our everyday lives are so infused with promises of happiness, they're at work everywhere - even in the most intimate spheres of our lives.”<sup>54</sup> I tråd med dette vil jeg avrunde min oppgave med å oppsummere at filmen *Hundredager* neppe kan arresteres verken for å fremstille en idyllisert virkelighet, eller å lulle sine tilskuere inn i en falsk forhåpning om en ubetinget lykkelig tilstand. Men *Hundredager* kan forhåpentligvis bidra til å synliggjøre at mennesker kan ha et større register av reaksjoner på livets store og små utfordringer, enn hva mange langt mindre ubehagelige filmer kanskje tar seg tid til å dvele ved. Jeg ønsker å avslutte min oppgave om *Hundredager* og dennes noe forstyrrende, men dog engasjerende virkning, med Susan Sontags proklamering om et annet mediums viktige rolle for å vekke folks politiske engasjement. Ved å dokumentere menneskers lidelser, kan fotografiet, ifølge Sontag, påpeke menneskets potensielle ondskap:

Den som ustanselig lar seg forbløffe over at fordervelse eksisterer, som stadig føler seg desillusjonert (selv vantro) når han eller hun blir stilt overfor bevis for hva slags forferdelige, direkte grusomheter mennesker er i stand til å påføre andre mennesker, har ikke nådd moralsk eller psykologisk modenhet. Ingen har etter å ha nådd en viss alder rett til denne formen for uskyld og overfladiskhet, til så stor grad av uvitenhet eller følelsesløshet. Der finnes i dag et enormt forråd av bilder som gjør det vanskelig å holde fast på en slik moralsk mangel. La oss hjemsokes av de grusomme bildene. Selv om de bare er tegn og umulig kan favne mye av den virkeligheten de referere til, fyller de fremdeles en viktig funksjon. Bildene sier: Dette er mennesker i stand til å gjøre – dette kan de gjøre frivillig, begeistret, selvtrettferdig. Ikke glem det (Sontag 2004).

---

<sup>54</sup>Jørgen Flint, ”Ulrich Seidl, en ubehagelig estetiker” <http://www.bergen-filmklubb.no/> (Tilgjengelig 20.11.06)



## Anvendt litteratur

- Asbjørnsen, D. (1999). *Dypt og grunnleggende overfladisk : om den postmoderne filmens estetikk*. Oslo, Spartacus.
- Augé, M. (1995). *Non-places : introduction to an anthropology of supermodernity*. London, Verso.
- Bazin, A. and B. Cardullo (1997). *Bazin at work : major essays & reviews from the forties & fifties*. New York, Routledge.
- Bazin, A. and H. Gray (1967). *What is cinema?* Berkeley, Calif., University of California Press.
- Beck, U. and E. Beck-Gernsheim (2002). *Individualization elektronisk ressurs : institutionalized individualism and its social and political consequences*. London Thousand Oaks, Calif., SAGE.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the fiction film*. London, Methuen.
- Bordwell, D. (1997). *On the history of film style*. Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- Bordwell, D. (2005). *Figures traced in light : on cinematic staging*. Berkeley, Calif., University of California Press.
- Bordwell, D. and K. Thompson (1997). *Film art : an introduction*. New York, McGraw-Hill.
- Bourriaud, N. (2002). *Relational aesthetics*. Dijon, Presses du réel.
- Branigan, E. (1984). *Point of view in the cinema : a theory of narration and subjectivity in classical film*. Berlin, Mouton.
- Branigan, E. (1992). *Narrative comprehension and film*. London, Routledge.
- Brecht, B. and J. Willett (1964). *Brecht on theatre : the development of an aesthetic*. New York, London, Hill and Wang Methuen.
- Bresson, R. (1986). *Notes on the cinematographer*. London, Quartet Books.
- Brooks, P. (1995). *The melodramatic imagination : Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess : with a new preface*. New Haven, Conn., Yale University Press.
- Butler, J. G. (1991). *Star texts : image and performance in film and television*. Detroit, Mich., Wayne State University Press.

- Carney, R. (1994). *The films of John Cassavetes : pragmatism, modernism, and the movies*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Chaudhuri, S. (2006). *Feminist film theorists : Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. London, Routledge.
- Ezra, E. (2004). *European cinema*. Oxford, Oxford University Press.
- Fosshem, H. J. (1999). *Filmteori : en antologi*. Oslo, Pax.
- Frey, M. (2003). "A cinema of disturbance:the films of Michael Haneke in context." <http://www.sensesofcinema.com/3>.
- Frey, M. (2004) "Border Zones: The films of Ulrich Seidl." <http://www.sensesofcinema.com/DOI>:
- Fried, M. (1988). *Absorption and theatricality : painting and beholder in the age of Diderot*. Chicago, University of Chicago Press.
- Fried, M. (1998). *Art and objecthood : essays and reviews*. Chicago, University of Chicago Press.
- Fuery, P. and K. Fuery (2003). *Visual cultures and critical theory*. London, Arnold.
- Gitlin, T. (1993). *The sixties : years of hope, days of rage*. New York, Bantam Books.
- Godard, J.-L., T. Milne, et al. (1986). *Godard on Godard : critical writings*. New York, Da Capo Press.
- Greuling, M. (2001). "Ulrich Seidls *Hundstage*." *Celluloid - die österreichische filmzeitschrift*(4): 8-12.
- Grodal, T. K. (1997). *Moving pictures : a new theory of film genres, feelings and cognition*. Oxford, Clarendon.
- Grodal, T. K. (2003). *Filmoplevelse : en indføring i audiovisuel teori og analyse*. Frederiksberg, Samfundslitteratur.
- Grønstad, A. (2006). "Abject desire: Anatomie de l'enfer and the unwatchable " *Studies in French Cinema* 6(3): 161-169
- Hillier, J. (1985). *Cahiers du cinéma*. London, Routledge & Kegan Paul.
- Hjort, M. and S. MacKenzie (2003). *Purity and provocation : Dogma 95*. London, BFI Publishing.

- Holter, K. (1969). *Meursault - en fremmed? : en studie i Albert Camus' roman "L'Etranger"*. Oslo, Universitetsforlaget.
- Jerslev, A. (2002). *Realism and "reality" in film and media*. Copenhagen, Museum Tusulanum Press.
- Jerslev, A. (2004). *Vi ses på tv : medier og intimitet*. København, Gyldendal.
- Kristeva, J. (1982). *Powers of horror : an essay on abjection*. New York, Columbia University Press.
- Langkjær, B. (1996). *Filmlyd & filmmusik fra klassisk til moderne film*. København, Museum Tusulanum.
- Larsen, P. (2005). *Filmmusikk : historie, analyse, teori*. Oslo, Universitetsforl.
- Lothe, J., U. Solberg, et al. (1997). *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo, Kunnskapsforl.
- Lyden, J. (2003). *Film as religion elektronisk ressurs : myths, morals, and rituals*. New York, New York University Press.
- Margulies, I. (1996). *Nothing happens : Chantal Akerman's hyperrealistic everyday*. Durham, N.C., Duke University Press.
- Margulies, I. (2003). *Rites of realism : essays on corporeal cinema*. Durham, Duke University Press.
- Monaco, J. (1976). *The New Wave : Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. New York, Oxford University Press.
- Orr, J. (2000). *The art and politics of film*. Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Orr, J. and O. Taxidou (2000). *Post-war cinema and modernity : a film reader*. Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Refsum, C., E. Røssaak, et al. (2004). *Kyssing og slåssing : fire kapitler om film*. Oslo, Pax.
- Riis, J. (2003). *Spilletts kunst : følelser i film*. København, Museum Tusulanums forlag.
- Rohmer, E. (1989). *The taste for beauty*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Sartre, J.-P. and B. Vestre (1993). *Væren og intet : i utvalg*. Oslo, Pax.
- Shils, E., P. Davison, et al. (1978). *Literary taste, culture and mass communication*. Cambridge, Chadwyck-Healey.

Smith, G. M. and C. R. Plantinga (1999). *Passionate views : film, cognition and emotion*. Baltimore, Md., Johns Hopkins University Press.

Smith, M. (1995). *Engaging characters : fiction, emotion, and the cinema*. Oxford, Clarendon Press.

Sobchack, T. and V. C. Sobchack (1987). *An introduction to film*. Boston, Little, Brown.

Sontag, S. (1969). *Styles of radical will*. New York, Farrar, Straus and Giroux.

Sontag, S. (2004). *Å betrakte andres lidelse*. Oslo, Pax.

Stam, R. (1999). *Fra Reflexivity in film and literature*.

Steiner, G. (2001). *Grammars of creation : originating in the Gifford Lectures for 1990*. London, Faber and Faber.

Vestre, B. (1960). *Albert Camus og menneskets revolte*. Oslo, Tanum.

Østerberg, D. (1993). *Jean-Paul Sartre : filosofi, kunst, politikk, privatliv*. Oslo, Gyldendal.

Vedlegg:

Filmatiske fakta om *Hundredager*

Stillbilder fra *Hundredager* (Disse her hentet fra mediebasen, på [www.filmweb.no](http://www.filmweb.no))

## **Vedlegg: Filmatiske fakta**

### **Synopsis:**

**En forstad. En hetebølge. Seks fortellinger. En jente haiker, en annen gråter, en voksen mann leker med en ball, en annen plager naboene med gressklipperen sin. En voksen kvinne husker på et stativ. En hund dør. Det er hett. Det er Østerrike. Og regnet kommer.**

**Hundstage/Dog Days: Østerrike 2001, Tysk, Farge 121 min., Super 16 mm, Blow Up 35 mm, 1:1,66**

**Regi Ulrich Seidl / Manus Ulrich Seidl, Veronika Franz / Kamera Wolfgang Thaler / Musikk Ekkehart Baumung / klipp Andrea Wagner, Christof Schertenleib / Ausstattung Andreas Donhauser, Renate Martin / Kostyme Sabine Volz / Casting Markus Schleinzer, Eva Roth / regiassistent Veronika Franz, Klaus Pridnig / Produksjonsleder Max Linder / Produsent Helmut Grasser, Philippe Bober**

**Skuespillere: Haikeren Maria Hofstätter / Sikkerhetsmannen Alfred Mrva / Walter Erich Finsches / Vaskedamen Gerti Lehner / Claudia Franziska Weiß / kjæresten René Wanko ex- kona Claudia Martini / Theodorakis Victor Rathbone Massøren Christian Bakonyi / Lærerinnen Christine Jirku / Wrickel Victor Hennemann / Lucky Georg Friedrich**

**Produsert av Allegro Film 2001, Wien**

Ulrich Seidl sin hjemmeside: <http://www.ulrichseidl.com/index.shtml>

