SKILDRING

Refleksjonar kring forteljarstyrt film

Av Ståle Stein Berg
Stipendiat i kunstnarleg utviklingsarbeid
Den norske filmskolen/HiL
Januar 2009

EI HENDING:

«Kameraet kan ikke se noe som det ikke blir vist»
Jean Cocteau

Søndag. Fint vêr. Våren er på veg mot sommar. Hagen er stelt. Kaffi på verandaen. Alt ligg til rette for ein god dag.

På plenen nedanfor verandaen puslar dottera mi på fem med dokkevogna si. Ho kosar seg, men går etter kvart lei av dokkestellet. Ho vil sykle i staden. På den nye sykkelen. I grøn metallic. Utan støttehjul og med saftflaske på rattet.

Heile våren har ho prøvd seg på sykkelen utan å få det til. Kvart forsøk har endt med at ho har gitt opp og late sykkelen få stå i fred i bua i vekesvis. No vil ho prøve att. Ho er klar no. Veit at denne gongen skal det gå. Ho finn fram sykkelhanskane sine - dei rosa med bilete av ei prinsesse på. Og sykkelhjelmen. Alt er på stell.

Vi freistar. På plenen, slik at ho ikkje skal slå seg så hardt om ho kollsyklar. Men utan suksess. Ho trekkjer seg så fort ho får fart på hjula. Meiner det er for ujamnt. Og at eg slepp for fort. Eller at det ville vere betre nede på vegen.

Då vi kjøpte sykkelen, sa ekspeditøren i butikken at nett denne vesle grønne sykkelen ville vere perfekt for henne sidan han var så liten at ho kunne nå nedi med føtene utan problem. Han meinte det ikkje ville ta mange timane før ho sykla som ein virvelvind.

Der tok han feil.

Og eg kjenner at det irriterer meg litt. Ikkje det at han sa det ville vere lett å lære dottera mi å sykle på denne sykkelen, men at ho ikkje er modig nok til å prøve. Det irriterer meg at ho finn på alle slags unnskyldningar for at det ikkje går som forventa. Før har eg ikkje brydd meg særleg med det. Har tenkt at det kjem når ho er klar. Men i dag tenkjer eg ikkje det. Eg vil at ho skal prøve meir og ikkje gi seg så fort.

Vi freistar igjen, men det går ikkje likare no. Vi kranglar. Ho blir tverr og sur. Eg mistar tålmodet og seier at om ho ikkje prøver meir, vil eg gi bort sykkelen. Ho som har masa i månadsvis om å få sykkel, må i det minste prøve litt hardare enn dette. Om ikkje, er det betre at nokon andre får sykkelen. Nokon som verkeleg vil lære seg å sykle.

Eg ser på ansiktet hennar at eg er langt over streken alt. Det raudnar kring auga hennar. Tårene er på veg. Men eg gir meg ikkje. Tek sykkelen demonstrativt unna og seier den får stå i bua til vi finn nokon som vil overta han.

Dottera mi er berre fem år denne våren. Ho har heile livet på å lære seg å sykle. Men det er no det gjeld, påstår eg. Ho reagerer med eit voldsomt raseri. Nærast riv sykkelen ut av hendene mine og kommanderer meg til å hjelpe henne. Gråtande og arg, med innbitt ansikt, går turen opp og ned den svake hallinga utanfor verandaen. Heilt til eg slepp og ho syklar bortover utan hjelp. I enden av plenen stoppar ho og bryt ut i eit tårevått smil når ho skjønar kva ho har fått til. Ho kan sykle. På to hjul. Utan hjelp. Som mannen i butikken sa.

Først neste dag kjem min eigen reaksjon på hendinga denne søndagen. Vi er på veg til barnehagen. Dottera mi insisterer på å sykle. No som ho kan det, skal ho vise for alle og einkvar kva vending livet hennar har tatt i løpet av helga.

Ho er stor, no. Kan sykle sjølv.

Eg er motvillig men går med på det; reknar med at det går greitt. Ho har etter kvart god kontroll på pedalar, styre og bremser - heile søndagskvelden gikk med til sykling rundt huset.

Med streng beskjed om å halde farten nede, og å stoppe når ho får beskjed om det, legg vi i veg. Med innbitt konsentrasjon, tråkkar ho av garde framfor meg. Ned den vesle vegstumpen framfor huset. Inn på sykkelstien. Sakte forbi busstoppen, gjennom t-bane-undergangen.

Og det er først no, når eg ser den vesle ryggen på den vesle sykkelen, at eg kjenner samvitet slå attende med full kraft.

Ho er jo så lita. Og modig. Og viljesterk. Framhjulet vinglar litt for kvart tråkk ho tek med pedalane, men kvart fiber i kroppen hennar er innstilt på at her må alt spele med skal dette gå bra. Og eg synest eg ser det på ryggen hennar. På måten den krummar seg. Spenner seg. Eg får så vondt av henne.

Og eg tenkjer at der syklar ”Den vonde mannens tapre dotter”.

Denne hendinga fann stad omtrent samstundes med at eg søkte stilling som kunststipendiat ved Den norske filmskulen. Eg hadde vore til intervju i Bergen og gikk vel og venta på å få vite resultatet av dette. (Utan at eg på nokon måte skal bortforklare min noko lunefulle natur som oppdrager og pappa.)

Prosjektet eg søkte med, hadde tittelen «Skildring og forteljing – ein grenseoppgang mellom filmens antipodar» – og er opphavet til denne teksten, samt to spillefilmmanuskript: *Det gjer ikkje vondt* og *Bright Trash Darling*

Eg ville setje ord på ei problemstilling som hadde interessert meg sidan filmskuledagane; eit problem eg stadig møter på i skrivearbeidet mitt. Det handlar om måten eg skriv på. Måten eg ser på. Om min eigen stil, eller mi eiga form. Enkelt sagt handlar det om ein slags ballanse mellom dramatiske og poetiske element i forteljinga. Sjølv om eg vegrar for å bruke termen «poetisk» – den er så udefinerbar.

Men problemstillinga er like gyldig for det: Dramaet som form kan opplevest som veldig lukka, og ein kjem fort i konflikt med dei innarbeidde konvensjonane for denne forma om ein vil vie merksemd til element som ikkje nødvendigvis byggjer opp under den dramatiske framdrifta og illusjonsbygginga.

Då eg tok til med dette arbeidet hadde eg strengt tatt berre to haldepunkt i hovudet: dei engelske termane *suspense* (som i drama) og *tension* (som i det poetiske) – og ei erfaring med at desse elementa gjerne dreg i kvar sin retning i ei forteljing. Eg skal sjølvsagt komme tilbake til dette seinare i teksten.

Det som imidlertid gnog mest i det underbevisste, var at eg måtte komme opp med eit manusprosjekt som kunne kvalifisere som eksempel på eit filmverk som inneheld desse elementa. Det var ei nokså krevjande utfordring. Fundamentet for måten eg til no hadde arbeidd på, var så trygt plassert i det dramatiske at det å forlate dette rett og slett var litt skremmande. Eg mangla haldepunkt.

Eg hadde rett nok skrive manus til langfilmen *Vinterkyss* rett før eg søkte stillinga; ein film der eit klart mål hadde vore å bryte opp kronologien i forteljinga kraftig – for å kunne vie stemningsskapande element ekstra meksemd. Men modellen for arbeidet var likevel godt innanfor den aristoteliske dramakonvensjonen, følte eg.

Dessutan var det eit uttalt krav frå stipendkomiteen at verket – altså manuset mitt – måtte halde høg internasjonal standard. Og det å innsjå at eg her kom til å røre meg inn i landskapet til storleikar som Wim Wenders, Wong kar Wai, Jan Troell og dess like, var meir enn nok til å påføre skaparkrafta kraftige blokkeringar.

Eg hadde ei tid sysla med tankane om å lage ei forteljing med utgangspunkt i låta *Simple man* av bandet Lynyrd Skynyrd. Eg er oppteken av musikk. Og eg likar å la det prege arbeidet mitt. Kvar ideen om *Simple Man* kom frå, anar eg ikkje, men eg likte motivet. Det enkle. Mor og son. Melankolien. Atmosfæren (eg mistenkjer dette var resultat av ei dragning mot noko trygt og overskodeleg; låta har følgt meg frå min spede ungdom…)

Men augneblinken eg opplevde saman med dottera mi på veg til barnehagen, sette ein stoppar for dette. Sjølvsagt ikkje umiddelbart; klare vendepunkt er sjeldne i den verkelege verda – i alle fall i mitt liv. Men eg tok etterkvart til å omdefinere prosjektet frå å handle om eit mor-son-forhold til å heller ta for seg eit far-dotter-forhold.

Eg følte også at den godmodige melankolien i ”Simple Man” ikkje ville fungere som forlenging av augneblinken med den ”tapre dotteras krumme rygg”.

For meg sto sinne, aggresjon og vondskap, eller i alle fall det som kan oppfattast som vondskap, fram som berande element i motivet – og eg ville at dette skulle få prege forteljinga eg skulle jobbe med framover.

Derfor *Den vonde mannens tapre dotter* – ein fin arbeidstittel i det minste...

SUBSTANS:

«There are no truths outside the garden of Eden»
Bob Dylan

Hendinga med dottera mi den søndagen får meg til å tenkje på noko forfattaren Per Petterson har sagt:

> «Kroppens svar er det første svar. [...] Hvis du har to menn som går nedover Karl Johan, og den ene har nettop fridd til kjæresten sin og fått ja, og den andre har nettop fått greie på at kjæresten har dødd i en bilulykke, så kan du banne på at de går forskjellig, sjøl om begge prøver å late som ingenting. Vel vitende om de forskjellige situasjonene ville jeg vært mye mer interessert i å beskrive måten de gikk på, helt konkret, enn å legge ut i malende detaljer om de lykkelige eller ulykkelige omstendighetene. Og jeg kunne si at det ene i beste fall har noe med kunst å gjøre, mens det andre kanskje mer handler om journalistikk. (Petterson, 2001)

Eg føler at eg kjenner igjen Pettersons tanke. Og eg tenkjer at dette er ei god rettesnor; ei god innstilling til det å fortelje. Det er dette Aristoteles meinte med *å leve med i geberdene* når han snakka om korleis diktaren må *sjå* for å oppnå truverde, og få fram substansen i det som blir formidla: «[…] for sannest vil den storme som selv er stormende, og den som selv er harm, vredes». (Aristoteles, 1997)

Det interessante spørsmålet med hendinga ovanfor er då på kva måte eg skulle klare å få fram det substansielle i den tapre dotteras krumme rygg. Det vesle dramaet som har utspelt seg i forstadsidyllen denne helga har manifistert seg i ein detalj; ein spent og innbitt liten rygg bøygd over sykkelstyret på veg til barnehagen. Eit bilete.

Dramaet i seg sjølv er lett identifiserbart og kan utan vanskar bli til for eksempel film.

Her er motstridande viljar, hindringar som blir overvunne og siger for heltinna der ho syklar i veg. Men kva med den krumme ryggen? Denne fordjupande detaljen som krev merksemd, sjølv etter at dramaet er over, ikkje berre frå meg som historias antagonist, men også frå historias forteljar. Kva tyngd ville dramaet hatt utan denne observasjonen? Eller motsett. Kva ville denne ryggen fortalt oss utan det føregåande dramaet? Kva er det som gjer dette til ein minneverdig augneblink?

Det blir ofte hevda at det ein hugsar frå ein film, er historia. Når vi fortel om ein film vi har sett og likar, vil vi ofte få spørsmål om kva den handlar om. Og då er som regel svaret noko liknande eit synoptisk resymé av filmens historie; av dramaet. Intrigane.

Men er dette alltid sant? Eller nok?

Mange har ei klar formeining om at filmen *Amarcord* av Fellini/Guerra er ein bra film. Men kva handlar han om? Korleis oppsummererer ein handlinga i denne forteljinga? «*Amarcord* handlar om livet på ein handelsstad frå ein vår til ein annan»? Dei som har sett filmen, vil vere einige i at dette ikkje på nokon måte fangar filmens kvalitet. Og om ein går forteljinga nærare etter i saumane, vil ein oppdage at her er inga historie; berre ei mengd anekdotar og nærast karikerande fragment.

Den italienske filmskaparen Pier Paolo Pasolini meldte filmmanuset då det kom, og hadde følgjande merknad: «Men hva ligger bak anekdoten og karikaturen av landsby- eller provinslivet? Det er ikke historien, men intetheten» (Pasolini, 1995)

Amarcord diskvalifiserer altså som drama, men står som ein bauta som filmverk. Dette interesserer meg, særleg fordi eg opplever filmen som god forteljarkunst.

Dette gjeld sjølvsagt fleire filmar. Om ikkje alle. Det som bit seg fast i minnet, er ikkje nødvendigvis historia, men detaljar. Augneblink. Minneverdige augneblink. Det er desse detaljane som igjen genererer vår (re)konstruksjon av historia; set i gang meddikting og gjendikting. Skapar etterglød. Involverer oss. Vi fyller hola og ordnar i rekkjene. Set i hop handlingsrekkefølgja – til og med om filmens kronologi er manipulert, eller om avgjerande delar av intrigen er utelatne.

Detaljar, augneblink, hendingar og ikkje minst hola mellom dei er den genererande krafta i ei mengd forteljingar. Historia, dramaet kjem då i mange tilfelle i andre rekkje, men er ikkje nødvendigvis overflødig eller utan tyngd av den grunn.

Dette er eigentleg gammalt brygg; gammal innsikt. Derfor meiner eg det er påfallande å registrere at ein stor del av den estetiske praksisen i vår filmkultur ikkje er nemneverdig prega av denne innsikta. Det er dette eg vil opp for i det følgjande. Eg vil prøve å seie noko om kva som hender når ein ikkje lengre nyttar den dramatiske historia som einaste rettesnor for ei forteljing. Kva er det som for eksempel gjer at *Amarcord* blir oppfatta som meiningsfull, når den, i følge Pasolini, handlar om «ingenting»?

Ein annan film som interesserer meg i lys av dette er *Hjortejegeren* av Michael Cimino.

Eg hadde ikkje sett filmen på mange år innan eg tok til på stipendiatarbeidet. Plakaten av Robert DeNiro med raudt panneband og pistolen mot tinninga hang på guterommet mitt, som på alle andre guterom på åttitalet, og ettergløden i filmen var, i det minste for meg, prega av Vietnamkrigen, bombar og slagmarker.

Men gjensynet med *Hjortejegeren* overraska meg. Det er relativt lite dramatisk handling i filmen. Heile første timen er nesten utan vendepunkt; utelukkande via til etablering av miljøet heltane i filmen rører seg i. Jernverket, bryllupsførebuingar, jakttur.

Men inga framdrift – mest berre atmosfære. Folklore. Personteikningar. Det skal ikkje stikkast under ein stol at dette grepet fungerer på fleire plan – også dramatisk, i forhold til eksposisjon og spenningsoppbygging. Men denne forteljinga tøyer dramaets tåleevne temmeleg langt.

Eg synest det er noko fint ved dette: at eit verk som så grunnleggjande utfordrar den handlingsmetta, spenningsorienterte forteljarkonvensjonen, har hatt så stor gjennomslagskraft i eit publikumssegment som til vanleg blir oppfatta som sensasjonshungrig og overflatisk.

Og nett denne udramatiske tilnærminga til emnet, til Vietnamkrigen, var sjølvsagt prosjektets akilleshæl.

Filmen var vanskeleg å finansiere, manuset vart oppfatta som uforløyst og dei fleste som hadde med filmen å gjere, hadde inga tru på at dette kom til å slå gjennom på nokon måte. Regissør og manusforfattar Michael Cimino inkludert.

Men det som skulle syne seg å røre publikum på det djupaste, var nettop dette: ladinga i forteljinga. Tension – ikkje suspense. Og mot alle forventningar ender ein førpremiere av filmen med at folk i kinosalen svimar av, gret og må på do for å kaste opp både under og etter framsyninga.

Det Cimino har lykkest med i denne filmen er, sjølvsagt utan at eg har empirisk belegg for påstanden, at han klarte å fange krigens substansielle essens, sett frå den stridandes synsvinkel. Han handlar i liten grad om bomber og granatar – men om venting i følge Cimino sjølv. Der ligg ladinga. «The main element of combat is waiting» hevdar Cimino. «Waiting for random death». (Cimino, 2003)

Eg trur han på det.

Derav ein time bryllaupsseremoni før Vietnam. Derav russisk rulett i ei fangehytte framfor utbomba slagmarker.

Men dette er refleksjonar som har utspring i ferdige verk. Dette ligg farleg nært filmvitskap. Eg tenkjer at eit viktig poeng må vere å omsetje noko av denne innsikta til praktisk virke – og i praktisk virke er det aldri slik at ein kjem over ferdige verk; ei fiks ferdig historie.

Ei forteljing tek til ein heilt annan plass. Den opphavlege stimulus er ofte noko veldig vagt. Ei tilfeldig ytring, eit utsnitt av ei samtale, ei tåkete hending utan tilknyting til nokon spesiell situasjon eller historie Det kan vere eit stykke musikk, eit spesielt lys over ein spesiell plass eller berre ein persons særeigne karakteristikk. Eller ein krum liten rygg bøygd over eit sykkelstyre.

Alt dette er berre inntrykk som ofte forsvinn like fort som dei kom, men likevel lar ein atmosfære henge att. Den store utfordringa er å ta vare på desse inntrykka på ein god måte når ein skal fortelje; ikkje minst få fram substansen i dei. Ofte må dei forskjellige impulsane og uttrykka manipulerast, for ikkje å seie tvingast saman, for å skape ein heilskap. Ein samanheng.

Men altfor ofte er resultatet av denne påtvungne samanstillinga berre mishandla idear. Altfor ofte tar samanstillinga kontroll over det opphavlege. Poenget blir sjølve samanstillinga – ikkje det ho har rot i. Vi ser forteljarteknisk briljans, og vi kjenner att verkemiddel, strukturar og oppbyggingar frå andre filmar med liknande kvalitetar. Men kjenner vi nødvendigvis att noko frå det som desse filmane er, eller kunne vore, rotfesta i: det menneskelege tilveret?

Det særeigne med film er jo nettopp at han kan fortelje eit engasjerande drama, men samstundes også har i seg eit kompleks av rytmar, stemningar, atmosfærar, sekvensar, tonar og dufter – som er ein del av det å vere menneske, men som ofte står i fare for å bli borte i eit einsretta drama. Gode forteljingar er gjerne prega av gjenkjennelege observasjonar og iakttakingar av det menneskelege tilværet.

Om samanstillinga av desse innsiktene ikkje lengre vier desse tilstrekkeleg merksemd, eller tvingar dei inn i ein konstruksjon som ikkje har rot i det opphavleg observerte, er løgna eller det likegyldige ikkje langt unna, sjølv om samanstillinga i seg sjølv oppfyller alle dramaets krav til indre, logisk samanheng og framdrift.

Ingmar Bergman skildrar eit bilete på dette: «[…]Mest av alt som en fargerik tråd som stikker opp av det ubevisstes mørke sekk. Om jeg tar til å nøste i denne tråden, og gjør det varsomt, vil en hel film vikle seg ut» (Bergman, 1995)

Kva har dette å seie for mitt arbeid? Kvar er den krumme ryggen oppi alt dette? Korleis skal eg unngå å misse det eg føler er kjernen i hendinga når dette skal raffinerast vidare?

Ein må nøste forsiktig, seier Bergmann. Det er ikkje alltid samanfallande med å dramatisere, der ei tildragande oppfatning er å intensivere, handlingsmette og konfliktorientere for å halde publikummet i age.

No kan det kanskje virke som om dette er eit forsøk på å devaluere dramaet som uttrykksform. Det er det ikkje. Men når ein skal kaste lys over emne ein oppfattar som gøymde eller gløymde, er det lett å skuve det veletablerte bort i mørkret, bevisst eller ubevisst, for å gjere resonnementet lettare å få fram. Eg skal forsøke å unngå det her.

Men kvar form har sine grenser – til og med dramaet – og denne teksten vil andre stader enn til midten, der alle er enige.

Dessutan, som Bob Dylan alt har minna oss på: utanfor paradisets portar, i menneskeverda, er inga sanning endeleg. Den absolutte sanning, til og med når det gjeld filmforteljing, kjennest berre av Gud aleine og er såleis unntatt frå vidare gransking her...

Den franske dramatikaren, romanforfattaren, poeten, målaren, dekoratøren, boksepromotoren, essayisten, librettisten, journalisten og filmregissøren Jean Cocteau har sagt følgjande: «Filmkameraet ser ingen ting det ikke blir vist.» (Cocteau, 1995)

Filmen som kunstform er heilt avhengig av at ein byggjer opp og konkretiserer ei verd og ein fabel som basis for forteljinga ein vil syne fram. Og forteljinga skal forsynast med ei form og eit sett innbyrdes mekanismar og samanhengar som svarar til kvarandre; som er koherent. Det kunstnarlege raffinemenetet er altså verkar lenge før ein seier «verságod» til skodespelarane og resten av filmteamet på settet.

Det er i lys av dette eg forstår og utøver faget mitt. Som manusforfattar tek eg det innleiande ansvaret for det kunstnarlege raffinementet og bearbeider røyndomen slik at filmkamearaet får noko å sjå – og mikrofonen får noko å høyre. Eg byggjer opp fabelen, personane og intrigane – og eg legg stor vekt på når, kvar og korleis; i kva form dette skal samanstillast. Eg sørger for det konseptuelle rammeverket for filmen. Raffinementet i manusarbeidet grip med dette langt inn i den påfølgjande kunstutøvinga, noko som er ganske naturleg om ein meiner at det er samanheng mellom form og innhald.

Nokre ser dette som eit argument for at den som skriv filmmanuset, også bør vere den som regisserer filmen. Andre meiner at den som regisserer filmen, med dette er å sjå på som utøvande kunstnar, ein fortolkar av eit forelegg. Begge delar er like rett i og med at begge arbeidsformer blir utøvd i stor utstrekning – kunstutøving er, og skal vere, mangfaldig også i film.

Poenget for meg er å synleggjere og fasthalde at manusarbeidet handlar om mykje meir enn profesjonelt intrigemakeri. Eg er ingen råvareprodusent av historier – eg skriv ikkje historier, men forteljingar. Filmen er regissørens medium, har eg blitt fortalt. Som diktarsjel med yrkesstoltheit, vil eg like vel tillate meg å handsame dette mediet med eigne middel. Med penn og papir. Det blir ikkje mindre film av den grunn.

TRADISJONEN

«Det fins ingen tragikk uten trancendens. Selv trossig selvhevdelse overfor guder og skjebnemakter i undergangens time er trancenderende i retning av menneskets egentlige væren, slik denne væren først erfares i tilintetgjørelsens stund»
Karl Jaspers

Aristoteles er nemnt innleingsvis, og ein kjem ikkje unna at poetikken hans, med utgangspunkt i dei greske tragediane, er nytta til siste bokstav i alle moglege variantar av moderne filmteori.

Særleg gjennomslagskraft og nytolking har han fått i "how to-litteraturen" Hollywood-maskineriet er opphavet til; bøker som på ymse vis serverer oppskriftsliknande formlar for stor forteljarkunst. For dei fleste som syslar med manus-ambisjonar, er dette det første møtet med faget.

Vi les Syd Field og ser lyset; alt er struktur. Vi les Robert McKee og ser lyset; ein må skrive innanfrå og ut. Linda Aaronson deciffrerer *Pulp Fiction* og gir oss strukturelle diagram til allmenn nytte for dei som vil gjere Tarantino av seg. Lista er endelaus: *How to write a screenplay in 21 days, Creating unforgettable characters, How to make a good script great, Alternative screenwriting – writing beyond the rules*, osb. Ei felles overskrift for dei alle er *Teknikk* og *Struktur* – og at dei fleste hevdar å ha røter i antikkens dramakunst.

Men mange av desse teoriane opererer lovleg fritt i forhold til fortolkning av dramatradisjonen; ei halvsanning kan dermed fort bli ei fullgod løgn. Dette tyder ikkje at det ikkje er innsikt og lærdom å hente her, berre at den er avgrensa til ein mindre del av forteljartradisjonen. Men det eg føler er den største svakheiten med desse bøkene, er at dei ikkje ser struktur og form i samanheng med forteljarståstad. Dei gir ingen ting i forhold til sjølve diktargjerninga og står dermed i fare for å trivialisere forteljarkunsten. Og når desse bøkene i praksis fungerer som reine oppslagsverk for eit utal bransjeaktørar på filmfeltet, seier det seg sjølv at uttrykk som ikkje svarar til modellen fort står i fare for å bli styrte i feil retning.

Dessutan meiner eg at den antikke tragediediktinga ikkje er spesielt kompatibel med vår tids dramakonvensjonar. Eg meiner det er grunnleggjande både formale og substansielle særtekk ved tragedien som vår tids dikting ikkje nyttar, og at om ein forsøker seg på ei lojal og medlevande oppdatering av tragediediktinga, vil ein ende opp med eit uttrykk, eit verk, som i dag vil bli oppfatta som ukonvensjonelt. Paradoksalt nok, ettersom det byggjer på det alle vil kalle klassikarverk.

I 1969 lagde den alt omtalte Pasolini ein filmversjon av Euripides´ *Medea*.

Det mest interessante å merke seg i denne samanhengen er at dette var ein av fleire filmar Pasolini lagde der han hadde som mål skape *vanskeleg film*. Nyversjonen av Medea var ein del av eit prosjekt som gikk ut på å lage u-konsumerbare filmar, som han kalte det. Den skulle vere ufordøybar og berre rette seg mot ein kulturell elite. *Medea* representerte eit brot med rådande konvensjonar; eit oppgjer med det han kalte det moderne samfunnets *konsument-ethos*.

Det er ganske trygt å hevde at den italienske konsument-ethos på 60 – 70-talet ikkje er mindre tilstades i for eksempel dagens Noreg, eller vesten forøvrig. Så kva seier det om vilkåra for den antikke tragedien i vår tid?

Antikkens tragediar vart oppførte under dionysium – årlege religiøse kultusar der ein konkurerte om å skrive og framføre dei beste stykka. I vårt sekulære samfunn og i forteljingane dette produserer, er kanskje det religiøse i stor grad erstatta av den moderne konsument-ethos?

Aristoteles definisjon av tragedien er som følgjer:

> «Tragedien er en etterlignende fremstilling av en alvorlig, i seg selv avsluttet handling av en viss størrelse i forskjønnet språk og med bruk av en bestemt stilform i hver del utført av handlende personer, ikke fortalt. Gjennom medynk og frykt fører den til rensing for slike affekter» (Aristoteles., 1997)

Mykje av dette er sjølvsagt til stades i dagens dramakonvensjon, for eksempel *etterliknande framstilling* og *handlande personar.*

Dette er vår tids berande filmkonvensjon. Det *mimetiske*. Framsyning: at historia blir iscenesett og spelt – ikkje referert eller fortalt. *Show, dont tell* er den grunnleggjande tendens.

Dette påverkar kameravinklar, klipp og lydbruk. Lys, kostyme scenografi – alt må spele med for å plassere publikum som ein slags usynleg deltakar i sjølve dramaet, og forteljaren må ikkje under noko omstende komme til syne og øydelegge denne illusjonen. Langt dei fleste filmar syner stor truskap til dette prinsippet for å dra tilskodaren inn i dramaet gjennom emosjonell identifikason, spenningsoppbygging og kausal-logisk orden.

Det er ingen tvil om denne forteljarformas effektivitet og kommunikasjonskraft. Denne forteljarforma er finpussa og raffinert heilt ned på dialogplan for at vi skal leve oss inn i filmens univers og gløyme oss sjølve for ein time eller to. Men alt her har vi flytta oss frå opphavet. Eg trur at mimetiske føringar er langt meir omfattande i moderne filmdramatikk enn ein kanskje tenkjer over.

Dette fører til at eit anna av Aristoteles kjernepunkt i tragedien – *forskjønna språk* – truleg passar dårleg inn i dagens norm. Ein film som ikkje har tilnærma naturalistisk dialog, vil bli sett på som eit konvensjonsbrot. Eit opphøgd språk på lerretet vil forringe illusjonen.

Dernest følgjer *medynk og frykt* som skal leie til reinsing. *Katarsis*. Det betyr magepumping og er eit av mange kjernemoment i konstruksjonen av ein tragedie som stadig blir omtolka og mistolka. Den problemstillinga er alt for omfattande til at vi skal ta tak i henne her. Men medynk og frykt har som føresetnad at det vi får sjå og oppleve, er gruoppvekkande, krasst og motbydeleg. Det skal vere effektfullt. Dette krev overdriving – tragediane var svulstige og bombastiske. Også dette stikk i strid med vår tids forstandige, rasjonelle og løysnings-orienterte dramatikk. Nok eit avvik.

Nietzsche meinte at borgarleggjeringa av livskjensla vår og rasjonalismens hemmande verknad på fantasien står i direkte motsats til ei umiddelbar og ekte forståing av det tragiske.

Her nærmar vi oss kanskje den mest sentrale grunnen til at dei greske tragediene ikkje har så stor gjennomslagskraft i dag som det gjerne blir hevda. Livskjensla i dag er fundamentalt forskjellig frå antikkens. Ikkje minst handlar dette om forholdet til det gudommelege.

Dei tragiske heltane kjempa på bortebane – og det er på ein måte dette som er den tragiske kjernen. Heltanes kamp foregikk på gudanes premissar. Menneska kjempa med sjølve eksistensen som innsats, medan gudane berre motvillig deltok. Som i *Iliaden*, som rett nok er eit epos, men likevel gir eit godt døme på dette. Hefaistos klagar her over at gudanes måltid blir spolert på grunn av ein krangel om *elendige menneskeskjebner*, som det står. Og Apollon nektar av same grunn å kjempe mot Poseidon – det betyr ikkje nok for dei, og menneska bøter med livet. Det absolutt mest sentrale element i tragediediktinga er derfor – i alle fall slik eg vil sjå det her – det *trancendentale*. Nærveret av det guddommelege i menneskas liv og lagnad er tragediens grunnfjell.

Føresetnaden er altså ei grunnleggande tragisk verdsforståing. Eit tragisk livssyn – som hos for eksempel Kirkegaard – som hevdar at vår verd er skilt frå Gud av ei uoverstigeleg kløft.

Det er dette som gjer at korleiaren i Jean Anoihls nyversjon av *Antigone* seier at det einaste mennesket i det tragiske lagnadsløp kan gjere, er å skrike. Ikkje jamre, ikkje klage, men skrike av full hals.

Det finst inga løysing – gudane er uføreseibare og ryggvendte.

Eller som Goethe påpeika – «all tragikk beror på en uforsonlg motsetning. Så fort en utjevning finner sted, eller muliggjøres, forsvinner det tragiske – den eneste konflikten det kommer an på, er den som *ikke* tillater noen løsning.»(Goethe, 1995)

Men kor utbreidt er dette som utgangspunkt for moderne dramatikk? Kvar er gudane? Kor er den uoverstigelege kløfta? Kvar er dei uforsonlege motsettjingane?

Dagens filmdramatikk handlar i hovudsak om det motsette. Utjamning er karakterens mål – og forteljinga er som regel ikkje slutt før ho er nådd, eller gjort mogleg. Dagens heltar gjenopprettar balansen i liva sine. Dei overstig alle hindringar med viljestyrke, mot og innsikt.

Kvifor?

Ei mogleg årsak er for eksempel at ei tragisk livsoppfatning ikkje er kompatibel med kristent livssyn. Sjølv om ein kristen tenkjar som Kirkegaard peikar på kløfta mellom mennesket og Gud, er sjølve fundamentet for kristendommen at Jesus døydde på korset nettopp for at vi skal kunne overstige denne kløfta. Vi er redda og er ikkje lengre prisgitt dei greske guddommanes lune.

Heilt attende i Gamletestamentet, finn ein dette tankegodset. I teksten *Forkynneren*, som vel er det næraste ei tragisk livskjensle ein kjem i kristen tenking, framstår Gud som redningsmann – ikkje som uføreseibar intrigemaker. «*Alt er tomhet*», er den gjennomgåande frasen i *Forkynneren*. Det er ikkje meining i noko, men for den som vender seg mot Gud, finst det trøyst og noko fast å halde seg i. Det er vondt, men ikkje tragisk.

Men vi er framleis på det trancendentale planet her. Det er vel ein heller drøy påstand at kristen livskjensle er det berande elementet i moderne drama. Og, som i tilfellet Kirkegaard, syner det seg at trass i Jesus´ død på korset, er det fullt mogleg å sjå verda i eit tragisk lys(...for Guds vegar er uransaklege).

Men lat oss heller sjå på når den greske tragedien for alvor fekk problem med å setje standarden og fungere som rettesnor for dramatisk dikting. Ein kan for eksempel slå fast at det i opplysningstida var dårlege kår for eit grunnleggande tragisk livssyn, og at tragedien gjennom dette ikkje vart sett på som særleg relevant for å fortelje noko om den tidas menneskeliv.

Og det er vel tilsvarande trygt å hevde at vi ikkje kjenner oss mindre opplyste no til dags enn den gongen?

Vi lever i ein sekularisert sivilisasjon, og i ei tidsånd der dei fleste bekjenner seg til at mennesket er byrjinga og slutten på alt. Mennesket er i stand til å redde seg sjølv. Det apolinske herskar over det dionysiske, og dette påverkar sjølvsagt dramadiktinga også.

For mange vil det derfor truleg vere ei løgn å skrive ein sann tragedie.

Men fråværet av det guddommelege; fråværet av den uforsonlege motsettjinga mellom gud og menneske i moderne (film)dramatikk fører i verste fall til ei gjenomrasjonalisert forteljarform utan rom for avvik, undring og motstridande påstandar – ein konvensjon som byggjer på og sementerer det eintydige. I det gudlause dramaet blir dramatikaren verkets einaste gud. Uimotsagt. Dette kan bli problematisk når eit av elementa som kanskje framleis har mest gjennomslagskraft i Aristoteles poetikk, er følgjande:

> «Viktigst av tragediedelene er begivenhetene.[…] Begivenhetene, dvs fabelen, er altså målet for tragedien og målet er viktigst av alt […] Fabelen (mýthos) er altså prinsippet og likesom sjelen i tragedien, i annen rekke kommer karakterene» (Aristoteles, 1997)

I moderne filmdramatikk er dette tydeleg til stades. Aristoteles bekreftar her på sett og vis det eg var inne på tidlegare – at samanstillinga er viktigare enn kva som blir samanstilt. Det som skjer på lerretet, må ha ei dramatisk motivering; ein innbyrdes årsakssamanheng retta mot løysinga av dramaets intrige. Alt som ikkje spelar med i dette, blir valt bort. Dramaets heilskap og samanheng ligg i fabelen; på *historieplanet*.

Forteljinga av historia er såleis underlagt denne ibuande dynamikken – *forteljarplanet* er underordna historieplanet. Resultatet av dette er ei ofte uimotsagt oppfatning om at ei forteljings dramatiske historie er samanfallande med forteljingas innhald. Dette er berre delvis rett. Og i mange tilfelle direkte feil.

Og når tragediens gudar er borte; når det irasjonelle, uføreseielege og uforsonlege er erstatta med menneskets evne til å ordne opp og sette ting på plass, er resultatet gjerne forteljingar som sementerer og stadfestar ein sams idé om det menneskelege tilværet som logisk, eintydig meiningsfullt. Forteljarens eventuelle iakttakingar og observasjonar frå det verkelege livet er i dette tilfellet hierarkisk underordna dramaets illusoriske røyndom.

Denne typen filmforteljing representerer – i ytterste konsekvens – ein heil industri som tilbyr sitt publikum rein eskapisme. Mange vil hevde at dette er kinofilmens misjon, og at dei beste filmane er dei som tar oss med bort frå kvardagen.

Men eg har ei oppfatning av at dei beste forteljingane er dei som koblar oss *til* livet – ikkje bort frå det.

Derfor opplever eg at eg ofte kjem i konflikt med dette paradigmet. Særleg om eg, som forteljar, vil tilkjennegi eller vektlegge element som ikkje nødvendigvis undestøttar den dramatiske framdrifta. Om forteljarens iakttakingar og observasjonar frå det menneskeleg tilveret skal få ein sjølvstendig verdi, trur eg derfor dramaets illusoriske verd i mange tilfelle har godt av å få ein annan plass verkemiddelhierarkiet.

Om den krumme ryggen til den vesle jenta vi vart kjent med i opninga, skal få den tyngd og meining han gjer krav på, må forteljaren tre fram og rette merksemda vår mot denne ryggen. Når dette skjer, oppløysest dramaets rolle som eineveldig styrande prisipp for forteljinga.

Kva er det då som forhindrar at forteljingas ulike delar framstår som ei slumpmessig samanstilling av detaljar og hendingar utan fattbar retning, heilskap og indre samanheng?

Arbeidet med å omdanne augneblinken med dottera mi sin «krumme rygg» til ei forteljing som strekkjer seg mot det eg har reflektrt rundt til no, skulle syne seg å bli kronglete. Det blir ofte det. Eg tenkjer først og fremst det var uvant for meg å røre seg uanfor eit lukka, a prorisk system, der ein leiter fram byggesteinane ut frå klare føringar. No var det på sett og vis berre ei kjensle å halde fast ved; ei stemning.

Men i staden for å forfølge denne, vart det til at eg brukte mykje tid på andre verk, i håp om å finne noko forløysande. Noko rettleiande.

Dette får meg til å tenke på ein kar eg møtte då eg som nittenåring var på ei lengre reise i Aust-asia.
I den kinesiske byen Kunming vart eg kjent med ein amerikanar på ryggsekktur. Han trivdes måteleg bra i austen; såpass bra at han hadde flytta til Tokyo. Han hadde kjerast der og livnærte seg som engelsklærar. Men han presenterte seg som forfattar.

Vi kom godt over eins, og eg besøkte han i Tokyo. Etter kvart som vi vart betre kjente, vart det klart at han ikkje hadde skrive så mykje som ei line litteratur. Eller i alle fall såpass lite at det ikkje var presentabelt i nokon form.

Han hadde nok ikkje fått med seg Ragnar Hovlands tørre merknad til sin eigen produktivitet – «det minste ein kan forlange av ein forfattar er at han skriv».

Men denne eksilamerikanaren såg det annleis. Han hadde ei forestilling om at om det han skreiv, var skrivi frå før, ville det vere fånyttes. Han hadde derfor som mål å kartleggje litteraturen. Ikkje noko mindre.

Han les alt som var av klassikarar og samtidsverk i håp om å avdekke ein nisje han kunne kile sitt komande forfattarskap inn i. Om han nokon gong lykkast, anar eg ikkje. Men eg har mine tvil. Eg trur ikkje ein gong han bur i Tokyo lengre – det synte seg også at han hata japanarar.

Denne digresjonen knyter seg til noko eg sjølv skulle oppleve fleire gonger i løpet av stipendiatperioden.

I staden for å sette i gang utviklinga av manuset, valde eg eksilamerikanarens strategi: å skaffe meg oversikt over det som fanst av filmar og teori som på ymse vis kunne knytast til problemstillinga.

Ideen var å la kvart steg i utviklingsprosessen av manuset bli kommentert og undersøkt teoretisk. Parallellt. Og helst slik at ny innsikt og refleksjon skulle manifestere seg i arbeidet med verket.

Men den forløysande oversikta, eller innsikta, kom aldri. Teorien befrukta ikkje kunsten slik eg forestillt meg at den skulle. I staden vart eg kjent med fenomenet ”cerebral paralyse” – at eit overaktivt intellekt ofte står i direkte motsats til kreativ utfalding.

Parallelljobbinga eg hadde lagt opp til, vart derfor lagt bort til fordel for ein mykje enklare metode: arbeide først – tenkje etterpå. Eit praktisk prov på at kunst er ei form for erkjenning som ikkje kan erstattast av nokon annan.

MOT-TRADISJONEN:

«I feel that discussing story-writing in terms of plot, character and theme is like trying to describe the expression of a face by saying where the eyes, nose and mouth are»
Flannery O'Connor

I lys av den eintydige, rasjonelle og løysingsorienterte dramakonvensjonen eg har peika på, vil eg dra fram Pasolini igjen:

> «Ethvert verk er tvetydig […] Kunstens tvetydighet er en positiv egenskap fordi den forutsetter to motstridende krefter i verket som sliter i hver sin retning og umuliggjør dets enhet; det er enheten som er irrasjonell, altså[…]» (Pasolini, 1995)

Dette handlar i prinsippet om ei grunnhaldning til estetisk praksis; ei innstilling til både forteljinga i seg sjølv og skapinga av henne som kanskje ikkje målber fullt herredømme over form og innhald – eller i det minste ikkje pretenderer full innsikt og oversikt i forhold til det som blir formidla. Eit verdssyn. Eit tvisyn.

Eg likar forteljingar som syner fram det komplekse og mangetydige i livet. Eg likar det som motseier seg sjølv. Eg saknar meir «hamartia» i forteljingane – også formmessig. Fleire lyter, fleire bristar – for eg trur det er der vi kjenner oss att. I fallet. I mannen som snublar – ikkje i han som går lytefritt. Derfor meiner eg at moderne filmforteljing har ei vesentleg utfordring i å gjeninnføre dei innbyrdes motstridande kreftene som eg etterlyste ovanfor.

Den monolittiske sanninga som omfattar mykje av dagens filmdramatikk, både når det gjeld filmane i seg sjølve, historiene dei fortel og prinsippa for utforminga av dei, rimar altså ikkje alltid med det eg opplever som min eigen måte å sjå verda på. Og måten ein ser og opplever verda på, er trass i alt eit viktig fundament. Det er forankringspunktet. Det er ståstaden ein rettar lyskjegla mot det ukjente frå.

[...] På slutten av filmen *The Ice Storm*(Lee/Schamus) – når Benjamin Hoods (Kevin Kline) hentar sonen sin på jernbanestasjonen, blir det så trist at eg til no enno ikkje har klart å sjå filmen utan å ta til tårene. Det er bra gjort. Av filmskaparane, altså.

Men det interessante med The Ice Storm er ikkje kva han fortel for å få meg til å grine – det er kva han ikkje fortel. Det er sjølvsagt ikkje tilfeldig at forteljarstemma i byrjinga av filmen handlar om det negative rommet – antimaterien. «That was the meaning of the Fantastic Four: that a family is like your own personal antimatter», blir vi fortalt.

(At essensen i filmen blir formidla gjennom teikneserien *Fantastiske fire,* ser eg forøvrig som ein gest til meg personleg. Eg kan framleis mane fram kjensla av å ligge i baksetet på Escorten vår, på veg til Sogndal på helgetur, med *Robinson Crusoe i den negative sonen* mellom hendene og Tom Jones på åttesporsradioen. Det må ha vore hausten 1978, for på same turen fekk eg mi første klokke. Ho hadde selskinnsreim med naglar på. Eg mista henne i do to dagar etter at eg fekk henne, men hadde heldigvis trekt ned før uhellet skjedde.

Pussig kvar assosiasjonsrekkjene fører...)[...]

Frå antikken har vi myten om Narcisuss og Ekko. Som kjent var Narcisuss utan hjarte; han elska berre seg sjølv og sitt eige speilbilete. Ekko, stakkars, vart, som så mange andre, forelska i Narcisuss og prøvde å innynde seg.

Men det skar seg – ho vart avvist og forgjekk av kjærleik – berre stemma var att.

Felles for myten om Ekko og meisterverket *The Ice Storm* er eit eller anna ein ikkje får tak på, men som har substans likevel. Som Ekko; ei stemme utan kropp. Noko som finst *mellom* det vi kan sjå. Noko vi kjenner att, men ikkje kan gripe. Ein skjult akkord.

Det eg lurar litt på for tida, er om plassen til Ekko har krympa; om levekåra for den kroppslause stemma har vorte dårlegare.

Filmteoretikaren David Bordwell hevdar at nyare filmforteljingar er karakteriserte av ei intensivering av kontinuiteten; ei handlingsmetting. Det har han sikkert rett i. Fjernkontrollen til TV'n har stor innverknad på moderne dramaturgi. Men det fører også til at tomromma krympar. Den negative sonen forsvinn. Og forteljingane blir eindimensjonale, motsetningslause og stusslege, trass i sine dramatiske stormritt.

John Beger seier at «today one may tend to overestimate the role of suspense, the waiting-for-the end-storytelling. The essential tension in a story lies elsewhere. Not so much in the mystery of its destination as in the mystery of the spaces between its steps towards that destination». (Berger, 1995)

Gode forteljingar rullar altså ikkje av garde som maskiner på jul som har kontakt med underlaget heile vegen. Forteljingar går. Eller haltar. Eller spring. Som dyr eller menneske. Og stega er ikkje berre mellom fortalte hendingar, men nokre gonger mellom einslege setningar. Eller enkle bilete. Eller lydar. Poenget er at kvart steg er over noko som ikkje blir fortalt.

Det er i desse tomromma Ekko får eksistere. Som i *The Ice Storm*. Om du tenkjer etter, er historia i *The Ice Storm* ganske enkel. Men han gir plass til alt det andre som set seg fast i deg når du har sett filmen. Forteljinga glir ikkje som vi er vane med. Han er i seg sjølv som ei fastfrosen rekkje av tablå-aktige kvardagsscener. Han er fjernkontroll-dramaturgiens uven.

Og det er nettopp det som gjer filmen så god. Han hadde ikkje fungert om han vart meir dramatisk.

Det er slikt eg forsøker å trøyste meg med når eg sit framfor tastaturet og ikkje heilt får sving på arbeidet mitt. Og så les eg litt i notatboka mi, der det står at effektiv historieforteljing ikkje handlar om å fortelje mykje, men om å settje spor. Og hjelper ikkje det, plukkar eg fram den tynne, vesle boka av Samuel Beckett som heiter *Vagt sett, vagt sagt* (*Ill seen, ill said*) – berre tittelen er nok til å bli varm om hjartet når ein ikkje heilt finn ut av kva ein driv med.

Problemet er at alt dette berre er skinnmanøvrar som opphøyrer så fort neste deadline dukkar opp i almanakken og synopsiset skal leverast – helst så handlingsmetta og veldreid at ingen klarar å seie nei.

Men no skal eg snu på flisa. Eg vil ta ansvar for den negative sonen. Eg skal bli antimateriens frontkjempar. Heretter vil eg berre snakke om kva eg ikkje fortel. Eg tenkjer nemleg at viss nokon ikkje slår eit slag for tomheita og levekåra til Ekko, kjem vi til slutt til å sitte att med Narcissus aleine.

Og han er som kjent ein kjiping

(utdrag frå eigen artikkel i Film & Kino 2007)

Eg trur det kan vere lurt å hugse på at Aristoteles aldri såg film. Og at han i poetikken behandlar andre forteljarformer også, som for eksempel komedien og eposet (om enn utan å gå i djupna). Det er kanskje her ein finn kimen til utvikling og fortolking av filmverk som ikkje er like monolittiske og kompakte som den rådande dramakonvensjon?

I Poetikken skiljer Aristoteles mellom *diktingas middel* (dans, fløytespel, tale osb), *diktingas objekt* (ymse aspekt av menneskeleg handling) og *diktingas måtar* (korleis framstillinga skjer). Her skisserer han tre underkategoriar:

> «For med de samme midler kan man efterligne de samme objekter enten ved å fortelle, - og da enten i en annen skikkelse, slik Homer gjør det, eller i en skikkelse uten forvandling, - eller også ved å dramatisere og la alle personene tre frem handlende og virkende.» (Aristoteles, 1997)

Dette markerer eit grunnleggjande skilje mellom *forteljing* og *framsyning*; mellom *telling* and *showing*. Dernest skil han mellom måtar å fortelje på: diktaren talar med si eiga stemme, eller gjennom ein av personane.

Desse formuleringane byr på mangfaldige og motstridande problemstillingar, ikkje berre i film. Eg har ingen ambisjonar om ein uttømmande konklusjon om dette, men vil snarare utvide horisonten i forhold til dei konvensjonane eg har sett på til no. Det viktigaste å merke seg er at dramaet, *framsyninga*, er ein del av diktingas *måtar* – altså ei formmessig avgrensing. At eit kvart drama ber i seg ei historie, kastar lys på ei anna avgrensing; skiljet mellom form og innhald.

Form blir ofte sett opp mot noko ein kallar *innhald*. Denne motsettjinga impliserer at for eksempel ein film, ei låt eller eit dikt er som ei krukke; ein skapnad som inneheld noko som like gjerne kan puttast i ein kopp eller ei bøtte. Ei slik oppfatning inneber at form får mindre verdi enn det ho er meint å romme. Dette blir misvisande – endring i form endrar nødvendigvis innhaldet, og det er såleis ikkje nokon skilnad på komponentane i forhold til korleis verket blir oppfatta.

Sidan avgrensingane ovanfor berre handlar om diktingas *måtar*, er dei gangbare for alle medium. Ein roman kan godt vere ei forteljing der diktaren gøymer seg i en av personane, og eit måleri kan godt vere ei framsyning av menneskeleg handling som liknar den dramatiske, basert på mimetiske prinsipp. Eit interessant apropos i denne samanhengen er roman-forfattaren Henry James' oppfatning av at romankunsten er å sjå som ei forlenging av biletkunsten når han hevdar at «The novel is of all pictures the most comprehensive and the most elastic » (Henry James, 1985)

Eg trur eg skal forlate dramaet som form ei stund no, og heller vie litt merksemd til motsatsen.

Regissøren Robert Bresson postulerte følgjande:

> «To typer film: De filmer som anvender teatrets midler(skuespillere, iscenesettelse etc) og de filmer som tar i bruk kamera i den hensikt å skape.
>
> Intet ekteskap mellom teatret og det cinematografiske uten at begge blir tilintetgjort.
>
> Den cinematografiske sannhet kan ikke være teatrets sannhet, heller ikke romanens eller maleriets sannhet. Det som blir fanget opp av det cinematografiske med dets særegne virkemidler, kan ikke være det samme som det teatret, romanen eller maleriet griper med sine metoder.» (Bresson, 1997)

Motsetningsforholdet frå dei innleiande refleksjonane er lette å kjenne att. Teatrets middel, det mimetiske drama, blir her sett opp mot det *cinematografiske*. Bresson er interessant i granskinga, fordi han så fundamentalt diskvalifiserer dramaet som modell for filmforteljing. Ikkje berre er filmane hans prega av dette, men også i skriftsamlinga *Notes sur le cinèmatographe,* er det polemiske engasjementet kring dette omfattande.

«Teatrets avskyelege vane» er Bressons fremste hakkekylling.

I god modernistisk ånd tek han sikte på å definere filmen som sjølvstendig kunstart: «en enestående og selvstendig kunstform som ikke lengre lever som en parasitt på andre kunstformer.» (Bresson, 1997)

Film fundamentert på teatrets middel nyttar kameraet berre til å reprodusere og har ingen skapande kraft, hevdar han, medan det cinematografiske, gjennom samanstilling av bilete og lyd, definerer filmen som uavhengig kunstform. Det er hos Bresson detaljane får kunstnarleg merksemd og meining langt ut over det å understøtte ein intrige eller eit plot. Bressons prosjekt er snarare det motsette. Skaparkrafta han siktar til, er avhengig av spesielle kvalitetar ved materialet han nyttar.

Målet er at forteljingas delar er frigjorte frå ein kvar ytre samanheng – bileta skal, som ord i ei ordbok, berre ha kraft eller verdi gjennom samanstilling og relasjon til kvarandre. Samanstillinga skal i følgje Bresson føre til transformasjon; at delane får tyngd og meining berre i samanstillinga med kvarandre.

> «Om et bilde, isolert sett, uttrykker noe spesifikt, om det inneholder en fortolking,vil det ikke kunne transformeres i sammenstilling med andre bilder. De andre bildene vil ikke ha noen kraft over det, og det vil ikke ha noen kraft sammen med andre bilder. Hverken aksjon eller reaksjon. Det er endelig og ubrukelig i cinematografens system.» (Breson, 1997)

Denne puristiske tilnærminga gjer seg gjeldande på alle nivå i Bressons arbeid. Film er *transformasjon*, men alt som er merkt av dramatiske kunnstformer kan ikkje transformerast, fordi meininga til desse er forsegla i dramaet. Han forsøkte derfor på alle måtar å motarbeide einkvar dramatisk konvensjon. Han nyttar for eksempel ikkje skodespelarar; brukar ikkje ei gong ordet, men kallar dei *modellar* (gjerne amatørar).

Ein konkret inngang til dette komplekse prosjektet er ein av «modellanes» erfaring frå innspelinga av *Pickpocket*. Martin Lassalle fortel i dokumentaren *The Models of Pickpocket* om ei scene der han skal gå opp ei trapp, og ender med å gjere scena over førti gonger.

«Det må ha vore ein grunn til å ta den scena førti gonger, men den kjenner eg ikkje», slår han ettertenksomt fast årtier etter at filmen vart laga. Lasalle framstår forøvrig som merkt av filminnspelinga enno, snart femti år etter premieren. Det blir av skarpe tunger hevda at dei uerfarne, ofte unge, modellane Bresson nytta, endte opp som kunstnarlege gislar som utvikla noko i nærleiken av eit Stockhom-syndrom i forhold til filmskaparen.

Bressons prosjekt er så systematisk og gjennomført at han nesten aleine står som yttermarkør i diametral motsetnad til den dramatiske filmens rådande konvensjonar. Han skil då også skarpt mellom *cinema*, som han hevdar er filma teater («Bastard-teater, som mangler teatrets kjerne: en materiell framkomst av levende skuespillere i direkte interaksjon med sitt publikum.») og cinematografi; den reine filmkunst.

Sjølv om eg på mange felt ikkje deler Bressons aversjon mot teatrets middel, er resonnementa hans interessante i forhold til å sette i relieff nokre temmeleg uimotsagte konvensjonar som mange baserer verksemda si på. Fjernkontrollsdramaturgien har eg alt nemnt i negative ordelag. Eit kunstnarleg sidesprang midt i stipendiatperioden skulle føre meg i nærkomtakt med fenomenet.

Før eg fekk stipendiatstillinga, hadde eg, saman med to andre kollegaer, presentert ei skisse til dramaserie for NRK-TV. Uvisse kring når serien ville kunne realiserast, gjorde at eg takka ja til stipendiatstillinga. Men eit halvt års tid seinare vart eg innhenta av fortida – NRK ville produsere serien. Resultatet vart permisjon frå stipendiatarbeidet for å sluttføre det påbegynte TV-prosjektet.

Ambisjonen med serien var å tematisere kjærleik; sett gjennom tre generasjonar. Kjærleik som maktmiddel, kjærleiken som mytisk storleik, kjærleik som utilstrekkeleg i pressa situasjonar, dødeleg kjærleik osb – det heile oppsummert i strofa *Jeg tror jeg elsker deg*(seriens arbeidstittel).

Dei innleiande diskusjonarne og arbeidet med karakterane var givande og interessante. Særleg var vi på sporet av eit rikhaldig persongalleri som på kvart sitt vis ville kunne manifestere eit lappeteppe av innbyrdes samanfallande, og ikkje minst motsridande, utsegner om motivet.

I poetikken definerer Aristoteles eposet som ei fortljing med mange fablar; mange historier. Her meinte eg vi var godt innanfor ei form som kunne belyse andre sider av den narrative tradisjonen enn den klassisk-dramatiske. Den berande tanken var å dra vekslar på dramakonvensjonane, men samstundes tydeleg sørgje for at det styrande prinsipp for utarbeiding, og forståing, av forteljinga ikkje nødvendigvis skulle vere av dramatisk karakter.

Heilt konkret resulterte dette i at den igangsettjande hendinga i serien var eit mord; patriarken i ein ressurssterk advokatfamilie blir funnen drept utanfor heimen sin nyttårsaftan. Men i staden for å legge opp til ein krimintrige med etterforsking, gåter og oppnøsting av lause trådar, ville vi løyse krimgåta alt i første episode. Mordaren – patriarkens kone – blir arrestert i gravferda, og herfrå følgjer vi dei etterlatne som på kvart sitt vis prøver å få fast grunn under føtene igjen etter at familieidyllen er splintra. Eg meiner vi kom eit stykke på veg i forhold til ambisjonane våre, men så møtte vi, eller i det minste eg, veggen – representert ved ein iherdig dramatug.

«En tradisjonell form er ikke mindreverdig i forhold til en såkalt nyskapande. Alle uttrykk har sine egne grenser. Iidiotiet oppstår når man benytter egne kriterier på andres former» (Erling Kittelsen, 2005)

Vedra som manusforfattar ville sett bra mykje lysare ut om fleire – og kanskje i særleg grad dramaturgar, «dei gode hjelparar» – hadde hatt same innsikt. Eg har i større eller mindre grad vore i situasjonar der produsentanes bruk av dramaturgar har påført prosjektet sine eigne sanningar; kriterier som ikkje nødvendigvis er kompatible med forfattarens. I visse tilfelle er kanskje forfattaren ute av stand til å sjå sitt eige beste, i andre høve står prosjektet i fare for å smuldre bort mellom hendene på grunn av manglande «fingerspitzgefühl» hos dei gode hjelparane. I tilfellet *Jeg tror jeg elsker deg,* har eg konkludert med det siste.

Etter å ha skrive første utkast av første episode, blir skrivegruppa kalla inn til møte med dramaturg og NRK sitt produksjonsapparat. Dei er i villreie, for dei har oppdaga at serien ikkje er eintydig nok. Etter å ha lese førsteutkastet av første episode, samt skissene til nokre av dei påflgande avsnitta, har dei konkludert med at det som er produsert til no, manglar fokus. Serien sprikar; han manglar ein klar premiss(!). Vi freistar så godt vi kan å legge fram vårt resonnement; at det er eit poeng i seg sjølv at dei forskjellige historiene motseier kvarandre, at ein samanfattande premiss ikkje er mogleg med motsridande historier, at utviklinga av serien er styrt av eit leiemotiv og skal vere opnare i forma enn eit drama osb.

Ein samanfattande dramatisk premiss for eit verk som har eit anna siktemål ville vere fånyttes, hevdar vi.

Dette endrar ingen ting. Det ender faktisk med at vi får skriveforbod til vi klarar å kome opp med ein premiss for arbeidet vidare som alle kan vere samde i. Vi får velmeinande råd om kontroll på ”lange buer”, ”cliffhangers”, ”fokus”, ”motivasjoner”, ”fallhøyde” og andre kjernebegrep henta rett frå TV-dramaets abc – litt som ein legg fram prinsippa for segling for ein som ikkje har sett havet før. Dramaturgen burde kanskje lagt frå seg ”how to..” bøkene ei stund og heller lese Flannery O’Connor:

«When you can state the theme of a story, when you can separate it from the story itself, then you can be sure the story is not a very good one. The meaning of a story has to be embodied in it, has to be made concrete in it. A story is a way to say something that can’t be said any other way, and it takes every word in the story to say what the meaning is. You tell a story because a statement would be inadequate. When anybody asks what a story is about, the only proper thing is to tell him to read the story. The meaning of fiction is not abstract meaning but experienced meaning, and the purpose of making statements about the meaning of a story is only to help you to experience that meaning more fully. (O`Connor, 1969)

Når det som for ein sjølv er nærast innlysande, av andre blir oppfatta som totalt uforståeleg, skal det magemål til for å oppretthalde den kjensla av suverenitet som ein er nokså avhengig av i diktargjerninga. Ein misser ikkje berre tru på prosjektet, men på eigne evner. Når i tillegg forteljarsubjektet i dette tilfellet består av tre individ, som på kvart sitt vis reagerer forskjellig, seier det seg sjølv at frå denne hendinga handla resten av arbeidet med serien om å redde stumpane av det som ein gong var kimen til eit interessant verk. Ein god illustrasjon på dette er at serien endra tittel i løpet av posessen; frå *Jeg tror jeg elskker deg* til *Størst av alt.* Og dramaturgen fekk sin premiss etterkvart, sjølv om ingen av oss eigentleg hadde nokon nytte av han. (derfor hugsar eg han heller ikkje)

Om resultatet vart tilfredstillande eller ikkje er underordna. (serien vann *Gullruten* – pris for beste TV-drama i 2007, men fekk også hard medfart frå ymse hald – det tyder lite når ein ikkje er nøgd sjølv)

Eg synest det mest interessante med dette er at det går rett inn i problemstillinga stipendiatprosjektet spring ut av. Korleis kan ein ivareta eigne motiv, arbeidsmetodar og forteljarformer i møtet med «industri-poetikken»?

Som eg var inne på i byrjinga, avgrensar mesteparten av den praktisk retta faglitteraturen for film seg til plotting, struktur og teknikk. Det er noko alle kan forholde seg til – og meine noko om. Men dette tankegodset er eit analytisk verktøy og tilfører defor den intuitive, dikteriske prosessen svært lite. Tvert om. Når teknikk- og struktur-diskusjonen trengjer til kjernen av arbeidet, til sjølve diktargjerninga, punkterer prosjektet. Og dei gode hjelparane framstår som ukunnige og uforstandige.

Sjølv om dei kanskje ikkje er det.

Den reine filmkunst kan ein trygt hevde også prega arbeidet til den russiske regissøren Andrej Tarkovskij. Felles for begge er ein idè om å definere filmens *vesen;* ei essensialistisk tilnærming.

Men Tarkovskij skil seg frå Bresson når det gjeld til bruken av verkemiddel frå andre kunstformer, som for eksempel teatret eller musikken – han såg for eksempel ikkje det dramatiske som motstridande filmens essensielle kvalitear, men underordna.

Ei interessant betraktnig i denne samanhengen, er å jamføre Tarkovskijs film *Speil* med Fellinis *Amarcord*. Utan at vi skal gå djupare inn i dette her, er det verd å merke seg at begge desse forteljingane er nokså samanfallende substansielt – dei er begge ei slags *minneforteljingar,* men skil seg formmessig mest i forhold til kor tett opptil (*Amarcord*) eller langt frå (*Speil*) dramakonvensjonae dei rører seg.

Om den eine eller andre filmen er nærast å definere filmmediets essensielle karakter, vil eg la stå som eit interessant, men ubesvart spørsmål i denne samanhengen.

Tilsvarande uinteressant finn eg derfor den filmhistoriografiske klisjéen om at ein med tilkomsten av lydfilmen utvikla seg bort frå det som var filmens essensielle kvalitet. Tvert om førte dette til at filmen måtte finne seg sjølv på ny. Med lyd. Og med lyden, kom også stilla inn i filmverda.

Poenget er at filmens autonomi som kunstform ikkje nødvendigvis byggjer på ei avgrensing mot andre kunstformer; snarare tvert om. Om ein snur på det, ville det vere tilsvarande uinteressant å diskvalifisere ein litterær tekst på grunnlag av bruken av filmatiske verkemiddel. Kvar ville forfattarskapen til for eksempel Hemingway vore utan lån frå filmens verktøykasse? Og kvar ville filmen vore utan Charles Dickens?

Og midt oppi dette, synest eg det er verd å merke seg at Bresson ikkje hadde den minste motforestilling mot å la litterære verk og forelegg gripe direkte inn i det kunstnarlege raffinementet sitt. Før han sette i gang arbeidet med filmatiseringa av *Le Journal d'un curè de campagne,* hevda han at han ville følgje boka side for side, til og med setning for setning.

Eg får ærleg talt ikkje dette heilt til å rime med Bressons vendetta mot alt som smussa til filmen som kunstform, men det er kanskje ikkje noko å henge seg opp i?

Eg tenkjer uansett at det er meir fruktbart å sjå på kva som plasserer filmen *inn* i den gjensidige påverknadsdynamikken som alltid har eksistert kunstartane mellom.
Heller enn å vere bundne til imperative oppfatningar, som etter ei tid uansett endrar seg ettersom omgjevnadene gjer det, vil eg nytte meg av fordelen ved lausgjengeriet mellom formene og verkemidla.

Og eg tenkjer at det er viktig å rette merksemda mot det som kanskje er det mest definerande for eit kvart verk: verdssynet, temperamentet og forteljarstandpunktet verket kviler på.

SKILDRING:

«Today one may tend to overestimate the role of suspense, the waiting-for-the end-storytelling. The essential tension in a story lies elsewhere. Not so much in the mystery of its destination as in the mystery of the spaces between its steps towards that destination.»
John Berger

No har eg skissert yttergrense for problemkomplekset mitt. Men før eg slepp Bresson heilt, vil eg tillate meg å vere ueinig med han. Eller i det minste sette spørjeteikn ved nokre av utsegnene. For er det verkeleg slik at ekteskapet mellom teatret og det cinematografiske er umogleg? Eller uønskt. Om vi ikkje definerer ”den reine film” som noko bestandig og uforanderleg, men snarare vil halde døra open for heile paletten av verkemiddel tilgjengeleg for forteljarvirket, er vel det vi eigentleg er på sporet av her, det Bresson kallar bastard-teatret?

Eller snarare bastard-filmen: filmverk der både dramatisk iscenesetting og cinematografisk skaparkraft er verksame og saman – sjølv om dei ikkje er kompatible – definerer verkets grunnleggjande kvalitetar. Kva om nettop denne motsettjinga er eit mål i seg sjølv?

Eg vil ha *både* showing *og* telling. Både tension og suspense. Både spenning og lading.

Stanley Kubrick sa: «Dersom man ikke begynner med en solid historie, så vil man – uansett hvor ideens tyngdepunkt blir liggende, og uansett hvilke skikkelser som opptrer der – i siste instans ende opp med et resultat hvor helheten blir mindre enn summen av delene.» (Kubrick, 1995)

Dette resonnerer godt med mine eigne tankar om, og planar for, arbeidet med manuset som den krumme ryggen til dottera mi på sykkelen skulle generere.

Utfordringa er følgjeleg å utarbeide ei sterk og fengande historie samstundes som forteljinga av denne blir underlagt eit anna formande prinsipp enn det dramatiske, for å ta i vare den atmosfæren den krumme ryggen representerer. For *meg* – som observatør av augneblinken og som forteljar av historia. Det prøvde å finne fram til er med andre ord eit *forteljarstyrt* uttrykk.

Ladninga, ettergløden, eller atmosfæren som hang att etter sykkelturen med dottera mi i innleiinga var, som sagt, prega av sinne, aggresjon og fortviling. Derfor ville eg ha ei energisk forteljing. Brutal. Tverr. Ei skildring av ei sinnsstemning. Av eit sinnelag.

Eit interessant psykologisk fenomen er aggresjon som reaksjon på tap av meining i livet. Når ein opplver tap, eller tomheit; bortfall av meining, er det to reaksjonsmønster som utpeikar seg: anten djup melankoli eller utagerande aggresjon. Av mange årsaker finn eg aggresjon meir interessant enn melankoli.

For meg personleg handlar dette litt om å unngå melodramaets (klamme) grep – særleg i dette tilfellet, der hovudkarakteren i forteljinga er ei jente og at det derfor ville vere så forferdeleg opplagt å ende opp med ei form for offer-historie.

Det er ein kjent sak at kvinner lett blir offer på film. Det er nærast ein konvensjon. Dei framstår som passive. Reaktive. Melankolske – eller enno verre – hysteriske. Dette ville eg motarbeide ved å forsyne hovudkarakteren med eit sett personlege eigenskapar og eit handlingsmønster som tok henne bort frå alt dette.

Eit viktig poeng her er dessutan at å dramatisere mitt og dottera mi sitt liv ikkje på nokon måte ville fungere som forteljing – i alle fall ikkje med det motivet eg la opp til, sjølv om utspringet, det opphavlege, var av personleg, privat karakter. Men det private opplevest sjeldan som anna enn det; privat. Ein må løfte det opphavlege ut av det private. Det er jo her diktargjerninga kjem til. Motivet må biletleggjerast – ein må dikte ein metafor.

Manusforfattar og regissør Paul Schrader illustrerer dette på ein innsiktsfull måte. Eg oppfattar han som ein forteljar som heilt bevisst brukar skrivinga til eigenterapi, men som aldri lagar filmar om seg og sitt; som aldri blir privat. Det kunstnarlege raffinementet ligg i metaforen, hevdar Schrader. For eksempel vart Schraders film *Light Sleeper* (ja, den med Madonna – ikkje den beste filmen eg har sett, men den illustrerer poenget) til på den måten. Schrader, med ei kjensle av å nå middagshøgda i livet, førtiårskrisa, ville handsame dette. Om han laga ei forteljing om sin eigen framtidsangst og si eksistensielle mistru, ville resultatet definitivt falle gjennom. Derfor metaforen; ei forteljing om ein dop-langar som oppdagar at han er i ferd med å bli utfordra av ein inntrrengjar; ein yngre utfordrar.

I og med at eg i skissa til problemstilling hadde nytta meg av Bresson, fall det seg slik at filmen *Mouchette* også låg framme i dagen som insprisasjonskjelde. I utgangspunktet berre på eit formmessig plan, men etterkvart såg eg fleire likskapar substansielt i forhold til motivet eg sjølv bala med. Særleg tilkjennega dette seg i scena der Mouchette gøymer seg i grøftekanten og kastar søle på jentene i klassen. Også sluttscena, der Mouchette lèt seg gli ut i vatnet og forsvinn, er ei scene som har prega arbeidet med manuset.

Det som kanskje i særleg grad har gjennomslagskraft hos Bresson, paradoksalt nok i eit såpass emosjons-hungrig medium som filmen, er fråværet av kjensler på lerretet – dette flate uttrykket, både i stil og spel. Utan patos – usentimentalt. Ei tydeleg rettesnor i mitt aggresjonsportrett.

Det springande punktet i forhold til Bresson og mitt eige prosjekt er at der Bresson diskvalifiserer og utraderer det dramatiske heilt til fordel for den cinematiografiske samanstillinga av lyd og bilete, vil eg nettop gjere meg nytte av identifikasjonskrafta som ligg i dramatikken; i ei sterk historie.

Derfor var det naturleg for meg, trass i idèen om å la forteljinga vere meir styrt av atmosfære enn dramatisk framdrift, å bruke tid på å smi saman ein solid fabel. Ei sterk historie, som kunne tåle eksperimentering utan å miste gjennomslagskraft. Men forsøket på å relatere alt dette til mitt eige prosjekt viste seg å vere meir til hinder enn til gavn for augneblinken. Ei kvar forteljing har sin eigen dynamikk, og eg brukte lang tid på å arbeide meg inn i stoffet eg sjølv hadde for hendene; ein heil vegg med dialogfragment, sitat, handlingsskisser, fotografi og tekstbrokkar mm. I det heile er ”før-manus-perioden” min ganske kaotisk, og eg har alltid hatt eit ambvivalent forhold til alt som har med ”pitching”, presentasjon av idear, framstilling av synopsis og dess like. Det er i forteljinga av historia, at historia oppstår – også i diktarprosessen.

Dette å dekonstruere, plukke frå kvarandre og sette i samanheng handlingar, motivasjonar, karakterar og omgjevnader er den heilt klart mest arbeidskravjande etappen av virket for min del. Det å skrive første manusutkast kjennest som å komme til paradis i forhold. Kvar gong.

Uansett: sjølve historieskjelettet teikna seg etterkvart. På utsida liknar det lite på hendinga med dottera mi og sykkelen. Borte er forstadslivet. Jenta har blitt eldre. Utfordringane ho møter er langt alvorlegare enn å skulle lære seg å sykle. Aggresjonsnivået er høgare. Fallet er større. Og sinnelaget er mørkare. Og arbeidstittelen har endra seg – historia heiter no *Det gjer ikkje vondt.* Men kjernen i det heile er truleg den same:

Lina, ei jente i 15 – 16 årsalderen lever saman med ei mor som er psykotisk (komponist) og ein far med stort ansvar utanfor heimen (ingeniør). I ein peride der mora er stadig meir labil, ender Lina i ein konfrontasjon med henne medan faren er ute på jobbreise. Denne konflikten fører til at mora forsvinn, for seinare å bli funnen drukna. Sjølvmord.
Lina kjenner seg ansvarleg for moras dødsfall. Faren freistar å etablere ei ny framtid for dei begge ved å flytte ut av byen og ta seg jobb som ikkje inneber mykje fråvere frå dottera. Men Linas reaksjonsmønster blir uhandterleg og uføreseieleg – i staden for å sørgje over tapet av mora, blir ho aggressiv og destruktiv. I tillegg er ho redd for at ho skal ende opp som mora si. Far og dotter glir derfor lengre og lengre frå kvarandre utan at nokon av dei klarar å handle på ein måte som kan forsone dei...

Når det gjaldt *forteljinga* av denne historia, skulle utfordringane vise seg å bli større. Ikkje minst skulle det vise seg å vere eit feiltrinn å tru at atmosfæren eg søkte, på eit eller anna vis skulle la seg smette inn «mellom linjene» i synopset ovanfor.

Wim Wenders reflekterer over utfordringane det medfører å ville la ein atmosfære styre forteljinga, om enn frå ein litt annan ståstad:

> «[…] Jeg ville utelukkende kombinere tid og rom; men fra det øyeblikk måtte jeg fortelle en historie. Etter dette, og den dag i dag, er det for meg en motsetning mellom bilder og historier, som om de motarbeider hverandre, likevel uten å utelukke hverandre. Bilder har alltid interessert meg sterkt og at de – knapt før de er klippet sammen, vil fortelle en historie; det er stadig et problem for meg.» (Wenders, 1995)

Hendinga Wenders referer til her, er frå innspelinga av den første filmen hans, *Silver City*. Han hadde ein idè om å settje saman ti kamerainstillingar på tre minutt kvar. Det tilsvarte ein rull 16 mm film. Han var berre interessert i landskapsportrett, og i kvar innstilling såg ein berre forskjellige bylandskap.Det skjedde ingen ting i bileta; inga handling.

Bortsett frå i ei instilling:

Eit tomt landskap med jernbaneskinner. To minutt før toget skulle komme, tok dei til å filme. Alt såg ut til å gå som i dei andre innstillingane, altså tomt landskap. Men så, etter to minutt, kjem ein mann springande inn i biletet frå høgre rett foran kamera. Han rekk akkurat å passere skinnene i det toget kjem dundrande inn i biletet frå venstre, enno meir overraskande enn den framande mannen like før.

Denne vesle biten av handling set i gang ei *historie*. Kven var mannen, kvifor hadde han det så travelt? Ville han ta livet sitt? Var han forfølgt? Samanstillinga av bilete etter dette kan ikkje vere vilkårleg rett og slett fordi det er skapt ei rekkje forventningar til det vidare forløpet som forteljaren må ta høgd for.

Men denne erkjenninga har ikkje nødvendigvis som konsekvens at det berande elementet i forteljinga må vere den framande mannens dramatiske historie. Fabelen treng ikkje opprettast som det styrande prinsipp sjølv om ein nyttar dramatiske element i forteljinga. Ikkje minst Wim Wenders kunstnarlege raffinement i fleire filmar er prov på dette.

Wenders klassifiserer sjølv filmane sine i to kategoriar (A og B) som grovt sett skil seg i form på følgjande vis: «Til A-filmene skulle en historie oppfinnes, til B-filmene skulle en historie glemmes» (Wenders, 1995)

Det begge kategoriane er prega av, i tilfellet Wenders, som i Bressons tilfelle, er nærværet av *forteljaren*. Ikkje nødvendigvis utstyrt med dei innlysande menneskelege avgrensingane og atttributtane vi kan knyte til filmskaparane som levande personar i den verkelege verda, heller eit forteljarsubjekt som verket i seg sjølv ber i seg.

Det mimetiske er forlate; forteljaren trer til og etterliknar. Og styrer etterlikninga aktivt.

Som når Bresson gir kameraet den sentrale funksjonen i forteljinga ved å vie ekststra merksemd til detaljane; hender som møtest, blikk og spesielle rørsler. Eller Wenders når han i forteljinga av «B-filmene» aktivt styrer forteljinga for å «gløyme» den dramatiske historia.

Dette fører oss tilbake til Aristoteles´ definisjon av forteljarformene vi var innom tidlegare der ein også kan etterlikne menneskeleg aktivitet «ved å fortelle, - og da enten i en annen skikkelse, slik Homer gjør det, eller i en skikkelse uten forvandling» (Aristoteles 1997)

Eller *episk, diegetisk etterlikning,* for å gjere tydeleg ein skilnad frå den dramatiske, mimetiske forma vi kjenner så godt.

Diegesis – som motsats til mimesis – referer altså til verbal aktivitet, anten bokstavleg eller i overført tyding, ei *forteljing* (som i «dette har hendt...»), i motsetnad til framsyning (som i «dette hender her og no...»).

Dette er den mest fundamentale markøren formmessig i skilnaden mellom teatret og det cinematografiske – for å nytte Bressons termar. Endring av forteljarstandpunktet kan naturlegvis ha større eller minde påverknad på forteljinga, men heilt sentralt er at for å ende opp med eit heilskapleg og koherent verk, må denne perspektivforflyttinga understøttast av ein annan poetikk, ein annan modell, enn den som er fundamentet i det klassiske dramaet.

Når eg i innleiinga retta merksemda mot den tapre dotteras krumme rygg, får det altså konsekvensar for det faglege fundamentet forteljinga skal tuftast på. Dramaets hegemoni er oppløyst og erstatta med ein påstand (frå forteljarsubjektet) om at fleire element er likeverdige dramaet i formidling av det substansielle i materialet.

Det diegetiske som forteljarmodell har fått lite merksemd i forhold til det mimetiske for filmens vedkommande; termen *diegesis* vil nok for mange opplevest som ukjent i dramaturgisk samanheng. Derfor vil eg prøve å gi episk, diegetisk etterlikning merksemd og plass ved sidan av den dramatisk, mimetiske i dramaturgisk forstand.

Men innan eg går vidare, vil eg justere begrepsapparatet litt. Termen *episk* har, i likskap med for eksempel poetisk, ei slagside. Bruken og forståinga er for mangfaldig og upresis til at han heilt kan vere funksjonell i denne samanhengen.

Det episke blir gjerne forbunde med den grandiose, altomfattande forteljinga; livsløpshistoriene. Eg vil derfor heller nytte ein term som eg tenkjer på mange måtar definerer kjernen i det episke, og som klarast markerer eit skilje (men ikkje nødvendigvis ein motsats) til det dramatiske.

Der det dramatiske gestaltar hendingane i konkret *handling*, fortel eposet om hendingane gjennom *skildring*.

Termen *skildring* er dermed dekkande og funksjonell som nemning på forteljarforma eg skal s rette merksemda mot vidare, utan å vere knytt til misoppfatningane og feiltolkingane som har vorte det episke til del.

Men uansett nemning, er det for eksempel ei utbreidd oppfatning at skildrande formgrep, som bruken av forteljarstemme (voice over), eller tekst i biletet for den del, blir vurdert som nødløysingar eller som mindreverdige i forhold til til mimetiske verkemiddel.

I ei strengt dramatisk ramme, som definerest av ein a priorisk premiss som via handling skal bevisast, er dette i visse høve rett. Men om ein har for hendene eit verk der det styrande prinsippet er eit anna enn organiseringa av dramatiske element med basis i ein intrige og eit premiss, vil ei slik kategorisering framstå som meiningslaus. Igjen vil ein kunne sjå dette hos for eksempel Bresson – der det meiningsberande i hovudsak er knytt til form og stil. Eller hos Tarkowskij. I filmen *Speil* av sistnemnte, er kjensla av meining like mykje knytt til den innbyrdes organiseringa av materialet som til fabelen ho eventuelt skulle ha rot i.

Men ein treng ikkje gå til ytterpunkta, eller til ein historisk kanon, for å sjå dette.

Fleire samtidige filmverk baserer seg på ein kompleks bruk av verkemiddel, både dramatiske og skildrande. Filmar som *21 grams* (Arriaga/Iñárritu), *Reconstruction* (Chr. Boe) og *The Ice Storm* (Schamus/Lee), er verk som har til felles at det kunstnarlege raffinementet ikkje aleine har basis i ein handlingsorientert, dramatisk tradisjon, men likevel maktar å formidle det ein kan oppfatte som ei koherent historie. Det som interessant nok dukkar opp som kritikk i møtet med desse verka, har ofte djupe røter i nettop ei streng dramatisk/mimetisk forståing av filmkunsten. I forlenginga av dette oppstår det ein ide om at dette er nye forteljarformer, eller enno verre – avvik frå dei grunnleggjande normer for forteljing – og dermed midre eigna som modellar for kunstnarleg praksis. Ei slik einsidig forståing av filmkunsten gir seg naturleg nok utslag i ein utviklingspraksis som ikkje maktar å handsame verk med andre ambisjonar enn det å formidle ei samanhengande historie.

> Min eigen «utviklingspraksis» kan godt få stå som døme på ovannemte problem. Fleire manus-skisser til *Det gjer ikkje vondt* fall gjennom, anten fordi dei i for stor grad følgde det kausallogiske intrigeomfanget kring Lina og mora (når vart mora sjuk? Kva er det Lina fryktar skal skje med henne, osb), eller fordi oppløysinga av det dramatiske framsto maniert og uorganisk.
>
> Særleg opplevde eg dei såkalla *poetiske* elementa som påtvungne og programmatiske. Eg hadde eit ønske om at Linas eksistensielle «kvalme» skulle ha ei tilknyting til noko religiøst, og brukte uttdrag frå *Forkynnaren* i Bibelen som «intermezzo» mellom handlingsblokkane. Eller faktisk som refreng. Eg hadde ein idé om å strukturere forteljinga som ein låt – med vers og refreng. Akkurat det siktemålet held eg fast ved heile prosessen gjennom, men på dette stadiet var grepet utan effekt; det heile mangla både framdrift og ladning. Refrenga fekk inga meining; inga tyngd – dei framsto snarare som pausar i forløpet og ikkje meir.
>
> Når Jean Cocteau seier «det finnes et skarpt skille mellom film som forsøker å være poetisk og film der poesien oppstår som et tilfeldig resultat» (Cocteau....), har han sjølvsagt rett. Det poetiske er ikkje poesi, hevdar han, det er til og med mogleg at dei er motsetnader.

«Poesi er et produkt av det ubevisste. Det poetiske er bevisst. Poesien og det poetiske står rygg mot rygg, og en rekke utflukter i det poetiske inneholder slett ikke poesi. På den annen side utstråler enkelte realistiske foretagender en poesi som bader dem i egenutviklet lys» (Cocteau, 1995)

Denne ytringa, frå 1946, fungerte som den mest presise diagnosen på det eg til no hadde tvinga saman, og minna meg nok ein gong på min eigen «cerebrale paralyse» – det tankestyrte arbeidet var overaktivt.

Løysinga kom etter kvart til gjennom to metodar. For det første reinska eg ut alle scener og element eg ikkje var nøgd med. Eg ville berre nytte det eg ville sjå – berre det som fanga interessa mi – ikkje element som eg følte eg ville ha bruk for for å gjere forteljinga fattbar eller heilstøypt. I ein dramatiseringsprosess ender ein ofte opp med å skrive inn scener som skal forklare, eller klargjere, hendingsrekkja. Ein kjenner konvensjonane så godt at ein legg inn informasjon i hola mellom det ein sjølv har sett for seg i diktinga – i frykt for at historia ikkje skal kommunisere tydeleg nok. Denne aktiviteten er kanskje mest relevant i forhold til å sjølv få overblikk over historia; bli kjent med fabelen.

Men god forteljarkunst handlar like mykje om å skjule som å syne fram. Om forteljinga av historia er like tettpakka som histora i seg sjølv – kausallogisk og velordna – avgrensar ein vilkåra for den kanskje viktigaste aktiviteten til mottakaren av verket, nemleg meddiktinga. Det er i hola mellom det som blir fortalt at publikum får eit forhold til forteljinga, for det er der dei, med sine erfaringar, sitt verdisyn og sin ståstad kan gi forteljinga ein personleg dimensjon. Derfor: bort med drøvtygginga, bort med all forklaring, understøtting og «poetiske element»

Dernest gjennomførte eg heilt slavisk eit prosjekt eg til tider har leika meg med på tidlegare manus. Alle scener; alle element eg likte og ville sjå, vart skrivne ned på lappar. Dernest stokka eg om på desse – grundig, slik at einkvar kronologi vart umogleg – i alle fall i forhold til den opprinneleg tenkte.

Tidlegare hadde eg nytta dette grepet for å finne ut nye årsakssamanhengar, for å settje saman ein ny kronologi. Men om ein følgjer ideen om å skape eit slags portrett, ei sinnelags-skildring, meiner eg kronologien kanskje er meir til hinder enn til gagn. I eit atmosfæredominert univers er alt *samtidig*. Det eine leier ikkje nødvendigvis til det andre med kausal logikk, men snarare av ei assosiasjonsrekkjefølge, eller ei kjenslerekkje, i emosjonell kontinuitet.

I arbeidet med filmen *Vinterkyss* stykka vi opp kronologien i forteljinga, men forankra tidshoppa i ein logikk styrt av den dramatiske framdrifta i forteljinga – ein velkjent strategi for ei tilbakeblikkshistorie. Men då blir tidshoppa nett berre det; tilbakeblikk dandert langs ei «tilblivelseslinje» (Goethe) – element som er underordna ei kausallogisk form. Dette er sjølvsagt ikkje diskvalifiserande som formgrep, og det fungerte ganske bra i filmen; det fungerer i det heile bra i eit utal dramafilmar.

Men siktemålet her er eit anna – eit forsøk på å sjå heile forteljingsverda som i éin lang augneblunk, på ein måte i rom, men ikkje i tid. Ikkje i kraft av «tidlegare» eller «seinare», fortid eller framtid, men som *eitt* dynamisk bilete. Og samstundes ikkje misse av syne fabelen bak.

Men eg ville unngå konvensjonen om at karakteren hugsar, eller kjem på, ting stimulert av handlingsforløpet i presens. Ingen flashbacks, ingen biografi, ingen minne eller fortklaringar frå fortida. Men det som fyller hovudet på karakterane (i dette tilfelle Lina, hovudkarakteren) og som pregar forteljinga, er det som ikkje har opphøyrt å eksistere i henne – som framleis er, i notid og som ho opplever i notid. Kjensler. Noko uppgjort. Skuld. Anger. Feilgrep. Alt konkretisert i hendingar som ikkje nødvendigvis heng saman i tid, men i karakteren; i kjenslene til karakteren..

Derfor total omstokking av lappane med handlingselement. Samanstillinga av desse er naturlegvis også underlagt ein ambisjon om å formidle ei koherent historie, men ikkje vere styrt av denne. I tillegg opna denne prosessen opp for å nytte seg av visse handlingselement til refrenga som eg ville få til; at visse handlingar/hendingar gjentok seg – med utgangspunkt i kva eg oppfatta som dominerande i Linas tankeverd; Linas «emosjonelle omdreiingspunkt». Linas zenith. Særleg framsto nokre augneblink i Linas relsjon til mora som berande i denne samanhengen. Refrenga fekk på denne måten ei heilt annan forankring i forteljinga enn i dei tidlegare forsøka av meir «poetisk» karakter.

Men dette er som sagt korkje nytt, eller avvikande. Dette er på mange måtar vår eigen, europeiske forteljartradisjon, men han synest på mange vis å vere forlagt. Eller han er marginalisert til fordel for ei form som på mange vis framstår som lettare å handsame – lettare å einast om. Det er kanskje naturleg, sidan ein forteljarstyrt film i større grad er knytt til verkets «første beveger», til verkets opphavsperson, og dermed krev ei annan, meir personleg, tilnærming også frå dei som ikkje er tek del i diktargjerninga?

Det blir av mange hevda at dei som i størst grad ivaretek og vidareutviklar denne tradisjonen, kanskje særleg er aust-asiatiske produksjonsmiljø, og til ein viss grad aust-europeiske. Det er kanskje ikkje tilfeldig at dei som i vår tid opplevest som fornyarar av filmmediet, som vitaliserer vestens film-miljø, har namn som Wong Kar Wai, Ang Lee, Chan-Wook Park og Kim Ki-duk?

Så kvifor er vi blinde for denne tradisjonen? Eller rettare: kvifor har vi sett oss blinde på dramaet som einaste gyldige rettesnor for filmforteljing? Aristoteles framhevar riktig nok dramaets og tragediens fortrinn kraftig i *Poetikken*: «[…] tragedien må være bedre enn eposet, siden den bedre når det som er diktverkets mål og hensikt» (Aristoteles, 1997).

Det Aristoteles vidare fører som argument for eposets tilkortekommande i forhold til dramaet, er mellom anna at det ikkje er *einskapleg* nok.

Av refleksjonen ovanfor burde i så måte skildringa og det episke ha eit eit fortrinn – i og med at ein i denne forma kan la fleire stemmer tale – eller la forteljaren skape rom for motsetnader. Verket kan motseie seg sjølv, vere tvilande, undrande og undersøkande; heterogene, og motsetnadsfulle forteljingar som motsats til ein homogen og eintydig forteljarpraksis.

I Mikhail Bakhtins språkfilosofi finn ein mykje av dette tankegodset. Særleg interessant i denne samanhengen er studia han gjorde av Dostojevskis romanar – der refleksjonane kring dialogiske prinsipp er dominerande.

Det Bakhtin kalla den polyfone roman, har klare diegetiske føringar.

> «Også selve fortellingens innstilling (ustanovka), uansett om den er gitt av forfatteren, en forteller, eller en av heltene, må nødvendigvis være helt annerledes enn i en roman av monologisk type. Den posisjonen det fortelles fra, som et bilde gis fra eller det som man får informasjon fra, må være vinklet på nytt i forhold til denne nye verdenen, en verden av fullverdige subjekter, ikke av objekter. Den fortellende, billedskapende og informerende diskursen må utvikle en ny type relasjon til sitt emne» (Bakhtin, 2003)

Som eg har vore inne på, er forteljaren bak den dramatiske, kausallogiske historia nærast som ein uimotsagt gud å rekne. Dramaet er både avhengig av, og stadfestar, ei konvensjonell oppfatning av verda; ei samanfallande oppfatning av menneskelivet, psykologiske faktorar og årsakssamanhengar. Dett er nødvendig for å ivareta dramaets suggesjons- og illusjonskraft.

Her er det stor grad av samsvar med det Bakhtin kallar den monologiske romanen, som han meiner er prega av objektivisering og einsretting:

> «[...] den romantiske romanen, som kjenner bevisstheten og ideologien utelukkende som forfatterens patos og forfatterens slutning, mens helten bare virkeliggjør forfatterens paos eller er et objekt for hans slutning. [...] de objektiviserer og gjør til gjenstander alt som kan legges inn i deres stemmes tone.» (Bakhtin, 2003)

Det springande punktet her er altså forteljarstandpunktet, inkludert forfattarens verdsoppfatning: å sjå eit framandt «eg» som eit anna subjekt, ikkje som objekt. Eit nærast etisk/religiøst postulat – ein synsvinkel å forstå verda frå. Dette vil naturlegvis prege det substansielle i forteljinga. Innhaldet. Men, presiserer Bakhtin, denne perspektivendringa krev også ein *formal* tilsynekomst – eit prinsipp for eit *kunstnarleg* syn på verda som også manifesterer seg strukturelt i verket. I forma.

Skildringa inneber altså ikkje berre ei perspektivendring, men også ei perspektivavgrensing. På denne måten blir personane i forteljinga, forteljaren inkludert, ikkje gjenstand for ein allvitande gud, men sjølvstendige subjekt i dialog med kvarandre. I motsetting til kvarandre, og kanskje til og med i strid med vante oppfatningar; som i Dostojevskis romanar, der heltane ikkje berre opptrer som sjølvstendige subjekt i forhold til kvarandre, men også i forhold til forteljaren. Og forteljaren har ikkje nokon forrang eller definisjonsmakt som overstyrar dei det blir fortalt om.

Denne fridomen som personane i forteljinga blir til del, er sjølvsagt relativ. Forfattaren opphøyrer ikkje å eksistere. Desse frie, sjølvstendige subjekta unnslepp like lite forfattarens plan som i eit stramt drama. Men i skildringa inngår dette sjølvstendet i planen. I strukturen.

I det kunstnarlege raffinementet.

Skildringa er i så måte av ein undrande eller undersøkande natur – i kontrast til dramaet som i større grad demonstrerer ei sanning. Men det som er skildringas slagside, er om ein i denne forma dreg med seg dramaets forfattaridentitet. Om den allvitande, skjulte forteljaren –

forfattaren – trer inn i skildringa, står han i fare for å opprette seg sjølv som det (einaste) substansielle ankerfestet for forteljinga – og dermed monologisere verket (jmfr Bakhtin)

Ei skildring møter sitt publikum gjennom forteljaren. Hendingsløpet blir indirekte formidla gjennom eit temperament; ein personlegdom med eigne verdiar og eit eige verdssyn. I forlenginga av dette er det klart at for at forteljinga ikkje skal framstå som vilkårleg, kaotisk og utilgjengeleg, må den strukturerast av dette temperamentet. Forteljarens tolking og samanstilling av hendingane er det som borgar for at verket framstår som koherent og meiningsfullt.

Problemet oppstår om forfattaren, som fysisk subjekt i den verkelege verda, forvekslar seg sjølv med forteljaren i forteljinga og gjennom dette «privatiserer» verket i staden for å generalisere det.

Perpektivforflyttinga skildringa har sitt utspring i, opphever ikkje fiksjonsuniverset. Skildringa og dramaet byggjer på den same substansielle plattforma, det er berre forma som skil. Konsekvensen av dette er at forteljaren berre finst i forteljinga – eller blir generert av henne. Forteljaren blir til forteljar gjennom å fortelje; gjennom forteljinga. Dette subjektet er altså ikkje identisk med forfattaren i den fysiske verda.

I forlenginga av dette resonnementet er det viktig å merke seg at forteljarsubjektet godt kan bestå av fleire personar. Fleire hovud kan sjølvsagt dele same tanke. Eller kanskje viktigare – same verdsoppfatning.

Dette tyder sjølvsagt heller ikkje at forfattaren/(forfattarane) må oppgi sitt eige verdssyn, eller sin eigen moralske ståstad. Forfattarens verdssyn er lyset, eller rettare *søkjelyset*, ein ser hendingane ved hjelp av – men ikkje *kva* ein ser eller *korleis* det ein ser opptrer. Vi opplever for eksempel ofte at filmar struttar av kjensler utan at vi blir særleg rørte av det, eller kjenner igjen det vi ser. Kanskje mest fordi det er vanskeleg å avgjere kven sine kjensler det er snakk om. Eller vi avslører kjenslene som forfattarens (aleine).

Om desse kjenslene har sitt opphav utanfor forteljinga (utanfor det diegetiske), ikkje finst *i* søk,elyset, vil dei heller ikkje nå utanfor lerretet i møtet med tilskodaren. Om forfattaren rangerer sine eigne verdiar og si eiga verdsoppfating hierarkisk over materialet som det blir fortalt frå og med, vil dette stille seg i vegen for motivet ein ønsker å skildre.

I arbeidet med *Det gjer ikkje vondt* kjem fortlejaren til syne gjennom å ta merksemda bort frå historia – eller dominere henne. Ved å oppløyse kronologien, vie merksemd til element som ikkje tilfører den dramatiske konflikten framdrift og la dette fortrengje informasjon som ein vanlegvis ville sett som naturleg i oppbygginga av ei kausallogisk historie, har eg, etter mi eiga oppfatning, komme nærare ei framstilling av kjernen i augneblinken med den krumme ryggen vi vart kjent med i byrjinga. Denne utsegna kan ikkje verifiserast på noko vis. Ein annan person ville truleg sett noko heilt anna i situasjonen. Ein utanforståande – utan kjennskap til den innleiande dramatikken denne sykkelturen var resultat av, ville kanskje sett rein, skjær idyll. Og for alt eg veit, er det slett ikkje sikkert at dottera mi hugsar hendinga ei gong. Kan hende har ho berre gode minne frå sin første sykkeltur til barnehagen – om ho i det heile hugsar den.

Det er heller ikkje slik at sjølv om det skulle vere semje om kjernen i augneblinken med den krumme ryggen – om fleire skulle dele oppfatninga av at det substansielle i denne augneblinken består av tapperheit, aggresjon og vondskap – er dette den einaste måten denne forteljinga kan formast på. Ein kan sjølvsagt sjå for seg dette fortalt som eit klassisk drama. Men søkjelyset mitt har altså fått gjenskin i andre element – og generert ei forteljing og ein forteljar prega av dei ovannemnte kvalitetane.

I tilfellet *Det gjer ikkje vondt*, er altså forteljaren synleg som forteljar gjennom forma; gjennom samanstillinga av bilete, handlingselement osb. Men i følgje Aristoteles kan forteljinga (etterlikninga) også forgeå gjennom ein av skikkelsane i forteljinga. Den som fortel, er ein av karakterane i verket.

Den opphavlege planen i stipendiatprosjektet var å skrive berre eitt manus, men dette formmessige skiljet er interessant å utforske. Og når opninga for å gjere dette baud seg, valde eg derfor å utvikle eit manuskript til – med visse føringar som er relevante for stipendiatprosjektet.

I tillegg til å gjere hovudkarakteren til hostorias forteljar, ville eg dra bruken av «teatrets midler» enno lengre inn i skildringa.

Resultatet er *Bright Trash Darling* – som i stor grad baserer seg på eksisterande materiale; teatertekstar. Men dei er "diegetiserte" gjennom å inngå i hovudkarakterens gjenfortelling.

Utgangspunktet er teaterstykket *Kaldt produkt* av Matias Faldbakken. Dette vart framført som ei nydikting av Ibsens *Et Dukkehjem*. Her er Noras overskridande handling, det at ho går frå mann og born, erstatta med at ho tek livet av sitt (og Torvalds) nyfødte barn. Dette fekk meg til å tenkje på tragedien *Medea* av Euripides. Medea, som tek livet av borna sine for å hemne seg på Jason. Ei hard kvinne. Som Nora. Og som Lina, hovudkarakteren i *Det gjer ikkje vondt*, som stridsk og stritt køyrer løpet sitt til ho går i veggen. Men det som kanskje fascinerer mest med Medea, er at ho ikkje blir dømt eller fordømt – ho blir henta av sjølvaste sola; av Helios.

I dette materialet finst med andre ord ei rekkje element som opptar meg og som eg har reflektert kring her: skildring som forteljarform, hamartia – den tragiske feil, tragediens uforsonlege motsetnad – der inga løysing finst og ikkje minst det trancendentale – det guddommelege som kjem og løftar forbrytaren ut av verda.

Det låg med andre ord an til å gjere eit forsøk på ei medlevande og tradisjonstru nyskriving av tragisk innhald – i form av ei skildring; nok eit sinnelagsportrett – der vald og vondskap også denne gongen er berande storleikar.

Bakhtin nemner i omtala av Dostojevskis romanpersonar at ein viktig dimensjon er heltanes «solipsistiske isolasjon, innestengtheten i sin egen verden». Dei går til grunne fordi dei aldri heilt klarar å bekrefte ein framand bevisstheit som fullverdig subjekt – ikkje som objekt.

Dette gjeld naturlegvis også forteljaren.

Om denne ikkje overkjem «den isolerte bevissthets katastrofe» – altså maktar å sidestille seg sjølv – sette seg sjølv i dialog med heltane sine, ikkje berre innhaldsmessig, men også i den konkrete kunstnarlege konstruksjonen av forteljinga – vil ein ende opp i ein slag kunstnarleg solipsisme som forringar verkets kvalitet.

I forlenginga av dette kan ein spekulere i om det er her ein finn litt av grunnen til at skildringa som forteljarmodell historisk sett har hatt mindre gjennomslagskraft enn dramatiske prinsipp. Skildringa opnar for kunstnarleg solipsisme; ho er meir sårbar for kunstnarleg uforstand enn ei form med tydelegare og meir avgrensande modellar. Der dei mimetiske rammene tøyler diktaren, opnar det diegetiske opp og gjer det mogleg for diktaren å forville seg inn mellom motivet og mottakaren.

Nettop denne relasjonen mellom motivet og tilskodaren opnar for vidare refleksjon kring kva som skil skildringa frå det dramatiske.

Er ei grunnleggjande oppfatning at den fundamentale kvaliteen til ei filmforteljing kviler i dramaets emosjonelle suggesjonskraft. I forlenginga av dette, er den gjennomgåande praksisen at alle element som ikkje byggjer opp under *affektive* siktemål, i all hovudsak er uønskte. Illusjonen er hellig, og det primære siktemål er å bygge opp emosjonell deltaking hos tilskodaren. Tilskodaren skal dragast inn i forteljinga, ikkje stå utanfor og betrakte henne.

Om ein ikkje maktar dette, har ein ikkje lykkest med verket. Men når ein lykkest med dette, lykkest ein ofte også med å utradere den (intellektuelle) meddiktingskrafta hos tilskodaren.

Frykta for å misse grepet om publikum kan med andre ord bli så gjennomgåande at det nærast er uaktuelt å tillegge tilskodaren mental aktivitet av eigenverdi i møte med verket.

Dette leier i verste fall til ein påstand om at kognitiv verksemd i seg sjølv har ein distanserande effekt; at opplevinga av ei filmforteljing blir mindre verdfull eller mindre vedkommande for tilskodaren om ho involverer ein kognitiv dimensjon.

Kva om ein snur på dette? Sidan min ambisjon har vore å sameine *både* showing og telling, bør vel ambisjonen også vere å sameine affektive og kognitive storleikar? *Sense and sensibility.* Kva om djupna i opplevinga av ei forteljing faktisk blir rikare med eit element av mental aktivitet? Finst det i det heile belegg for å hevde at kognitiv verksemd ikkje kan generere affektive reaksjonar? Det er sjølvsagt ikkje utenkjeleg at assosiasjonar, meddikting og kontemplasjon kan føre til djupe emosjonelle synergiar hos tilskodaren.

Utan å gå for djupt inn i persepsjonsteoretiske refleksjonar, vil eg i alle fall fastslå at eit vesentleg element i all forteljarkunst er mottakarens reaksjonar, enten dei er av mental eller emosjonell kvalitet. Med Carl Popper i ryggen vil eg også hevde at all oppfatning og tenking er ein *målorientert prosess* (jmfr *søkjelyset* som er nemt tidlegare). Sensorisk stimulans er ikkje aleine nok til å danne seg ei oppfatning – den menneskelege organismen konstruerar kontinuerleg ei oppfatning basert på ubevisste slutningar – genererte av både affektiv *og* kognitiv stimulans.

Eit viktig poeng her er at denne slutningsprosessen byggjer på tidlegare akkumulert stimulans; ei forventing til kva som skal kome, som nye inntrykk blir relaterte til og justerte i forhold til (*schemata*).

Heilt konkret vil dette for ein kinogjengar frå vår kulturkrins, for eksempel dreie seg om eit sett av forventingar og før-sluttingar som denne har med seg inn i kinosalen; kjennskap til forteljartradisjonen.

Dramaet som form utfordrar før-slutninga i liten grad – det snarare bekreftar og sementerer. Dette er å oppfatte som ein slags stille overeinskomst om årsak-verknads-samanhengar, menneskelege motivasjonar og verdssyn som dramaet er avhengig av for å verke truverdig og suggesivt. Men, som eg var inne på tidlegare, kan denne orienteringa mot handlingsmetting, sugessjon og illusjonskraft ofte føre til at ein misser av syne det opphavlege motivet. Ein skal ikkje ha sett mykje film for å konstatere at ein stor del av verkemidla som blir nytta for å engasjere og dra publikum inn i fiksjonen, kan ha ein like framandgjerande effekt som illusjonsbrota ein med dette freistar å unngå. Filmen står dermed i fare for å bite seg sjølv i halen. Det var kanskje dette Truffault sikta til i sitt «auteur-manifest» (Un certain Tendece of Cinema Francaise) når han peika på at det *«er mange gravferder i fransk film, men lite død»*?

Skildringa står naturlegvis i eit anna forhold til denne problemstillinga sidan ein i denne forma på mange vis oppløyser det kausallogiske og illusjonsskapande imperativet. Men skildringa er sjølvsagt også avhengig av ei viss mengd av før-slutningar for å kunne spele opp mot, og representere, ei anna orientering enn dramaet.

Ein påstand, som truleg vanskeleg vil la seg verifisere empirisk, er at oppfatninga av ei forteljing der for eksempel kronologien er stykka opp, ikkje vil kunne kjennast koherent eller meiningsfull utan kjennskap til kausallogiske, handlingsorienterte historier.

Samstundes er naturlegvis ei fullverdig oppfatning av ei slik forteljing avhengig av eit visst sett av før-slutningar genererte av forteljingar med liknande kvalitetar.

Oppfatninga av forteljingar av ymse former er dermed, til ein viss grad, noko ein lærer seg. Enkelte vil då hevde at om ein for eksempel ikkje har kjennskap til sekstitalets kunstfilmar, vil oppfatninga av for eksempel Fellinis *8 ½* vere mangelfull.

Då er det kanskje verd å minne om at livet er ein del av kunsten. Før-slutningane vi vurderer eit verk ut i frå, er sannsynlegvis mest av alt prega av kva vi opplever dagleg, utanfor kunst-sfæren. Den draumaktige atmosfæren i *8 ½* er såleis ikkje så framad for oss som ein lett kan lure seg sjølv til å meine.

Eg har alt slått fast at trass i motstridande formale særtrekk, deler skildringa og dramaet den same substansielle plattforma. Fabelen. Historia. Og sjølv om historia nødvendigvis må diktast opp, er, som Aristoteles peikar på, all dikting ei etterlikning av det menneskelege tilværet. Dermed burde det ikkje vere noko i vegen for å etterlikne også det draumeriske, fragmenterte eller irrasjonelle ved tilværet.

Arbeidet med *Bright Trash Darling* baud naturleg nok på andre utfordringar enn *Det gjer ikkje vondt*. Samstundes er det klart at etter å ha bala med skildringa som form ei stund, var det lettare å angripe materialet eg hadde for hendene med større autoritet. Dessutan ga arbeidet med eksisterande materiale meg høve til å arbeide meir med fortaljarforma sidan historiene alt var dikta opp.

Diktargjerninga har såleis hatt preg av «plot-sampling» – der målet har vore å lage ein samahengande fabel basert på teatertekstane som alt er nemnt. Ei spesiell utfordring i samband med dette skulle syne seg å vere arbeidet med å framstille ei «dramatisk sentrallinje» som kunne lesast ut av dei forskjellige verka eg nytta. Her er det sjølvsagt rom for tolking og skjønn, men Noras historie i *Et dukkehjem* kan ein godt påstå går frå stor kjærleik, sjølvoppofring via svik til hemn; Nora går fordi Thorvald ikkje verdsett offeret hennar. Denne linja kan ein finne att i *Medea*. Ho reddar Jasons liv under flukta, men når dei endeleg er i tryggheit, fell han for ei anna kvinne og Medea hemnar seg. Men når Faldbakken lèt Nora gå til steget å prostituere seg for å dekke Torvalds gjeld i *Kaldt Produkt*, kastar dette nytt lys over Noras offer – og motivet for handlinga. Er det berre kjærleik som driv henne?

Det same spørsmålet blir derfor relevant i forteljinga mi; *Brigt Trash Darling*. Handlar dette framleis om stor kjærleik, svik og hemn, eller er hovedkarakeren drivi av noko anna? Og kva er det i såfall då som får hovudkarakteren til å ta livet av sitt eige barn på slutten av forteljinga?

Fleire spørsmål av denne arten dukkar sjølvsagt opp i alt dramatiseringsarbeid. Men med det resonnementet som til no er gjennomført, meiner eg spørsmålet ikkje er relevant i forhold til utforminga av forteljinga. Skildringa som form er definert ut frå ein tanke om indre motsetnader i forteljinga; fleirtydige handlingsmønster, motstridande logikk og opne spørsmål. Eg meiner derfor at om det er uklart kvifor hovudkarakteren Helena (Nora/Medea) i *Bright Trash Darling* vel å la seg utnytte seksuelt av ektemannens kreditor, er det ein fordel. Det er berre i møtet med eit ortodoks dramatisk/mimetisk paradigme at denne uvissa er problematisk. Ikkje minst er dette viktig med tanke på kvar denne forteljinga har ankerfestet sitt.

Når hovudkarakteren er forteljar – i forteljinga – ville det vere særs uorganisk om denne skulle ha fullstendig overblikk og innsikt i eigne motivasjonar.

Historia i botnen er veldig enkel. Den handlar om Helena, vellukka advokat, som forlet karriere og sikker framtid til fordel for ein klient ho forelskar seg i (eller er det forelsking?) Det syner seg at hennar "object of desire" – Jason – er nedsylta i gjeld til kreditorar frå livets nattside. Helena velgjer å prostituere seg – ofre seg – for å gjere opp gjelda. Når dette offeret ikkje ber fruktene ho hadde venta, men snarare dreg henne enno lengre ned i søla, ender ho opp med å nullstille alt. Utslette alt gjennom å ta livet av hennar og Jasons nyfødde barn (som i Medea...)

Eg tenkjer det finst fleire strategiar i forhold til korleis denne historia kan forteljast. I teaterstykket som dette manuset er laust basert på, blir det heile framstilt satirisk: eindimensjonale karakterar/karikaturar i ei nattsvart historie. Min fortolking vektlegg meir kjøtt og blod, for å seie det billedleg.

Men det viktigaste for meg har vori å ta få fram, gjennom Helena som forteljar, ei uvisse. Eit vakum. Eit mørkt hol, der ho ikkje kan overskode sine eigne handlingar og motivasjonane for desse fullt ut. Defor tenkjer eg at om ein i ei slik forteljing vektlegg og stadfestar det dramatiske forløpet i for stor grad, går ein glipp av denne kjensla.

Der dramaet er historias lydige tenar, er skildringa historias lunefulle manipulatør. Der dramaet trygt og stødig legg stein på stein med logisk presisjon, vender skildringa om på steinane, eller tar dei bort og erstattar dei med andre, i forventing om at tilskodaren aktivt er med på å organisere og strukturerere informasjonen som blir gitt til eit koherent heile. Denne aktiviseringa av tilskodaren må sjølvsagt ikkje forvekslast med interaksjon, eller interaktiv forteljing. Verket i seg sjølv endrar seg ikkje, men det får meining først i møtet med mottakaren. Om ei forteljing aktivt skjuler vesentlege delar av eit i utgangspunktet kausalt hendingsforløp, vil meddiktingsmekanismar basert på kjennskap til konvensjonar frå vår forteljarkultur fylle gapet. Dette føreset at forteljaren kjenner tradisjonen godt nok til å manipulere han på ein måte som genererer mottakarens assiasjons- og meddiktingskraft.

Her skil prosjektet mitt seg frå den modernistiske essensialismen. I staden for å definere og isolere film-mediets fundamentale særpreg og diskvalifisere eller utelukke alle andre formegrep, vil eg heller understreke at filmforteljing byggjer på tradisjonar som er mykje eldre enn mediet. I eit slikt perspektiv blir det snarare tydeleg kor mykje av ei filmforteljings kunstnarlege raffinement som er henta frå andre forteljarformer.

I Bressons auge er, som nemnt, ekteskapet mellom teatret og det cinematigrafiske umogleg. Denne undersøkinga antydar nok at det kan vere rett, men den slutninga forutset ei tolking av dette «ekteskapet» som ikkje nødvendigvis stemmer. Om ein med dette ser for seg ein *syntese* av motstridande former, er ekteskapet dømt til å ende i skilsmisse. Men vi veit alle at eit (ideelt) ekteskap ikkje er ein syntese, snarare at integriteten og sjølvstendet til kvar part består.

Vidare er det også klart at kvar part ikkje forblir umerka av samanstillinga.

Den slovenske filosofen Slavoj Zizek kan få plass med ein tangerande kommentar her, der han reflekterer kring filmen *300* – som han meiner blir kritisert på feil grunnlag:

«[...]Det er kun i 300 at kombinasjonen av «ekte» skuespillere og gjenstander og digitale omgivelser kommer i nærheten av å skape et virkelig nytt, frittstående estetisk rom.

Det finnes en lang tradisjon i å blande forskjellige kunstformer, å innlemme én kunstform i en annen, spesielt med hensyn til film. Ta for eksempel mange av Hoppers portretter av en kvinne bak et åpent vindu med blikket festet til verden utenfor. De trekker tydelige paralleller til vår opplevelse av film (ved å gi oss et synspunkt uten dets filmatiske motstykke). Det som gjør at 300 skiller seg ut, er at i denne filmen (ikke for første gang, selvfølgelig, men på et vis som er kunstnerisk sett mye mer interessant enn for eksempel Warren Beattys «Dick Tracy»), ser vi et teknologisk avansert kunstuttrykk (digitalisert film) referere til en lavteknologisk kunstform (tegneserier). Konsekvensen blir da at den «ekte virkeligheten» mister sin uskyld, der den fremstår som en del av et lukket, kunstig univers, noe som er en perfekt allegorisk fremstilling av vårt sosio-ideologiske uføre.

De kritikerne som påsto at denne «syntesen» av de to kunstformene i 300 ble mislykket tar dermed feil av den enkle grunn at de har rett. Selvfølgelig er «syntesen» mislykket, selvfølgelig er det universet som skapes på lerretet gjennomsyret av dype motsetningsforhold og inkonsekvenser, men det er nettopp dette motsetningsforholdet som er en indikasjon på sannhet.» (Zizek, 2007)

Om skildringa skal fungere som samanstilling av fleire forteljarformer, er det ein føresetnad med djup kjennskap til dei forskjellige formenes særtrekk. Derfor; om ambisjonen er både framsyning og forteljing – showing and telling – krevst både dramatisk teft og cinematografisk blikk.

Den største utfordringa i praktisk, skapande samanheng er derfor ikkje nødvendigvis mangel på ein rikhaldig verkemiddelpalett, men kva implikasjonar som ligg i samhandlinga av desse verkemidla. Om påstanden min om at forteljarformene kviler på den same substansielle plattforma stemmer, gir det historia ei avgjerande rolle – uansett form. Men om ein samstundes erkjenner at det ei forteljing *eigentleg* handlar om, ikkje er historia, men noko djupare, meir fundamentalt, medfører dette ein reduksjon av historias plass som styrande for forteljinga.

Skildringa må derfor operere ut frå eit anna styrande prinsipp enn den sedvanlege dramatiske premissen – som er til for å gi historia retning og framdrift.

Samstundes er det ei heilt klar utfordring i Wim Wenders erkjenning, som vi har vore inne på, at «bilder, knapt før de er satt sammen, vil fortelle en historie». Dette medfører at nesten uansett kor fritt ein vekslar verkemiddelbruken, uansett kor fri for dramatisk samanheng ein gjer seg i samanstillinga av elementa ei forteljing byggjer på, vil ei forventning om indre samanheng mellom desse ha grunnlag ei eller anna forestilling om ei historie.

Ein kan sjølvsagt finne verk der denne mekanismen er imøtegått av ein stilmessig orden som i seg sjølv opplevest som meiningsskapande, men siktemålet mitt er å dra nytte av emosjons-

og identifikasjons-krafta som ligg i det dramatiske hendingsforløpet. Samanstillinga må derfor relatere seg til historia som ein vesentleg del av det substansielle. Men i ei skildring finst ikkje nødvendigvis historia *i* filmforteljinga – ho blir snarare til i tilskodarens bevisstheit.

Feiltrinnet som ofte blir gjort i møtet med denne problemstillinga, er at ein lèt ein dramatisk premiss få gjennomslag som styrande prinsipp også på forteljarplanet. Den dramatiske premissen vil dermed ha ein organisatorisk effekt også på element i forteljinga – som ikkje nødvendigvis er ein del av historia.

Skildringa må følgjeleg frigjere seg frå dramaets logikk samstundes som ho klarar å gi tilskodaren nok *stikkord* til at oppfatninga av forteljinga blir koherent. Kva nemning ein skal gi det styrande prinsipp for ei skildring, vil eg la stå ope. Termar som *premiss*, *tema* og *motiv* har så mange subjektive og motstridande tydingar at ein vanskeleg kan nytte desse utan å skape ei viss forvirring. Men eit grovskilje burde vere mogleg i forhold til *premiss*, som på grunn av tilknytinga til eit logisk argument, eller ein påstand, er meir funksjonell i forhold til ei dramatisk form. Motiv, eller leiemotiv (Leitmotif), er såleis opnare og kan kanskje derfor vere meir funksjonell som term i samband med skildringa som form.

Det viktigaste er uansett erkjenninga av at i ei skildring er det mindre rom for bastante dramatiske påstandar enn mange gjerne vil at det skal vere.

Heilt konkret i mitt eige arbeid med dei to filmmanusa som er utvikla i samband med dette prosjektet, har det nettopp (ikkje overraskande) synt seg viktig og riktig å dra vekslar på den dramatiske grunnskoleringa eg har. Utforminga av historiene skildringa skal dra vekslar på, betingar dette.

Eg kjenner såleis att Wim Wenders ambvivalens til historiene – utan samanlikning forøvrig. Samanstillinga av bilete genererer ei forventning som ein må kunne spele opp mot og føresjå.

Derfor er på mange vis ei vellukka skildring ofte avhengig av eit handverksmessig fundament som på den andre sida kan stå i vegen for forma ein søkjer. Her ligg i alle fall for meg ein kime til evig konflikt – eit slags catch22 – men, som i motsetnad til i Joseph Hellers roman, er fruktbar og dynamisk.

I forhold til vekslinga mellom dramatisk premiss og skildringas leiemotiv, har eg utan blygsel nytta meg av begge – på ulike stadium av utviklingsløpet. I utarbeidinga av historiene er ein premiss naturleg som arbeidsreskap. Alle historier er kausale og lineære og bør utviklast deretter. Samstundes medfører denne prosessen eit behov for å sette det heile i ein større samanhgenng; eit fortolkingsplan – der leiemotivet trer til som den strukturerande storleiken. Forteljinga – skildringa – frir såleis historiene frå sin eigen logikk.

Ein film som stadig interesserer meg i denne samanhengen, er *Andrej Rublov* av Tarkowskij. Særleg episoden *Klokken.* Her meiner eg vi få gjennomgripande dokumentasjon av Tarkovskijs ferdigheiter som dramatiker; som historieforteljar. *Klokken* inneheld alle element av dramatisk handverk, men er samstundes tilført ein skildrande dimensjon – ikkje minst fordi episoden inngår i ei større forteljing – men også formmessig innad i episoden – der den unge klokkestøyparens hybris og hamartia blir nennsomt handsama med element også utanfor den dramatiske historia.

KVARDAGEN:

«Eg veit ikkje kvifor eg har fortalt denne historia. Eg kunne like gjerne fortald ei annan»
Samuel Beckett

No har eg, etter beste evne, prøvd å reflektere og resonnere kring kva landskap dette prosjektet ligg i. Det starta med tittelen «Skildring og forteljing – ein grenseoppgang mellom filmens antipodar» Men så har bruken av termar endra seg.

Prosessen – både det kunstnarlege arbeidet og den kritiske refleksjonen – har avdekt at skildring og forteljing kanskje ikkje er antipodar, men snarare to sider av same sak. Å skildre er trass i alt å fortelje. Motsatsen til skildring burde i såfall vere framsyning. Men å hevde at skildring og framsyning er motsatsar, er det vel heller ikkje dekning for å hevde. Dei deler, som eg har peika på, same substansielle plattform, og er med dette meir å oppfatte som formmessige «søsken», ikkje antipodar. Og sidan målet med prosjektet har vori å samine dei i ei og same filmforteljing, vil truleg ein grenseoppgang mellom dei vere rimeleg fåfengt. Dei skal heller få gå hand i hand. Derfor står det «Skildring – refleksjonar kring forteljarstyrt film» på tittelarket til denne teksten. Det kan i det minste tyde på at det er gjort nokre oppdagingar undervegs.

I starten stilte eg nokre spørsmål relatert til hendinga som på sett og vis inspirerte ei av historiene dette prosjektet har generert:

«Men kva med den krumme ryggen? Denne fordjupande detaljen som krev merksemd, sjølv etter at dramaet er over, ikkje berre frå meg som historias antagonist, men også frå historias forteljar. Kva tyngd ville dramaet hatt utan denne observasjonen? Eller motsatt. Kva ville denne ryggen fortald oss utan det foregåande dramaet? Kva er det som gjer dette til ein minneverdig augneblunk?»

Kjernen i desse spørsmåla dreier seg først og fremst om forteljarstandpunkt. Og om kunstnarleg orientering.

Anten ein vel å dramatisere, poetisere eller for den del privatisere dette stoffet er kva som er «sant», avhengig av auget som ser. Avhengig av synsvinkel og forteljarstandpunkt, vil stoffet uansett måtte underleggjast manipulasjon og raffinement. Kan hende er dette historia om den vesle jenta som vart verdsmeister i terrengsykling. Eller det er historia om faren som bytta jobb for å få meir tid til borna sine. Eller det er skildringa av forstadslivets uuthaldege lettheit.

I mitt tilfelle vart det historia om Lina, som slår i staden for å sørgje.

Eg vil i alle fall slå fast at den opphavlege stimulus ikkje er nokon fast storleik, og at det følgjeleg ville vere meiningslaust å forutsette *ein* særskild strategi for vidareutvikling av materialet som diskvalifiserer andre tilnærmingar; andre vektingar. I likskap med objektet eg har granska – skildringa – er spørsmåla eg stiller, kanskje universelle, men svara personlege.

Eit langt viktigare spørsmål er på kva måte dei to filmmanusa eg har skrive, skil seg nemneverdig frå den dramatisk-mimetiske konvensonen eg ville fri meg frå. Eg tenkjer at det først og fremst er i *arbeidet* med materialet dette kjem til syne – i diktargjerninga – meir enn i det ferdige resultatet, sjølv om det nok er trygt å hevde at manuskripta som er uvikla her, openbart skil seg frå majoriteten av filmverk frå vår kulturkrins.

Manuset til *Bright Trash Darling* byr for eksempel heilt klart på mindre formmessig avvik enn *Det gjer ikkje vondt.* Men begge manuskripta er *forteljingar*, meir enn framsyningar. Det diegetiske har dominert utviklinga av begge prosjekta, sjølv om uttrykket varierer.

Bright Trash Darling er Helena – hovudkarakteren – forteljaren. Vi får handlinga referert via minnet hennar, der ho ligg i barselseng og «rekapitulerer» si eiga historie. *I Det gjer ikkje vondt,* får vi eit blikk på Lina utanfrå, ei betrakning, med større vekt på det som omgir henne.

Og om *Det gjer ikkje vondt* utfordrar mest formmessig, med sine ellipsar og gjentakingar , er *Bright Trash Darling* klart meir utfordrande innhaldsmessig. Det har også med forteljarstandpunkt å gjere. Blikket. Søkelyset. Verdsoppfattinga. I så måte er *Bright Trash Darling* nærast som ein moderne tragedie å rekne. Og der ligg det jo, som eg har peika på, eit konvensjonsbrot. Samstundes skal ein sjølvsagt ikkje underslå at det er solide dosar dramatisk- mimetiske element i begge forteljingane. Nett som planen var.

Manuskripta som er utvikla i dette prosjektet, har i så måte ei interessant framtid i vente. Begge manuskripta er presenterte for det utøvande produksjonsmiljøet, og mottakinga har, som venta, vore mangfaldig. Ein kan likevel trygt slå fast at dette ikkje er manuskript som får produsentar til å kaste seg om halsen på ein. Sjølv om fleire vedkjenner seg å ha blitt gripne av det dei har lest, endrar denne haldninga seg på fleire vis når det blir snakk om å realisere forteljingane som film. Utan at eg vil, eller kan, påstå noko objektivt om den kunstnarlege kvaliteten på det eg har prestert i desse to manuskripta, er det interessant å merke seg reaksjonane som har komme i møtet med den verkelege verda.

I tilfellet *Det gjer ikkje vondt*, har fleire argumentert for å definere prosjektet som ungdomsfilm – sidan hovudkarakteren er så ung. Ein kan sjølvsagt spekulere i om dette er kunstnarleg motivert, eller om det berre handlar om å definere prosjektet inn i ei stor og prioritert målgruppe – av finansielle omsyn. Barne- og ungdomsfilm har gunstigare finansieringsvilkår enn vaksenfilm. Men er dette uproblematisk? Kvar plasserer ein i såfall filmar som *Mouchette, Lilja forever, Skilpadder kan fly* eller *Kikujiro* i forleninga av eit slikt resonnement?

For *Bright Trash Darling* sin del er utfordringa å komme fram til ei form som mogleggjer ein så billig produksjon som mogleg – om ein skal ha realistiske forhåpningar om å få filmen i produksjon. I dette tilfellet opplever eg ikkje det som problematisk – nett denne forteljinga vil truleg tene på det.
Men denne problematikken gjeld sjølvsagt all filmproduksjon, og særleg dei kunstnarleg ambisiøse prosjekta. Det er problematisk om den einaste «lønnsomhetsnøkkelen» for ei forteljing er av økonomisk karakter. Er det bra, eller naturleg, at ressurstilgangen automatisk er knappare for signaturfilmen enn for underhaldningsfilmen?

Felles for reaksjonen på begge prosjekta er likevel ein grunnleggande skepsis til å gi seg i kast med ei forteljarform som opplevest som ukjent og uføreseibar. Alle avskyggingar av resonnementet vi har vore gjennom til no har på ymse vis kommi opp i dagen i samband med utvikling av manuskripta i produksjonsmiljøet. Ein reagerer på den oppstykka kronologien. Mangelen på eintydigheit. Redsle for at karakterane ikkje er sympatiske nok. Tvil om kva målgruppe ein skal sikte seg inn mot osb.

Det likevel gledeleg å registrere at begge prosjekt i skrivande stund er plukka opp av produsentar som meiner det finst ei realistisk muligheit for å syne dette fram for folk trass i all usikkerheit. Det er då noko...

Eg må innrømme at det er litt fristande å nytte desse prosjekta polemisk – for å synleggjere manglande «beredskap» i bransjen når det kjem til utfordrande, kunstnarleg ambisiøse prosjekt. Men eg føler det blir heilt på sida av det eg vil konsentrere meg om her. Eg vil berre minne om at Bresson i allefall har rett i ein ting: «Den cinematografiske sannhet kan ikke være teatrest sannhet» Eller for å flytte ressonementet nærare meg sjølv: Dramaets sanning kan ikkje vere skildringas sanning.

I denne erkjenninga ligg det openbart ei utfordring for fleire enn meg. Ikkje minst fordi det, gledeleg nok, stadig dukkar opp filmverk som på mange vis rører seg utanfor dei kjende formene. Ein ting er å forstå dei i ein analytisk kontekst. Ein annan er å la dei prege utviklingspraksis og kunstnarleg verksemd.

I så måte, kunne ein innvende at dette refleksjonsarbeidet burde eigna seg meir til å nedfelle ein poetikk for skildringa som form. Det finst rett nok element av dette i denne teksten, men prosjektet var aldri meint å skulle fungere uttømmande på det planet. Tyngdepunktet i prosjektet som heilskap ligg dessutan ein annan stad; i manuskripta eg har skrive.

Poetikk kjem av verbet *poiein*, som tyder *å gjere*, eller *å lage*. Dette understrekar på sett og vis det som kan vere eit greit poeng å avslutte denne refleksjonen med:

Kunst er ei form for erkjenning som ikkje kan erstattast av nokon annan.

Eg erkjenner at den teksten som her er ved sluttpunktet, kanskje etterlet seg fleire spørsmål enn svar, og at den ambisjonen om ein grense*oppgang*, i staden har endt opp som ein grens*overgang*. Men den er i alle fall praktisert. Den er *gjort*. Kunstnarleg. Og det er vonaleg der – i verka som er arbeidd fram – at dei viktigaste erkjenningane ligg.

Kjelder:

Aristoteles (1997) *Om diktekunsten* (Poetikken) , Grøndahl og Dreyers forlag

Bakhtin, Michail (2003) «Dostojevskis polyfone roman i lys av litteraturkritikken» i *Latter og Dialog*, Utvalgte skrifter, JW Cappelens forlag

Berger, John (1995) *Another way of telling*, Vintage Press

Bergman, Ingmar (1995) «Om filmkunst» i *Filmkunstnere om film*, Oktober forlag

Bresson, Robert (1997) *Notes on the Cinematographer*, Green Integer Books

Cimino, Michael (2003) «Realising the Deet Hunter», intervju på dvd, Warner Bros.

Cocteau, Jean (1995) «Filmkunst og poesi» i *Filmkunstnere om film*, Oktober forlag

Goethe (1995) sitert i *Den Greske tragedie* av Albin Lesky, Gyldendahl forlag

James, Henry (1985) sitert i *Narration in the Fiction Film*, s 7-8, David Bordwell, University of Wisconsin Press

Kittelsen, Erling «Teatrets og samfunnets dramaturgi» i *Norsk dramatisk årbok 2005*, Norske dramatikeres forbund

Kubrick, Stanley (1995) «A Clockwork Orange» i *Filmkunstnere om film*, Oktober forlag

O`Connor, Flannery (1969) «Writing Short Stories» i *Mystery and Manners*, Farrar, Straus and Giroux

Pasolini, Pier Paolo (1995) «Amarcord» i *Filmkunstnere om film*, Oktober forlag

Pasolini, Pier Paolo (1995) «Tvetydigheten» i *Filmkunstnere om film*, Oktober forlag

Petterson, Per (2001) «Om språk i klassereisens tid» Vagant nr 2/3

Wenders, Wim (1995) «Umulige historier» i *Filmkunstnere om film*, Oktober forlag

Zizek, Slavoj (2007) «Hollywoods sanne venstreside» i *Le Monde Diplomatique* 04.05.07