

Jens Liens film
Den brysomme mannen som dystopi

Aleksandra Thy



Masteroppgave i nordisk, særlig norsk, litteraturvitenskap

Institutt for lingvistiske og nordiske studier

Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

10. desember, 2014

Jens Liens film
Den bryssomme mannen som dystopi

Aleksandra Thy

© Aleksandra Thy

2014

Jens Liens film *Den bryksomme mannen* som dystopi

Aleksandra Thy

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

Trykk: CopyCat AS Sentrum, Oslo

Sammendrag

Denne litterære masteravhandlingen er viet til analyse av filmen *Den bryssomme mannen* (2006) av den norske regissøren Jens Lien. Selv om det er filmen som står i sentrum, velger jeg et litteraturvitenskapelig perspektiv på analysen, noe som innebærer at avhandlingen befinner seg i et tverrestetisk eller interartielt felt. Det filmatiske verket blir lest som en dystopisk fortelling med innslag av moderne myter. Ettersom dystopisjangeren springer ut fra en litterær tradisjon, er et av målene med oppgaven å konstruere et begrepsapparat som skal kunne anvendes på film. Med utgangspunkt i flere teoretiske bidrag fra dystopiforskere som Raffaella Baccolini og Tom Moylan, Lyman Tower Sargent og Gary Saul Morson, gir jeg et helhetlig bilde av sjangeren, dens karakteristiske trekk og konvensjoner.

Den historiske framstillingen av sjangerens utvikling, som startet med Thomas Mores *Utopia* (1516), lar oss identifisere tidligere konvensjoner og de som fulgte i senere perioder. Det er først på 1900-tallet at utopi transformeres til sin egen motsetning – dystopi. Det sentrale trekket ved utopisk diktning – det samfunnskritiske potensialet som realiseres gjennom allegori – videreføres i dystopiske verk, men i ny forkledning. Hvis tidligere fortellinger skisserte nærmest perfekte samfunnstilstander, framstiller dystopier det stikk motsatte. Gjennom det forrige århundret forandret stemningene seg i sjangeren fra pessimistiske til optimistiske. Dette førte til en blanding av utopiske og dystopiske impulser i den seneste sjangerformen: den kritiske dystopien. Til tross for å være en dyster fortelling er den ikke lenger blottet for håp.

I avhandlingen argumenteres det for at *Den bryssomme mannen* tilhører den dystopiske tradisjonen, og representerer et eksempel på kritisk dystopi. Undersøkelser av sjangerens kjennetegn og konvensjoner i filmen gjennomføres på to nivåer: først på historiens nivå, deretter i den filmatiske diskursen.

Som nevnt, kjennetegnes dystopi av sitt samfunnskritiske potensial, og i denne sammenheng er det fruktbart å introdusere Roland Barthes' begrep myte. Myter i Barthes' forstand er ideologisk konstruerte forestillinger som spres gjennom populærkulturen og oppfattes som påstander og fenomener av allmenngyldig natur. *Den bryssomme mannen* inneholder flere eksempler på slike moderne myter preget (i dette tilfellet) av forbrukerideologi. Ved å anvende Barthes' semiotiske metode, gransker jeg mytenes struktur og avdekker deres konstruerte meninger. Dette fører til at en større myte avsløres i filmen –

myten om den utopiske samfunnstilstanden. Når filmens myter er demonterte, bryter den store illusjonen av det ideelle sammen.

Forord

Det å skrive en masteroppgave er et omfattende prosjekt som man sjeldent klarer å gjennomføre helt alene. Jeg har i hvert fall vært så heldig å få uvurderlig hjelp og støtte av flere mennesker som fortjener en stor takk.

Jeg vil først og fremst takke min veileder, Thorstein Norheim, for interessen, som han viste for prosjektet, det gode humøret og den uendelige tålmodigheten. Din hjelp på det faglige området og den gode oppfølgingen setter jeg svært stor pris på. Dette har vært utrolig viktig for at jeg kom i mål med denne oppgaven.

Tusen takk til alle snille sjeler som sa ja til å lese korrektur og bidro med gode råd underveis. Mali, Ellen, Halvor, uten dere skulle denne avhandlingen vært en mye tyngre bær å bære.

Hjertelig takk går til min familie, som hadde tro på meg hele veien og støttet meg med varme ord. Takk for at dere dyttet verden i gang igjen når den stoppet.

Og sist, men ikke minst, er jeg uendelig takknemlig til min tålmodige og verdens snilleste mann Jan Erik, som er blitt en stor dystopiekspert under denne perioden. Takk for at du alltid var der da jeg trengte det.

Oslo, desember 2014

Aleksandra Thy

Innholdsfortegnelse

1. Innledning.....	1
1.1 Problemstilling og tese.....	2
1.2 Teoretisk bakgrunn og metode.....	3
1.3 Oppbygning.....	4
2. Teori.....	6
2.1 Dystopisjangerens opprinnelse.....	6
2.2 Dystopisjangerens utvikling i forrige århundre.....	9
2.3 Dystopia og dens beslektede begreper.....	12
2.4 Dystopisjangerens formmessige trekk.....	14
2.5 Ideologikritikk i Roland Barthes <i>Mytologier</i>	16
2.5.1 Myten som semiotisk system.....	17
2.5.2 Lesning og demontering av myten.....	20
2.6 Filmteori.....	21
2.6.1 Forholdet mellom litteratur og film.....	21
2.6.2 Film som tekst.....	22
2.6.3 Den filmatiske diskursens elementer.....	24
2.6.4 Er dystopi en filmsjanger?.....	26
3. Analyse.....	27
3.1 <i>Den brysomme mannen</i> – bakgrunn, mottakelse, kritikk.....	27
3.2 Filmens dramaturgi og handling.....	29
3.3 Filmen <i>Den brysomme mannen</i> som dystopi.....	33
3.4 ”Ny i byen” – den første konfrontasjonen mellom protagonisten og samfunnet.....	38
3.5 ”På vei mot sannheten” – protagonisten stiller spørsmål ved det dystopiske samfunnet.....	40
3.6 ”Andreas og hans damer” – to ”romantiske” forhold.....	42
3.7 Selvmord og tilbakekomst.....	45
3.8 Protagonistens gjennombrudd og forvisning fra byen.....	47
4. Oppsummering og konklusjon.....	51
Litteraturliste.....	54

1. Innledning

*So, this is Utopia,
Is it? Well –
I beg your pardon;
I thought it was Hell.*
Max Beerbohm

Det er typisk for menneskeheten å drømme, uansett hvilken tidsalder man lever i. Drømmene kan være av forskjellige slag, men en av dem som stadig har forekommet i mange land og epoker, er knyttet til ønsket om å leve i et ideelt samfunn. Dette er noe samfunnsviteren Lyman Tower Sargent betegner som ”utopianism” eller ”social dreaming”. Kunst er et av de områdene som synliggjør og bevarer slik ”social dreaming” i kulturen. Ønsket om et bedre liv henger alltid sammen med kritikk av samtidens samfunn, som kunstverket utøver implisitt eller eksplisitt.

Det at verden i det 20. århundret gikk gjennom turbulente tider med de største krigene noensinne, miljøkatastrofer, sult og epidemier, resulterte i at negative og pessimistiske motsetninger til utopier vokste fram. Drømmene om idealstater ble forvandlet til mareritt som skildret det man var redd for. I stedet for å stake ut veien man skulle gå, skildret kunstnerne verdener de ikke ville havne i. Men det betyr ikke at de ble mindre samfunnskritiske av den grunn, tvert imot kom kritikken rettet mot samtidige samfunnstilstander tydelig fram.

Filmen *Den brysomme mannen* av den norske regissøren Jens Lien kom ut i 2006, men ifølge flere filmanmeldere fortsetter den tradisjonen fra det forrige århundret. Filmen skildrer et velorganisert moderne samfunn med alle de bekvemmelighetene det moderne mennesket kan tenke seg. Likevel setter filmkritikerne den inn i samme rekke med verkene som utgjør dystopiens kanon, uten at de er i stand til å utdype denne forbindelsen nærmere. Dette leder til problemstillingen i avhandlingen, nemlig hvordan filmen *Den brysomme mannen* skriver seg inn i den dystopiske tradisjonen.

I dag snakker mange forskere og kommentatorer om at man har beveget seg forbi det moderne over i det som kalles det post-moderne samfunnet. Man mener å se en forskyvning fra materielle verdier som penger, status og luksusvarer til ikke-materielle verdier som fritid og selvrealisering. Men likevel overøses vi av glansbilder som skal forestille det perfekte og lykkelige livet. Filmer, aviser, tv-programmer og livsstilsmagasiner har alle oppskriften på

hvordan man kan oppnå lykken i livet, som består av flotte nyoppussede boliger, luksuriøse biler, palasser ved sjøen og på fjellet og prestisjefulle jobber. I *Den bryksomme mannen* skildres realiseringen av nettopp dette, hvor hovedpersonen kommer til en ukjent by og får en høystatusjobb, og etter hvert en dyr sportsbil og en flott enebolig som er under konstant oppussing for å oppnå det perfekte hjemmet. Men til tross for å ha høy materiell velstand og en pen og vellykket samboer, føler han seg utilpass i den tilsynelatende utopiske virkeligheten. Det virker for oss som om han er havnet i et slags paradys, men for protagonisten viser det seg som et helvete han prøver å rømme fra. Dette utløser flere spørsmål om det fiktive samfunnet man ser på lerretet, og tvinger samtidig tilskuerne til å reflektere over sin egen virkelighet.

1.1 Problemstilling og tese

Et av formålene med avhandlingen er å identifisere spørsmålene som filmen stiller til dagens samfunn, samt å gi et teoretisk perspektiv, som gjør det mulig å kommentere dem og antyde svar. Som nevnt, tar jeg utgangspunkt i tesen at filmen *Den bryksomme mannen* tilhører dystopisjangeren. Men siden dystopi som filmsjanger er et lite utforsket område, er det nødvendig å finne fram til et begrepsapparat som gjør det mulig å nærme seg film som dystopi. Dette innebærer at avhandlingen består av to likeverdige problemstillinger.

1. *Hva er dystopi, og hvilke trekk kjennetegner sjangeren?*
2. *Hvordan knytter det filmatiske verket *Den bryksomme mannen* an til den dystopiske tradisjonen?*

Et viktig poeng for analysen i denne avhandlingen er at det empiriske forskningsmaterialet er en film og ikke et litterært verk.¹ Film og litteratur er begge narrative sjangre som er nært beslektet, og som har ytet innflytelse på hverandre gjennom det forrige århundret. I avhandlingen analyseres Jens Liens verk gjennom et litteraturvitenskapelig sjangerbegrep. Dette betyr at studien inngår i et tverrestetisk eller interartielt felt der det er filmatiske virkemidler som underbygger de dystopiske konvensjonene i *Den bryksomme mannen*. Det er filmens oppbygning og mediespesifikke virkemidler som uttrykker den dystopiske tematikken i verket.

¹ Grunnlaget for filmen er et hørespill, noe som betyr at Jens Liens verk er en adaptasjon. Denne forbindelsen ser jeg imidlertid bort fra, og jeg analyserer filmen som en selvstendig filmatisk diskurs.

Et aspekt ved det dystopiske, som skal vies særlig oppmerksomhet, knytter seg til Roland Barthes' begrep myte som betegner feilaktige kollektive forestillinger. Etter mitt syn kan den semiologiske analysen, utarbeidet av den franske strukturalisten for å demontere mytene, bidra til å avdekke rådende ideologi i det moderne samfunnet, noe som er av relevans for dystopisjangeren og filmens samfunnskritiske potensial. Sentralt i analysen vil være å peke ut myter, analysere deres struktur og vise hvordan de skjuler ideologiske budskap i seg.

1.2 Teoretisk bakgrunn og metode

Per dags dato finnes det ikke en ontologisk definisjon av dystopisjangeren; de fleste forskerne som har beskjeftiget seg med dette spørsmålet, har hatt en pragmatisk tilnærming til sjangerstudiet. Derfor skal jeg støtte meg på flere verk som samlet skal legges til grunn for å danne en arbeidsdefinisjon av dystopi og gi et bilde av sjangerens formtrekk og konvensjoner.

Professor emeritus i statsvitenskap, Lyman Tower Sargent, gir en oversikt over definisjoner av utopia og dens beslektede begreper i artikkelen "The Three Faces of Utopianism Revisited" (1994). Dette danner et teoretisk utgangspunkt for sjangerdrøftingen. Videre bygger jeg på artiklene i antologien *Dark Horizons* (2003) som er en viktig fortsettelse på Sargents arbeid. Særlig sentrale er artiklene til selve redaktørene Raffaella Baccolini og Tom Moylan, og dystopiforskerne Jane Donawerth, Peter Fitting og Phillip E. Wegner.

Litteraturviteren Gary Saul Morson har framstilt et mer selvstendig syn på anti-utopi som parodisk sjanger i sitt arbeid *The boundaries of Genre. Dostoevsky's "Diary of a Writer" and the Traditions of Literary Utopia* (1981). Anne Cranny-Francis foreslår et alternativt perspektiv på sjangerens problematikk, konvensjoner og strategier i kapittelet "Feminist Utopias", som inngår i ei bok om feministisk skjønnlitteratur (1990). Av stor betydning er også Sarah Ljungquists bidrag *Den litterära utopin och dystopin i Sverige 1734-1940* (2001). I denne boken gis det en historisk fremstilling av utopisjangerens utvikling på en måte som får fram grunnlaget for utopiens transformasjon til dystopi. Til sammen danner disse tekstene basisen for avhandlingens sjangerforståelse.

Til slutt skal også masteravhandlingen til Johan Magnus Staxrud *Dystopi og samfunnskritikk. En undersøkelse av dystopiske trekk i tre norske verk* (2010) nevnes. De sjangerkonvensjonene han legger til grunn for sin studie, er delvis sammenfallende med dem jeg selv legger vekt på.

Ved å demontere mytene fra filmen gjennom Barthes' semiotiske metode, vil jeg avdekke verkets dystopiske karakter. I denne sammenheng skal jeg benytte meg av Roland Barthes' essaysamling *Mytologier* (1957), der hovedfokuset skal være på bokens siste kapittel "Myten i dag". Dette er et teorikapittel som presenterer en semiotisk analyse av mytens struktur, og kaster lys over indre prosesser som skjer med tegn på forskjellige nivåer. Det er disse indre manipuleringene med tegn som fører til konstituering av myten og som senere skal granskes i analysedelen.

En egen del av avhandlingens teorikapittel er viet til framstillingen av forholdet mellom film og litteratur. Der skal jeg henviser til tekster av blant annet Robert Richardson, Rick Altman, Jakob Lothe og Lars Thomas Braaten i min vektlegging av filmmediets litterære bakgrunn og drøfting av slektskapet mellom litteratur og film som to narrative kunstarter. Med utgangspunkt i disse bidragene skal jeg argumentere for min intermediale tilnærming i analysen.

Filmteori og begrep for filmatiske virkemidler henter jeg fra innføringsverkene *Film: en innføring* (2011) skrevet av professorene Arne Engelstad og Elise Seip Tønnessen og *Levende bilder. Innføring i filmkunnskap* (1988) av Gudmund Hummelvoll, Nils Klevjer Aas og Bitten Linge. I tillegg vil jeg støtte meg på bidragene om fortellerteknikk i film av Geir Eriksen (2000) og Patrick Phillips (2000). Jeg vil benytte meg av analysemetodene som de fremmer, for å undersøke hvordan den filmatiske diskursen underbygger dystopisjangerens konvensjoner og fremmer den dystopiske tematikken i *Den brysomme mannen*.

1.3 Oppbygning

Masteravhandlingen består av fire kapitler. Etter innledningen redegjør jeg i neste kapittel for avhandlingens teoretiske rammeverk. Først og fremst skal dystopibegrepet avklares. Gjennom en framstilling av dystopisjangerens opprinnelse og utvikling, skal jeg gjøre rede for dytopiens konvensjoner og formmessige trekk. Underveis skal jeg også skildre forholdet mellom utopi, anti-utopi, science fiction, cyber punk og dystopi. Ved å drøfte flere teoretiske bidrag kommer jeg fram til noen sentrale sjangerkonvensjoner som jeg legger til grunn for filmanalysen. Også Roland Barthes mytebegrep vies oppmerksomhet. Jeg skal skissere mytens struktur for å avsløre hvordan den småborgerlige ideologien skjuler seg bak forestillinger som virker naturlige og allment kjente.

Den siste delen av teorikapittelet er viet til gransking av filmmediets utvikling i en større litterær kontekst. Med dette undersøker jeg også hvilke teoretiske innfallsvinkler som er

felles for litteraturvitenskap og filmkunnskap. Dessuten presenterer jeg viktige begrep fra filmstudier som skal benyttes i analysen av det filmatiske verket i neste kapittel. Til slutt drøfter jeg spørsmålet om dystopi kan regnes som en egen filmsjanger.

Det tredje kapittelet inneholder selve analysen av forskjellige aspekter ved filmen *Den brysomme mannen*. Først kommer omtalen av verkets mottakelse og kritikk av både publikum og filmanmeldere. Deretter presenteres filmens handling og dramaturgiske oppbygning, mens neste del framstiller en undersøkelse av dystopiske konvensjoner som kommer til uttrykk i det filmatiske verket. Videre skal jeg analysere mer spesifikt fem av filmens sentrale sekvenser, som skal nyansere analysen av filmen som dystopi. Der vil jeg se nærmere på hvordan de filmatiske virkemidlene og fortellerteknikkene bidrar til formidling av historien og utdyper det dystopiske perspektivet. I de fem ovennevnte analyseavsnittene inngår også semiologisk analyse av mytene som filmaterialet byr på.

Det fjerde og avsluttende kapittelet inneholder oppsummering og konklusjon.

2. Teori

2.1 Dystopisjangerens opprinnelse

Begrepet dystopia stammer fra det beslektede begrepet utopia, som dukket opp i 1516 da den engelske humanisten Thomas More publiserte sitt litterære verk med samme tittel. Hans *Utopia* skildret det tilnærmet perfekte samfunnet, der livet var betydelig bedre enn i England på den tiden. Siden da ble ordet utopia en betegnelse for verk som skildret en perfekt samfunnstilstand.

Likevel er det mange diskusjoner rundt det egentlige opphavet til betegnelsen utopisk diktning. Mange litteraturvitere mener at utopien har sin opprinnelse i eldgamle myter, mens andre fører den tilbake til Platons filosofiske dialog *Staten* (ca. 400 f. Kr.). Utopiforskeren Lyman Tower Sargent kombinerer begge synspunktene i sin framstilling av den utopiske tradisjonen. Ifølge Sargent finnes det to grunnleggende tradisjoner: ”the utopia of sensual gratification or the body utopia” og ”the utopia of human contrivance or the city utopia”. Den første utopiske tradisjonen bygger på mytene som ser tilbake i fortiden eller på den andre siden av døden. De har forskjellige navn i ulike folkeminner, så som Gullalderen, Himmelrike på jorden eller ”fortunate isles”, men alle kjennetegnes av samme trekk: ”simplicity, unity, security, immortality or an easy death, unity with God or the gods, abundance without labor, and no enmity between homo sapiens and the other animals”. Den andre typen eksemplifiseres med Platons *Staten*, som i motsetning til den første typen utopia, ikke bare skildrer den ideelle samfunnstilstanden, men også beskriver hvordan mennesker kan nå den (Sargent 1994: 10–11).

Likevel vil jeg støtte posisjonen til litteraturviteren Sarah Ljungquist, som ser bort fra mytene og Platons dialog i hennes framstilling av sjangerens utvikling, som hun mener starter med More. Som flere andre forskere, mener hun at utopien som sjanger har lånt elementer fra mytene. Samtidig blir disse elementene omformulert slik at de passer inn i den litterære utopiens konsept. Forestillingen om den ideelle verden er et godt eksempel på det. Der mytene skildrer den ideelle verden på en vag måte, beskriver de utopiske fortellingene den som ”en ekstremt strukturert värld uppbyren av lagar og förordningar och beroende av människans arbete för lyckans fortbestånd” (Ljungquist 2001: 29–30). Denne forskjellen er avgjørende for Ljungquists syn på at sjangeren starter med More. Platons verk *Staten* passer til denne beskrivelsen, men også den må holdes utenfor sjangeren fordi den hovedsakelig er en skisse av en idealstat og ikke et litterært verk som framstiller denne verdenen i fiksjon

(Ljungquist 2001: 31). Derfor er det rimelig å hevde at Thomas Mores *Utopia* la grunnlaget for utopisjangeren i litteraturen.

En åpenbar konsekvens av at enkelte verk blir sjangerkonstituerende, er at det skaper konvensjoner for andre verk skrevet i samme tradisjon. Mores verk bringer med seg noen sjangerkonvensjoner som man kan spore i senere verker skrevet i utopisk tradisjon. Utopias grunnkonsept som gjentas i alle de utopiske fortellingene senere, er den allegoriske beretningen om utopiforfatterens egen samtid. Allegorien gjør det mulig for leserne å sammenligne den fiktive virkeligheten med den de selv er en del av (Ljungquist 2001: 32). Ifølge litteraturviteren Thorstein Norheim kan allegorien oppfattes på tre måter: som uttrykk for ren eskapisme, som forbilde for leserens egen virkelighet å strekke seg etter, eller som et vrengebilde på leserens eget samfunn (Norheim 2012: 26). Sammenligningsgrunnlaget er gjerne basert på fremmedgjøring, noe utopiforskeren Anne Cranny-Francis setter opp som en av de viktigste utopiske konvensjonene:

One of the major conventions of utopian fiction, in common with other generic forms as science fiction and fantasy, is estrangement. Another world, the utopian figure, is constructed in the text and the reader, in the process of reconstructing this figure, is positioned to see her/his own society from a different perspective (Cranny-Francis 1990: 110).

Det er viktig å bemerke at leserens sammenligning av de to statene i Mores verk, gjør seg mulig takket være deres likhet på grunnleggende nivå. Begge er monarkier med en lignende politisk infrastruktur. Fellestrekkene fremhever dermed forskjellene og bidrar til en motsetningseffekt (Ljungquist 2001: 36).

Thomas More plasserte idealstaten Utopia på en fremmed og fjern øy. Den oppdiktete verdens isolerte beliggenhet er en annen sentral arv etter More. Den ukjente verden plasseres oftest på fremmed jord, som en hvit flekk på kartet, eller forflyttes temporalt, for eksempel til fremtiden. Det gjør det lettere for leseren å få overblikk over alle de sosiale strukturene i den isolerte staten, og derfor gjør sammenligningen av den med hans eller hennes egen virkelighet enklere (Ljungquist 2001: 33).

Den tredje konvensjonen mange utopiforfattere har lånt fra Thomas More, er fortellerfiguren som virker som et sammenbindende ledd mellom de to verdenene. Fortelleren hører nemlig hjemme i samtidsverdenen, men reiser til fiksjonsverdenen. Vi får tilgang til det ukjente via fortelleren som blir vår guide der. Raphael Hythlodæus som beretter om Utopias

samfunnsstruktur, politikk og moral, er godt kjent med Mores virkelighet. Dette tillater ham å kritisere denne virkeligheten (Ljungquist 2001: 36).

Det største bidraget til Thomas More i skapelsen av denne nye sjangeren er effekten forfatteren oppnår, når en benytter de ovennevnte grepene. Det kan oppsummeres med et sitat fra Ljungquist som skriver at ”More gjennom dessa skapar ett svårdefinert spel där författaren More till synes är objektiv och där läsaren, följaktligen, själv måste sluta sig till vilken kritik som egentligen framförs” (Ljungquist 2001: 36–37). Den implisitte kritikken som et utopisk verk utøver, er den fjerde og viktigste konvensjonen som stammer fra Mores *Utopia*.

Siden Thomas Mores klassiske verk ble publisert i 1516, har det kommet ut en stor mengde med verk som både har ivaretatt sjangerens konvensjoner og tilføyet nye karakteristiske trekk. Lyman Tower Sargent beregnet at det ble publisert rundt 400 utopiske verk i perioden mellom 1516 og 1895, og ca. 320 av dem dukket opp på 1800-tallet (Sargent, etter Cranny-Francis 1990: 112). Dette innebærer at sjangerens betydelige utvikling skjedde i det 19. århundret. Ifølge Sarah Ljungquist gikk utopien gjennom tre faser i løpet av dette århundret. I den første fasen preges de utopiske fortellingene av fantastiske reiseskildringer. I tillegg til å være sterkt preget av Thomas Mores sjangerkonvensjoner, karakteriseres denne typen utopier av fantastiske narrative elementer (et møte med eventyrlige vesener eller protagonistens magiske forvandling) som kom inn i sjangeren med Jonatan Swifts *Gulliver's Travels* (1726)².

Den andre fasen av sjangerens utvikling begynner rundt midten av 1800-tallet, når utopiske fortellinger ble til Karl Marx-inspirerte bruksanvisninger for etablering av ideelle samfunn. Denne typen utopier er sterkt påvirket av samfunnsvitenskapelige utopiske tekster som nærer drømmer om å skape en ideell samfunnsorden i virkeligheten.³ De litterære versjonene av disse tekstene kan av den grunn betraktes som sosialpolitiske ideer forkledd som fiksjon. Det er verdt å merke seg at noen forfattere prøvde å realisere de utopiske ideene de beskrev i bøkene sine.

Den tredje fasen av sjangerens utvikling er tett knyttet til utopidebatten som utspilte seg på slutten av 1800-tallet. Hovedårsaken var utopiskepsisen som oppstod i kjølvannet av forfatternes mange mislykkede forsøk på å realisere utopiene sine. En av de mest markante

² Den egentlige tittelen på romanen er *Travels into Several Remote Nations of the World in Four Parts by Lemuel Gulliver, First a Surgeon, and then a Captain of Several Ships*. For enkelhets skyld har man forkortet den til det allment kjente *Gulliver's Travels*.

³ Blant politiske teoretikere og samfunnsreformatorer som inspirerte utopiforfatterne i denne perioden, kan man nevne Henri de Saint-Simon, Robert Owen og Karl Marx.

kritikerne var Friedrich Engels, som mente at utopiene besto av tomme drømmer og ønsketenkning som distraherer mennesker fra å involvere seg i klassekampen. Derfor utarbeidet utopiforfattere nye tekstuelle strategier som skulle engasjere lesere i politisk aktivitet. Utopiske fortellinger i denne perioden er gjerne narrative fremtidsvisjoner hvis formål er å fremme ideologisk innhold. De mest representative eksemplene på denne utopitypen er Edward Bellamys *Looking Backward (2000-1887), or Life in the Year 2000 A. D.* (1887) og William Morris' *News from Nowhere, or, an Epoch of Rest, Being some Chapters from a Utopian Romance* (1890). I begge romanene foregår forflyttingen av hovedpersonene ikke geografisk, men temporalt. Handlingen foregår i hovedpersonenes hjemland, men i framtiden, og de ser hvordan samfunnet der har utviklet seg til det bedre. Gjennom dette grepet tydeliggjør forfatterne de prosessene som styrer historisk forandring, og stimulerer dermed leserne til selv å delta i slike prosesser. Utopienes formål i denne sammenheng er å virke som katalysatorer for politisk aktivitet (Ljungquist 2001: 50–56).

På 1900-tallet får den litterære utopien en ny vending. H. G. Wells' *A Modern Utopia* (1905) og flere andre utopiske fortellinger som følger etter, preges av tvetydighet og stadige hint om at det umulig lar seg gjennomføre å skape et utopisk samfunn. Gradvis utvikler utopiene seg til å bli dystopier. Og det går fra å være ille til verre, der dystopiene framstiller totalitære stater eller samfunn etter økologiske katastrofer. Den pessimistiske stemningen som preget kunsten i det forrige århundre, skyldtes blant annet dramatiske historiske begivenheter. To verdenskriger, frykten for atomvåpen og totalitære regimer har hatt stor påvirkning på utviklingen av dystopisjangeren, som vokste fram på utopiens bekostning.

Et ytterligere tidstypisk trekk påvirker sjangeren mot slutten av 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet, nemlig framveksten av kvinnebevegelsen. Ved siden av utopiene og dystopiene dukker det opp en annen sjangermodifikasjon – den feministiske utopien. Sjangerens primære anliggende var å bryte ned tradisjonelle kjønnsrollemønstre for å fremme kvinner som aktive subjekter (Ljungquist 2001: 56–61). I tillegg konstruerer fortellingene en feministisk leserposisjon som gir leserne et nytt perspektiv på deres samfunn og avdekker den rådende patriarkalske og heterofile ideologien (Cranny-Francis 1990: 141).

2. 2 Dystopisjangerens utvikling i forrige århundre

Sarah Ljungquist skriver at litterære dystopier dominerer i det 20. århundre, spesielt i perioden mellom 1920- og 1960-tallet. Hun peker på to hovedtemaer som dystopiske fortellinger bygger på. Fram til slutten av førtitallet fokuserer de på ”extremtotalitära

extremkollektivistiska världen där individen inte längre har något existensberättigande”. Fra femtallet og fremover blir ulike utslag av økologiske katastrofer hovedtema for dystopisk diktning (Ljungquist 2001: 62). Dystopien fra denne ovennevnte perioden betegnes som klassisk. Den klassiske dystopien kom blant annet som en forlengelse av utopikritikken fra slutten av det 19. århundre. Den har vist at den ideelle samfunnsordenen innebærer ideologi som kan gjøre avstanden fra utopi til dystopi veldig kort. Sammen med kritikken av sin forgjenger, utopien, har dystopien frembrakt nye tekstuelle strategier som jeg skal komme tilbake til senere.

Ifølge Rafaella Baccolini og Tom Moylan, består den klassiske dystopiens kanon av Evgenij Zamyatins *We* (1921), Aldous Huxleys *Brave New World* (1932) og George Orwells *Nineteen Eighty-Four* (1949). Disse klassiske dystopiverkene uttrykker forfatterens bekymring for de politiske tendensene som utvikler seg i deres samtid. Den klassiske dystopien representerer utopiens bakside og advarer mot de skrekkelige konsekvensene som verden kan gå i retning av (Baccolini og Moylan 2003a: 1).

Etter andre verdenskrig viser de samme dystopiske trekkene seg i ny drakt, og disse blir dominerende på 1960-tallet. Science fiction-romaner av blant annet Ray Bradbury, Frederik Pohl, C. M. Kornbluth, er mer orienterte mot popkultur og skildrer varianter av det utopiforskerne betegner som ”new maps of hell”. I likhet med sjangeren de har vokst ut av⁴, skal de fungere som et ”prophetic vehicle” for leserne og advare dem mot konsekvensene av de sosiopolitiske tendensene i deres samtid (Baccolini og Moylan 2003a: 1– 2).

På 1960- og 70-tallet kommer utopien tilbake i en ny form, som en reaksjon på framveksten av de dystre dystopifortellingene. Den nye *kritiske utopien* er formet av økologisk, feministisk og venstreradikal tenkning, og er representert ved forfattere som Ursula K. Le Guin, Joanna Russ, Samuel R. Delany med flere. De er bevisste begrensningene til de tidligere utopiene, som satte for seg uoppnåelige endemål, derfor tegner de ingen konkrete planer eller modeller for forbedring av samfunnstilstanden. Den kritiske utopien forblir bare i form av en drøm. Samfunnet som beskrives har fortsatt problemer, og denne formen for utopi er derfor mer dynamisk og gjenkjennelig enn tidligere utopiske fortellinger. Samtidig demonstrerer den kritikk av dominerende ideologi og viser nye veier for opposisjonell utvikling (Baccolini og Moylan 2003a: 2).

⁴ Det er vanskelig å definere forholdet mellom sjangrene science fiction, utopi og dystopi. Alle de tre er beslektet og har felles konvensjoner. Ifølge Baccolini og Moylan har science fiction vokst ut av den klassiske dystopien, mens teoretikeren Darko Suvin mener at utopien er underlagt science fiction (Staxrud 2010: 15).

På 1980-tallet skjer det en ny vending i dystopisk retning. Den nye teknologifokuserte sjangeren *cyber punk* dukker opp i kjølvannet av den konservative ”bølgen” i vestlig politikk. Den blå politiske vinden kommer i form av økonomisk rekonstruering, politisk orientering mot høyresiden og et kulturmiljø som nå preges av fundamentalisme og materialisme (Ibid.). William Gibsons roman *Neuromancer* (1984) og Ridley Scotts film *Blade Runner* (1982) regnes for å være sentrale verk for sjangerformen. De skildrer ”et postindustrielt fremtidssamfunn der teknologien i stor grad styrer og dominerer menneskers hverdag. [...] Hovedpersonene er gjerne marginaliserte eksistenser som befinner seg på utsiden av eller i opposisjon til det rådende systemet”.⁵ Den nye formen for dystopiske fortellinger fremstår som ”negative og kritiske beretninger om samfunnet, der konservative verdier forandrer både den sosiale strukturen og den allmenne hverdagen” (Staxrud 2010: 19).⁶

Samtidig vekker de klassiske dystopiene ny interesse. Dette er knyttet til at George Orwells *Nineteen Eighty-Four* filmatiseres av Michael Radford, og romanen blir også utgitt på nytt. Den klassiske dystopiformen inspirerer forfattere til å skape nye verk og stimulerer til utvikling av sjangeren. Et godt eksempel er Margaret Atwoods dystopi *The Handmaid's Tale* (1985), som samtidig utfordret sjangerens grenser og foreslo nye retninger (Baccolini og Moylan 2003a: 3).

Helt mot slutten av 1980-tallet registrerer Baccolini og Moylan en ny bølge av *cyber punk* som fornyer sjangeren, og plasserer den enda nærmere dystopisk tradisjon. De nye forfatterne (hovedsakelig kvinner) går vekk fra depresjon og mer i retning av samfunnskritikk enn det som var vanlig i de tidligere cyberpunk-verkene. Deres nye opposisjonelle bevissthet viser seg å være kritisk både i litterære virkemidler og politisk tematikk (Ibid.).

1990-tallet bringer med seg enda en ny modifikasjon av dystopi som blander utopiske og dystopiske impulser. Forfatterne tar utgangspunkt i den klassiske dystopien, men et utopisk håp som de planter i den, påvirker sjangerens innstilling, form og narrative strategier. Denne dystopitypen får betegnelsen *kritisk dystopi*, og et sentralt sjangerkjennetegn er bruken av åpen slutt, som gir uttrykk for håp om en lysere framtid. ”The new critical dystopias allow both readers and protagonists to hope by resisting closure: the ambiguous open endings of these novels maintain the utopian impulse *within* the work” (Baccolini og Moylan 2003a: 7).

⁵ Sitatet er hentet fra definisjonen i digital utgave av Store Norske Leksikon (*Store Norske Leksikon*, s.v. ”Cyberpunk”, lest 20.05.2014)

⁶ Selv om jeg plasserer denne sjangeren i dystopisk tradisjon, finnes det andre måter å definere opprinnelse til cyber punk på. I *Critical Dictionary of Film and Television Theory* klassifiseres cyber punk som en subsjanger av science fiction. Den karakteriseres av ”its brand names, counter-cultural protagonists and street-level technology” og gir den nødvendige adrenalininnspøytingen til korpuset av science fiction verk (Brooker 2001:119).

Det andre karakteristiske trekket ved kritiske dystopier er deres sjangerblanding. Baccolini og Moylan påpeker at ved å trekke inn spesifikke konvensjoner fra andre sjangre ”critical dysopias blur the recieved boundaries of the dystopian form and thereby expand its creative potential”. Dette formmessige grepet representerer formell og politisk opposisjon mot den hegemoniske ideologien som ignorerer verdens flytende tilstand og kompleksitet (Ibid.). Litteraturviteren Jane Donawerth har skrevet en artikkel der hun utforsker dette trekket ved kritiske dystopier. Etter hennes syn er ikke grensene mellom utopi og dystopi faste, men gjennomtrengelige. Dette gjør at dystopien passer perfekt for sjangerblanding, noe som kan bidra til å påvirke stemningen i dystopiske verk bort fra utelukkende depresjon og resignasjon. I tillegg har hun vist at dette kan være dystopiens virkemiddel for å avdekke den rådende ideologi i samfunnet (Donawerth 2003: 29–34).

Det tredje kjennetegnet på kritiske dystopier er at de er selvrefleksivt kritiske gjennom å hente inn de progressive mulighetene som ligger i dystopiske fortellinger. Sjangeren motstår de tradisjonelle hegemoniske og opposisjonelle normene og åpner samtidig opp for en ny type politisk opposisjon. Den er basert på mangfold og skaper den kritiske dystopiens stemme som både kritiserer det eksisterende systemet og utforsker nye måter å endre det på (Baccolini og Moylan 2003a: 8).

2.3 Dystopia og dens beslektede begreper

Som vist i den historiske framstillingen, oppstod begrepet dystopia som en motsetning til utopia, i betydningen ”et godt sted”.⁷ Den britiske filosofen J. S. Mill er den første til å anvende dystopia-begrepet i 1868 i følgende utsagn:

It is perhaps, too complimentary to call them Utopians, they ought rather to be called dys-topians, or caco-topians. What is commonly called Utopian is something too good to be practicable; but what they appear to favour is too bad to be practicable (Mill, etter Ljungquist 2001: 18-19).

⁷ Flere utopiforskere har imidlertid påpekt at ordets etymologi avdekker en dobbelhet som kan føre til tvetydige tolkninger av utopia. På den ene side kunne utopia komme av gresk eu-topia som betyr ”et godt sted”. På den annen side kunne den springe ut av ou-topia som betyr ”et ikke-sted”, med andre ord ”et godt sted som ikke finnes”. Denne dobbelheten stammer fra Mores *Utopia*. Men uansett hvilket førsteledd begrepet utopia hadde opprinnelig, var det først og fremst en betegnelse på et sted.

Dystopia er med andre ord betegnelsen for et dårlig sted. Ved siden av dystopia eksisterer det også en annen motpart til eller benektning av utopia, nemlig anti-utopia.⁸ En avklaring av forskjellene mellom disse begrepene er fruktbar for den videre sjangerdrøftelsen. De fleste sjangerteoretikerne anerkjenner Lyman Tower Sargents distinksjoner mellom de beslektede begrepene:

Utopia – a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space.

Eutopia or positive utopia – non-existent society described in detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as considerably better than the society in which the reader lived.

Dystopia or negative utopia – a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as considerably worse than the society in which the reader lived.

Anti-utopia – a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as a criticism of utopianism and or some particular utopia (Sargent 1994: 9).

Med definisjonene illustrerer Sargent at utopia som betegnelse for et ikke-eksisterende samfunn, er et paraplybegrep for eutopia, dystopia og anti-utopia, idet de karakteriseres som et bra eller et dårlig sted ut ifra leserens perspektiv.⁹ Og hvis dystopia skal forstås som betegnelse på et dårlig sted, består anti-utopias funksjon i å kritisere utopisjangeren eller et enkelt utopisk verk. Dette kan tolkes på to måter. Den første innebærer at anti-utopia kan utøve kritikk uten å være et dårlig sted. Den andre er helt motsatt og medfører at anti-utopiens kritikk utelukker alt håp, det vil si at anti-utopia er enda mørkere en dystopia.

Litteraturviteren Gary Saul Morson foreslår et annet perspektiv på forholdet mellom disse beslektede begrepene. Mens Sargent behandler anti-utopia og dystopia som separate, men likestilte begreper, danner de hos Morson et rangert system. Det er verdt å merke seg at denne litteraturviteren behandler anti-utopi og dystopi som sjangre, og ikke bare som betegnelser for et sted eller et samfunn.¹⁰ Anti-utopi framstilles som en parodisk sjanger som

⁸ Noen forskere bruker begrepene om hverandre, men etter min mening er det hensiktsmessig å skille og differensiere dem.

⁹ I Sargents definisjonssystem har leserens perspektiv altså nøkkelbetydning. Samtidig gjør dette begrepene relative fordi de avhenger av hvem som ser og når.

¹⁰ J. S. Mill brukte det greske *dys*, som betyr "ille", sammen med *topos* -"sted" for å komponere en betegnelse for "et dårlig sted" som en motsetning til "det gode stedet", utopia. I avhandlingen brukes det også to avledninger av ordet dystopia, nemlig dystopien og dystopisk. Som Johan Magnus Staxrud viser i sin masteravhandling, er dystopia betegnelsen for det imaginære stedet, mens dystopien betegner en sjanger som er en skildring av, eller uttrykk for dette stedet. Og siden dystopia kan uttrykkes på flere måter, rommer

inkluderer dystopi. For Morson representerer dystopien med andre ord *en type anti-utopi* "that discredits utopias by portraying the likely effects of their realization". Anti-utopien er mer omfattende idet den "discredits the possibility of their [utopias] realization or expose the folly and inadequacy of their proponents' assumption or logic" (Morson 1981: 258). Det vil si at anti-utopien kan tolkes som kritikk av utopisjangeren, noe som fremstår som et fellestrekk for både Sargents og Morsons definisjoner. Det nye som Morson tilfører definisjonen av dystopisjangeren, er forståelsen av dystopien som en skildring av de negative konsekvensene utopien har medført. Det betyr at ifølge Morsons definisjon, er utopien blitt realisert og demonstrerer sin skyggeside. Samtidig innebærer dette at dystopien skildrer et dårlig sted som er verre enn leserens virkelighet, noe som tilsvarer Sargents definisjon. De to felles punktene hos Morson og Sargent danner et utgangspunkt for å skape en samlet definisjon av dystopisjangeren.

Kort oppsummert er dystopi en sjanger med samfunnskritisk potensial mot leserens samtid. Verkene innenfor sjangeren gir en detaljert skildring av et marerittaktig samfunn som oppfattes av mottakeren som et verre samfunn enn hans eller hennes eget. De moralske og juridiske lovene som samfunnet er bygget på, er utopiske i sin natur, men realiseringen har ført til en tilstand som ligner helvete. Den dystopiske fortellingen skal på samme tid utøve kritikk mot utopisk tenkning og fungere som en advarsel for samtidens lesere. Et trekk som dukket opp på 1990-tallet innenfor sjangeren, er at leseren beholder håpet om en lysere framtid for det fiktive samfunnet eller protagonisten, til tross for at skildringen i utgangspunktet er dyster.

2.4 Dystopisjangerens formmessige trekk

Dystopi har vokst ut fra utopi, og de kan derfor betraktes som to sider av samme mynt eller to former av samme sjanger. Dette innebærer at noen av utopiens formmessige trekk også skal være til stede i dystopiske fortellinger. Bruk av fremmedgjøring er et av flere grep som benyttes i begge sjangrene (Cranny-Francis 1990: 110). Som vist tidligere, representerer det fiktive universet en allegori for leserens virkelighet. I tilfellet med dystopier skal allegorien leses som et forvrengt bilde på samtidens samfunn, og det er opp til leseren å knekke den allegoriske koden for å identifisere verkets samfunnskritiske funksjon.

sjangerbegrepet både litterære, filmatiske og andre kunstneriske uttrykk. Dystopisk brukes derimot som betegnelse for trekk ved sjangeren (Staxrud 2010: 13).

Samtidig påpeker Baccolini og Moylan en forskjell mellom utopi og dystopi. Mens et utopisk samfunn er isolert fra leseren i tid eller rom, og protagonistens reise dit er et vanlig handlingselement, er ferden til et marerittaktig samfunn utelatt i dystopiene. Den dystopiske protagonisten befinner seg i den dystre virkeligheten fra begynnelsen av. Likevel kommenterer dystopiforskerne "even without a dislocating move to an elsewhere, the element of textual estrangement remains in effect since the focus is frequently on a character who questions the dystopian society" (Baccolini og Moylan 2003a: 5). Samme trekk finner man igjen hos Morson, som skriver at dystopiens høydepunkt er øyeblikket når hovedpersonen forstår at hans eller hennes samfunnsorden bygger på løgner. Den typiske dystopiske karakteren er et menneske som føler seg utilpass i egen virkelighet, og av den grunn er kjedsomhet og depresjon gjennomgående motiver i dystopisk diktning. I motsetning til utopier, hvor tid ikke finnes og ingen spørsmål forblir ubesvart, søker dystopiens protagonist etter sannheten. Dette medfører at hovedpersonen enten forsøker å velte samfunnsordenen eller flykter til en annen verden. En eventuell utvei for han eller henne kan være ved selvmord (Morson 1981: 263–272). Konfrontasjonen mellom hovedpersonen og dens samfunn ligger til grunn for den tekstuelle strategien dystopien benytter seg av. I denne sammenheng bruker Morson begrepet "mot-plot", mens Baccolini og Moylan anvender det tilsvarende begrepet "mot-narrativ": "...the text is built around the construction of a narrative of the hegemonic order and a counter-narrative of resistance" (Baccolini og Moylan 2003a: 5).

Både Morson, Baccolini og Moylan beskriver sjangerens form som modernistisk og selvrefleksiv.¹¹ Dystopien spiller på sine egne grenser for å understreke skillet mellom fiksjon og virkelighet. Litteraturviteren argumenterer for det slik:

It would seem to be the hope of anti-utopian¹² writers that the experience of negotiating such a literary labyrinth, and of having to distinguish levels of fictionality, will alert its readers to the more sinister labyrinth constructed by those who would obscure the distinctions between political reality and political "fictions", myths – and lies (Morson 1981: 280).

Dette formmessige trekket er direkte knyttet til sjangerens didaktiske natur. Dystopien får leseren til å vurdere sin egen virkelighet gjennom å trekke paralleller til det fiktive universet, det vil si gjennom allegorien. Samtidig som dystopien viser hva utopisk tenkning kan føre til, gir den et kritisk blikk på den sosialpolitiske virkeligheten leseren befinner seg i. Dystopiens

¹¹ For Baccolini og Moylan er dette et mer spesifikt kjennetegn ved kritisk dystopi.

¹² Selv om Morsons artikkel hovedsakelig er viet til anti-utopien, mener jeg at det er mulig å sette likhetstegn mellom anti-utopi og dystopi fordi dystopien ifølge Morson selv representerer en form for anti-utopi.

”counterlessons” framtvinger dermed en kritisk vurdering av både utopisjangeren og leserens samtid. Litteraturviteren Anne Cranny-Francis understreker at utopisjangerens sentrale trekk (som også er sentrale for dystopien) er en tekstuell strategi som skal engasjere leserne ”in critical analysis of the customs and institutions, the dominant ideological practices, of their own time” (Cranny-Francis 1990: 110). Videre viser hun i sin undersøkelse av flere feministiske utopier at

in the late nineteenth-century utopias the representatives of contemporary society reveal in their actions and options the ideological discourses of their own society. Most importantly they reveal those discourses as ideological constructs, not biological or historical inevitabilities (Cranny-Francis 1990: 124).

Det er blant annet slike ideologiske konstruksjoner som Roland Barthes er opptatt av i sitt verk *Mytologier*, som handler om moderne myter. Ved hjelp av semiologisk analyse avdekker han underliggende ideologi i kulturfenomener. I denne sammenhengen blir hans teoretiske bidrag relevant for avhandlingens problemstilling. Ideologikritikken som et av sjangerens kjennetegn, skal belyses og analyseres gjennom å anvende Barthes’ semiologiske metode på mytene i filmen.

2.5 Ideologikritikk i Roland Barthes *Mytologier*

Roland Barthes *Mytologier*, som ble utgitt først i 1957 og senere i 1970, dreide seg altså om ideologikritikk i massekultur. Forfatteren reflekterte over noen moderne myter som han fant i fransk dagligliv og som kom til uttrykk i et svært variert materiale: det kunne være en avisartikkel, et fotografi, en film, et show, en utstilling. Utgangspunktet for disse refleksjonene var ifølge Barthes selv: ”en følelse av utålmodighet over den ‘naturlighet’ som presse, kunst og og den alminnelige mening uavtalelig utstraffer virkeligheten med – en virkelighet som [...] likevel er fullt ut historisk bestemt”. I verket sitt ville han ”arrestere det ideologiske misbruk som [...] skjulte seg i den dekorative utstillingen av *det-som-sier-seg-selv*” (Barthes 1999: 8–9).

Forfatterens formål var med andre ord å analysere kollektive forestillinger betegnet som moderne myter, for å avdekke deres skjulte ideologiske betydning. Analysemetoden var semiologisk analyse. Den norske professoren i fransk litteratur, Karin Gundersen, oppsummerer det slik:

Gjennom myten skjer det en mystifiseringsprosess som får kulturuttrykket til å fremstå som noe det ikke er, nemlig som en del av en evig og allmengyldig natur. Semiologens oppgave er å demontere myten og la den fremtre som det den er: et semiotisk system, en funksjonell forbindelse mellom tegn bygget opp på flere nivåer. Gjennom demonteringen kommer man til mytens grunn, nemlig ideologien (Gundersen 2010: 51).

Men hvilke kulturuttrykk passer inn i betegnelsen myte, og hvilke faller utenfor? Hvilke nivåer består myten som semiotisk system av? For å besvare disse spørsmålene, samt for å beskrive Barthes semiologiske analysemetode¹³ som skal anvendes i avhandlingen, bør man se nærmere på begrepet myte, slik som Barthes forstår det.

2.5.1 Myten som semiotisk system

Den første definisjonen av myten som Roland Barthes gir, stemmer overens med ordets etymologi og er veldig generell: ”myten er en ytring”, og derfor ”kan alt som formidles av talen, bli myte” (Barthes 1999: 165). Men ettersom denne ytringen er et budskap, en meddelelse, er den ikke begrenset til det muntlige. Både litteratur som skriftlig framstilling, og visuelle uttrykk som fotografi, film, teaterforestilling eller reklame, kan være bærere av den mytiske ytringen. ”Myten kan hverken defineres ut fra sitt objekt eller sin substans, for en hvilken som helst substans kan vilkårlig utstyres med betydning: pilen som overbringes for å betegne en utfordring, er også en ytring” (Barthes 1999: 166). Myten er følgelig først og fremst en form eller ”en betydningsmodus”. Vitenskapen som beskjeftiger seg med slike betydningsmoduser er semiologi, den ”studerer betydninger uavhengig av deres innhold”. Vitenskapen som studerer ideer-i-form, betegner Barthes som mytologi: ”den utgjør både en del av semiologien som formal vitenskap og en del av ideologien som historisk vitenskap” (Barthes 1999: 167–8).

Alle semiotiske systemer bygger på relasjonen mellom to elementer, en signifikant og et signifikat. Ettersom disse elementene er enheter av forskjellige slag, er det ikke snakk om likhet, men om ekvivalens. Den tradisjonelle formuleringen er at signifikanten uttrykker signifikatet, men Barthes påpeker her at ethvert semiologisk system består av tre elementer: ”en signifikant, et signifikat og dessuten selve tegnet, som er den assosiative forbindelse mellom de to første termene” (Barthes 1999: 169). Denne distinksjonen anser teoretikeren for

¹³ I dag er semiotikk og semiologi to likestilte termer med samme betydning som brukes for å betegne læren om tegn og tegnbrukende atferd. Til tross for at de historisk ble brukt for å betegne to ulike tradisjoner innenfor tegnlæren, skal de og deres avledninger brukes om herandre i avhandlingen. (For mer informasjon se også definisjonen i Store norske leksikon (*Store norske leksikon*, s.v.”Semiotikk”, lest 14.06.2014)

å være sentral for hans studie av myten som semiotisk skjema, og illustrer den med følgende eksempel: en bukett med roser som skal betegne forelskelse. På analysens plan er rosene signifikant og forelskelsen er signifikat, da er tegnet ”disse forelskelsesladede roser”. I virkeligheten kan man ikke skille rosene fra budskapet som de bærer, i analysen kan man ikke blande sammen rosene som signifikant og rosene som tegn: ”signifikanten er tom, tegnet er fullt, det er en betydning” (Ibid.).

Myten bygger på det samme tredimensjonale skjemaet: signifikanten, signifikatet og tegnet. Samtidig understreker forfatteren at myten er et spesielt system fordi ”den bygger på et semiologisk system som eksisterer på forhånd: *den er et sekundært semiologisk system*. Det som er tegn (det vil si assosiativ forbindelse mellom et begrepsinnhold og et bilde) i det primære system, blir signifikant i det sekundære” (Barthes 1999: 170).

I denne sammenheng minner han oss på at det spiller ingen rolle hvor forskjellig materiale den mytiske ytringen anvendte i utgangspunktet. Alle uttrykksmidlene reduseres til en språklig status. Enten det er bokstavskrift eller billedskrift, fungerer dette som en sum av tegn i myten. Denne summen av tegn, et totalt tegn, representerer det endelige elementet i en primær semiologisk kjede. Og det er nettopp dette elementet som blir det første elementet i det utvidede systemet som myten konstruerer. ”Det er som om myten forskyver primærbetydningens formelle system et hakk” (Ibid.). For å gjøre denne teoretiske framstillingen klarere, illustrer Barthes den med følgende skjema:

Språk	1. signifikant	2. signifikat	
	3. tegn		
Myte	I. SIGNIFIKANT		II. SIGNIFIKAT
	III. TEGN (betydning)		

I dette skjemaet kan man se at myten består av to semiotiske systemer, hvor det ene bygger på det andre. Det første betegner Barthes som ”objektspråket” fordi myten benytter seg av dette språket for å skape sitt eget system. Selve myten får betegnelsen ”metaspråk” fordi det er et sekundært språk som man bruker til å omtale det første.¹⁴ Objektspråket kan være representert ved hvilket som helst uttrykk, det viktigste er at det fungerer som et tegn med betydningsbærende funksjon (Barthes 1999: 171). Derfor kan en filmscene, et bilde og et språklig utsagn analyseres som myter på samme premisser.

¹⁴ I senere semiologiske framstillinger skiller Barthes mellom *metaspråk* og *konnotasjonsspråk*, men det har ingen betydning eller konsekvens for denne avhandlingen.

Videre går Barthes over til å analysere hvert enkelt element i mytens semiotiske system. Han vier særlig oppmerksomhet til det sekundære systemet, for det er der det skjer manipuleringer av betydningen. Signifikanten i myten kan betraktes fra to forskjellige synspunkter: som det endelige elementet i objektspråket eller som det første elementet i metaspråket. Derfor får den to betegnelser for ulike nivåer: ”mening” i det primære systemet, og ”form” i det sekundære på mytens plan. Signifikatet har ingen dobbelthet i seg og betegnes som ”begrepsinnhold”. Det tredje elementet som representerer korrelasjonen mellom de to ovennevnte, får betegnelsen ”betydningen” for å unngå forvirring med termen tegn (Barthes 1999: 173).

Mytens signifikant fremtrer på en dobbeltydig måte: meningen blir til form, det betyr at ”den blir tom, fattig, historien fordamper, bare bokstaven blir igjen. Her blir leseoperasjonene paradoksal nok snudd opp ned, det foregår en abnorm regresjon fra mening til form, fra det lingvistiske tegn til den mytiske signifikant” (Ibid.). Men det er viktig å fremheve at formen ikke opphever meningen, den bare skyver den i bakgrunnen. ”Det er nødvendig at myten hele tiden kan slå rot i meningen og livnære seg av den, fremfor alt er det nødvendig at den kan skjule seg i meningen. Det er denne stadige gjemselsleken mellom meningen og formen som er mytens særpreg” (Barthes 1999: 174).

Når det gjelder signifikatet, eller begrepsinnholdet, er det alltid historisk og intensjonelt. Det er begrepsinnholdet som får myten til å tale. Når signifikanten går over fra å være mening til form, mister den viten. Det skjer for at begrepsinnholdet lettere skal kunne oppta den. Men det som investeres i begrepsinnholdet, representerer i større grad en viss oppfatning av virkeligheten enn virkeligheten selv. Som Barthes formulerer det, er det mytiske begrepsinnhold ”en uklar viten, dannet av vage og konturløse assosiasjoner” (Barthes 1999: 174–5). Det er her borgerskapets ideologi utfolder seg.

Betydningen som utgjør korrelasjonen mellom formen og begrepsinnholdet, er selve myten. Som vist ovenfor, er det signifikantens dobbelthet som avgjør betydningens karakter. På en side er myten en ytring som er definert ut fra sin intensjon, men på den annen side gjøres denne intensjonen fraværende ved hjelp av den bokstavelige meningen: ”Denne grunnleggende tvetydighet i den mytiske ytring får to konsekvenser for betydningen: den fremtrer som forkynnelse og som fastslått faktum på en og samme gang” (Barthes 1999: 180–1).

2.5.2 Lesning og demontering av myten

Med utgangspunkt i dobbeltheten som preger mytens signifikant, skisserer Barthes tre ulike måter å lese myten på.

Hvis man retter oppmerksomheten mot en tom signifikant, fyller begrepsinnholdet formen uten flertydighet. Myten fremstår som et enkelt system, og betydningen blir bokstavelig. Dette perspektivet på myten er typisk for myteprodusenten som søker etter en passende form å pakke begrepsinnholdet inn i.

I det motsatte tilfellet retter man oppmerksomheten mot en fylt signifikant, og klarer å skjelne meningen fra formen. Man ser altså at det har skjedd en fordreining fra meningen til formen, og dermed demonteres mytens betydning. Dette perspektivet tilhører mytologen som avdekker mytens bedrag.

Den tredje måten å lese myten på, er å se dens signifikant som en uopløselig helhet av mening og form. Det fører til mottakelse av en dobbel betydning, som er i samsvar med mytens grunnleggende mekanisme og dynamikk. Dette perspektivet tilhører mytens egentlige leser som myten er konstruert for (Barthes 1999: 183–4).

De to første måtene å granske myten på ødelegger den. Den tredje formen for fokusering er dynamisk, ”den forbruker myten i samsvar med de siktepunktene som ligger i dens egen struktur: leseren opplever myten på samme måte som en historie som er sann og uvirkelig på samme tid” (Ibid.).

For å forstå hvordan mytene svarer til interesser i et bestemt samfunn, for å gå over fra semiologi til ideologi, må man ifølge Barthes plassere seg på nivået som er typisk for den tredje holdningen til myten. Altså det nivået myteleseren befinner seg på. For å gjøre det slik at myten blir tydelig nok uten at den oppfattes som uttrykk for bestemte interesser, må den bli legitimert. Dette blir mulig nettopp i det sekundære semiologiske systemet der myten naturaliserer det intensjonelle begrepsinnholdet som den skulle ”smugle gjennom”. Mytens sentrale funksjon blir dermed forvandlingen av historisk bestemte fenomener til naturlige fenomener. For myteleseren eksisterer det en ”helt naturlig” relasjon mellom mytens form og begrepsinnhold, ”som om signifikanten er *grunnmuren* under signifikatet”, myten blir i hans eller hennes øyne ”en *overdrevent* legitimert ytring” (Barthes 1999: 185). Denne forvirringen kan beskrives slik: ”ethvert semiologisk system er et system av valører, mens forbrukeren av myten tar betydningen for å være et system av fakta: myten leses som et faktisk system, mens den i virkeligheten er et semiologisk system” (Barthes 1999: 186).

Senere kommer Roland Barthes fram til ideen at det beste våpenet mot myten kan være

”å mystifisere denne i sin tur, å fremstille en kunstig myte: denne rekonstruerte myte vil faktisk bli en mytologi.” (Barthes 1999: 190). Han har til og med identifisert og pekt på noen eksempler på slike kunstferdige mytologier i litteraturen. En av avhandlingens hypoteser går ut på at man kan finne lignende eksempler i Jens Liens film *Den bryssomme mannen* som kunstnerisk bryter ned samtidens myter og avdekker dem som ideologiske konstruksjoner. Hvordan dette skjer, kommer jeg til å demonstrere i analysekapitler ved å anvende Roland Barthes’ semiotiske analysemetode.

2.6 Filmteori

2.6.1 Forholdet mellom litteratur og film

Denne litterære masteravhandlingen er viet til analyse av filmen *Den bryssomme mannen*, som innebærer at vi befinner oss i et tverrestetisk eller interartielt felt, der filmen anses for å være et narrativt verk som peker mot litteraturen. Når det gjelder teoretiske betraktninger av forholdet mellom film og litteratur, viser filmviteren Lars Thomas Braaten til to hovedtradisjoner. Den første betegner han som en puristisk tradisjon, den andre – som en formidlende tradisjon.

Den puristiske tradisjonen, som er representert av blant annet George Bluestone, skiller mellom film og litteratur. Bluestone viser til en antatt vesensforskjell ”between the percept of the visual image and the concept of the mental image”, og hevder at filmen er et rent visuelt medium som kun reproducerer den ytre virkeligheten fotografisk, mens litteraturen er et konseptuelt medium som kan gjengi indre forestillinger, tanker, drømmer og erindringer (Bluestone etter Braaten 1984: 15).

Den formidlende tradisjonen peker på at film og litteratur benytter seg av lignende fortellerteknikker, og understreker at ”filmkunsten bør betraktes som en potensiell viderefører av gamle kultur- og fortellertradisjoner, slik de tidligere i skriftlig form har kommet til uttrykk gjennom litteraturen” (Braaten 1984: 16–17). Grunnleggeren av denne tradisjonen, Sergei Eisenstein, har vist i sine sammenlignende analyser av film og litteratur hvordan filmatiske nærbilde- og montasjeteknikker av den amerikanske regissøren David Wark Griffith kan spores tilbake til fortellertekniske grep i 1800-tallets romanlitteratur. Dette har gitt andre teoretikere ansatser til å rette oppmerksomheten mot hvordan man skaper tilsvarende fortellinger med filmatiske og litterære midler (Ibid.). Den amerikanske filmviteren Robert Richardson var en av de første til å videreføre denne posisjonen i sin bok *Litterature and film* (1969). Han peker på en rekke litterære egenskaper ved film som fortellende kunstart, og

plasserer filmen i en større narrativ tradisjon ved å hevde at den kan betraktes som en gren av litteraturen.

...If one is willing to shift the focus a little, and to describe literature as being, in the main, a narrative art, intent upon creating images and sounds in the reader's mind, then the film will appear much more obviously literary itself. This description would seem to argue that the film is only an extension, but a magnificent one, of the older narrative arts (Richardson 1969: 12).

Videre skildrer Richardson filmens litterære bakgrunn og anvendelse av litterære teknikker i filmer. I likhet med Eisenstein sammenligner han litterære og filmatiske teknikker, det verbale og det visuelle språket. Det vesentlige ved hans bok er at den gir større innsikt i filmmediets narrative potensial.

2.6.2 Film som tekst

Slik som litteraturen gjør, formidler også filmen fortellinger. Dette danner et utgangspunkt for teoretikere som studerer film som tekst. Fortellingen (eller narrativet) i både litteratur og film presenterer ifølge litteraturviteren Jakob Lothe "ei hendingskjede der verknad følger på årsak, og som er plassert i tid og rom". Som flere andre forskere, hevder han også at "mennesket har eit djuptliggjande behov for å etablere narrative mønster, noko som vidare har sammenheng med tendensen vi har til å sjå livet som ei forteljing" (Lothe 1994: 11). Dette kan være grunnen til at vi er tilbøyelige til å se fortellinger i malerier og bilder. Filmviterne Arne Engelstad og Elise Seip Tønnessen kaller det for "narrativ kompetanse": mennesker er utstyrt med evnen til straks å gjenkjenne fortellingen som struktur (Engelstad og Tønnessen 2011: 29). Faste strukturer som bygger på de tre sentrale narrative begrepene kausalitet, tid og rom, gjentar seg stadig i filmatiske fortellinger. Det er derfor ikke overraskende at narratologien, eller fortelleteorien som studerer fortellinger, tilhører strukturalistisk teoritradisjon¹⁵. Strukturalismen var en tankemåte innenfor flere fagområder, hvis hensikt var å bidra med systematiske beskrivelser for å vitenskapeliggjøre forskningsfeltet (Engelstad og Tønnessen 2011: 210).

Den klassiske strukturalistiske narrative analysen støtter seg på bidrag fra den franske litteraturteoretikeren Gérard Genette *Discours du récit* (1972)¹⁶, som deler analysen av

¹⁵ Semiologien og Roland Barthes semiotiske analyse som var omtalt tidligere i avhandlingen, hører også hjemme i strukturalismen.

¹⁶ Oversatt til engelsk og utgitt under tittelen *Narrative discourse* (1980).

fortellinger opp i tre aspekter. De tre aspektene er ”diskurs”, ”historie” og ”narrasjon”. Jakob Lothe definerer dem slik (Lothe 1994: 14–5):

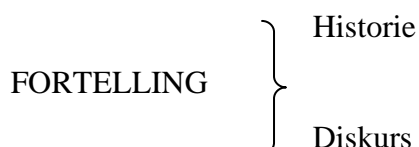
Diskurs er den talte eller skrivne presentasjonen eller utforminga av hendingane. Enkelt uttrykt er diskursen det vi les – den teksten vi har direkte tilgang til. I diskursen er rekkefølga av hendingane ikkje nødvendigvis kronologisk, personane er presenterte gjennom karakterisering, og det formidla innhaldet er filtrert gjennom narrative stemmer og perspektiv.

Historie viser til dei fortalde hendingane og konfliktane i narrativ fiksjon, det narrative innhaldet ”lyfta” ut av diskursen og ordna kronologisk saman med personane som inngår i det [...].

Narrasjon peikar på korleis ein tekst blir skriven og kommunisert. Denne skriveprosessen, som narrasjonen er *spor* av, fører med seg ei rad narrative grep og kombinasjonar, som alle er med på å konstruere diskursen [...].

Med andre ord handler narrasjon om hvordan fortellingen henvender seg til eller kommuniserer med sine lesere. I denne sammenhengen får fortelleren eller fortellerinnstansen en nøkkelfunksjon. Dessuten påpeker Lothe at de tre ovennevnte aspektene primært er knyttet til skriftlig diskurs. Arne Engelstad og Elise Seip Tønnessen tilpasser denne tredelte analysemodellen til filmatiske verk. Det første aspektet som analyseres, er det som vises på lerretet og høres gjennom høyttalerne, altså filmens form (eller den filmatiske diskursen). Det andre aspektet i analysen er historien som kan rekonstrueres ut fra det som er framvist. Det tredje aspektet er ”selve fortellerhandlingen der filmfortelleren plasserer seg og sitt publikum i forhold til et utvalgt perspektiv på handlinger og personer” (Engelstad og Tønnessen 2011: 210).

Ved siden av denne tredelte analysemodellen finnes det andre modeller som delvis bygger på den. Den amerikanske professoren i retorikk, Seymour Chatman, tok utgangspunkt i Gennettes strukturalistiske tilnærming og forbandt den med elementer av den anglo-amerikanske tradisjonen innen fortellerteori. Chatman opererer med begrepsparet ”historie” og ”diskurs”, som sammen utgjør en fortelling. Historien er fortellingens *hva*, eller handlingen i seg selv, mens diskursen er fortellingens *hvordan*, eller måten den fortelles på. Dette oppsummeres i den følgende grunnmodellen (Braaten 1984: 21–22):



Denne modellen er todelt og forutsetter at analysen av filmens fortelling skal foregå på to nivåer. Braaten påpeker at sammenligningen av den rekonstruerte historien med den diskursive utformingen vil bidra til å klargjøre ”hva slags organisering og aktualisering et gitt materiale har fått i en aktuell film, hva som er utelatt og hva som er framhevet” (Braaten 1984: 22). Chatmans modell virker derfor mer passende for analysen i denne masteravhandlingen enn Genettes tredelte modell. Filmanalysen skal først gå ut på undersøkelse av dystopisjangerens trekk på historiens nivå. Videre skal drøftelsen av den filmatiske diskursen demonstrere hvordan de spesifikke filmatiske virkemidlene underbygger sjangerens konvensjoner.

2.6.3 Den filmatiske diskursens elementer

Film er et medium som er sammensatt av mange elementer: de verbale, de visuelle og de auditive. Gjennom bruk av de forskjellige filmatiske uttrykkene såsom lys og farger, bildekomposisjon og kameravinkel, bilderytme og kamerabevegelser, musikk og tale, formidler filmen store mengder av informasjon samtidig. Dette gjør at den filmatiske diskursen har spesifikke fortellermåter slik det fremgår av Arne Engelstad og Elise Seip Tønnessens bok *Film. En innføring* (2011).

De visuelle uttrykkelementene deler man tradisjonelt inn i to hovedgrupper. Den første gruppen er samlet under den franske betegnelsen *mise-en-scène*, som betyr iscenesettelse. Her inngår alle elementer som befinner seg foran kameraet: setting, skuespillere, lyssetting og bildekomposisjon. Den andre gruppen med visuelle elementer er samlet under betegnelsen kinematografien, og omfatter det som blir gjort i og med kameraet. Bildeutsnitt, valg av kameravinkel og kamerabevegelser hører inne under denne kategorien. Det er viktig å bemerke at disse uttrykkelementene er gjenstand for bevisste valg fra filmskaperens side for å oppnå bestemte effekter.

Settingen skal vise hvor og når handlingen utspiller seg, både geografisk og sosialt. Den kan også ha en tematisk eller symbolsk funksjon som har stor innflytelse på filmens stemning (Engelstad og Tønnessen 2011: 78–9). Når det gjelder farger, kan bruk av filter være et stemningsskapende virkemiddel (Engelstad og Tønnessen 2011: 80–2).

Bildeutsnittet, som er et resultat av avstanden mellom kameraet og motivet, avgjør hvor mye av verden filmen viser tilskueren til enhver tid. Man skiller mellom seks varianter av bildeutsnitt: stortotal (det vises vesentlig mer enn hele personen), total (hele personen vises), halvttotal (personen vises ned til livet), halvært (personen vises ned til armhulene), nærbilde

(det vises bare hodet og eventuelt halsen) og ultranært (et enda mindre utsnitt, for eksempel øyne) (Eriksen 2000: 22). Kamerabevegelsen i filmen erstatter våre kropps- og hodebevegelser og kan ha en involverende eller en informerende funksjon. Panorering er når kameraet dreies horisontalt og skal gi en oversikt over et landskap eller tilstedeværende personer. Tilting brukes for å filme en person eller et objekt langs en vertikal akse. (Engelstad og Tønnessen 2011: 90-92).

Klipping og redigering utgjør en vesentlig del av filmproduksjonen. Klippingen skal skape sammenhenger i tid og rom mellom filmens mindre deler. Derfor er det viktig å vie oppmerksomhet til hvordan klipping behandler disse kategoriene. Elliptisk klipping skaper tidshull (en ellipse). Noen ganger kan klippingen bruke virkemidler for å forlenge tiden og dvele ved et spesielt dramatisk og/eller avgjørende øyeblikk. Parallellklipping er når filmen veksler mellom scener som foregår på samme tid, men på forskjellige steder. Klipperytme påvirker ofte spenningsnivået, hvor hurtigklippede scener egner seg til actionpreget handling, mens lange innstillinger gir signaler til tilskueren om at det skjer noe spesielt (Engelstad og Tønnessen 2011: 94 – 103).

De tre hovedkategoriene for auditive uttrykkselementer i film er tale, kontentum og musikk. I samspill med bildemedier kan de ha tre forskjellige funksjoner. De kan understreke, forklare eller forsterke det bildene viser, de kan si noe nytt i forhold til bildenes informasjon, eller de kan motsi det som bildene formidler (Engelstad og Tønnessen 2011: 104).

Det er viktig å bemerke at man skiller mellom diegetisk og ikke-diegetisk lyd i filmen. Adjektivet diegetisk betegner alt som hører til i filmens fiksjonsverden, det vil si alt som filmens rollefigurer eller karakterer hører, er diegetisk. Den ikke-diegetiske lyden er den som bare tilskuerne har tilgang til. Slik lyd kan ha både informativ og stemningsskapende funksjon (Engelstad og Tønnessen 2011: 33).

Musikken i filmen kan stort sett ikke ha fast betydning, samtidig som musikkens rytme, tempo og lydstyrke kan virke sammen med de visuelle uttrykkselementene. Kontentum representerer all lyd i filmen som ikke er tale eller musikk, og i denne sammenhengen skiller man mellom reallyd og effektlyd. Tilskueren pleier ikke å registrere reallyden i en film fordi det er de hverdagslige lydene som hører til i virkeligheten. Men hvis man fjerner reallyden helt, oppfattes dette av tilskuerne og kan brukes som et tydelig virkemiddel. Effektlyd er forsterking av lyden langt ut over det realistiske. Den ikke-diegetiske lyden, som forteller noe om en karakters indre opplevelse, betegnes som subjektiv lyd (Engelstad og Tønnessen 2011: 104 – 113).

2.6.4 Er dystopi en filmsjanger?

En sentral problemstilling ved avhandlingen ligger i selve den tverrestetiske eller interartielle tilnærmingen. Selv om det lar seg gjøre å forholde seg til film som litteratur – og anvende litteraturvitenskapelig terminologi på film, er det ikke gitt hvordan man skal analysere filmen som dystopi og utlede filmens sjangerkonvensjoner. Selvsagt kan man, som litteraturviterne Peter Fitting og Phillip E. Wegner, ta det som en selvfølge at dystopi kan anvendes som sjangerbetegnelse også på film.¹⁷ Etersom Rick Altman har påvist at filmsjanger-teori opprinnelig springer ut av litterær sjanger-teori, er ikke dette unaturlig. Men etter hvert utviklet det seg en egen filmsjanger-teori, hvor filmvitere begynte å henvise til teoretiske innlegg av sine kolleger framfor verk i litteraturteori slik som de hadde gjort tidligere. Filmsjanger ble definert som et sammensatt begrep med flere betydninger som eksisterer i forbindelse med hverandre. Rick Altman lister dem opp slik (Altman 1999: 14):

- genre as *blueprint*, as a formula that precedes, programmes and patterns industry production;
- genre as *structure*, as the formal framework on which individual films are founded;
- genre as *label*, as the name of a category central to the decisions and communications of distributors and exhibitors;
- genre as *contract*, as viewing position required by each genre film of its audience.

Dystopien kvalifiserer neppe som en egen filmsjanger etter alle disse anvisningene, men figurerer likevel som sjangerangivelse i filmanmeldelser og filmkritiske artikler. I tillegg har filminteresserte laget flere lister på Internett over dystopiske filmer (*Wikipedia*, s.v. "List of dystopian films", lest 28.09.2014). Det vitner om at begrepet dystopi anvendes i filmsammenheng og at det eksisterer et filmkorpus som kan danne et grunnlag for å produsere fremtidige filmatske verk i denne sjangeren. Ikke desto mindre er det påfallende at sjangerbetegnelsen mangler innhold på filmens område, samtidig som filmsjanger-teorier kommer til kort i omgangen med dystopiske filmer. Det er følgelig et av avhandlingens poeng å anlegge et litteraturvitenskapelig sjangerblikk og arbeide fram en måte å påvise de sentrale sjangerkonvensjonene ut fra det mediet filmen representerer.

¹⁷ I artiklene "Unmasking the real? Critique and utopia in recent SF films" (2003) og "Where the prospective horizon is omitted: naturalism and dystopia in *Fight club* and *Ghost dog*" (2003) drøfter Peter Fitting og Phillip E. Wegner utopiske og dystopiske trekk ved filmer uten å avklare deres tilnærming til dystopi som filmsjanger. De tar heller ikke hensyn til at en litterær sjanger og en filmsjanger er ulike kategorier, mens jeg anser dette for å være en problemstilling.

3. Analyse

3.1 *Den bryssomme mannen* – bakgrunn, mottakelse, kritikk

Filmen *Den bryssomme mannen* (2006) er laget av den norske regissøren Jens Lien og er basert på Per Schreiners hørespill med samme tittel. Regissøren og manusforfatteren har samarbeidet to ganger tidligere, begge ganger med gode resultater: kortfilmene *Døren som ikke smakk* (2000) og *Naturlige briller* (2001) ble plukket ut til å delta på Cannes filmfestival. Det tredje samarbeidsprosjektet deres skulle vise seg å bli enda mer vellykket, da *Den bryssomme mannen* vant kritikerprisen ved Cannes filmfestival, fem Amandapriser og mange priser på filmfestivaler i USA, Canada, Frankrike, Sveits, Portugal, Sverige og Island. Til tross for denne brede internasjonale anerkjennelsen ble ikke filmen særlig varmt mottatt av kinopublikummet i Norge. Ifølge Arild Kalkvik og Jørgen Risviks analyse av kinobesøket på norske filmer fra 2003 til 2006, "Norsk film i møte med kinopublikum", ble det kun kjøpt litt over 30 000 billetter til *Den bryssomme mannen*. Dette er et betydelig mindre antall enn det som ble solgt på de norske filmene *Lange flate baller* eller *Gymnaslærer Pedersen* som ble vist på kino det samme året. Til disse filmene ble det solgt henholdsvis ca. 258 000 og 185 000 billetter (Kalkvik og Risvik u.å.). Filmkritikere forklarer dette med at *Den bryssomme mannen* er en "unorsk" film med avansert formspråk og referanser til dystopiske verk av blant annet Aldous Huxley, Frantz Kafka og George Orwell (Møllerop 2007, Bentzrud 2006).

Selv om noen kritikere knytter filmen til dystopisjangeren, er det mange som karakteriserer *Den bryssomme mannen* som en komedie eller plasserer filmen innenfor flere filmsjangre. I en filmanmeldelse som ble publisert i det amerikanske bladet *Variety*, står det for eksempel: "'The Bothersome Man', the delightfully droll sophomore feature by Norwegian helmer Jens Lien ('Jonny Vang') creates a surreal dystopia that's only a taupe-colored shape from a realist depiction of contemporary Scandinavia"¹⁸ (Felperin 2006: 39). Likevel kommer det ikke tydelig nok fram i de ovennevnte anmeldelsene hvorfor filmen karakteriseres som dystopi. Anmelderne skriver bare at filmen er dystopisk, eller at den har referanser til tidligere litterære dystopier. Anmelderen i *Aftenposten* karakteriserer på sin side *Den bryssomme mannen* som en "avansert og unorsk komedie" (Haddal 2008). Verdens største filmdatabase på Internett karakteriserer filmen som drama, komedie og fantasy (*Internet Movie Database*, s.v. "Den bryssomme mannen (2006)", lest 10.09.2014). Regissøren selv kaller filmen en "tragikomedithriller" (Hansen 2011).

¹⁸ Min kursiv.

Selv om filmen blir karakterisert ved hjelp av flere sjangre, fremstår ikke dette som et problem. Ifølge filmviteren Rick Altman kan en film klassifiseres i flere ulike sjangre, og sjangerbetegnelsen kan til og med forandre seg. Det har blitt vanlig i Hollywood (og i filmindustrien generelt) at filmprodusentene plasserer en film innenfor flere sjangre. Målet med dette er å lokke flere målgrupper til filmframvisning og å maksimere inntektene (Altman 1999: 129).

Det eneste teoretiske innlegget om dystopi som filmsjanger som har vært å oppdrive, er den filmvitenskapelige oppgaven ”Dystopi och jordens undergång: En genreanalyse av dystopiska inslag i fiktiv film” (2011) av Jenny Emanuelsson og Elsa Stjernström. I sin analyse av dystopiske innslag i fiksjonsfilmer søkte de å finne svar på spørsmålet om dystopi kan defineres som en egen filmsjanger. I konklusjonen viser de at dystopi kan regnes som en subsjanger (eller undersjanger) siden de har klart å finne og definere dystopiske konvensjoner og ikonografi. De påpeker også tendensen til at dystopiske filmer gjerne forbindes med flere sjangre. Årsaken til dette tillegger de at dystopisjangeren ikke er anerkjent. ”(V)i anar att de även lockar en bredare publik i och med att de är kategoriserade till flera genrer vars konventioner åskådarna är medvetna om” (Emanuelsson og Stjernström 2011: 23).

Den brysomme mannen har altså blitt puttet i en rekke ulike sjangre, og dystopi kan kanskje ikke regnes som en etablert filmsjanger. Likevel vil jeg hevde at det mest fruktbare for filmanalysen er nettopp å kategorisere filmen som en dystopi. I kaptilene som følger demonstrerer jeg at filmen skriver seg inn i den dystopiske tradisjonen, gjennom å peke på konvensjoner og formmessige trekk som virker konstituerende for dystopisjangeren. Dette perspektivet bidrar til at man kan finne dypere meninger og sammenhenger i de scenene som ellers har blitt karakterisert som komiske og absurde, og fremhever filmens samfunnskritiske potensial.

Selv om det var noen uoverensstemmelser og forskjellige meninger vedrørende filmens sjangerbetegnelse i filmanmeldelsene, var formspråket enstemmig karakterisert som godt gjennomtenkt og tydelig. Alle anmeldere har lagt merke til den særegne fargepaletten og scenografien, de stemningsangivende lydbildene og den utrolig godt komponerte mise-en-scène. Anmelderen i Dagbladet skriver at ”det meste er fortalt med bilder, praktisk talt uten dialog” (Bentzrud 2006). Den amerikanske anmelderen Kieron Corless bemerker også at regissøren Jens Liens fortjeneste ligger i at han klarer å holde tilskuerens oppmerksomhet gjennom hele filmen, til tross for filmens lave spenningsnivå: ”That’s partly down to the impressively handled mise-en-scène which often isolates Andreas in the frame and in vast

empty spaces, as well as arresting sound design” (Corless 2007: 51). Regissøren har selv også uttrykt at han hadde som mål å skape et helt filmunivers ved å bruke visuelle virkemidler, derfor jobbet scenografen Are Sjaastad helt fra begynnelse parallelt med utviklingen av manus: ”På Den brysomme mannen ønsket vi å gjøre noe annet enn bare å avfotografere manus. [...] Vi ville utnytte alle muligheter som ligger i mediet, og det i større grad enn jeg vil påstå man gjør til vanlig i norsk film” (Slåen 2007: 27).

Arne Engelstad og Elise Seip Tønnessen skriver at filmfortellingen oppleves i spennet mellom det objektivt gjenkjennelige og det subjektivt erfarte. Når tilskueren ikke kan oppfatte filmens lyd og bilder som realistisk gjengivelse av virkeligheten, søker han/hun etter andre måter å forstå filmuttrykket på (Engelstad og Tønnessen 2011: 14). Dette spilte Jens Lien på da han skapte sitt filmunivers. Til forskjell fra mainstream-filmer som etterligner vår måte å sanse verden på, fremhever Lien i *Den brysomme mannen* grensen mellom kunstverk og virkelighet. Dette åpner for flere ulike måter å tolke filmen og de valgte filmatiske uttrykkene på, og gjør det mulig å analysere filmen fra forskjellige perspektiv. I denne avhandlingen vil jeg vise at den kanskje mest fruktbare tilnærmingen til filmen er å granske den som en dystopisk fortelling med innslag av moderne myter.

3.2 Filmens dramaturgi og handling

Filmens dramaturgi, eller måten fortellingen i filmen er bygd opp på, beskrives oftest gjennom en tredelt modell. Den første og mest generelle versjonen av denne modellen ble presentert av Aristoteles for 2300 år siden. Ifølge ham besto handlingen av tre deler: en begynnelse, et midtparti og en slutt. Denne strukturen skapte grunnlag for det som Engelstad og Tønnessen betegner som vår tids standarddramaturgi. Den moderne standarddramaturgiske modellen består også av tre deler: eksposisjon (eller presentasjon), komplikasjon (eller konflikt) og resolusjon (eller løsning) (Engelstad og Tønnessen 2011: 45–46). Denne modellen passer godt til filmen *Den brysomme mannen* som består av tre store deler som blir grundigere beskrevet nedenfor.

En viktig del av eksposisjonen som er fraværende i den aristoteliske modellen, men som er hyppig fremhevet i filmanalyser, er anslaget. Anslaget eller åpningssekvensen har en viktig og sammensatt dramaturgisk funksjon. Den skal skape forventninger og nysgjerrighet hos filmens mottakere. I tillegg skal den ”gi mottakere en forsmak på hva de har i vente, innholdsmessig” (Engelstad og Tønnessen 2011: 56–7). Anslaget i *Den brysomme mannen*

utfører sin sammensatte funksjon: den klarer både å gi et hint om hovedtematikken, antyde stemningen i filmen og vekke nysgjerrighet hos publikum.

Filmens åpningssekvens (00:00:16 – 00:01:17) forestiller en scene på en folketom t-banestasjon, der to mennesker står og kysser helt følelsesløst med tomme øyne rettet mot taket. Dette synet gjør sterkt inntrykk på en tredje person, som kaster seg ned på sporene og blir påkjørt av en t-bane. Engelstad og Tønnessen påpeker at ”i mange tilfeller vil betydningen av anslaget ikke stå klart for tilskuere før de har sett hele filmen og kan forstå forbindelsene mellom den og åpningssekvensen” (Engelstad og Tønnessen 2011: 57). I *Den brysomme mannen* er denne scenen i åpningssekvensen revet ut fra konteksten, og derfor fremstår meningen bak anslaget uklart. Den hører nemlig til i midten av filmen, hvor den står i kronologisk rekkefølge med resten av handlingen og ikke etterlater noen spørsmål. Når denne scenen dukker opp i begynnelsen, vekker den derimot nysgjerrighet hos publikum og oppfyller dermed et av anslagets krav. T-banestasjonen ser kjent ut, men man får ikke se noen skilt som kan identifisere stedet. Et annet spørsmål gjelder hovedpersonens reaksjon på det kyssende paret: er dette et trekantdrama? Men det er ingen spor av lidenskap mellom de to kyssende. De er derimot overraskende følelseløse, og kyssingen deres virker rar og ubehagelig. I tillegg til å vekke flere spørsmål, gir åpningssekvensen også et hint om filmens dystopiske stemning og tematikk. Det følelseløse paret og hovedpersonens fortvilelse er to frampek på det som kommer til å utgjøre konflikten i filmen.

Etter denne nesten selvstendige åpningssekvensen følger eksposisjonen (00:01:23 – 00:13:43). Her blir vi introdusert for filmfortellingens protagonist, tid og sted for handlingen og et problem som skal utvikle seg til en konflikt (Engelstad og Tønnessen 2011: 47-8). Filmteoretikeren Gudmund Hummenvoll påpeker at konflikten fungerer som fortellingens ”motor” som får personer til å handle (Hummenvoll 1988: 56). *Den brysomme mannen* følger den standarddramaturgiske modellen på eksemplarisk vis. Antagonisten Andreas, som vi har sett i anslaget idet han begikk selvmord, kommer kjørende i en tom buss til en forfalt bensinstasjon. Et velkomstbanner henges opp for hans skyld, og stedet kan ikke defineres som annet enn en karakterløs ødemark. Bussen stopper, passasjeren ser litt forvirret ut, men går av. Her blir han plukket opp og kjørt til byen der resten av filmens handling utspiller seg. Sjåføren forteller underveis at Andreas har fått tildelt bolig og jobb som regnskapsfører.

Stedet som Andreas havner på, minner veldig om dagens Oslo, selv om det ikke finnes gateskilt eller lignende som kan fastslå dette. Manglende kjennemerker gir et inntrykk av stedet som fiktivt eller ikke-eksisterende. Samtidig virker byen kjedelig, tom og gråaktig. De

få menneskene som man ser er ute, går stille rundt i stive og formelle antrekk. I tillegg kan man hverken se eller høre barn.

Arbeidsstedet til Andreas virker helt eksemplarisk. Han blir møtt av den hyggelige sjefen som fører ham gjennom nyoppussede lokaler til hans egen kontorplass. Underveis blir Andreas presentert for like hyggelige kollegaer. Ingenting her virker ufullkomment eller negativt. Men i lunsjpausen blir hovedpersonen vitne til en grusom selvmordsscene (00:11:57 – 00:13:29). En mann har tydeligvis hoppet ut av kontorvinduet og landet på det spisse jerngjerdet. Til tross for at liket er dekket av blod og innvollene ligger på bakken, legger ingen av de forbigående merke til det som har skjedd. Kun to offentlige arbeidere ikledd grå uniform jobber med å fjerne liket og rydde plassen. Andreas blir både skremt og sjokkert. Denne scenen planter et problem som etterhvert utvikler seg til å bli handlingens konflikt mellom protagonisten og miljøet: Andreas klarer ikke å finne seg til rette i dette stillestående, følelseløse samfunnet som mer og mer virker som et dårlig sted – en dystopi. Han stiller mange spørsmål, og når han ikke får svar, velger han å rømme fra byen. Selvmordsscenen fungerer dermed som ”første vendepunkt” som utgjør overgangen mellom presentasjonsakten og konfliktakten (Engelstad og Tønnessen 2011: 48).

Fra nå av begynner filmens andre del – komplikasjon (00:13:44 – 01:16:24). En annen betegnelse som brukes for denne delen, er ”opptrappingen”. Filmens konflikt blir grundigere forklart, og det blir klart for tilskuerne hvorfor den er uunngåelig (Hummenvoll 1988: 56). Andreas blir både bekymret og nysgjerrig: han lurer på hvorfor ting er som de er og hvor langt det kan strekke seg. Han foretar et eksperiment og skjærer av pekefingeren sin med en papirkutter, men fingeren gror sammen igjen på en halv dag og skaden etterlater ingen spor (00:18:10 – 00:21:14). Senere finner han ut at mat og alkohol ikke smaker noen ting, og begynner å skjønne at noe er galt. Han får styrket sin mistanke på toalettet på en nattklubb, når han overhører hvordan en fremmed klager på at alt har mistet lukt og smak (00:13:55 – 00:16:10). Av nysgjerrighet prøver Andreas å følge etter bussen som har kjørt ham til bensinstasjonen i begynnelsen av filmen. Han vil finne en vei ut av den dystopiske byen, men i stedet forsvinner både kjøretøyet og sporet på veien (00:21:35 – 00:23:54).

Samtidig som det blir stadig flere ubesvarte spørsmål ved den dystopiske virkeligheten og samfunnet, utvikler det seg en parallell handlingslinje (eller ”sub-plot” på engelsk) som framstiller protagonistens kjærlighetsliv (00:25:38 – 00:50:22). Mens kollegaene diskuterer design på sofaene under lunsjpausen, prøver sjefen å inkludere Andreas i selskapet og inviterer ham på fest hjem til seg selv. På festen (00:28:14 – 00:29:43) fortsetter handlingen i

samme stil som tidligere i filmen: en moderne og strøken leilighet og et hyggelig selskap. Her treffer Andreas den pene damen Anne-Britt, som er opptatt av design både på jobb og i fritiden. Straks etter festen blir de kjærester og flytter sammen. Men den romantiske stemningen holder ikke lenge. De pusser opp boligen sammen, har regelmessig sex, får besøk av venner. Men det viser seg at interessene til kjæresten og vennene hennes er begrenset til kun design, farger og møbler. Det Andreas føler og tenker på, bryr henne overhodet ikke. Dette fører til at Andreas kaster sine øyne på en annen dame som jobber på samme kontor. Ingeborg går i en fin blomstret kjole og skiller seg ut fra miljøet av mennesker som er kledd i kjedelige grå dresser. Hun tar imot invitasjonen til å bli med på kino, og etter et par stevnmøter med henne bestemmer Andreas seg for å forlate Anne-Britt. Men snart meddeler Ingeborg at hun har et forhold til flere menn, og at alle er "like hyggelige" som Andreas. Hun forteller at hun liker alle like godt, men både tilskuerne og Andreas skjønner at hun er likegyldig til alle. Dette fører til at hovedpersonen drar fra henne i frustrasjon og begår selvmord på t-banestasjonen. Selvmordsscenen (00:50:57 – 00:57:58) er nesten identisk med den som utgjorde anslaget. Til forskjell fra åpningssekvensen, som varer ett minutt, drar denne scenen ut i sju lange minutter. I tillegg får man se hva som skjer med protagonisten etter at han hopper foran toget. Andreas dør ikke. I stedet blir han påkjørt flere ganger, før han blir plukket opp av to offentlige arbeidere i grå uniform og kjørt hjem til Anne-Britt. Kjæresten blir ikke det smule sjokkert over synet av Andreas som er hardt skadet og dekket med blod, men hun bare informerer ham om at de er invitert på gokart.

Som den britiske filmviteren Patrick Phillips påpeker: "sub-plots" may develop and, in the process, reveal connections with one another and with the main plot" (Phillips 2000: 20). Kjærlighetslivet til Andreas avslører den samme underliggende konflikten som har blitt fremstilt tidligere i komplikasjonen: Andreas trives ikke i den tilsynelatende perfekte, men følelseløse byen som er bygd opp i samsvar med moderne forestillinger om velferd og et lykkelig liv. Under den skinnende overflaten oppdager han tomhet. Den brysomme protagonisten innser at denne verdenen mangler alt som gir farger og smak til vårt liv. Ingen i byen blir særlig glad eller trist, alle er rimelig fornøyde og hyggelige mot hverandre. Men det er ikke nok til å gjøre en lykkelig.

Etter at Andreas mislykkes med selvmordet, vender han hjem, og livet går sin vante gang. Da skjer det andre vendepunktet i historien, og handlingen utvikler seg i en annen retning, som fører til kulminasjon. Hovedpersonen oppdager en utvei fra det marerittaktige universet. Det viser seg at mannen som han overhørte på toalettet tidligere i filmen, da han

klaget på livet uten smak og lukt (00:14:26 – 00:16:10), bærer på en hemmelighet. Om kveldene sitter han i en kjeller med et lite hull i veggen, hvorfra det kommer uvanlig fin musikk. Andreas bestemmer seg for å drille og grave ut veggen for å komme nærmere det ukjente og tiltrekkende som skjuler seg bak denne steinveggen.

I kulminasjonsmomentet klarer Andreas å trenge seg gjennom tunnelen han har laget, og ser et idyllisk bilde foran seg (01:15:50 – 01:16:24). Det er et solfylt kjøkken, og gjennom en halvåpen dør kommer lyder av havet og barns latter. Men idet han stikker hånda gjennom hullet og rekker fatet med nystekt kake, blir han halt ut etter beina av en de offentlige arbeiderne i grå uniform. Andreas rekker bare å svelge et stykke av den smakfulle kaken, før han blir arrestert og sendt til byrådet.

Den siste delen i historien – resolusjonen (eller ”avtrappingen”) framstiller løsning på konflikten (01:16:25 – 01:27:16) (Engelstad og Tønnessen 2011: 53). Representantene fra byrådet prøver å overbevise Andreas om at alle har alt de trenger og er lykkelige i byen deres. Men ordene faller for døde ører, og hovedpersonen blir utvist fra byen.

De fleste filmer som følger det standarddramaturgiske mønsteret, pleier å ha ”en lukket slutt”, der ”ingen store spørsmål gjenstår ubesvart, ingen løse tråder plager tilskueren når rulletekstene starter” (Engelstad og Tønnessen 2011: 55). I *Den bryksomme mannen* lager regissøren derimot ”en åpen slutt” som får tilskuerne til å dikte videre på historien. Andreas blir dyttet inn i motorrommet på bussen, som så kjører ut av byen. Men han verken dør eller forsvinner. Når bussen endelig stopper, kommer han ut i et iskaldt vinterlandskap. Hva som skjer med ham videre, får vi ikke vite.

3. 3 Filmen *Den bryksomme mannen* som dystopi

Som vist ovenfor, har flere filmanmeldere og kritikere påpekt at *Den bryksomme mannen* representerer en dystopisk fortelling, som står i samme rekke som Aldous Huxleys roman *Brave new world* (1932) og George Orwells roman *1984* (1949). Likevel har de ikke kommet med noen analyser som bekrefter filmens tilhørighet til dystopisjangeren. I denne delen vil jeg kort vise hvordan *Den bryksomme mannen* knytter seg til dystopisjangeren i form av sjangerkonvensjonene jeg gjorde rede for i teorikapittelet, før jeg vil utdype og nyansere dette ved å granske den filmatiske diskursens elementer i noen av filmens sentrale sekvenser¹⁹.

¹⁹Til forskjell fra begrepet scene som betegner en liten del av filmen med én eller flere kamerainstillinger ”som ikke hopper i tid og rom”, brukes begrepet sekvens om ”en del av filmen som består av scener og innstillinger som hopper i tid eller rom eller begge deler, men som innholdsmessig eller tematisk oppleves som en enhetlig del, et slags «kapittel» i filmfortellingen” (Engelstad og Tønnessen 2011: 94 – 6).

Først og fremst er dystopia, ifølge Lyman Tower Sargent, en betegnelse på et dårlig sted som er verre enn leserens (eller i vårt tilfelle – tilskuerens) egen virkelighet. Den dystre virkeligheten i byen som skildres i filmen, fremstår som et marerittaktig og forvrengt bilde av det moderne storbylivet. Et paradoks er at det som virker skremmende og fremmed i filmen, er noe man i utgangspunktet setter pris på og ønsker å oppnå. I dag er vi opptatt av å ha likestilling i samfunnet og familien, av å ha fine boliger og kontorer med et gjennomtenkt design, av å være vennlig mot hverandre og at alle skal behandles likt. Disse ønskene er idealistiske i sin natur. I filmen får vi se hvordan en full realisering av slike drømmer kan føre til uante konsekvenser. Interesse for design og oppussing har skjøvet ut alle andre interesser, og den hypermoderne arkitekturen og interiørene ligner mer på et livløst designhelvete. Vennligheten i de mellommenneskelige forhold er fullstendig overfladisk, ikke en gang hovedpersonens kjæreste viser interesse for hans liv og følelser. Det gjennomførte likhetsidealet gjennomsyrrer all sosial omgang, til og med i intime relasjoner. Ingeborg, som hovedpersonen forelsker seg i, er like opptatt av ham som av flere andre elskere hun er i forhold med. Alle er ”like hyggelige” og hun vet ikke om hun kan foretrekke Andreas framfor andre. Alle disse trekkene tyder på at realiseringen av idealistiske (og til en viss grad – utopiske) drømmer har ført til at virkeligheten i filmen er blitt uutholdelig. Byen fremstår som den realiserte utopia, men – som flere forskere har påpekt, vil dette i realiteteten innebære dystopia. Gary Saul Morson nevner dette som et av kjennetegnene på dystopisjangeren (Morson 1981: 258).

Et annet karakteristisk trekk ved dystopier som de har arvet fra tidligere utopiske fortellinger siden Mores *Utopia*, er at stedet er et fiktivt univers, det vil si en enklave som ikke finnes i virkeligheten. Etter hvert ble denne isoleringen i rom forandret til isolering i tid: hovedpersonene i dystopiske fortellingene havnet ikke på ukjente steder i verden, men reiste til en annen tid i sitt eget land og byer. Men i alle tilfeller har den fiktive verden hatt en isolert posisjon i forhold til leserens virkelighet. Den tilsynelatende perfekte byen som hovedpersonen kommer til i begynnelsen, er også plassert på en ukjent jord. I filmens eksposisjon ankommer Andreas med buss til en forlatt bensinstasjon. Rundt ham er det ødemark, som ikke viser noe spesielt karakteristisk landskap og det kan være nesten et hvilket som helst sted på jorda. Rent visuelt er det umulig å kartlegge plassen. Senere i filmen oppdager Andreas at det heller ikke er noen vei ut av byen: bussen som var den eneste forbindelsen mellom verden som protagonisten kom fra og det dystopiske stedet, forsvinner midt på veien ut fra byen. Dette får man til å oppleve at byen i *Den brysomme mannen* både er

adskilt geografisk og et ikke-eksisterende, eller fiktivt, sted. Som vist tidligere i avhandlingen, skaper en slik geografisk (eller temporal) forflytning den fremmedgjøringen som gjør det mulig for oss å sammenligne den verdenen som er skapt i fiksjon, med virkeligheten som mottakeren av fortellingen lever i. Samtidig skal den isolerte og fiktive byen hjelpe leserne eller tilskuerne med å få et bedre overblikk over dens sosiale strukturer, skikker og lover. Dette grepet fremstår som et av de sentrale kjennetegnene på både utopiske og dystopiske verk, og er sentralt også i *Den brysomme mannen* der den fiktive byen har klare grenser. I den sammenheng kan man hevde at Andreas' reise og ankomst til byen plasserer filmen nærmere det utopiske narrative enn det dystopiske, fordi det er et typisk handlingselement i utopier som senere forsvinner i dystopiske fortellinger. I dystopier er protagonisten gjerne på plass på det dårlige stedet allerede i utgangspunktet.

Fremmedgjøringseffekten som filmskaperne oppnår med sin skildring av et moderne storbyliv bidrar til filmens didaktiske funksjon, som også kjennetegner dystopisjangeren. Mange likheter mellom den fiktive verden og tilskuerens egen virkelighet tyder på at filmen framstiller en allegorisk beretning om vår egen samtid. Alt fra klær, arkitektur og biler til "tradisjonen" med å dele ut kake på kontorer, er nesten identisk med vår realitet. Likevel finnes det en del negative trekk som trer tydelig fram og gjør virkeligheten dystopisk: mangel på farger og følelser, overredreven interesse for design og mote, og den altomfattende likegyldigheten. Gjennom å vise ulempene i fiksjonen skal dystopien peke på skyggesider i den virkelige verden, samtidig som den skal engasjere tilskuerne til aktivitet som skal framdrive forandring.

Protagonistens rolle i den narrative strukturen representerer en viktig konvensjon som er felles for utopier og dystopier. Helt siden Mores *Utopia* fungerer fortellerfigurene²⁰ i utopisk diktning som et bindeledd mellom fiksjonsverdenen og lesernes virkelige verden (Ljungquist 2001: 36). En slik fortellerfigur stammer vanligvis fra forfatterens samtid og har de samme forutsetningene som leserne. Derfor virker oppførselen til hovedpersonen, hans/hennes spørsmål og reaksjoner naturlige og selvsagte for leserne. I *Den brysomme mannen* virker protagonisten også som et bindeledd mellom oss, tilskuerne, og den oppdiktete verden. Perspektivet til Andreas og tilskuerne sammenfaller: byen er like ny for oss som for ham. Han utforsker den ukjente virkeligheten sammen med oss, og undres over de samme tingene i den,

²⁰ Selv om det er viktig å skille mellom fortellerfigur og protagonist i litteraturen, ettersom det ikke er nødvendigvis samme person, er fortellerfiguren i film et mer komplekst og sammensatt narrativt element. Ofte er den ikke personifisert, men består av flere filmatiske elementer. Likevel vil jeg hevde at hovedpersonen i *Den brysomme mannen* fremstår delvis som forteller fordi handlingen er avgrenset til det Andreas opplever. Jmf. "personrelatert forteller" (Eriksen 2000: 45-6).

som virker uvanlige for oss. Anmelderen i Dagbladet kommenterer at Trond Fausa Aurvåg, som spiller Andreas, besitter et ”Naiv. Måper”-uttrykk som passer utmerket inn i filmen (Bentzrud 2006). Gjennom store deler av den filmatiske fortellingen går protagonisten rundt med spørsmålstegn i blikket, samtidig som han setter virkeligheten på prøve og strever med å finne svar på det usagte og uforklarte. Dette eksemplifiseres i scenene der Andreas skjærer av pekefingeren sin eller følger etter bussen for å finne en utvei fra byen, som jeg skal analysere nærmere i avsnitt 3.5. Som vist tidligere i avhandlingen er en slik handlingslinje typisk for protagonister i dystopiske fortellinger. Ifølge dystopiforskerne Rafaella Baccolini, Tom Moylan og Gary Saul Morson søker dystopiens protagonist etter sannhet, og stiller spørsmål ved det tilsynelatende perfekte samfunnet. Og som tittelen på filmen tyder på, er Andreas virkelig den brysomme mannen for myndighetene i denne byen. De aller fleste innbyggerne er tilfredse med sine liv i den dystopiske byen, men Andreas kommer som ”kjerringa mot strømmen” og forstyrrer samfunnet med sine mange spørsmål som han stiller til virkeligheten rundt seg. Hans konsekvente nysgjerrighet og de undersøkende handlingene den fører til, kan anses som undergravende arbeid som en typisk dystopisk protagonist fører mot den gjeldende samfunnsordenen. Denne aktiviteten representerer mot-narrativet som virker konstituerende for handlingen i dystopiske fortellinger. Med andre ord bygger handlingen i filmen på konfrontasjonen som oppstår mellom narrativet om den hegemoniske ordenen og mot-narrativet som oppstår med protagonistens motstand. Dette mot-narrativet kommer tydeligst til uttrykk i sekvensen der Andreas graver seg gjennom veggen, som adskiller den dystopiske byen fra den idylliske verden, samtidig som samfunnet ikke tolererer slikt og hovedpersonen får sparken fra jobben (01:06:40-01:16:30).

Det første vendepunktet i filmen – sekvensen når hovedpersonen blir vitne til et selvmord – er det øyeblikket når Andreas oppdager en uoverenstemmelse mellom menneskenes hyggelige oppførsel på jobb og deres likegyldighet overfor andres tragedie. Denne sekvensen danner utgangspunktet for hans tause motstandsaktivitet, som kommer til uttrykk gjennom hans streben etter sannhet. Men på veien mot svar på sine spørsmål møter Andreas mange utfordringer. Hvert nye steg åpner nye løgner og nye spørsmål, og fører til frustrasjon. Hovedpersonen kjenner verken smak eller lukt, men ingen vil forklare ham hvorfor, de bare sier at han blir vant til det. Kjærligheten er redusert til fysisk nærhet, og følelsene får ikke gjenklang verken hos hans første kjæreste, Anne-Britt, eller hos den andre – Ingeborg. En logisk følge av dette er kjedsomheten og depresjonen som preger hovedpersonens stemninger gjennom filmen. Dette er ifølge Gary Saul Morson et typisk trekk

ved dystopiens protagonist. Og når hovedpersonen ikke finner andre veier ut av den marerittaktige byen, velger han å begå selvmord. På et tidspunkt blir Andreas så fortvilet at han kaster seg under en t-bane. Til tross for at han blir overkjørt dør han ikke, og dette forsøket på å flykte fra den dystre virkeligheten han må leve i, blir også mislykket.

Som vist i teorikapittelet, har utopi- og dystopisjangeren gjennomgått mange forandringer siden *Utopia* av Thomas More ble utgitt. Etter at dystopien dukket opp i det forrige århundret på grunnlag av tidligere utopisk diktning, har den utviklet seg i motsatt retning fra stor depresjon, til mer eller mindre optimistiske stemninger. Den siste varianten av dystopi, som fikk betegnelsen kritisk dystopi, er fortsatt pessimistisk, men inneholder utopiske glimt og et håp om en bedre framtid. Mye tyder på at *Den brysomme mannen* kan forstås som en kritisk dystopi. For eksempel blir utopiske glimt i den ellers dystopiske filmfortellingen uttrykt i scenene når hovedpersonen får høre den vakre musikken fra kjelleren (00:17:01 – 00:17:19), når han selv blir forelsket og skaffer seg en plante på kontoret (00:30:24 – 00:30:40), og når han endelig får se det idylliske bildet av kjøkkenet på den andre siden av veggen (01:15:49 – 01:16:22).

Ifølge Rafaella Baccolini og Tom Moylan kjennetegnes kritisk dystopi også av åpen slutt. I filmen blir hovedpersonen ikke drept, men kastet ut av byen i et hvitt og kaldt vinterlandskap. Hva som skjer med ham etterpå, er det opp til tilskuerne å tolke. Men den åpne slutten planter et håp om en positiv utvikling av historien.

Den uklare grensen mellom dystopi og utopi i den kritiske dystopien ligger tett opp til det andre formmessige trekket som kjenner den, nemlig sjangerblanding. Gjennom å kombinere ulike sjangre innenfor ett verk slik resepsjonen fanger opp, søker kunstneren å vise verdens kompleksitet hvor det ikke finnes klare grenser mellom tilstander og stemninger. Sjangerpluralismen i *Den brysomme mannen* knytter filmen til den kritiske dystopien.

Sjangerblanding er et modernistisk grep både i sin form og funksjon. Et annet modernistisk trekk som kjennetegner kritiske dystopier, er deres selvrefleksivitet. I filmen *Den brysomme mannen* klarte produsentene å skape en selvreferensiell virkelighet med egne lover og væremåter. Filmen spiller på sine grenser og framstiller en fortelling som til tider er absurd, men likevel full av allegorier. Og jo mer absurde handlingene blir, desto mer allegorisk og åpen for tolkning blir historien. Et godt eksempel på det er selvmordsscenen på en t-banestasjon (00:51:01 – 00:54:22) hvor Andreas blir påkjørt av t-banen flere ganger. Det at han likevel ikke dør, kan tolkes ut i fra konteksten av den dystopiske fortellingen som en filmatisk metafor på at det er umulig å flykte fra det marerittaktige stedet. I tillegg vises denne

selvmordsscenen to ganger i filmen (først i anslaget og så i komplikasjonen), og dette danner en selvreferensiell ramme og en komposisjonell sirkel i verket.

Ovenfor har jeg etablert et grunnlag som skal være holdbart for å betrakte filmen som kritisk dystopi. Nå vil jeg gå nærmere inn på noen av de sentrale sekvensene i filmen for å utdype og nyansere analysen. Dette gjøres i kronologisk rekkefølge slik handlingen utspiller seg i filmen, og vekten blir særlig lagt på de filmatiske grepene og på filmen framstilling av myter.

3.4 ”Ny i byen” – den første konfrontasjonen mellom protagonisten og samfunnet

Denne sekvensen, som skildrer protagonistens første møte med den dystopiske byen han har havnet i, har en viktig funksjon i filmens dramaturgi: her får vi se hvordan den første konflikten oppstår og utspiller seg mellom hovedpersonen og miljøet. Denne konflikten, som utvikler seg fra å være en indre tvist til den store konfrontasjonen mellom Andreas og samfunnet, blir den sentrale drivkraften i filmen.

Settingen i scenen når Andreas kommer på sin første dag på jobb (00:09:40 – 00:11:55), viser at handlingen utspiller seg i en moderne, teknologisk utviklet og godt etablert by. Arbeidslokalene er splitter nye, alt er utført i glass og betong. Interiøret ligner det man ser på dagens norske kontorer. Når hovedpersonen går ut i lunsjpause (00:11:56 – 00:12:40), ser vi at byen minner om det moderne Oslo, men et Oslo fratatt alle sterke farger. Byens arkitektur, med rene geometriske linjer, er holdt i dunkle farger og menneskene som vandrer rundt, er ikledd formelle klær i grått, svart eller brunt. Gatene er rene, det er ingen tegn på slitasje, men mangelen på det varme sollyset er påfallende. Den gråaktige fargepaletten er brukt som et stemningsskapende virkemiddel. I samspill med settingen som antyder handlingens tid og sted (altså moderne Oslo) får den en symbolsk funksjon i filmen: tilskuerne blir stilt overfor et forvrengt bilde av deres egen virkelighet.

I scenen med lunsjpausen blir Andreas vitne til et selvmord (00:11:57 – 00:13:29). En mann, tilsynelatende en vanlig kontomedarbeider, har hoppet ut av vinduet og landet på et jerngjerde. Andreas blir ikke bare sjokkert over synet av liket med innvollene som faller ut, men også over likegyldigheten til de forbigående som går videre som om ingenting har skjedd. De visuelle og auditive elementene er komponert slik at de fremhever den sterke psykologiske reaksjonen til hovedpersonen og involverer tilskuerne i handlingen. Her bruker regissøren virkemiddelet ”subjektivt kamera”, som gir oss en illusjon av at vi betrakter scenen

gjennom protagonistens øyne. Fra totalbildet, som viser en gatestrekning med liket på gjerdet og travle mennesker som går forbi (00:12:47), blir bildeutsnittet til halvtotalt som viser et nærmere bilde av den avdøde personen (00:12:51). Kameraet er ikke statisk, men beveger seg etter naturlige hodebevegelser. Rødfargen av blodet på klærne er i sterk kontrast til gråfargen som ellers dominerer i bildet. Videre følger kameraet blikket til Andreas som først får øye på en bil med gråkleddede offentlige arbeidere (panorering 00:12:57 – 00:13:00), og så ser opp på det åpne vinduet flere etasjer over bakken der stakkaren har hoppet ut fra (tilting 00:13:07 – 00:13:14). Deretter vender kameraet mot hovedpersonen, og vi får se hans reaksjon (00:13:15). Under denne bilderekken skifter regissøren mellom diegetisk og ikke-diegetisk lyd. Først hører vi reallyd fra gaten: piping fra maskinen som rengjør gatene, trafikklyd og uklar summing av menneskestemmer. Men under halvtotalbildet skifter lyden til en urovekkende musikk som forteller om karakterens indre opplevelse. Mot slutten av denne scenen (00:13:25 – 00:13:29) ”våkner” Andreas fra sitt sjokk, og vi får igjen høre miljølyder som står i motsetning til protagonistens indre stemning: piping fra maskinen, snakkingen og latteren til folk som går rundt. Straks etter får vi se hvordan Andreas kikker ut av vinduet på jobben og ser at en annen offentlig arbeider vasker bort blodet fra bakken, mens tilfeldige forbigående fortsatt ikke reagerer på det som nylig har skjedd (00:13:30 – 00:13:45).

Etter denne scenen innser hovedpersonen at det må være noe galt med dette samfunnet, til tross for all velferd som vises fram. I scenene som følger, finner han flere uoverensstemmelser i den tilsynelatende perfekte virkeligheten, og disse tingene klarer han ikke la hvile. Andreas begynner å tvile på at ting er som de utgir seg for, og scenen med lunsjpausen illustrerer den første indre konflikten, som etter hvert utvikler seg til konfrontasjonen mellom protagonisten og samfunnet. Som i de fleste dystopiske samfunnene, er det heller ikke her akseptert å stille spørsmål. Andreas med sin nysgjerrige natur passer derfor ikke inn i systemet. Gary Saul Morson omtaler dette dystopiske trekket på følgende vis:

Believing that people cannot be happy so long as they doubt, the founders and rulers of some modern dystopias (e.g., *We* and *Brave New World*) knowingly preside over the falsehood that there are no more unanswered questions. (...) Having realized that *there are indeed unanswered questions*, the rebel – who is *in odds with the society through the very fact of asking such questions* – at last confronts the ruler (Morson 1981: 268).²¹

²¹ Min kursiv.

Filmen synliggjør et viktig trekk ved vår virkelighet, nemlig mangfoldet av myter som vi lever med hver dag, men uten å legge merke til dem. De eksisterer som noe naturlig og selvsagt, mens de i virkeligheten bare er historiske og ideologiske konstruksjoner som vi er vant til å tolke på en bestemt måte. Mytene viser seg flere steder i filmen, og i den omtalte sekvensen kommer de eksempelvis til uttrykk gjennom kollegaenes vennlige smil eller at de fleste menneskene er kledd i dress både inne og ute. Dette er tegn med forskjøvne primærbetydninger, der nytt begrepsinnhold fyller dem opp og legitimeres av tilskuere. Kollegaenes smil tolkes med en gang som tegn på åpenhet og hjertelighet. Formelle dresser og drakter regnes for å være tegn på seriøsitet, og folk i dress oppfattes som solide og pliktoppfyllende medarbeidere. Filmen bryter ned disse mytene ved å vise oss at det ikke finnes noen naturlig relasjon mellom mytens form og begrepsinnhold. Smilende mennesker virker vennlig, men hvordan kan de gå forbi liket av mannen som har begått selvmord, uten å reagere? Likhetstegnet mellom smilet og hjerteligheten forsvinner når man ser denne likegyldigheten til andres smerte. Og når man får et innblikk i hva hovedpersonens arbeidsoppgaver består av, der han sitter og taster inn tall nesten mekanisk i datasystemet (00:11:31 – 00:11:47), kan man tvile på at folk i dress er så viktige og seriøse som de framstår som. De tilsynelatende naturlige og opplagte oppfatningene mister dermed sitt grunnlag og fremstår som det de virkelig er – illusjoner tilført allmenngyldige egenskaper. Det at slike myter avsløres som nettopp konstruerte forestillinger, kan følgelig gjøre tilskuerne oppmerksomme på en større illusjon i filmen – selve den utopiske tilstanden i samfunnet.

3.5 ”På vei mot sannheten” – protagonisten stiller spørsmål ved det dystopiske samfunnet

Selv mordsekvensen markerer starten på Andreas’ lange vei på søken etter sannhet. Og det er nettopp denne konfrontasjonen mellom samfunnet og hovedpersonen som danner grunnlaget for og bygger opp mot-narrativet som blir drivkraften i fortellingen. Mot-narrativet forbindes her ikke med en sjangertypisk tydelig opposisjon, men bygger i dette tilfellet på protagonistens tause uenighet med samfunnets verdier og levemåte. Fra dette øyeblikket oppdager Andreas stadig flere spørsmål som han må finne svar på.

En kveld når han er ute på byen (00:13:55 – 00:16:08), legger han merke til at alkohol verken har noen smak eller berusende virkning. På toalettet hører han hvordan en mann klager på at alt har mistet smak og lukt. Dette vekker nysgjerrighet hos Andreas, og han vil gjerne vite mer. Samtidig oppfordres han til å overse denne mannen som visstnok bare er ”full og

filosofisk”. Oppfordringene til tross følger Andreas etter den misfornøyde mannen når han går hjem, og oppdager enda en ting som nærer hans nysgjerrighet. Det kommer vakker klassisk musikk fra kjelleren der mannen bor (00:16:09 – 00:17:17). Et spørsmål om denne vakre musikken fra kjelleren plantes nå, og høstes senere i filmen når Andreas vender tilbake til den hemmelighetsfulle mannen for å finne svar. Samme kveld oppdager protagonisten at pastaretten han spiser verken lukter eller smaker (00:17:18 – 00:18:01).

Hvert spørsmål om denne virkeligheten som Andreas ikke får svar på, vekker en enda større nysgjerrighet og driver hans handlinger framover. På jobben foretar han et eksperiment hvor han skjærer av pekefingeren sin for å finne ut om han kan føle noe som helst (00:18:10 – 00:21:14). Andreas kjenner smerten, blodet fosser og han besvimer. Når han våkner igjen, befinner han seg i bilen til de to offentlige arbeiderne som ryddet vekk liket fra gaten tidligere i filmen. De kommenterer verken det som skjedde eller det faktum at pekefingeren hans på magisk vis har grodd sammen, men kjører han bare rett hjem.

Denne kvelden, etter hendelsen med pekefingeren, klarer ikke Andreas å sovne. Han ligger i senga og stirrer foran seg, mens skremmende tanker fyller hodet hans (00:21:15 – 00:21:34). Når Andreas oppdager uforklarlige ting som dette, som i selvmordsscenen i lunsjpausen, tydeliggjøres dette på det auditive planet med ikke-diegetisk lyd. Den skumle, urovekkende musikken følger nærbildene av Andreas når han stirrer foran seg med et konsentrert blikk. Dette indikerer for tilskuerne at han ser inn i seg selv i et forsøk på å forstå ting som har ingen forklaring, og at det skremmer ham.

Til slutt bestemmer hovedpersonen seg for å finne ut hvordan han kan komme seg vekk fra dette merkelige stedet (00:21:35 – 00:23:54). Han kommer til den forlatte bensinstasjonen hvor han ankom i begynnelsen av historien, og gjemmer seg bak en stor stein. Her observerer han hvordan en ny person som ankommer byen, blir møtt på samme måte som han selv ble møtt. Når bussen drar avsted, setter Andreas opp farten for å følge etter. Den ikke-diegetiske lyden understreker spenningen i scenen. Andreas kjører så fort han kan, men klarer ikke å ta igjen bussen. Den forsvinner i en støvsky, og sporene på veien stopper plutselig. Vekslingen av bildeutsnitt mellom stortotal, halvnær, totalbildet og til slutt zoomingen til nærbildet i siste del av scenen har to funksjoner. På den ene siden demonstreres det øde landskapet med fjell i bakgrunnen, mens på den andre siden tydeliggjøres hovedpersonens desperasjon når han ser at sporene slutter. Hans måpende uttrykk gjør at spørsmålet i blikket hans kan leses tydelig: ”Hvordan er det mulig?”.

Det mest karakteristiske ved filmen som dystopisk verk, er at verken hovedpersonen eller tilskuerne får noen svar på alle disse spørsmålene. Man blir tvunget til å tenke videre selv, analysere det man ser og fra det trekke selvstendige konklusjoner. Dystopier er i utgangspunktet didaktiske verk som skal virke samfunnsengasjerende. Uten å si noe eksplisitt utøver filmen sin didaktiske funksjon, som innebærer at tilskuerne blir oppfordret til å stille spørsmål ved og reflektere over sin egen virkelighet.

3.6 ”Andreas og hans damer” – to ”romantiske” forhold

Parallelt med handlingens hovedlinje utvikler det seg en tilsynelatende mer harmonisk kjærlighetshistorie for Andreas. Han får en pen kjæreste som han snart flytter sammen med, og livet deres ligner et bilde fra et mote- og livsstilsmagasin. Han kjører en dyr kabriolet, de pusser opp huset, ligger sammen regelmessig, arrangerer sammenkomster med venner og hver dag blir han møtt et lidenskapelig kyss ved deres moderne og strøkne bolig. Alt bærer preg av en romantisk stemning. Stemningen forsterkes ytterligere på det auditive planet av den flørtende tangomelodien. Renoveringen av interiøret skal imidlertid vise seg å være en evig prosess, ettersom kjæresten aldri blir fornøyd med resultatet, og de må begynne forfra igjen. Samtidig bryr hun seg ikke om hva Andreas tenker og føler. Det viser seg etter hvert at oppussingen utgjør den eneste variasjonen i kjærlighetslivet deres.

I scenen hvor de har venner på besøk (00:31:26 – 00:32:30) dreier samtalen seg utelukkende rundt design. Denne dialogen virker generelt representativ for all kommunikasjon mellom karakterene filmen:

Gjesten: Er det asur?

Andreas: Nei, det er korall, kjølig korall.

Gjesten: Hm... de var pene. Jeg var sikker på at det var asur.

Andreas: Det er mulig. Jeg tror at hver produsent navngir fargene selv.

Gjesten: Sier du det?

Andreas: Ja. Det virker sånn. En produsents kjølig korall er en annen produsents asur.

Gjesten: Badet er jo viktig. Det er jo mange som mener at kjøkkenet er viktigst, og det er der man bør legge pengene. Men jeg holder en knapp på badet. Hva holder du en knapp på?

Andreas: Jo, jeg synes badet er viktig.

Den realiserte drømmen fra interiørmagasinerne blir til et virkelig ”designhelvete” som filmanmelder Inger Bentzrud beskriver det (Dagbladet 2006). Dette trekket kjennetegner, ifølge Gary Saul Morson, dystopien idet den ”discredits utopias by portraying the likely

effects of their realization” (Morson 1981: 258). Ved å vise oss hva drømmen om det perfekte liv innebærer, søker filmen å påvirke tilskuerens syn. På denne måten utøver filmen sin didaktiske funksjon.

Samtidig demonstrerer filmen at denne drømmen er en myte i Barthes’ forstand, og diskrediterer den som en forbrukerideologisk konstruksjon. Folk i byen virker manisk opptatt av det ytre, men viser ingen hensyn til hverandres følelser. Det virker som om menneskene rett og slett ikke kan føle noe, og at det er ingenting under den perfekte overflaten. Ikke bare smak og lukt, men også følelser er fraværende i dette dystopiske universet. Skildringen av det lykkelige og suksessrike kjæresteparet i et fint hus er et todimensjonalt bilde. Det er ingen dybde i det. Det er et tegn uten innhold.

Ved å anvende Roland Barthes’ terminologi, kan myten om det lykkelige livet granskes som et system av tre elementer: signifikant, signifikat og tegn. I dette tilfellet fremstår bildet av det lykkelige kjæresteparet i det strøkne huset som signifikant og ideen om det perfekte og lykkelige samlivet er signifikat (eller begrepsinnhold), der korrelasjonen mellom disse to elementene utgjør tegnet, meningen eller selve myten, slik filmen framstiller det. Ettersom myten representerer et sekundært semiologisk system, bygd på det primære systemet, som også består av tre elementer – signifikant, signifikat og tegn – er det viktig å bemerke signifikantens doble natur. Signifikanten i det sekundære systemet, er på samme tid tegnet i det primære. Med andre ord fungerer den både som en form for mytens begrepsinnhold og som meningen (korrelasjonen mellom signifikat og signifikant) i det primære systemet. Så dette overnevnte bildet av det lykkelige kjæresteparet kan teoretisk deles i selve paret og deres lykke. Imidlertid demonstrerer filmen hvordan et av elementene, nemlig lykke, er fraværende i dette komplekse systemet. For oss er det naturlig å anta at paret er lykkelig, men filmen antyder at dette inntrykket er feilaktig. Det finnes ingen selvsagt forbindelse mellom et slikt reklameaktig bilde og begrepsinnholdet ”det perfekte lykkelige samlivet”, men dette er kun en konstruksjon som forbrukerideologien har skapt i vår bevissthet.

Etter hvert forelsker Andreas seg i kollegaen sin Ingeborg. Ifølge Andreas er hun ikke som de andre, og dette kommer særlig til uttrykk gjennom klærne hun bruker: mens de fleste går i grå dresser og drakter, er Ingeborg kledd i en lett grønn kjole. Andreas kan ikke la være å se på henne. Han bestemmer seg for å forlate Anne-Britt til fordel for Ingeborg. Når han forteller at han har truffet en annen jente på jobb, sitter kjæresten og ser på et interiørprogram

på tv. Dialogen deres virker absurd, men samtidig veldig passende, som om den siste brikken i puslespillet falt på plass (00:42:15 – 00:43:22):

Andreas: Jeg har truffet en annen...

Anne-Britt: En annen hva?

Andreas: En annen kvinne.

Anne-Britt: Hvorfor det?

Andreas: Jeg er blitt forelsket i ei på jobben. Det var ikke noe jeg planla.

Anne-Britt: Jeg trodde vi hadde det fint, jeg.

Andreas: Ja, vi hadde det fint, men så forelsket jeg meg.

Anne-Britt: Hvorfor det?

Andreas: Jeg har tenkt å gå fra deg.

Anne-Britt: Vi har gjester på lørdag.

Andreas: Jeg har ikke tenkt så mye på når, men jeg ville at du skulle vite det.

Anne-Britt: Ja, men drar du før lørdag?

Andreas: Jeg kan godt være her på lørdag hvis du vil det.

Anne-Britt: Det hadde vært fint.

Anne-Britt blir verken sint, trist eller sjalu, hun virker kun overrasket. Det eneste hun bryr seg om, er hvordan det vil ta seg ut for gjestene som kommer på lørdag. Hennes reaksjon bekrefter dermed at innbyggerne i byen utelukkende er opptatt av det ytre. Og at alt bare er et bilde eller en illusjon.

Selv om både Andreas og tilskuerne forventer at forholdet med Ingeborg skal utarte seg forskjellig fra det med Anne-Britt, blir den påfølgende scenen med deres romantiske stevnemøte atter en påminnelse om at forestillingen vår om romantikk er en konstruert myte. Til tross for at middagen med Ingeborg er arrangert etter alle kunstens regler, blir ikke ønsket hans om gjensidige følelser oppfylt. Andreas oppsøker huset hennes sent på kvelden med en blomsterbukett, kaster en liten stein på vinduet hennes og ber henne om å komme ned. Når hun kommer ut i en nattkjole med en kåpe utenpå, avslører Andreas at han har en overraskelse til henne. De drar til en nydelig restaurant som er åpen bare for dem, og kelnerne i hvit uniform kretser rundt dem. Ingeborg ser positivt overrasket ut, og Andreas meddeler gledelig at han har gått fra Anne-Britt, og at de nå står frie til å bli sammen. Ingeborg deler derimot ikke denne gleden. Hun trodde ikke de hadde et alvorlig forhold, sier hun. Det viser seg at hun er sammen med flere menn, uten at de vet om hverandre. Andreas håper fortsatt at han er bedre likt enn de andre, men hun forteller at selv om de ikke er viktige for henne, er alle like hyggelige. Allikevel kan hun godt tenke seg å flytte sammen med Andreas, slik at de får en større bolig med badekar, ettersom det i hennes leilighet bare er en dusj. Replikken om

badekaret blir siste dråpe for Andreas, og han forlater restauranten i ren desperasjon (00:43:38 – 00:50:20).

Scenen med stevnemøtet lager et brudd i tilskuerens forventningshorisont. I likhet med Andreas er tilskueren forberedt på at en slik romantisk scene skal ha en lykkelig avslutning. Handlingen ligner på en typisk scene fra et melodrama, og dette inntrykket forsterkes både visuelt og auditivt. Alt i denne mise-en-scéne er harmonisk: lyset er mykt og fargene i bildet er varme, til forskjell fra de grålige fargenyansene som ellers dominerer i filmen. Settingen representerer et koselig restaurantlokale med myke former og linjer. Den romantiske sangen ”Te quiero dijiste”²² som spilles under første del av middagen, virker også stemningsangivende. Scenen er nesten en klisjé, lik de man kjenner fra andre filmer. Desto sterkere virker kontrasten mellom Ingeborgs replikker og sinnsstemningen til hovedpersonen, som de filmatiske virkemidlene formidler så godt. Først dyrker filmen en myte om romantikk veldig nøysomt, for å så bryte den ned. Mytens konstruksjon med to semiologiske nivåer hviler på vår idé om et romantisk forhold, slik melodramatiske filmer har produsert før. I denne idéen tar vi som en selvfølge at kjærester har følelser for hverandre, men her er det ikke tilfelle. Et av elementene i systemet er borte. Og når vi oppdager dette fraværet, bryter hele konstruksjonen sammen.

3.7 Selvmord og tilbakekomst

For Andreas handlet ikke middagsscenen med Ingeborg utelukkende om tap av kjærlighet, den demonstrerte også hvordan han har gått i sirkler tilbake til utgangspunktet: historien med en likegyldig kjæreste som kun bryr seg om huset, gjentok seg. Følelsene hans blir ikke gjengjeldt, og han virker ensom. Av størst betydning for Andreas’ sinnsstemning er likevel det faktum at kvinnene i hans liv, ikke viser seg å ha følelser overhodet. Dette illustreres tydelig under et av stevnemøtene deres, hvor de er på kino, og Andreas er den eneste i salen som gråter (00:37:00 – 00:37:57). Det er derfor nærliggende å anta at hovedpersonen er den eneste som kan føle i denne dystopiske byen.

Når hovedpersonen ser et par som kysser helt mekanisk og følelsesløst på en t-banestasjon (00:50:57), innser han at han ikke lenger har noe å leve for. Han tar et skritt fram og faller på sporet. Selvmordscenen er identisk med den som ble brukt i filmens åpningssekvens. Da var det imidlertid uklart hvorfor Andreas var på stasjonen, hvorfor den

²² Fra spansk: ”Jeg ønsker å fortelle deg”.

følelseløse kyssingen gjorde så sterkt inntrykk på ham og hvorfor han begikk selvmord. Nå kommer denne sekvensen på sin rettmessige plass i historiens kausale handlingskjede.

Parallellklippingen mellom nærbildene av det kyssende paret, Andreas og t-banen som suser forbi (00:51:01 – 00:51:40) tydeliggjør depresjonen og selvmordstankene hans. I tillegg bidrar musikken, i samspill med den ekstra høye smattelyden, til å gjøre scenen veldig ubehagelig også for tilskuerne.

Den mest absurde delen av filmen innledes idet Andreas kaster seg foran t-banen (00:51:47). Til tross for dramatikken som utspiller seg, preges scenen av mørk humor. Man ser hvordan hovedpersonen ligger på sporet og venter på døden, men plutselig stopper t-banen. Tretti sekunder senere blir han likevel påkjørt. Dette illustreres av hans lavmælte skrik og lyden av bein som knuses. Etterpå blir han påkjørt av ytterligere to t-baner til, og den siste gangen dyttes han foran toget nesten helt til utgangen av tunnelen. Den blodige scenen varer i ca. 2,5 minutter (00:51:47 – 00:54:22) og virker uutholdelig lang. Kontentumet, all lyd unntatt tale og musikk, er representert av lyden av dryppende vann og nesten dyriske smertelyder fra Andreas. Volumet er uvanlig høyt, og dette har sin logiske forklaring i at lydene forsterkes av ekkoet i tunnelen. Samtidig er det et virkemiddel som gjør det ubehagelige inntrykket desto sterkere.

Mot alle odds overlever Andreas de fatale skadene han er påført etter gjentatte påkjørsler. Etter at scenen viser hans livløse kropp liggende midt i sporet, begynner han å røre på seg. Han stabler seg etter hvert på beina og halter ut gjennom lyset i enden av tunnelen. Scenen er absurd, men har symbolsk betydning. I dystopier ender ofte konfrontasjonen mellom protagonist og samfunn med at hovedpersonen prøver å flykte fra det marerittaktige stedet. Men noen ganger blir den eneste fluktmuligheten å begå selvmord. Det at Andreas overlever selvmordsforsøket sitt, til tross for tre påkjørsler, illustrerer at det ikke finnes noen vei ut fra denne byen.

Den påfølgende scenen er hans bisarre retur tilbake til stedet han prøvde å rømme fra (00:54:40 – 00:57:58). I det første minuttet presenteres et stortotalbilde av tunnelen og kroppen som ligger på sporet. Lyden er helt fraværende, og dette er et langt sammenhengende klipp, noe som gjør at minuttet oppleves som mye lengre. Når hovedpersonen klarer å reise seg og begynner å gå, spilles den triste og vakre melodien ”Solveigs sang” av Edvard Grieg. Musikken varer gjennom resten av scenen, når Andreas kommer ut i den tomme, livløse byen. Her blir han plukket opp av de to gråklede offentlige arbeiderne som kjører ham hjem til Anne-Britt. Ingen stiller spørsmål eller virker overrasket over tilstanden hans. Ikke engang

Anne-Britt reagerer på det blodige og fillete utseendet hans. Lite tyder på at hun i det hele tatt har registrert at han har vært borte. Hun forteller som om ingenting har skjedd, at de er invitert på go-kart på lørdag, og lurer på om de skal takke ja.

Selv mordscenen, som vises to ganger i filmen, danner en komposisjonell sirkel. Her får man inntrykk av at hovedpersonen er fanget i en evig sirkel hvor han alltid kommer tilbake til utgangspunktet. Den samme sykliske formen går igjen i kjærlighetslivet hans. Etter å ha gått en runde med Anne-Britt, ender Andreas i samme situasjon med Ingeborg, før han igjen havner tilbake hos Anne-Britt. Den evige runddans i livet uttrykkes også allegorisk gjennom turen til go-kartbanen. Andreas kjører igjen og igjen rundt i det samme sporet hvor alt gjentar seg på samme måte som alt annet i livet hans.

I avsnittet 3.2 *Filmens dramaturgi og handling* ble komposisjonen i *Den brysomme mannen* presentert som tilsynelatende tradisjonell. Handlingen utvikler seg innenfor den velkjente tredelte strukturen med eksposisjonen, komplikasjonen der den når sitt høydepunkt i kulminasjonen, og blir til slutt løst i resolusjonen. Samtidig avslører det dystopiske perspektivet at filmens komposisjon er mer kompleks enn dette. Den sykliske formen, dannet av enkelte handlingselementer innenfor en større komposisjonell ramme, understreker det tematiske innholdet i verket: protagonisten blir innestengt i den dystopiske virkeligheten.

3.8 Protagonistens gjennombrudd og forvisning fra byen

Dette er den siste sekvensen som innehar en nøkkelbetydning både for filmens dramaturgiske oppbygning og dystopiens tematiske og formelle utvikling i verket. Når hovedpersonen oppdager at det finnes et alternativ til den dystre virkeligheten han er nødt til å leve i, gjør han alt for å bryte ut av den. På det komposisjonelle nivået representerer dette kulminasjonsmomentet og den påfølgende løsningen av filmens konflikt. På det tematiske planet demonstrerer handlingene hans et tydelig opprør som dystopiens protagonist bør gjøre mot samfunnet sitt, samtidig som det kan tolkes som et forsøk på å rømme derfra.

Når Andreas vender tilbake til sitt vanlige liv etter det mislykkede selvmordsforsøket, minnes han den klagende og hemmelighetsfulle mannen fra herretoallet på nattklubben. Hovedpersonen finner tilbake til kjelleren, hvor den vakre klassiske musikken kom fra. Mannen prøver å benekte det han tidligere hadde sagt på nattklubben og vil ikke slippe Andreas inn. Oppførselen hans tyder på at han er redd for å fortelle om denne kjelleren og musikken til noen, ettersom dette er noe som faller utenfor det sterile systemet de lever i.

Andreas virker bestemt og får til slutt komme inn. Musikken, oppdager han, strømmer ut fra et hull i veggen, skjult bak et maleri. Inne i hullet ser man et svakt lys som kommer fra den andre siden av veggen. Denne sekvensen ender med at de sitter ved siden av hverandre og nyter musikken, mens kameraet følger blikkene deres og zoomer inn på hullet i veggen og det fjerne lyset langt der inne. De siste sekundene glir den triste melodien over i mer oppløftende musikk, noe som symboliserer at det tennes et håp om forandring (00:58:50 – 01:04:34).

Fra dette øyeblikket kommer det tydelig fram et karakteristisk trekk ved kritiske dystopier – utopiske glimt blandet inn i en ellers dystopisk virkelighet. Håpet som plantes ved bildet av det lille lyset og den inspirerende musikken, brytes ned i neste scene. Andreas sitter betenkt på kontoret, når sjefen kikker inn og lurert på om det går bra med ham siden han ”virker utilpass”. Da svarer protagonisten helt ærlig at det er veldig mye han savner, men sjefen innvender: ”Vi har fått inn de nye lampene”. Kommunikasjonen er fortløpt og ingen av dem forstår hva den andre snakker om, men Andreas fortsetter: ”Jeg savner barn. Og kakao. God, varm kakao. Jeg tenkte akkurat dette med barn... Husker du hvordan en baby ser ut?”. Som flere ganger tidligere i filmen, får han ingen svar. Sjefen smiler forsiktig og går ut. Fra da av innser protagonisten at det er ingen han kan håpe eller stole på, og at det nå er opp til ham selv å handle (01:04:35 – 01:05:51).

Samme kveld bryter Andreas seg inn i kjelleren med et sett verktøy for å grave en tunnel gjennom steinveggen. Forsøket hans på å slå inn veggen er et symbolsk uttrykk for den motstanden han viser til den dystopiske virkeligheten han er fanget i. Samtidig er tunnelen han graver, en mulig fluktrute fra det marerittaktige stedet, og både i direkte forstand og i allegorisk betydning er det undergravende arbeid. Andreas jobber hardt gjennom hele natta, og blir så oppslukt at han ikke lenger bryr seg om å holde aktiviteten hemmelig. For å effektivisere arbeidet, tar han drillen fatt og borrar gjennom veggen. Dette lager mye bråk og tiltrekker seg unødvendig oppmerksomhet. Mannen som har vist ham kjelleren prøver først å stoppe ham, men når de plutselig begynner å lukte noe godt, opptar de arbeidet igjen. Det fjerne, ukjente og tiltrekkende lokker de to mennene til å fortsette, og de nyter partnerskapet og framgangen. De graver ustanselig for å komme nærmere drømmen sin. I pausene deler de en termos kaffe og lytter til den harmoniske lyden av bølge, den fine musikken og barnestemmene som høres fra den andre siden av veggen (01:06:12 – 01:11:10). Den lyse, utopiske stemningen bryter dermed igjen gjennom den dystopiske diskursen.

Men neste dag får Andreas vite at han har fått sparken fra jobben, og en mann med prikk lik sveis og dress som Andreas, sitter nå på kontorplassen hans. Utenfor står to

offentlige arbeidere i grått, klare ved bilen sin for å hente opprøreren. Han sniker seg ut, og vender tilbake til kjelleren der han fortsetter å grave seg gjennom veggen. Spenningen i sekvensen stiger som et resultat av friksjonen mellom narrativet av den hegemoniske dystopiordenen og mot-narrativet av protagonistens motstand. Dette er, som vist tidligere, et kjennetegn på kritisk dystopi.

Flere og flere mennesker begynner å legge merke til det Andreas og kameraten holder på med. Nå kan de også lukte den deilige kakeduften som kommer ut av tunnelen, og sier at de vil være med. Hovedpersonen blir følgelig særs brysom for byens myndigheter, ettersom han forstyrrer den gjeldende orden. I kulminasjonsøyeblikket klarer Andreas å kripe gjennom tunnelens smaleste del og gripe fatt i et stykke nybakt kake. Det utopiske bildet av et solfylt kjøkken med kake på bordet og ei halvåpen dør mot stranda, holdes i litt over et halvt minutt (01:15:51 – 01:16:24). Til forskjell fra de høymoderne og gråfargede interiørene i den dystopiske byen, virker innredningen på kjøkkenet gammel, men koselig. Varme farger dominerer i settingen, møblene er laget av tre, på veggen henger det en barnetegning, og alt bærer preg av familieliv og kjærlighet. Idyllen avbrytes idet Andreas blir halt etter beina tilbake gjennom tunnelen av de offentlige arbeiderne som kom for å arrestere ham.

Kameraten hans er livredd og prøver å overbevise arbeiderne om at han har ingenting med dette å gjøre. Derfor får han gå når de ankommer en plass som ligner rådhuset i Oslo. Bystyret kommer ut, og den kvinnelige lederen sier til Andreas at de aller fleste i byen er fornøyde, fordi de har alt de trenger. Hun snakker til ham gjennom bilvinduet, men Andreas reagerer ikke. Han er liksom døv mot hennes ord, og glasset som skiller dem, understreker at han sitter i sin egen boble.

I sluttsekvensen blir Andreas forvist fra byen (01:20:30 – 01:27:16). De offentlige medarbeiderne putter ham i motorrommet på bussen som stopper ved bygrensen og ”leverer” nye innbyggere. Idet han kjøres vekk, spilles en vakker operaarie, og parallellklippingen mellom flere scener viser hvordan livet i byen er uten Andreas. De sosiale rollene hans er overtatt av andre mennesker. Eksempelvis virker både Anne-Britt og Ingeborg lykkelige med sine nye kjæresten, kameraten sukker lettet og sjefen spiller badminton med barnslig glede. Hele byen fylles med fred og harmoni etter at det forstyrrende elementet er fjernet. Men deres lykke er kun en illusjon, en konstruert myte som hviler på fabrikkerte forestillinger av lykke i den moderne kultur. Og ettersom mennesker kan så lett erstattes i sin sosiale funksjon, forsterkes inntrykket av at dette samfunnet er et konstruert system hvor menneskene er redusert til tegn.

Filmens siste bilder viser hvordan Andreas kommer seg ut av motorrommet, mens bussen kjører vekk og forlater ham i det forfrosne ødelandskapet (01:26:30 – 01:27:16). Noe mer får vi ikke vite, og filmen etterlater spørsmålet om protagonistens skjebne uten svar. Den åpne slutten demonstrerer dermed ikke noen positiv endring i det dystopiske samfunnet, men viser at enhver kan bestemme for seg selv, slik som Andreas gjorde. Hans motstand mot samfunnet var ikke heroisk, tvert imot, den var nesten usynlig for de aller fleste rundt ham. Det var et indre opprør, dissidens mot den gjeldende ordenen og et ønske om et annet liv som drev handlingene hans. Han var stadig på søken etter alternativ til det han ikke trivdes med, selv om den dystopiske virkeligheten stadig nektet ham denne muligheten til forandring. Til slutt får han det som han etterstebet, han blir kastet ut for å lete etter alternativ utenfor den dystopiske byen. Denne forandringen som endelig skjer, om enn ikke i samfunnet, så i hvert fall i protagonistens liv, er positiv i seg selv. Uansett utfall, er det protagonistens opprør mot samfunnet som er det viktige. Det at kampen i det hele tatt blir tatt. Som dystopiforskeren Tom Moylan skriver: "At a visceral level, the success or failure almost doesn't matter, for it is the dignity, acuity, and agency of the character that stimulates and inspires" (Baccolini og Moylan 2003b: 243).

4. Oppsummering og konklusjon

Den ovenstående analysen av filmen *Den brysomme mannen* som dystopi besto av to likeverdige problemstillinger. Den første behandlet spørsmålet ”*Hva er dystopi, og hvilke trekk kjennetegner sjangeren?*”, idet målet var å finne fram til et begrepsapparat som kan anvendes på filmmediets premisser. Den andre problemstillingen tok sikte på å anvende dette begrepsapparatet på den konkrete filmen. Med utgangspunkt i flere teoretiske bidrag ble det mulig å lage en arbeidsdefinisjon for sjangeren og antyde dens karakteristiske trekk. Dystopier, i likhet med utopiformen som den er vokst ut fra, – en betegnelse på verk med didaktisk og samfunnskritisk potensial. Dette er allegoriske beretninger om fiktive verdener som skal hinte om negative trekk i leserens eller tilskuerens egen samtid gjennom skildringen av enten en perfekt eller en marerittaktig samfunnstilstand.

Den historiske framstillingen av sjangerens utvikling gjorde det mulig å identifisere dystopiens sentrale konvensjoner. Dystopisjangeren dukket opp på 1900-tallet som en negativ og pessimistisk motsetning til utopi. Den nye sjangerformen bevarte noen karakteristiske trekk fra sjangerens klassiker Thomas Mores *Utopia*, og tilføyde noen nye trekk. Fremmedgjørelsen, den isolerte plasseringen av den fiktive verdenen, og fortellerfiguren som forbinder fiksjonsvirkeligheten med vår egen samtid, er kjennetegn dystopien har arvet fra utopien. Det nye ved dystopiske fortellinger er kritikken som dystopien utøver mot sin forgjenger og mot utopisk tenkning generelt. Dystopien skildrer en marerittaktig samfunnstilstand som blant annet kommer til uttrykk idet utopien realiseres. Verket skal dermed kritisere det samtidige samfunnet og mobilisere leserne til aktivitet, som forhindrer at denne fiksjonen blir til virkelighet. En sjangertypisk protagonist motarbeider den hegemoniske ordenen i den dystre virkeligheten og utfordrer denne med sine spørsmål. Fortellingens spenning bygges opp gjennom motstanden som han eller hun viser mot dystopiens myndigheter. Men siden dystopien er mørk av natur, preges fortellingene av depressive og pessimistiske motiver.

Gjennom det forrige århundret utviklet imidlertid sjangeren seg i forskjellige retninger fra dystre til lyse stemninger som til slutt resulterte i den kritiske dystopien. Denne sjangerformen kombinerer utopiske og dystopiske impulser og karakteriseres av tre formmessige trekk: sjangerblanding, selvrefleksivitet og en åpen slutt som uttrykker et håp om forandring.

Analysen av *Den bryssomme mannen* har vist at filmen tilhører den dystopiske tradisjonen og kan klassifiseres som en kritisk dystopi. Det filmatiske verkets sjangerblanding er synlig blant annet i filmomtaler, der både filmanmeldere, kritikere og regissøren uttrykker forskjellige meninger om filmens sjangerbetegnelse. Analysen har likevel demonstrert at dystopi eller kritisk dystopi ikke kan regnes som en etablert filmsjanger. Men med utgangspunkt i slektskapet mellom film og litteratur som to narrative kunstarter, ble det anvendt litteraturvitenskapelige begreper i undersøkelsen av filmens dystopiske trekk. Filmen ble lest som tekst (eller fortelling) med to nivåer: historie og diskurs. Dystopisjangerens kjennetegn ble dermed identifisert først på fortellingens nivå, og så utdypet og nyansert gjennom gransking av filmatiske grep. Dette har vist at filmen utøver kritikk mot dagens samfunn gjennom både historien og den filmatiske diskursen. På det tematiske planet blir vi presentert for konflikten som utvikler seg mellom protagonisten og samfunnet. Den filmatiske diskursens elementer underbygger konflikten og tydeliggjør hvorfor og hvordan den bryssomme Andreas ikke trives. Selv om byen han er havnet i svarer til alle våre forventninger om en moderne utopi med fine bygninger og interiører, travle mennesker i viktige jobber og komfortable arbeidsforhold, er lykken fraværende. Den dystopiske virkeligheten fremstår som gråaktig, kjedelig og livløs. Det sies at borgerne i byen har alt de trenger og er lykkelige, men de kan hverken føle eller elske, kjenne smak eller lukt. Det er lite dialog i filmen, derfor blir det meste fortalt visuelt og auditivt. I analysen av filmens fem sentrale sekvenser ble det vist hvordan de filmatiske virkemidlene og uttrykksmåtene underbygger de dystopiske konvensjonene som stammer fra den litterære tradisjonen.

Det samfunnskritiske potensialet i *Den bryssomme mannen* realiseres blant annet gjennom ideologikritikk av dagens massekultur, eller demontering av moderne myter i Roland Barthes' forstand. Til forskjell fra mange tidligere dystopiske fortellinger som rettet sin kritikk mot politisk og sosial orden, problematiserer filmen forbrukerideologien som dominerer vårt hverdagsliv. Denne kommer eksempelvis til uttrykk i myten om det perfekte liv, i myten om romantiske kjærlighetsforhold og i den allmenne forestillingen om formelle klær og vennlighet i sosial omgang. Filmen demonstrerer mytenes legitimerte unaturlighet og avslører deres konstruerte budskap, slik den semiologiske analysen har vist. Demonteringen av mytene avdekker en enda større illusjon: den utopiske samfunnstilstanden i filmen er en stor myte på lik linje med de som granskes i avhandlingen.

Den bryssomme mannen karakteriseres dessuten av et avansert formspråk og visuelle metaforer som tydeliggjør grensen mellom kunstverket og virkeligheten, men som på samme

tid åpner for flere tolkningsmåter. Dystopiperspektivet er en av dem, og er kanskje det mest fruktbare. En lignende retning tar medieviterne Brian L. Ott og Gordana Lazić i sitt essay ”The Pedagogy and Politics of Art in Postmodernity: Cognitive Mapping and The Bothersome Man” (2013), der de gransker filmen med utgangspunkt i Fredric Jamesons begrep ”cognitive mapping”. Det er også mulig å velge et helt forskjellig perspektiv og lese det filmatiske verket som en eksistensialistisk fortelling som drøfter spørsmålene om menneskets valg, frihet og angst. En annen tolkningsmåte kan springe ut ifra kristen religionsfilosofi og referanser til Dante Alighieris *Den guddommelige komedie*, idet filmen kan leses som en allegorisk beretning om helvete. Med dette vil jeg konkludere med at det kunstneriske potensialet til *Den brysomme mannen* åpner for videre forskning på verket, og at denne avhandlingen bare er et ydmykt bidrag i denne sammenheng.

Litteraturliste

- Altman, Rick .1999. *Film/genre*. London
- Baccolini, Raffaella og Tom Moylan. 2003a. "Introduction. Dystopia and histories". *Dark horizons: science fiction and the dystopian imagination*. Red. Raffaella Baccolini og Tom Moylan. New York, s.1–12
- _____. 2003b. "Conclusion. Critical dystopia and possibilities". *Dark horizons: science fiction and the dystopian imagination*. Red. Raffaella Baccolini og Tom Moylan. New York, s. 233–249
- Barthes, Roland. 1999. *Mytologier* [fr. orig.1957]. Oversatt av Einar Eggen. 3.utg. Oslo: Gyldendal.
- Bentzrud, Inger. 2006. "Følsomt uten følelser". Dagbladet film.
<<http://www.dagbladet.no/kultur/2006/05/20/466686.html>> Nedlastet 10.09.2014
- Braaten, Lars Thomas. 1984. *Filmfortelling og subjektivitet*. Stavanger
- Brooker, Will. 2001. "Cyberspace". *Critical dictionary of film and television theory*. Red. Roberta E. Pearson og Philip Simpson. London, s. 119–120
- Cranny-Francis, Anne. 1990. "Feminist utopias". *Feminist fiction: feminist uses of generic fiction*. Cambridge, s. 107–142
- Corless, Kieron. 2007. "The Bothersome Man.(Reviews)(Films)(Movie review)". *Sight and Sound* 17, s. 51
- Donawerth, Jane. 2003. "Genre blending and the critical dystopia". *Dark horizons: science fiction and the dystopian imagination*. Red. Raffaella Baccolini og Tom Moylan. New York, s. 29–46
- Emanuelsson, Jenny og Elsa Stjernström. 2011. *Dystopi och jordens undergång: En genreanalys av dystopiska inslag i fiktiv film*. Örebro Universitet
- Engelstad, Arne og Elise Seip Tønnessen. 2011. *Film: en innføring*. Oslo
- Eriksen, Geir . 2000. *Fortellerteknikk og dramaturgi for film og fjernsyn* [1988]. Sandvika
- Felperin, Leslie. 2006. "The Bothersome Man.(Movie review)". *Variety* 403, s. 39
- Fitting, Peter. 2003. "Unmaskig the real? Critique and utopia in recent SF films". *Dark horizons: science fiction and the dystopian imagination*. Red. Raffaella Baccolini og Tom Moylan. New York, s.155–166
- Gundersen, Karin. 2010. *Roland Barthes: teori og litteratur*. Oslo

- Haddal, Per. 2008. "Avansert og unorsk komedie". Osloby film.
 <<http://www.osloby.no/oslopuls/film/Avansert-og-unorsk-komedie-6924213.html>>
 Nedlastet 10.09.2014
- Hansen, Lars Ditlev. 2011. "Bryksomme menn klare for Cannes". Aftenposten kultur.
 <http://www.aftenposten.no/kultur/film/Bryksomme-menn-klare-for-Cannes-6556448.html#.U0u_NOUm9Zc> Nedlastet 10.09.2014
- Hummelvoll, Gudmund, Nils Klevjer Aas og Bitten Linge. 1988. *Levende bilder : innføring i filmkunnskap*. Oslo
- Internet Movie Database, s.v. "Den bryksomme mannen (2006)".
 <<http://www.imdb.com/title/tt0808185/>> Lest 10.09.2014
- Kalkvik, Arild og Jørgen Risvik. u.å. "Norsk film i møte med kinopublikum: Analyse av kinobesøket på norske filmer 2003-2006". Film & kino.
 <http://www.filmweb.no/filmogkino/migration_catalog/article956890.ece/binary/RapportKinofilmNorgeEndelig> Nedlastet 14. 09.2014
- Ljungquist, Sarah. 2001. *Den litterära utopin och dystopin i Sverige 1734-1940*. Hedemora
- Lien, Jens. "Den bryksomme mannen". Film. Sandrew Metronome Norge 2006
- Lothe, Jakob. 1994. *Fiksjon og film: narrativ teori og analyse*. Oslo
- Morson, Gary Saul. 1981. *The boundaries of genre: Dostoevsky's Diary of a writer and the traditions of literary utopia*. Austin
- Møllerop Moe, Karen. 2007. "Den bryksomme filmen". Dagbladet filmkanon.
 <<http://www.dagbladet.no/kultur/2007/07/04/505328.html>> Nedlastet 10.09.2014
- Norheim, Thorstein. 2012. "«Picts av univrs parallell» Om samtidslyrikk i Norge (2000-2010)". *Nordisk samtidspoesi. Særlig Jo Eggens forfatterskap*. Red. Ole Karlsen. Vallset, s. 9–40
- Ott, Brian L. og Gordana Lazić. 2013. "The Pedagogy and Politics of Art in Postmodernity: Cognitive Mapping and The Bothersome Man". *Quarterly Journal of Speech* 99, s. 1–24
- Phillips, Patrick. 2000. *Understanding film texts: meaning and experience*. London
- Richardson, Robert. 1969. *Literature and film*. Bloomington
- Sargent, Lyman Tower. 1994. "The Three Faces of Utopianism Revisited". *Utopian Studies* 5, s. 1–37
- Slåen Smidesang, Eirik. 2007. "Visuelle begrensninger". *Rushprint Oslo* 42, s. 26–27

- Staxrud, Johan Magnus. 2010. *Dystopi og samfunnskritikk. En undersøkelse av dystopiske trekk i tre norske verk*. Masteravhandling. Universitetet i Oslo.
- Store norske leksikon*, s.v. "Cyberpunk". <<http://snl.no/cyberpunk>> Lest 20.05.2014
- Store norske leksikon*, s.v. "Semiotikk". <<http://snl.no/semiotikk>> Lest 14.06.2014
- Wegner, Phillip E. 2003. "Where the prospective horizon is omitted: naturalism and dystopia in *Fight club* and *Ghost dog*". *Dark horizons: science fiction and the dystopian imagination*. Red. Raffaella Baccolini og Tom Moylan. New York, s.167–185
- Wikipedia*, s.v. "List of dystopian films".
<http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_dystopian_films> Lest 28.09.2014