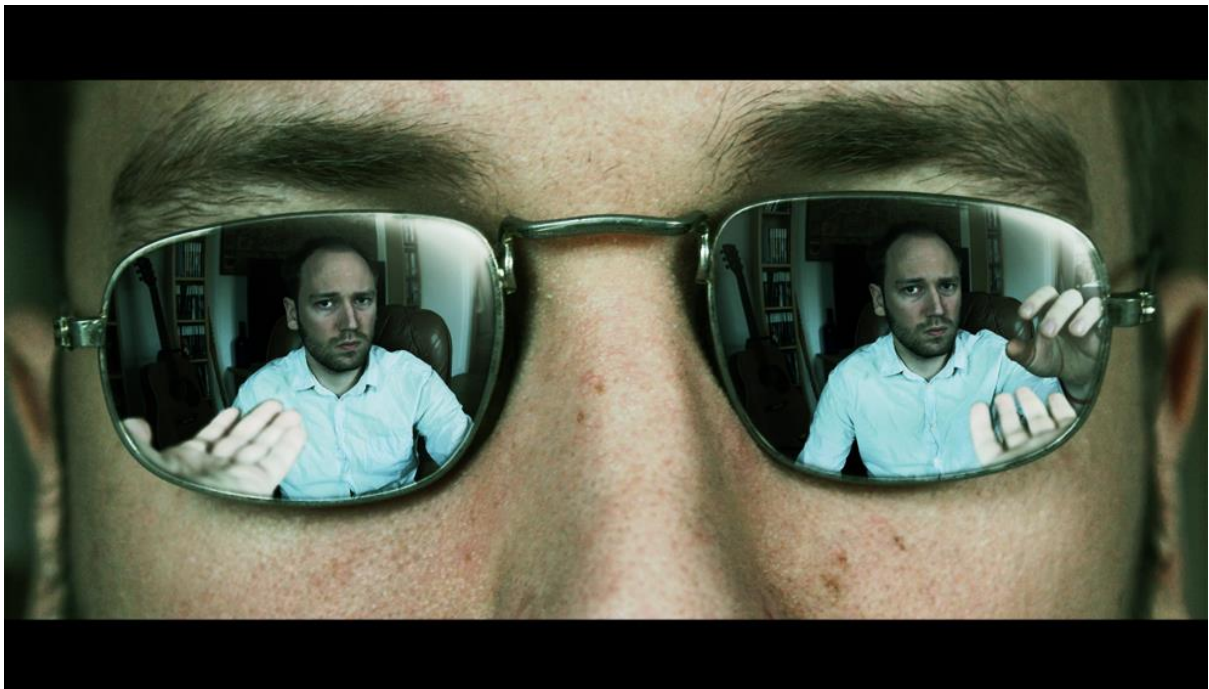


Filmens underliggande verklighet

Förslag på ett nytt teoretiskt sätt att analysera film



Abstract

The purpose of this paper is to introduce a new theory, called transrealism. The transrealistic analysis is about finding the underlying reality of a film.

In order to analyze the film transrealistically, I will introduce the following concepts: underlying reality, conscientious and non-conscientious film making, ostensive and aprioric commentaries, and broken reality.

By the term “underlying reality” I mean the reality and world that the spectator must accept to make the film understandable. It is about all the conditions that make the story work, which are not explained, but taken for granted.

If the filmmakers are conscious of the film’s underlying reality, the film is conscientious, and if they are not, the film is non-conscientious.

An ostensive commentary is when a movie openly directs the spectator’s attention to something that the filmmakers want the audience to see and respond to. An aprioric commentary is when a film comments on things by not trying to make them seem special, but rather as something quite normal.

Broken reality is when a film violates its own rules.

Key words: realism, reality, film studies, transrealism

Alexander Zurowetz

Institutionen för kulturvetenskaper

Göteborgs universitet

C-uppsats, ht 2017

Handledare: Anna Backman Rogers

”You see, once you start down a road to make a film you enter a certain world. And certain things can happen in that world, and certain things can’t ... So you begin to know these rules for your world, and you’ve got to be true to those rules.”

David Lynch¹

¹ Larry Sider, Diane Freeman, Jerry Sider: *Soundscape: the School of Sound lectures, 1998–2001* (London ; New York : Wallflower Press, 2003), 50

Innehåll:

Sammanfattning:.....	5
Kapitel 1: Uppsatsen upplägg.....	6
Kapitel 2: Inledning	8
Kapitel 3: Exempel på analys av <i>American Beauty</i>	12
Kapitel 4: Förslag på ny metod	22
Kapitel 5: Transrealistisk analys av <i>American Beauty</i>	28
Kapitel 6: Självkritik	32
Kapitel 7: Avslutande diskussion.....	33
Litteratur.....	34

Sammanfattning

Syftet med denna uppsats är att introducera en ny sorts analys inom filmvetenskap, som jag kallar transrealistisk. Den transrealistiska analysen handlar om att hitta den underliggande verkligheten hos en film, det vill säga allt det filmen tar för givet för att den ska fungera. För att kunna analysera filmen transrealistiskt kommer jag att införa följande begrepp: underliggande verklighet, conscient, icke-conscient, ostensiv och apriorisk kommentar, samt bruten verklighet.

Det finns flera filmvetare som intresserat sig för den verklighet, eller värld, som en film målar upp, exempelvis David Bordwell och Daniel Yacavone. Det finns dock ingen teori om just det jag vill komma fram till, det vill säga den underliggande verklighet som inte är en del av själva berättandet, utan utgör utgångspunkt för berättandet. Denna verklighet är filmskaparna ibland medvetna om, men ibland inte. Den underliggande verkligheten hänger heller inte alltid ihop: filmen bryter mot sina egna regler.

För att kunna diskutera film är det viktigt att ha en terminologi som tydligt skiljer berättelsen från den underliggande verkligheten.

Film påverkar oss på ett sätt vi ibland är medvetna om. Men film kan också påverka oss omedvetet och få oss att uppfatta verkligheten på ett sätt som kanske inte alls varit filmskaparnas avsikt. För att komma åt vad en film verkligen säger, även sådant som filmskaparna inte själva vet om, är det nödvändigt att göra en transrealistisk analys av filmens underliggande verklighet.

Kapitel 1: Uppsatsens upplägg

Det finns ett stort antal teorier inom filmvetenskap men dessa är inte gjorda för att teoretiskt gå in på vad filmens värld är för något. Därför finns ett gap mellan det dessa teorier säger och det jag vill prata om, vilket är den verklighet filmen påstår existerar. Med den metod och de begrepp jag föreslår kan man lyfta fram denna verklighet så att man kan prata om den.

Jag kommer att använda filmen *American Beauty* som analysobjekt och inleda med att i korthet ta upp följande angreppssätt: feministisk, post-kolonial, narratologisk samt semiotisk. Jag kommer att kort förklara vad de olika teorierna går ut på men gör inte anspråk på att göra en uttömmande redogörelse. Mitt syfte är enbart att ge exempel på hur film kan analyseras för att sedan visa mitt förslag.

Efter att ha gått igenom de olika angreppssätten kommer jag att förklara den metod och de begrepp jag vill införa i den filmteoretiska diskussionen. Därefter kommer jag att analysera *American Beauty* enligt denna metod. Jag kommer också att ha en avslutande diskussion.

Feministisk teori:

Det finns en hel del olika sorters feministiska teorier om film. Men i denna uppsats kommer jag att koncentrera mig på den brittiska filmteoretikern Laura Mulvey samt på den nederländska kulturvetaren Anneke Smelik.

I essän *Visual Pleasure and Narrative Cinema*² menar Mulvey att kvinnans roll i filmens värld är att vara objekt för den manliga blicken. Den manliga blicken kan antingen handla om voyeurism, alltså att se kvinnan som ett attraktivt objekt, eller om fetischism, alltså som ett objekt för mannens kastrationsångest (enligt freudiansk teori).

Mulvey menar också att det finns tre sorters manliga blickar: Kamerans, publikens (även den kvinnliga publiken ser filmen ur ett manligt perspektiv) samt karaktärernas blick i filmen.

Anneke Smelik diskuterar i artikeln *Gay and Lesbian Criticism*³ hur homosexuella gestaltas i film. Bland annat påpekar hon att homosexuella alltid funnits i film men att de oftast hånats eller förlöjligats samt vanligen dör på slutet.

² Laura Mulvey: "Visual Pleasure and Narrative Cinema" ur tidskriften *Screen* 1975.

³ Anneke Smelik: "Gay and Lesbian Criticism" ur *Film Studies: Critical Approaches* (Oxford, Oxford University Press, 2000), 134

Postkolonial teori:

Hollywoods värld är, eller har i varje fall varit, väldigt vit. Även om det idag finns svarta hjältar är normen vit och andra etniska tillhörigheter beskrivs som en avvikelse. Richard Dyer påpekar i *The Matter of Whiteness*⁴ att många studier gjorts av hur exempelvis svarta skildras i film men att vithet sällan problematiseras.

Narratologisk analys:

Berättelser har analyserats ända sedan antiken. I exempelvis *Om diktkonsten* analyserar Aristoteles inte bara teaterpjäser utan ger också råd om hur man kan författa, exempelvis att det är viktigt att överraska åskådarna men inte på ett sådant sätt att saker och ting sker av en slump.⁵

Semiotisk teori:

Semiotik handlar om ett systematiskt studium av tecken, från början inom lingvistik men sedan inom allt fler områden, bland annat film. Förgrundsgestalter inom semiotiken är Ferdinand de Saussure och Charles S. Peirce.⁶

Enligt semiotiken består ett tecken av en ”signifier” (tecknets uttryck) och en ”signified”, tecknets innehåll. Ordet ”ord” består exempelvis av ett antal ljud eller bokstäver som är ordets signifier, medan själva betydelsen är ordets signified.⁷

En framstående semiotiker inom film är Christian Metz.

⁴ Richard Dyer: ”The Matter of Whiteness” ur Paula S. Rothenberg: *White Privilege: Essential Readings of the Other Side of Racism* (New York, Worth Publishers, 2016), 9

⁵ Aristoteles *Om diktkonsten* (Göteborg, Anamma Böcker AB, 1994), 39

⁶ Nationalencyklopedin

⁷ James Monaco: *How to read a film, the art technology, language, history and theory of film and media* (New York, Oxford University Press, 1977), 127

Kapitel 2: Inledning

När man studerar filmvetenskap går det knappast att undvika frågan om filmens relation till verkligheten. André Bazin menar exempelvis att ”The personality of the photographer enters into the proceedings only in his selection of the object to be photographed and by way of the purpose he has in mind. Although the final result may reflect something of his personality, this does not play the same role as is played by that of his painter. All the arts are based on the presence of man, only photography derives an advantage from his absence. Photography affects us like a phenomenon in nature, like a flower or a snowflake whose vegetable or earthly origins are an inseparable part of their Beauty.”⁸

Christian Metz förklarar: “One of the most important of the many problems in film theory is that of *the impression of reality* experienced by the spectator. [...] Films release a mechanism of affective and perceptual *participation* in the spectator (one is almost never totally bored by a movie).”⁹ I och med att publiken ser och hör människor göra saker i en verklighetstrogen miljö, har film en förmåga att skapa trovärdiga illusioner på ett sätt som ingen annan konstform klarar.

Joel Black förklarar att med ny teknik, som är tillgänglig för allt fler människor, filmas och visas numera företeelser som tidigare inte förekom på film: ”scenes that were never shown before – from natural disasters and human atrocities to sexual intimacies and ecstasies – are now public spectacles that are instantly shown everywhere.”¹⁰ Filmskapande är inte längre förbehållet ett fåtal, vilket säkert kommer att förändra filmkonsten på ett sätt vi ännu bara sett början av.

Richard Rushton påpekar att film påverkar verkligheten: ”What would our experience of reality be like without films? It would be entirely different, for films have changed the nature of reality itself.”¹¹

Daniel Yacavone vill göra en distinktion mellan en films ”world-in”, som är den värld filmen skapar med alla sina karaktärer, och en films ”world-of”, som är den samlade värld som en

⁸ André Bazin: *What is Cinema?* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1967), 13

⁹ Christian Metz: *Film language, a semiotics of the cinema* (Chicago, The University of Chicago Press, 1974), 4

¹⁰ Black, Joel: *The Reality Effect – Film Culture and the Graphic Imperative* (New York, London, Routledge, 2002)

¹¹ Richard Rushton: *The reality of film, theories of filmic reality* (New York, Manchester University Press, 2011),

speciell genre eller regissör skapar.¹² Det finns exempelvis en särskild David Lynch-värld som knyter samman hans filmer.¹³

Han menar också att film, genom att fungera som en spegel för den vanliga verkligheten, kan berika vår känsla av att finnas i världen och få oss att uppfatta något nytt i den.

David Bordwell påpekar vikten av att se en film i sitt rätta historiska sammanhang. Det handlar lika mycket om att inse hur lika vi människor är oavsett tidsepok, som att inse hur olika vi är. Som han uttrycker det: ”Who would have imagined that they could believe this?” Filmkritik kan handla både om att återupptäcka ursprungliga intentioner hos en film, som gått förlorade i takt med att samhället förändrats, och om att försöka förstå vilka villkor filmskaparna hade under en viss epok. ”For example, Lea Jacobs and Richard Maltby have traced out how concrete institutional negotiations among filmmakers, studio executives, and censors generated the disparities one may attribute to ”fallen women” films of the early 1930s.”¹⁴ Vad som är möjligt att uttrycka konstnärligt är beroende av vilket samhälle man lever i.

Diskussioner om film kan föras utifrån många olika teorier och utgångspunkter. Bland annat har feministisk och postkolonial kritik riktat uppmärksamheten på hur den vite mannen görs som norm inom filmen. Det är utifrån den manliga blicken allting sker, kvinnan blir ett objekt och människor med annan etnisk bakgrund medverkar, inte som vanliga människor, utan som representanter för den grupp eller minoritet de uppfattas tillhöra.

Film diskuteras också med litteraturvetenskapliga begrepp. Precis som en roman eller ett teaterstycke har en film en viss dramatisk utveckling. Dagens diskussioner har dessutom en lång historia och går tillbaka ända till Aristoteles poetik. Han påpekar bland annat att en ”fabel” har början, mitt och slut¹⁵, och att en tragedi bör ha en enda och hel handling¹⁶.

Samtidigt som alla dessa olika sätt att diskutera och analysera film är viktiga och ger nya insikter, har jag, både under mina filmteoretiska studier och under själva filmtittandet, saknat

¹² Daniel Yacavone: *Film Worlds, a philosophical aesthetics of cinema* (New York, Columbia University Press, 2015), 3

¹³ Ibid. 220

¹⁴ David Bordwell: *Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema* (Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1989), 266

¹⁵ Aristoteles *Om diktkonsten* (Göteborg, Anamma Böcker AB, 1994), 35

¹⁶ Ibid. 37

ytterligare ett sätt att undersöka film.

Det jag saknar är en diskussion av de grundförutsättningar en film bygger på, vad filmskaparna tar för givet för att filmen ska fungera och vad publiken måste acceptera för att filmen ska bli begriplig. För att kunna göra en sådan analys är det viktigt att ha tydliga begrepp så att man är klar över vad som exempelvis är filmens berättelse eller budskap och vad som inte är det, utan istället något som filmen förmedlar ändå, därför att den skapats i en viss kultur eller av personer med en viss verklighetsuppfattning.

Eftersom det saknas metod och terminologi för den här sortens analys kommer denna uppsats att innehålla förslag på hur en analys av det jag kallar filmens ”underliggande verklighet” kan genomföras. Vilken synvinkel av verkligheten har filmen och vilken synvinkel måste alltså vi som ser filmen acceptera för att denna verklighet ska bli begriplig? Om man uppfattar möjligheten att se film som en synvinkel på verkligheten gäller det att ta reda på vad den synvinkeln är.

Mitt förslag handlar alltså inte om en kritik av annan filmteori, tvärtom tycker jag att det är viktigt att kunna diskutera film (och annan konst) på flera olika sätt. Mitt förslag handlar istället om att tillföra ytterligare en färg till paletten.

Det jag kommer att föreslå är att diskutera film utifrån en metod jag kallar ”transrealistisk”, vilket handlar om att gå förbi det som vi vanligen uppfattar som den reella verkligheten och identifiera filmskaparnas verklighet.

Ett annat begrepp jag kommer att använda är ”underliggande verklighet”. Den underliggande verkligheten är allt det som filmskaparna tar för givet. Med uttrycket ”conscient”, efter latinets ord för medveten, menar jag de fall då en filmskapare är medveten om den värld hen skapat.

Ytterligare begrepp jag vill införa är ”ostensiv kommentar”, för de tillfällen en film vill rikta uppmärksamheten mot något, samt ”apriorisk kommentar”, när filmen avstår från att kommentera.

Jag kommer även att använda begreppet ”filmskapare” (som dock självklart inte är mitt eget begrepp) för alla dem som bestämt hur en film ska vara, oavsett om det är regissörens, producentens, manusförfattarens eller någon annans vision som realiseras. Det är inte

processen om hur en film blir till som jag skriver om, därför kommer jag inte att gå in på vems verklighet filmen realiserar, utan om vilken verklighet filmen realiserar.

När man börjar studera den underliggande verkligheten hos en film är risken stor att man börjar inse att en film som man tyckt var ganska bra, egentligen inte är något vidare, eftersom den förutsätter så mycket som egentligen är ganska osannolikt, kanske till och med obehagligt, eller eftersom den egentligen inte är särskilt konsekvent eller begriplig. Att studera en films underliggande verklighet kan därför vara ett sätt att döda en film.

Min tanke är dock inte att diskussionen om underliggande verklighet ska handla om huruvida en film är bra eller dålig, utan snarare vara en hjälp för att analysera hur en film är en del av vår samtids gemensamma narrativ.

Kapitel 3: Exempel på analys av *American Beauty*

Den exempelfilm jag valt att använda är *American Beauty*¹⁷. Jag hade kunnat använda vilken film som helst, men föredrar att välja en välkänd film som läsaren antagligen sett, vilket gör det enklare att hänga med i resonemanget.

American Beauty, regissören Sam Mendes första film, blev en stor succé när den kom 1999. Filmen vann fem Oscar: för bästa film, manliga huvudroll, regi, originalmanus samt foto; filmen var dessutom nominerad till ytterligare tre Oscar. Filmen vann även tre Golden Globes samt sex British Academy Film Awards. *American Beauty* finns också med på Writers Guild of Americas lista från 2006 över världens bästa filmmanus. Mindre smickrande är att filmen 2005 hamnade på tidskriften *Premieres* lista över tidernas tjugo mest överskattade filmer.

American Beauty fungerar ganska bra både för en feministisk och postkolonial analys, dels på grund av att den manliga blicken är så uppenbar här, dels på grund av den totala avsaknaden av karaktärer av annat etniskt ursprung: detta är en mycket vit film. Narratologiskt är filmen också intressant, eftersom den har en tydlig berättarröst vilket innebär att händelserna är sedda ur en viss persons synvinkel (filmen är dock något inkonsekvent, vi får vara med om flera scener som berättaren inte borde ha kunskap om, eftersom han helt enkelt inte var där). För en semiotiker skulle jag kunna misstänka att filmen är något av en dröm: det finns ett väldigt tydligt symbolspråk, främst de röda rosor som ständigt återkommer, samt musik som ledsagar publiken.

American Beauty är även ett exempel på en film som handlar om ett vanligt ämne inom film från USA: den amerikanska drömmen. Filmvetaren Julia Levinson skriver: "Since the eighteenth century the success myth has been a key component of American master narratives: those resonant stories that seem to contain the essence of the nation and that get told and retold across generations and genres. The myths continuity attest to its strong hold on our national imagination and to its definitional role in our ongoing cultural conversation about what it means to be an American."¹⁸ *American Beauty* är dock ett exempel på när drömmen snarare blivit en mardröm.

¹⁷ Filmen är från 1999 och regissör är Sam Mendes. Huvudrollsinnehavare är Kevin Spacey.

¹⁸ Julie Levinson: *The American success myth on film* (New York, Palgrave Macmillan, 2012), 1

American Beauty är också en film som man (eller åtminstone jag) tycker är ganska bra första gången man ser den, men som sedan blir allt sämre ju fler gånger man tittar på den. Man skulle kunna dra slutsatsen att en film (eller ett annat konstverk) alltid förstörs av att analyseras men så är det förstås inte; tvärtom finns gott om filmer (och andra konstverk) som man uppskattar mer och mer genom att uppleva den flera gånger och göra en analys.

Ytterligare ett skäl till att jag valt *American Beauty* är att filmen är ett bra exempel när det gäller att diskutera det som är huvudsyftet med min uppsats: vad den underliggande verkligheten *är* och vad den *inte* är, den innehåller både ostensiva och apriori kommentarer och gör anspråk på att visa en realistisk verklighet.

Mer om detta längre fram i uppsatsen.

American Beauty

Resumé:

Lester Burnham vantrivs med sitt jobb, lever i ett trist äktenskap med sin fru Carolyn och har en dålig relation till sin sextonåriga dotter Jane. Mötet med Janes kompis Angela förändrar dock hans liv: han blir häftigt förälskad, säger upp sig från sitt jobb, börjar gymma och köper en ny bil.

Samtidigt har Carolyn en affär med annan man och Jane förälskar sig i Ricky, grannens son, som försörjer sig på att låna knark. Rickys pappa, Frank, kontrollerar sin son hårt. Han tror att Lester inlett ett homosexuellt förhållande med sonen. När Frank en regnig kväll försöker ställa Lester mot väggen slutar det istället med att han kysser Lester.

Lester och Angela försöker ha sex, men när Angela erkänner att hon är oskuld, inser Lester äntligen att Angela bara är ett barn, och att de inte kan ha en relation.

Filmen slutar med att Frank skjuter Lester.

Feministisk teori:

Laura Mulvey skriver: "In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly."¹⁹

I *American Beauty* spelar den manliga blicken verkligen en viktig roll. I själva inledningen av filmen får vi se dottern Jane genom Rickys kameraöga, där hon berättar vilken töntig pappa

¹⁹ Laura Mulvey: "Visual Pleasure and Narrative Cinema" ur tidskriften *Screen* 1975.

hon har och att någon borde ”put him out of his misery”.

Och en av de mest centrala scenerna i filmen är när Lester för första gången får syn på Angela. Lester och Carolyn sitter i publiken under en basketmatch där dottern Jane, tillsammans med ett antal andra flickor, uppträder som cheerleaders. Lester är allmänt uttråkad men plötsligt tappar han hakan: han har upptäckt den vackra Angela. Med ens försvinner alla andra människor runt omkring: alla dansande flickor, förutom Angela, är borta, det finns ingen i publiken, förutom Lester. Och Angela börjar uppföra en erotisk dans enbart för honom, som slutar med att hon öppnar sin blus varifrån röda rosenblad väller fram. Också Ricky ägnar sig åt att titta, men genom sin kamera. Han vill fånga sådant som är vackert i tillvaron och dit hör Jane. Bland annat står han vid fönstret i sitt eget hus och filmar hur Jane, i fönstret till sitt rum, sakta klär av sig.

En annan viktig scen i filmen är mot slutet då Frank söker upp Lester som gymmar i garaget. Lester förklarar att han inte bryr sig om att hans fru har en affär med en annan man eftersom deras äktenskap bara är en kuliss. Frank och Lester utbyter långa blickar med varandra och till slut omfamnar Frank Lester och börjar sedan kyssa honom. ”Oh, no, you got it all wrong”, utropar Lester och drar sig undan.

Filmens slutar också med en manlig blick, men denna gång är den innehållslös: den döde Lesters ögon stirrar tomt där han ligger skjuten vid bordet.

Kvinnans uppgift i en film är inte bara att vara ett objekt utan är också en symbol för manlig kastrationsångest, menar Mulvey.²⁰ Att Lester har problem med sin manlighet i relation till Carolyn är tydligt. Under ett middagsbråk påstår Lester till och med att Carolyn ”keeps my dick in a mason jar under the sink”, och när han så småningom försöker förföra henne avvisar hon honom eftersom hon är rädd att smutsa ner soffan. Efter att Lester sagt upp sig är det också Carolyn som försörjer familjen och som har en utomäktenskaplig affär. Lesters nya intresse för träning hänger förstås också samman med en önskan att bli mer manligt attraktiv. Ett sätt att hantera kastrationsångest är, enligt Mulvey, ”the substitution of a fetish object or turning the represented figure itself into a fetish so that it becomes reassuring rather than dangerous”.²¹ Lester hanterar alltså, enligt detta sätt att se, sin kastrationsångest genom att ersätta den trista Carolyn med den unga, förföriska Angela.

American Beauty är tydligt berättad ur Lesters perspektiv vilket möjligen skulle kunna vara ett sätt för regissören, Sam Mendes, att avvärja kritik om att filmen är sexistisk. Han påstår ju

²⁰ Laura Mulvey: ”Visual Pleasure and Narrative Cinema” ur tidskriften *Screen* 1975.

²¹ Ibid.

inte att saker och ting faktiskt är på ett visst sätt, bara att de är så Lester ser det.

Men perspektivet gör också att sympatierna hamnar hos Lester: han är visserligen en familjeförsörjare som utan samvetsbetänkligheter säger upp sig från sitt jobb, han köper en bil som han antagligen inte har råd med, han struntar i sin fru men vill inte skilja sig, trots att det kanske vore en lösning, och ägnar mycket mer uppmärksamhet åt sin dotters kompis än åt dottern själv. Hans manliga uppvaknande innebär också att han blir alltmer aggressiv, vid ett middagsbråk sätter han exempelvis Carolyn på plats genom att kasta en tallrik i väggen och säga åt henne att inte avbryta när han talar. När han ska ha sex med Angela besinnar han sig visserligen när han inser hur ung och oerfaren hon är, men han är ändå inte särskilt ångerfull över sitt beteende.

Den karaktär man tycker sämst om i filmen är Carolyn. Hon borde dock lida lika mycket som Lester över det trista äktenskapet och lämnas dessutom ensam med ansvaret att dra in pengar. Enligt Mulvey är det kvinnan som straffas när något går fel. När Carolyn inte vill ha sex med Lester eftersom hon oroar sig för att smutsa ner soffan anklagar Lester henne för att bara bry sig om prylar – Lester uppfattas dock inte som materialistisk för att han köper en dyr bil, tvärtom är det ett tecken på hans frigörelse. När Carolyn skaffar sig en älskare uppfattas det som något löjligt och ytterligare ett bevis på hur otrevlig hon är, medan Lesters svärmande för en 16-åring handlar om hans behov av att göra uppror.

Carolyn tvingas ta ansvar för familjeförsörjningen, förlorar sin älskare och till slut mördas till och med hennes man, något hon i och för sig annars tänkt göra själv.

I polemik mot Mulvey skulle man dock kunna påpeka att Lester faktiskt dör på slutet, vilket ju borde vara det ultimata straffet.

”An active/passive heterosexual division of labour has similarly controlled narrative structure”, skriver Mulvey.²² Det stämmer att kvinnorna är passiva i *American Beauty*.

Carolyn har behov av en man för att komma någon vart i livet, om inte hennes egen man så någon annan, och Jane kan inte uppskatta sig själv förrän hon fått en pojkvän.

Men i *American Beauty* stämmer det inte att män måste vara heterosexuella för att agera, eftersom det faktiskt är en homosexuell man som till slut dödar Lester. Kanske är mordet ett sätt för Frank att visa att han visst är en man, (om det nu är manligt att kunna döda).

I sin diskussion om den amerikanska drömmen påpekar Julie Levinson att drömmen bland annat hotas av kvinnans frigörelse. Kanske kan *American Beauty* ses som direkt

²² Ibid.

antifeministisk. ”Only *American Beauty* directly suggests that male anxiety stems partly from female ascendancy and the collapse of gender norms.”²³

Homosexuella har alltid funnits i filmens värld, påpekar Anneke Smelik.²⁴ Men i Hollywood måste hjälten alltid vara heterosexuell. Och eftersom homosexuella, till skillnad från kvinnor och personer med annan etnisk bakgrund, inte omedelbart går att identifiera, måste de beskrivas på ett stereotypt sätt, så att publiken förstår vilka de är.²⁵

Att Frank har ett problematiskt förhållande till homosexualitet förstår vi tidigt i filmen när grannarna Jim och Jim ringer på dörren för att presentera sig. ”How come these faggots always have to rub it in your face?” undrar Frank när Jim och Jim joggar förbi.

Sedan visar det sig att skälet till den militära disciplin han påtvingar både sin familj och sig själv just är att han själv är homosexuell.

Feministisk teori är intressant men som jag senare kommer att visa går det att tränga djupare in i analysen av en film.

Postkolonial teori:

Den postkoloniala filmkritiken påminner på många sätt om den feministiska: i båda fallen handlar det om att ifrågasätta den vite mannens blick och den vite mannen som norm. Det handlar även om att uppmärksamma vilka roller den med annan etnisk bakgrund tillåts spela: kan exempelvis en indian vara hjälte?

Richard Dyer påpekar i *The Matter of Whiteness* att många studier har gjorts av hur exempelvis svarta gestaltas i film. Betydligt färre studier handlar om skildringen av vita.

”Indeed, to say that one is interested in race has come to mean that one is interested in any racial imagery other than that of white people. Yet race is not only attributable to people who are not white, nor is imagery of non-white people the only racial imagery.”²⁶

American Beauty är en film som utspelar sig i en helt och hållet vit medelklassmiljö. Några rasmotsättningar, eller för den delen klassmässiga motsättningar, finns inte riktigt, även om några färgade faktiskt finns med alldeles i början av filmen när Carolyn misslyckas med att

²³ Levinson, Julie: *The American success myth on film* (New York, Palgrave Macmillan, 2012)137

²⁴ Anneke Smelik: ”Gay and Lesbian Criticism” ur *Film Studies: Critical Approaches* (Oxford, Oxford University Press, 2000), 134

²⁵ Ibid, s 137

²⁶ Richard Dyer: ”The Matter of Whiteness” ur Paula S. Rothenberg: *White Privilege: Essential Readings of the Other Side of Racism* (New York, Worth Publishers, 2016), 9

sälja ett hus.

Man skulle kunna tycka att det därför inte finns något skäl att problematisera vithet (eller klass) i denna film. Å andra sidan, om filmen hade utspelats i en helt och hållet svart miljö hade antagligen detta faktum uppmärksammas. Kanske hade till och med de problem som tas upp i filmen tolkats som speciellt svarta problem, exempelvis hade man kanske uppfattat Franks homosexualitet, och därmed sammanhängande kontrollbehov, som ett typiskt svart förhållningssätt.

För att återigen citera Dyer: “As long as race is something only applied to non-white peoples, as long as white people are not racially seen and named, they/we function as a human norm. Other people are raced, we are just people.”²⁷

Ett viktigt tema i filmen är medelklassens behov av att upprätthålla skenet. Lester har ett jobb som han vantrivs med och Carolyn är visserligen mer framgångsrik, men ständigt på gränsen till sammanbrott. Båda kämpar på, tills Lester en dag gör revolt.

Frank håller familjen i militärisk disciplin, har lyckats forma sin hustru till en viljelös slav och kontrollerar sonen, exempelvis med hjälp av regelbundna urinprov.

Sonen försörjer sig genom att sälja marijuana. Är det kanske en typiskt “vit” drog?

Är det överhuvudtaget typiskt för vita att acceptera ett trist och blodlöst liv för att inte bryta mot normen? Eller är detta kanske en fördomsfull attityd, denna gång riktad mot vita?

Angela har ju faktiskt det helt motsatta målet: vad som helst är bättre än att vara vanlig.

Om filmen istället handlat om svarta som kämpar med att uppfattas som normala medelklassmänniskor hade detta kanske uppfattats helt annorlunda. Möjligen hade tragiken i att behöva kväva sig själv för passa in i den sociala normen framstått mycket tydligare om det funnits en rasmässig dimension i konflikten.

Och hur hade man sett på den 42-åriga pappan som försöker förföra en 16-åring om det handlat om svarta människor? Hade exempelvis kritik framförts om hur svarta män alltid sexualiseras?

Dyer säger: “There is no more powerful position than that of being “just” human. The claim to power is the claim to speak for the commonality of humanity. Raced people can’t do that – they can only speak for their race.”²⁸

Även om Dyer förstås har rätt kan det vara så att fördomar även finns mot vita, normala medelklassmänniskor: exempelvis att de gör nästan vad som helst för privilegiet att uppfattas

²⁷ Ibid.

²⁸ Ibid.

som just vita, normala medelklassmänniskor.

”White people need to learn to see themselves as white, to see their particularity. In other words, whiteness needs to be made strange.”²⁹ Dyers uppmaning skulle säkert kunna vara en intressant ingång till *American Beauty*.

Vithet som norm kan också ses som en del av den underliggande verklighet som jag kommer att diskutera senare.

Narratiologisk analys:

Narratologi handlar ursprungligen om att studera berättande och berättelser inom litteraturvetenskap. Men begreppet används också inom andra konstformer, exempelvis film. Narratologi handlar om berättelsers struktur, inte primärt om deras innehåll (men struktur och innehåll hänger förstås samman). Även om narratologi bygger på moderna tankar använder man sig av begreppen mimesis och diegesis, som kommer från Platon och Aristoteles. Med mimesis menas det dramatiska återgivandet av berättelsen och med diegesis menas själva berättandet.³⁰

Mieke Bal menar att ett material kan analyseras på tre nivåer: text, story samt fabula. En fabula är en serie logiskt och kronologiskt besläktade händelser som orsakas och upplevs av aktörerna. En story är en fabula som berättas på ett särskilt sätt. En text är den slutgiltiga formen för storyn, som kan berättas på olika vis, exempelvis som en boktext, en sång, en opera eller något annat.

Mieke Bal kallar den person genom vilken berättaren ser berättelsen för fokalisator.³¹

Fokalisator i *American Beauty* är Lester. Även om det också finns scener i filmen som Lester inte gärna kan känna till, som exempelvis samtal mellan Frank och Ricky, är det ändå Lesters berättarröst som ledsagar tittarna genom filmen och ibland kommer med ganska cyniska eller uppgivna kommentarer.

Filmen börjar med att Jane tittar in i Rickys kamera och förklarar hur löjlig hennes pappa är och att man borde göra sig av med honom. Ricky säger att han skulle kunna döda Lester.

”Would you?” frågar Jane.

Sedan får vi, från ovan, se området där familjen bor samtidigt som Lester berättar att han är 42 år och kommer att dö inom ett år. I nästa scen stiger Lester upp ur sängen för att ägna sig

²⁹ Ibid.

³⁰ Arne Mellbergs inledning i Aristoteles *Om diktkonsten* (Göteborg, Anamma Böcker AB, 1994), 7

³¹ Mieke Bal: *Narratology, introduction to the theory of narrative* (Toronto, Buffalo, London, University of Toronto press, 2004), 142

åt dagens höjdpunkt: att onanera i duschen. Under tiden klipper Carolyn rosor i trädgården och Lester påpekar att det inte är en slump att sekretören matchar hennes kläder.

Lester berättar också att hans fru inte alltid varit sådan där, en gång var de lyckliga.

Vi får också veta att grannarna består av ett homosexuellt par: Jim och Jim.

Dottern Jane kollar upp en webbsida om bröstoperationer och vi hör Lester kommentera: "I wish I could tell her that's all going to pass, but I don't want to lie to her."

Redan efter de allra första minuterna förstår vi alltså vilken konflikt filmen handlar om:

Lesters livsleda och olyckliga liv. Vi får också veta att han snart kommer att dö och kanske börjar vi misstänka att det är Ricky och Jane som kommer att mörda honom. Vi inser att familjen är konfliktfylld, inte minst relationen mellan Lester och Carolyn. Att röda rosor kommer att spela en roll anar vi eftersom det är så mycket fokus på Carolyn när hon klipper av en ros.

När Lester senare är på jobbet uppmanas han att beskriva vad han egentligen gör vilket Lester uppfattar som förödmjukande.

Carolyn jobbar som mäklare och är full av beundran för den framgångsrike kollegan och rivalen Buddy Kane.

Nya grannar flyttar in: Frank, Barbara och sonen Ricky.

Nästa avgörande händelse är när Lester upptäcker Angela när hon uppträder som cheerleader. Han känner sig som ung på nytt, lämnar sitt jobb och lyckas till och med pressa fram en årslön som avgångsvederlag. Han börjar också träna för att Angela ska uppmärksamma honom.

Samtidigt inleder Carolyn en affär med Buddy Kane. Också Jane och grannens son, Ricky, inleder en relation.

Samtliga huvudpersoner förändrar alltså sina liv ungefär samtidigt och i samtliga fall innebär förändringen nya relationer.

Mot slutet av filmen bryter Buddy sin relation till Carolyn. Hon beger sig hem med en pistol i handväskan. Samtidigt har Ricky erbjudit sig att döda Lester för att sedan rymma med Jane. Och Frank har avslöjat sin homosexualitet genom att kyssa Lester.

Lester försöker ha sex med Angela men när han inser att hon är oskuld förstår han att hon är alldeles för ung och oerfaren för honom. Han är ändå nöjd med sig själv eftersom han faktiskt lyckats förändra sitt liv.

Det är då slutet kommer: En pistol riktas mot hans huvud. Och det är varken Carolyn eller

Ricky som håller i den utan Frank. Berättelsen är dock upplagd så att vi inte förstår det förrän vi ser den blodsbestänkte Frank.

Ett tragiskt slut? På sätt och vis, men innan han dör har Lester ändå lärt sig att uppfatta det sköna i livet.

Semiotisk analys:

Filmens titel, *American Beauty*, är också namnet på en blomma, Rosa American Beauty. Denna röda ros ledsagar oss genom hela filmen, och eftersom just röda rosor har en sådan stark symbolisk kraft i vår kultur, framför allt som kärlekssymbol, är det knappast möjligt att röda rosor finns med lite varstans av en slump.

Samtidigt som Lester onanerar i duschen klipper hans hustru Carolyn av röda rosor i sin trädgård. Man kan tolka det som att hon klipper av kärleken i sitt liv. Rosen kan ses som en symbol för det kvinnliga könet och stjälken som en symbol för det manliga, som hon alltså klipper av sig från. Det finns också en bildmässig koppling mellan hur Carolyn klipper av rosen, som är en kärlekssymbol, med Lesters onani. När grannen Jim frågar hur hon kan få dem att blomma så vackert svarar hon: "Eggshells and miracle grow". Det gäller att hålla koll på sina rosor så att de inte växer hur som helst.

Lesters fantasier om Angela innehåller också röda rosor: första gången han upptäcker henne fantiserar han om hur hon öppnar sin blus och röda rosor väller fram. Han föreställer sig henne också badande i röda rosor och när han drömmer om henne faller röda rosenblad ner i hans säng. Hon är sexig och delar med sig av sina röda rosor, medan Carolyn är osexig som klipper bort sina rosor.

Röda rosor finns också inne i familjen Burnhams hem. Man kan se det som att det ärCarolyns hårt tuktade rosor som står på matsalsbordet. En mer Carolynvänlig syn skulle kunna vara att medan Lester fantiserar om kärlek han inte kan få, finns ju faktiskt Carolyns röda rosor därhemma, om än väl hårt ansade.

Rött, som står för revolt, kan för övrigt sägas vara filmens utmärkande färg. Dörren till familjen Burnhams hem är röd, den drömbil Lester köper är röd, han får en röd keps när han börjar jobba på hamburgerrestaurangen och Angela har mycket röda läppar. Och på slutet får vi se familjens köksbord färgas rött av Lesters blod. På bordet står också en vas med röda rosor. Rosorna har under hela filmen symboliserat Lesters passion, att se dem i samma bild som när blodet rinner över bordet är som att se passionen lämna hans döda kropp.

Också Carolyns nya och friare värld är ganska röd: Hennes älskare, Buddy Kane, har en affisch som är röd, de har sex i röda sängkläder och hon har på sig röda kläder och rött läppstift när hon umgås med honom.

Rickys film om en plastpåse som dansar i vinden har en röd mur som bakgrund och när Frank besöker Lester den regniga mordkvällen ser vi Lesters röda bil i bakgrunden.

Även vit färg spelar en viktig roll i filmen. Vitt står för oskuld och renhet men kan också associeras med kyla, sterilitet och död: Familjen Burnhams hus är vitt, staketet runt trädgården är vit, sängkläderna och gardinerna är vita, Carolyn bär ett vitt förkläde när hon ansar rosor och familjens bil är gråvit: allt är färglöst och perfekt. Men Rickys plastpåse som han filmat är också vit, i all sin oansenlighet det vackraste han sett. Och i en av Lesters fantasier badar Angela i ett vitt badkar fyllt av röda rosor – renhet förenat med passion. När Lester får veta att Angela är oskuld, befinner de sig på en vit soffa. Och när Lesters blod stänker på en vit vägg blandas rött och vitt, passion och död.

Även musiken spelar en viktig roll i filmen. När Lester fantiserar om Angela spelas Thomas Newmans minimalistiska musik som tydligt hjälper åskådaren förstå att detta bara är en dröm.

Även valet av diegetisk musik är noga uttänkt: vid matbordet spelas Carolyns ”hissmusik” men Lester har helt annan smak. När han tränar lyssnar han på Bob Dylan, när han kör sjunger han med i *American woman*, när han springer har han The Who i öronen. Ju friare han blir desto friare blir hans musikval.

Slutsats: Samtliga dessa analyser nuddar vid att det finns en verklighet som filmen utspelas i. Men de når inte riktigt fram till den. Det är exempelvis kvinnans roll eller människor med annan etnisk bakgrund som sätts i fokus i dessa teorier men inte den värld dessa människor existerar i.

Det jag vill veta är istället hur denna värld kan finnas, hur man kan koppla samman de olika saker vi får se, vad dessa saker är i filmens verklighetsuppfattning. Vad är det för verklighet som krävs för denna films existens? Vad är det denna verklighet utgår från som grunder för att vi ska förstå och acceptera och begripa filmen?

För hur relaterar vi till karaktärerna om det inte finns en värld för deras existens? Ett sätt att kunna relatera till karaktärerna är att förstå deras verklighet.

Kapitel 4: Förslag på ny metod

Förra kapitlets analyser hade kunnat göras mycket mer ingående och noga. Det finns också många andra tolkningar av både feminism, postkolonialism, narratologi och semiotik än de jag tagit upp, samt ytterligare metoder att analysera film.

Men det jag egentligen är ute efter är en helt annan metod, som handlar om vad vi åskådare måste acceptera för att en film ska bli begriplig. Det handlar om att försöka analysera den underliggande verklighet som filmen förutsätter och ta reda på vad den egentligen innebär. Det handlar också om att undersöka hur medvetna filmskaparna är om sin egen skapelse.

Den metod jag föreslår kallar jag ”transrealistisk”, där det latinska prefixet ”trans” står för ”gå över” eller ”gå bortom”. Det handlar alltså om att gå förbi det som vi vanligen uppfattar som den reella verkligheten och acceptera filmens verklighet. Man skulle kunna säga att det handlar om att se filmen som en person: vilken uppfattning av världen har denna person? Filmen kanske har en rasistisk uppfattning av världen – det har inte med filmskaparna att göra, de behöver inte vara rasister, men filmens verklighet kan vara sådan.

”To make a film is also to construct a world”³², säger Daniel Yacavone. Alla filmskapare skapar en värld i tid och rum där deras film utspelar sig. Denna värld skiljer sig från den ”verkliga världen” och bygger på filmskaparnas medvetna eller omedvetna val. Vi är alla slavar under vår egen verklighetsuppfattning, vare sig vi är filmskapare eller inte. Vi gör alltid val som bygger på den verklighetsbild vi har. Inom filosofi används begreppet qualia³³ för den subjektiva verklighetsuppfattning vi alla har. Vi kan ju egentligen inte veta hur andra uppfattar tillvaron, exempelvis om andra uppfattar färger som vi. När en filmskapare säger att hen vill göra en verklig film kan man därför undra vems verklighet hen vill skildra.

Underliggande verklighet

Med begreppet ”underliggande verklighet” menar jag den verklighet och värld som åskådaren måste acceptera för att filmen ska bli begriplig. Det handlar om alla förutsättningar som gör att berättelsen fungerar, som inte förklaras, utan bara finns där.

³² Daniel Yacavone: *Film Worlds, a philosophical aesthetics of cinema* (New York, Columbia University Press, 2015), xiii

³³ Clarence Irving Lewis: *Mind and the World Order* (New York Dover: Publications Inc., 1956), 60

Den underliggande verkligheten är den uppfattning av verkligheten som filmskaparen(skaparna) skapar som är en grund för att kunna berätta den historia som hen vill. Vi kan inte uppfatta en verklighet utanför tid och rum³⁴, och på samma sätt kan inte filmen och dess verklighet existera utanför tid och rum. Därför måste tiden och rummet också skapas.

Tiden och rummet är inte en del av berättelsens handling; den blir aldrig uttryckt eller förklarad för oss. Om tiden och rummet behöver förklaras beror det i så fall på att de är en del av handlingen, inte den underliggande verkligheten. Istället ligger tiden och rummet bakom handlingen och hjälper oss att förstå platsen, miljön och de sociala strukturer som filmen bygger på. Hur den underliggande verkligheten är, är aldrig uttalat även om den kan vara stilistiskt representerad.

Även föremål är en del av den underliggande verkligheten, som möbler, husgeråd, bilar och så vidare. I den mån de har någon betydelse för handlingen är de intressanta att diskutera, annars lämnas de utanför en transrealistisk analys.

För att ta ett exempel: Om vi har en modern film som utspelar sig på 1800-talet kan publiken ledas till att förstå att detta är en värld där kvinnor inte har samma rättigheter som män, exempelvis genom att man får se en man som sätter sin hustru på plats utan att hon kan säga emot honom. Att mannen sätter kvinnan på plats är en ostensiv kommentar (mer om detta nedan) och en del av själva berättelsen. Det är alltså inte en del av den underliggande verkligheten.

Men om vi istället har en film som utspelar sig på 1800-talet, som är gjord i början av 1900-talet, en tid då svarta inte visades på film, där vi i bakgrunden ser tjänstefolk som spelas av vita människor som är sminkade till svarta (black-faces) och det inte kommenteras i filmen, är detta en del av den underliggande verkligheten. Det är alltså något i bakgrunden som filmskaparna inte har med för att säga något eller få oss i publiken att kommentera; filmen handlar ju inte om människor med skokräm i ansiktet. Det säger förstås en del om den tiden, och generellt om oss människor, att man för 100 år sedan kunde skildra svarta som vita med svartmålad ansikten. Den underliggande verkligheten blir ofta tydligare i takt med att samhället förändras och sådant som tidigare var självklart inte längre är det.

³⁴ Immanuel Kant: *Prolegomena to Any Future Metaphysics* (Indianapolis/Cambridge Hackett Publishing Company, 1977), 24

En kritiker som är inne på ett liknande spår är Isaac Butler. Han menar att den som kritiserar Star Wars för att filmerna strider mot verkligheten, och att man exempelvis inte kan höra explosioner i rymden, inte förstått att filmen måste kritiseras utifrån sina egna utgångspunkter. Star Warsvärlden fungerar så att explosioner kan höras i rymden, även om vår värld inte gör det. Star Wars befinner sig i en annan värld än vår värld.³⁵

Verkligheten förändras med tiden, vilket innebär att nya filmer har en annan underliggande verklighet än gamla. Det innebär att vi måste bedöma äldre filmer efter den tid då de skapades. Om vi exempelvis i framtiden hamnar i en värld där alla har erfarenhet av att vara i rymden kommer det kanske inte att gå att titta på Star Wars längre, eftersom alla har erfarenhet av att explosioner inte hörs.

Eller för att citera George Lucas: "Always remember, your focus determines your reality."

En annan filmvetare som bör framhållas är David Bordwell som i *Making meaning*³⁶ menar att det finns fyra nivåer av mening i en film. För att förstå filmen skapar publiken en *referentiell* mening utifrån den värld som presenteras i filmen (diegesis) samt vad som händer i denna värld (filmens fabula). Filmens värld kan vara *extratextuell*, det vill säga handla om något som finns i den vanliga världen, exempelvis Göteborg, eller *intratextuell*, alltså handla om något som endast finns i filmens värld, exempelvis ett rymdskepp på väg till en annan galax. Filmen har också en *explicit* mening vilket är det publiken uppfattar som filmens budskap, exempelvis att det går bra för den som är god och illa för den som är ond. Filmen kan även ha en *symbolisk* mening, som är mindre uppenbar och där kritiker och publik ofta har olika åsikter: handlar exempelvis *The Lord of the Rings* egentligen om kriget mot Nazityskland eller kanske om de kristnas kamp mot de onda eller om något helt annat? Den fjärde meningsnivån, den *symptomatiska* eller *undertryckta*, är en som filmskaparna själva är omedvetna om, och som går på tvärs mot den referentiella, explicita och symboliska meningen: handlar exempelvis *Psycho* egentligen om Hitchcocks omedvetna rädsla för kvinnlig sexualitet?

David Bordwell är inne på något verkligt intressant här som ligger väldigt nära innehållet i denna uppsats. Han går dock inte djupare in på problemet med den fjärde nivån av

³⁵ <https://psmag.com/social-justice/whats-difference-art-reality-wonder-woman-flicker-superheroes-racism-pop-culture-93951>

³⁶ David Bordwell: *Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema* (Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1989), 8

medvetenhet, och föreslår ingen metod för hur man kan skilja denna nivå från själva berättelsen, som är något annat.

Conscient (när verkligheten är medveten)

Ett annat begrepp jag vill införa är conscient, efter latinets ord för medveten. Om filmens underliggande verklighet är medveten hos filmskaparna och i filmen är den conscient. Det innebär att filmskaparna är uppmärksamma på att den verklighet de skapat i sin film inte är helt och hållet samma sak som det vi associerar som verklighet utanför filmen, (alltså filmisk verklighet är inte lika med verklig verklighet). Denna verklighet är synvinklad. Oavsett vad verkligheten är, en tecknad film, en spelfilm eller vad om helst, finns en synvinkel.

På motsvarande sätt vill jag införa begreppet icke-conscient när filmskaparna inte vet om att de skapat en värld till sin film. Filmskaparna tror att den värld de målar upp är en perfekt porträttering av den sanna verkligheten och inte deras egen synvinkel.

En icke-conscient verklighet medför nästan med nödvändighet att filmskaparen blandar ihop det som inom filosofin kallas objektiv och subjektiv sanning. Det vill säga, om den underliggande verkligheten exempelvis innebär att vackra kvinnor måste se ut som Megan Fox (som i *Transformers*) och filmskaparen inte förstått att han skapat denna verklighet, kommer filmen att förmedla detta som en objektiv sanning. Alltså en personlig uppfattning om att Megan Fox är vacker förvandlas till att det enda sättet för en kvinna att vara vacker är att se ut som Megan Fox.

Det är ofta icke-conscienta filmer som skapar konflikter mellan filmskapare och publik. En filmskapare som exempelvis låter alla svarta personer vara lättlurade, kan av publiken uppfattas som rasistisk. Filmskaparen själv tycker kanske inte alls det, eftersom hen inte själv är medveten om att den underliggande verkligheten säger att alla svarta är lättlurade.

Ibland misslyckas illusionen, fasaden faller, åskådaren fångas inte av filmen utan påminns om att allt är på låtsas. Sådant kan hända när filmen är icke-conscient; den underliggande verkligheten accepteras inte eftersom den påstår saker som åskådarna inte kan ta för sanna; åskådarna genomsådar illusionen. Ett exempel är *The Room*, av Tommy Wiseau, där folk reagerar på ett obegripligt och oförutsett sätt, enligt vår vanliga verklighet.

Joel Black diskuterar D. W. Griffiths film *the Birth of a Nation*, vars underliggande

verklighet är grundad i rasism och går ut på att svarta ska acceptera att vara underlydande. Han påpekar att "One of the most obvious ways in which the visual medium of film differs from the verbal medium of the novel is that while the latter consists in large part of *storytelling*, films *show* stories directly to a viewing audience. When words that are merely spoken of or thought by characters in the novel are acted out on the screen and presented directly to the film viewer as staged performance, they tend to take on a vivid life of their own."³⁷

Bruten verklighet:

Bruten verklighet kallar jag det när den underliggande verkligheten inte hänger ihop. Ett exempel skulle kunna vara att filmskaparna gjort en film där människor kan ramla utför ett 10 meter djupt stup utan att skada sig. Om en person då ramlar ner från en stege och skadar sig illa är verkligheten bruten. Reglerna har plötsligt, utan förklaring, ändrats för att berättelsen ska fungera; man är inkonsekvent med hur saker och ting fungerar i filmens värld.

Ett exempel som ligger nära "bruten verklighet" är det som kallas "deus ex machina", när filmskaparna väljer en enkel väg ur ett problem, exempelvis ett gudomligt ingripande, eller att allt egentligen var en dröm.

Ostensiv kommentar/apriorisk kommentar:

Jag vill även använda begreppet "ostensiv kommentar". Det är när en film öppet riktar åskådarens uppmärksamhet mot någonting som filmskaparna vill att publiken ska se och reagera på, exempelvis med hjälp av stilmedel som musik, kameravinklar, dialog, olika sorters teknik som dikterar för åskådarna var de ska känna. Det kan exempelvis handa om tragisk musik som spelas till bilderna av en liten flicka som gråter. Bilder och musik skapar då tillsammans ett narrativ som är svårt att inte uppmärksamma och reagera på. Genom den ostensiva kommentaren ledsagar filmskaparna publiken och hjälper dem att reagera på rätt sätt vid olika scener.

Detta kan alltså inte vara en del av den underliggande verkligheten eftersom det är en del av berättandet.

³⁷ Joel Black, *The Reality Effect – Film Culture and the Graphic Imperative* (New York, London, Routledge, 2002), 145

På motsvarande sätt vill jag använda begreppet ”apriorisk kommentar”. Det är när en film kommenterar på saker genom att inte försöka spela upp dem som någonting speciellt eller underligt, utan som något helt normalt. Ett exempel kan vara en film där vita är slavar men filmskaparna inte uppmärksammar detta på något särskilt sätt. De vita slavarna är inte en del av narrativet utan publiken ska uppfatta detta som något normalt som de inte behöver tänka på. Då är det en apriorisk kommentar på en conscient underliggande verklighet, det vill säga filmskaparna är medvetna om den verklighet de skapat och vill visa något med den.

Aprioriska kommentarer blir väldigt tydliga i filmer från andra kulturer eftersom vi kanske inte förstår denna kultur. I en östasiatisk film kanske det är självklart att begå självmord för att få tillbaka hedern, något som en västerländsk publik kommer att notera på ett annat sätt än en östasiatisk publik som kanske inte ens lägger märke till det. Att man på grund av sin kulturella bakgrund tar vissa saker för givna, eller tvärtom inte tar vissa saker för givna, är förstås inget märkvärdigt. Oavsett om det som tas för givet i filmen har med kultur att göra eller inte, är det en del av den underliggande verkligheten.

Ostensiv och apriorisk kommentar är tänkta som språkliga begrepp för att hjälpa analytikern att särskilja att när det ena är sanning måste det andra vara falskt, som logik inom filosofi. Du kan inte kommentera på den underliggande verkligheten med en ostensiv kommentar eftersom det är ett stilmedel för berättelsen och därmed en del av berättelsen. Alltså: hur man berättar är en del av berättelsen.

Kapitel 5: Transrealistisk analys av *American Beauty*

Som jag kommer att visa är *American Beauty* är ett bra exempel när det gäller att diskutera både vad den underliggande verkligheten.

Filmen visar en verklighet där föräldrar och barn inte förstår varandra, där det är svårt att finna mening i tillvaron och där det är jobbigt att vara människa. Både Lester och Carolyn arbetar hårt men får väldigt lite för det. I början av filmen bryter Carolyn till och med samman när hon, efter att vi fått se henne jobba väldigt hårt, ändå misslyckas med en husförsäljning.

Även Lester arbetar mycket och blir därför upprörd när han ändå riskerar avsked efter 14 år i företaget.

Också dottern Jane har tränat en hel del inför sitt cheerleaderuppträdande men inte heller hon får särskilt mycket ut av det. Hennes mamma är bara lycklig över att hon inte gjort bort sig och pappan har enbart ögon för kompisen Angela. Vi som åskådare får heller inte se mycket av hennes dans, så även genom att inte ge henne utrymme i filmen visas hur lite hennes ansträngning betyder.

Filmen påstår att det finns en verklighet som är en lögn och att det finns en sann verklighet. I den falska verklighet, som vi tror att vi lever i, måste man vara rik, ha kontakter och jobba hårt för att skaffa sig en massa saker och på så sätt bli lycklig. I den sanna verkligheten är det inte så: tvärtom blir man inte alls rik av att jobba hårt eller lycklig av att försöka passa in: man blir rik av att inte jobba och lycklig av att inte passa in. Ju mer Lester tar sig ut ur det falska sättet att tänka desto bättre mår han. Först när han säger upp sig från jobbet blir han rik, och har bland annat råd att köpa sin drömbil. Också vi i publiken tycker allt bättre om Lester ju mer han tar avstånd från den falska världen. Samma sak gäller dottern Jane: först när hon blir tillsammans med en missanpassad kille och accepterar att också hon är konstig kan hon exempelvis använda sina sparade pengar till något vettigare än en bröstoperation och bli lycklig. Och tvärtom, ju mer Carolyn accepterar och går in i det falska sättet att leva, desto olyckligare blir hon och desto sämre tycker vi i publiken om henne. Filmskaparna leder alltså åskådarna åt det håll de vill genom att göra den frie Lester sympatisk, trots att han gör obehagliga saker, som att visa sin makt genom att kasta en tallrik och trots att han försöker förföra en 16-åring, samtidigt som publiken tycker allt sämre om Carolyn, trots att hon befinner sig i en lika svår situation som Lester.

Det är lätt att tro att filmens underliggande verklighet är conscient och just handlar om

insikten att arbete och anpassning till samhällsnormer inte gör en lycklig. Men eftersom filmen använder en mängd ostensiva kommentarer för att illustrera detta, exempelvis särskild musik, flygande rosenblad och liknande, är detta inte en del av den underliggande verkligheten utan en del av berättelsen, och vi måste finna den underliggande verkligheten någon annanstans.

Ett exempel på ”bruten verklighet” är scenen när Lester och Carolyn träffar Jane och Angela alldeles efter cheerleaderuppträdandet. Jane uppfattar med en gång att hennes pappa är sexuellt attraherad av Angela och när hennes föräldrar gått kallar hon sin far för ”creep” samtidigt som Angela påpekar att Lester och Carolyn inte kan ha haft sex på väldigt länge. Det är märkligt att Lesters 16-åriga dotter genast uppfattar sin far som sexuellt intresserad av Angela. En tonåring ser knappast sina föräldrar som speciellt sexuella varelser. Enda tolkningen av Janes reaktion är om Lester alltid brukar bete sig så, och Jane alltså är trött på sin pappas pinsamma beteende. Men den förklaringen passar inte in i berättelsen där den närmast apatiske Lester ju drabbas av Angelas skönhet och plötsligt lever upp. Janes reaktion stämmer alltså inte med förutsättningarna för filmen, det vill säga, verkligheten är bruten.

För att komma åt den underliggande verkligheten måste vi ta oss förbi vad filmen aktivt visar att den vill säga och undersöka vad filmen tar för givet. Bland annat handlar filmen om ett konservativt medelklassområde i en amerikansk småstad där man inte höjer på ögonbrynen gentemot homosexuella, trots att exempelvis samkönade äktenskap blev lagliga i USA först 2015. Den ende som reagerar mot homosexuella är Frank men han framställs å andra sidan som något av en galning. En ganska tolerant syn på homosexuella är alltså en del av den underliggande verkligheten.

Filmen utspelas i en värld där skilsmässa är en domstolsfråga. När Carolyn säger att hon vill skilja sig, frågar Lester på vilka grunder hon tänker göra det med tanke på att han varken varit otrogen eller slagit henne. I den verkliga världen kanske det också är så, att skilsmässor ofta handlar om juridik, men oavsett om det är så eller inte i den verkliga världen, är detta en del av den underliggande verkligheten i denna film.

Att Carolyn måste ha sex med en framgångsrik man för att kunna ta sig till toppen är en del av den underliggande verkligheten. Att detta mer eller mindre tas för givet säger för övrigt något om vår syn på kvinnor i yrkeslivet: varken filmskaparna eller publiken reagerar på att Carolyn tar sig fram i karriären med hjälp av sin kropp.

På en fest blir Lester hög av marijuana och Carolyn dricker sig berusad. Ändå kör de hem,

vem av dem som kör får vi inte veta. Att man kan köra bil trots att man är svårt påverkad är också en del av filmens underliggande verklighet som publiken måste acceptera.

Ricky är av en poetisk och skör natur som filmar allt möjligt han ser för att finna skönheten bakom det vi vanligen inte lägger märke till. Han är en drömmare och romantiker, och ganska osjälvständig eftersom han väljer att bo hemma med en despotisk far, trots att han är myndig och har tillräckligt med pengar för att kunna flytta. Trots sin drömska natur är han en välbetald knarklangare, med goda kontakter i narkotikavärlden, som lurar sin pappa med falska urinprov. Publiken förväntas acceptera att det finns välutbildade, sköra unga män i USA, som också är knarklangare. Filmen tar detta för givet, det är alltså en del av den underliggande verkligheten.

Det finns två poänger med att försöka komma fram till en films underliggande verklighet: den ena handlar om att ifall man vill göra en riktig analys av en film måste man gräva så djupt det går och undersöka själva grundförutsättningarna för det som händer i filmen.

Den andra handlar om att en film kan påverka den verkliga verkligheten just genom den icke-conscienta underliggande verklighet filmen presenterar. Det vill säga: det budskap en film öppet för fram, som att det är viktigt att göra sig fri från det kapitalistiska konsumtionssamhället, kan man som åskådare diskutera, kritisera, hålla med och eller ta avstånd från.

Det budskap filmen har i det fördolda, som filmskaparna själva inte är medvetna om, riskerar att påverka verkligheten på ett mycket mer omedvetet sätt. Vad betyder det exempelvis att ha skapat en verklighet där det är ok att drogpåverkade kör bil? Kommer detta att påverka publiken att tro att vår verklighet har en lika nonchalant syn på berusade bilförare? Och om man tänker sig att den världen finns, där man kan inte lita på att bilförare är nyktra (i de allra flesta fall), hur skulle det vara att leva i den världen?

En icke-conscient underliggande verklighet riskerar alltså att bekräfta schabloner som sedan sipprar ut i den verkliga verkligheten och blir till sanningar där.

Till de klichéer som den icke-conscienta underliggande verkligheten i *American Beauty* bekräftar hör: Den som är homofob är det för att han är homosexuell själv. När två flickor är kompisar är den ena vacker och den andra ful (Jane är dock inte ful, vilket beror på att även fula tjejer är snygga i amerikanska filmer, men det är förstås en annan fråga). Blonda unga tjejer är bara intresserade av sex. Att jobba är tråkigt, meningslöst eller kanske till och med förnedrande.

Det finns säkert fler aspekter av den underliggande verkligheten i *American Beauty* som kunde vara intressanta att ta upp för diskussion.

Kapitel 6: Självkritik

Jag förstår att en kritik mot den transrealistiska analysen skulle kunna vara att det finns så mycket som tas för givet i en film. Solen lyser, vår planet existerar. Men analysen handlar inte om att rabbla upp sådant som finns utan om hur det som finns är synvinklat. Att solen skiner i en film kan vara intressant i en analys om det går att ta upp hur den är synvinklad, annars inte.

Kapitel 7: Avslutande diskussion

Film skapar en känsla av verklighet eftersom vi ju faktiskt får se människor göra olika saker, påpekar Christian Metz: "The feeling of credibility, which is so direct, operates on us in films of the unusual and of the marvelous, as well as in those that are "realistic". [---] The subjects of films can be divided into the "realistic" and the "non-realistic", if one wishes, but the filmic vehicle's power to make real, to *realize*, is common to genres, imparting to the first an impression of familiarity which flatters the emotions and to the second an ability to uproot, which is so nourishing for the imagination."³⁸

När man ser en film och sedan försöker komma underfund med filmens underliggande verklighet och om den är conscient eller icke-conscient; vilka frågor kommer då upp? Om många filmer blir analyserade på detta sätt av olika människor, vilka diskussioner uppstår?

Det finns många intressanta saker som kan komma fram vid en djupare analys av film. Bland annat i vilken grad filmskapare är beredda att förändra vad som gäller i den vanliga verkligheten för att en historia ska fungera, hur de kan få människor att tycka att även omoraliska saker är ok, bara det är hjälten som gör dem, hur de kan få människor att tro på somliga helt osannolika saker samtidigt som publiken inte godtar andra otroliga händelser? Man kan också se film som möjligheten att uppleva världen genom någon annans ögon: film utgör en bottenlös källa till intressanta vinklar och uppfattningar av verkligheten som går att utforska på många olika sätt.

Ibland blir publiken till och med så engagerad i en film att de kommer på egna fortsättningar eller utvecklar karaktärerna på olika sätt, så kallad fan fiction. Publiken kanske har insett saker om karaktärerna, eller filmens värld, som filmskaparna själva inte upptäckt.

Filmens förhållande till den vanliga verkligheten är intressant; den kan exempelvis vara en fantasifull kommentar till vår verklighet. I exempelvis de tidiga Star Wars-filmerna finns en conscient underliggande verklighet som kommenterar på rasism och slaveri: alla robotar behandlas lika nonchalant och respektlöst, utan hänsyn till deras känslor eller lidande, som svarta slavar behandlades i de amerikanska sydstaterna före inbördeskriget. Filmen kommenterar inte detta förhållande ostensivt, att robotar behandlas illa är bara så det är. Det

³⁸ Christian Metz: *Film language, a semiotics of the cinema* (Chicago, The University of Chicago Press, 1974), 5

är nästan så att det vi får se är hur en amerikansk film som spelats in på 1850-talet skulle hanterat slaveri – som något oproblematiskt och självklart. Just för att filmen är conscient och visar hur lätt vi i publiken accepterar slaveri, blir filmen som en spegel för oss: vi tror att vi är bättre än forna tiders slavägare, men titta här, inte blir vi upprörda över hur R2D2 och C-3PO blir behandlade, trots att de uppenbarligen är kännande varelser.

Film kan också förändra vår bild och våra förväntningar av den vanliga verkligheten. Om människor tror att bilar alltid exploderar när de krockar, eller att blod börjar spruta så fort de skär sig i fingret, för så är det ju på film, kommer det att påverka deras beteende. Om alla tjejer i amerikanska filmer är snygga, även de som påstås vara fula, kommer det att påverka unga flickors uppfattning av deras eget utseende.

”The illusory truth effect” kallas det när människor tror att viss information är sann för att den ofta upprepas. Den som tittar på film kan drabbas av denna effekt eftersom film har en tendens att upprepa vissa schabloner när det gäller exempelvis skönhet, normalitet och mycket annat.

Alla dessa frågor blir intressantare ju bättre och mer noggranna analyser man kan göra av film. Att undersöka filmers underliggande verklighet och om filmskaparna är conscienta eller inte kan förhoppningsvis vara ett bidrag till att göra filmstudier ännu mer givande.

I denna uppsats kan jag inte ta upp alla frågor som rör en films underliggande verklighet. Jag förstår att detta är ett mycket större ämne än denna uppsats kan ge utrymme för, det skulle ta för lång tid för en C-uppsats och göra den alltför bred. Därför skulle jag vilja fortsätta diskussionen vid ett senare tillfälle.

Litteratur

Aristoteles *Om diktkonsten*, Göteborg, Anamma Böcker AB, 1994

Bal, Mieke: *Narratology, introduction to the theory of narrative*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto press, 2004

Bazin, André: *What is Cinema?*, Berkely and Los Angeles: University of California Press, 1967

Black, Joel: *The Reality Effect – Film Culture and the Graphic Imperative*, New York, London, Routledge, 2002s

Bordwell, David: *Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1989

Dyer, Richard: "The Matter of Whiteness" ur Paula S. Rothenberg: *White Privilege: Essential Readings of the Other Side of Racism*, New York, Worth Publishers, 2016

Kant, Immanuel: *Prolegomena to Any Future Metaphysics*, Indianapolis/Cambridge Hackett Publishing Company, 1977

Levinson, Julie: *The American success myth on film*, New York, Palgrave Macmillan, 2012

Lewis, Clarence Irving: *Mind and the World Order*, New York Dover: Publications Inc., 1956

Metz, Christian: *Film language, a semiotics of the cinema*, Chicago, The University of Chicago Press, 1974

Monaco, James: *How to read a film, the art technology, language, history and theory of film and media*, New York, Oxford University Press, 1977

Mulvey, Laura: "Visual Pleasure and Narrative Cinema" ur tidskriften *Screen* 1975

Rushton, Richard, *The Reality of Film – Theories of Filmic Reality*, Manchester, Manchester University Press, 2011

Sider Larry, Freeman Diane, Sider Jerry: *Soundscape: the School of Sound lectures, 1998–2001*, London ; New York : Wallflower Press, 2003

Smelik, Anneke: "Gay and Lesbian Criticism" ur *Film Studies: Critical Approaches*, Oxford, Oxford University Press, 2000

Yacavone, Daniel: *Film Worlds, a philosophical aesthetics of cinema*, New York, Columbia University Press, 2015

Referenslitteratur:

Bogost, Ian, *Alien, Phenomenology or what it's like to be at Thing*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2012

Gabler, Neal, *Life: the Movie – How Entertainment Conquered Reality*, New York, Vintage, 1998

Light, Andrew, *Reel Arguments – Film, Philosophy, and Social Criticism*, Boulder, Colorado, Westview Press, 2003

Livingston, Paisley; Plantinga, Carl, *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, London, New York, Routledge, 2011

Mullarkey, John, *Philosophy and the Moving Image – Refractions of Reality*, Kingston University, Palgrave Macmillan, 2010

Rombach, Björn; Solli, Rolf, *Fiktiva förebilder*, Göteborg, Studentlitteratur, 2002

Rushton, Richard, *The Reality of Film – Theories of Filmic Reality*, Manchester, Manchester University Press, 2011

Singer, Irving, *Reality transformed*, Cambridge, Massachusetts, London, England, The MIT Press, 1998

Sontag, Susan: "Against Interpretation," in *Against Interpretation and Other Essays*, New York: Delta, 1966