HÖGSKOLAN DALARNA

Examensarbete

Kandidatexamen

Karaktärers fenomenologiska förhållningssätt

En uppsats om karaktärers inre och yttre samspel i omvärlden

Författare: Nicolina Linnea Mounzer
Handledare: Joakim Hermansson
Examinator: Sven Hansell
Ämne/huvudområde: Bildproduktion
Kurskod: BQ2042
Poäng: 15hp
Examinationsdatum: 2018-12-12

Vid Högskolan Dalarna finns möjlighet att publicera examensarbetet i fulltext i DiVA. Publiceringen sker open access, vilket innebär att arbetet blir fritt tillgängligt att läsa och ladda ned på nätet. Därmed ökar spridningen och synligheten av examensarbetet.

Open access är på väg att bli norm för att sprida vetenskaplig information på nätet. Högskolan Dalarna rekommenderar såväl forskare som studenter att publicera sina arbeten open access.

Jag/vi medger publicering i fulltext (fritt tillgänglig på nätet, open access):
Ja ☒ Nej ☐

Innehåll

Inledning 1
Bakgrund 1
Syfte och Frågeställningar 2
Metod och material 3
Disposition 3
Tidigare forskning och teori 3
Karaktärer och identifikation 5
Fenomenologi 6
Människans förhållningssätt 7
Analys 8
The Thin Red Line 8
Relationen mellan objekt 8
Karaktärers förhållningssätt 8
Witts observation 8
Witts identifikation 9
Karaktärernas moral 10
Gestaltningsstrategier 11
Fenomenologi och voice-over 11
Religiositet i fenomenologisk gestaltning 12
Kamerans och bildernas funktion 12
Kaos och ordning 12
Människans natur i omgivningen 13
Witts inre kaos och ordning 13
Witts frihet 13
The Tree of Life 14
Det icke-kronologiska 14
Karaktärernas förhållningssätt 14
Föräldrarnas förhållningssätt 14
Jacks förhållningssätt till dåtiden 15
Jacks varande utifrån sitt inre 16
Gestaltningsstrategier 17
Den icke-kronologiska ordningen 17
Karaktären, objekt och känslor 17
En faktor bland objekt 18

Knight of Cups 18
Iakttagandet och det inre blivandet 18
Förhållningssättet 19
Ricks reflektion av ånger 19
Ricks förflutna i nuet 20
Ricks inre i det yttre 20
Gestaltningsstrategier 21
Karaktärer som uttrycksmedel 22
Miljön som uttrycksmedel 22
Hollywood som uttrycksmedel 22
Slutsats 22
Vidare forskning 24
Referenslista 26

Abstrakt

Denna uppsats beskriver hur karaktärers förhållningssätt kan se ut utifrån ett fenomenologiskt perspektiv. Med hjälp av Terrence Malicks främsta filmer *The Thin Red Line*, *The Tree of Life* och *Knight of Cups* kommer karaktärernas förhållningssätt till externa objekt och situationer att undersökas, detta genom det icke-kronologiska berättandet, karaktärers relation till objekt och karaktärers inre som speglas i det yttre. I centrala begrepp som känslor, tankar och inre subjektivitet samt objektivitet analyseras karaktärerna för att utifrån detta försöka att se ett sammanhang inom det fenomenologiska perspektivet. Som inledning introduceras det olika teorier som berör karaktärer i helhet och fenomenologi i allmänhet samt i filmiskt sammanhang. Utifrån centrala figurer inom fenomenologi redogör Maurice Merleau-Ponty och Gilles Deleuze samt Vivian Sobchack teorier om människans tänkande och varande i världen. Således belyser de hur människan kan agera och betraktas som objekt och subjekt. De påpekar även människans relation till objekt i omvärlden samt hur dessa kan komma att skapa en djupare mening. Fenomenologi introduceras som ett filosofiskt tankesätt men även en metod i filmiskt sammanhang, denna kunskap används därmed för att analysera Malicks filmer och undersöka karaktärers förhållningssätt.

Sammanfattningsvis upptäckte jag i denna studie att fenomenologin följer en stark röd tråd, trots att det är tre olika filmer. De alla tre filmer innehöll därför ett spår av fenomenologin, oavsett om den var tydligare i en av de andra filmerna eller inte så fanns den tydligt där ändå. Vidare kom jag fram till att fenomenologin i alla tre filmer yttrar ett gemensamt syfte genom undersökningsområdena i det icke-kronologiska, karaktärers relation till objekt och gestaltningsstrategier som används.

Inledning

Bakgrund

Inom fenomenologin är utgångspunkten att försöka förstå sig på det mänskliga medvetandets struktur, hur olika fenomen manifesterar sig för vårt medvetande och möjliggör för den som upplever fenomenet att kunna svara på livsfrågor.[1] Fenomenologin strävar därför efter att finna mening och betydelse för och i olika fenomen i omvärlden. Fenomenologi är även ett slags uttrycksmedel som i filmiskt sammanhang kan låta regissören uttrycka sin erfarenhet, syftar Vivian Sobchack på.[2] Författarinnan fortsätter att förklara att regissören med hjälp av fenomenologin kan skildra sina egna upplevelser av fenomen och därmed kan gestalta hur människan förhåller sig till situationer och objekt i omgivningen. Filmer är ett utmärkt verktyg för att uttrycka det fenomenologiska, påpekar Sobchack. Jämfört med en stilla målning kan rörliga bilder framställa ett mer levande innehåll, där tid och utveckling ständigt är på väg någonstans, som när karaktärer undergår en utveckling med hjälp av filmens berättarkomponenter och ständigt försöker *bli* något.[3] Terrence Malick är en av de regissörer som utmärks när det kommer till fenomenologi och att gestalta människans förhållningssätt till olika fenomen och objekt. Malick gestaltar människans förhållningssätt genom att förkroppsliga objekt och utforma deras existentiella mening i det abstrakta.[4] Malick använder sig därmed av människans sinnen som känsel och hörsel, men även fysiskt agerande i form av oavsiktliga reflexiva kropps- och tankerörelser och avsiktliga rörelser.[5] Det är ett sätt för karaktärer att uttrycka sitt varande i världen genom sinnen och kroppslig respons till objekt.[6] För att förkroppsliga objekt och skildra det existentiella abstrakta i filmer utgår regissören av sin egen existentiella verklighet för att rikta publikens uppmärksamhet mot ett specifikt mål, en tanke eller känsla i filmen, förtydligar Sobchack.[7] Jens Eder tillägger att människan i sin existens formas av sin verklighet. Eder syftar på att regissörens skapta fiktiva världar aldrig kan bli helt självständiga, då den fiktiva världen alltid förblir förknippad med något ur ens verklighet.[8] Imaginära världar och karaktärer fungerar som artefakter vars syfte är att

[1] Dermot Moran, *Introduction to phenomenology* (USA/Kanada: Routledge, 2000), 4.
[2] Vivian Sobchack, *The Address of The Eye: A Phenomenology of Film Experience* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992), 3.
[3] Sobchack, *The address of the eye: A phenomenology of film experience*, 60.
[4] Ibid., 4.
[5] Ibid., 4.
[6] Ibid., 4.
[7] Ibid., 4.
[8] Jens Eder, ”Understanding characters,” *Projections: The Journal for Movies and Mind* 4, nr. 1 (2010): 18.

kommunicera bland annat emotioner.[9] Karaktärernas egenskaper och personlighet skapas i produktionsprocessen för filmen, men även under filmtittande när publiken ser på filmen.[10] Det är en omedveten kommunikationsprocess mellan åskådare och karaktär, där erfarenhet och information ur ens personliga liv överförs till karaktären. Åskådaren formar karaktären så att den blir så likt den egna verkligheten och ideala strävanden som möjligt. Det handlar om en mental framställning och att nå sitt *idealjag* genom karaktären, menar Eder.[11]

Syfte och Frågeställningar

Med denna uppsats vill jag väcka intresse för fenomenologi i film och inom ramen för avgränsningarna ge en någorlunda överblick på hur fenomenologin kan gestaltas och användas i filmiskt sammanhang. Tidigare forskning inom detta område diskuterar i synnerhet hur människan kan ses och existera utifrån ett subjektivt och objektivt perspektiv eller filmens mediespecifika fenomenologiska förutsättningar för upplevelsebaserad kommunikation. I denna uppsats vill jag därför undersöka hur människans existens som subjekt och objekt kan se ut i filmiskt sammanhang, samt se hur karaktärers inre och yttre balanserar i det subjektiva och objektiva. Vad jag därmed gör i denna studie är att analysera det fenomenologiska inslaget i film utifrån olika komponenter för att försöka demonstrera den helhet som det filosofiska, sociala, mentala och filmiska tillsammans utgör.

Huvudsyftet med denna uppsats är att undersöka karaktärers förhållningssätt genom det fenomenologiska i Terrence Malicks tre filmer, *The Thin Red Line*, *The Tree of Life* och *Knight of Cups*. Karaktärers inre, som känslor och tankar samt kroppsliga respons till objekt och situationer blir därför centrala. ’’Hur kan karaktärers förhållningssätt utifrån en fenomenologisk aspekt gestaltas i Terrence Malicks filmer?’’ Med fenomenologi som byggsten kommer de tre filmerna att studeras utifrån följande specifika områden: det icke-kronologiska berättandet, karaktärers relation till objekt, karaktärers inre som speglas i det yttre, samt vilka gestaltningsstrategier som används i dessa sammanhang. En ytterligare frågeställning att svara på är om Malicks fenomenologiska gestaltningar kan kännetecknas i de tre olika filmerna och på så sätt verka som en slags röd tråd att följa när det kommer till att förstå sig på filmens narrativitet i det fenomenologiska. Vidare som kommer att diskuteras i slutsatsen är hur det fenomenologiska kan verka som ett medel och bidra med syfte i en åskådares livsinsikt.

[9] Eder, ”Understanding characters,” 18.
[10] Ibid., 18.
[11] Ibid., 18.

Metod och material

Fenomenologiska perspektiv tillämpas på olika sätt för olika syften. Jag använder i synnerhet relevanta begrepp från de fenomenologiska tankegångar som Vivian Sobchack, Gilles Deleuze och Maurice Merleau-Ponty ger uttryck för. Det fenomenologiska utgör mitt fokus och teoretiska perspektiv i denna uppsats.

Vad gäller Terrence Malicks filmer har jag begränsat mig till att analysera tre filmer från olika perioder som fokuserar på gestaltningen av det fenomenologiska i relation till karaktärers förhållningssätt. Jag kommer utifrån Malicks filmer att analysera vad som sägs, vilka sekvenser som klipps samman och skapar sammanhang, samt hur karaktärer som objekt och subjekt förhåller sig till omgivningen utifrån emotioner och tankar. Anledningen till att jag har valt just Malicks filmer är att han gestaltar ett typ av samspel mellan en karaktärs inre och yttre, som bland annat tankar och emotionell respons till det omkring individen. I undersökningen kommer inte Malicks fenomenologiska gestaltningar i ljud, ljus och kameraarbete ges huvudsakligt fokus, även om dessa är tydliga fenomenologiska estetiska inslag i Malicks filmer. Denna avgränsning görs på grund av att jag har valt att fokusera på människans och karaktärens förhållningssätt utifrån samspelet i det inre och yttre, samt detta i relation till bildernas helhet, karaktärens omvärld och hur den står för något symboliskt.

Disposition

Uppsatsens främsta upplägg ligger under fem huvudrubriker: tidigare forskning, teori, metod, analys och slutsats. I tidigare forskning redogör jag det som tidigare undersökare har diskuterat i film och fenomenologi, samt dessa i relation till varandra. Vidare handlar teorin om karaktärens utformning, för att klargöra uppbyggnaden och meningen karaktärer bär. Som fortsättning är det metod som klargör de avgränsningar som har varit nödvändiga, samt vilka filmer av Terrence Malick som används i denna uppsats. Därefter ligger analys som genom de utvalda filmerna av Malick utreder karaktärernas förhållningssätt samt det fenomenologiska inslaget. Analysen konkretiseras även med hjälp av återkopplingar till den teoretiska delen av uppsatsen. Som avrundning av arbetet diskuteras det i slutsats om frågeställningarna har blivit besvarade, samt att det även inleds förklaringar till varför och hur de blivit besvarade.

Tidigare forskning och teori

Tomas Axelson åskådliggör människans relation till karaktärer och förklarar att individer som åskådare finner någon typ av igenkänning hos en filmisk karaktär som berör den mer

spirituella upplevelsen som leder till meningsskapande.[12] Andrzej Serafin framhäver Malicks *The Tree of Life* som exempel på film som gestaltar religiositet och existentiella frågor.[13] Sådana frågor berör även filosofen Martin Heidegger när han skriver om fenomen och deras ursprung. Detta förknippar han dessutom med Gud, att vi inte kan begränsa Gud till ett specifikt område och på så sätt inte kan utforma allt vad Gud innebär och är. Heidegger syftar på att ett fenomens ursprung är något vi inte kan peka på. Istället förblir frågor om var och hur fenomenet uppstår obesvarade och därför är alltid fenomenets ursprung dolt.[14]

Terrence Malicks främsta filmer har starkt präglats av hans filosofiska och fenomenologiska tankegång. Tre av dessa är *The Thin Red Line*, *The Tree of Life* och *Knight of Cups*. I dessa får vi som åskådare bevittna karaktärernas existentiella utformning och varande. Vi får lära känna människans balans inom det inre och yttre genom narrativ framställning av natur och fenomen. Martin P. Rossouw skriver om innebörden i Malicks filmer och hur den är uppbyggd. Med hjälp av filosofiska perspektiv och analyser av Malicks filosofiska tankegång skriver Rossouw om hur Malick gestaltar människans förhållningssätt till omvärlden och hur det vidare påverkar åskådaren.[15] Även David Davies förklarar hur karaktärer i Malicks *The Thin Red Line* bemöter sin omgivning och ger respons till situationer där deras inre natur om gott och ont ifrågasätts. Utifrån detta menar Davies att huvudkaraktären assimileras i nuet.[16]

I mer djupgående fenomenologiska perspektiv klargör Vivian Sobchack människans varande och upplevelsen av de beståndsdelar som berör individens existentiella innebörd. Sobchack belyser faktorer som gör det möjligt för en individ att bli sedd och se det inre hos andra. Hon förklarar att det i verkligheten är omöjligt att se något så djupt som en individs inre, men tillägger att det möjliggörs genom verktyg och narrativa metoder inom film.[17] Sobchack nämner bland annat filosofen Maurice Merleau-Pontys tankar om tillvaron i nuet och hur det ställs i relation till dåtidens varande.[18] Merleau-Ponty har likt filosofen Martin

---

[12] Tomas Axelson, *Förtätade filmögonblick: den rörliga bildens förmåga att beröra* (Stockholm: Liber, 2014).
[13] Andrzej Serafin, ”Heidegger’s phenomenology of the invisible,” *Argument: Biannual Philosophical Journal* 6, nr. 2 (2016): 313-322.
[14] Serafin, ”Heidegger’s phenomenology of the invisible,” 313-322.
[15] Martin P. Rossouw, ”There’s something about Malick: film-philosophy, contemplative style, and ethics of transformation,” *New Review of Film and Television Studies* 15, nr. 3 (2017): 279-298, DOI: 10.1080/17400309.2017.1332845
[16] David Davies, *The Thin Red Line* (USA/Kanada: Routledge, 2009).
[17] Vivian Sobchack, *The Address of The Eye: A Phenomenology of Film Experience* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992).
[18] Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, övers. Colin Smith (London/New York: Routledge, 2005).

Heidegger varit en influens för Malicks filosofiska tankegång. Som kommer att visas använder Malick filmiska metoder som speglar Merleau-Pontys idéer om tidens relation till existensen hos en människa. Bland annat *The Tree of Life* karaktäriseras av hur individen i olika situationer ständigt söker svar och reflekterar kring sambanden mellan dåtiden och nuet.

Karaktärer och identifikation

Publikens filmupplevelse påverkas av många olika komponenter, en av de viktigaste är karaktärerna. Många tolkar en karaktär som en mentalt uppbyggd symbol och andra anser en karaktär vara en slags gestaltning av språket i filmen.[19] Skillnaden mellan karaktärer och andra objekt, som träd, är det inre, intentionerna, känslorna och tankarna, menar Jens Eder.[20] Enligt honom kan karaktärer ses utifrån fyra olika perspektiv.[21] Den första aspekten berör hur karaktären är framställd, vilka element som gör den icke existerande karaktären till att bli en mer verklighetsnära representation.[22] Den andra aspekten är den imaginära existensen och handlar om karaktärens sätt att vara och bete sig på i den fiktiva världen.[23] Vidare är den symboliska meningen, som visar vad den fiktiva karaktären representerar, vad den står för och vad den förmedlar till åskådaren. Slutligen är det den väsentliga påverkan som karaktären har på åskådaren.[24] Eder beskriver hur dessa fyra olika aspekter av karaktärer upplevs genom en ständig perspektivrotation där åskådaren till en början växlar mellan flera av dessa perspektiv, men senare lägger större vikt på en av aspekterna. Med tidens gång upptäcker åskådaren olika egenskaper och syften med karaktären och så småningom har karaktären utvecklats från att bara vara en karaktär till något mer personligt och identifierbart, en verkligare gestaltning, menar Eder.[25] När åskådaren har börjat identifiera karaktären som något mer än bara en fiktiv karaktär kan frågor som berör publikens inre väckas till liv, då tittaren skapar en mental image av karaktären för att känna samhörighet.[26] Åskådarens egna värderingar och önskemål överförs som information till karaktären för att bygga på gestaltens identitet. Då kan frågor väckas kring människan och världen, även regissörens inflytande på karaktärens utformning. Karaktärens påverkan på betraktaren kan därmed förändra individens världssyn och mer specifikt synen på människan, som i ett senare stadie kan förändra

[19] Jens Eder. "Understanding characters," *Projections: The Journal for Movies and Mind* 4, nr. 1, (2010): 17, DOI: 10:3167/proj.2010.040103.
[20] Eder, "Understanding characters," 17.
[21] Ibid., 21.
[22] Ibid., 21.
[23] Ibid., 21.
[24] Ibid., 21-22.
[25] Ibid., 22.
[26] Ibid., 33.

åskådarens identitet.[27] Genom tittarens erfarenhet och värderingar om sin verklighet kan hen relatera till karaktären och relatera till den egna världen genom karaktären, påpekar Eder. Anledningen till detta, menar Eder, är att människan som betraktare relaterar till karaktären socialt, emotionellt eller tidsmässigt.[28] Det handlar om att individen framställer en mental självbild som växlar mellan ens faktiska jag och ens idealjag, den person individen är och den person hen önskar och strävar efter att bli.[29] Det är det narrativa som styr åskådaren i den riktning som önskas, utifrån perspektiv, dialoger, bilder, musik och andra djupare faktorer, som leder till fenomenologiskt meningsskapande.[30]

Fenomenologi

Merleau-Ponty lyfter fram att människan får mening genom att ses som ett objekt av omgivningen, men hon känner också av sitt varande som subjekt och har ett medvetande där känslor och mening bearbetas. När en individ betraktar världen från sitt subjektiva perspektiv ses de externa objekten och andra människor som ting i världen vars medvetenhet och tankegångar inte går att förstå helt.[31] Relationer mellan objekten grundas i att de befinner sig i tid och rum, i en gemensam situation där båda parterna betyder något särskilt i just den stunden, belyser Sobchack.[32] Objekten delar därmed att de alltid befinner sig i ett läge, ett tillstånd, som gör att objekten finns och betyder något, oavsett om de har en medvetenhet eller inte.[33] Det som gör film speciellt i ett fenomenologiskt sammanhang är möjligheten att förkroppsliga människans varande som objekt och subjekt genom projektioner. Film utgörs av rörliga bilder som efter en representation av karaktärer och världar låter sig tolkas av åskådaren.[34] Genom filmens förändring i tid och estetiserad utvecklingsprocess uttrycks karaktärers inre.[35] Liksom Eder poängterar Sobchack, utifrån sitt fenomenologiska perspektiv, att karaktärerna får möjligheten att existera genom filmens rörliga bilder, vilket gör att mening och varande kan ställas i centrum. För första gången har människan tack vare

[27] Ibid., 33.
[28] Ibid., 34.
[29] Tomas Axelson, *Förtätade filmögonblick: den rörliga bildens förmåga att beröra* (Stockholm: Liber, 2014), 150.
[30] Jens Eder, "Understanding characters," *Projections: The Journal for Movies and Mind* 4, nr. 1, (2010): 35, DOI: 10:3167/proj.2010.040103.
[31] Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, övers. Alphonso Lingis (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1968), 54.
[32] Vivian Sobchack, *The Address of The Eye: A Phenomenology of Film Experience* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992), 64.
[33] Sobchack, *The Address of The Eye: A Phenomenology of Film Experience*, 64.
[34] Ibid., 62-63.
[35] Ibid., 62-63.

film fått möjligheten att kunna betraktas både objektivt och subjektivt.[36] Detta sker inte minst genom att det på film verkligen går att se en annan individs mening och tankegång; de finns även likt en sak, som inte går att begrunda annat än som något som är där och existerar.[37] Film ger åskådaren samtidigt möjlighet att utifrån sitt subjektiva perspektiv förstå subjektiviteten hos en annan individ, som i verkligheten annars skulle vara begränsad till att enbart existera som ett objekt.[38]

Malicks sätt att koppla samman mening med bildval och sekvenser motsvarar inte ett normalt filmupplägg. Tiden går inte i kronologisk ordning, utan snarare är det skeenden arrangerade i skiftningar mellan dåtid, nutid och i framtid, belyser M.G. Moscato.[39] Berättandet kan således växla mellan händelser som i första hand ses som irrelevanta och en karaktärs framtida jag som visas. Trots ändringar i tidsintervall som först verkar obegripliga skapar Malick ett sammanhang och en mening, genom bilders symboliska mening som förr eller senare kommer att sammankopplas tack vare symboliken i bilderna, betonar Moscato.[40] Detta fungerar likt Deleuze kristallisationsteori, som demonstrerar hur individen genom medvetenhet av tiden ständigt förflyttas genom dåtid, nutid och framtid.[41] Genom att tänka på var individen står i nutiden förflyttas tankarna till dåtiden, och när individen tänker på nutiden och det som har varit kan denne någorlunda befinna sig i framtiden och föreställa sig vad som komma skall.

Människans förhållningssätt

För att kunna förstå vår omgivning måste vi först lära oss att se den med rätt ögon, hävdar Merleau-Ponty.[42] Människans förhållningssätt bygger främst på att försöka svara på frågan om vem vi är. För att göra det måste individen försöka att se ett sammanhang mellan det som upplevs visuellt och den kunskap som individen redan har.[43] Det mänskliga tänkandet fungerar på så sätt att objekt kan förknippas med enskilda skeenden och moment, vilket i sin tur möjliggör för individen att i ett senare tidsintervall kunna existera, imaginärt, i ett annat moment även om personen befinner sig i nuet. Således blir varandet en mer mental resa än en

[36] Ibid., 167.
[37] Ibid., 167.
[38] Ibid., 167.
[39] M.G. Moscato, "Terrence Malick's 'The Tree of Life'," *Cineaction* 87 (2012): 34-35.
[40] Moscato, "Terrence Malick's 'The Tree of Life'," 34-35.
[41] Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, övers. Hugh Tomlinson och Robert Galeta (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), 81-82.
[42] Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, övers. Alphonso Lingis (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1968), 4.
[43] Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 4.

fysisk, förklarar Merleau-Ponty.[44] Kroppens förmåga att röra på sig och agera i omgivningen är på grund av medvetenheten individen har om sin kropp, omgivningen och situationens innebörd, menar han.[45]

Analys

The Thin Red Line

Relationen mellan objekt

Terrence Malicks *The Thin Red Line* är filmen jag har valt att fokusera på när det kommer till relationen mellan objekt: objekt som karaktär och objekt för andra externa objekt som djur och natur samt för andra människor. Filmen följer främst soldaten Witt som under smitning från militärplikt befinner sig hos en grupp melanesier som lever ett med naturen. När han eventuellt fångas in av sin trupp sätts planen av erövring i japanskt territorium i rörelse. I denna utveckling får vi som betraktare även följa de olika soldaternas kamp mot sin inre natur, där frågor om rätt eller fel och livets syfte berörs genom. Med andra ord är det en kamp mellan människans goda och onda natur, människorna sinsemellan men även hos individens inre natur. Varseblivning, emotioner och relationer till objekt blir grunden för hur karaktärerna i filmen agerar. Som tidigare diskuterats är *The Thin Red Line* ett exempel på hur karaktärerna går från att bara vara fiktiva och objekt till något mer subjektivt, genom att inre emotioner avspeglas när de som subjekt relaterar till objekt och människor omkring dem. *The Thin Red Line* är även ett exempel på hur vi som åskådare kan relatera till karaktärer i filmen.

Karaktärers förhållningssätt

Karaktärerna Witt och Staros i *The Thin Red Line* förhåller till det goda och onda i sin deras inre natur, då karaktärerna befinner sig i krig med order från dominanta befäl. Samtidigt som det rätta kan ta sin plats hos karaktärerna kommer det stunder i filmen då karaktären oavsett inre godhet tvingas begå onda gärningar.

Witts observation

Inledningsvis får betraktaren se Witt när han observerar omgivningen. I samband med detta inleds en voice-over där Witt berör tidigare minnen av sin mor och hur hon fann en lätthet i döden, vilket Witt inte förstår sig på. Witts förhållningssätt till människorna omkring har ett ödmjukt inslag, då Witt rogivande iakttar sin omgivning och på något sätt försöker finna sin

[44] Ibid., 4-5.
[45] Ibid., 54.

rätta plats. Det är ett tydligt förhållningssätt där Witt som karaktär skildras som ett subjekt, där han i sitt medvetande tillstånd och emotioner försöker att bearbeta sin mening i världen. Genom att fråga en av byborna om hon eller hennes dotter är rädd för honom så är svaret ett självklart ja, eftersom Witt tillhör armén. Responsen Witt ger till detta är att det inte spelar någon roll, som om han innerst inne vet att det lugna nuet han lever i kommer att tas ifrån honom. Detta beror på att hans plikt till armén kommer att hinna ikapp honom och ständigt finnas där som en påminnelse om att det fredliga och lugna han ser och vill leva i är något bortom hans makt. Melanesierna och lugnet är på så sätt ett slags orealistiskt liv han aldrig kommer att få uppleva som verklighet. Witts inre intentioner, känslor och tankar är dock tydliga, inte enbart för att voice-overs stärker hans personlighet, men även genom att hans kroppsliga förhållningssätt framhäver en typ av symboliskt inre lugn. Det förstärks av att han ser det fina i allt omkring, medan alla andra ser det fula. Precis som tidigare nämnts handlar det om att se sin omvärld med rätt ögon, så att en ny verklighet kan uppenbaras. Precis som Witt observerar sin omgivning, ser han det som de andra inte ser lika tydligt. Det grundar sig i att Witt försöker att svara på frågan om vem han är men även att han söker känna av sin omgivning med en avsikt att förstå den.

Witts identifikation

Stunden när ett amerikanskt fartyg sakta närmar sig melanesiernas område kan en enorm skillnad i Witts varseblivning observeras. Han lämnar det lugna och rogivande och övergår till ett tillstånd av rädsla. När vi som betraktare ser detta kan vi känna medlidande för Witt i situationen tack vare den emotionella identifikationen. Således blir Witt något mer än en fiktiv karaktär; han blir mänsklig och därmed ökar vår förmåga att lida eller känna med honom. När melanesierna flyr bort från stranden och det amerikanska fartyget, vilket även Witt gör, identifierar även Witt sig med hur melanesierna fruktar det som hotar deras levnadssätt. Det är som om Witt anser sig tillhöra melanesierna och plötsligt fruktar den armé han har tillhört i sex år. Förhållningssättet Witt har visar därmed tydligt hur Witt som karaktär har realiserats för att likt oss människor i verkligheten kunna identifiera sig med något i sin omgivning. Vi kan som åskådare därför se och förstå Witt och melanesiernas helhetsmening i denna sekvens. Anledningen är att Witt genom medvetenheten om sina subjektiva inre emotioner och om melanesierna som objekt, gör honom meningsbärande som både objekt och subjekt.

Karaktärernas moral

Ett annat exempel är under en erövring av ett läger på en kulle, där karaktärerna Staros och Tall i ett moment får existera och betyda något tillsammans. Det är en sekvens där soldaterna skiftar mellan att vara modiga i samband med erövringen av kullen och att befinna sig mellan liv och död i ånger. Staros förhållningssätt till de brutala stunderna är mer ödmjuk på så sätt att han föredrar att inte låta sin trupp lida. Tall har ett annorlunda sätt att se på krig och ser det som något som måste göras och vad individen känner inför orderna han ger spelar ingen roll överhuvudtaget. När Tall nämner hur de ska gå till väga för att erövra området på kullen lägger Staros tvivlande in en kommentar om att hans män i truppen är för trötta. Tall svarar kallt att "the only time you should start worrying about a soldier is when they stop bitchin."[46] Senare bevittnar vi som betraktare hur Staros slits mellan att försöka vara mänsklig, god och hindra sina män från att gå rakt in i döden och att ta emot order vilket han enligt Talls inre natur ska och måste. Som åskådare känner vi antingen med Staros eller Tall beroende på vad vi har gått igenom i våra egna liv. Eftersom vi relaterar till karaktären emotionellt, men även tidsmässigt, kan exempelvis en äldre generation som levt genom mycket krig ha en bättre förståelse för Tall än den yngre oerfarna generationen. Det handlar inte om att Tall nödvändigtvis behöver vara ond, utan bara har en annan roll och ett annat synsätt på saker och ting. I en voice-over under ett moment i striden säger han: "Shut up in a tomb. Can't lift the lid. Playing a role I never conceived."[47] Med hjälp av denna inre konversation som Tall har med sig själv kan vi som betraktare utifrån vår egen verklighet skapa en relation till Tall. Under olika tillfällen i filmen dyker det upp konversationer där Tall nämner sin son, så att en förståelse för Tall skapas. Som betraktare förstår vi att Tall inte är en dålig person, utan utsätter sig själv för ett sådant arbete för att säkerställa sin sons framtid, en framtid utan krig. "I've waited all my life for this. I've worked, slaved, eaten untold buckets of shit to have this opportunity and I don't intend to give it up now," förklarar han.[48] Möjligtvis ligger det lite ära i att han har fått en sådan rank i armén. Oavsett om han framstår som ond eller omänsklig i sättet att beordra, känner vi som åskådare ändå sympati för honom och möjligen kan en relatera till Tall.[49] Likt tidigare är detta ytterligare en sekvens då vi tack vare film som medel får chansen att förstå Tall som ett subjekt, vars inre emotioner och tankar låter sig

[46] *The Thin Red Line*, regi. Terrence Malick, 1968, film.
[47] *The Thin Red Line*, regi. Terrence Malick, 1968, film.
[48] Ibid.
[49] Jens Eder, "Understanding characters," *Projections: The Journal for Movies and Mind* 4, nr. 1 (2010): 34, DOI: 10:3167/proj.2010.040103.

tolkas av åskådaren.[50] Utifrån denna skildring är Tall ännu en gestaltning vars mening och varande kan begrundas av betraktaren genom att Tall inte längre bara är ett objekt som finns där för att skildra motsatsen till Staros, utan erhåller en faktiskt subjektivitet.[51]

Gestaltningsstrategier

Ovan har berörts hur Malick genom bilder och dialoger samt voice-overs har skapat en helhet, bilder där vi i närhet till karaktären känner oss fysiskt och kroppsligt engagerade, samt bilder och voice-over som tillsammans utgör en mening. I detta avsnitt kommer *The Thin Red Line* att analyseras utifrån Malicks strategiska gestaltningar av människans förhållningssätt och detta kommer att göras utifrån den tidigare fenomenologiska teorin.

Fenomenologi och voice-over

Inledningsvis är det fenomenologin som tar form i filmen genom karaktärers inre konversationer i voice-overs samt bildspråk och sammanhang. Det inleds i början av filmen då en krokodil krälar in i ett slags träskvatten och sakta sjunker in under ytan. Därefter betraktas ett sken som lyser in i den djungelliknande naturen och en voice-over av en soldat vid namn Train inleds: ”What’s this war in the heart of nature? Why does nature vie with itself?”. Först förstår vi som åskådare inte meningen med detta, men när vi i senare moment ser brutala bilder på människor vars död är orsakad av krig och mänskliga onda gärningar uppstår en klarhet. Att skapa samband mellan det som varit och det som händer framöver är en metod som Malick använder för att genom lugn och mer spända situationer skildra det fina och fula i naturen, åsyftande människans inre natur. Det fenomenologiska i ovan beskrivningar är att Malick i första hand inte avslöjar objektens betydelse annat än genom filmens utveckling i det estetiska, som tillåter oss att se helheten med hjälp av objektens relation till varandra.[52] Krokodilen låter Malick vara ett fenomen som inte går att förklara i första hand, ett objekt vars källa är okänt.[53] Så småningom applicerar Malick en voice-over som i samband med krokodilen ger en helhet, så att två objekt, som även agerar som subjekt, låter sig tolkas av åskådaren genom deras relation till varandra.[54]

---

[50] Vivian Sobchack, *The Address of The Eye: A Phenomenology of Film Experience* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992), 167.
[51] Sobchack, *The Address of The Eye: A Phenomenology of Film Experience*, 62-63.
[52] Ibid., 62-63.
[53] Andrzej Serafin, “Heidegger’s phenomenology of the invisible,” *Argument: Biannual Philosophical Journal* 6, nr. 2 (2016): 313-322.
[54] Vivian Sobchack, *The Address of The Eye: A Phenomenology of Film Experience* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992), 62-63.

Religiositet i fenomenologisk gestaltning

När Staros under nattid ber till Gud visas en närbild på hans knutna händer. Hans ord lyder: ”Are you here? Let me not betray you, let me not betray my men, in you I place my trust.” Denna mening ligger över en växelklippning mellan närbilden på Staros och en närbild på ett levande ljus. I denna situation visar Malick Staros ensamhet i mörkret och att han vänder sig till sin inre godhet, till ljuset och hoppet, tron till Gud. Malick använder ljuset i denna situation för att vi som betraktare ska förknippa ljuset med Staros försök att nå ut till sin räddare. Efter Staros verbala uttryck och rop efter Guds hjälp ses ljuset röra sig med hjälp av en slags tillfällig blåst för att visa att Gud, som tidigare nämnts, kan ses som ett fenomen som vi som betraktare får se spirituellt men inte fysiskt.[55] Som Heidegger påpekar förblir Gud ett fenomen som inte går att förklaras eller direkt ses, snarare är det en känsla och ett fenomen vars källa inte går att bekräfta.[56]

Kamerans och bildernas funktion

När striden om toppen av kullen börjar är kameran i höjd med soldaterna som sakta på huk närmar sig kullens topp. Genom att vara i samma höjd som karaktärerna känner betraktaren sig som ytterligare en soldat som kryper eller hukar sig fram i det höga gräset, förklarar Rossouw. När en allvarlig situation uppstår hos soldaterna då de tvingas fortsätta framåt trots den stora sannolikheten att bli skjutna visar Malick det genom närbilder på karaktärernas förskräckta och nervösa ansikten. När vi betraktar karaktärernas ansiktsuttryck av rädsla känner vi inte bara empati genom identifikation till emotionen, utan kan även betrakta omgivningens objekt för att i denna relation skapa ett sammanhang som inte tidigare varit där. Det är därmed inte soldater utan människor, vars subjektivitet och inre kan väcka empati, som framträder. Mer specifikt skapar en sådan situation ett tillfälle för åskådaren att genom sammanknytning av objekt kunna se ett sammanhang och en djupare mening i det hela, menar Rossouw.

Kaos och ordning

Som jag har nämnt skildrar Malick, med bilder på djur och natur, det fula och det fina i naturen, med andra ord, människans onda och goda sida. Genom att använda sig av bilder i relation till varandra och objekt i en gemensam situation skapar Malick ett sammanhang och en tydlig skildring av människans förhållningssätt, både rent kroppsligt och i det inre.

---

[55] Andrzej Serafin, “Heidegger’s phenomenology of the invisible,” *Argument: Biannual Philosophical Journal* 6, nr. 2 (2016): 313-322.
[56] Serafin, “Heidegger’s phenomenology of the invisible,” 313-322.

Människans natur i omgivningen

Det första exemplet är i kampen om lägret på kullens topp. Kaos och ordning gestaltar Malick genom bland annat en orm, då två soldater kryper i det höga gräset och försöker att ta sig förbi en orm som plötsligt reser sig och håller tillbaka soldaterna. Ormen symboliserar ett slags varningstecken om att det kommer att finnas förlust i den vinst som soldaterna försöker greppa, menar Christopher B. Barnett.[57] Ormen och soldaterna är två objekt, utan subjektivitet. I återkoppling till vad Sobchack påpekar, är soldaterna och ormen rena objekt vars existens skapar ett slags sammanhang och en betydelse genom relationen till omgivningen i just det momentet de existerar i.[58]

Witts inre kaos och ordning

Det andra exemplet på kaos och ordning, det goda och det onda, är när Witt i ett senare tillfälle efter erövringen på kullen sitter vid någon slags sjö och häller vatten på sitt huvud. Efter att ha hällt vatten över sitt eget huvud häller Witt lite vatten på ett stort blad framför sig. Därefter slängs vi som betraktare till ett annat moment och vi hör melanesierna sjunga en sång de tidigare sjöng i filmen. Vi ser en melanesisk pojke sitta vid ett vattenfall och längre ner är det Witt som duschar i vattenfallet med ett leende. Efter att ha befunnit oss i Witts tidigare minne av melanesierna en kort stund slängs vi tillbaka till nutiden hos soldaterna. Denna gång sitter Witt vid någon slags mindre källa av vatten likt en vattenpöl och blickar in i vattnet som han sakta lyfter upp med sina händer och låter rinna ner. Det är en gestaltning av hur Witts relation till omgivningen ser ut och en skildring av hur kaos och ordning ser ut för honom. Witts sätt att kroppsligt känna av sin omgivning gör att han på något sätt flyr från den dystra verkligheten som soldat och återvänder till sin fredliga plats där han är en del av melanesiernas fria livsstil. Ännu en gång är det en tolkning för oss att betrakta, trots att Malick till stor del styr åskådaren mot det önskade målet, genom att använda karaktärer och deras relation till externa objekt i en stund där betydelsen pekar mot något specifikt, precis som Sobchack förklarar.[59]

Witts frihet

Ännu ett exempel är när Witt och tre andra soldater stöter på en japansk trupp efter att ha fått uppdraget att undersöka området framöver så att de inte går in i en fälla. Det slutar med att

[57] Christopher B. Barnett, "Spirit(uality) in the Films of Terrence Malick," *Journal of Religion & Film* 17, nr. 1, artikel 33 (2013): 11.
[58] Vivian Sobchack, *The Address of The Eye: A Phenomenology of Film Experience* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992), 64.
[59] Sobchack, *The Address of The Eye: A Phenomenology of Film Experience*, 64.

Witt som stannat kvar för att säkerställa att alla klarar sig tillbaka till truppen blir omringad av japanska soldater. Witt står språklös och verkar blicka in i något som vi först inte förstår. Efter att Witt beordrats att ge upp sträcker han sig lugnt och sakta mot sitt vapen och blir skjuten. Bilden ändras till ett sken som bryter sig genom djungelliknande träd som visas i grodperspektiv. Direkt därpå ser vi som betraktare havet under ytan och vi ser melanesier simma i vattnet tillsammans med Witt. En lugn atmosfär skildras med musik och bilder. Witt är tillbaka i sitt rogivande imaginära liv där han ständigt i verkligheten reste tillbaka mentalt. Genom denna typ av gestaltning vill Malick skildra det fenomenologiska, som vi i första hand inte förstår. Genom att koppla samman Witts mentala resa, som han under filmens gång gör till sitt efterlängtade lugn, och de första momenten i filmen där han talar om sin moders död och att hon strax innan döden fann ett lugn, blottläggs ett sammanhang och en förståelse av nuet, tack vare att vi kopplar samman objektens relation till omvärlden i olika stunder. Plötsligt förstår vi att Witt, omringad av vapen, ser sitt ljus och han ser lugnet hans moder talade om som han inte kunde förstå. Han förstår lugnet hans mor kände, därmed drar han sitt vapen för att få den inre fred han längtat efter. Witt dör och reser en permanent resa till det fredliga hos melanesierna.

The Tree of Life

Det icke-kronologiska

The Tree of Life handlar om en familj i Texas år 1956. I denna film får vi som betraktare följa föräldrarnas olika sätt att uppfostra sina tre söner, varav modern har ett mer spirituellt och ödmjukt synsätt medan fadern är mer direkt och mindre ödmjuk rent känslomässigt. I det vardagliga livet får vi bevittna barnens uppväxt men filmen följer främst den äldsta sonen Jack som försöker förstå meningen med livet. Med händelser där sorg och ondska tar sin plats börjar Jack att ifrågasätta Guds närvaro och syfte.

Karaktärernas förhållningssätt

I jämförelse till *The Thin Red Line* följer berättelsen i *The Tree of Life* kronologisk ordning än mindre. Huvudsakligen är det Jack som i sitt vuxna liv reflekterar på moment och människor ur sitt dåtida liv. Det är först och främst det som karaktärernas förhållningssätt utgår från, när de försöker förhålla sig till situationer och vara i nuet genom tillbaka- och framåtblickande.

Föräldrarnas förhållningssätt

Det första exemplet är öppningsscenen där moderns röst hörs tala om att följa livets vägar ”The nuns taught us there were two ways through life - the way of nature and the way

of grace. You have to choose which one you'll follow. […] Grace doesn't try to please itself. Accepts being slighted, forgotten, disliked. Accepts insults and injuries."[60] Denna monolog ligger över bilder som visar modern när hon själv var yngre. Strax därpå ses hennes vuxna jag gunga med sönerna i lekfullt läge. Sedan övergår fokus till fadern som sitter i köket, medan moderns voice-over fortsätter: "Nature only wants to please itself. Get others to please it too. Likes to lord it over them. To have its own way."[61] Sekvensen representerar tydligt föräldrarnas olika sätt att förhålla sig till uppfostran av sönerna och därmed till livet. Genom att redan placera betraktaren i dåtida situationer och sedan gå ännu längre tillbaka i tiden när modern var yngre, skapar Malick ett sammanhang av ett icke-kronologiskt växelspel, där bilderna infaller i precis rätt tid för att den påliggande voice-over i berättandets tid ska kunna betona syftet och meningen. Därför kan vi förstå moderns sätt att förknippa sig själv med "grace", medan hennes man förknippas med "nature". Dessa skildringar visar hur modern, i sin nutid, förknippar människor och moment till dåtida skeenden som hon lärt av i hennes tidigare varande.

Jacks förhållningssätt till dåtiden

Ett andra exempel på karaktärers förhållningssätt är när vi ser vuxna Jack i hans moderna hus tillsammans med en kvinna. Jack och kvinnan, möjligen hans hustru, sitter nyvakna på sängkanten och ser fundersamma ut. Jack syns senare i badrummet där han står och känner av vattnet och tänker på något. En kort stund senare efter att ha sett hustrun lägga en blomma på en arbetsbänk befinner de båda sig i köket. Jack tänder ett ljus i en blå ljuslykta och det sker en övergång till när Jack var yngre och umgicks med sin yngre bror R.L. En voice-over av Jack hörs: "I see my brother. True. Kind. He died when he was 19."[62] Direkt därpå slängs vi tillbaka till nutiden när Jack befinner sig på jobb i en miljö av skyskrapor och möten, vilka han verkar stänga ute eftersom han mentalt befinner sig någon annanstans. I växelklippning skiftas situationerna från nutid till dåtid och till en plats som inte finns annat än mentalt hos Jack. Som en effekt av hanteringen av allt som har hänt och sin broders död hörs Jacks röst över fridfulla bilder av omvärlden som symboliserar Gud: "How did I lose you?"[63] Det sker även en ändring i tid då vuxna Jack fysiskt befinner sig hos sin mor i dåtid när hon fick höra att sonen R.L. hade dött, och han nämner repliker som: "How did she bare it?"[64] som en skildring av Jacks subjektivitet, där hans tankar och relation till sin mor gestaltas. De

[60] *Tree of Life,* regi. Terrence Malick, 2011, film.
[61] *Tree of Life,* regi. Terrence Malick, 2011, film.
[62] Ibid.
[63] Ibid.
[64] Ibid.

ovannämnda skiftningarna i tid i en icke-kronologisk ordning kan sammanfattas som att Jack som subjekt, medveten om tiden och sin omgivning, försöker bearbeta en mening genom att återkoppla till olika tidsintervall i sitt liv, likt de teoretiska förklaringarna av Merleau-Ponty.[65] Det är helt enkelt en skildring av Deleuze kristallisationsteori där individen, vuxna Jack, i sin medvetenhet av tiden förflyttas genom dåtid med hjälp av tankar för att veta vad framtiden innebär och därmed även vad nuet betyder.[66]

Jacks varande utifrån sitt inre

Mitt tredje exempel inleds strax efter det sista kapitlet i filmen som domineras av ledsam stämning hos unga Jack och hans familj, till följd av att de tvingades överge sitt hem strax efter att faderns arbetsplats stängts ner. Därefter ses Jack i sitt vuxna jag, då han återigen gör en mental resa och en förflyttning i tid från sin moderna värld till en slags overklig plats i ett ökenlikt område och kort därpå en långgrund strand. Han börjar med att vandra omkring i det ökenlika området en stund och upptäcker strax en kvinnlig gestalt som han väljer att följa genom ett slags valv. Därpå finner han en annan gestalt, denna gång sitt unga jag från barndomen. När han slutligen når platsen med stranden träffar han på människor från sin barndom, men viktigast av allt, sin familj, så som han kom ihåg dem från tiden när han var ung. Vuxna Jack berör sina familjemedlemmar likt han en gång gjorde som barn, då de faktiskt existerade i en samtid.

Först och främst skiftar det narrativa i en icke-kronologisk ordning, tack vare att Jacks medvetenhet av tiden förflyttar varandet från dåtiden till nutiden och till sist till en plats som ännu förblir okänd, men som Jack existerar i för att föreställa sig framtiden, så som Deleuze skildrar existensen i filmisk tid.[67] Eftersom denna sekvens är den sista är det självklart en typ av frigörelse där Jack i sitt inre gräver bland minnen av sin familj för att kunna leva i nuet utan att vara fast i dåtida händelser. Det är helt enkelt ett perspektiv vi som betraktare får oss föreslagna, där vi utifrån vår subjektivitet kan få betrakta Jacks subjektivitet.[68] Detta gestaltas i det icke-kronologiska och i karaktärerna omkring honom i de olika momenten, vilka är

[65] Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, övers. Alphonso Lingis (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1968), 4.
[66] Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, övers. Hugh Tomlinson och Robert Galeta (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), 81-82.
[67] Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, 81-82.
[68] Vivian Sobchack, *The Address of The Eye: A Phenomenology of Film Experience*, (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992), 167.

fragment av hans minnen som han använder för att, likt som Merleau-Ponty påpekar, utgöra en mening i nuet.[69]

Gestaltningsstrategier

Som ovan nämnts är *The Tree of Life* upplagt annorlunda när det kommer till kronologin i berättandet. Som i sina tidigare filmer kopplar Malick samman människa och natur för att skildra livets vägar, men i just *The Tree of Life* sker mycket icke-kronologiskt, vilket vid första anblicken kan vara förvirrande men även väldigt givande. Malicks fenomenologiska skildring av livet berättar att vi först inte uppfattar saker som de är, men som Merleau-Ponty påpekar att vi så småningom lär oss att se och förstå.[70]

Den icke-kronologiska ordningen

Inledningen i *The Tree of Life* med modern och hennes tal om sätten att leva livet på visar oss betraktare ett specifikt inslag av hur filmen narrativt kommer att styras. När vi sedan plötsligt sveper in i nutida och moderna moment med en vuxen man som visar sig vara Jack börjar vi spekulera kring filmens representation av tid. Vidare när naturbilder och jordens kaotiska och vackra balans skildras i bilder börjar vi definitivt ifrågasätta vad det är vi ser och i vilken tid filmen skildras. Dessa förvirringar får sedan ett svar, då vi ser att Jack som vuxen reflekterar på hans två olika uppfostringssätt av föräldrarna samt att naturbilderna är till för att skildra livets utveckling. Denna typ av upplägg belyser återigen den fenomenologiska aspekt som talar om att människan inte uppfattar saker och ting till fullo förrän utvecklingens gång blottlägger deras mening. Malick använder sig också av kristallisation av tid på så sätt att Jacks subjektivitet leder narrativet genom det icke-kronologiska varandet, där minnen och tankar utgör Jacks meningsskapande i nuet. Malicks sätt att belysa fenomenologin på detta sätt är en av metoderna han tar till för att skildra helheten och meningen med *The Tree of Life*.

Karaktären, objekt och känslor

En annan faktor som används för att skildra händelser utifrån olika tidsintervall är objekten i händelserna. Malick har genom känslor förknippat karaktärer till objekt: när betraktaren ser karaktären emotionellt beröra något likartat som vid ett annat tillfälle då den berört ett objekt så sker en igenkänning.[71] Åskådaren kommer på så sätt ihåg hur karaktären i första tillfället rörde vid objektet och med vilken känsla, så när berörandet nu sker i en annan situation

[69] Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, övers. Alphonso Lingis (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1968), 4-5.
[70] Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 4.
[71] Ibid., 4.

identifierar betraktaren känslan och meningen.[72] Exempelvis berör Jack med kärlek och sympati sina syskon på ett visst sätt. När han i ett senare tillfälle i sitt vuxna jag rör vid sin familj i slutet förstår vi känslan i det, sympati, att han känner för dem och visar emotionellt engagemang i berörandet. Således blir det, precis som Moscato förklarar, en symbolik av både tid och emotion i bilderna genom att det icke-kronologiska kan återkopplas för att påminna om en känsla och ett moment.[73]

En faktor bland objekt

Fortsättningsvis har jag valt att ta upp hur Malick ger en mening till ett visst element, vatten, som uppträder icke-kronologiskt i filmen och som, likt Merleau-Ponty nämner, inte syns i första hand eftersom fokus riktas mot de tydligare objekten.[74] I början av filmen när vi ser Jack i badrummet håller han handen i vattnet som rinner från kranen, precis som mycket annat förstår vi inte meningen, annat än att han bär på någon slags inre konflikt. Andra stunder vi kan betrakta vatten i filmen är i skildringen av när liv på jorden skapas och när en av Jacks vänner i barndomen drunknar. Det specifika är att Malick har valt att ha med vattnet som en symbol för livets olika vägar, antingen som en början på liv eller ett slut på ett liv, en slags balans för livet i sig, menar Moscato.[75] Vattnet agerar som en meningsskapande faktor i filmen, men uppfattas inte lika tydligt eftersom vårt fokus som betraktare ligger någon annanstans, på ett tydligare objekt. Som aktivt element blir därmed vattnet också ett genomsyrande, bakomliggande subjekt, vars kraft människan måste förhålla sig till som objekt.

Knight of Cups

Iakttagandet och det inre blivandet

Knight of Cups är en film som till stor del baserar sig på karaktärens förhållningssätt till situationer utifrån det inre. Mer specifikt är *Knight of Cups* en film vars huvudkaraktär väldigt sällan pratar i filmen, utan kommunicerar med kroppsspråk genom reflexmässiga och avsiktliga rörelser. Därigenom talar det inre samtidigt som den kroppsliga responsen säger något annat. Det gestaltar en slags intern konflikt där huvudkaraktären rent kroppsligt inte verkar kunna agera i enlighet med sitt förnuft, utan lever i ett slags motsägelsefullt tillstånd.

[72] Ibid., 4-5.
[73] M.G. Moscato, "Terrence Malick's 'The Tree of Life'," *Cineaction* 87 (2012): 34-35.
[74] Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, övers. Colin Smith (London/New York: Routledge. 2005), 78-79.
[75] M.G. Moscato, "Terrence Malick's 'The Tree of Life'," *Cineaction* 87 (2012): 34-35.

Huvudkaraktären heter Rick och är en manusförfattare som lever i ett klassiskt Hollywood, en extas fylld av tjejer och pengar, där livet i sig inte verkar ha något större värde. Malick målar upp Rick som en karaktär vars existens flyter omkring i meningslöshet, vars utveckling inte riktigt går att förutspå. Trots denna otydlighet och meningslöshet kan vi genom Ricks kroppsliga respons och medvetenhet i situationer förstå hans tillstånd och strävan att vilja tilldelas en mer specifik och meningsfull plats i världen.

Förhållningssättet

Genom att försöka hitta sitt värde och syfte försöker Rick ständigt förhålla sig till situationer, när han bemöter ensamhet och sällskap i sitt umgänge, vilka genererar olika känslor hos Rick. I inledningen introduceras Ricks vilsenhet i livet. Han går omkring i ett ökenlikt område, förvirrad stirrar han mot solens nedgång. Därpå visas bilder på jorden utifrån rymden med ett slags grönt sken och Rick hörs i en voice-over: ”All those years, living the life of someone I didn’t even know.”[76] När orden yttrats syns en tunnel med ett ljus i slutändan, som kameran närmar sig, som en signal att Ricks nedgång är på väg ut ur förvirringen på väg mot mening och självkännedom, ut ur det metaforiska ökenlika området och det som sägs. De två bilderna skapar därmed en symbolisk helhet, påpekar Moscato, och blir inledningen på den estetiska utvecklingsprocess filmen illustrerar, på det sätt som Sobchack beskriver filmens fenomenologiska funktion.[77]

Ricks reflektion av ånger

Ricks reflektion av ånger utgår från en scen där Rick befinner sig på en glamorös fest, utan att veta vad han gör där, distraherad av kvinnorna och av fragment från andras ytliga samtal, som ”Cleopatra”, ”I know a guy” och ”What about the color pink, do you like pink?”[78] Medan vi som åskådare ser Rick ta en drink i ett sådant förbryllat tillstånd hörs, i en voice-over, hans far berätta en historia som Rick hörde som barn, om en konung som ger sin son, prinsen, ett uppdrag att hitta en pärla åt honom i Egypten. När prinsen anländer till landet bemöts han av befolkningen som erbjuder honom en drink, varpå prinsen oanande faller i djup sömn och glömmer sitt syfte och uppdrag. Detta är en skildring vars djupa mening är att tyda på Ricks förlorade existens i omgivningens ytliga extas. Berusad och förförd av sin omgivning ses Ricks förhållningssätt som en slags oavsiktlig respons, där hans kropp, utan inre känsla, agerar på egen hand. Kort därpå ses Rick i lugnare fas av festen där han reflexivt

[76] *Knight of Cups,* regi. Terrence Malick, 2015, film.
[77] Vivian Sobchack, *The Address of The Eye: A Phenomenology of Film Experience*, (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992), 62-63.
[78] *Knight of Cups,* regi. Terrence Malick, 2015, film.

stirrar ut över staden, i dess tomma intet. Rick går tillbaka till festandet men distanserad och medveten om att hans intentioner i livet syftar till annat än det han gör och är just nu. För en stund försvinner Ricks inre subjektivitet och hans objektroll tar över, vilket gör att vi inte längre ser den djupa införlivade meningen i Ricks varande: han kvarstår därmed som ett slags ting som enbart finns där och existerar. Denna växling gör det däremot enklare för oss att betrakta Ricks förvirring och förlorade existens i världen, genom att olika skeenden förknippas och bidrar till Ricks karaktärs mening. Genom att skildra en skillnad i Ricks förhållningssätt till omgivningen, där hans emotionella respons ändras, pekar sekvensens fenomenologiska inslag på ännu en utveckling i det estetiska för att poängtera Ricks inre.

Ricks förflutna i nuet

När vi i filmen får betrakta Ricks återbesök hos sin tidigare fru Nancy, skildras hans inre genom hans omgivning. Trots att Rick ångerfullt vill ha Nancy i sitt liv, eftersom hon ger honom en stabil grund att stå på, dras han till andra kvinnor och Hollywoodextasen. Detta visas till exempel när Rick och Nancy går nerför en gata med yngre attraktiva kvinnor som lockande ser på Rick. Han distraheras och glömmer sin inre vilja att vara med Nancy, vilket speglar Ricks motsägelsefulla förhållningssätt till det han varseblir som objekt och det han känner som subjekt. Han är medveten om sitt inre och sin kropp, samt vad omgivningen innebär, men har svårt att koppla samman det han visuellt ser och kunskapen han redan har. Mer specifikt förstår inte Rick hur han ska se sammanhanget mellan Nancy, hans stabila och definitiva chans till lycka, och de andra kvinnorna, som representerar det kortvariga och olycklighet. Det är helt enkelt en fenomenologisk sekvens som genom objekt projicerar och demonstrerar Ricks förvirring som subjekt.

Ricks inre i det yttre

Ricks sätt att vara och bete sig på bygger mycket på att observera och det är inte många gånger under filmen som han verbalt uttrycker sig. Ett exempel är sekvensen då han efter ett möte med strippan Karen väljer att umgås med henne. Karens livsfilosofi baseras på påståenden som ”no one cares about reality anymore” och ”you can be whoever you want to be.”[79] Hon lever därför sitt liv utefter vem hon väljer att vara. Samtidigt som hon verkar trygg i att hon lever ett liv hon gillar hörs hennes inre i en voice-over medan de går längs strandpromenaden bland många andra människor: ”Real life is so hard to find: where is it? How do you get there?”[80] Rick observerar Karen och omgivning som han alltid gör. Precis

[79] *Knight of Cups,* regi. Terrence Malick, 2015, film.
[80] Ibid.

när hans inre börjar hinna ikapp för att väcka honom ur den fiktiva och falska värld han lever i, faller han i trans igen och glömmer allt han bör göra. ”And I fell back at sleep […], I dream another dream.” Karens röst har fört en talan för Ricks inre subjekt.

Även yttre fenomen för denna talan. I tidigt stadie av filmen kan ett jordskalv höras. Rick ligger i sin säng hemma och vaknar av den kaotiska omgivningen där föremål i hemmet börjar att gå sönder. När Rick försöker att ställa sig upp och orientera sig i hemmet tar det inte lång tid innan den aggressiva jordbävningen tvingar honom ner mot golvets yta. Kort därpå rusar Rick ner till framsidan av byggnaden. Miljön ser ut att vara i oordning med vattenledningar som punkterats och föremål som gått sönder. Rick rör sig sakta omkring med en förvirrad estetik. Ricks kroppsliga respons till det externa, jordskalvet, framhäver ett tydligt samband där jordskalvet symboliserar Ricks inre förvirring och obalans. Det är en skildring av ett fenomenologiskt moment där både Rick och jordskalvet delar ansvaret som subjekt och objekt och bägge får sin betydelse genom att existera i relation till varandra, såsom Sobchack belyser.[81]

Ytterligare exempel på det yttre som speglar Ricks inre är när han befinner sig på festen i Hollywood. Kvinnorna är klädda elegant och männen verkar bete sig på ett lekfullt, nedvärderande sätt gentemot kvinnorna, så pass att även repliker som ”they’re like flavours, sometimes you want raspberry, then after a while you get tired of it, you want some strawberry”[82] uttrycks i syfte att definiera kvinnor som objekt, såsom Rick definierat sig själv. Ricks observationer fungerar som självreflektioner, där han utifrån sin omgivning kan se sig själv i det andra gör och säger. Beroende på hur individerna i omgivningen är och vad de säger ser Rick en självreflektion av sina olika sidor som person, av det dubbla livet han lever i Hollywood. Voice-overn ”Longing for something other, without knowing what it is.” är en inre påminnelse om pärlan han söker och att han sitter fast i livet. ”Get up, find it,” manar hans röst från det förflutna som för att påpeka att Ricks svar på allt han undrar och vad han vill finns framför honom, i Hollywoods objekt vars syfte är att projicera Ricks inre, som delar av hans subjektivitet.

Gestaltningsstrategier

Malick använder karaktärer och miljö som individuella faktorer i skildringen av Ricks karaktär och hans inre känslor och intentioner. Men även karaktärer och miljö skapar tillsammans en helhet och en mening att rikta publikens fokus på.

[81] Vivian Sobchack, *The Address of The Eye: A Phenomenology of Film Experience*, (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992), 64.
[82] *Knight of Cups,* regi. Terrence Malick, 2015, film.

Karaktärer som uttrycksmedel

När Karen uttrycker sina tankar och känslor om livet för Rick så fungerar Karen likt en funktion för att Rick inte ska behöva uttrycka sig eftersom hans omgivning redan gör det. Alla tankar och känslor som Karen skildrar kunde lika gärna varit Ricks tankar och känslor som uttrycks i hans egna ord. Men istället observerar Rick allting omkring likt en självreflektion. Därmed använder Malick sig av externa objekt som ett medel att uttrycka karaktärens subjektivitet, som inre känslor och tankar.

Miljön som uttrycksmedel

Precis som tidigare nämnts har Malick valt att miljön i olika situationer ska tala för Ricks inre, precis som ett kommunikationsmedel. Genom att skildra jordskalvet i början av filmen har Malick ställt Ricks mening och varande i centrum. Just jordbävningen ska uttrycka karaktärens inre för att åskådaren ska få en någorlunda bild över hur karaktären kan tolkas, därmed pekar jordbävningen som objekt på hur Ricks inre subjektivitet i filmens estetik kommer att se ut. På så sätt informerar Malick oss som betraktare om hur Rick som karaktär kan bemötas och ses. Således blir även Rick ett resultat av regissören själv, utifrån Malicks egna uppfattningar om saker och ting.

Hollywood som uttrycksmedel

Malick gestaltar Ricks förvirring och levnadssätt i Hollywood genom att exempelvis använda repliker som symbol för något. Även Ricks känslor i form av inre konversationer ställs i kontrast med vad han kroppsligt gör. Malick har på så sätt skildrat komplikationen i Ricks liv, att även om hans psyke och medvetenhet når ut till kroppen lyckas den inte helt styra honom dit han egentligen önskar. Möjligtvis beror detta på att en liten andel av hans medvetande eller undermedvetande vill fortsätta i det spår som erbjuder honom extas i det annorlunda och spännande Hollywood. Sålunda skildras människans inre ständiga kamp med sig själv.

Slutsats

Först och främst skildras det i *The Thin Red Line*, *The Tree of Life* och *Knight of Cups* tydligt hur karaktärernas förhållningssätt utifrån ett fenomenologiskt perspektiv kan se ut. Genom att följa huvudkaraktärernas utveckling under filmen fick jag en klarhet av hur de relaterar till externa objekt för att resa tillbaka i tiden och göra den typiska mentala resa som tidigare har nämnts. Men det fungerar även så att karaktärernas inre subjektivitet och tankegång finns i

andra externa objekt, som karaktärer men även olika skeenden som natur. Genom att skildra en objektiv relation mellan karaktären och andra objekt i omgivningen låter Malick båda parterna ingå i en gemensam verkan, där de båda framhäver den subjektiva helheten. På så vis ser jag detta som en metod i det fenomenologiska och ett alternativ som skildrar subjektiviteten indirekt. Som påpekat ser jag en tydlig avbildning av karaktärens subjektiva tankar och varande framställt av naturen. När jag i första hand tänker på hur naturen används som en balans för den inre konflikten och det fina och fula i människans inre tänker jag på alla tre filmer. I *The Thin Red Line* verkar naturen i form av djur och natur som ett slags kontrast och fenomen, där de i relation till Witt talar för hans inre konflikt med sig själv, människans inre natur, där han i sin godhet måste ingå i världens ondska.

Vad gäller *The Tree of Life* används bland annat vattnet på så sätt att den symboliserar livets vägar, antingen är det början på liv eller slutet på liv, således är det även en skildring av huruvida Jack svarar till livet utifrån dessa. Vidare används jordbävningen som natur i *Knight of Cups* för att framhäva Ricks inre konflikt, där han i någon slags identitetskris försöker att hitta den större meningen med livet. Vad gäller den sista meningen om livets syfte är även detta en tydlig röd tråd som går att följa genom alla tre filmer, trots att *The Tree of Life* gestaltar det religiösa en aning mer. Filmerna innehåller ständiga påminnelser om Guds närvaro och det spirituella sökandet efter ett högre syfte. Witt försöker att förstå sin omvärld och på något sätt finna sin rätta plats i världens elände, och han ser det goda och fina. Jack söker även han efter ett högre syfte, så pass att han även talar till Gud för att få svar på hur han ska existera i nuet. Fortsättningsvis är Rick även ute på jakt efter sin plats på jorden, vad hans syfte är, och inte minst talar historian om prinsen om en kristen relation mellan Gud och människan. Således blir de alla tre filmernas karaktärer präglade av det spirituella och religiösa för att på något sätt lyfta fram individens förvirrade mening och existens i världen.

Som slutsats har jag kommit fram till att fenomenologin i alla tre filmer yttrar sig om att karaktärens och objektens existens till varandra talar för något och de betyder något precis som Sobchack påpekar. Ser jag på andra faktorer som tid, så finns det ett tydligt mönster där med, genom att de olika externa objekten som står för karaktärens subjektivitet finns där som en utlösare för det mentala resandet. Tiden blir därför ett verktyg Malick använder för att karaktären genom kristallisation av tid ska kunna besvara på levnadsfrågor i nuet. Jag har även nu insett att trots att jag valt att inrikta mig i specifika områden i de olika filmerna, så innehåller de alla tre fragment av varje område jag valt att undersöka. Vad gäller det fenomenologiska ser jag tydligt hur det kan användas för att gestalta människans förhållningssätt. I alla tre filmer finns det en gemensam faktor i att de alla försöker att visa

hur människan utifrån det som inte går att förklaras försöker att finna sin helhetsmening. Även hur människan kan bära på ett subjektivt och objektivt budskap för betraktaren att se är ett genomgående tema. Subjektiviteten och objektiviteten visade sig även som ett slags integrerande system där bägge parterna framstår samtidigt ibland. Filmerna demonstrerar således att individen i objektiv form i relation till andra objekt innebär mer än att bara existera utan något att begrunda. Den blir också i synnerhet meningsbärande tack vare de andra objekten omkring. Vad gäller om det finns en röd tråd i alla tre filmer att följa för att någorlunda förstå sig på filmens narrativitet så har det redan nämnts i de olika analysområden som små fragment i de olika filmerna. Oavsett om de är mer eller mindre tydliga i filmerna så finns de där för att bära Malicks narrativa syfte. När det kommer till åskådarens livsinsikt och hur det fenomenologiska kan bidra till det ser jag hur det personligt har påverkat mig. Speciellt när det gäller karaktärernas förvirring kring deras mening i världen och sökandet efter det spirituella och religiösa. För mig som åskådare blir detta något jag relaterar till eftersom det funnits en tid då jag vilsen som individ har sökt efter ett djupare svar, efter att ha vänt mig till min tro på Gud hittade jag tillbaka till den väg jag anser mig vara menad att följa. Därmed blir det för mig även ett sätt att i inre subjektiv utveckling lära mig att se världen med rätt ögon, som Merleau-Ponty menar. Som Tomas Axelson även pekar på skiftar utgångspunkten för betraktandet mellan ens faktiska jag och ens idealjag. Även fiktiva karaktärer skiftar mellan dessa två jag. Eftersom det för mig personligen var mycket i filmerna jag kunde relatera till så fanns det flera moment då jag kunde identifiera mig med karaktärer och situationer. Därmed skiftade jag mellan de två olika jagen, efter att ha begrundat mig själv som den jag är så kunde jag utifrån det jag lärt mig i filmen utforma ett nytt slags idealjag. Således kunde även jag som författare ur ett objektivt perspektiv se att det indirekt påverkar min subjektivitet.

Vidare forskning

För att få en bättre förståelse för fenomenologin i filmiskt sammanhang hade ljudet, ljuset och kameraarbetet kunnat studeras. Det hade därmed varit intressant att undersöka hur dessa tre områden verkar för att tillsammans framhäva det fenomenologiska inslaget i film. Vad jag tidigare har sett är det alltför få uppsatser om fenomenologi i filmiskt sammanhang som publiceras. Med denna uppsats önskar jag därför att inspirera dig som läsare, så att du en dag kan undersöka fenomenologi i filmiskt sammanhang. Oavsett om fenomenologin studeras i liknande områden som i denna uppsats eller om det är ett nytt område, så bidrar

fenomenologin till en bättre förståelse för filmens olika komponenter, som bland annat karaktärer.

Referenslista

Litteraturförteckning:

Axelson, Tomas. *Förtätade filmögonblick: den rörliga bildens förmåga att beröra.* Stockholm: Liber, 2014.

Deleuze, Gilles. *Cinema 2: The Time-Image*. Översatt av Tomlinson, Hugh och Galeta, Robert. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenology of Perception*. Översatt av Smith, Colin. London/New York: Routledge, 2005.

Merleau-Ponty, Maurice. *The Visible and the Invisible*. Översatt av Lingis, Alphonso. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1968.

Monaco, James. *How to read a film: movies, media, multimedia*. 3. uppl. New York: Oxford University Press, Inc, 2000.

Moran, Dermot. *Introduction to Phenomenology*. USA/Kanada: Routledge, 2000. https://ebookcentral.proquest.com/lib/dalarna/detail.action?docID=168648&query=Moran%2C+Dermot+introduction (Hämtad 2018-12-07).

Sobchak, Vivian Carol. *The address of the eye: a phenomenology of film experience*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992.

Källor:

Barnett B., Christopher. "Spirit(uality) in the Films of Terrence Malick." *Journal of Religion & Film* 17, nr. 1, artikel 33 (2013). https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol17/iss1/33 (Hämtad 2018-11-16).

Eder, Jens. "Understanding characters." *Projections: The Journal for Movies and Mind* 4, nr. 1 (2010): 16-40. DOI: 10:3167/proj.2010.040103. http://filmoterapia.pl/wp-content/uploads/2015/07/understanding_characters_page_korrekturfahnen-libre-drkowane.pdf (Hämtad 2018-11-16).

Moscato, M.G. "Terrence Malick's 'The Tree of Life'." *Cineaction* 87 (2012): 34-35. https://web-b-ebscohost-com.www.bibproxy.du.se/ehost/results?vid=0&sid=2652d12c-fd68-

4320-b360-d7dc414ea28f%40sessionmgr104&bquery=IS%2B0826-9866%2BAND%2BTI%2B%28%2522Terrence%2BMalick%2527s%2BThe%2Btree%2Bof%2Blife%2522%29%2BAND%2BDT%2B%25222012%2522%2BAND%2BAU%2B%2522Moscato%2522&bdata=JmRiPWYzaCZ0eXBlPTEmc2l0ZT1laG9zdC1saXZl (Hämtad 2018-11-16).

Rossouw, P. Martin. "There's something about Malick: film-philosophy, contemplative style, and ethics of transformation." *New Review of Film and Television Studies* 15, nr. 3 (2017): 279-298. DOI: 10.1080/17400309.2017.1332845. https://www-tandfonline-com.www.bibproxy.du.se/doi/pdf/10.1080/17400309.2017.1332845?needAccess=true (Hämtad: 2018-10-27).

Serafin, Andrzej. "Heidegger's phenomenology of the invisible." *Argument: Biannual Philosophical Journal* 6, nr. 2 (2016): 313-322. http://argumentwp.vipserv.org/wp-content/uploads/2017/pdfv6n2/argument_v6_n2_Serafin.pdf (Hämtad: 2018-11-16).

Filmer:

Knight of Cups. Regisserad av Malick, Terrence. (2015). https://www.imdb.com/title/tt2101383/?ref_=nv_sr_1 (Hämtad 2018-09-27).

The Thin Red Line. Regisserad av Malick, Terrence. (1998). https://www.imdb.com/title/tt0120863/ (Hämtad 2018-10-04).

The Tree of Life. Regisserad av Malick, Terrence. (2011). https://www.imdb.com/title/tt0478304/ (Hämtad 2018-10-27).