

Veien til et og samme mål.

En komparativ filmanalyse av
The Brandon Teena Story og *Growing up Coy*



(Muska, Susan. Olafsdottir, Greta. (1998) *The Brandon Teena Story* Bless Bless Productions)

(Juhola, Eric. (2016) *Growing up Coy* Still Point Pictures)

Av: Tiril Myhre Skår

Veileder: Sigmund Trageton



Universitetet
i Stavanger

Master i dokumentarproduksjon
Institutt for medie-, kultur-, og samfunnsfag

Universitetet i Stavanger

Desember 2020

**MASTERGRADSSTUDIUM I
DOKUMENTARPRODUKSJON**

TEORETISK MASTEROPPGAVE

SEMESTER:

Høsten 2020

FORFATTER:

Tiril Myhre Skår

VEILEDER:

Sigmund Trageton

TITTEL PÅ MASTEROPPGAVE:

Veien til et og samme mål

EMNEORD/STIKKORD:

Dokumentarfilm, skeiv, trans, komparativ analyse

SIDETALL: 58

STAVANGER

15.12.2020

.....
DATO/ÅR

Forord.

Masteroppgaven for meg har vært å en utfordrende og krevende prosess, men også svært innsiktsfull og lærerik. Lærerik fordi som skeiv filmskaper som meg selv, oppnådde jeg det jeg ønsket med denne prosessen. Å forstå meg bedre på de ulike måtene å formidle et skeivt liv gjennom film, slik at jeg selv kan ta med meg den kunnskapen videre og bruke det i mine egne filmer en dag. Den har også vært veldig innsiktsfull. Jeg har alltid vært en person som har stått for mer representasjon av mangfold, enten om det gjelder legning, etnisitet eller funksjonshemninger. Ikke bare har det vært viktig for meg å se mer skeiv representasjon i media, men å skrive ferdig en masteroppgave var noe jeg ikke trodde jeg skulle kunne klare på bakgrunn av min ADHD-diagnose. Jeg innser først nå at med denne oppgaven kan jeg motbevise alle fordommene om at jeg aldri skulle kunne nå et så høyt akademisk nivå med min bakgrunn. Nå kan jeg være den representasjonen jeg trenger å se som liten. For det er det representasjon gjør, å bryte fordommer og fremme mangfold.

I denne prosessen vil jeg gjerne takke veileder Sigmund Trageton, som alltid har vært oppmuntrende hver gang jeg har ringt ham for veiledning, når jeg egentlig i den andre enden av røret har sett mørkt på hele oppgaveskrivingen. Jeg vil takke broren min og vennene mine som har vært til enorm hjelp til gjennomlesning av oppgaven min. Til slutt vil jeg takke mamma. Fra å fortelle gråtende til deg at det kriblet i hele kroppen min av å sitte stille og gjøre leksene, til å sitte her i dag og lever en masteroppgave. Jeg hadde aldri fått til noe av dette her hvis ikke du hadde sett meg.

Stavanger, desember 2020

Tiril Myhre Skår

Innholdsfortegnelse

KAPITTEL 1. INNLEDNING	5
1.1 INTRODUKSJON	5
1.2 PROBLEMSTILLING:	6
1.3 FORSKNINGSSPØRSMÅL:	6
1.4 OPPGAVENS STRUKTUR	6
1.5 BEGREPSAVKLARING	7
1.6 TILNÆRMING OG OPPKLARING.	8
KAPITTEL 2 – BAKGRUNN OG TEORI.	9
2.1 ARISTOTELES DRAMATIKK, EPIKK OG LYRIKK.....	9
2.2 BAKGRUNNEN TIL DIRECT CINEMA.....	9
2.3 EKSPOSITORISK OG OBSERVERENDE MODUS	10
2.4 EN DESKRIPTIV UTVIKLING AV SKEIV DOKUMENTAR.....	11
2.5 NEW QUEER CINEMA	12
2.6 SÅRBARHET I SKEIV DOKUMENTAR	13
2.7 OFFERMENTALITET OG OFFERVILJE.....	14
2.8 NARRATIV TEORI, KARAKTERISERING OG DET NARRATIVE PERSPEKTIVET	15
2.9 SHOWING VS. TELLING	17
KAPITTEL 3. METODE.....	18
3.1 METODISKE MOMENTER.....	18
3.2 KOMPARATIV ANALYSE OG HVORDAN DETTE GJØRES	18
KAPITTEL 4. ANALYSE AV <i>THE BRANDON TEENA STORY</i>.....	19
4.1 <i>THE BRANDON TEENA STORY</i> – HANDLINGSREFERAT	19
4.2 NARRATIV ANALYSE – <i>THE BRANDON TEENA STORY</i>	21
4.4 KARAKTERISERING AV BRANDON.....	23
4.5 KARAKTERISERING AV FOLKET I FALLS CITY	27
4.6 DET NARRATIVE PERSPEKTIVET I <i>THE BRANDON TEENA STORY</i>	28
KAPITTEL 5. ANALYSE AV <i>GROWING UP COY</i>.....	37
5.1 <i>GROWING UP COY</i> – HANDLINGSREFERAT	37
5.2 NARRATIV ANALYSE – <i>GROWING UP COY</i>	39
5.3 KARAKTERISERINGEN AV COY.....	42
5.4 OFFERVILJEN I <i>GROWING UP COY</i>	43
5.5 SÅRBARHETEN I SKEIV FILM.....	45
5.6 DET NARRATIVE PERSPEKTIVET AV <i>GROWING UP COY</i>	47
5.7 KARAKTERISERINGEN AV DE VOKSNE RUNDT COY	48
KAPITTEL 6. SAMMENLIGNING – <i>THE BRANDON TEENA STORY</i> OG <i>GROWING UP COY</i>.....	51
6.1 HVA SOM SKAL SAMMENLIGNES	51
6.2 HANDLINGEN	51
6.3 NARRASJONEN	52
6.4 DET NARRATIVE PERSPEKTIVET	52
6.5 KARAKTERENE OG EMPATIEN	53
6.6 MODUSENE	54
KAPITTEL 7. KONKLUSJON	55
7.1 KONKLUSJON	55
KAPITTEL 8. LITTERATURLISTE.....	57
PRIMÆRKILDER:	57
SEKUNDÆRKILDER:	57
8.3 VEDLEGG:	58

Kapittel 1. Innledning

1.1 Introduksjon

I denne oppgaven skal jeg gjøre en komparativ analyse av to skeive biografiske dokumentarfilmer: *The Brandon Teena Story* (Muska, Olafsdottir, 1998) og *Growing up Coy* (Juhola, 2016). Disse dokumentarene er portrett av mennesker som har fått skjebnen sin styrt av den transsynte siden av samfunnet vårt, på grunn av deres kjønnsidentitet.

Filmene er satt til ulike årstall, den første tar for seg en hendelse som skjedde i 1993, og den andre som tar for seg tiden mellom 2013-2016. Jeg valgte å analysere disse filmene fordi de strekker seg over flere tidsperioder.

Jeg vil også se om de forskjellige tidsepokene bidrar med å formidle filmene på ulike måter. Ved å velge disse to filmene som omhandler to transpersoner, vil jeg analysere hvordan disse filmene når et og samme mål, og formidler det samme budskapet. I tillegg skal jeg se på hvordan historien om kjønnskamp og kjønnsdiskriminering gjentar seg fra eldre tid til nyere tid.

Oppgaven skal undersøke hvilke karakteristikk som er typisk for disse skeive biografiske dokumentarene og hvordan deres narrativ forteller historiene deres på. De to biografiske dokumentarene har et felles budskap. I begge dokumentarene utfordres hovedkarakterene av samfunnet på bakgrunn av deres kjønnsidentitet. De skiller seg ut fra det heteronormative samfunnet mellom tidsepokene 90- og 2010-tallet.

Som skeiv filmskaper selv ligger interesse for disse typer dokumentarer meg svært nært. I 2019 lagde jeg min første dokumentarkortfilm, et selvportrett med tittelen *Guttejenta* (Skår, 2019). Denne omhandler hvordan mangel på skeiv representasjon i film og tv rettet mot barn kan være misledende og farlig for skeive barns identitetsutvikling. Jeg fant fort ut at skeive portrett ofte tar i bruk et offernarrativ. Etter å ha sett en lang rekke skeive portrett ville jeg bruke masteroppgaven min for å undersøke disse karakteristikkene, og se og peke ut likheter, ulikheter og andre narrative grep om hvordan disse portrettene blir fortalt på.

I dokumentaren *Disclosure* (Feder, 2020), en dokumentar hvor ulike transpersoner analyserer og gir sine perspektiver på hvordan Hollywood sin innflytelse og portering av transpersoner har formet transmiljøet, siterer en av de ledende aktørene i filmen et sitat av Miran Wright Edelman, «*You can't be what you can't see*» som refererer til at barn kan ikke se for seg en mangfoldig verden eller en verden som kan gi muligheter til alle, hvis ikke de kan se seg selv representert i den verdenen. Film og TV er en representasjon av vår verden og vårt samfunn.

Dokumentarer er et steg nærmere å representere virkeligheten enn hva fiksjonsfilm i film og TV.

Med denne masteroppgaven vil jeg undersøke og påpeke hvilke modus, karakterisering og andre virkemidler disse dokumentarene bruker for å få frem sitt viktige og emosjonelle budskap til publikum. Jeg vil også undersøke hvordan den har utviklet seg og hvordan de står hverandre ulikt. Er den eldste filmen mye mer annerledes enn den nyeste? Har det vært noen form for historisk utvikling i de skeive portrettene? Skeive filmer har trolig hatt en oppblomstring de siste tiårene og blitt en mye mer populær fremstilling å inkludere i både fiksjonsfilmer og dokumentarer. Dette kan vi i hvert fall bekrefte når vi blar gjennom filmkatalogene på ulike strømmetjenester. Jeg er også interessert i å analysere hvordan dette offernarrativet blir brukt i disse skeive dokumentarene. Er dette et aktivistisk grep for å fremme et samfunnskritisk budskap angående diskrimineringen og kampene skeive må kjempe mot i hverdagen? Jeg vil undersøke om disse poengene eksplisitt blir brukt i slike filmer og hvorfor de blir det. I denne masteroppgaven har jeg derfor kommet frem til å stille denne problemstillingen for å komme frem til best mulig svar på det jeg ønsker å undersøke ved disse dokumentarfilmene.

1.2 Problemstilling:

Hvilke ulike fortellerstrategier bruker disse to dokumentarene for å nå frem til det samme målet/budskapet?

1.3 Forskningsspørsmål:

- Hvilke likheter og ulikheter har disse dokumentarene?
- Hvilke strategier bruker disse dokumentarene for å fremstå som en sterk film?
- Hva gjør «telling» og hva gjør «showing» i de forskjellige filmene?
- Hvordan er narrasjonen i de to dokumentarene forskjellig?

1.4 Oppgavens struktur.

Masteroppgaven vil bestå av 8 kapitler. Kapittel en vil bestå av introduksjon, problemstilling, forskningsspørsmål og begrepsavklaring og oppklaring. Kapittel to går videre på å redegjøre og drøfte ulike teorier som skal bli brukt i masteroppgaven, blant annet begreper slik som «New Queer Cinema» av Ruby Rich, «Eksopsitorisk modus» og «Observerende modus» av Bill Nichols. «Offermentalitet» og «Offervilje» av Søren Birkvad og «Narratologi» av Jacob Lothe og andre teorier. Her vil også bakgrunn om skeive dokumentarer komme inn hvor jeg

drøfter en deskriptiv utvikling av skeive dokumentarer. Videre kommer kapittel tre som vil redegjøre for de metodiske momentene, altså hvilken metode jeg skal bruke for å løse oppgaven på, og hvordan denne metoden gjennomføres. Etter dette kommer kapittel fire som vil gå over til første delen av den komparative analysen mellom disse to dokumentarene, hvor vi starter kronologisk med *The Brandon Teena Story*. Kapittel fem går videre på analysen av *Growing up Coy*. Videre vil kapittel seks handle om hvor vi sammenligner filmene og drøfter deres lignende karakteristikk og ulikheter. I kapittel syv, som er det avsluttende kapittelet, kommes det frem til en konklusjon om hvordan de ulike filmene på hver sin måte når frem til budskapet eller det felles målet som problemstillingen spør om. Det siste kapittelet vil ta for seg litteraturlisten og vedlegg.

1.5 Begrepsavklaring

Queer: Det engelske ordet for skeiv. Queer/skeiv er et fellesbegrep på mennesker som ikke identifiserer seg som heterofil. Eksempelvis: homofil, lesbisk, bifil, aseksuell osv. Det omfatter også personer som ikke identifiserer seg som ciskjønn, som betyr en person som identifiserer seg med kjønn de var tildelt ved fødselen, motsatt av transkjønnet/trans (Skeiv Ungdom, 2020).

Trans/Transperson: Begrep man omtaler personer som er transkjønnet, en som er transkjønnet er en person som ikke identifiserer seg med kjønn de ble tildelt ved fødselen (Skeiv Ungdom, 2020).

Anslag: De første minuttene i filmen. Anslaget er den første delen i filmen som skal sette stemningen om hva filmen skal handle om, hva som er hovedtematikken. Det skal også i tillegg vekke interessen blant publikumet (Engelstad, 2013 s.175).

Tid og rom: Tid og rom begrepet i film, eller det narrative rom i film som Jakob Lothe bruker, er annerledes enn det den er i litteraturverdenen. Film er mediet hvor rom og tid har likeverdige roller. Tid og rom i film blir definert gjennom elementer som sted, hendelser, miljø og personer. I film legger filmskapere tid til å lokalisere tid og rom (Lothe, 2003, s.82-83).

Den implisitte forfatter: Den implisitte forfatter er ikke en tilstedeværende stemme eller forteller i teksten, men fungerer som et verdisystem. Forfatteren gir en form for ideologi, holdning eller norm i teksten (Lothe, 2003, s.32).

Fortellerperspektiv: Fortellerperspektivet er stemmen i fortellingen som formidler filmen til publikum. En film kan for eksempel enten ha et synlig eller usynlig fortellerperspektiv. Dette vil si om stemmen er synlig eller ikke, i en klassisk film er det vanlig at det er usynlig (Tørdal, Stokkedal, 2019).

1.6 Tilnærming og oppklaring.

Noen filmer er vanskelige å få tak i, spesielt når man bor i andre land som filmene ikke har opphav fra. Jeg ble personlig interessert i *The Brandon Teena Story* da jeg kom over en kopi av filmen som lå ute på Youtube for flere år siden. I denne prosessen har jeg primært brukt den samme Youtube-linken som ressurs for oppgaveskrivingen min, og ved siden av prøvd å finne en mer troverdig nettside som kunne gi meg tilgang til filmen. Jeg fant ut at for meg i Norge var filmen tilgjengelig på Amazon Prime, men da jeg til slutt fant den der var det en forkortet versjon av originalen (eller den jeg fant tilgjengelig på Youtube), og som har kuttet ut mye av materialet jeg selv analyserer i oppgaven. Derfor når jeg henviser til filmen, henviser jeg meg til Youtube-linken jeg fant tilgjengelig på nett. Den samme linken vil være listet i litteraturlisten i slutten av oppgaven.

Kapittel. 2 – Bakgrunn og teori.

2.1 Aristoteles dramatik, epikk og lyrikk.

I boka *Innføring i dramaturgi: Teater, Film, Fjernsyn*, av Michael Evans, forklarer Evans at vi helt siden antikken har brukt de tre hoved sjangrene som vi kjenner som *dramatik, epikk og lyrikk*.

Dramatik i dramaturgi står for å *vise*, hvordan historien som dramatikerens skaper blir vist, hvordan den blir fortalt enten her og nå, i utstrakt nåtid eller at den strekker seg i en viss tid, forklarer Evans. Dramatik forteller deg kun handlingene. De er konkrete og objektive fortellinger.

Epikk eller epikeren vil derimot være den som forteller hva noen tenker, eller forklarer hvorfor noen gjør slik de gjør. Epikerens rolle er ifølge Evans den som forteller en historie som allerede har funnet sted, altså at handlingen da har foregått i fortiden.

Lyrikeren er i motsetning til både dramatik og epikk, mer subjektiv enn objektiv. Lyrikk er subjektive tanker som ofte er beskrevet som tidløst. Slik et dikt foregår i et tidløst øyeblikk (Evans, 2017, s.18-19).

I denne oppgaven vil det være nyttig å se på dramatik og epikk. Hvorpå den dramatiske fortellingen er handlingsbasert, karakterdreven og i nåtid. Den episke er fortellingsbasert, hvor det er en forteller som forteller historien, og i fortid. Epikk og dramatik begrepene som Evans bruker her kan som sagt også knyttes opp til film, men videre kan vi se på hvilke begreper filmverdenen bruker som har likhetstrekk med dramatik og epikk.

2.2 Bakgrunnen til Direct Cinema

Dramatik, som betyr å *vise*, kan sammenlignes med begrepet filmverdenen omtaler som *direct cinema* og observerende modus. Bjørn Sørenssens bok *Å fange virkeligheten* i kapitlet «Flue på veggen: Direct Cinema», forteller han om bakgrunnen til *direct cinema* som er et grunnleggende begrep ovenfor den observerende modus. Sørenssen forklarer at *direct cinema*-gjennombruddet oppsto i når dokumentarfilmen *Primary* ble utgitt i 1960. Filmskaperne Richard Leacock og Robert Drew som var to av fire menn som skapte filmen *Primary*, hadde hver sin bakgrunn, Leacock som veteran i dokumentarfilmbransjen mens Drew som hadde journalistisk bakgrunn, lagde en film med det de kalte for *living camera*, hvor poenget med filmen var at selve kameraet skulle «leve med» de hendelsene som tok plass og karakterene som utspilte dem i filmuniverset, lik dramatikens tankegang som Evans forklarte i det tidligere avsnittet om Aristoteles dramatik. Filmen i seg selv handlet om John F. Kennedy og

Hubert Humpreys primærvalg som demokratenes presidentkandidat. Det andre som var særegent for denne filmen og som blomstret videre til direct cinema's typiske trekk var å dokumentere ved bruk av lette 16 mm kameraer. Denne måten å forholde seg mellom film og virkelighet var slik direct cinema-begrepet skulle omtales, ifølge Sørenssen (Sørenssen, 2007, s.203). Direct cinema skulle videre bli et veldig viktig virkemiddel i den observerende modus ifølge Bill Nichols.

2.3 Ekspositorisk og observerende modus

Bill Nichols er et navn nevnt mange ganger i dokumentarfilmsjangeren, han er akademikeren som introduserer og kategoriserer dokumentarfilmer i ulike moduser. Modusene er noe Bill Nichols skapte for å kategorisere ulike dokumentarers fortellerstrategier. Vi har blant annet to moduser som vi skal gå nærmere innpå og forholde oss til i denne masteroppgaven. Disse modusene er ekspositorisk modus og observerende modus. I denne oppgaven skal Bjørn Sørenssen sin bok *Å fange virkeligheten* og Bill Nichols bok *Introduction to Documentary* brukes for å se hvordan de forklarer den ekspositoriske modus og observerende modus.

Vi starter med å redegjøre den ekspositoriske modusen. I kapittelet «Den ekspositoriske dokumentarfilmens «stemme»» i Sørenssens bok, forklarer han at først og fremst er det nyttig og se på navnet på modusen sin opprinnelse, *eksponere*. Kjernen av modusen ligger i selve navnet, meningen bak denne modusen er å fremheve, belyse og eksponere så godt og mye som mulig (Sørenssen, 2007, s.162). Når Nichols forklarer ekspositorisk modus i sitt kapittel «How can we differentiate among documentaries?» beskriver han det som en modus som baseres på materiell som er anskaffet og fremstilt, som bevismateriell i en rettsak (Nichols, 2010. s.156). Ekspositorisk modus vil gjenskape og forklare den sanne følelsen av det som skjedde eller det miljøet filmen forteller om. Skal en dokumentarfilm for eksempel gjenskape følelsen av et sted på den tiden som historien er satt til, vil den høste inn masse bilder og personer knyttet opp til den handlingen. Sørenssen forklarer videre at ifølge Nichols skal en ekspositorisk film direkte henvende seg til tilskuerne, dette i form av tekstplakater og/eller stemmer (Sørenssen, 2007, s.162). Ifølge Nichols er ofte slike dokumentarfilmer handlingsdrevet fremfor karakterdrevet. De ville sette frem helheten av det store bildet. Ekspositoriske filmer vil bruke sosiale aktører i filmen sin for å forklare hendelsen, men som regel vill ikke disse sosiale aktørene bli gravd noe dypere enn den spesifikke hendelsen, det vil si at å bli kjent med de sosiale aktørene sine personlige historier ikke er nødvendig i denne

modusen (Nichols, 2010, s.157). Videre forteller Sørenssen at den ekspositoriske modusen bruker noe de kaller for *bevisredigering*. Hvor klippermåten forholder seg til en retorisk kontinuitet for å overbevise tilskueren om at hovedargumentene i filmen er riktig. Dette vil si at en ekspositorisk dokumentarfilm er så og si uavhengig av lydsporet i filmen, hvor ofte bevisene som blir fortalt av f.eks. sosiale aktører stemmer snakker over de billedlige bevisene som blir omtalt i lydsporet. Dette understreker dens årsak-virkning-logikk (Sørenssen, 2007, s.162). Som nevnt tidligere kan vi se koblinger mellom ekspositorisk og epikk, når det å ha en ekspositorisk modus ofte begir seg ut på å fortelle, kontra å vise slik observerende modus og dramatikkk gjør.

Når vi allerede snakker om den observerende modus, er det viktig å gå i dybden på hva den observerende modus faktisk er. Nichols skriver i det samme kapittelet om den observerende modus og beskriver den som en mer kompleks modus enn den ekspositoriske modusen. Mens den ekspositoriske modusen er mer klassisk og journalistisk av seg, er den observerende modusen mer personlig og direkte. Nichols beskriver den observerende modusen som en modus hvor filmskaperen trer inn i verdenen til dens sosiale aktører, hvor filmskaperen lar oss bli kjent med den sosiale aktøren på et personlig nivå gjennom samtaler, intervjuer og diverse provokasjoner. Her får filmskaperen bli med på den sosiale aktørens reise, og vi som publikum føler at vi befinner oss i samme virkelighet som hverandre, istedenfor at filmskaper bare trer frem som en kommentator (Nichols, 2010, s.157). Sørenssen snakker også om den observasjonelle modusen i sin bok. I kapittelet «X flue på veggen: Direct Cinema» forteller han hvordan den følelsen av å befinne seg i «samme verden» som den observerende filmen, så blir tiltroen til filmen styrket hos publikum (Sørenssen, 2007, s. 214). I tillegg belyser Sørenssen hva filmfotografen representerer i direct cinema, i en slik film vil fotografen representere selve publikummet og hvordan de kommer til å oppleve filmen, det som skiller denne sjangeren fra en vanlig reportasjefilm er måten fotografen jobber seg fram på og hvor mye man veier opp i forhold til manus og regien under selve opptaket (Sørenssen, 2007, s. 204).

2.4 En deskriptiv utvikling av skeiv dokumentar

For å bli klokere på når skeive filmer begynte å ta rot i dokumentarsjangeren kan man henvende seg til utviklingen til skeive dokumentarer Her vil *Between the sheets, in the*

streets: queer, lesbian, gay documentary av Chris Holmlund og Cynthia Fuchs, være en god kilde å bruke.

“While some of the works we analyze date from the 1960s, 1970s, and early 1980s, it is not coincidental that most have been made since 1985, as by-products of and contributors to the gay, lesbian, and most recently queer political movements that have redefined identity and politics in relation to public spaces, community, and the nation.” (Holmlund, Fuchs, 1997. s.4)

I introduksjonskapittelet forklarer Holmlund og Fuchs at de skeive dokumentarfilmene som de analyserer i deres bok kan spores helt tilbake til 60-tallet. Det er tiden rundt 80-tallet som har det største utspranget med skeive dokumentarfilmen, med bakgrunn i New Queer Cinema bevegelsen som i Ruby Rich sin bok «New Queer Cinema: The Director’s Cut».

2.5 New Queer Cinema

New Queer Cinema begrepet ble grunnlagt av akademiker Ruby. Rich. I fagboken sin *New Queer Cinema: The Director’s Cut* forklarer hun i introduksjonskapittelet sitt hva, når og hvor New Queer Cinema (NQC) kommer fra. NQC er en bevegelse innen filmverden, og har opprinnelse fra USA. Bevegelsen var en direkte motreaksjon etter hvordan AIDS-epidemien ble svartmalt som «homo-kreft» i 1981. Det var mangel på respekt og forståelse for det skeive miljøet. Kombinasjonen av taushet fra presidenten deres, en økende og høylytt aktivisme, samt den teknologiske utviklingen av videokamera og lydutstyr, oppsto NQC som en bevegelse, dannet av uavhengige filmskapere fra det skeive miljøet.

De andre faktorene som var med på å danne denne bevegelsen var når 1980-tallet presenterte kabel-tv og VHS, slik at film og TV da var like tilgjengelig som bøkene i bokhylla (Rich, 2013, s.xvi-xvii). Det var også i denne tiden at begrepet «queer» ble noe man kunne identifisere seg med og skape miljø rundt. I tillegg var det faktumet at boligrenten var så lav på den tiden som også utspilte seg som en fatal faktor for bevegelsen. Bevegelsen besto av uavhengige filmskapere som var avhengig av billige boligleiepriser, for så kunne bruke pengene deres på å få fullført prosjektene sine (Rich, 2013. s.xviii). Nødvendigheten til å skape disse verkene var stor, og det hastet. Miljøet trengte å gi mening til tragedien som fant sted. De trengte mer representasjon av livene deres som ikke ble sett. For de homofile stod det om liv og død, mens de lesbiske stod det om å støtte sine homofile «brødre» og få en slags

respons fra samfunnet skriver Ruby når hun forklarer hvor drivkraften til bevegelsen kom fra. Filmene deres skulle vike fra heteronormen og lage filmer som belyste skeive liv og deres kamper (Rich, 2013, s.xix).

“the New Queer Cinema created a space of reflection, nourishment, and renewed engagement. The NQC quickly grew ... with the first steps in the years 1985-91, then bursting into full view in 1992-97 with formidable force. Its arrival was accompanied by the thrill of having enough queer videos and film to reach critical mass and tip over into visibility. An invention. A brand. A niche market” (Rich, 2013, s.xix).

2.6 Sårbarhet i skeiv dokumentar

I Bill Nichols bok *Introduction to Documentary* skriver han sitt perspektiv angående skeiv dokumentar. Han forklarer at det nære og sårbare i disse typer dokumentarer er selve drivkraften i disse filmene. Han snakker om dette i kapitlet «How have documentaries addressed social and political issues?». Nichols forklarer at slike filmer egentlig trer bort fra spesifikke politiske agendaer og istedenfor, så forstørres denne essensen av «forbudt kjærlighet» og livene til disse menneskene som tilhører denne «forbudte livsstilen». Nichols mener at i disse filmene så blir vi som publikum gitt en eksklusiv sjanse på å se synligheten til disse «forbudte livene» som for det første er et svært personlig og sårbart innblikk i noens liv.

For kun å nå det personlige kan innblikket overdøve stereotypi og diskriminering. Den politiske «stemmen» sier Nichols fremstilles i perspektivene og i privatlivet som disse miljøene viser oss i dokumentarene sine (Nichols, 2010, s.237).

“At their best these documentaries generate a feeling of tension between the film and the world that stands beyond it.” (Nichols, 2010, s. 237)

Slike filmer kan vi argumentere for at oftest blir best formidlet gjennom den observerende eller performative modus, gjennom direct cinema or cinema verite. Dette har vi et eksempel gjennom den skeive dokumentaren *Silverlake Life: The View from Here* som var en film som handlet om et ungt homofilt par som selv dokumenterte den hjerteskjærende kampen deres mot AIDS som de begge fikk og døde av. Det er selvfølgelig ikke utenfor rekkevidde at filmen hadde en aktivistisk motivasjon om å synliggjøre de homofiles smerter og kampen mot AIDS epidemien. Men slik Nichols sier videre angående skeive filmer er at, filmer som representerer verden etterlater seg alltid mer usagt enn sagt, men at en dokumentar som forblir

åpen for en forskjell mellom seg selv og det den representerer lar publikum forbli åpne om miljøet de representerer (Nichols, 2010, s.238).

2.7 Offermentalitet og offervilje

Det vi har sett og oppklart gjennom NQC-bevegelsen er at skeive ofte fremstår som et offer i et urettferdig samfunn. Derfor kan vi henvende oss til teorien angående offermentalitet. Dette finner vi i boken til danske Søren Birkvad som heter *Den klassiske dokumentaren: fra offervilje til offermentalitet i grensens hovedværker 1930-1960*. Allerede i innledningen i kapittel 1:

«Historie, teori og analyse» siteres det hva offermentalitet er, som lyder:

«Offermentalitet er et kulturert symptom. Et symptom på et svækket individ i en ekstrem individualisert verden. Det lyder som en selvmotsigelse, men er det ikke: Jo mere individualisert samfunnet, jo mere isolert individet. JO mere isolert, jo mere ængstelig. Jo mere ængstelig, jo mere victimisert (ibid., 32)»

Her forklares det at selve offermentaliteten er et kulturelt fenomen som oppstår når et menneske i et samfunn føler seg isolert fra resten av samfunnet, og jo mer isolert man blir fra samfunnet jo mer engstelig og «victimisert» som kommer fra det engelsket ordet «victim» altså et offer. Når man først blir så isolert fra samfunnet er man et offer for samfunnet (Birkvad, 2014, s.24).

Birkvad utdyper offermentaliteten videre i boken når vi nærmer oss kapittel 9. «Hovedstrøm og avantgarde i 1950'erne». Her forklarer han at offermentalitet går hånd i hånd med *antihelten* i samfunnet. Da forklarer han at antihelten skal representere outsideren av samfunnet. Hvorpå eksistensialismen med opphav fra Frankrike erklærte denne idéen. Det å dyrke outsiderkulturen fremfor massekulturen og hva samfunnet «egentlig er» har vært noe folk har gjort i lang tid. For eksempel i kultromanene fra 50-tallet, slik som *Catcher in the Rye* (1951). Boken skrev om samtidens da McCarthyisme. Der hovedpersonen i boken er en tidstypisk antihelt som skildrer mangelen på å tilpasse seg i forhold til samfunnet. Det var ikke bare forfattere på den tiden som dyrket disse typene i bøkene sine, I USA foretrakk man sort kultur over den hvite majoritets- og massekulturen fordi den ble ansett som mer intellektuell. Dette tilsvarte ikke bare sort kultur som jazz musikk, men storbyens bohém, bruk av ulike rusmidler og homoseksualitet. Samt avantgardekunst og ekspresjonisme fremfor det alminnelige patriotiske folkekulturen. Det var outsiderkulturen som fanget folkets

interesse. Den normative samfunnskjeltiringen blir til helt- og dette er antihelten (Birkvad, 2014 s.318-319).

Når det kommer til hva offervilje er så forklarer Birkvad dette gjennom et eksempel i kapitlet «Et barn er født – og et offer», hvor han analyserer den britiske Humphrey Jennings krigsfilm *A Diary for Timothy*.

Filmen tar for seg et barn som blir født midt opp i 2. verdenskrigs grusomheter. Hvor en seier på krigen betyr en lys fremtid for Timothy, dette er hva offervilje betyr. Viljen til å fortsette å kjempe på vegne av offeret, enten om det er en selv som er offeret eller om det er for eksempel et lite barn, slik som Timothy. Offervilje er usikkerhet blandet med «dødsmerket» optimisme som driver publikum fremover i filmen (Birkvad, 2014, s.264).

En annen faktor som er typisk for offervilje er begrepet *absent friends*. Birkvad siterte Benedict Andersons formulering av dette i kapittel 8, hvor det blir forklart slik som dette. Ifølge Anderson er *absent friends* det å hedre den kommende generasjonen, hvor i *A Diary for Timothy* hvor de tar en britisk tradisjonell skål, hedrer Timothy som representerer de som kommer etter, altså venner som er fraværende (*absent*) i her og nå, men kommer siden (s. 267-268). En annen ting som bemerker offerviljen ifølge Birkvad er at offerviljen blir forsterket når det er tidsaktuelt. Det at filmen *A Diary for Timothy* tar for seg om krigen under krigstiden, fremstiller et fellesskap ovenfor seerne som befant seg i krigstiden selv når filmen ble gitt ut. Dette er interessant innenfor offerviljen og vil være god teori og ta seg videre med inn i analysedelen i oppgaven.

2.8 Narrativ teori, karakterisering og det narrative perspektivet

Det å fortelle mangfoldige historier, er viktig i filmverdenen, for å reflektere den verdenen vi lever i, men derfor er det desto viktigere å klare å fortelle en historie på riktig vis. I denne oppgaven skal jeg ta for meg en komparativ analyse av to dokumentarer, og for å gjøre dette må vi klarere dette med narratologi, for å få inntrykk av hvordan disse skeive dokumentarene forteller sine historier på. Dette forklarer Jacob Lothe i sin bok *Fiksjon og fil: narrativ teori og analyse* om.

I boken forklarer Lothe at narrativ fiksjon er delt opp i tre deler ifølge Gérard Genette i boken *Discours du récit: essai de méthode*. Disse tre delene er da: diskurs, historie og narrasjon. I boka blir narrasjon beskrevet som det som forklarer *hvordan* en historie blir fortalt eller kommunisert. Da kan vi se at diskursen forklarer *når* historiens segmenter blir fortalt, og

historien er *hva* som blir fortalt ifølge Lothe (Lothe, 2003 s.16-17). Det vil si at i næranalysen av hver dokumentar i denne oppgaven så er det lurt å forholde seg til hva diskursen er i filmen, hvilke historie filmen formidler, og ikke minst hvordan filmens historie blir formidlet. På denne måten kan vi sammenligne de med hverandre, og kommer nærmere frem til et svar.

I tillegg til den narrative teorien, forklarer også Lothe dette med karakterisering. Videre i kapittelet «Hendingar, personar og karakterisering», forklarer Lothe hvordan karakterisering i film er, og hvordan karakterene blir etablerte i fortellingen (Lothe 2003, s.121). Karakterene kan altså bli utformet og skildret i filmen på to typer personindikasjoner ifølge Lothe og disse to personindikasjonene er som følger:

1. Direkte presentasjon
2. Indirekte presentasjon

Når en *direkte presentasjon* blir brukt i film, ifølge Lothe så er det når filmskaperen velger å bruke voice-over for å introdusere karakterene sine på. I likhet med bøker er en direkte presentasjon når forfatteren skildrer direkte karakteren som for eksempel «Han var høy mørk og morsk». I dokumentarfilm derimot er dette hvor karakteren ofte blir referert til gjennom voice-over enten av andre eller av seg selv. En annen faktor ved direkte presentasjon er at valget på navnet på karakteren kan være karakteriserende, i fagboken bruker Lothe eksempelet om at navnet Christian i boka *Pilgrim's Progress* (1684) direkte indikerer at helten er kristen, eller at i et gammelt islandsk ættesagn, når en karakter som heter Torhalla Skravla indikerer det itl at karakteren skravler mye (Lothe, 2003, s.121-122). *Indirekte presentasjon* derimot er mye mer komplisert enn som så. Lothe forteller at indirekte presentasjon kommer fra hvordan karakterene blir presentert gjennom deres egne handlingsmønster, talemåte, utseende (som Lothe refererer til som ytre kjennetegn) eller miljøet de befinner seg i eller omringes av (Lothe, 2003, s.122-124).

I kapittel 2 til Lothe som heter «Narrativ kommunikasjon» bringer han opp dette interessante begrepet kalt *det narrative perspektivet*. Dette skal ikke forveksles med *den narrative stemmen*. Forskjellen på disse forklarer han som så: «*Den narrative stemma er forteljarens, som er ein tredjepersonsforteljar og utanfor handlinga. Men perspektivet er Stephens – det er lagt til hovudpersonen som barn.*» (Lothe, 2003, s. 66).

Det narrative perspektivet kategoriseres i to kategorier, utvendig eller innvendig. Er det et utvendig perspektiv, er det oftest fortalt i tredjeperson. Et utvendig perspektiv som fortalt i tredjeperson oppfatter hendelsene uten å delta i dem selv. Dette perspektivet kan variere og er ikke nødvendigvis stabilt hele tiden. Når det narrative perspektivet er innvendig derimot, så er det oftest fortalt i førsteperson. Fordelen med et innvendig perspektiv er at man som publikum opplever hendelsesforløpet som om det var gjennom øynene til denne personen. Dette er selvfølgelig mye mer komplekst i film enn det det er i litteratur. Som publikum er det lettere å godta og fordøye informasjonen og hendelsesforløpet som blir fortalt til dem fordi det oppleves som om publikum skulle ha opplevd det selv. (Lothe, 2003, s.66-67)

2.9 Showing vs. telling

I Robert McKee sin bok *Dialogue: The Art of Verbal Action for the Page, Stage, and Screen* forteller McKee oss dette konseptet mellom «Showing Versus Telling» hvor han utyper prinsippet «Show, dont tell». McKee forklare her at «To show» (å vise) betyr at i en film vil være å presentere fram en scene autentisk gjennom troverdige karakterer, vise at de handler og snakker for å representere det filmskaperen har lyst å vise, istedenfor å «To tell» (å fortelle) som betyr å få karakterene i filmen til å fortelle historier, handlinger som har skjedd og hva de føler og ønsker (McKee, 2016, s.24). I denne komparative oppgaven om disse to dokumentarfilmene vises det hvordan disse filmene formidler historien sin hvor den ene bruker «tell» og den andre bruker «show». Det er derfor interessant å ta for oss «show» and «tell» teorien ettersom dokumentarene tydelig bruker den ene og den andre i hver deres film. Når vi ser på showing og telling, kan dette også kobles sammen med dramatik og epikk, samt observerende og ekspositorisk modus. Selv om disse ikke er helt det samme, finnes det en rød tråd som knytter dem sammen, med kjennetegn de har til felles. Disse teoriene blir altså viktige å ta i betraktning i analysen min.

Kapittel 3. Metode

3.1 Metodiske momenter

Jeg skal i denne oppgaven besvare problemstillingen «Hvilke ulike fortellerstrategier bruker disse to dokumentarene for å nå frem til det samme målet/budskapet?»

Her må jeg ta i bruk en metode for å få best mulig svar på problemstillingen jeg har valgt. I dette kapittelet skal jeg forklare hvilken metode jeg skal bruke og hvordan denne metoden blir gjennomført.

3.2 Komparativ analyse og hvordan dette gjøres

I denne delen skal jeg ta i bruk en komparativ metode. Jeg skal skrive en komparativ tekstanalyse om de to dokumentarfilmene *The Brandon Teena Story* og *Growing up Coy*. Komparativ kommer fra det engelske ordet «compare» og vil da si at i oppgaven skal sammenligne den ene dokumentaren *The Brandon Teena Story* med den andre dokumentarfilmen *Growing up Coy*. Men først må jeg også gjøre en kvalitativ analyse av disse to filmene hver for seg.

For å gjøre denne kvalitativ skal jeg analysere både det narrative i filmene og karakterene. Altså en narrativ analyse og en karakteranalyse av hver film. Dette kommer til nytte i oppgaven ettersom vi er ute etter å analysere mønstrene i de ulike filmene, sammenligne deres likheter og ulikheter og forklare om det har skjedd endring i skeive dokumentarer gjennom tidene med tanke på at den ene filmen er nyere enn den andre. Grunnen til hvorfor jeg velger å gjøre en komparativ analyse er fordi filmene bruker to vidt forskjellige moduser ifølge Bil Nichols, til å fortelle historiene sine på, disse modusene skal forklares nærmere i oppgaven.

Kapittel 4. Analyse av *The Brandon Teena Story*

4.1 The Brandon Teena Story – handlingsreferat.

I dokumentaren *The Brandon Teena Story* starter anslaget av filmen slik som dette, vi ser en kjørende motorvei, det er natt og bildet fortsetter å kjøre. Så blir tomrommet fylt av tre pistolskudd, og bildet bytter fra den kjørende veien til et skilt det står «Nebraska ... the good life» på.

Etter dette kommer en nyhetssending angående et mord. Reporteren forteller at det ble funnet tre døde ved åstedet fredag morgen, Teena Brandon fra Lincoln, Phillip Devine fra Iowa og Lisa Lambert fra Humbolt som bodde på åstedet. Videre forteller reporteren at det ikke fantes noen god forklaring til hvorfor de to andre ofrene var til stede på åstedet eller hvorfor de var drept, men at det var en bemerkelsesverdig detalj ved åstedet, Teena Brandon opptrådte som en mann også kjent som Brandon.

Dette anslaget igangsetter hva filmen skal handle om, nemlig hvorfor og hvordan Brandon Teena ble drept og hvem Brandon Teena var. Etter nyhetssendingen ser vi den kjørende motorveien som kjører i mørket igjen, et personlig bilde av Brandon Teena fader inn samt tittelkortet på filmen. Sangen «It's a heartache» av Bonnie Tyler tar oss videre til gravsteinen til Brandon Teena og så til hjembyen til Brandon, Lincoln, Nebraska.

Når sangen fader ut blir vi introdusert til en rekke intervjuer av Brandons tidligere kjærester, jentekjærester. Fellesnevneren mellom alt som blir sagt om Brandon er at han var en «ladys man» en god kysser og en håpløs romantiker. Vi møter på to av bestevennene til Brandon som forteller oss om hvordan Brandon var «in touch with his female side and his male side». Hvordan han visste hvordan kvinner ville ha det fordi han en gang var en kvinne selv og hvordan han viste hvordan menn ville ha det fordi han nå selv var en mann. Filmens intervjuer av flere som har hatt et forhold til Brandon, enten om det var tidligere kjærester eller bekjente.

I starten av filmen får vi bli godt kjent med fortiden til Brandon og hvem han var før. Gang på gang forteller ekskjærestene til Brandon om hvor omtenksom Brandon var og ga store løfter og store ord om gaver som Brandon selv ikke hadde penger til og endt opp med å stjele, symboler for løgneren at de skulle leve lykkelige sammen, men gang på gang får vi omtrent den samme slutten Før eller siden finner de ut at Brandon er en jente, før eller siden finner de ut at gaven er blitt stjålet eller blitt brukt deres egne penger på for å få kjøpt det. Hvorpå Brandons

ord og bortforklaringer til dem angående temaet om hans kjønn varierer fra dag til dag. Fra hormonbehandling til kjønnskorrigerende operasjoner til hermafrodit. Intervjuene blir kryssklippet for å gi publikum følelsen av hvor gjentakende og lignende bortforklaringene til Brandon er. Her møter vi også moren hans og søsteren hans som da omtaler Brandon som Teena og hun/henne pronomen, hvor de forklarer hvor ulykkelig Brandon var og var i kontakt med psykologer.

Alle disse varierende intervjuene leder oss frem til et brev av Brandon hvor han forteller hvor ulykkelig han er og at han må bort, bort fra ulykken sin, som resulterer i at Brandon reiser til Falls City for en ny start hvor han kan begynne på nytt igjen, kan begynne som Brandon. I denne overgangen til Falls City, får vi en introduksjon av hvordan byen ikke er en by som ønsker «andre» velkommen, hvorpå de «andre» er folk som homofile eller svarte, i korte trekk, de som skiller seg ut fra den hvite heteronormen.

Vi blir introdusert for Lana som vi finner ut ble Brandons nye kjæreste i Falls City, men Lana hadde farlige venner. I intervjuer skildret fra Lana og hennes bekjente, blir vi også introdusert for Tom Nissen og John Lotter, de to drapsdømte mennene for Brandons mord. Drømmen om et nytt og hemmelig liv varer ikke lenge før fortiden hans kommer og tar ham og Brandon blir tatt for forfalsking og ender opp i kvinnefengselet, hvorpå de nye bekjente av Brandon begynner å heve øyenbrynene sine til. Men disse vennene, fra en by hvor annerledes folk ikke er noe særlig velkommen, kommer og tar Brandon, vi blir skildret gjennom intervju fra både Lana, moren hennes og John hvordan Brandon blir behandlet, hvordan han blir tvunget til å blotte seg, bortført, voldtatt og banket opp av sine såkalte «nye venner».

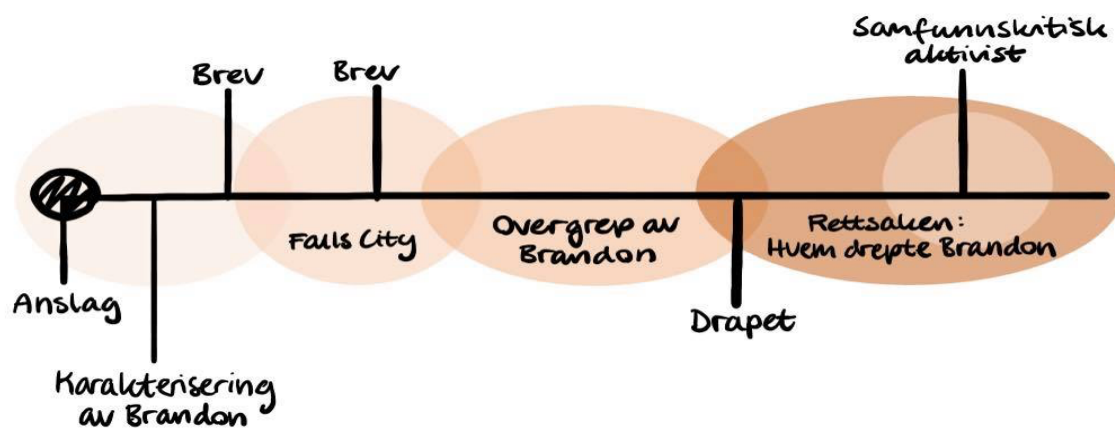
Videre får vi høre et ekte politiavhør mellom Brandon som anmelder overgrepet til en politibetjent som ikke ser ut til å ta hensyn til verken Brandons identitet eller situasjon. I en trangsynt by som Falls City, skal det ikke mye til før Tom og John slippes fra politiet og kommer etter Brandon igjen, men hvor vi ender opp der vi startet, hvem var det som sto skyldig for drapene, videre følger dokumentaren opp rettssakene og intervjuer av de etterlatte, samt flere sosiale aktører (US Marshall, utenforstående transpersoner som viser sin støtte, osv.) som gir sin versjon av saken.

Filmen følger videre hvordan Tom Nissen, filmens hovedmistenkte, ikke har sterke nok beviser til å følge opp og heller får en avtale om han tilstår og skylder på John som mannen som avfyrte skuddene. Saken går sin gang, og avslutningsvis blir vi møtt på av tekstplakater med hver av hovedkarakterenes skjebner etter filmens ende.

Sluttbildet er en kontrast med startbildet, og istedenfor den mørke kjøringen i inn i natten, ser vi opp mot den klare lyseblå himmelen for å reflektere hvor Brandons reise endte. Filmen slutter med at vi hører sangen «If you Came Back From Heaven» av Lorrie Morgan.

4.2 Narrativ analyse – *The Brandon Teena Story*

Når vi skal ta en narrativ analyse av *The Brandon Teena Story* vil vi fokusere på HVORDAN dokumentaren blir fortalt. Ved å analysere hvordan dokumentaren blir fortalt bør vi forholde oss til hvem som forteller denne historien, hvilket narrativt perspektiv historien blir fortalt, hvilken modus filmen fortelles med og karakteriseringen av karakterene i filmen.



(Figur som illustrerer tidslinjen til filmen og dens viktige punkter: Anslag [00:00:10-00:01:45] Karakteriseringen av Brandon [00:02:14-00:17:02] Brev 1 [00:07:29-00:08:02] Falls City [00:12:50-00:16:25] Brev 2 [00:19:46-00:20:26] Overgrep av Brandon [00:26:43-00:46:25] Drapet [00:49:27-00:50:12] Rettsaken: Hvem drepte Brandon [00:50:12-01:23:18] Samfunnskritisk/aktivistisk [01:06:58-01:13:27])

Når dokumentaren starter er det det første vi ser en motorvei midt på natta hvor vi som publikum «kjører av gårde». I ca. 20 sekunder inn i dette kjørende motorveisklippet, hører publikum lyden av tre skudd som blir avfyrt. I det det siste skuddet er avfyrt lysenes opp et veiskilt hvor det står «Nebraska ... the good life».



(Muska, Susan. Olafsdottir, Greta. (1998) *The Brandon Teena Story* Bless Bless Productions)

Bildet fader ut og inn kommer et nyhetsinnslag om mordet på 3 personer i byen Falls City i Nebraska USA. Bildene fra denne nyhetssendingen er bilder fra åstedet og reporteren forteller om at de avdøde er Teena Brandon, Philip Devine og Lisa Lambert. Nyhetssendingen sier at mordsaken er uforklarlig til nå og svaret til hvorfor de to andre omkomne var hos Lisa's hus på den tid, men det «uvanlige» med denne situasjonen er at Teena Brandon fremsto som en mann som het Brandon.

Etter denne nyhetssendingen kommer vi videre på det kjørende motorveisklippet som fortsetter å kjøre inn i natten. Klippet blir fadet inn av et bilde av Brandon Teena, rett og tittelkortet på dokumentaren «The Brandon Teena Story» og sangen «It's a heartache» av Bonnie Tyler begynner å spille, etterfulgt av et klipp av gravsteinen som det står «Teena R. Brandon» på [00:00:10-00:01:45]. Dette er filmens anslag, og henter til publikum om hvem historien skal handle om, og hva som kommer til å skje i denne historien.

Diskursen, rekkefølgen på filmen (Lothe, 2003 s.16-17) er at filmen starter med å fortelle filmens høydepunkt, for så å gå videre til hvor historiens begynner igjen. Dette valget på rekkefølgen er for å gripe publikums interesse med en gang. Valget av de kjørende motorveisklippene er et dramaturgisk grep hvor jeg tolker at filmskaperen prøver å visualisere denne reisen både publikum skal bli tatt med på i denne historien, men også for å symbolisere den mørke reisen som livet til hovedkarakteren Brandon ender, som ironisk nok er i «the good life» i Nebraska som han var på reisefot etter. Bruk av sangen til Bonnie Tyler er også et tydelig virkemiddel som setter stemningen på selve historien som publikum skal oppleve i denne dokumentaren. «It's a heartache» forteller filmen til publikum, klart og tydelig.

4.3 Karakteranalyse

Etter anslaget blir en lang del av filmens satt av til karakterisering. Dette er for å skape empati for hovedkarakteren hos publikum. Når det gjelder karakteriseringen i *The Brandon Teena Story* kan den deles opp i to kategorier, karakteriseringen av Brandon, filmens hovedkarakter, og karakteriseringen av folket i Falls City. Karakteriseringen av hovedkarakteren i filmen påvirker vår empati for karakteren og historien filmen forteller. Jeg skal også analysere det generelle omfanget av de andre viktige karakterene i filmen for å få en forståelse av hvilket miljø Brandon befant seg i. For å gjøre en karakteranalyse av karakterene i *The Brandon Teena Story* må jeg forholde meg til teorien om karakterisering til Jacob Lothe. Men først skal karaktergalleriet oppsummeres.

Først og fremst har vi Brandon Teena, filmens åpenbare hovedkarakter. Etter dette møter vi Lana Tisdell, Brandons kjæreste i Falls City, og Lanas mor, Linda Gutierrez. Så har vi de to resterende hovedkarakterene, Tom Nissen og John Lotter. De resterende karakterene er Brandons nære venner: JoAnn og Shaun. De tidligere ekskjærestene til Brandon: Daphne, Reanna og Gina. Venninnen til Lana og Brandon (også søsteren til John Lotter) Michelle Lotter. Samt mor og søster til Brandon, JoAnn Brandon og Tammy Brandon. Andre karakterer vi nevner i analysen er Lisa Lambert og Philip Devine som døde sammen med Brandon. Og Kate Bornstein (forfatter). Til slutt har vi de ulike politimennene vi møter på som er Jon Larson, Falls City Deputy Sheriff og Sheriff Laux som hadde avhøret med Brandon. I karakteranalysen vil vi forholde oss hovedsakelig til hovedkarakterene når vi skal analysere dem, men også noen av de sentrale bikarakterene slik som Jon Larson, vennene og eksene til Brandon.

4.4 Karakterisering av Brandon

Karakteren som blir grundigst karakterisert i denne filmen, både direkte og indirekte, er hovedkarakteren Brandon Teena (også omtalt som Teena Brandon). Som nevnt i det tidligere avsnittet, blir mye av tiden etter anslaget dedikert kun til å karakterisere Brandon, de 15 første minuttene går ut på dette, og allerede i anslaget av filmen kommer en konkret og direkte karakterisering av Brandon, når nyhetsreporteren presenterer saken ved å si «Teena Brandon posed as a man, named Brandon» [00:01:19-00:01:22]. Her formidler filmen klart og tydelig hvem Brandon er, biologisk sett en «dame» som poserte som en mann, og kalte seg selv for Brandon. Beskrivelsen av reporteren og det gitte navnet til seg selv av hovedkarakteren indikerer at Brandon var en transmann. Videre i filmen, etter anslaget kommer en rekke

intervjuer av tidligere ekser av Brandon, samt venner som kjente ham best, hvor de beskriver ham som «Every womans dream», «excellent kisser», «excellent guy» [00:02:15-00:02:45]. Dette er den direkte karakteriseringen fra de to første ekskjærestene til Brandon. Et annet øyeblikk er når vennene hans JoAnn og Shaun forteller om hvordan Brandon var unik, siden han både var i kontakt med sin «female side», fordi han før var en dame, men at også visste hva menn ville ha fordi han nå var en mann [00:03:24-00:03:42]. I denne direkte karakteriseringen får vi beskrevet Brandon av hans nære relasjoner fra fortiden hans. Dette bruker filmen for å gi det samme førsteinntrykket som relasjonene hans hadde av ham videre til publikum, slik at publikum får det samme inntrykket slik de hadde av ham.

I en indirekte karakterisering som vi får senere av eks-kjæresten hans Gina, forteller hun om den gangen Brandon hadde kommet med 2 dusin roser og et kosedyr og fridde til henne, hvorpå når hun svarte «ja» hoppet han opp og ned av glede [00:02:52-00:03:15]. Denne indirekte karakteriseringen av Brandon forklarer hvem han var gjennom handlingene hans. I tillegg er det virkningsfullt å gi publikum noe mer enn bare direkte karakterisering om hvor flott mann Brandon var, for gjennom denne gjenfortellingen av Brandons handlinger får vi empati for Brandon. For filmen her fanger hvor entusiastisk dette koselige minnet til Gina blir fortalt til publikum og følelsen virker autentisk. Gjennom disse direkte og indirekte karakteriseringene får publikum sitt første inntrykk av Brandon som er at han var en omsorgsfull, omtenkstom og kjærlig person. Når filmen introduserer publikum for Lana, hans kjæreste i Falls City, forklarer hun først med å henvise til et fotografi av en smilende Brandon og forklare videre at det var hans typiske fjes, en smilende kar til vanlig. Etterpå forklarer hun at han barberte seg og satt som en mann. Hun forteller også videre at han alltid snakket om pene jenter på TV og hvordan han synes at Cher var den vakreste kvinnen som fantes [00:16:28-00:16:55].



(Muska, Susan. Olafsdottir, Greta. (1998) *The Brandon Teena Story* Bless Bless Productions)

Denne indirekte karakteriseringen som Lana gir publikum er som hun sier, å vise frem hans typiske fjes, som er smilende og imøtekommende. Dette er målet til denne karakteriseringen av Brandon, å gi det inntrykket av hvilken person Brandon var.

Men publikum skulle også til å finne ut at Brandon i tillegg var en person som hadde mye å skjule, ettersom han holdt sin kjønnsidentitet som transmann hemmelig for ekskjærestene sine. Dette får vi presentert like etter i filmen. Ekskjærestene forteller om Brandon slik deres førsteinntrykk var av ham, men etter denne beskrivelsen går de videre til å fortelle om deres individuelle reaksjon av oppdagelsen av Brandons «sanne jeg» om at han var født jente. Først får vi høre Daphnes reaksjon, hvor hun sier: «I thought Brandon was attractive when I thought it was Brandon, until I found out that Brandon is Teena. ... When I found all that out, I was like, oh god, what am I doing? » [00:03:43-00:03:48]. Når eksen hans Gina får høre ryktene om Brandons egentlige jeg, tror hun ikke på det. Hun forteller at folk fortalte henne om å sjekke etter tegn på en strap-on når de hadde sex, men at det umulig kunne være noe der og at det bare var rykter. Før eller siden får hun greie på det og det er da hun forklarer i filmen hvordan han kom opp med forskjellige historier til henne hver gang: «He'd come up with stories you know, more sex change stories and that- it got to the point where almost nothing's been done. You know, he'd go from everything to, you know, half of it, to now where it's just barely starting. And I said, you know you just need to be honest with me. » [00:05:39-00:05:54]. Hans andre eks Reanna forteller også i filmen at ettersom Brandon ville at alle rundt ham skulle tro at han alltid har vært en man, så måtte Brandon lyve, og slik ble han alltid tatt i en løgn. Løgnene ville bare balle på seg etter hvert som tiden gikk og sannheten kom ut at han måtte dekke over løgnene sine med flere løgner [00:09:20-00:09:36]. Når vennene til Brandon gjenforteller en hendelse de opplevde sammen med Brandon hvor en av jentene han hadde rotet med spør JoAnn om Brandon er gutt eller jente, forteller JoAnn at hun spurte seg og spør Brandon om han skal snakke med henne, hvor hun da forteller at han svarte «No, no, you do it, dont tell her, dont tell her. Oh god, I'll kill myself if you do. I'll kill myself. » [00:07:19-00:07:26]. Handlingene og talene til Brandon i denne indirekte karakteriseringen formidler publikum hvor hemmelighetsfull og skamfull Brandon var over sitt «egentlige jeg» hvorpå han forteller sin forlovede tomme ord og løgner om hvor han befinner seg i prosessen til å bli «helt mann», til hvor han trygler vennene sine om å holde hans egentlige identitet hemmelig og heller drept seg selv om noen fant ut hvem han «egentlig var». Disse scenene er ikke derimot sagt at funksjonen her er for å få Brandon til å virke som

en lystløgner og sette ham i et dårlig lys, men mer for å formidle hans indre kamp om å prøve å opprettholde sin valgte identitet som mange transmenn sliter med og ikke alltid tør eller har mulighet til å bli møtt med forståelse og aksept rundt.

Når vi får vite gjennom moren og søsteren at Brandon var lagt inn på Lincoln General (krisesenter) hadde psykologen til Brandon fortalt «Teena needed long-term help» [00:08:50-00:08:53]. Videre forteller søsteren at det var uvisst om hva legene faktisk sa til Brandon var sant eller ei med tanke på at Brandon var kjent for å lyve, men at Brandon hadde fortalt sin familie at han ville ha en kjønnsoperasjon. Et annet aspekt som karakteriserer ham er hvordan vennene hans forteller at Brandon var en kriminell, med en fortid av å stjele og forfalske dokumenter/papirer.

Videre forteller JoAnn at han aldri så på seg selv for å være en kjeltring, men det var for å hjelpe andre. Han ville alltid gjøre noe for å hjelpe andre. I samme fortelling får vi en direkte karakterisering av Brandon at han var som en hundevalp som konstant fulgte etter deg og ventet på å bli klappet på hodet for å få bekreftelse [00:11:00-00:11:16].

Brandons karakter er veldig preget av offermentalitet og det ser vi tydelig i karakteriseringen av Brandon. Han blir nærmest beskrevet som en antihelt, slik Birkvad ville kalt det. I sitt samfunn er Brandon en antihelt, fordi han blir sett på som en outsider der han bor (Birkvad, 2014, s.318). I et samfunn hvor han ikke passer inn i noen kjønnsroller som samfunnet hans godtar eller erkjenner. Han blir ikke akseptert som en mann som han gang på gang må forsvare at han gjennom løgn eller krangler med ekser. Som for eksempel i en krangel med ekskjæresten sin Gina hvor han forklarer til henne at deres forhold ikke er et «gay relationship». Gina forstår at Brandon vil være en mann, men at de må håndtere situasjonen det med hva de har å gjøre med nå, det faktumet at Brandon er en kvinne [00:09:41-00:09:57]. Når JoAnn forteller om at flere folk i byen begynte å få vite om Brandons egentlige kjønn forteller hun oss at de begynte å kalle ham for, «fag», «dyke» eller til og med «lesbo» som ikke bare var homofobiske utsagn, men også hatutsagn som feilkjønn ham. Og i respons til å være et offer av sitt eget samfunn flykter han til Falls City for å prøve på nytt å kamuflere seg som en mann igjen i en by der ingen kjenner ham. Men i denne byen blir han atter igjen gjort om til et offer av samfunnet sitt.

4.5 Karakterisering av folket i Falls City

Når Falls City først blir introdusert til oss hører vi enten Lana eller moren hennes Linda, som er en innbygger i Falls City gi denne beskrivelsen av byen sin: «Falls City is a white community. We may have had one or two families in here that were black, but as far as having gay people come in, you know, Falls City would, I'm sure, you know, escort them out of town. » [00:14:25-00:14:41]. Etter denne beskrivelsen får vi en skildring av Chief Deputy Sheriff Steve Goldberry som forklarer sin opplevelse av voldskriminaliteten i Falls City sammenlignet med tre andre byer som han hadde jobbet i før som også lå i Nebraska. «And I don't believe any of those places- which were also in Nabraska- have had near the domestic violence that we do down here» [00:15:04-00:15:40]. Etter denne generelle beskrivelsen av byens høye voldskriminalitets rate og byens stempel av et hvitt miljø, skal publikum få en generell tolkning av tankegangen til innbyggerne i Falls City. Gjennom indirekte karakterisering av for eksempel Linda, når Lana forteller om hvordan hun ble fortalt av moren sin at slike folk som Brandon (skeive folk) har AIDS [00:25:48-00:25:57], poengtere dette også holdningene og den generelle kunnskapen til folket i Falls City, som for eksempel Tom Nissen og John Lotter, som også tilhører den byen, underbygger fordommene deres mot folk som er annerledes. Det som er interessant er at i beskrivelsen her spesifiseres det at hvis man er svart eller homofil for eksempel så er man sett ned på. Og i det endelige drapet så er det både en skeiv person og en svart person som blir drept i drapet. Den implisitte forfatteren har nok inkludert dette for å fremme den farlige ideologien som Falls City bærer på som er skadelig for folk som faller utenfor den hvite heteronormen (Lothe, 2003, s.32).



(Muska, Susan. Olafsdottir, Greta. (1998) *The Brandon Teena Story* Bless Bless Productions)

4.6 Det narrative perspektivet i *The Brandon Teena Story*

Det narrative perspektivet i denne filmen er varierende, og den skal som sagt skal ikke forveksles med den narrative stemmen i filmen. Stemmen som formidler filmen, kommer til syne i filmen med sine tekstplakater som for eksempel dukker opp i slutten av filmen når den forklarer hva som skjedde med John Lotter etter filmen. Den dukker også opp i de små tekstplakatene som forteller oss hvem hver og enkelte sosiale aktører er og deres relasjon til Brandon.

Det narrative perspektivet i denne filmen er derimot hvem historien blir fortalt gjennom. Filmens mål er å fortelle historien til Brandon og dette velger filmen å gjøre gjennom å både ta i bruk utvendig perspektiv og innvendig perspektiv. I filmen blir det brukt intervjuer av nære relasjoner til Brandon, da velger filmen sitt narrative perspektiv å gå utvendig på å fortelle historien hans. Disse skikkelsene i Brandon sitt liv kan bare gå så langt som å fortelle Brandons historie utenfra fra deres perspektiv, ettersom det kun bare er en person som kan fortelle det innenfra, Brandon selv (Lothe, 2003, s.66).

Filmene velger nok naturligvis å fortelle historien hovedsakelig ut ifra et utvendig perspektiv, ettersom filmens produksjon tok plass etter hans død og en stor del av filmen handlet om selve døden hans. Men selv om hovedkarakteren i filmen er død, vil det ikke dermed sagt si at filmen ikke kan eller ikke har tatt med sekvenser inn i filmen hvor filmen blir fortalt fra et innvendig perspektiv.

Filmene inneholder 2-3 personlige brev skrevet av Brandon, som han skriver først til seg selv, så senere til sin mor når han er i fengsel og til slutt et til sin kjæreste Lana. Filmene inkluderer disse brevene som de to første brevene blir lest opp av en skuespiller som publikum skal tolke er Brandon selv som forteller filmen om sine innerste tanker og følelser der og da i livet (Lothe, 2003, s.67). Sekvensen hvor «Brandon» leser opp det første brevet sitt kommer like etter hans venn JoAnn forteller om hvordan han tryglet sin venninne om å ikke avsløre «hemmeligheten hans» hvor hemmeligheten er at han er født biologisk en kvinne. JoAnn forteller videre at han hadde sagt at han hadde drept seg selv om hun hadde fortalt om sannheten hans [00:07:19-00:07:26].

Når det innvendige perspektivet kommer og Brandon leser opp sitt første brev, får publikum et innblikk i Brandons sinnstilstand og tanker om livet han hadde før han flyktet til Falls City. Brevet kommer etter at filmene har fortalt publikum at Brandon heller ville ha valgt å drepe

seg selv, enn at noen flere skulle funnet ut av hans egentlige jeg. Dette plasserer hvor desperat og ivrig Brandon på dette tidspunktet er etter å komme seg bort og se etter forandring. I denne brev sekvensen, starter Brandon og forteller om forandringene som har begynt å skje i livet sitt og hvor håpefullt han ser frem til at disse forandringene skal endre livet hans for alltid. Disse forandringene skal også oppfylle ønsket hans om at han kan få hvem han vil ha. Brandon forteller videre og at han er i tvil over sin trøblete fortid og vurderer å forlate der han kommer fra for dermed å starte på nytt, med blanke ark. Han forteller at han elsker jenta han er sammen med på den tiden brevet blir skrevet, men at han bør la henne gå. Han erkjenner at han ikke er sterk nok som han trodde han var og at han ikke kan klare dette på egenhånd. Imens brevet blir lest til publikum av en stemme som skal ligne på Brandons egen stemme, viser bildene en soloppgang, en sol som, omringet av mørket, reiser seg og kan bli enset langt, langt borte der øyet kan se. Dette klippet legger seg over opplesningen av brevet og symboliserer Brandons håp om et bedre og annerledes liv, det livet han alltid har hatt lyst på, men ikke kan ha dersom han blir der han kommer fra. Dramaturgisk sett er funksjonen til denne scenen for å vise hvor desperat Brandon er for å komme seg bort fra hjembyen, og det blir mye sterke og mer desperat når denne scenen blir fortalt fra et innvendig perspektiv [00:07:29-00:08:03].



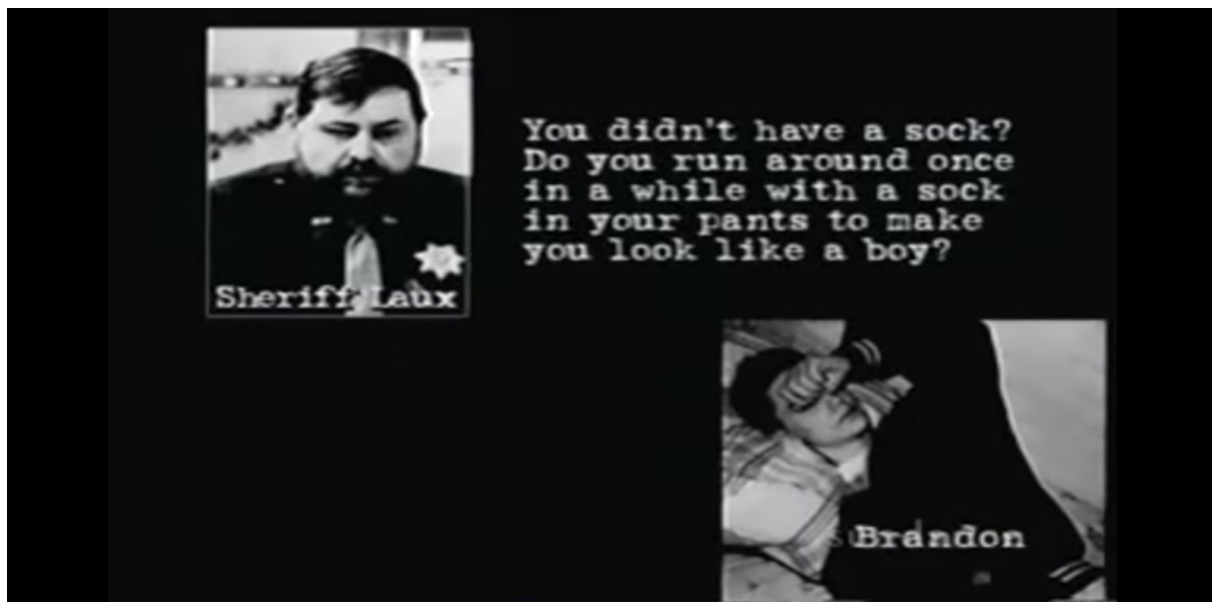
(Muska, Susan. Olafsdottir, Greta. (1998) *The Brandon Teena Story* Bless Bless Productions)

I neste brev, skriver Brandon til sin mor. Igjen fortalt fra et innvendig perspektiv. Brandon befinner seg på dette tidspunktet i fengselet i Falls City, hvor hans trøblete fortid med forfalskninger har tatt ham igjen og han befinner seg nå i et kvinnefengsel i den nye byen hvor han egentlig skulle få begynne på ny som den mannen han fremsto at han var. Brevet

lyder slik: Brandon siterer datoen på når brevet blir skrevet og han henviser seg til sin mor. Han forteller henne at hun kan slutte å undre på hvor han befinner seg og innrømmer at han nå sitter inne i «Falls City county jail». Han forteller at han meldte seg selv, ettersom han er blitt lei av å løpe fra problemene sine. Han forteller videre hvor fortapt han har vært i det siste at selv ikke tårer er til å finne. Han avslutter med å si at han har vært syk, men holdt fokus og trent litt der inne han sitter. Han signerer brevet med en kjærlighetserklæring til sin mor og navnet sitt, Brandon. Når denne sekvensen blir lest opp ser vi først politibildet hans etter han er blitt arrestert, samt en tekstplakat om når og hvorfor Brandon ble arrestert. Etter det ser vi et klipp av rådhuset til Falls City, det er omringet av nattemørket, etter det fortsetter en skikkelse å vandre rundt i månelysset, inn i det mørket. Dette for å symbolisere og kontrastere med bildene vi fikk av det første brevet, som så mot et håp i mørket av der han befant seg, til et nå alt slukende mørke hvor han likevel kan gå langs måneskinnet [00:19:46-00:20:26]. Denne scenens funksjon er igjen for å fremme desperasjonen til Brandon, han befinner seg i et kvinnefengsel, hvor noen har plassert ham i en bokstavelig kvinne-boks. Vi blir formidlet i dette indre perspektivet, i dette brevet, elendigheten til filmens hovedperson.

Det vi kan se med disse to brevene, er at i motsetning til det siste brevet til Lana, blir disse brevene lest opp fra et innvendig perspektiv, mens det siste brevet blir lest opp av Lana selv. Hvorfor blir akkurat disse brevene, eller disse momentene i livet til Brandon fortalt på denne måten? Jeg vil tolke at grunnen til at disse brevene blir lest opp av «Brandon» er fordi dette er to av de sterkeste punktene i historien til Brandon, den første hvor han befinner seg i det han selv anser som bunnen av alt, hvor han heller ville ha drept seg selv enn å leve i båsen byen har valgt å identifisere ham som. Det andre hvor han befinner seg i et slags «point of no return». Han har flyktet fra fortiden, funnet seg et nytt sted å slå seg til ro hvor han endelig kunne starte på blanke ark. Hvor han bygget opp denne tiltroen til disse nye menneskene rundt som om at Brandon Teena var en helt alminnelig mann, men idet han begynner å bli komfortabel sniker fortiden hans og griper tak i ham igjen. Atter en gang må Brandon bli konfrontert med løgnen han så inderlig har lyst å skjule, at han egentlig er biologisk en kvinne. Disse momentene i historien er sterke fordi Brandon befinner seg alene og må komme seg ut av løgnen sin, atter en gang, derfor blir de sterkest fortalt når det kommer fra et innvendig perspektiv. Når vi får høre Brandons egne ord. Momentene kontrasterer seg også fra de andre momentene i filmen, slik av publikum skal få en anelse om at dette er viktige momenter for historien som dokumentaren forteller.

Når fortellingen går videre til når Brandon blir overgrepet, først når han blir blottet av Tom og John foran Lana og moren hennes Linda, og så når han blir voldtatt og banket opp, går fortellingen fra intervju til intervju for å få alle sitt innblikk av situasjonen. Filmen inkluderer altså intervju fra Lana, Linda og John. Men i tillegg til dette krysser de mellom intervjuene og et ekte opptak av politiavhøret mellom Brandon (hvor vi hører Brandons ekte stemme) og Sheriff Laux. Denne metoden å inkludere både intervjuene fra de sosiale aktørene og det ekte politiavhøret av Brandon, er ikke bare en blanding av utvendig og innvendig perspektiv hvor vi får høre situasjonen blir fortalt fra både de rundt Brandon, men også Brandon selv, dette er også et ekspositorisk grep hvor de samler bevis og utbretter det til publikum, slik at publikum blir engasjert mer og mer med handlingen (Sørenssen, 2007, s.162). Ved å endre fra å bare henvende seg til intervjuene fra de utenforstående, skaper endringen med å inkludere det ekte politiavhøret med Brandons ekte stemme og innvendige perspektiv mer engasjement hos publikum. Politiavhøret er også ikke bare for å henvende seg til ekte materiale fra hendelsen, men blir også brukt for å fortelle hvilke urettferdigheter Brandon opplever av oppførselen til Laux. I delen av avhøret når Laux spør Brandon om når Tom drar ned buksene på ham spør han Brandon om han hadde noe i underbuksa: «Do you run around once in a while with a sock in your pants to make you look like a boy?» [00:28:00-00:28:05].



(Muska, Susan. Olafsdottir, Greta. (1998) *The Brandon Teena Story* Bless Bless Productions)

Etterfulgt av at han var forbløffet at Tom ikke da hadde seksuelt overgrepet seg på Brandon når han da fant ut at Brandon var en jente. Dette intervjuet her forteller publikum om urettferdigheten Brandon ble møtt med da han skulle anmelde overgrepet sitt. En annen gang i dette avhøret mellom Brandon og Laux vinkler dokumentaren over til når Laux retter seg mot

Brandons kjønnsidentitet og privatliv, hvor Laux spør hvorfor Brandon dater og kysser andre jenter og når han selv er «en jente». Noe Brandon i avhøret spør hva hans privatliv har med hendelsen å gjøre. Dokumentaren velger å vise frem denne vinklingen for å formidle seerne hvilke utfordringer Brandon som en transmann møtte på i denne situasjonen [00:44:33-00:45:18]. Filmen formidler også at Laux oppfører seg like ufordragelig rundt andre også sosiale aktører i filmen også, hvor han i tillegg kommer med et dirkete transfobisk utsagn om Brandon. Linda, moren til Lana, beskriver forløpet da hun var innom politistasjonen for å fortelle om voldtekts hendelsen, hvorpå Linda sliter med å velge hvilke pronomen hun skal bruke om Brandon hvor Laux irritert hadde fortalt henne om å bare referere Brandon om «it» [00:45:47-00:46:05].

Videre i filmen etter Brandon har fortalt politiet i avhøret om at Tom banket han opp, får vi endelig se Tom, og høre hans side av saken. I dette intervjuet har Tom en pause, sier at han føler skam, så en lang pause til. Jeg som publikum forventet å høre Tom innrømme hva han selv hadde gjort der han sitter ikledd en fengselsdrakt, men pausen blir avbrutt av et lurt lite smil som kryper sakte frem i ansiktet hans. Tom bryter stillheten med å fortsette setningen sin ved å si at skammen han føler er over å bli anklaget for voldtekt og dermed tar på seg null skyld for overgrepet på Brandon. Selv etter John som også sitter i fengselsdrakt på intervjuene innrømte hva som hendte den kvelden, lignende det både Lana og Linda har forklart, tar Tom på seg null skyld for å ha voldtatt Brandon. Kontrasten av dette intervjuet, følges opp av et intervju av JoAnn og Shaun som forteller om Brandons største frykt, som var å bli tatt på eller voldtatt av en mann. Hvordan tanken på at en mann skulle erotisk tatt på Brandon ville få ham til å kaste opp og hvordan Brandons største frykt kom i oppfyllelse [00:35:38-00:36:07].



(Muska, Susan. Olafsdottir, Greta. (1998) *The Brandon Teena Story* Bless Bless Productions)

Videre ut i filmen etter vi har blitt fortalt om overgrepet til Brandon, forteller den narrative stemmen ved bruk av en tekstplakat og en julevis som spilles over bildet at ved første juledag hadde politi sjefen Norm Hemmerling, som også er avbildet i denne scenen, at det ikke ble gjort noen arrest på verken Tom Nissen eller John Lotter. Dette var grunnet fordi det ville bli gjort videre granskning av saken [00:37:19-00:37:38].

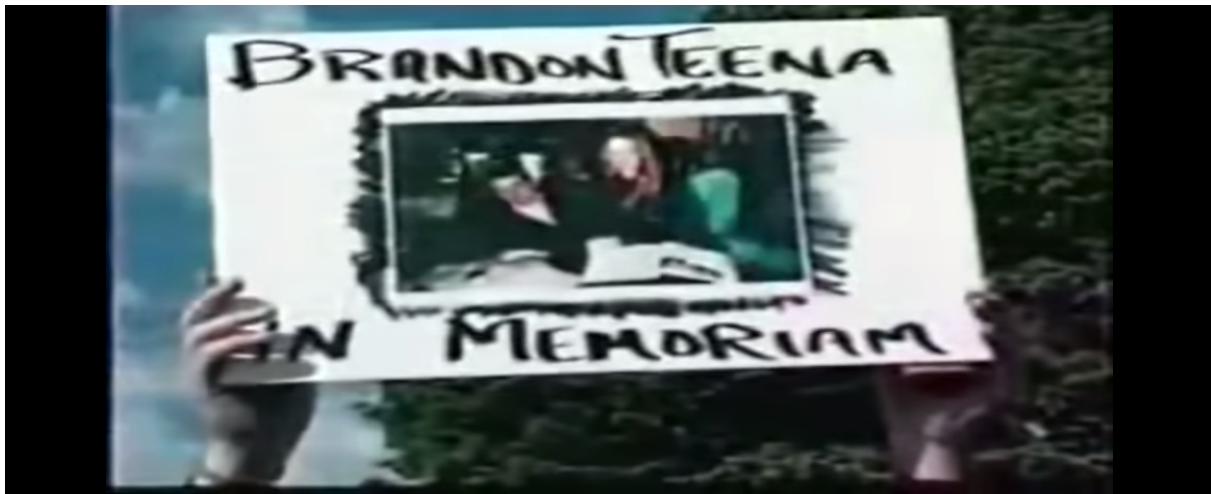
Videre i filmen får vi en tekstplakat som forteller at etter Brandon hadde anmeldt hendelsen valgte han å bo hos venninnen sin Lisa Lambert i Humbolt, som lå utenfor Falls City [00:46:26-00:46:42]. Etter dette kommer det en dramatisering av mordet hvor dette gjentagende kjørende klippet på motorveien stopper opp ved «Nebraska (...) the good life-skiltet», hvor en brå skudd lyd blir spilt av, et raskt klipp av fjeset til Brandon som blir zoomet inn på, et kort glimt av øynene til John Lotter. Enda et skudd, med fjeset til Lisa Lambert og øynene til Tom Nissen, og det siste skuddet med fjeset til Philip. Klippet av fjær som flyr rundt og lander på bakken, skal dramatisere disse skuddene som ble avfyrt inni huset til Lisa Lambert, og lyden av en susende vind fyller tomrommet etter de høye skuddene [00:49:34-00:50:11].

Etter denne scenen fortsetter resten av filmen å følge narrative til «Hvem drepte Brandon Teena?» som betyr at resten av filmen dokumenterer den vanskelige situasjonen mellom Tom Nissen og John Lotter. Mangelen på bevismateriale og drapsmotivasjon gjør saken komplisert å skille mellom hvem av de som skøyt Brandon og de to andre omkommende. I denne delen bruker filmskaperne alle de tre tidligere elementene for å fremme hva som skjedde under den tiden, intervjuer for å få frem de individuelle historiene, nyhetssendinger angående hendelsen og rettsaken, men også lydopptak fra politiavhøret og rettsaken. I tillegg til disse sekvensene får vi også diverse stemningssekvenser som for eksempel klipp fra lokale karaokeopptredener og musikkband. Dette var aktiviteter og en del av hverdagen til Brandon, Lana og vennene deres bedrev med i Falls City. Dette stemmingsklippet kommer inn imellom klippene hvor vi som publikum får vite gjennom intervjuet med Michelle at John var arrestert for voldtekt, men ikke mord.

Gjennom intervjuet med Jon Larson (Deputy Sheriff) får publikum vite at John hadde stjålet en pistol, men når Tom og John hadde blitt arrestert så hadde Tom sagt til Jon at det var John som hadde drept dem. Etter dette får vi se et nyhetssendingsintervju av søsteren til John, Michelle Lotter som sier gråtkvalt til reporteren at hun ikke trodde han kunne ha drept de, men at de dro for å skremme Brandon, men at noe galt skjedde. Stemningsklippet kommer

like etterpå av en lokal mann som synger Johnny Cash's «Folsom Prison Blues» hvor sangteksten «My mama told me son, always be a good boy, dont ever play with guns. But I shot a man in Reno, just to watch him die». Sangteksten, i kombinasjon med dette sangklippet har filmskaperne valgt å bruke for å gi publikum den følelsen av å befinne seg i det lokale miljøet i Falls City som Brandon var en del av. I tillegg setter stemningen oss i tankegangen til Tom og John. Resten av historien av fokuserer å finne ut hvem som egentlig var morderen av Brandon, sett bort ifra hvem av de to mistenkte som blir dømt for mordet. Disse grepene er ekspositoriske grep for å prøve å gjenskape den stemningen som handlingen hadde (Sørenssen, 2007, s.162). Musikkvalget som publikum hører fra dette bandet er for å forsterke dramaet som eskalerer seg om hvem som drepte Brandon.

I tillegg til å fokusere på kriminalsaken, fokuserer også filmen på å skildre tankegangen den står for, den samme tankegangen som New Queer Cinema sto for. Selv om filmen er laget rett etter New Queer Cinema-bevegelsen (1985-1997), har den fremdeles de samme tematiske elementene som gjør at den kvalifiseres til å kategorisere den som en NQC dokumentar. Det som gjør at filmen kvalifiseres til dette er måten narrasjonen i filmen er, og hvordan filmen velger å bli fortalt på. Som vi har analysert tidligere ser vi et filmen velger å skildre og gå i dybden på Brandon som er filmens hovedkarakter. Hvilken fortid han har, hvilken motgang han møtte på og følge hans reise til siste slutt. Dette er typisk for dokumentarfilmer som omtaler skeive menneskers liv og utfordringer ifølge Bill Nichols (Nichols, 2010, s.237). Filmene, slik NQC-bevegelsen stod for, var å skape mening bak tragedier, slik som Brandon Teena's mord. Filmene skulle respondere til urettferdigheten som Brandon opplevde da han ikke fikk den hjelpen og støtten han fortjente av politiet etter å ha bli kidnappet, voldtatt og banket opp som senere ville resultere i å bli drept. Dette var grunnet til mangel av beskyttelse og forståelighet. Filmene belyser om kampen og motgangen skeive individer som Brandon Teena opplevde (Rich, 2013, s.xix). Videre når filmen går mer i dybden på rettsaken og hvem av de to skyldige som drepte Brandon og de tre andre, ser vi også tegn på NQC-bevegelsen, ved å inkludere scener hvor en folkemengde, mange av dem som tilhører LHBT-miljøet, som står og protesterer, og viser frem sin støtte utenfor bygget der rettsaken ble holdt til [01:07:00-01:07:43].



(Muska, Susan. Olafsdottir, Greta. (1998) *The Brandon Teena Story* Bless Bless Productions)

I tillegg velger filmskaperne å inkludere et intervju med Kate Bornstein, en transperson som i filmen får tittel som forfatter. I intervjuet tilføyes det et nytt perspektiv i filmen, her fra en annen transperson ved navn Kate Bornstein. Hen forklarer at folk som «kødder med kjønnsroller» pleier somregel å oppleve vold. hvor hen forklarer at de selv har opplevd diverse voldshendelser og overgrep. Intervjuet gir publikum flere perspektiv fra andre transpersoner som bekrefter volden transpersoner opplever for å være den de er [01:08:00-01:08:25]. Kate Boringstein dukker også opp igjen og fortelle hva Nissen hadde forklart i rettsaken. Hen gjenforteller hvordan Nissen beskrev de ulike måtene de hadde tenkt ut å drepe Brandon på, og vi som publikum får se Kates gråtkvalte reaksjon på dette [01:12:27-01:13:27]. Dette klippet, å velge å ha en transperson gjenfortelle dette, enn å for eksempel ha noen andre av de sosiale aktørene, eller ha enda et lydklipp av rettsaken, er et effektivt grep. Vi som publikum får den absurde, forferdelige og tragiske realiteten transpersoner lever (eller ikke overlever) i, å det å ha en transperson som reagere på den uttalelsen selv, er for å skape reaksjon og empati for karakterene, og livene til skeive individer som lever i denne realiteten. Resten av filmen fokuserer på resultatet av rettsaken og hvem av de to mistenkte som får dommen.

Filmens slutter med tekstplakater som blandt annet forklarer at Tom Nissen ble dømt for «second degree murder», imens John sitter på «death row» for mordet på Brandon. I tillegg hadde moren til Brandon saksøkt både sherif Laux og Richardson for «wrongful death suit» men at den ble henlagt [01:22:40-01:23:15]. Til slutt ser vi et bildeshow med bilder av de tre ofrene med tekst som sier til ære for Brandon, Lisa Lambert og Philip Devine. Lyden som er lagt over disse bildene er sangen «If you Came Back From Heaven» av Lorrie Morgan, som videre går over i en lydbro til et karaokeklipp av Lana og Michelle, Brandons tidligere kjæreste og venn, som synger samme sangen. Klippet symboliserer de som står igjen etter å

Kandidat nr.: 6618

ha mistet en kjær venn og kjæreste. Etter dette når rulleteksten kommer, så ser vi at bildene viser disse kjørende klippene, men kontrasten er at det kjøres i dagslys enn hvordan de mørke klippene fra starten av, for å symbolisere at Brandon nå har funnet fred, hvor i det siste bildet er et bilde av Brandon [01:23:20-01:25:49].

Kapittel 5. Analyse av *Growing up Coy*

5.1 Growing up Coy – handlingsreferat

I dokumentaren *Growing up Coy* starter anslaget med at vi ser Coy, en 6 år gammel jente, som stirrer opp og inn i kameraet som filmer henne mens hun smiler. En nysgjerrig liten jente som ser seg videre rundt i rommet mens kamera fortsetter å filme henne. Videre hører vi en stemme som forteller om familien til Coy, som var så glad i barna sine, men særlig deres datter Coy som ble nektet adgang til jentedoen på skolen fordi hun var trans. Dette forteller stemmen over bilder av den unike familien på syv. Stemmen avslører seg etter hvert til å være familiens advokat som ble kontaktet i forbindelse med denne urettferdige behandlingen av datteren som familien hadde erfart fra skolen Coy gikk på.

Etter dette dukker det opp en tekstplakat som setter oss bak i tid ca. 6 uker før handlingen av filmen tar plass. Dette er for å bli kjent med familien og fortiden til Coy og resten av familien. Vi ser hele familien samlet seg rundt mor som leser barna en godnatthistorie. Historien som mor leser opp handler om et barn som så ut som en gutt, men ville være jente, men ikke fikk lov å være med jentene og gjøre jenteting på skolen. Foreldrene til dette barnet skulle derfor gjøre alt de kunne for å sørge for at barnet skulle få være seg selv. Dette er anslaget av filmen som henter hva filmen skal handler om.

Etter dette forteller faren til oss at byen de bor i Colorado Springs er en konservativ by. Da Coy gikk i barnehagen fikk foreldrene tak i en lege som skulle forstå seg bedre på Coy sin situasjon. Denne legen blir vi kjent med i filmen, og han forklarer publikum hva dysfori er, definert som er en transseksuell lidelse som mange transpersoner lider av.

I filmen møter vi også det lille miljøet av andre transfamilier som familien Mathis danner rundt Coy. Med flere transbarn i samme båt blir familien mer og mer motivert å kjempe for barnets rettighet om å bli anerkjent for kjønnet de identifiseres med. Senere får publikum innsyn på responsbrevet til skolen til Coy som nekter henne å bruke jentedoen og garderoben i frykt med hvordan det kommer til å bli når Coy blir eldre. Dette brevet får familien til å starte med hjemmeundervisning, og rettsaken mot denne diskriminerende loven om transkjønnede som blir bannlyst fra toalettet de identifiserer som starter.

Advokaten Michael, som de tok kontakt med for hjelp, møter endelig familien Mathis i virkelighet. Videre bærer det vei til tinghuset hvor familien og deres advokat blir møtt på en haug med reportere og tv-kanaler klare til å fange opp den aktuelle saken. Vi ser familien bli sugd inn i medielyset og både foreldrene og Coy blir intervjuet og tatt bilde av.

Etter den dagen der starter en helt ny hverdag for familien Mathis, og bare minutter etterpå tikker det inn deres første «hatemail» mot den unike familien fra den konservative byen. Videre ser vi bare hvordan dag på dag kommer det inn nye reportere og kamerafolk som kommer på besøk til Coy sin familie og skal filme henne og det rosa rommet hennes, hvor Coy forklarer en reporter at hun skal tilbake til skolen «when they stop being mean to me» [00:35:24].

Etterpå kommer et slideshow av alle nettartiklene, forsidebildene og nyhetssendingene som snakker om en og samme person, Coy. Den lille jenta som ikke får lovt å bruke jentedoen fordi hun er trans. Ikke bare er det positivt og ende opp i rampelyset for før eller siden renner de konservative meningene inn i nyhetsbilde og på nettet. Plutselig sitter voksne profilerte mennesker og høylytt diskuterer om hvor en liten jente på 6 år skal få lovt å tisse. Etter medielyset, dukker en tekstplakat opp om at skolen ikke vil ta i del i dokumentaren, og etter en lang stund med reportere og kamera inn og ut av huset får vi se en sliten og trøtt Coy som er trøtt av alle disse fremmede som spør de samme spørsmålene om og om igjen. Moren forklarer konflikten hun står i om å gi etter til alle intervjuene, men også å tenke på familien. Som regel gjør hun bare seg selv en bjørnetjeneste med å takke ja til alle tjenester hun blir bedt om innrømmer mor.

I filmen møter vi også på Max, Coy sin trillingbror sitt synspunkt som kjenner på alt maset rundt sin søster. Hvordan han ikke liker det i det hele tatt. Familien flytter ut for å prøve å bo i en mer aksepterende by, men de vet at det samme vil skje der også. Med alle disse forandringene i livene deres, både rampelyset for Coy, flytting og ny jobb for faren, skildrer historien hvordan mor og far begynner å skli fra hverandre, og hvordan stress og krevende barn får et ekteskap til å falle sammen.

Foreldrene separerer seg bak kulissene av denne gående rettsaken, noe de bekymrer seg for at vil ha en effekt opp i alt dette. En dag når vi følger advokaten Michael får vi nyheten; rettsaken har falt på deres side og de har vunnet. En vunnet rettsak som snart vil gi ringeffekter for alle transpersoner i Colorado.

Atter en gang møter Advokaten og familien opp foran tinghuset, enda en gang omringet av reportere og TV-kanaler. Klare til å besvare deres spørsmål og bli filmet. Men etter den dagen skjer endringen, når reportere og journaliser igjen ringer for å avtale intervjuer med familien, setter foreldrene foten ned. Nå er det slutt på intervjuene. Coy som ikke lenger er i ilden skal slippe unna rampelyset, og begynne å leve som et normalt barn igjen.

I etterkant av hele det livet de levde i rampelyset verden rundt, velger familien seg selv.

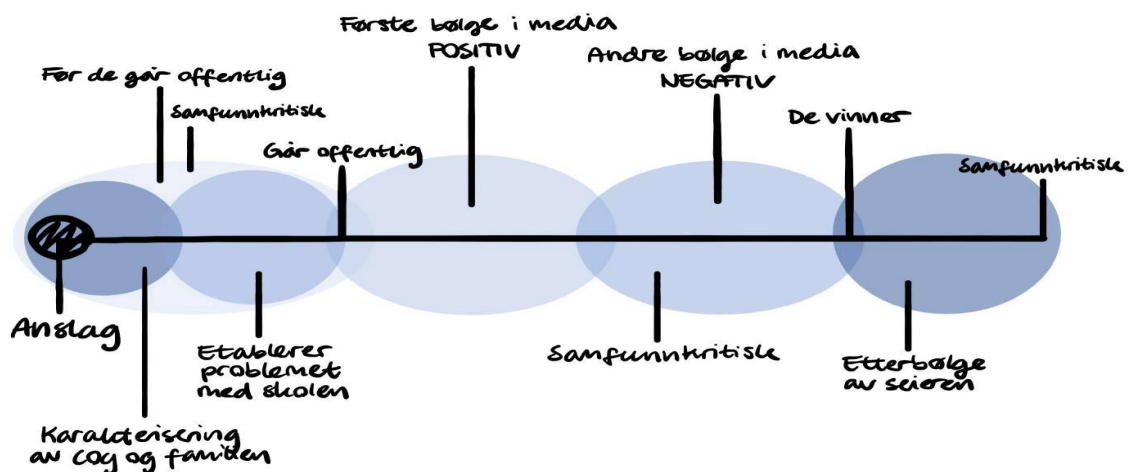
Foreldrene gir ekteskapet sitt en ny sjanse, mor skal begynne på høyere utdanning, advokaten

slutter i jobben sin etter 13 år med fullt kjø, og sist men ikke minst få Coy endelig bruke det toalettet som matcher hennes kjønn.

I lyset av filmens avslutning minner advokaten publikumet om den fremdeles lange jobben de har foran seg for å gjøre livene til transpersoner bedre. Hvor transpersoner enda har en mørk vei å gå, til tross for denne ene seieren. Helt i slutten velger filmen før rulleteksten å vise tekstplakater om hvordan Trump administrasjonen truer, og har truet rettighetene til transpersoner i USA. For å igjen belyse den lange jobben foran seg disse menneskene enda har å gå.

5.2 Narrativ analyse – *Growing up Coy*

Slik som vi gjorde tidligere ved forrige film, skal vi i *Growing up Coy*'s sin narrative analyse fokusere på *hvordan* dokumentaren blir fortalt. *Hvem* handler denne historien om, *hvor* det narrative perspektivet befinner seg i filmen og hvilken modus som blir tatt i bruk i denne filmen. I tillegg skal vi ta for oss karakteriseringen av karakterene i filmen.



(Figur som illustrerer tidslinjen til filmen og dens viktige punkter: Anslag[00:00:00-00:04:27] Karakterisering av Coy og familien[00:02:05-00:11:00] Før de går offentlig[00:01:31-00:33:52] Etablerer problemet med skolen[00:15:50-00:25:05] Går offentlig[00:30:10] Første bølge i media POSITIV[00:33:53-00:41:45] Andre bølge i media NEGATIV[00:41:45-01:09:50] De vinner[01:09:50-01:13:56] Etterbølge av seieren[01:13:56-01:21:06] Samfunnkritisk[01:20:22-01:21:06])

Vi starter med å analysere filmens anslag. Filmene starter med Coy, et lite barn som titter inn i kameraet, dermed brytes den «fjerde vegg». Ved at Coy ser inn i kameraet skaper hun en følelse av at hun blir observert. Slik legger allerede anslaget til filmen frem hvilken modus filmen skal ta for seg, den observerende modus. Publikum skal få bli med på denne karakterens reise videre og observere henne i løpet av prosessen (Nichols, 2010, s.157).

I tillegg til det, legges også det første klippet av filmen frem hvem som er filmens hovedkarakter, Coy. Dette er hvem historien til filmen skal handle om og hvem vi som publikum skal følge [00:0:00-00:00:12].



(Juhola, Eric. (2016) Growing up Coy Still Point Pictures)

Etter dette klippet, blir vi introdusert til Coy sin familie. Et tradisjonelt familiebilde, med hele familien samlet er det publikum får møtt i anslaget av filmen, men bildet er likevel utradisjonelt.

Det som skiller seg mest ut i familiebildet er at de fire barna på bildet har en unaturlig hårfarge slik som, rosa, blått, rødt og lilla. Et symbol på at dette ikke er barn av den «ordinære» sorten. Publikum blir møtt på av en rekke familiebilder, og inn i sekvensen hører vi en voice-over.

Stemmen forteller at for han handler denne filmen om en familie som er veldig glad i barna sine, men spesielt er glad i det ene barnet deres som er trans som de ønsket det beste i verden for. Igjen dukker et bilde opp av Coy, som vi så helt i starten. På bildet har hun rosa hår og ikledd en rosa kjole. Videre presenterer anslaget foreldrene til dette barnet. Faren, en tidligere marinesoldat, og moren, en fotograf på deltid.

Familiebildene glir over til et slow-mo klipp av Coy som leker etter kameraet, og stemmen forteller oss om at familien hadde kontaktet hans kontor fordi Coy hadde fått avvist tilgangen til å bruke jentedoen på skolen hennes, på grunn av at hun er trans. Vi ser deretter hvem stemmen er når voice-overen glir over til et intervju, og tittelkortet forteller publikum at mannen som var stemmen i anslaget er Michael Silverman, grunnleggeren av Transgender Legal Defense and Education Fund.

Michael forteller videre i en voice over igjen om hvordan arbeidet deres går ut på blant annet å advare klientene sine om det fryktelige oppmerksomheten man kan få av presse og media når man velger å gå offentlig med slike historier. Bildene over voice-overen er av familien som sår i medias lys og familien som går samlet. Michael forteller videre at når samfunnet etter hvert får greie på en 6 år gammelt barn som er trans, så vil læringskurven for å forstå seg på situasjonen familien befinner seg i blir brått bratt. I tillegg vil det være mange folk som vil rette seg mot foreldrene og spørre dem «hva gjorde dere galt?» [00:00:13-00:01:30].

I dette anslaget får vi greie på i hvilken vinkling historien kommer til å dreie seg om. Hvordan det er å befinne seg i medielyset når man går offentlig med et barn som er trans. I tillegg til å være en film som handler om Coy, er dette en observerende film om hvordan livet til Coy oppleves i akkurat denne situasjonen. Hvordan det er å være en transperson i medielyset? En annen del av anslaget er rett etter tittelkortet av filmen blir presentert, *Growing up Coy*, når vi er inne hos familien til Coy og alle barna er lagt til sengs og moren skal lese en historie til dem før leggetid. Barnebogen som handler om dette barnet som ikke får utrykke kjønnsidentiteten sin på skolen, men har støttende foreldre som vil gjøre alt de kan for barnet sitt, setter grunntonen til hva denne dokumentaren skal handle om, Coy som vil bli respektert for kjønnsidentiteten sin og foreldrene hennes som vil gjøre alt de kan for at det skal skje [00:02:58-00:03:33].



(Juhola, Eric. (2016) *Growing up Coy Still Point Pictures*)

I starten av filmen får vi en tekstplakat som setter oss tilbake 6 uker før Mathis familien offentliggjør historien til Coy. I denne delen forteller filmen hvordan livet hos Mathis familien var før all media oppmerksomheten, hvilken familiedynamikk de hadde før og hvilken

stemning som befant seg i hjemmet deres. Delen starter med at foreldrene sitter i en intervjuesetting hvor filmskaperen bak kamera spør foreldrene om å fortelle om Coy, hvor vi som publikum opplever at faren henvender seg til moren til å ta seg av pratingen. Moren begynner da å fortelle hvem Coy er. Hun forklarer at Coy ble født gutt, men at de lot henne bestemme at de skulle begynne å referere henne som en jente. Bildene over dette intervjuet introduserer oss for hjemmet til Mathis familien.

Det starter med et klipp av huset deres på utsiden, etterfulgt av moren som leker med Coy og resten av ungene sine inni huset. Moren forteller videre at selv om det var en skummel avgjørelse å ta, så har Coy vært lykkelig siden da. Delen før Mathis familien trer fram i medielyset med Coy sin historie har tre funksjoner. Å vise hvordan familiedynamikken, å etablere dilemmaet om at familien befinner seg i en urettferdig konflikt med skolen i den konservative byen de bor i, og ikke minst karakteriseringen av hvem Coy er og familien hennes.

5.3 Karakteriseringen av Coy

Karakteriseringen av Coy i denne filmen her er både utført gjennom direkte karakterisering og indirekte karakterisering. I den indirekte karakteriseringen av Coy ser vi hvordan hun kler seg og hvordan hun oppfører seg, allerede i anslaget og i starten av filmen får vi flere klipp av Coy ikledd rosa feminine klær, samt langt hår slik som storesøsteren hennes og ikke kort «gutteklipp» slik som tvillingbroren sin Max. I disse klippene ser vi også at hun er utadvendt og leken når hun leker sammen med familien sin. Vi som publikum oppfatter Coy som et lykkelig barn i den kjønnsrollen hun får leve i der og da [00:02:12-00:02:48 & 00:06:31-00:07:17].



(Juhola, Eric. (2016) Growing up Coy Still Point Pictures)

Etter disse scenene får vi et kontrasterende tilbakeblikk på Coys fortid før hun fikk være jente, når familien ikke forsto at hun var trans. I dette tilbakeblikket får vi høre en voice-over av foreldrene til Coy som snakker over gamle bilder av Coy når hun var yngre og fremsto som en cisgutt, hvor faren gir publikum en direkte presentasjon av hvordan Coy var da. Faren beskriver hvordan bildene av Coy og hvordan Coy ikke var den glade, hoppende av glede jenta som vi så i de tidligere scenene, når Coy var kledd i maskuline klær og med kort hår. Moren forklarer at Coy ved hver anledning hun fikk tok av seg sine «gutteklær» og alltid var lykkeligst hvis hun gikk kledd i rosa.

Et punkt i barndommen var når Coy nektet å gå ut av døren i frykt for at noen skulle se henne med kort hår. Foreldrene forklarer videre at Coy hadde spurt dem når hun var yngre om når de tenkte å dra til legen for å gjøre henne om til jente og kutte bort penisen hennes [00:07:19-00:08:18].

Vi får også en god karakterisering av Coy i scenen hvor hun er hos psykologen sin.

Psykologen spør Coy om hva hun synes når folk rundt henne spør henne om spørsmål angående kjønnsidentiteten hennes, hvor hun enten svarer med et trekk på skuldrene eller å ignorere spørsmålet helt. Oppførselen til Coy viser hvordan hun er ukomfortabel om å snakke om det samme temaet hele tiden. Psykologen gir deretter en direkte karakterisering av Coy, og forteller oss hvordan Coy opplever kjønnsdysfori, definerer som “associations that she’s a girl, asking when she’s gonna grow and develop female genitalia, a desire to grow up to be a woman, discomfort with being referred to or treated as a boy. So certainly it was an easy fit.” [00:10:43-00:11:00]. Her forklarer psykologen at Coy er diagnosert med kjønnsdysfori ut i fra opplevelser av adferden til Coy. Funksjonen av denne scenen er for å understreke dette hos publikum at det ikke er i det minste tvil at Coy er transkjønnet og hennes største ønske bare er å være som en «vanlig» jente.

5.4 Offerviljen i *Growing up Coy*

I filmen *Growing up Coy* blir offernarrativet veldig sterkt representert i filmen. Handlingen om den lille transjenta som ikke får tilgang til å bruke jentetoiletet og blir diskriminert av skolen sin, er drivkraften i handlingen til filmen. Dette dukker opp i filmen når moren presenterer konflikten tidlig av i filmen. Hun forteller at den ene dagen fikk Coy lovt å bruke jentetoiletet, og den neste så snudde situasjonen seg helt om og skolen ville ikke gi henne tilgang til det lenger. Moren til Coy uttrykker at hun blir rasende på skolen og forklarer til publikum at å sende en transjente inn i guttedoer er å sette henne opp til å bli et potensielt

offer for hatkriminalitet og at det er i slike situasjoner transindivider blir drept [00:03:54-00:04:26].

Senere i filmen etter at Michael Silverman og deres firma hadde fått avslag på deres forespørsel om å fortsette å la Coy bruke jentedoen, trekker foreldrene barna deres ut av skolen og starter heller hjemmeundervisning ettersom de vil ha rettferdighet ovenfor alle barna sine [00:17:40-00:19:46]. Ikke lenge etter dette er da familien Mathis går offentlig med Coys historie i medias lys. Her kommer offervilje så sentralt inn i filmen.

Offervilje i denne filmen kommer fra motivasjonen til både foreldrene til Coy og Michael Silverman som jobber for transpersoners rettigheter, om at Coy, en transperson ikke skal bli diskriminert av skolens utestenging for henne å bruke jentedoen på skolen. Viljen deres til å kjempe for Coy er stor og består av både usikkerhet og optimisme, slik som Birkvad i boken sin *Den klassiske dokumentarfilm* forklarer når han refererer til begrepet offervilje (Birkvad, 2014, s.264). Birkvad nevner også dette med at offerviljen kommer sterkt frem og appellerer til publikum hvis offerviljen i filmen er dagsaktuelt.

I boken til Birkvad snakker han om hvordan offerviljen til *A Diary of Timothy* engasjerte publikum når den ble publisert i krigstiden, mens filmens offervilje handlet om barnet som befant seg i krigens grusomheter. Hvis vi kobler opp dette sammen med offerviljen i *Growing up Coy*, er transdebatten veldig aktuelt i tidsrommet som *Growing up Coy* utspilles i, dette får vi bekreftet i sluttsekvensen av filmen før rulleteksten, når tekstplaktatene om at transpersoners rettigheter enda kjempes for i de ulike statene i USA under Trump administrasjonen [01.20.42-01:21:06]. Slik skinner offerviljen i filmen kanskje på det sterkeste. Filmene illustrerer også begrepet *absent friends* som Birkvad også refererer til når han snakker om offervilje, I scenen når Mathis familien er sammen med støttegruppa de er dannet i nabolaget sammen med andre familier med transbarn, forklarer faren til Coy at «at some point Coy will be too old to go to that school, but there might be other students that might go there and um, we don't want them to go through this either. We have to set a precedent and we might have to go public» [00:15:31-00:15:43].



(Juhola, Eric. (2016) Growing up Coy Still Point Pictures)

«Absent friends»-begrepet er i denne sammenhengen en slags motivasjon å endre fremtiden for den fremtidige generasjonen, altså slik i denne filmen, forklarer faren til Coy at, selv når Coy blir for gammel og ikke trenger å gå på den skolen som ekskluderer henne, vil det kanskje komme nye transbarn etter som møter på samme konflikt som dem. Derfor er det også så viktig for Mathis familien å gå i medas lys om saken deres, for å skape endring. Ikke bare for datteren deres Coy, men for de neste transbarna som kommer etter.

5.5 Sårbarheten i skeiv film

I samme scene, men bare tidligere, hvor Coy og familien møter det de kaller for støttegruppen for familier med transbarn, får vi som publikum virkelig observere og komme nært inn på sårbarheten om hvordan det er å være foreldre til et transbarn. I denne scenen møter vi på moren til barnet Dylan som forklarer hvordan Dylan og hun hadde hatt samtale angående kjønnsidentitet, og hvordan kroppen ikke alltid samsvarer med kjønnnet man føler man er på innsiden. Hun beskriver hvordan dette var et veldig spesielt mor- og sønn-øyeblikk.

Hun forteller videre om hvordan barnet hennes hadde å bli kalt for Olivia fremover, og at hun var en jente. Moren stopper opp midt i historien og begynner å gråte av følelsene til minnet hun gjenforteller. Datteren hennes kommer bort å spør om hun kan gå og leke, og vi ser det feminine barnet med rosa vinger på ryggen. Når moren får komt seg litt sier hun at navn- endringen var sårt fordi selv om hun hadde valgt et ganske kjønnsnøytralt navn til barnet sitt, Dylan var det likevel det å velge å hete Olivia fremover et valgt å vike bort fra gutteidentiteten sin hun ikke følte var henne [00:12:30-00:15:44].

Denne scenen utfører en svært viktig funksjon i filmen, ikke bare beskriver denne scenen den individuelle følelsen som denne moren satt igjen med etter endringen hos sitt barn, men den

representerer den generelle følelsen familier med transbarn sitter igjen med og opplever og deres ubetinga kjærlighet de har for at barna sine skal få være lykkelige.

Et annet aspekter av filmen som viser frem den sårbarheten i denne skeive dokumentaren er når Mathis familien nok en dag blir bombardert med tv intervjuer og reportere i hjemmet deres. Publikum vitner til at Coy blir sliten og lei av rampelyset og de innpåslitne kameraene og reporterne som spør om de samme spørsmålene om og om igjen [00:46:22-00:47:20]. Det er egentlig etter denne scenen at filmen får et vendepunkt fra å være en familie som står opp for barnet sitt til en familie som opplever masse negativitet fra alle kanter av verden i media og internett.



(Juhola, Eric. (2016) Growing up Coy Still Point Pictures)

Faren til Coy starter med å forklare at «After the Fox 31 in Denver ran, there were a lot of really, really bad comments talking about how we were child abusers» hvor moren fortsetter ved å legge til et sitat av en kommentar hun hadde lest; “This mom is defective, she makes tranny, cp-kids.» I en voice-over over klippet hvor foreldrene fordøyer reaksjonen på alle hatkommentarene de hadde lest på nettet, forteller faren at det krever å ha hard hud for å unngå å stenge ute alt og alle og la være å gråte. Klippet over er voice-overen er moren som scroller på pc-en sin med det ene barnet hengene over og ser på skjermen. Etterfulgt av en montasje-sekvens av hatkommentarer og videoer om Coy som ble lagt ut på internettet i etterkant [00:48:00-00:49:11]. Her viser filmen publikumet sitt en eksklusiv sjanse på hvordan det er å leve med et transbarn, hvilke utfordringer de møter på både for de som ikke lever i rampelyset (hun ene moren i den støttegruppa) og også Coys familie, dette personlige innblikket gir oss innsyn på hvilke diskriminering familier utenfor heteronormen, opplever når de tør og stå frem i media med barnet sitt. Og det er denne sårbarheten Nichols refererer

til i boka si. Det politiske i denne filmen blir her representert i urettferdigheten som Mathis familien befinner i (Nichols, 2010, s. 237).

5.6 Det narrative perspektivet av *Growing up Coy*

Det narrative perspektivet I *Growing up Coy* er primært et utvendig perspektiv. Selv om Coy er hovedpersonen i filmen, er hun også bare et 6 år gammelt barn som blir fort sjenert når noen spør henne om hva hun tenker og føler, men vi får av og til et innvendig perspektiv fra Coy også i filmen.

Et eksempel er scenen hvor Coy sitter på fanget til moren sin inne på rommet sitt. I denne scenen får vi et kort innblikk på hva som ligger på innsiden hos Coy. Med hjelp av moren sin forteller hun at hun ikke helt vet hvordan hun skal forklare hvem hun er hvis hun noen gang blir spurt om hvilket kjønn hun er. Er hun gutt eller jente? Først trekker hun på skuldrene som respons, men når moren hennes spør «Hva er du?», mumler Coy tilbake at hun er en jente selvfølgelig, og at hun håper at ingen på skolen feilkjønner henne igjen og kaller henne for en gutt [00:28:17-00:29:10].

Et annet innvendig perspektiv som vi også får fra Coy er når hun blir intervjuet i løpet av «den første bølge i media» (ifølge figuren). Når Coy blir intervjuet og viser reporteren alle de rosa tingene hennes på rommet spør intervjueren om hun gleder seg å komme tilbake på skolen, hvor Coy svarer «Well yeah, when they stop being mean to me». Reporteren spør Coy videre hva skolen har gjort som var slemme mot Coy, hvor hun svarer «Saying I'm a boy when I was really a girl and trying to make me go to the boys bathroom.» [00:35:17-00:35:36]. I denne scenen får som publikum vite at selv om hun bare er 6 år gammel, og blir skånet for det meste alvorlig i konflikten mellom familien og skolen, går konsekvensene innpå Coy til den grad at hun selv klarer å erkjenne at det skolen gjør mot Coy er galt. Å kalle skolen for slem, er emosjonelt å høre fra en så liten jente og er et sterkt moment i filmen.

Det narrative perspektivet er som sagt primært et utvendig perspektiv i *Growing up Coy* og går altså mer mot foreldrene til Coy og Michael Silverman (Lothe, 2003, s.66). I tillegg til at filmen er filmet i nåtid, gir det filmen en unik mulighet til å utnytte det narrative perspektivet. Når for eksempel filmen skal skildre når familien går offentlig med Coys historie og hele familien og advokaten stiller opp på pressekonferansen utenfor rådhuset. Ser vi hvordan moren håndterer pressen, saken og Coys historie får et formidrende ansikt som er moren som

formidler historien på vegne av datteren sin og hvorfor de går offentlig med saken [00:30:35-00:32:29].



(Juhola, Eric. (2016) Growing up Coy Still Point Pictures)

Ikke bare er dette et godt eksempel på det narrative perspektivet i et utvendig perspektiv, men dette er også et godt eksempel på bruken av «showing» i filmen, moren som går ut og snakker med pressen, istedenfor intervju som et «telling»-grep (McKee, 2016, s. 24).

Det at det narrative perspektivet blir drevet av de voksne rundt Coy, gir også filmen mulighet til å gi en karakterisering av dem.

5.7 Karakteriseringen av de voksne rundt Coy

Karakteriseringen av de voksne rundt Coy er også i mer eller mindre grad godt etablert i filmen, siden det utvendige narrative perspektivet ofte blir fortalt gjennom disse tre karakterene: moren, faren og advokaten.

Her blir altså karakteriseringen av foreldrene også et godt grep for å formidle fortellingen på.

Vi ser at i løpet av filmen gjør foreldrene mye for barnet sitt Coy, handlingene, som kategoriseres som indirekte karakteriseringen (Lothe, 2003, 122-124).

I løpet av den delen av filmen som vi kan kalle «den andre bølgen i media» så ser vi mye av den negative siden av å opptre i media med et transbarn. Effekten av mye media oppmerksomhet, netthets og det å bo i den konservative byen påvirker familien negativt etter de går offentlig. I en av scenene i denne delen, befinner det seg mye amper stemning i huset til Mathis familien. Faren forteller at de går igjennom en veldig tøff periode. I scenen observerer vi amper stemning mellom mor og far, mellom Coy og Max og generelt mye stress i forbindelse av at familien velger å flytte fra den konservative byen de bor i [00:50:48-00:56:15].

Etter familien har flyttet, ser vi enda en gang at forholdet mellom mor og far er ampert, ettersom far nå har fått seg ny jobb og er mer enn noen gang borte fra familien, som etterlater mor til å håndtere alle barna sine [00:57:25-01:09:45]. I denne sekvensen observerer vi bare ikke denne fordrivelsen av forholdet mellom mor og far gjennom handlingene og talene deres til hverandre, men vi får det også fortalt i en direkte karakterisering fra far i en av scenene hvor de diskuterer hvordan Coy sin kjønnsidentitet skal være hemmelig eller ei at faren i en voice-over. Her sier faren: «Kathryn and I still agree on how our children should be raised, but our relationship have been kind of rocky. One of the reasons why is because of the media [01:00:35-01:00:43]. Etter denne scenen videre i denne andre bølge-delen av filmen, observerer vi at mor og far krangler mer og mer med hverandre, og til slutt velger far og flytte ut av huset.

Rundt slutten av filmen ser vi en scene hvor faren kommer tilbake til huset og han og moren ringer Michael Silverman for å informere han om at de er separert. Disse scenene har en funksjon og det er å formidle hvilke negative konsekvenser denne situasjonen fører familien i, men karakteriseringen av foreldrene er for å vise hvor sterke og tøffe de er som holder ut, ikke bare for å vise styrken deres, men den viser også en autentisk og sårbar side hos en familie som i alle disse intervjuene fremstår som en glad og lykkelig familie. Disse scenene viser også den siden av situasjonen som ikke dukker opp i media. Det som er interessant i denne scenen som vi observerer, er selv med så mye indre strid mellom familiedynamikken som er etter effekten av medieoppmerksomheten er at foreldrene ikke vil at separasjonen skal påvirke rettsaken. Selv om situasjonen har drevet familien fra hverandre, så er fremdeles offerviljen sterk, og i denne scenen viser frem karakteriseringen av foreldrene at selv om konflikten er det som driver de fra hverandre er det også offerviljen for Coy som holder dem sammen [01:08:15-01:09:45].

Etter denne delen av filmen når vi filmens høydepunkt. Mathis-familien vinner rettsaken mot skolen, og Coy har lovt å benytte seg av jenteden. I etterbølgen av seieren, kommer den en ny etterspørsel av medieoppmerksomhet og flere intervjuforespørsler, men her ser vi en endring.

I starten av filmen var moren og faren fast bestemt at å stille opp på disse intervjuene er for en god sak og det rette valget ovenfor transbevegelsen [00:46:23-00:46:33], men etter å ha opplevd den negative effekten i den andre bølgen i media, innser familien at det familien og Coy trenger er å ikke befinne seg i rampelyset noe mer. Dette forklares først i scenen etter de har vunnet rettsaken, og Michael Silverman ringer familien om de vi delta på noen intervjuer

etter seiere, hvor familien forklarer at det ikke lenger er nødvendig for Coy eller familien. Etter denne scenen drar familien til dyrehagen som er en symbolsk scene. Endelig kan familien og Coy være de som er på utsiden av rampelyset, nå er ikke lenger hovedfokuset på dem lenger, oppmerksomheten er rettet et annet sted. Ved å ha en scene hvor familien er i dyrehagen kan man se at dyrene i dyrehagen en gang symboliserte seg med Mathis familien og spesielt med Coy, hvor hun før befant seg i rampelyset med alle øyner på henne, men nå endelig har skiftet bort fra henne [01:13:56-01:16:12].

Kapittel 6. Sammenligning – *The Brandon Teena Story* og *Growing up Coy*

6.1 Hva som skal sammenlignes

I denne delen av oppgaven skal vi sammenligne filmene og ved å sammenligne filmenes handling, narrasjon, det narrative perspektiv, karakterer og modus får vi svart på de forskjellige forskningsspørsmålene som ble satt opp i starten av oppgaven:

- Hvilke likheter og ulikheter har disse dokumentarene?
- Hvilke strategier bruker disse dokumentarene for å oppnå som en sterk film?
- Hva gjør «telling» og hva gjør «showing» i de forskjellige filmene?
- Hvordan er narrasjonen i de to dokumentarene forskjellig?

6.2 Handlingen

Vi kan med dette starte ved å sammenligne handlingene ved hver film. Den første filmen som heter *The Brandon Teena Story*. Historien handler om Brandon, en transmann som lever på 80-tallet i Nevada, USA, som prøver å rømme fra sitt liv hvor han er kjent som «kvinne». Brandon ender opptil slutt å rømme fra hjembyen og flytter til Falls City hvor han prøver å gå late som han er en ordinær cismann, men blir til slutt tatt i løgnen sin om sin egentlige kjønnsidentitet og endt opp med å bli overfalt, voldtatt, banka opp og drept.

Filmens handling forklarer hvordan denne amerikanske tragedien tok plass og hvordan de mistenkte kom frem til sin straff, men ikke minst hvordan loven svekket med å gi Brandon den støtten og beskyttelsen han fortjente. Kontra handlingen til *Growing up Coy* som i året 2016 handler om den 6 år gamle transjenta Coy.

Coy med sin støttende familie prøver å kjempe for retten til barnet sitt om å få tilgang til å bruke jentedoen på skolen sin. Filmens handling tar for seg reisen om å saksøke skolen for å bryte diskrimineringsloven mot transpersoner og det å stå frem i media om denne saken og belyse dette rettighetsbruddet denne familien opplever i hverdagen.

Handlingene til disse to filmene er like, men vidt forskjellige på samme tid. La oss først ta for oss likhetene. Begge filmene handler begge to om transpersoner, med en transperson som hovedkarakter og begge tar for seg en form for krenkelse en transperson opplever, men den ene verre enn den andre. Dette er hvor ulikhetene av filmens handling kommer inn.

Mens den ene filmen handler om retten om en skal få lov å bruke jentedoen på skolen, handler den andre om hvordan en kan bli overgrepet og drept for deres kjønnsidentitet. Problematikken i den ene er ikke i like stor grad så alvorlig som den andre. likevel er det viktig å bemerke at i *Growing up Coy*, er det ikke snakk om kun retten på å få bruke et spesifikt toalett, men retten for å bli anerkjent for den kjønnsidentiteten en har. Selv om kampen ser ut til å handle om toaletter fremmer filmen at dette er en diskrimineringskamp. Begge filmene handler så og si om diskriminering på vegne av hovedpersonens kjønnsidentitet, men utfallet i den ene er mer alvorlig enn den andre.

I *The Brandon Teena Story* kjenner hovedpersonen vår de fatale konsekvensene for diskriminering av å befinne seg som trans i en konservativ liten by i Nebraska, USA på 80/tidlig 90-tallet. Nesten 20 år frem i tid får vi handlingen til *Growing up Coy* hvor det å være trans i USA også betyr å gjennomgå ulike former for diskriminering, men i dette tilfellet ikke fullt så fatale.

6.3 Narrasjonen

I narrasjonen av begge filmene kan jeg sammenligne hvordan den ene filmen fremstår som mer episk og den andre fremstår som mer dramatisk. I *The Brandon Teena Story* får vi frem en mer implisitt forfatter som setter frem intervjuer hvor ideologien om et urettferdig samfunn i Falls City kommer frem gjennom disse intervjuene og kontrastene mellom dem. (Lothe, 2003, s.32) Den forteller filmen episk fordi det er nettopp det den gjør, den forteller historien, den viser ikke slik som den dramatiske filmen *Growing up Coy* gjør som viser oss gjennom handlingsforløpet og gjennom karakterene sine som går gjennom en forandring. Den implisitte forfatteren i *Growing up Coy* fremmer ideologien gjennom å fremstå handlingen i filmen som en kamp mot skolesystemet. Her blir publikum dratt inn i dette filmuniverset. Den ene filmens narrasjon blir vist og bruker derfor «show, dont tell» mens den andre filmen bruker «telling». *The Brandon Teena Story* forteller det som gikk galt i historien, slik at vi ikke skal begå den feilen igjen. Mens *Growing up Coy* viser oss hvilke utfordringer slike kamper påfører familiene det gjelder slik at vi skal lære å være mer inkluderende og forståelsesfulle.

6.4 Det narrative perspektivet

Fordelingen av det narrative perspektivet i begge filmene er nokså like med hverandre. Begge filmene er hovedsakelig drevet av et utvendig perspektiv fortalt gjennom familie, venner og

bekjente, men det narrative perspektivet er ikke likt fortalt. I *The Brandon Teena Story*, gir det relativt mening å fortelle filmen fra et utvendig perspektiv ettersom filmens hovedperson er død og ikke egentlig kan fortelle den selv, men det narrative perspektivet i denne filmen er nøytralt. Filmen gir mer gjennom innholdet og diskursen. Likevel har vi momenter hvor vi får et innvendig perspektiv i filmen fra filmens hovedperson gjennom tidligere brev skrevet av Brandon selv.

I disse brevene skildres Brandons følelser og tanker fra tiden historien tar for seg. Det at publikum vet at Brandon er død, så blir disse gangene vi får et innvendig perspektiv veldig sterke i filmen. Dette innvendige perspektivet gir altså publikum mer inntrykk. I *Growing up Coy* derimot, er det også primært brukt et utvendig perspektiv, men her er ikke hovedpersonen vår død og utav stand til å gi sitt innvendige perspektiv, problemet her er at hovedpersonen ikke er et voksent menneske, men heller et 6 år gammelt barn. Her faller det narrative perspektivet primært på foreldrene til Coy, men vi forstår også hvorfor perspektivet lander her. Derfor er det også sterkt når vi de gangene faktisk får høre hovedpersonens egne meninger i et hav av alle andre sine. Det narrative perspektivet i denne filmen bringer oss nærmere ulike karakterer, både foreldrene og Coy selv.

6.5 Karakterene og empatien

I tillegg til fortellerperspektivet er det også karakteriseringen i filmen som avgjør den emosjonelle vekten av filmen. Er karakterene troverdige og blir deres karakterisering formidlet godt nok i filmen til å gi publikumet den empatien for kampen de kjemper mot? Karakteriseringen av filmens hovedkarakter i *The Brandon Teena Story* har blitt vektlagt mye i løpet av i filmen. Dette er også lettere å gjøre i en ekspositorisk fortalt film også, siden hele modusen baserer seg på å legge frem og fortelle fakta om det filmen handler om, og det denne filmen handler om er Brandon. Dette er kanskje ikke like lett å gjøre når man har en observerende film, for da ligger styrken mer på at publikum skal erfare kampen selv i løpet av filmen som observerer livet til karakterene sine. En observerende dokumentar vil derfor være avhengig på at den indirekte karakteriseringen av karakterene sine blir godt fremstilt i observeringen av karakterene sine og måten filmskaperne bruker materialet som de fanger på i opptakene sine.

Den ekspositoriske modus derimot er sterkt preget på den direkte karakteriseringen av karakterene sine, siden som sagt, handler ekspositorisk å skildre stemningen og dermed skildrer disse sentrale karakterene i *The Brandon Teena Story* er, men selv med en

ekspositoriske modus klarer filmen i tillegg til å gi indirekte karakteriseringer av karakterene sine ved å tolke hvem karakterene var ut fra hvordan karakterene som publikum blir fortalt om oppfører seg og ser ut som gjennom gamle bilder av vedkommende. Den observerende modus derimot skal høre til å lande på den indirekte karakteriseringen av karakterene sine siden vi ser handlingene og vi ser situasjonen og opplever den selv, men selv denne observerende dokumentaren tar i bruk direkte karakterisering av hovedkarakteren sin Coy, når vi blir fortalt om hennes fortid gjennom foreldrene. Men karakteriseringsforskjellen mellom disse filmene føles store, dette vil jeg tro kommer an på at disse to hovedpersonene er svært forskjellig, med tanke på at Brandon er en voksen som også er død og Coy som er et barn som så knapt har begynt å leve livet sitt enda og har en hel fremtid foran seg. Men som nevnt tidligere blir karakteriseringen av Brandon lagt stor vekt på i filmen og nesten hele de første 15 minuttene av *The Brandon Teena Story* blir dedikert kun for å karakterisere Brandon om hvem han var som person, denne karakteriseringen bruker filmen som virkemiddel for å kontrastere med de fæle, slemme menneskene han kommer til å møte på i Falls City senere i handlingen, slik at filmen får en sterk kontrast mellom «det gode mot det onde». *Growing up Coy* derimot får sin emosjonelle vekt fra at vi som publikum engasjerer oss i karakterenes utvikling og handlinger. Publikum observerer det som er viktig for dem og dermed blir det viktig for publikum og vi blir mer emosjonelt involvert i filmen.

6.6 Modusene

Kanskje den største ulikheten mellom disse dokumentarene er modusen de bruker. Hvor *The Brandon Teena Story* bruker en ekspositorisk modus, mens den andre, *Growing up Coy* bruker en observerende modus for å fortelle historien sin på. Men hva vil dette si? hva gjør denne forskjellen? Forskjellen på disse forskjellige fortellerperspektivene ligger i det vi kjenner som «showing» and «telling». Robert McKee forklarer disse begrepene i boken sin *Dialogue: The Art of Verbal Action for the Page, Stage and Screen* Hvor han forklarer at i prinsippet skal en historieforteller kunne «show, dont tell» Men når vi ser på disse dokumentarene ser vi at de ulike modusene representerer disse to begrepene som McKee diskuterer.

I den ekspositoriske, intervjudrevne dokumentaren *The Brandon Teena Story*, er det «telling» som blir brukt for å fortelle historien. I historien blir gjenfortalt ut ifra flere sosiale aktører sitt perspektiv av historien hvor vi ser både venner, ekskjærester og til og med de drapdsdømte skildre historien om Brandon, mens i *Growing up Coy* viser oss historien ved å bruke

«showing». *Growing up Coy* bruker altså sine sosiale aktører som handler ut handlingen av historien, de møter opp på rådhuset og står frem i media, de viser hvordan livet i rampelyset og i intervjustolen er og hvordan familien håndterer situasjonen de befinner seg i (McKee, 2016, s.24). I tillegg til dette dukker også opp det vi tok opp tidligere i oppgaven, å koble sammen modusene til dramatik og epikk og showing vs. telling. Som historieforteller blir man fortalt at man skal show dont tell og at det er den beste måten å oppnå en god fortelling, særlig innen filmsjangeren.

Kapittel 7. Konklusjon

7.1 Konklusjon

I slutten av oppgaven kommer vi frem til kanskje den viktigste delen, konklusjonen. Denne delen skal forklare problemstillingen som ble satt helt i starten av oppgaven og det som har drevet hele oppgaven til sitt endelige svar:

Hvilke ulike fortellerstrategier bruker disse to dokumentarene for å nå frem til det samme målet/budskapet?

For å besvare problemstillingen ble det altså utført en komparativ analyse av disse to dokumentarene. I denne komparative analysen ble det gjort en narrativ og karakteranalyse av hver film. I *The Brandon Teena Story* ser vi at filmen bruker det Bill Nichols ville kategorisert som et ekspositorisk modus for å formidle historien. Hvor filmen er intervjubasert og baseres på å fortelle historien om transmannen Brandons skjebne i Falls City, gjennom gjenfortellingen av diverse sosiale aktører som har en eller annen tilknytning til Brandon eller historien hans. I filmens narrative perspektiv blir den hovedsakelig fortalt fra et utvendig perspektiv, gjennom disse andre menneskene enn Brandon selv. Hvorpå den scenen vi faktisk får et innvendig perspektiv av Brandon egentlige tanker og følelser gjør scenene ekstra betydningsfulle i fortellingen siden de stikker ut fra det generelle fortellerperspektivet som først ble satt gjennom det utvendige perspektivet.

Filmene setter også av en enorm tid for å karakterisere Brandon og etablere hvem han var, og hvilket inntrykk publikum skal ha av ham før hovedkonflikten trer inn i historien. Slik etablerer også filmen preg av NQC-bevegelsen, hvor budskapet og målet er å bevisstgjøre hvilke urettferdigheter og tragedier skeive må gå gjennom i samfunnet de lever i. *Growing up Coy* forteller derimot historien sin på en annen måte, hvor de bruker en observerende modus på å formidle handlingen på. Som publikum observerer man kampen mot diskrimineringen og

livet fremmet i media som transperson. Det narrative perspektivet blir også i denne filmen, primært sett fra et utvendig perspektiv ettersom hovedpersonen er bare et lite barn. Hele filmen bærer et gjennomgående preg av NQC-bevegelsen og minner publikum hvilke kamper og utfordringer transpersoner må gå igjennom i hverdagen, men slutten, selv om det er en seier slutter med en beskjed at det fremdeles er flere kamper å kjempe for transpersoner i USA. Den klassiske forståelse av dramatikk og showing, hører veldig sammen med opplevelser, og dermed at publikum skal bli involvert for å få best mulig resultat, men den episke fortellingen, «telling» bringer oss nærmere karakteren og ved disse grepene fortelles en sterk historie. Den ene filmens mål er å fortelle en tragisk historie som skjedde for mange år siden, formidler den andre filmen de små diskrimineringskampene transpersoner ennå i dette tiåret opplever. Den følger opp en kamp som kan ende galt eller godt, mens den første filmen vil prøve å få en slags mening ut fra tragedien. Dette er slik dokumentarene formidler hver sin historie for å nå frem til et og samme mål.

Kapittel 8. Litteraturliste

Primærkilder:

- Birkvad, Søren. (2014) *Den klassiske dokumentarfilm : Fra offervilje til offermentalitet i genrens hovedværker 1930-1960* Syddank Universitetsforlag
- Engelstad, Arne. (2015) *Fra bok til film : Om adaptasjoner av litterære tekster 2. utgave* Cappelen Damm Akademisk.
- Evans, Michael. (2017) *Innføring i dramaturgi : Teater, Film, Fjernsyn* Cappelen Damm Akademisk
- Holmlund, Chris. Fuch, Cynthia. (1997) *Between the sheets, in the streets: Queer, Lesbian, Gay Documentary (Volume 1)* University of Minnesota Press
- Juhola, Eric. (2016) *Growing up Coy* Still Point Pictures
- Lothe, Jakob. (2003) *Film og fiksjon – Narrativ teori og analyse 2. utgave* Univeristetsforlaget.
- McKee, Robert. (2016) *Dialogue: The Art of Verbal Action for Page, Stage and Screen* Twelve
- Muska, Susan. Olafsdottir, Greta. (1998) *The Brandon Teena Story* Bless Bless Productions
- Nichols, Bill. (2010) *Introduction to Documentary Second Edition* Indiana University Press
- Sørensen, Bjørn (2007) *Å fange virkeligheten : Dokumentarfilmens århundre 2. utgave* Universitetsforlaget
- Rich, B. Ruby. (2013) *New Queer Cinema: The Director's Cut* Duke University Press Books

Sekundærkilder:

- Feder, Sam. (2020) *Disclosure* Netflix
- Skeiv Ungdom. (2020) Skeiv fra A-Å hentet fra: <https://skeivungdom.no/skeiv-a-a/#transseksuell> (Sist sjekket: 14.12.2020 kl: 22:18)
- Skår, Tiril Myhre (2018) *Guttejenta*
- Tørdal, Ragna Marie. Stokkedal, Sissel. (21.01.2019) Fortellerperspektiv i film hentet fra: <https://ndla.no/nb/subjects/subject:19/topic:1:195257/topic:1:195102/resource:1:116468?filters=urn:filter:cddc3895-a19b-4e30-bd27-2f91b4a02894> (sist sjekket: 14.12.2020 kl: 22:24)

Kandidat nr.: 6618

8.3 Vedlegg:

The Brandon Teena Story - YouTube-link (versjonen som er blitt brukt i oppgaven)

<https://www.youtube.com/watch?v=dneJCLU6JVQ>(sist sjekket: 15.12.2020 kl:11:45)