

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 11.02.19

Dette dokumentets nettsadresse (URL) er:

<https://www.litteraturogmedieleksikon.no/cm4all/uproc.php/0/filmanalyse.pdf>

Filmanalyse

Den som analyserer en film, “should try to notice as many formal relations as possible [...] the richer our perception, the deeper and more complex our responses may become” (Bordwell og Thompson 2007 s. 60). Vi kan anta at alle øyeblikk, alle komponenter, hvert bilde, hvert ord er funksjonelle for filmens mening (Faulstich 2008 s. 21). Og alle filmer uttrykker noe om den tiden de ble skapt i, og om filmenes produsenter og seere (Heinze m.fl. 2012 s. 21). Filmanalyse kan fungere som kritisk samfunnsanalyse (Heinze m.fl. 2012 s. 56).

Analysen er en hjelp til å legge merke til fenomener i filmen, og å sette ord på dem slik at de kan kommuniseres til andre. Målet med en analyse er å erfare noe ved filmen som ikke var kjent for seeren fra før (Faulstich 2008 s. 21). På en tilsvarende måte som tekstanalyse krever “close reading”, krever filmanalyse “close viewing” (Henzler og Pauleit 2009 s. 110). Gjennom en analyse skal filmen “utvide seg”, bli dypere og mer omfangsrik.

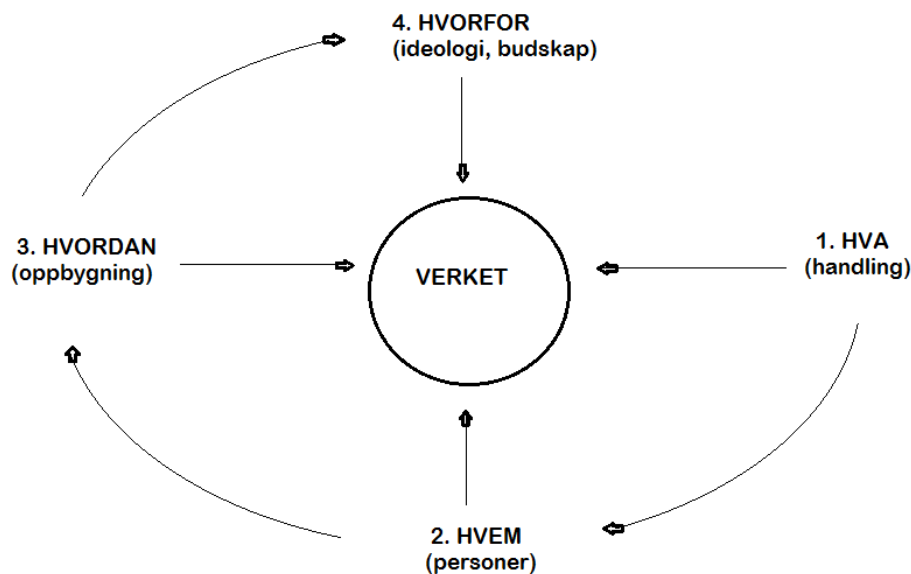
Det går aldri an å forholde seg til alle elementene i en film, og valgene/utvalgene i en analyse gjøres alltid på grunnlag av hypoteser, enten disse er eksplisitte eller implisitte (Aumont og Marie 2004 s. 49).

En analyse kan aldri avsluttes, fordi filmens mening aldri er uttømt. Av og til skjer det også visuelle “nyoppdagelser” i en film. Et eksempel gjelder amerikaneren Orson Welles’ *Touch of Evil* (1958), som har blitt grundig analysert av bl.a. Stephen Heath. Senere har filmforskeren John Locke hevdet at det i begynnelsen av filmen er synlig en skygge som kan tilhøre politietterforskeren Hank Quinlan. Hvis Quinlan er tilstede utenfor bildet, får han informasjon tidlig i filmen som endrer premisene for hvordan hans etterforskning i resten av filmen skal forstås (gjengitt etter Aumont og Marie 2004 s. 78-79).

En film er et “antropologisk speil” som viser kommunikasjonsformer mellom mennesker i sosiale relasjoner, et samfunns engstelser og håp osv. (Heinze m.fl. 2012 s. 18). Filmer tematiserer, visualiserer og fortetter samfunnsmessige temaer og problemer, og kan gi “samtidsdiagnoser” (Heinze m.fl. 2012 s. 21). Noen filmer

utformes bevisst av regissørene som samtidsdiagnoser, f.eks. David Finchers *Fight Club* (1999), Sam Mendes' *American Beauty* (1999) og Roman Polanskis *Carnage* (2011). Disse tre og lignende filmer viser hvor skjør vår sosiale sameksistens er, med usikkerheten og ustabiliteten i menneskelige relasjoner, identitetstap, tapet av tiltro til kommunikasjon som middel til å løse konflikter, manglende forståelse mellom mennesker, oppløsning av tradisjonelle rolleforbilder – vist på måter som gjør at filmene fungerer som samfunnsanalyse (Heinze m.fl. 2012 s. 21).

Disse faktorene bør være med i analysen:



(Figuren er basert på Faulstich 2008 s. 27)

En semiotisk filmanalyse fokuserer ofte på “koder” for hvordan filmens tegn gir mening, f.eks. komposisjonskoder, kamerabevegelseskoder, kameravinkelkoder, narrative koder og lydkoder (Aumont og Marie 2004 s. 73 og 77).

Filmers fortellerkomponenter er bl.a.

Det vi ser:

- personer og klær/kostymer
- bygninger, interiører, rekvisitter (alle slags fysiske gjenstander)
- miljøer
- tidspunkter/-perioder

Framstillingsmåter (hvordan vi ser det):

- hendelser/bildeinnhold
- bildeutsnitt
- bildevinkel
- kamerabevegelse
- dybdeskarphet

- naturlig lys og lyssetting
- redigering og montasje

Det vi hører:

- bakgrunnslyder og effektlyder
- tale/dialog
- musikk

Deltakere i filmproduksjonen er blant annet de følgende. Hvor god jobb har hver av disse gjort ut fra hva du kan se og høre i filmen?

- regissør: innspillingsleder som koordinerer og har det avgjørende ordet under planleggingen og filmingen
- instruktør: veileder under innspillingen
- kamerafolk
- lydfolk
- kulisseybyggere
- skuespillere
- kostymearbeidere
- sminkører
- statister
- eksperter på klipping, digitale spesialeffekter osv.

Werner Faulstich har følgende inndeling i “kommunikatorer”:

Kommunikator:	Tegnforråd:	Mottaker:
Dreibokforfatter	Kamerainstillinger	Alder
Regissør	Kamerabevegelser	Kjønn
Kamerapersoner	Objektbevegelser	Interesser
Skuespillere	Sekvenser	Behov
Bygninger	Musikk	Vaner
Kostymer	Dialog	Familiesituasjon
Rekvisitter	Bakgrunnslyder	Sosial bakgrunn
Produksjonsselskap	m.m.	m.m.
m.m.		

(1994 s. 41)

Spørsmål til en film:

- Filmens hvem, hva, når, og hvor: Hvem har lagd den, hva er dens tittel, når er den innspilt og hvilket opprinnelsesland har den?

- Motiv (typesituasjon eller handlingsskjelett), f.eks. med helt, heltinne og skurk med bestemte roller i handlingen.

- Hvordan er eksposisjonen (dvs. anslaget, de 3-5 første minuttene)? Hvorfor tror du en slik løsning er valgt?

- Sceneanalyse: analyse av en scene som viser noe typisk for hele filmen, er sentral i handlingen og/eller som er spesielt kunstnerisk vellykket. Det kan f.eks. dreie seg om et høydepunkt/vendepunkt (dramatisk omslag) eller en nøkkelscene (gir forklaringer og aha-opplevelser). Hvordan fungerer denne scenen i seg selv og i den helheten som er hele filmen?

- Kontekstualisering. På hvilken måte er filmen typisk eller utypisk for sin tid? Hvilken ideologi eller "filosofi" representerer den direkte eller indirekte? "I USA analyseres gjerne filmer ut fra presidentene de ble produsert under, enten det er den politiske paranoiaen etter Nixon, den bombastiske USA-redder-verden-holdningen under Reagan, eller den forsøksvise diversiteten under Obama." (Ulrik Eriksen i *Morgenbladet* 24. desember 2015 – 7. januar 2016 s. 46)

Filmer "viser strukturer i det menneskelige samliv, framviser kulturelle verdiforestillinger, både reflekterer over og problematiserer erfaringer og presenterer for oss idealiserte former for samfunnsliv. Sosiologien og filmmediet analyserer og tolker samfunnsprosesser." (Heinze m.fl. 2012 s. 42) Mange filmer tematiserer sosial kamp om rettferdighet og anerkjennelse, sprik mellom ulike verdier og normer, makt- og herskestrukturer, samfunnsendringer m.m. (Heinze m.fl. 2012 s. 43). Problematiseringen kan være så tydelig at filmene fungerer som "public pedagogy" (Heinze m.fl. 2012 s. 44).

Analyser av filmer kan avsløre mye om et samfunns konflikter, håp, frykt og ønsker. "This approach involves a dialectic of text and context, using texts to read social realities and events, and using social and historical context to help situate and interpret key films" (Douglas Kellner sitert fra Heinze m.fl. 2012 s. 54). Prøver filmen å forskjønne maktrelasjoner og undertrykkelse som reelt foregår i samfunnet? (Heinze m.fl. 2012 s. 148)

"Reading film and popular culture diagnostically presents insights into the current political situation, into the strengths and vulnerabilities of the contending political forces, into the hopes and fears of the population. Film thus provides important insights into the psychological, socio-political, and ideological make-up of a specific society at a given point in history. Reading film diagnostically also allows

one to detect what ideological solutions to various problems are being offered, and thus to anticipate certain trends, to gain insights into social problems and conflicts, and to appraise the dominant ideologies and emergent oppositional forces. [...] Such diagnostic reading thus helps with the formulation of progressive political practices which address salient hopes, fears, and desires, and the construction of social alternatives that are grounded in existing psychological, social, and cultural matrixes. Consequently, diagnostic film critique does not merely offer another clever method of reading films but provides weapons of critique for those interested in producing a better society.” (Kellner 1991)

Iscenesettingen (også i den engelskspråklige faglitteraturen brukes en fransk term for dette: “mise en scène”) inkluderer stedsvalg for filmingen, skuespillervalg (rollebesetning), oppbygging av bygninger og kulisser, kostymer og sminking. Casting gjelder utvelgelse av skuespillere som passer til å spille sammen. Analysen kan ta stilling til hvordan disse elementene fungerer.

En filmanalyse kan støtte seg på filmens parafilmer og paratekster. En “parafilm” er et begrep dannet som en parallell til “paratekst”. Parafilmer er f.eks. den delen av en film som har innledende teksting og avsluttende rulletekst, og dessuten bonus- eller ekstra-materialstoff – såkalte “bakomfilmer” med utelatte/slettede scener, kommentarspor-versjoner, osv. Filmens paratekster er omslagstekst, skriftlige anmeldelser og andre tekster som “peker” direkte mot filmen.

En analyse kan fokusere direkte på psykologi (karakterutvikling, sosialt samspill, menneskelige konflikter), tema og ideologi (dybdenivået, underteksten, filosofiske spørsmål, verket som bearbeiding av fenomener i samtiden, politiske implikasjoner av verket), eller mediespesifikt formspråk (virkemidler og deres funksjoner/ effekter).

Et “fotogram” er et bilde fra en film, dvs. ett enkelt bilde fra et forløp, og som kan analyseres (Aumont og Marie 2004 s. 56).

Det kan skilles mellom tre måter som en person kan karakteriseres på:

- Selvkarakterisering: gjennom personens egne ord, handlemåter, mimikk, klær osv.
- Fremmedkarakterisering: hvordan en person blir presentert og vurdert av en annen person (og denne vurderingen kan være i overensstemmelse eller konflikt med en tredje persons oppfatning)
- Fortellerkarakterisering: karakterisering gjennom kamerainnstillinger, lysbruk, filmmusikk m.m.

(Faulstich 2008 s. 100)

“The “Save the Cat!” scene is that moment when the hero does something that makes us like him. [...] There’s a classic “Save the Cat!” in *Aladdin*, the Disney movie, when Aladdin hands over the pita he just stole to two starving kids in an alley, and one in *Sea of Love* with Al Pacino, when Al lets a parole violator go

because he's with his young son. It's usually right up front, right when we meet the hero." (<http://www.writersstore.com/the-man-who-yelled-save-the-cat/>; lesedato 11.03.15)

“Mise en scène” (iscenesettelse) er “the contents of the frame and the way that they are organised [...] Both halves of this formulation are significant – the contents and their organisation. What are the contents of the frame? They include lighting, costume, décor, properties, and the actors themselves. The organisation of the contents of the frame encompasses the relationship of the actors to one other and the décor, but also their relationship to the camera, and thus the audience's view. So in talking about mise-en-scène one is also talking about framing, camera movement, the particular lens employed and other photographic decisions. Mise-en-scène therefore encompasses both what the audience can see, and the way in which we are invited to see it. It refers to many of the major elements of communication in the cinema, and combinations through which they operate expressively.” (Gibbs 2002 s. 5)

“Mise-en-scène in discussions of film, refers to the composition of the individual frame – the relation of objects, people, and masses; the interplay of light and dark; the pattern of color; the camera's position and angle of view – as well as the movement within the frame.” (Ira Konigsbergs *The Complete Film Dictionary* sitert fra Fuxjäger 2007 s. 48)

Filmiscenesettelse (mise en scène) innebærer blant annet valg av klær. Den amerikanske filmregissøren Wes Andersons “bruk av uniformsaktige rekvisitter [...] hjelper menneskene til å finne sin plass, men kan også hindre dem i å vokse. Dette er særlig tydelig i “The Royal Tenenbaums” hvor far og to sønner alltid er iført identiske treningsdrakter. Hensikten er å opprettholde en kontinuerlig tilstand av kriseberedskap, som oppsto etter at barnas mor døde i en flyulykke. Faren vil gjøre alt for å hindre at flere katastrofer skal ramme den lille familien, samtidig som han også hindrer dem i å komme over tragedien. [...] Det Anderson synes å antyde er hvor vanskelig det er å finne frem til hvem man egentlig er og hva man i bunn og grunn vil ha ut av livet. Fokuset på bragder, yrke, skjønnhet og materielle eiendeler minner oss på at vi lever i en tid med et nesten umettelig krav til selvrealisering, uten at vi kanskje egentlig sitter igjen med en følelse av å leve meningsfulle liv eller å være hele mennesker. I denne konteksten kan det virke som det sterke fokuset på barndom i Wes Andersons filmer kun er et uttrykk for nostalgi. Mange av rekvisittene som går igjen, som for eksempel kikkerter, sykler, mystiske brev og lydbåndopptakere, er Proust-aktige objekter som bringer oss tilbake til en enklere tid og skaper en snikende mistanke om at den tomheten man kjenner på som voksen, muligens ikke lar seg fylle. Kanskje vi bare må forsone oss med tanken om at meningsfylde er noe som hører barndommen til? I forordet til Matt Zoller Seitz' praktbok “The Wes Anderson Collection” (2013), skriver forfatter Michael Chabon nettopp noe om dette. Kunst, ifølge Chabon, er et forsøk på å gjenskape den helheten og fylde som man tidligere kjente på. Med de bitene

han finner på veien, bygger kunstneren en modell av det byggverket som tidligere fantes. Vi vet at det vi ser på er en ufullkommen modell av en mystisk og halvt utvisket original, men likevel har den en forsonende skjønnhet og glede i seg som lager et lindrende ekko hos tilskueren.” (<http://www.aftenposteninnsikt.no/kulturtrender/verden-if-lge-wes-anderson>; lesedato 26.07.14)

Flere analysespørsmål:

- Hvem er de viktigste personene i filmen (hovedpersoner)? Hvem er mindre viktige (bipersoner)? Etter hvilke kriterier skilles hovedpersoner og bipersoner fra hverandre? (f.eks. dominans i handlingen, hvor ofte vi får se dem, lengde på kamerainnstillinger)
 - Hvilke sosiale roller er representert i filmen og hvilke funksjoner har disse rollene i filmens handling?
 - Er det noen personer som utgjør bestemte typer (f.eks. skurken, klovn eller problemløseren), og hvilken betydning har disse for filmen som helhet (og for tema og ideologi i filmen)?
 - Hvilke personer er statiske, hvilke er dynamiske? Hvordan og i hvilken grad utvikler en person seg i løpet av filmens handling? Hvilken betydning får personenes utvikling for dem selv og andre?
 - Hva representerer hovedpersonen(e)? Hva er det som fører til eller ikke fører til at jeg som tilskuer identifiserer meg med en av dem?
 - Hvilken sosial bakgrunn etableres for personene i filmen? Når, hvordan og hvor opptrer de? Er det noen betydningsfulle brudd mellom hva slags bakgrunn en person har og hvordan hun/han opptrer i filmen?
 - Er det noen tydelige sprik mellom en persons selvkarakterisering og fremmedkarakterisering?
 - I hvilke kamerainnstillinger (nærbilder osv.) vises vanligvis de ulike personene i filmen? Hvilken musikk spilles når vi ser dem? Hvordan er belysningen? Hvilken betydning får disse regissørvalgene for vår opplevelse og forståelse av personene?
 - Hvilke verdier og normer er sentrale i filmen?
 - Hva er filmens overordnede tema og budskap til sitt publikum?
 - Er filmen et kritisk innlegg mot noe eller et debattinnlegg? I så fall for eller imot hva?
 - Hvordan er forholdet mellom filmen og den sjangeren som filmen synes å tilhøre?
 - Hvordan er forholdet mellom filmen og andre filmer av samme regissør?
- (Faulstich 1994 s. 140-141 og 160)

Analyser kan fokusere på morsrolle, farsrolle, foreldre-barn-relasjon, relasjoner mellom foreldre, søsken, naboer osv., arbeid, kropp, seksualitet, fysisk og psykisk vold osv. (Heinze m.fl. 2012 s. 228).

Den franske filmen *Markedets lov* (2016; regissert av Stéphane Brizé) “skildrer den 51 år gamle fabrikkarbeideren Thierrys erfaringer etter å ha mistet jobben. [Skuespilleren] Lindon utstråler en trygg og pålitelig maskulinitet som i Brizés

hender blir et bilde på alle de rettigheter og privilegier vestlige arbeidstakere tar for gitt, og dermed blir Thierrys stadig mer kraftløse og defensive kroppsspråk en metafor for arbeiderklassens krise. [...] Publikum følger Thierry gjennom jobbsøkerkurs og jobbintervjuer, og møter med banker og ulike sosialetater, og i disse scenene blir vi vitne til hvordan hans selvtillit og selvforståelse gradvis brytes ned” (*Dagbladet* 15. april 2016 s. 30).

Samme karakter/person i en film kan tolkes på forskjellige måter. Om filmen *Citizen Kane* (1941) sa regissøren Orson Welles: “Kane, we are told, loved only his mother – only his newspaper – only his second wife – only himself. Maybe he loved all of these, or none. It is for the audience to judge. Kane was selfish and selfless, an idealist, a scoundrel, a very big man and a very little one. It depends on who’s talking about him.” (Welles sitert fra Bordwell og Thompson 2007 s. 104)

Et eksempel på bruk av fugle- og froskeperspektiv: I Friedrich W. Murnaus film *Den siste mann* (1924; også kjent under tittelen *The Last Laugh*) brukes kameraet til å gjøre hovedpersonen først stor, deretter liten: “The elderly Emil Jannings, the greatest German stage actor of his generation, plays a pompous and overbearing head porter at a grand-lux hotel. He is constantly shot from a slight low angle so we are forced, as audience, to look up to him. But he is getting old and heaving the travelling trunks of the rich is getting too much for him. He is called into the manager’s office and given a letter. The camera looks over his shoulder as he reads it. Suddenly, we are looking down at him, just as he is being told that he has been demoted to lavatory attendant.” (Winston 2005 s. 291)

Men samme filmteknikk kan brukes til forskjellige formål og tolkes på ulikt vis: “Today slow-motion footage often functions to suggest that the action takes place in a dream or fantasy, to express a lyrical quality, or to convey enormous power, as in a martial-art film.” (Bordwell og Thompson 2007 s. 167) “Sometimes we’re tempted to assign absolute meanings to angles, distances, and other qualities of framing. It is easy to claim that framing from a low angle automatically presents a character as powerful and that framing from a high angle presents him or her as dwarfed or defeated. Verbal analogies are especially seductive: A canted frame seems to mean that “the world is out of kilter.” The analysis of film art would be a lot easier if technical qualities automatically possessed such hard-and-fast meanings, but individual films would thereby lose much of their uniqueness and richness. The fact is that framings have no absolute or general meanings. In *some* films, angles and distance carry such meanings as mentioned above, but in other films – probably most films – they do not. To rely on formulas is to forget that meaning and effect always stem from the film, from its operation as a system. The context of the film determines the function of the framings, just as it determines the function of the mise-en-scene, photographic qualities, and other techniques.” (Bordwell og Thompson 2007 s. 192)

Douglas Pye skiller i sin artikkel “Movies and Point of View” (2000) mellom “different ‘axes’ of point of view. These axes include the ‘spatial’, which concerns the ways we are physically placed in relation to the action by the camera; the ‘cognitive’, which refers to the rate of flow of narrative information to characters and to the audience; and the ‘evaluative’, which is a way of talking about the kinds of judgements we make about characters and their actions whilst watching a film.” (Gibbs 2002 s. 82) “In Douglas Pye’s article *Movies and Point of View* he states that ‘Movies not only present a dramatic world but equally create and interpret it.’ Unlike in literature, where we have to interpret the written text creating its world and the characters that inhabit it in our own minds, film gives us this information through the image on screen. In his films Hitchcock attempts to control and develop the spectator’s point of view on the characters and the action by using various camera techniques. These techniques are seen both in *Rear Window* and *Marnie*. In his article Pye also talks about the different dimensions of point of view he gives five examples these are: ‘the spatial axis’ is the spatial position of the spectator in relation to the film’s world; ‘the temporal axis’ is concerned with time and the temporal relationship between the spectator and the film; ‘the cognitive axis’ is concerned with the control of information flow and how much information is given to the spectator; the ‘evaluative axis’ is concerned with a spectator’s judgements of the characters and the action and what prior knowledge and experiences we have before viewing the film and how this effects our reading of the film and finally ‘the axis of ideology’ is concerned with the ideological viewpoint of a film and the spectator’s relationship to this, whether they agree or disagree with the ideologies presented.” (<http://www.scribd.com/doc/52863902/US-cinema-1-essay-2#scribd>; lesedato 20.03.15)

I den amerikanske regissøren Sydney Lumets film *The Fugitive Kind* (1959; en filmadaptasjon av Tennessee Williams’ skuespill *Orpheus Descending*) “Lumet uses settings to bring out the recurrence theme which seems to have interested him most. He has taken advantage of the freedom of setting which the play lacked to place Lady’s description of her father’s death in the ruins of his wine-garden. She leans against a charred wooden beam as she talks, and when she says ‘I’m full of hate’, the burned-out ruins become a potent image of her hate and barrenness. In the background we see the fresh young saplings which have pushed their way up through the ruins to foreshadow the change which is just starting to come over Lady.” (Gibbs 2002 s. 69)

I amerikaneren Vincente Minnellis *The Courtship of Eddie’s Father* (1963) en “recently bereaved father and son are preparing lunch (an activity with which they are unfamiliar) on the day that Eddie has returned to school after the death of his mother. Eddie mentions to his father that he wanted to cry at school, but did not. Eddie is standing on a stool getting crockery out of a cupboard. On the last line he is carefully putting a cup on its saucer. Balanced on the stool, holding a breakable object suggests the fragility of his emotional state, which is later shown in the

hysterical reactions to a dead fish in his bedroom.” (Barry Boys i Gibbs 2002 s. 69-70)

I *The Godfather* (1972; regissert Francis Ford Coppola) har appelsiner en spesiell betydning. “In most pre-death scenes in *Godfather*, premonition of death is given by the presence of oranges. Just check out every tense scene and count up oranges!! Example? Okay, shopping for fruit – the Don Corleone picks out oranges and puts them in a paper bag – then is mowed down in front of an ineffective Fredo. [...] - Oranges are on the table setting in Hollywood producer Jack Woltz’s dining room. Pretty soon, he finds Mr. Ed’s head in his bed. - Oranges are on the table in front of Corleone enemies Barzini and Tattaglia at the meeting of the Dons. - In the garden when the Don dies. [...] the fact that it is a fruit. like the fruit of the tree of the knowledge of good and evil. the characters who die are all people who ‘picked the fruit’ and suffered the consequences. don corleone dies with an orange in his mouth. in number 3, michael dies with an orange in his hand. tessio is peeling one in the wedding scene, etc. death scenes are often intertwined with images of drinking as well, a communal image, blood of christ thing.” (anonyme diskusjonsdeltakere sitert fra <http://www.eeggs.com/items/6720.html>; lesedato 06.01.16)

James Hogans bok *Reel Parables: Life Lessons from Popular Films* (2007) “takes twenty popular films that have withstood the test of time-including *Star Wars*, *Rain Man*, *Amadeus*, *The Shawshank Redemption*, *Groundhog Day*, *The Truman Show*, and *Forrest Gump*-and discusses them with a view toward extracting lessons of Christian morality and, where appropriate, drawing parallels with the life of Jesus. [...] the author has intentionally avoided movies about overtly religious topics. A set of reflection and discussion questions for each film facilitates use of the book in a group setting.” (<http://www.barnesandnoble.com/w/reel-parables-james-hogan/1008472028#productInfoTabs>; lesedato 19.07.16)

I tyskerne Margarethe von Trotta og Volker Schlöndorffs film *Katharina Blums tapte ære* (1975) befinner Katharina og kjæresten Götten seg i en scene foran et vindu eller en glassdør med sprosser. De er lykkelige, noen få timer før de blir arrestert og livene deres ødelagt. Sprossene ligner av og til et kors, og har blitt tolket som et forvarsel om at de snart skal “korsfestes” (Faulstich 2008 s. 69). Andre ganger ser vi et kors som henger på en vegg eller et trafikk-kryss, slik at motivet blir tydelig understreket.

I den tysk-amerikanske regissøren Friedrich Wilhelm Murnaus film *Sunrise: A Song of Two Humans* (1927) krysser et tog en tenkt diagonal linje på skjermen, mens et annet tog krysser motsatt diagonal. Dette skaper ifølge to filmforskere en slags visuell X som signaliserer konflikt (Aumont og Marie 2004 s. 146). De to togene støter visuelt-mentalt sammen uten reelt verken å krysse hverandre eller kolliderer.

Den tyske filmeksperten Siegfried Kracauer hevdet at filmen som medium gir det kollektivt ubevisste en form. Film er et persevsspeil (gjengitt etter Mai og Winter 2006 s. 50). Persevs var en gresk sagnhelt som fikk et speilblankt skjold av Athene, et slags speil der han kunne se bildet av monsteret Medusa uten å se direkte på monsteret. Psykoanalytisk filmanalyse er en lang tradisjon.

Psykologen Sissel Gran har i artikler brukt film som eksempler på tematisering av følelser og relasjoner. “I filmen *Skal vi danse?* fra 2004, en nyinnspilling av en japansk film fra 1996, begynner John (Richard Gere), en vellykket advokat med en like vellykket kone (Susan Sarandon), å føle at noe mangler i livet. Ekteskapet er godt, men han føler at han går litt i stå og at han og kona er glidd fra hverandre. Fortroligheten mellom dem er ikke der lenger, og han lengter etter noe eller noen, han vet ikke riktig hva. [...] Han blir en mann som kan danse selskapsdans. Kona er urolig for hans stadige fravær, for John har ikke fortalt henne om sin nye beskjeftigelse. Hun engasjerer en privatdetektiv for å finne ut om mannen er utro. I en avsluttende samtale med etterforskeren kan han forsikre henne om at mannen ikke bedrar henne, men at han danser. Hun blir lettet, men forundret. Hun spør etterforskeren hvorfor han tror at folk gifter seg. “På grunn av lidenskap”, sier etterforskeren. Hun svarer: “Nei, det er ikke derfor. Det er fordi vi trenger et livsvitne. Vi lever i en verden med milliarder av mennesker, hva betyr ett liv? Vi trenger én der som sier at livet ditt betyr noe. I et ekteskap lover vi å bry oss om alt som skjer – det gode, det vonde. Ditt liv går ikke upåaktet hen, for jeg skal legge merke til det.” Jeg vet ikke hvem som har lagt denne replikken i munnen på skuespiller Susan Sarandon, om det er manusforfatteren, regissøren eller en poet, men det er uansett godt tenkt. Uten å bli sett og anerkjent er det vanskelig å utvikle og holde fast ved en identitet, en kontinuitet i opplevelsen av hvem man dypest sett er for seg selv og for andre. Når vi leter etter en partner, leter vi etter en som ser vår unikheter og som vil være reisefølge gjennom livsfasene våre. Foreldre og opprinnelsesfamilie former vår tidlige opplevelse av hvem vi er. Siden er det utdannelsen vi tar, arbeidet vi hengir oss til, interessene våre, vennekretsen, hvor vi bor, hva vi leser, hva vi lytter til og hva vi spiser som er med på stadig å rekonstruere og bekrefte vår identitetsfølelse. I voksen alder er imidlertid den og det vi har størst forventninger til som identitetsbekreftende faktorer i våre liv, partneren og parforholdet. En partner som virkelig kjenner oss, vil også vite hvem vi føler at vi er og ønsker å være, og vil kunne passe på å bekrefte dette. Han eller hun vil kunne hjelpe oss til å motvirke selv-tvil og selv-oppgivelse og holde oss oppe i perioder med motgang og kriser. [...] Å bidra til å bekrefte vår identitet gjennom å heie på oss, støtte oss i våre anstrengelser for å nå våre mål, utfordre, anerkjenne oss og respektere oss, dette er parforholdets hovedoppgave nummer to, nest etter å fungere som en base, vårt trygge sted og vårt tilknytningspunkt i nød og lyst.” (*Morgenbladet* 13. – 19. mars 2015 s. 31)

I den italienske regissøren Michelangelo Antonionis filmer brukes det “nøye utregnede klippertymer, kameravinkler og lyssetting, lydeffekter og musikk, narrative krumspring og all slags sitater fra andre filmer, bilder, historier: elementer

som peker ut av filmen og inn i vår egen referanseramme. Hvor noen står i bildet, hvor de kommer inn og ut, avgjør hvor blikket vil lete i neste klipp. Hvis ting da skjer på et annet sted enn forventet, med en annen rytme eller i feil lys, blir vi rykket ut av strømmen. Og når slike brudd blir mange nok, kommer vi inn i en ny, uventet verden. Hjernen må jobbe. Vi blir årvåkne, sansene skjerpes for å skape orden. Fortolkningshungeren herjer i oss. Dette foregår hele tiden når vi ser Antonioni-filmene, der kontrasten mellom bildenes harde klarhet og de store åpne tolkningsrommene er så påtakelig. Det er ikke vage antydninger som tvinger fram årvåkenheten i oss, men snarere regissørens selvsikre framvisning av personer og steder, bevegelser, speilinger og pauser. Utfordringen er at filmenes logikk ikke fungerer slik vi er vant til. Det konvensjonelle blir stadig sabotert, og øynene våre må vandre rundt i bildene.” (Jon Rognlien i *Dagbladet* 26. september 2012 s. 56)

“Det er ikke det at det ikke skjer noe [i Antonionis filmer] – det skjer mange ting – men begivenhetene gis ikke noen narrativ sammenheng, de utgjør ikke noe kodesystem som lar seg entydig dechiffrere, de er ikke allegori, ikke metafor, ikke figurative. Filmen blir en rebus uten løsning. Og slik er jo sannheten om vårt dagligliv: Livet er verken mekanisk, konvensjonelt eller artifielt – slik historier vi forteller om livet derimot gjerne er. Livet er ikke et regnestykke som går opp, det er en rebus uten løsning, og det er slike rebuser Antonioni-filmene viser oss. Filmene er abstrakte, men bygget opp av konkrete bilder, hentet rett ut av virkeligheten. De er nonfigurative fordi de ikke “figurerer”, selv om de er fulle av figurer. [...] Vi kan se på hvordan forskjellige scener i filmene hans utfører disse anti-narrative strategiene, vi kan plukke ut lange rader av ikke-funksjonelle overganger og havarerte samtaler, studere den overdrevne dvelingen – de lange tidsrommene som peker tilbake på seg selv og gir rom til vår egen refleksjon. Vi kan analysere hvordan de viljesterke billedutsnittene og visuelle piruettene likevel fungerer antiautoritært, fordi de lar tilskueren få enorm frihet til å fortolke.” (Jon Rognlien i *Dagbladet* 26. september 2012 s. 56-57)

Den amerikanske regissøren David Lynch skrev og regisserte i 2001 thrilleren *Mulholland Drive*. “Lynch produced a “List of 10 Clues to unlocking this thriller” in which the first one is: “Pay particular attention in the beginning of the film: At least two clues are revealed before the credits.” The opening sequence of “Mulholland Drive” does not seem to have a specific, but an abstract and helpful connection to the themes and allusions of the film. In the opening scene three different couples are shown, dancing to swing music, in a place where the understanding of time, place, relationships and reality is shifted and distorted. This surrealistic scene is presented in one shot with dazzling light. The couples repeatedly disappear and reappear by means of sharp cuts or fade-ins (the technique of multiple cuts in one shot). They move around unrelated to each other and multiple versions of themselves, unable to perceive anyone else but themselves with their partner. The room appears to lack in dimensions because of the overlapping couples, who vary in size. Their outlines on a purple background may represent diverse layers of consciousness and perception. As a result of so much

chaotic action, the viewer finds it difficult to focus on any particular detail of the dance. Instead he has to perceive the whole scene as a cubistic motion picture that mirrors the complex and dynamic interrelations of elements in the movie (for example the analogy between the main characters: Betty/Diane; Rita/Camilla). The music suggests a subconscious disturbance, beneath the surface of vibrant swing tunes and the clapping adds a competitive force to the atmosphere. In this scene the main conflicts, themes and contradictions of the movie are already revealed. The shifted identities are displayed by the overlapping, but unrelated multiple couples shown. The dance of two people together as couples depicts illusions of characters and the beginnings and endings of relationships. The surrealist room represents the destruction of the conventional perception of reality in films. As a transition from the first scene to the second one, a blurry spot appears and, on focusing, becomes Betty. This process represents the creation of her fictional existence.” (Alexander Kauschanski i http://www.mulholland-drive.net/MD_-_Creation_and_Destruction_of_Perception.pdf; lesedato 17.12.15)

Mulholland Drive er en av regissørens ““lynchian” worlds of limited and incomprehensible truth. David Lynch bases this approach to his filmic code on his fascination of double-layered perception of mundane and everyday things and clichés: “What surfaces reveal is only a fragment of the truth. Underneath it lies what interests me about life: the darkness, the uncertain, the frightening, the illnesses.” [...] Often the personal and subjective point-of-view shots lead through the rooms of apartments and other locations of the movie. Besides the obvious function of creating suspense, those tracking shots through rooms seem like a constructed, claustrophobic path for cinematic communication that prohibits any assumptions of what may come next and at the same time builds up expectations to find out about the unknown, dark and personal secrets. These paths are tunnels from the outward to the inward, from the surface to the inside, that lead from certainty to deep doubt.” (Alexander Kauschanski i http://www.mulholland-drive.net/MD_-_Creation_and_Destruction_of_Perception.pdf; lesedato 17.12.15)

Den kanadiske regissøren og skuespilleren Xavier Dolans film *Mommy* (2014) har “et kvadratisk 1:1-billedformat, etter innspill fra filmfotograf André Turpin, noe som gjør at både Die og Steve kommer i fokus på en helt spesiell måte. Formatet forsterker intensiteten i følelsene deres, i tillegg til at det fungerer som en visuell metafor: Steve og Die, men også naboen Kyla som de blir kjent med, er alle “fanget” i tilværelsen sin, “låst” i handlingsmønstre, utfordringer og fordommer.” (tidsskriftet *Cinematiket* nr. 5 i 2015 s. 37)

Den nederlandske forskeren Ed S. H. Tan har skrevet boka *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine* (1996), der han skiller mellom følelser som skyldes hendelser i filmen (f.eks. fordi en av de fiktive personene dør) og følelser som skyldes filmens estetiske framtreten. Det første kaller han “fictional emotions”, det andre “artifact emotions” (gjengitt etter Schenk, Tröhler og Zimmermann 2010 s. 87).

Filmanalyse kan fungere som verifikasjon av en teori, og det kan brukes til å utvikle teori. Analyse kan også fungere som ideologi-avsløring (Aumont og Marie 2004 s. 202-206).

Mange filmer legger opp til “male-gaze” (Neumann-Braun 1999 s. 25). “As Jonathan Schroeder notes, ‘Film has been called an instrument of the male gaze, producing representations of women, the good life, and sexual fantasy from a male point of view’ (Schroeder 1998, 208). The concept derives from a seminal article called ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ by Laura Mulvey, a feminist film theorist. It was published in 1975 and is one of the most widely cited and anthologized (though certainly not one of the most accessible) articles in the whole of contemporary film theory. Laura Mulvey did not undertake empirical studies of actual filmgoers, but declared her intention to make ‘political use’ of Freudian psychoanalytic theory (in a version influenced by Jacques Lacan) in a study of cinematic spectatorship. Such psychoanalytically-inspired studies of ‘spectatorship’ focus on how ‘subject positions’ are constructed by media texts rather than investigating the viewing practices of individuals in specific social contexts. Mulvey notes that Freud had referred to (infantile) scopophilia – the pleasure involved in looking at other people’s bodies as (particularly, erotic) objects. In the darkness of the cinema auditorium it is notable that one may look without being seen either by those on screen or by other members of the audience. Mulvey argues that various features of cinema viewing conditions facilitate for the viewer both the voyeuristic process of objectification of female characters and also the narcissistic process of identification with an ‘ideal ego’ seen on the screen. She declares that in patriarchal society ‘pleasure in looking has been split between active/male and passive/female’ (Mulvey 1992, 27).” (Daniel Chandler i <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/gaze/gaze09.html>; lesedato 11.04.12)

“Conventional narrative films in the ‘classical’ Hollywood tradition not only typically focus on a male protagonist in the narrative but also assume a male spectator. ‘As the spectator identifies with the main male protagonist, he projects his look onto that of his like, his screen surrogate, so that the power of the male protagonist as he controls events coincides with the active power of the erotic look, both giving a satisfying sense of omnipotence’ (ibid., 28). Traditional films present men as active, controlling subjects and treat women as passive objects of desire for men in both the story and in the audience, and do not allow women to be desiring sexual subjects in their own right. Such films objectify women in relation to ‘the controlling male gaze’ (ibid., 33), presenting ‘woman as image’ (or ‘spectacle’) and man as ‘bearer of the look’ (ibid., 27). Men do the looking; women are there to be looked at. The cinematic codes of popular films ‘are obsessively subordinated to the neurotic needs of the male ego’ (ibid., 33). It was Mulvey who coined the term ‘the male gaze’. Mulvey distinguishes between two modes of looking for the film spectator: voyeuristic and fetishistic, which she presents in Freudian terms as responses to male ‘castration anxiety’. Voyeuristic looking involves a controlling

gaze and Mulvey argues that this has associations with sadism: ‘pleasure lies in ascertaining guilt – asserting control and subjecting the guilty person through punishment or forgiveness’ (Mulvey 1992, 29). Fetishistic looking, in contrast, involves ‘the substitution of a fetish object or turning the represented figure itself into a fetish so that it becomes reassuring rather than dangerous. This builds up the physical beauty of the object, transforming it into something satisfying in itself. The erotic instinct is focused on the look alone’. Fetishistic looking, she suggests, leads to overvaluation of the female image and to the cult of the female movie star. Mulvey argues that the film spectator oscillates between these two forms of looking” (Daniel Chandler i <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/gaze/gaze09.html>; lesedato 11.04.12).

Den amerikanske filmforskeren Molly Haskells beskrev i boka *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies* (1974; ny utgave 1987) et paradoks: Selv om kvinnene i de amerikanske filmene ofte ble mer subtilt og intelligent framstilt enn mennene, endte nesten alle filmer med at kvinnene underordnet seg mennene. De bøyde seg for mennenes herredømme og moral, og lot seg dytte inn i stereotype kvinneroller i det kjønnsrolle-konservative amerikanske samfunnet (Ethis 2013 s. 56).

I filmer og andre medier framstilles ofte kvinner i ambivalente livssituasjoner, i et spenningsforhold mellom på den ene siden autonomi (selvbestemthet), ansvar for eget liv og handlingskraft, og på den andre siden avhengighet, resignasjon og selvpoppivelse (Heinze m.fl. 2012 s. 238).

Kvinner på film er ofte “interessante i kraft av sine følelser og ikke sine ideer, mens de store mannsrollene like ofte er begavede, visjonære. Hvor mange Hollywood-filmer har du ikke sett der helten er snarrådig og selvstendig, flink til det han gjør, mens heltinnen utmerker seg ved å være en resonansbunn for ham, ved å være lojal og forståelsesfull, korrigerer der hun må og støtter der hun kan? Den såkalte Bechdel-testen ble lansert av den amerikanske tegneserieskaperen Alison Bechdel i 1985, til anvendelse på filmer for å finne ut balansen mellom kjønnene i det som fremdeles er et normskapende massemedium. For å bestå Bechdel-testen må en film tilfredsstillende tre krav: Det må være mer enn to kvinnelige rollefigurer, med egennavn, de må snakke med hverandre, og når de snakker sammen, må de snakke om noe annet enn en mann.” (*Dagbladet* 27. mars 2012 s. 2)

“Bechdel-testen blir stadig mer populær når det gjelder å peke på skjev kjønnsbalanse i film. Testen har en egen nettside der brukere kan laste opp resultater fra filmer de har sett. [...] på nettsiden bechdel.com er over 4000 filmer testet. [...] En strengere utgave av Bechdel-testen sier at samtalene må vare i minst ett minutt [...] - Når kvinner på film er veldig passive kan det få negative ringvirkninger, sier Ane Marit Willmann, som skriver doktorgrad om kvinnelige ledere på film. Tidligere har hun skrevet master om kvinneroller i norsk samtidsfilm. - Jeg fant ut at kvinnene ble objektifiserte ved å bli konstruert som

blikkfang. De fylte ofte roller i andres liv istedenfor å være aktive subjekter, forteller hun. Kvinnerepresentasjon på film går nedover, ikke oppover, viser en undersøkelse utført ved University of South Carolina. I de hundre største kassasuksessene i USA i fjor var 28 prosent av de snakkende personene kvinner. I 2009 var tallet 33 prosent. [...] Det er de populære filmene som i størst grad gir et bilde av at det er menn som gjør endringer, utfører mirakler og har morsomme samtaler, mens kvinnens rolle er mer stereotyp og begrensa” (*Klassekampen* 27. juli 2013 s. 36-37).

“I Hollywood har svarte skuespillere og regissører lenge kjempet mot det regissør Spike Lee foraktelig har kalt “the magical negro”; en stereotypi der en godhjertet, innsiktsfull svart rådgiver eller beskytter kommer den hvite hovedpersonen til unnsetning. Lee har argumentert for at disse rollene, som omtrent ikke eier negative trekk, egentlig er nedlatende, en måte for filmskaperen å gi seg selv og publikum god samvittighet på.” (*Dagbladet* 14. juli 2014 s. 3)

Filmforskeren Ida Johannessen har studert etniske stereotyper i danske filmer, og hvilke roller innvandrere (“nydanske”) får: “Nydanske skuespillere optræder sjældent på film. Og når de endelig gør det, er det kun i fire mulige roller: den udstødte, den forbryderiske, den komiske og den kuede. *Hvem er ‘den udstødte’ hovedkarakter, Ida Johannesen?* [...] Det er en ung mandlig andengenerations-indvandrer fra Mellemøsten. Han er splittet mellem det danske samfund og oprindelseslandet. [...] Han gerne vil være dygtig i skolen, have en dansk kæreste og har ofte også danske venner. Og i kampen for at få de ønsker opfyldt oplever han næsten altid en konflikt med sit bagland, hvor en dominerende storebror eller streng far står i vejen. [...] Den forbryderiske er en mandlig birolle, der er aktiv i det kriminelle miljø. Han er muslim og befinder sig ligesom den udstødte i et konstant dilemma mellem familiære, kulturelle værdier og danske samfundsnormer. Den tredje type er den komiske, der taler gebrokkent dansk og som ofte fungerer som en ‘sidekick’ til den etniske danske hovedperson. [...] Den kuede er altid kvindelig birolle, hvis funktion i historien oftest er, at synliggøre forskellen mellem det danske og ‘det fremmede’. Den kuede er ofte fanget i en offerrolle og kan ikke bryde ud af de traditionelle rammer uden hjælp udefra. Familien styrer hendes seksualitet og hendes udvikling i historien. [...] Langt de fleste film, der har været siden 1988, har været med til at fortælle en historie om ‘os’ og ‘dem’, hvor nydanskeren ikke er blevet opfattet som en naturlig del af den indfødte befolkning. Og det er problematisk. Den mest udbredte og potentielt problematiske af ovenstående typer er helt klart den kuede kvinde [...] Fordommene bliver reproduceret på lærredet, kan man sige. [...] Men man skal også passe på med de velmenende, multikulturelle film, som i sidste ende kan være ret umyndiggørende og stigmatiserende, fordi de anlægger et ‘socialrådgiverperspektiv’ på handlingen, hvor instruktøren nærmest hjælper sin karakter igennem historien og dermed indirekte får sagt, at den nydanske karakter ikke kan klare sig selv. På den måde skaber man også en offerrolle.” (<http://politiken.dk/debat/ECE1815742/danske-film-reproducerer-fordomme/>; lesedato 26.01.15)

På lik linje med litteratur kan filmer tolkes som kulturelle praksiser der politiske og sosiale kamper i samfunnet kommer til uttrykk (Schenk, Tröhler og Zimmermann 2010 s. 102). Den amerikanske kulturkritikeren Frederic Jameson har slikt syn, og oppfatter filmer som sosiale og politiske allegorier. Men alle filmer rommer flertydighet, ambivalenser og indre motsetninger.

Den engelske filmforskeren Richard Dyers bok *Stars* (1979) hevder at filmstjernene promoterer den herskende ideologien i de vestlige, industrielle samfunn (gjengitt fra Ethis 2013 s. 79). Stjernene er “embodiments of ideological contradiction, through which social conflicts and crises are negotiated and resolved at a symbolic level” (<http://www.palgrave.com/PDFs/9781844574902.pdf>; lesedato 06.02.14) Ofte bidrar filmene til å gjøre klassekonflikter og andre store motsetninger til enkelttilfeller og konfrontasjoner mellom individer, ikke grupper og samfunnsklasser (Ethis 2013 s. 80).

Jakob Lothe ga i 2016 ut boka *Etikk i litteratur og film*. “Mykje av litteraturens og filmens appell ligg i etikken dei presenterer. Etikk er ikkje berre ein del av innhaldet, men også av forma og forteljemåten. Ein litterær tekst eller film gir ingen etisk fasit, men stiller etiske spørsmål ved å presentere personar og forteljarar som gjennom handlingar, tankar, kjensler, haldningar og prioriteringar markerer seg moralsk, for eksempel gjennom vala dei gjer. Boka diskuterer etikken i romanar og noveller av bl.a. Franz Kafka, Nadine Gordimer, Jonathan Littell, Kjartan Fløgstad, Joseph Conrad, Ian McEwan, W.G. Sebald, Hanne Ørstavik og Ingrid Storholmen. I tillegg kjem filmar som *Apokalypse Nå! Redux*, *Om forlatelse*, *Turist*, *De andres liv* og *Amour*. Boka drøfter også dokumentarforteljingar som Levis *Hvis dette er et menneske* og Seierstads *En av oss*, og dokumentarfilmar som Lanzmanns *Shoah* og Riefenstahls *Viljens triumf*.” (<http://www.pax.no/etikk-i-litteratur-og-film.5916190-331606.html>; lesedato 10.02.17)

Alle artiklene og litteraturlista til hele leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>