

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 27.03.19

Dette dokumentets nettsadresse (URL) er:

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

Filmproduksjon

I film utnyttes en “defekt” ved det menneskelige øye, nemlig at det oppstår en visuell ettervirkning etter et bilde: Hjernen “beholder” bildet litt lenger enn det er synlig (Felsmann 2001 s. 170). I en film holder det derfor å vise 24 bilder i sekundet for at illusjonen om flytende overgang skal oppstå. En 90 minutter lang analog film som viser 24 bilder i sekundet, viser til sammen 129.600 bilder (Aumont og Marie 2004 s. 36). Med kinofilmen “fikk mennesket et nytt øye, mer tålmodig, mer gjennomtrengende, mer presist” enn våre vanlige øyne (den franske surrealisten Philippe Soupault sitert fra Sorlin 1992 s. 60). Film er både et teknisk og et kunstnerisk produkt (Heinze m.fl. 2012 s. 16).

Den amerikanske dikteren Vachel Lindsay var en pioner innen filmkritikk, og kalte i boka *The Art of the Moving Picture* (1916) det nye filmmediet for både “sculpture-in-motion”, “painting-in-motion” og “architecture-in-motion” (sitert fra Diederichs 2004 s. 16). Den italienske futuristen Ricciotto Canudo uttalte seg i 1911 begeistret om kinofilm, og hevdet at dette mediet tok opp i seg eldre kunstarter som arkitektur, musikk, maleri, skulptur, poesi og dans (Keazor, Liptay og Marschall 2011 s. 8).

Film er “levende fotografi” (den russiske filmregissøren Vsevolod Pudovkin sitert fra Diederichs 2004 s. 265). “The famous definitions of cinema in terms of other arts – “sculpture in motion” (Vachel Lindsay); “music of light” (Abel Gance); “architecture in movement” (Elie Faure) – merely call attention to the synesthetic multiplicity of signifiers available to the cinema.” (Stam 1992 s. 132) Filmmediet gir en sterk illusjon av tidsdimensjonen i virkeligheten (Aumont 2005 s. 79).

“Herbert Read states that: “The camera is the film-director’s tool, his medium is the light ... the impact of light on solid objects ... light is the muse ... Sculpture is the art of space, as music is of time. The film is the art of space-time: it is a space-time continuum.” ” (https://offscreen.com/view/moving_camera1; lesedato 08.11.18)

Alt som skjer i en film blir av tilskueren umiddelbart bearbeidet visuelt og auditivt, og filmen får en “sanse-evidens” (Lüdeke 2011 s. 73), dvs. viser noe direkte sansbart selv om det er via et medium.

Antallet bilder per sekund har steget fra 16-18 bilder til en standard på 24 bilder (Aumont, Bergala m.fl. 2004 s. 12). Et fotografi og en film gir vanligvis seerne langt flere detaljer og virker derfor mer “realistisk” enn malerier, skulpturer og verk i andre kunstarter (Aumont, Bergala m.fl. 2004 s. 70).

Mange filmer tilfredsstiller et behov både for å se “vanlig” sosialt samspill (mellommenneskelige relasjoner), oppleve det fantastisk-voyeuristiske og beundre attraktive, stereotype mennesker i historier med “happy end” (Schroer 2007 s. 272). Den amerikanske filosofen Stanley Cavell har hevdet om det å gå på kino: “We wish to see [...] the world itself”, og samtidig “we are wishing for the condition of seeing as such” (sitert fra Schenk, Tröhler og Zimmermann 2010 s. 48).

Kinosalen er tradisjonelt “a place where viewers submit to the darkness and are flooded with optical and auditory illusions.” (James Blake i <http://www.participations.org/Volume%2014/Issue%202/27.pdf>; lesedato 08.02.18) Kinoene ble besøkt av mennesker fra ulike samfunnsklasser, og den franske filmkritikeren Louis Delluc hevdet derfor på begynnelsen av 1900-tallet at kinofilmen er den eneste kunstart som forener folket (Delluc 1986 s. 70). Han så et revolusjonært potensial i denne sosiale enigheten om en ny kunstart (Delluc 1986 s. 73).

“The cinema is a medium that intrinsically appropriates other media as no other: like the novel, it can tell stories; like drama, it can portray conflict between live characters; like painting, it composes in space with light, color, shade, shape and texture; like music, it moves in time according to principles of rhythm and tone; like dance, it presents movement of figures in space and is often underscored by music; and like photography, it presents a two dimensional rendering of what appears to be three dimensional reality, using perspective, shading and depth.” (Benjamin Paquette i https://offscreen.com/view/touch_evil; lesedato 02.11.18)

“Viewed in historical terms, cinema occupies a space where the global forces of industrialism, consumerism, technology, and popular culture merge into a hegemonically powerful *ensemble*” (Carl Boggs og Tom Pollard sitert fra Heinze m.fl. 2012 s. 43). Den amerikanske forfatteren Robert Coover har kalt kino for den mest passive og autoritære av alle medieformer (gjengitt fra Simanowski 2002 s. 99-100).

Den kanadiske regissøren David Cronenberg uttalte i 2007: “I løpet av filminnspillingen tas det tre tusen beslutninger daglig. Disse valgene er mine egne, særpregete avgjørelser.” (sitert fra Henzler og Pauleit 2009 s. 34) Blant annet prøver regissøren ut et stort antall små posisjonsendringer for å oppnå en bestemt effekt (Henzler og Pauleit 2009 s. 43).

Det er vanlig å oppgi regissøren som opphavsperson til en film, men filmer krever et komplekst “forfatterskap” – samarbeid mellom en lang rekke personer, bl.a. manusforfatter, skuespillere, kostymeansvarlig og musikere.

“A director is about to make a film. He has before him a script, camera, lights, décor, actors. What he does with them is *mise-en-scène*, and it is precisely here that the artistic significance of the film, if any, lies. The director’s business is to get the actors (with their co-operation and advice) to move, speak, gesture, register expressions in a certain manner, with certain inflections, at a certain tempo: whether he uses the actors to fulfil precisely a preconceived vision (one thinks of Hitchcock) or releases their ability to express *themselves* and creates through them (one thinks of Renoir) is a matter for the individual genius. It is his business to place the actors significantly within the décor, so that the décor itself becomes an actor; with the advice and co-operation of the cameraman, to compose and frame the shots; regulate the tempo and rhythm of movement within the frame and of the movement of the camera; to determine the lighting of the scene. In all this the director’s decision is final. All this is *mise-en-scène*.” (Robin Wood sitert fra Gibbs 2002 s. 56-57)

“The movement of the film from shot to shot, the relation of one shot to all the other shots already taken or not, which will make up the finished film, cutting, montage, all this is *mise-en-scène*. And still more. For *mise-en-scène* is not all these things considered as separate and detachable items: it is also what fuses all these into one organic unity, and consequently more, much more, than the sum of its parts. The tone and atmosphere of the film, visual metaphor, the establishment of relationships between characters, the relation of all parts to the whole: all this is *mise-en-scène*. It is this final consideration of the quality that fuses all the parts into a unity that led [den franske regissøren Alexandre] Astruc to define *mise-en-scène* as “a certain way of extending the *élans* of the soul into the movements of the body: a song, a rhythm, a dance”. It is this that makes the film, as an art, so much closer to music than to literature. One can sum up by defining *mise-en-scène*, with Doniol-Valcroze, quite simply as “the organisation of time and space”.” (Robin Wood sitert fra Gibbs 2002 s. 57) Med en så omfattende definisjon og beskrivelse blir *mise-en-scène* tilnærmet synonymt med å regissere (Gibbs 2002 s. 58).

Mise en scène er “måten å henvende seg til tilskuerne på; å få dem til å gjenkjenne sin egen verden i bildene eller å se en ny (“oppdiktet”); å gjøre seg forstått som et alvorlig-sant (dokumentarisk) eller lekende-fingert (fiktivt) utsagn; det er bruken, hvordan man omgås filmen” (Niney 2012 s. 26). Det er alt som plasseres foran kamera (gjenstander, dekor, mennesker, dyr) og måten det blir plassert på og hvordan det agerer (Niney 2012 s. 52).

Den russiske revolusjonslederen Lenin erklærte: “Av alle kunstartene er filmen den viktigste.” (sitert fra Vrielynck 1981 s. 81) Filmen skapte for publikum en

“eventyrlig intensivering” av fenomener som publikum gjenkjente (Ethis 2013 s. 99).

“*Transparency* is the capability of certain texts to seem familiar regardless of their origin, to seem a part of one’s own culture, even though they have been crafted elsewhere.” (Scott Robert Olson i *Hollywood Planet*, 1999; her sitert fra Peltzer 2011 s. 87) En “transparent” film kan forstås på forskjellige måter av ulike seere, slik at alle seerne føler at filmen berører dem og tilhører deres egen kulturelle sfære. “Although readers around the world are increasingly gaining access to the same materials to read, they do not have the same way of reading.” (Olson sitert fra Peltzer 2011 s. 88).

På begynnelsen av 1900-tallet oppfattet mange innen borgerskapet og overklassen det nye filmmediet som vulgært og “fordummende” (Ferro 1993 s. 35). “The movies emerged first as a popular art, a vernacular form that was devoid of the private, cultivated aesthetic impulse to satisfy an exclusive audience. The Nickelodeon and Biograph era was marked by the transfer of native U.S. fictional and theatrical style to the cinema. Melodramatic, climactic, spectacular, scenic, pantomimic folk realism characterized the early films of the twentieth century as it characterized the late nineteenth century dime novel and stage. [...] Subjects received comic or tragic treatment depending on the current popular disposition.” (Marie Claire Kolbenschlag i <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC06folder/AmStudiesKolbsg.html>; lesedato 05.12.14) Ved å bruke kjente, berømte teaterskuespillere i filmer, f.eks. franske Sarah Bernhardt, økte det nye mediets status (Delluc 1986 s. 134). Etter hvert oppstod også filmmediets egne stjerner, som publikum beundret, f.eks. danske Asta Nielsen.

En av historiens første langfilmer var *The Story of the Kelly Gang* (1906), regissert av australieren Charles Tait. Den handler om en australsk banditt og nasjonalhelt. “At over an hour long, this Australian-made production is thought to be the world’s first feature-length narrative movie.” (<http://www.nfsa.gov.au/collection/film/story-kelly-gang/>; lesedato 10.11.16)

Amerikaneren David Wark Griffiths film *The Birth of a Nation* (1915) om den amerikanske borgerkrigen “kostet fem ganger mer enn den neste dyreste filmen på lista [over den tidens filmer] og hadde stor innvirkning på filmmediet. Før krigen hadde kinoen allerede etablert seg som det store massemediet, men først og fremst blant arbeiderklassen. Borgerskapet så på film som underholdning for massene og ingen høyverdig kunstform. [...] “The Birth of a Nation” er kanskje den filmen som har vært viktigst med tanke på å skape aksept for film som en kunstart. Etter den var ikke filmmediet lenger bare underholdning for arbeiderklassen, men ble et uttrykk å regne med også for borgerskapet. Den gjorde kinoen til et sted for alle” (professor Bjørn Sørensen i *Klassekampen* 2. august 2014 s. 48).

Den franske journalisten og regissøren Germaine Dulac skrev i 1925 at å produsere film krever så mye kapital at regissørene ikke tør ta noen sjanser på at filmen blir en fiasko, og dermed må fri til publikums smak (gjengitt fra Diederichs 2004 s. 235). Men noen filmer “flopper”, dvs. blir kommersielle fiaskoer, selv om de har alle kjennetegn ved typiske hollywoodproduksjoner. Det gjaldt f.eks. *Waterworld* (1995; regi Kevin Reynolds) og *Contact* (1997; regi Robert Zemeckis).

Mange av de tidlige filmene på 1900-tallet hadde noe “operette-aktig” ved seg, med voldsomme gester og annen overdreven spillestil og mye handling presset inn i filmer som varte noen få minutter (Diederichs 2004 s. 55-56).

Amerikaneren John W. Noble regisserte i 1918 filmen *The Birth of a Race*, en stumfilm som var et slags motsvar til D. W. Griffiths rasistiske *The Birth of a Nation* (1915). Nobles film gir et positivt bilde av afroamerikanerne, og ble fulgt av filmer som Harry A. Gants *By Right of Birth* (1921) og Leo C. Popkins *While Thousands Cheer* (1940). Denne mot-film-bevegelsen ble ingen suksess, heller ikke blant afroamerikanerne. De fleste filmene viste en så ærlig, rettferdig og dydig afroamerikansk helt av det ble kjedelig for publikum (Ferro 1993 s. 234-235).

“But if the producers of the movies came from outside the mainstream of traditional culture, the audiences for their creations were also distinct – they were significantly proletarian in character. “The motion pictures came to life in the United States,” according to Sklar, “when they made contact with working-class needs and desires.” [...] The urban workers, the immigrants and the poor had discovered a new medium of entertainment without the aid, and indeed beneath the notice, of the custodians and arbiters of middleclass culture. [...] Actually, proletarian audiences were dominant only for about a decade in the history of the movies – the period of the storefront theaters from about 1905. Prior to that, movies were shown at vaudeville theaters, which had, as Sklar points out, mainly middle-class patronage. After the emergence of the feature film and the conventional motion picture theater, the middle class again became at least as important as the working class as audience. So if movies propagated subversive values to appeal to a distinct class, this could only have occurred for a few years prior to World War I. [...] The earlier hopes of the cultivated classes were at least partially attained when feature pictures conveyed their values to the lower orders.” (Robert Sklar og Russell Campbell i <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/jc12-13folder/sklarrevcampbell.html>; lesedato 05.12.14)

“[M]ovies even help to define what it means to be an American. In the early 1900s [...] recent immigrants were among the most loyal moviegoers, and the medium was a key component of their socialization (Gomery 1992:21). Similarly, women became loyal fans in the 1910s, and movies helped to define the “New American Woman” in U.S. society (Gomery 1992:31). Beginning in the late 1950s and thereafter, movies became a defining purveyor of youth culture (Snyder 1995).”

(Wes Shipley og Gray Cavender i <https://www.albany.edu/scj/jcipc/vol9is1/shipley.html>; lesedato 12.03.19)

I skrift går informasjonen forut for følelsen, mens i bildet går følelsen forut for informasjonen, hevder Akoun (1997 s. 65). Det innebærer at bilder og dermed film gjør det vanskeligere for seere å få i gang en abstrakt tankeprosess enn det skrift gjør (s. 65). I de fleste kinofilmer triumferer sansene over ånden, følelsene over fornuften, kaoset over orden, det'et over over-jeget (i Freuds terminologi), den dionysiske rusen over den apollinske harmoni (Neal Gabler gjengitt etter Mai og Winter 2006 s. 150-151).

“Lev Kuleshov er kjent for det som i dag kalles Kuleshov-eksperimentet. Han viste at tilskueren aktivt ilegger en mening når to innstillinger settes sammen. Han tok flere eksisterende klipp og satte de sammen. En innstilling var fast: ansiktet til en mann. For hver montasje med mannens ansikt og et annet klipp, mente publikum å kunne se følelsesmessige forskjeller i mannens ansikt, eksempelvis sorg, medfølelse, og glede. Eksperimentet sier mye om tilskuerposisjonen og hvor avgjørende montasjen er for hvordan ting tolkes.” (Sivert Almvik i <http://montages.no/2009/10/begrepet-kuleshov-eksperimentet/>; lesedato 23.02.12)

Filmproduksjon er dyrt, og en stor andel av verdens filmer produseres av enorme filmselskaper og -studioer. Disse selskapene har en tendens til å finne sammen geografisk i samme land og region: Hollywood (i Los Angeles, California), Bollywood (indisk, med sete i Bombay), Nollywood (med et stort selskap i Tinapa i Calabar, men ellers spredt over hele Nigeria), Lollywood (Lahore i Pakistan). Dessuten har betegnelsen “Siliwood” blitt brukt (f.eks. i Lagrange 1997 s. 27) om samarbeid på tvers av Silicon Valley og Hollywood for å lage digitale filmer med specialeffekter. I 2012 lå Hollywood etter både Bollywood og Nollywood i produksjonsmengde (Parkinson 2012 s. 54). Bare ca. 20 % av den årlige spillefilmproduksjonen i verden skjer i USA, skrev Anja Peltzer i 2011 (2011 s. 80).

Som den første filmen tatt opp i Afrika av en afrikaner regnes Ousmane Sembènes *Borom Sarret* (1963) (Lequeret 2003 s. 13). Sembène kommer fra Senegal, og filmen er 19 minutter lang.

I år 2000 ble det produsert 650 filmer på video (ikke for kino) i Nigeria (Nollywood). Hver film produseres raskt, på 1-2 uker (Lequeret 2003 s. 76). I 2003 var det bare én tilgjengelig kinosal for 35 mm-film i Lagos, de andre var stengt eller ble brukt som kirker og til andre formål (s. 77). Den enorme veksten i den nigerianske filmindustrien skyldes i stor grad video-distribusjon (Parkinson 2012 s. 194). Nigerianere ser landets filmer direkte på video.

“Nollywood is a new player that has crept into the market unannounced. It is the Nigerian “movie industry” whose acclaim was initially restricted to Nigerian and

African audiences, but is progressively making in-roads on the global scene. It is a regular feature on channels which specialise in the black and African audiences via satellite or cable (Multichoice Nigeria, BEN TV [...]). Since January 2008, Nollywood has a dedicated channel offering 24 hour movies service on Sky digital platform to audiences in the UK and Ireland. There are a range of websites which also support the circulation of Nollywood. In spite of these developments its incursion into the mainstream is still debateable. Reputed to be the third most prolific industry, after Hollywood and Bollywood (Onishi: 2002), it has achieved this feat by virtue of the volume of production. [...] a film project could be completed in a week to 10 days. [...] On the whole there is a preponderance of morality tales, and a glaring attention to the prevalence of occult practices in society. [...] Films were made in the local languages. Some of these were subtitled. The use of subtitles helps to transcend ethnic and cultural barriers that local languages imposed within the multilingual Nigerian market. Subtitles are increasingly a feature in Nollywood. They have the potential to expand the markets, when illiteracy does not constitute a barrier.” (Esan Oluyinka i http://www.participations.org/Volume%205/Issue%201%20-%20special/5_01_esan.htm; lesedato 03.06.14)

“Nigerian popular videos are nothing like films canonized in African cinema studies. Common video genres include comedy, horror, mythic parables, romance, witchcraft, melodrama, Christian morality tales, and historical epics. While Africa’s celluloid cinema has depended largely on foreign funding, schooling and inspiration, Nigeria’s video industry is profitable and self sufficient. It is now [2004] one of the fastest growing sectors of the Nigerian economy. [...] the AfricaMagic channel on South Africa’s satellite television company Multichoice has a fare that is largely devoted to Nigerian movies and this helped to broaden the base of those exposed to Nollywood. [...] the audiences were mostly concerned about cultural definitions regarding respect for age, relationships, priorities within social values, problem – resolution strategies, and self pride. [...] People wanted to learn culturally appropriate positions to adopt or negotiate.” (Esan Oluyinka og John C. McCall i http://www.participations.org/Volume%205/Issue%201%20-%20special/5_01_esan.htm; lesedato 03.06.14)

Den nigerianske regissøren Abba Makamas *Nollywood: Something Out of Nothing* (2014) er en dokumentarfilm om hjemlandets filmproduksjon. “Fra tradisjonelle voodoohistorier via urban, realistisk spillefilm til grensesprengende sjanger-eksperimenter: Nigeriansk film har enorm spennvidde. Bli med på ferden når regissør Abba Makama utforsker den Lagos-baserte filmindustrien vi kjenner som Nollywood – en bransje som kverner ut opptil 50 filmer per uke, ofte til under 10 000 dollar per stykk. Nigeriansk film blomstret flere tiår før vestlige medier satte navnet Nollywood på den på 00-tallet. Den har grobunn i 1970-tallets omreisende filmvisninger, og fikk nytt liv med hjemmevideoens fødsel. Makamas dokumentar setter blant annet ord på hvordan Nollywood er en motreaksjon mot vestlig fremstilling av afrikanere på film – en viktig grunn til bransjens store popularitet i

Nigeria og andre afrikanske land.” (<https://www.nfkino.no/oslo/?articleId=1337436>; lesedato 15.11.17)

“Hvert år lages 5000 filmer i verden, som alle søker lokasjoner og finansiering. [...] serier og filmer skaper en reisemotivasjon som vanlig markedsføring ikke oppnår like lett. I Storbritannia konstaterer Oxford Economics at filmturisme skaper verdier for 1,8 milliarder pund i året.” (*Morgenbladet* 3. – 9. mai 2013 s. 20)

“- Vi jobber tett med India for å få Bollywood-produksjoner til landet vårt. I fjor klarte vi å få dem til å spille inn noen av drømmescenene her i Norge, og forhåpentligvis reiser folk hit i ettertid for å oppleve de samme scenene, sier Audun Pettersen, avdelingsleder for reiseliv i Innovasjon Norge. [...] - Fokus på markedsføring av Norge i norsk film blir bare viktigere og viktigere ettersom konkurransen innenfor reiselivsbransjen blir sterkere, sier Pettersen.” (*Dagbladet* 18. januar 2010 s. 41)

“De fleste filmene har en komplisert kjærlighetshistorie i seg, og inneholder gjerne en rosenrød dansescene der de forelskede synger ut sin kjærlighet omgitt av grønne enger og høye fjell. De største filmselskapene har tradisjon for å reise til utlandet for å spille inn disse dansesekvensene, og de sveitsiske alper er en yndet favoritt. For noen år siden oppsøkte faktisk et filmcrew selveste Lysefjorden, men på grunn av det vestlandske regnet har Norge ikke blitt en locationfavoritt for Bollywood-koreografene. Det skal helst være solskinn, og de elskende bør få hverandre til slutt.” (*Morgenbladet* 13. – 19. februar 2009 s. 20)

Den “tamilske filmindustrien lever sitt eget liv, mer eller mindre adskilt fra det Mumbai-baserte Bollywood.” (*Morgenbladet* 13. – 19. februar 2009 s. 20)

“Dødt *Lollywood*. Filmindustrien i Pakistan er blitt erklært død. Kvaliteten på filmene fra Pakistan har de siste tiårene nådd bunnen, ifølge både pakistanske og utenlandske kommentatorer. [...] Hadde sin gullalder i 1960-årene. Lahore var en viktig filmby også før uavhengigheten fra India i 1947. I 1968 produserte Lollywood 128 filmer, i 2012 færre enn ti. [...] Veldig mange pakistanske filmer har vært fattige på budsjett og dårlige på teknikk, i tillegg til at temaene har fulgt de samme oppskriftene. [...] I årene etter den voldelige løsrivelsen fra India i 1947, entret pakistansk film det som nå regnes som gullalderen. I 1950-, 60- og delvis 70-årene, samtidig som den nye nasjonen søkte sin identitet, sto pakistanere i kø for å sikre seg kinobilletter. Opp mot 200 filmer ble produsert i året, og Pakistan fikk sine to første Oscar-nominasjoner. Flere filmer ble vurdert som minst like gode som filmene fra nabolandet India. I dag blir det sjelden produsert mer enn ti-femten filmer i året. I 1985 var det 1100 kinoer i Pakistan, i 2005 var tallet 170. Videofilmer, kabel-tv og piratkopierte dvd-er har i tur og orden ødelagt inntektsgrunnlaget til den pakistanske filmindustrien. Den statlige filmstøtten er nesten ikke-eksisterende, og de siste tiårene er pakistanske filmer også blitt strengt sensurert. I kjølvannet har pakistanske talenter begynt med tv-produksjon eller dratt til India, og filmer fra Bollywood og Hollywood har tatt over markedet i verdens 6. mest folkerike land.” (*Morgenbladet* 25. april – 1. mai 2014 s. 34-35)

“Mens Bollywood-filmers budsjetter fort overgår femti millioner kroner, har pakistanske filmer gjerne ikke større budsjetter enn 500 000 kroner. Men 2013 ble det beste filmåret i Pakistan på lang tid. Tre spillefilmer, som ble spilt inn med nytt utstyr overlegent det som tradisjonelt brukes, satte publikumsrekorder og tjente inn mer penger enn resten av filmindustrien til sammen. Filmen *Waar* ble sågar satt opp i Norge. [...] Sensuren har lenge vært veldig streng, og man har ikke kunnet fremstille politikere eller politiet som slemme. [...] Sveits, som har brukt Bollywood til å markedsføre seg som *honeymoon country*. De siste ti årene har faktisk mange fra India begynt å dra til Sveits på bryllupsreiser.” (*Morgenbladet* 25. april – 1. mai 2014 s. 35)

I 2007 var egyptisk filmproduksjon den største i hele Afrika og i den arabiske verden (Abdelmajid Babakhouya i <http://babel.revues.org/806>; lesedato 10.04.15). Egypts filmproduksjon økte kraftig fra 1935, med opprettelsen av Studio Misr. I perioden 1963-70 ble landets filmindustri nasjonalisert og gjort til et redskap i ideologien til politikeren Gamal Abd al-Nasser, og en del filmer ble tydelig patriotiske (Abdelmajid Babakhouya i <http://babel.revues.org/806>; lesedato 10.04.15).

“The real move forward in the field establishing cinema studios in Egypt was realized by the great Egyptian economist, Talaat Harb, who founded Studio Misr in 1935. This studio undertook production depending on its existing cinematic facilities and direct financing from “Misr Company for Acting and Cinema”. The studio made these facilities accessible to other producers, just as it distributed films it produced, and other people’s films. Studio Misr and its school became a solid foundation for the cinema industry in Egypt. It had been planned with this intention in mind as expressed by Talat Harb, in his speech at the inaugural ceremony on 12 October 1935. He said it was one of the industrial economic projects of Bank Misr aiming to make available all the requirements of making films to all workers in the field. The studio’s policy was to hire foreign experts in the different cinematic specializations and appoint Egyptian assistants who could learn from them. It also sent Egyptian missions to study cinema abroad even before building the studio itself. And the first mission was sent in 1933 and included Ahmad Badrakhan and Morris Kassab who studied film direction in France, and Mohammad Abdel Azim and Hassan Murad who studied photography in Germany. The success of the part played by Studio Misr was an incentive for other studios to be established. Five were built, and all contributed to the continuation of the cinema industry in Egypt although they were different in both their function and the nature of their production and distribution.” (<http://www.learnaboutmovieposters.com/newsite/index/countries/egypt/articles/EgyptianHistory.asp>; lesedato 16.10.15)

“The Revolution leaders headed by Gamal Abdel Nasser [recognized] the cinema as “a cultural” or rather “a guidance” industry. This resulted in issuing laws to support the Film industry. The High Cinema institute [was] established by the Government only seven years after the July 1952 Revolution. The first batch

graduated in 1963 and it still produces young people who graduate from it annually in all cinema specialisations. This revolution produced the emergence of a new bright generation with names like Omar Sharif, Suad Husni and comedy giant Ismail Yasin. With the beginning of the sixties, the cinema was nationalized in Egypt, meaning that big companies and studios were owned by the state. As all other nationalized businesses, it belonged to what was known as the “public sector”. Nationalizing the Cinema and putting it under the control of the public sector administration had both positive and negative impact. In the early 70s, the production sector was denationalized with the exception of the studios sector and the two film distribution companies and cinema houses. Production capacity has gone down from an annual average of 80 movies in the 1980s to less than 20 a year, but they believe that, more than anything else, Egyptian films have contributed to spreading their country’s culture and its famous Arabic dialect across the region.” (<http://www.learnaboutmovieposters.com/newsite/index/countries/egyptarticles/EgyptianHistory.asp>; lesedato 16.10.15)

Den saudiarabiske regissøren Haifa Al-Mansours film *Den grønne sykkel* (2012) er en “fortelling fra Saudi-Arabia, om en jente og hennes kamp for å kjøpe seg en grønn sykkel. Selv et slikt enkelt ønske kan virke vanskelig nok i et samfunn der jenter og kvinner har begrenset plass i det offentlige rom. *Den grønne sykkel* er den første saudiarabiske filmen noensinne. Alle scener er skutt innenfor grensene til det konservative kongedømmet, og som om ikke det var banebrytende nok, har filmen en kvinnelig regissør, Haifa Al-Mansour. [...] Haifa Al-Mansour nedtoner også rollen til menn i filmen, de mannlige karakterene er kun gitt biroller. Å frarøve mennene hovedrollen er kanskje radikalt nok i det som for mange står som verdens mest konservative samfunn.” (tidsskriftet *Cinematiket* nr. 2 i 2013 s. 30)

Basert på regissørenes bakgrunnskultur og foretrukne tematikk, brukes termen “*beur cinema*” (Mathijs og Mendik 2008 s. 280) “Among filmmakers who reside in France, a *cine beur*, or *beur* cinemas, has evolved, exploring the preoccupations and concerns of transnational migrant communities that have settled there. The word *beur* is French slang for “Arab” and signifies the ambivalence associated with bicultural identity despite French nationality.” (<http://www.filmreference.com/encyclopedia/>; lesedato 01.11.12)

I filmindustrien brukes “the term “four-quadrant film”, which is used to describe a film that (is designed to) appeal to males and females above and below the age of twenty-five (young and old).” (Dena 2009 s. 240)

I Østerrike ble det fra år 2000 til 2010 gjennomsnittlig lagd 15 spillefilmer i året, men bare en tredjedel var kun østerrikskproduserte (uten samarbeid med andre land) (Heinze m.fl. 2012 s. 222). Men østerrikerne var ikke begeistret for de hjemmeproduserte filmene. I en lang periode fikk de nasjonale produksjonene kun ca. 3 % av de kinobesøkende seerne, men dette tallet hadde i 2009 steget til nesten 8 %, for så å synke til 5 % i 2010.

I 2008 ble det produsert 196 filmer i Frankrike, 151 filmer i Tyskland, 150 i Spania og 146 i Italia (Heinze m.fl. 2012 s. 222). Alle andre europeiske land hadde færre innspillinger av langfilmer enn dette. Den høyeste markedsandelen med nasjonale produksjoner, dvs. filmer produsert i hjemlandet i motsetning til importerte kinofilmer, hadde i Europa i perioden 2006-09 Tyrkia med nesten 50 %. Deretter kom Frankrike med ca. 40 %, den tsjekkiske republikken med ca. 32 %, Italia med ca. 28 %, Danmark med ca. 25 %, Tyskland med ca. 24 %, mens tallet i Østerrike bare var ca. 5 % i den samme perioden.

Frankrike har i perioder hatt importbegrensninger på Hollywood-filmer for å beskytte landets egne filmselskaper. Lignende proteksjonisme finnes i andre land. Men franske hindringer for å fremme egne filmer gikk i 2007 så langt at det to dager i uka var forbudt å vise spillefilmer på franske TV-kanaler, for å lokke folk til å se franske filmer på kino (Peltzer 2011 s. 78).

Den tyrkiske regissøren Cem Kayas *Remake, remix, rip-off: About copy culture & Turkish pop cinema* (2014) forteller “historien om tyrkisk B-film! Tyrkias filmhistorie er omfattende, og en fellesnevner er en frilynt holdning til internasjonal copyright-lovgivning. Dette førte til en type filmproduksjon med mye “kunstnerisk frihet”, med egne versjoner av blant andre *Superman*, *Star Wars*, *Exorsisten*, *E.T.*, *Rambo*. Særlig to epoker i tyrkisk filmindustri utforskes her, 40-60-tallets kinokultur og 70-90-tallets hjemmevideorevolusjon.” (tidsskriftet *Cinematket* nr. 6 i 2015 s. 41)

“Canada is one of the best examples of a country where U.S. cultural products dominate despite the Canadian government’s efforts to preserve local culture. Canadian films account for just 2.1 percent of Canadian film ticket sales, and the vast majority of the remaining 98 percent are American. [...] In 1987, U.S. films already held an imposing 56 percent of the European film market. Less than a decade later, that share had risen to over 90 percent. By 2009 though, US films had just 67.1 percent market share (Dager, n.d). Recently, countries in Europe such as France have passed protectionist measures, to facilitate the growth of the film industry domestically, which has damaged the share of American films overseas. The current share is 60-75 percent across Western Europe (Hopewell, 2013). American movies and television shows, which are commonly referred to in trade parlance as audio-visual services, are therefore an important commodity among U.S. exports. As is often the case with exports and imports, exporting nations rarely acknowledge problems when one of their industries is able to capture a large or steadily increasing share of export revenues. However, when any sector of a nation’s industry is threatened by foreign imports, voluminous concerns are raised. [...] Former Canadian Prime Minister Kim Campbell observed that “images of America are so pervasive in this global village that it is almost as if instead of the world immigrating to America, America has emigrated to the world, allowing people to aspire to be Americans even in distant countries.” (Barthin, 1998)”

(<http://www.globalization101.org/uploads/File/Culture/cultall.pdf>; lesedato 14.10.15)

“Cultural protection via coercion takes many forms. The Canadian government taxes its citizens to subsidize the domestic film industry. The French government not only taxes its citizens to subsidize film making, but mandates that at least 40% of all films shown in France must be in the French language.” (Tom G. Palmer i <http://www.fnf.org.ph/downloadables/Globalization%20and%20Culture.pdf>; lesedato 14.10.15)

Filmmediets historie

En såkalt taumatrop er et kort med et bilde på hver side. Når dette kortet snurres raskt rundt (ved hjelp av to tråder), ser det ut som om de to bildene finnes i ett og samme bilde. Det kan f.eks. være et bilde av et tomt fuglebur på den ene siden og et bilde av en fugl på den andre siden av kortet.

Camera obscura er en gammel teknikk for å vise et bilde. Det er et mørkt kammer eller rom som slipper inn sterkt lys gjennom en sprekk, noe som på grunn av fysiske lover fører til et bilde av det som befinner seg utenfor kameraet blir synlig i lyskilen på den motsatte veggen av der lyset slippes inn. Dette projiserte bildet vises opp-ned i forhold til hva som er utenfor kameraet.

Fenomenet som senere ble kalt “camera obscura”, ble omtalt av den arabiske astronomen Alhazen (965-1038) i verket *Optiske elementer* (Comolli 2009 s. 143). Leonardo da Vinci fortalte om et camera obscura i 1558 (Felsmann 2001 s. 171). En diorama er et bilde som vises for en tilskuer på en slik måte at tilskueren kan få inntrykk av å være en del av bildet. Dioramaer kunne være som store lampe-skjermmer belyst utenfra og med tilskueren inne i skjermen (Gebhardt, Hitzler og Pfadenhauer 2000 s. 232).

Den franske multikunstneren Louis Carrogis Carmontelle lagde på 1700-tallet en slags “malte filmer”, som var opptil ca. 40 meter lange bilder malt på delvis gjennomsiktig materiale. Disse lange bildene ble rullet opp foran lyskilder og ga inntrykk av bevegelser, f.eks. en spasertur i en park. Han kalte dette “*décors transparents animés*”. “The luminous scenes of verdant parks and splendidly attired people – between 30 and 48 centimeters, or 12 and 19 inches, deep and up to 42 meters, or 138 feet, long – were backlighted with natural daylight, wound between spindles and viewed in a boxlike precursor to the television, often accompanied by music or narrated by Carmontelle himself. [...] Carmontelle translated his visions – many of them drawn from his garden fantasies – onto fine English paper using watercolor, gouache and a special gum that allowed for brilliant transparent colors. Initially devising a “slide” that fit into windows between panes of glass, he traced exactly the view of leafless trees and bare gardens in the winter months, and then adorned them with hand-drawn flowers and greenery. The effect from outside was

an opaque white window. But from the inside it was like witnessing spring in full bloom. [...] He created 11 known transparencies, many of which were later cut into sections and sold as individual paintings.” (<http://www.publicbroadcasting.net/>; lesedato 29.01.15) Fenomenet blir beskrevet i Laurence Chatel de Brancions bok *Carmontelle's Landscape Transparencies: Cinema of the Enlightenment* (2008) og i Erkki Huhtamos *Illusions in Motion: Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles* (2013).

Et instrument til å vise stereoskop-bilder ble prøvd av den engelske dronning Victoria under en verdensutstilling i London midt på 1800-tallet (Messerli og Chartier 2000 s. 537). Apparatet var basert på en oppfinnelse av fysikeren Charles Wheatstone, og ble kjent i 1838. Fra 1855 kunne stereoskopbilder lages på papirark av relativt lav kvalitet, og ble dermed billigere å produsere (s. 537). Det franske eventyret “Katten med støvlene” ble av franskmannen Jules Marinier omgjort til en serie med seks stereoskop-bilder i 1870. Under hvert bildepar var det en 2-3 linjers tekst med utdrag fra eventyret (s. 544-546).

Amerikaneren George Eastman oppfant rullefilmen og tok det i bruk i sitt Kodak-kamera i 1888 (“You press the button – we do the rest!”). Kameraet kostet bare 25 dollar. Eastmans industrikonsern produserte fra 1896 også kinofilm, og hadde i 1910 mer enn 90 % av verdensandelen på dette produktet. Samme år omsatte Eastman Kodak film for mer enn to millioner dollar, en sum som overskred inntektene fra fotoapparat-filmene (König og Weber 1997 s. 531).

“På 1830-tallet ble fotoapparatet utviklet. Snart begynte vitenskapsmenn og oppfinnere også å interessere seg for muligheten for å skape levende bilder. I 1888 greide Louis Le Prince å spille inn en to sekunder lang bilde-sekvens fra en hage i England – det eldste kjente filmopptaket. En annen pioner var Thomas Edison i USA, som tok patent på et titteskap for avspilling av levende bilder – Kinetoscope – i 1891. Et par år senere utviklet brødrene Louis og Auguste Lumière i Frankrike et kombinert kamera og projektor de kalte Le Cinématographe.” (*All Verdens Historie* 8. januar 2015 s. 13)

“Fotokjemisk film”, dvs. analog, fotografisk film (Henzler og Pauleit 2009 s. 203) har blitt lagd av nitrat og senere av polyester. Antallet perforeringshull pr. fysiske bilde varierte med filmformatet. “Tidligere ble film lagd av nitrat, men nitrat er eksplosivt, og det oppsto branner. Før måtte man ha to maskiner, med brannvegger mellom maskinrommet og salen.” (*Morgenbladet* 6. – 12. november 2009 s. 31) “We have lost 80 percent of all silent films and 50 percent of all films made before World War II.” (Darnton 2008) Filmruller til lange filmer er tunge. En film som varer ca. 13 minutter (med 18-20 bilder per sekund) trenger en fysisk film på ca. 300 meter (Henzler og Pauleit 2009 s. 207). *Ringenes Herre* veier 45 kilo som analog film (*Morgenbladet* 6. – 12. november 2009 s. 31). For maskinisten som håndterer analog film, er det viktig at filmen verken er for slapp eller for stram, men glir godt mellom valsene. “Har man sett *Cinema Paradiso*, så vet man litt om

hvordan maskinister jobber. [...] Filmen *Inglorious Basterds* viser hva slags kinomaskiner man hadde før, i krigstiden.” (s. 31)

Filmens forformer kunne oppleves som magiske av tilskuerne: 1700-tallsmagikeren Jakobus Philadelphi brukte i 1774 en *laterna magica* til å vise “ånder” på en scene og skape redsel og skrekk blant publikum (Schirrmeister 2002 s. 73). Dette er en svært tidlig forform til filmapparatet, et slags lysbildeapparat. Den tyske dikteren Johann Wolfgang von Goethe fikk i 1828 høre at noen hadde lagd en forestilling med “en slags *Laterna Magica*” med scener fra første del av hans skuespill *Faust*. Goethe arbeidet med andre del av *Faust*, og prøvde å få opplysninger som han mente kunne være nyttige med tanke på en framføring av Helena-scenen i andre del av stykket (Schanze 2001 s. 375).

““Magic Lantern” is the popular term for 19th and early 20th century slide projectors. They are unrefined versions of modern-day slide projectors. [...] The principle of projecting light and the use of crude lenses goes at least as far back as the ancient Greeks. Leonardo da Vinci, in the 16th century, experimented with projection, but we have no evidence that he created a working projector. Several 17th century European scientist/philosophers were developing projection devices at about the same time: Athanasius Kircher, Thomas Walgenstein, and Christian Huygens. [...] Magicians and entertainers were probably the first to find practical uses for projection devices as objects to create fantastic illusions in their performances. During the late 1700s and the early 1800s itinerant showmen traveled from town to town giving shows with small tin lanterns similar to the *Lanterne Carrée*. For a few pennies per person, these entrepreneurs delighted both children and adults with the magic of projection. In 1798, a Belgian, Etienne-Gaspard Robertson, took magic lantern projection to a new level of showmanship. Robertson created a complex magic lantern “horror show” in a chapel just outside of Paris. Using multiple projectors, projecting on smoke, and interjecting spooky sounds to enhance the overall effects, Robertson created a spectacle that frequently caused his customers to faint. He advertised that doctors were on hand at all performances of his *Phantasmagoria*.” (Edward Lennart i <http://www.geh.org/fm/magiclant/htmlsrc/introduction.html>; lesedato 21.04.16)

Med *laterna magica* kunne lyskilden/lampen flyttes på og dermed skape en illusjon av bevegelse av det som ble vist på bildet eller bildene. Men dette var ingen ekte filmatisk effekt (Carrier-Lafleur 2014 s. 28).

De tidlige optiske eksperimentene og apparetene for å vise film har blitt kalt “*pré-cinema*” (Massuet 2013 s. 34). Oppfinnelsene ble ofte gjort om til leketøy for barn, enten de ble kalt *thaumatrope*, *phenakistiscope* (1832), *zootrope* (1834), *praxinoscope* (1876) eller noe annet (Massuet 2013 s. 35).

“Children’s lantern sets were generally considered as educational tools demonstrating the principles of natural physics (light). A special type of toy lantern

slide projector, the Kinematograph, was introduced in the late 1890s. These devices projected both lantern slides and film. [...] Professional showmen and many photographers clamored for more elaborate devices capable of projecting brighter pictures to larger crowds. Showmen and lecturers traveled regional circuits presenting images of scientific miracles and geographic wonders never before seen by their enthusiastic audiences. Slide sets documenting the evils of liquor were popular with temperance groups. Clergymen frequently used lantern slides to show the “wages of sin” to congregations eager for a night of entertaining education. To 19th century audiences, a magic lantern show was as entertaining as movies are to today’s audiences.” (Edward Lennart i <http://www.geh.org/fm/magiclant/htmlsrc/introduction.html>; lesedato 21.04.16)

“Between 1850 and 1940 lanterns added many technical innovations. Projector and lens design improved rapidly, and light sources brightened significantly. Projectors were equipped with two and sometimes three lenses, each with a separate light source. Biunial projectors, with their two matched lenses, were capable of projecting many special effects, such as dissolves or superimpositions. Slides with complicated gears and levers produced new optical effects. Slip slides, with images painted on two movable pieces of glass, foreshadowed the motion effects soon to become popular in the animated cartoon features of the early 20th century. [...] Toy magic lanterns and Kinematographs remained popular through the 1920s, when most toy companies dropped them from their catalogues because of declining sales. Professional lantern projectors, using glass slides, remained popular into the 1940s when the smaller, more compact 35mm slide format replaced them.” (Edward Lennart i <http://www.geh.org/fm/magiclant/htmlsrc/introduction.html>; lesedato 21.04.16)

Det var mange måter å animere bilder på f.eks. “John Paris og hans Thaumatrope i 1825, Joseph Plateau og hans Phenakistoscope i 1832, Coleman Sellers og hans Kinematoscope i 1861, Charles-Émile Reynaud og hans Praxinoscope i 1877, Thomas Edison og hans Kinetoscope i 1891. Arbeidene av Eadweard James Muybridge (Zoogyroscope) og av Étienne-Jules Marey (Chronophotographie) i årene 1870-1880 [...] Hermann Caslers Mutoscope i 1890, Louis og Auguste Lumières Kinora som ble produsert fra 1897, og Henry Shorts Filoscope fra 1898” (<http://www.flipbook.info/>; lesedato 09.11.12; oversatt fra fransk av HR).

Kronofotografi (“chronophotography”) var en fotografisk teknikk oppfunnet på 1860-tallet, som viser bevegelser i en serie av bilder (f.eks. en hest som løper). Engelskmannen Eadweard Muybridge og franske Étienne-Jules Marey var pionerer. Bildeseriene kunne vises så raskt etter hverandre at forløpet ble filmatisk (Heinze m.fl. 2012 s. 24). “I 1879 utviklet Eadweard Muybridge et eget apparat for å vise enkeltbildene i rekkefølge – som en sammenhengende bevegelse. Apparatet ble kalt Zooepraxiscope (studiene kalte han for Zooepraxographs). Mange har tilskrevet Muybridge æren for å ha funnet opp filmen” (*Aftenposten* 25. mars 1986).

Den franske professoren Émile Reynaud oppfant det såkalte praxinoskopet: “It consisted of a cylindrical box attached to a pivot. A coloured strip of paper on the inside face of the cylinder showed the consecutive stages of a movement. When the cylinder rotated, these stages were reflected in rapid succession on a mirrored prism mounted on the pivot, and the viewer who looked at the prism would see the drawn image move freely. [...] Reynaud ultimately modified the Praxinoscope, however, and created the proto-cinema of the ‘Théâtre Optique’ in 1889. The short, coloured, strips of images required for the Praxinoscope became longer spools of images painted on ribbon which were back-projected on to a screen by means of a primitive projector allied to more mirrors and a bigger light-source. Reynaud’s ‘films’ included his first experimental piece, *A Good Beer* (1888), *The Clown and his Dogs* (1892), and *Poor Pierrot* (1892), the latter, ten-minute entertainments incorporated into theatrical shows, often with simulated sounds to accompany the illusion of narrative action (e.g. the crack of a stick when Pierrot, the clown, was beaten by his master).” (Wells 1998 s. 2)

“Den franske vitenskapsmannen Charles-Émile Reynaud regnes som den første som viste noe som kan minne om animasjonsfilm. I 1877 oppfant Reynaud det såkalte praxinoskopet. Dette var en innretning formet som en roterende trommel med en rekke speil rundt trommelens senter. Disse speilene reflekterte bilder på trommelens innside, og bildet kunne forstørres ved hjelp av optikk. Reynaud utviklet praxinoskopet, blant annet slik at det ble mulig å bytte ut bildene, og han ble i stand til å arrangere verdens første offisielle visning av animasjonsfilm i 1892. Noen år etterpå kom imidlertid brødrene Lumière med kinematografen, og Reynauds oppfinnelse ble raskt utkonkurrert.” (<https://sites.google.com/site/multimediejournalistikk/fagst/teori/stilretninger/animasjonsfilm>; lesedato 16.01.18)

Tegnefilmlignende sekvenser ble allerede tidlig på 1800-tallet lagd med såkalt fenakistiskop (phenakistoscope), dvs. med bilder på en sirkulerende plate, og senere bl.a. med zoetrope. “With the development like the Phenakistoscope pioneered by Plateau in 1831; the Zoetrope, invented by W. G. Horner in 1834; Coleman Sellers’ Kinematoscope in 1861, and the Praxinoscope, described earlier, and patented by Reynaud in 1877, there was the eventual emergence of the cinematic apparatus.” (Wells 1998 s. 12).

“The Gettysburg National Military Park Cyclorama Center is the home of the “Battle of Gettysburg” Cyclorama, a 360 degree circular oil-on-canvas painting that depicts “Pickett’s Charge,” the climactic Confederate attack on the Union center on July 3, 1863. Completed and exhibited in 1884, it is one of the last surviving cycloramas in the United States. Cycloramas were a very popular form of entertainment in the late 1800’s, both in America and Europe. These massive oil-on-canvas paintings were displayed in special auditoriums and enhanced with landscaped foregrounds and life-size figures. The result was a three-dimensional effect that surrounded the viewers who stood on a central platform, literally placing

them in the center of the scene. Most cycloramas depicted historic events such as great battles, religious themes or scenes from great works of literature. Hundreds were painted and exhibited in Europe and America during the 1800's, yet most were lost or destroyed as their popularity died out with the introduction of a more entertaining art form, motion pictures. The "Battle of Gettysburg" Cyclorama at Gettysburg National Military Park is one that has survived. This fantastic painting brings the fury of the final Confederate assault on July 3, 1863 to life, providing the viewer with a sense of what occurred at the battle long touted as the turning point of the Civil War. The culmination of the battle was captured on canvas by the French artist Paul Philippoteaux, a professional cyclorama painter and artist. Philippoteaux was not present at Gettysburg, but came to the United States in 1879 when he was hired by a group of entrepreneurs to paint this monumental work for a special display in Chicago." (<http://www.parkreservations.com/gettysburg/cyclorama.htm>; lesedato 18.06.10)

"The Salvation Army was certainly progressive and innovative in its early approach to spreading the Gospel [...] The Limelight Department was the Salvation Army's pioneering film production and presentation unit in Australia. Between 1892 and 1909 it produced many productions, including 300 films and the major multimedia presentations *Soldiers of the Cross* and *Heroes of the Cross*. The unit also documented Australia's Federation ceremonies in 1901. Australia's first dedicated film studio was created by The Salvation Army at 69 Bourke Street, Melbourne [...] By 1895 [Joseph] Perry, with his Limelight equipment, had visited nearly every Corps in Australasia, journeying some 46,500 km, presenting religious illuminated shows to some 522 astounded audiences. Commandant Herbert Booth was appointed as Australasian Territorial Commander in 1897. Upon meeting Joseph Perry he saw the possibilities in an expanded Limelight Department. He enthusiastically authorised the purchase more equipment, including three gramophones, and importantly, a Cinematographe machine. This led to the establishment of Australia's first permanent film production unit and saw some astonishing pioneering achievements, including: Australia's first film studio built at 69 Bourke Street, Melbourne, 1898. First Australian narrative film on social work, entitled *Social Salvation*, 1898/99. First narrative drama film presentation, consisting of an ingenious mix of moving film, glass-slides, oratory and music." (<http://www.salvationarmy.org.au/en/Who-We-Are/History-and-heritage/Australias-first-film-studio/>; lesedato 31.10.16)

"*Soldiers of the Cross* premiered at the Melbourne Town Hall in September 1900. First feature-length documentary film, *Inauguration of the Australian Commonwealth*, 1901. First registered film production company, the Australasian Kinematographic Company, 1901. First Australian history documentary, *Under Southern Skies*, 1902. [...] Film historian Chris Long wrote, "It would be difficult to find an Australian film icon attracting more extravagant claims than *Soldiers of the Cross*. Described as 'Australia's first full-length film'... or even 'the world's first motion picture play' ... its saga dominates many chronicles of early Australian

cinema”. *Soldiers of the Cross* depicted the lives of the early Christians; it ran for over 2½ hours and comprises fifteen 90-second films and 200 slides, accompanied by oratory and music. It was an illustrated lecture rather than a “true” feature film. [...] With over 300 films to their credit, and with many ‘firsts’ in production and technique, The Salvation Army turned its back to this exciting medium for promulgating the Christian Gospel. *Soldiers of the Cross* and other publications have forever disappeared; only glimpses of the early films and lantern slides remain.” (<http://www.salvationarmy.org.au/en/Who-We-Are/History-and-heritage/Australias-first-film-studio/>; lesedato 31.10.16)

Den franske oppfinneren Raoul Grimoin-Sanson “conceived a panoramic projection process, Cinécosmorama or ‘Cineorama’, patented on 27 November 1897. A limited company was created, which financed the building of ten cameras and ten projectors. The cameras were arranged in a circle and filmed simultaneously, by means of a single central drive – ten films which, when projected, created a gigantic panoramic moving scene. He produced several films around Europe, and in Paris placed his ten cameras in the basket of a balloon to take aerial views. Cinéorama was installed at the 1900 Universal Exposition in Paris, the ten projectors arranged in a circle in a cabin so that the films all joined together on the circular screen. But the ten arc lamps created such a heat that this installation never functioned, despite the inventor’s later claims. [...] In 1920 he financed a film, *Le Comte de Griolet*, whose originality consisted of superimposing, at the bottom of the picture, a conductor’s baton, intended to guide the choir and musicians. Like the film itself, which was hurried and badly acted, this simplistic innovation met with no success. In 1926, he claimed to have been the first to use the Maltese cross in a film projector – Jules Carpentier and René Bunzli were in fact its true propagators – and his pretensions to priority featured in a 1927 film *L’Histoire du cinéma par le cinéma*, where he presented himself as an equal of Marey and Lumière, raising a controversy which led to unending arguments on the history of the invention of cinema.” (<http://www.victorian-cinema.net/grimoinsanson>; lesedato 05.06.15)

Under verdensutstillingen i Paris i år 1900 ble det installert en såkalt “Maréorama”, en bygning der publikum kunne oppleve en simulering av en båtreise. Til dette ble det brukt et 750 meter langt og 13 meter høyt malt bilde, samt lys- og lydeffekter og ventilatorer som slapp sjøluft inn i bygningen (Boden og Müller 2009 s. 91). Dette har blitt kalt “the most magnificent moving panorama spectacle ever staged – Hugo d’Alesi’s Maréorama, an illusionistic sea voyage on the Mediterranean, which was originally presented at the Paris Universal Exposition of 1900. [...] accompanied by the original piano music composed for Maréorama by the then well-known saloon composer Henri Kowalski” (<http://www.brownpapertickets.com/event/155854>; lesedato 14.12.15).

“The year was 1939, but for the millions of visitors from around the world who attended the 1939 World’s Fair, the year was 1960. The *World of Tomorrow*-

themed World's Fair in New York featured exhibits sparked with the imagination of a future world. Among the most impressive futuristic exhibits at the Fair was General Motors' *Futurama*. Designed by Norman Bel Geddes, the massive installation offered a peak at what the world would look like 20 years into the future. *Futurama* showcased models of a landscape complete with unfamiliar, modern architecture, grand industrial plants, and a network of expressways connecting the nation. This concept of steady traffic flow connecting cities, suburbs, countryside introduced an optimistic look into a future of growth, commerce, and prosperity (Bel Geddes didn't hesitate to also include beautiful country clubs in his model of the future). The one-acre sized model included more than 500,000 individually designed buildings, 50,000 motor cars, and over 1,000,000 trees. Conveyors with 552 seats, traveling at a speed of 120 feet per minute, carried passengers across the exhibit as they "oo'ed" and "aww'ed" at the year 1960 below them. The exhibit prophesied a utopian *World of Tomorrow*, while ironically the world was on the brink of a destructive and violent world war." (Mikaela Flynn i <http://bloggery.undergroundeats.com/futurama-not-just-a-cartoon-tv-show/#more-3086>; lesedato 15.12.15) Stolene beveget seg på skinner sidelengs rundt utstillingen, og det ble spilt musikk under visningen.

"In 1978, Atari released the Atari Video Music C-240, which connected a stereo system to a television screen, translating an audio signal into abstract video graphics. The idea of machines to produce abstract graphics determined by sounds, or "visual music," can be traced back to the Ocular Harpsichord built by the Jesuit Father Louis Bertrand Castel in 1730, and extends through optical toys like the chromatrope slide for magic lanterns in the 1800s, to the early 1900s and the projected-light electrical "color organs" of A. Wallace Rimington, a British painter, and Italian futurist Arnaldo Ginna and Bruno Corra. The 1920s and 1930s saw the invention of several color organs, Thomas Wilfred's Clavilux, Mary Hallock Greenewalt's Sarabet, and the Charles Dockum's MobilColor projectors, which in some ways were the forerunners of the video synthesizers that appeared in the 1960s and 1970s." (Wolf og Perron 2003 s. 56)

Thomas Alva Edison fikk stor suksess med sin "kinetograph", de ble installert i alle store byer for at folk skulle kunne se film, og noen installerte dem på biler som de kjørte rundt med og tilbød folk filmopplevelser. Blant firmaene som solgte apparatene, var Fox og Warner Brothers (König og Weber 1997 s. 532). Edison introduserte 35 mm-formatet i 1889, et format som det i over hundre år senere ble produsert utallige spillefilmer i. Edison gjorde i 1903 et filmopptak av hvordan sirkuselefanten Topsy ble henrettet for å ha drept tre mennesker. Edisons første bilder var små, mens Lumière-brødrene fra begynnelsen av viste bildene på et stort lerret (Aumont 2005 s. 105).

Filmmediet ble viktig i USA blant annet fordi stumfilmer kunne forstås av innvandrere med ulike språk og fra ulike kulturer (Ferro 1993 s. 227). I perioden 1910-15 ble det etablert fem store filmselskaper i USA: Metro-Goldwyn-Mayer

(grunnlagt av Marcus Loew), Paramount Pictures (grunnlagt av Jesse L. Lasky og Adolph Zukor), Warner Bros. (grunnlagt av Sam, Albert, Jack og Harry Warner), Twentieth Century Fox (grunnlagt av William Fox, Joseph Schenck og Darryl Zanuck) og Universal (grunnlagt av Carl Laemmle) (Labarrère 2002 s. 464 og 466). Selskapet Columbia Pictures ble grunnlagt i 1924 av Harry Cohn, Jack Cohn og Joe Brandt. De største filmstudioene i Hollywood har prestisjetunge logoer som har festet seg i minnet til et enormt internasjonalt publikum (Peltzer 2011 s. 81).

“During the Hollywood Studio period (roughly 1920 to 1950), the demarcation line between the majors and the independents was quite clear. The majors, the “Big Five” (Warners, MGM, RKO, Paramount, Fox) and “Little Three” (Columbia, Universal, United Artists), controlled production, distribution and exhibition and collected upwards of 95% of all box-office revenue.” (https://offscreen.com/view/horror_cinema; lesedato 03.10.18)

I 1895 hadde tyskeren Max Skladanowsky det som kanskje kan kalles verdens første filmframvisning. Den foregikk i varieteten “Wintergarten” i Berlin med hans “bioscop”. Den 1. november lot Skladanowsky nemlig folk få se en rekke kortfilmer i løpet av 15 minutter. Lumière-brødrenes første filmvisning fant sted 28. desember samme år. I en annonse hadde Skladanowsky annonsert for forestillingen med “Debut! For første gang! Bioscopet! Nytidens morsomste og mest interessante oppfinnelse”. Kameraet til å lage filmene hadde han konstruert i 1892. Skladanowsky patenterte oppfinnelsen sin, men den var teknisk underlegen Lumière-brødrenes, og ble ingen kommersiell suksess (Raible 2006 s. 312-313, Felsmann 2001 s. 171). Broren Emil deltok i mye av arbeidet. Mens brødrene Lumière viste dokumentariske og humoristiske scener fra virkeligheten, valgte Skladanowsky-brødrene å filme varieté-numre (“Akrobatisk potpourri” og lignende) (Wilke 2000 s. 311).

“Stedet var Cirkus Varieté i Tivoli i byen Kristiania [i 1896]. [...] tyskeren Max Skladanowsky sveivet i gang sitt bioskop og for et måpende publikum (får vi anta) viste “Italiensk Bondedans udføres af to Børn”, “Mr. Delaware m. sin boxende Kænguruh”, “Akrobatisk Potpourri” for 8 personer, “Brydekamp mellem Grainer & Sandow” m.m. [...] En ny-restaurert norsk klassiker fra 1911, “Dæmonen”, hvor den unge maleren Per Krohg gir til beste en “appasjedans”.” (Thor Ellingsen i *Dagbladet* 5. april 1986)

Den 28. desember 1895 holdt brødrene Auguste og Louis Lumière den første visningen for betalende film-seere i “den indiske salong” i Grand Café, boulevard des Capucines (Akoun 1997 s. 37). De viste ti korte filmer for et betalende publikum. Det var 35 betalende kunder som hver betalte én franc, men snart viste brødrene filmene til 7000 betalende per uke (Parkinson 2012 s. 15). Den første filmen som ble lagd til den første visningen var *Arbeiderne forlater fabrikken* (eller *På vei ut av Lumières fabrikker*; 1895; varighet 50 sekunder), men denne ble først vist under en privat filmvisning den 22. mars 1895. Blant de 35 betalende

tilskuerne i Grand Café den 28. desember 1895 var Georges Méliès, som snart lagde sine egne filmer. Kort tid senere solgte brødrene Lumière 7000 inngangsbilletter per uke til sin filmframvisning. Filmene viste 16 bilder per sekund, som var vanlig inntil lydfilmen tvang fram en standard på 24 bilder per sekund (Parkinson 2012 s. 15). De første filmene ga et litt flimrende visuelt inntrykk. Derfor ble antall bilder etter hvert økt fra 12 i sekundet til 16 i sekundet, og senere til 24 i sekundet (Aumont 2005 s. 21). Méliès skjønte at den nye kunstarten i tillegg til moderne mekanikk og elektronikk tar i bruk mange ulike kunstarter for sine formål: tegning, maleri, arkitektur og musikk (Virilio 1989 s. 117).

Historien om tilskuerne som skrek av skrekk da de så Lumière-brødrenes *Et tog ankommer Ciotat-stasjonen* er antakelig et eksempel på fjæra som ble til fem høns (Hamus-Vallée 2001 s. 171-172).

Lumière-brødrenes filmer viste scener fra gate- og bylivet, militærparader, mating av en baby og annet “dokumentarisk” stoff. Kameraet stod stille foran begivenhetene, som om tilskueren befant seg i teatret. All bevegelse fant sted foran kameraet, mens selve kameraet var ubevegelig. Derfor måtte personene foran kameraet være i mye og tydelig bevegelse for å gi filmen liv og særpreg.

Arbeiderne forlater fabrikken (1895), filmet av Louis Lumière, ble spilt inn tre ganger, med og uten en sykkel, en hund m.m. (Comolli 2009 s. 27). Den er en dokumentarfilm, men har et fiktivt element ved at arbeidernes klær og annet endret seg for hver av de tre versjonene, som om de var skuespillere. Denne filmen viser arbeidere ved Lumière-familiens fabrikk, der hundrevis av arbeidere framstilte produktet “*étiquette bleue*”, film som kunne fange noe som tok 1/250 sekund (Comolli 2009 s. 57). Dermed kunne et bilde av f.eks. en hoppende mann vise en ekstremt kort sekvens av hoppet i et skarpt bilde (med kort lukkertid på kameraet).

Allerede i brødrene Lumières første filmvisninger spilte en pianist musikk til filmene, primært for å skape en behagelig atmosfære (Krohn og Strank 2012 s. 85). “Da Lumière-brødrene viste historiens første filmer i Paris den 28. desember 1895, var det med pianist i salen.” (*Morgenbladet* 25. – 31. mai 2012 s. 28) Forskjellig musikk kunne tjene denne hensikten, ganske uavhengig av hva som ble vist på lerretet. Oftest ble det spilt populær musikk som folk kjente fra før. Filmpianisten kunne også få som oppgave å binde sammen scener og skape kontinuitet i filmminnslagene (Krohn og Strank 2012 s. 86). Musikken kunne også gjøre oppmerksom på spesielt viktige dramaturgiske scener i en film. Høy kvalitet på musikken bidro etter hvert til å gjøre filmmediet mer akseptabelt for et borgerlig publikum (Krohn og Strank 2012 s. 86).

“Lumiere-brødrene er mest kjent for å ha stått for den første offentlige filmvisningen noensinne med sin *Toget ankommer stasjonen*, men produserte sammen med teamet sitt også over 1400 andre korte filmer fra hele verden. Thierry Frémaux, som både er direktør for filmfestivalen i Cannes og Institut Lumière, har

sett igjennom filmene til pionerbrødrene Lumière og plukket ut og restaurert de 114 beste til denne kompilasjonsfilmen. Resultatet er ikke bare en uvurderlig filmhistorie-leksjon, men byr også flere fantastiske korte skildringer fra Paris og resten av verden på tidlig nittenhundretallet. Lumière! Eventyret begynner er kort sagt et must for alle film- og historieinteresserte!” (<https://www.nfkino.no/oslo/?articleId=1309538>; lesedato 04.12.17)

De første årene etter Lumière-brødrenes første filmvisninger hadde ikke filmer noe spesielt visningssted. De ble vist på kafeer, i stormagasiner, music halls, sirkus etc., av og til også i friluft, i gatekryss. I 1905 kom det første lokalet som var tilpasset filmvisning (Quinsat 1990 s. 387). Med det såkalte “mutoskopet” (“mutoscope”), som ble konstruert rundt århundreskiftet 1900, kunne seeren selv kontrollere filmens tempo ved hjelp av en sveiv (Lischka 2002 s. 47).

Lumière-selskapet kunne filme en gruppe mennesker, framkalle filmen og vise den til disse samme menneskene samme dag som de ble filmet – det hele med et tempo som bidro til utviklingen av filmjournalistikk (Comolli 2009 s. 67). “Historically, the idea of showing the audience on screen had been used as early as 1896 by the Lumière traveling operators by coming to a small town and shooting people (or even pretending to shoot people) in the streets so that they would all attend the projection of the film that evening.” (Isabelle Morissette i <https://offscreen.com/view/spectatorship>; lesedato 27.02.19)

En av Lumière-brødrenes kameramenn, Alexandre Promio, oppfant bruken av bevegelig kamera da han i Venezia i 1897 plasserte kameraet på en gondol som gled forbi en rekke bygninger langs en kanal (Comolli 2009 s. 39-40). (Noen mener at i en ekte “traveling” må både kameraet og det som filmes bevege seg.) Filmen ble kalt *Den store kanalen i Venezia*. Men datidens publikum kan ha hatt vansker med å forstå at de i filmen likesom beveget seg i kanalen, samtidig som de satt rolig på stoler og så filmen (Comolli 2009 s. 40). Promio festet senere kameraet på en jernbanevogn, på broen på et dampskip og på en taubane ved Mont Blanc (Comolli 2009 s. 198).

“Lumière-brødrenes kameraoperatører reiste verden rundt og filmet sfinksen i Egypt, oljefelt i Aserbajdsjan, små landsbyer i Vietnam og store europeiske byer. Hver Lumière-film er en cirka 50 sekunder lang snutt [...] Lumière-brødrene og kameraoperatørene deres valgte bildeutsnitt og komposisjoner som var i dialog med samtidens malere og fotografer. I flere av filmene ledes blikket langt innover i dybden, det foregår handlinger på flere plan, eller kameraet plasseres slik at en bevegelse i bildet, for eksempel en båt som legger fra kai, avduker et nytt plan med handling der en ny menneskevrimmel plutselig kommer til syne på den andre siden av kaia. Det tok heller ikke lang tid før de begynte å eksperimentere med plasseringen av kinematografapparatet, og man kunne kjøre korte togturer gjennom landskap, eller bli med en robåt ut i bølgene. [...] På noen av filmene ser man kameraoperatørens hånd dirigere filmens “statister”, på andre avslører handlings-

forløpet en tydelig dramaturgisk idé.” (*Morgenbladet* 17. – 23. november 2017 s. 38)

Film fungerte snart som “sannhetsvitne”. Boleslaw Matuszewski var en polsk kameramann som ble ansatt hos Lumière-brødrene. I 1898 uttalte Matuszewski: “Perhaps the cinematograph does not give the whole story, but at least what it gives is unquestionable and of absolute truth. Ordinary photography allows retouching, which can go as far as transformation, but try retouching in an identical way each shape on the thousands of microscopic plates! One can say that animated photography ... is the true eyewitness and is infallible.” (sitert fra Deacon m.fl. 1999 s. 187) Den franske filmpioneren Georges Méliès gikk i en helt annen retning, og prøvde i sine filmer å vise det umulige og fantastiske – ved hjelp av ulike typer filmtriks. Lumière-brødrene ville gjengi den ytre virkelighet, Méliès ville vise imaginære verdener hinsides det mulige (Rötzer 1991 s. 522).

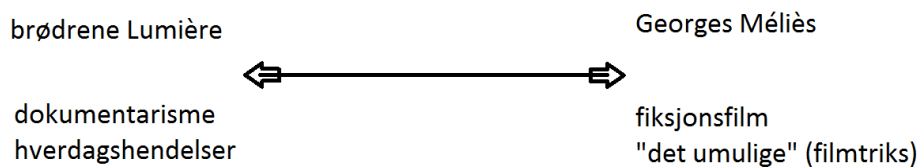
Mange av filmmediets pionerer hadde tidligere livnært seg som tryllekunstnere, og det var dermed naturlig at filmtriks ble vanlig (Parkinson 2012 s. 19). Blant pionerene til ulike filmtriks var det franske søskenparet Émile og Vincent Isola, britene David Devant og John Nevill Maskelyne, og amerikanerne Billy Bitzer og James Stuart Blackton. Filmene var ofte korte. Den franske regissøren Louis Feuillade lagde i årene 1905-25 over åtte hundre filmer (Brion 2005 s. 13).

Georges Méliès stod bak mer enn fem hundre filmer (Brion 2005 s. 13). Han hadde opptrådt på scenen som tryllekunstner. Méliès blir av mange oppfattet som “spesialeffektene far”, både for sine tekniske oppdagelser, men særlig for bruken han gjorde av dem (Hamus-Vallée 2001 s. 15). Noen av effektene er trylletriks overført til film, mens derimot stopping av kameraets filming er et rent filmatisk virkemiddel. I 1899 tok Méliès for seg et historisk stoff i filmen *Kleopatra* (Bessières 2011 s. 75).

Et av filmtriksene ble funnet opp da Méliès filmet på Operaplassen i Paris, og kameraet hang seg opp. Etter et minutt fikk han det i gang igjen, men hele situasjonen hadde selvfølgelig forandret seg i mellomtiden. Da han senere så på filmen, oppdaget han at en buss på et øyeblikk ble til en likvogn og at menn plutselig ble erstattet av kvinner (Méliès gjengitt fra Diederichs 2004 s. 38-39). Ved å stoppe filmen og så starte den igjen like etterpå, ser publikum en plutselig visuell transformasjon (Hamus-Vallée 2001 s. 15). En person kan f.eks. hoppe opp, for å forsvinne i løse lufta. Dette kalte Méliès for “stopptriks”, og det ble en stor suksess blant publikum, f.eks. når personer skiftet kjønn eller ting plutselig forsvant. Senere oppfant han triks som gjorde at det så ut som om personer ikke hadde hode, ble fordoblet eller at opptil ti helt like personer opptrådte samtidig i en film. Det sistnevnte trikset krevde inntil ti filmopptak, og at skuespilleren sekund for sekund husket hvor han befant seg og hva han gjorde i de tidligere innspillingene av scenen (Méliès gjengitt fra Diederichs 2004 s. 40).

Til tross for suksessen med amerikaneren Edwin S. Porters *Dream of a Rarebit Fiend* (1906) klarte ikke USA ennå helt å ta opp konkurransen med europeere som spanjolen Segundo de Chomón og briten Cecil Hepworth. Hepworths *How It Feels to Be Run Over* (1900), der publikum opplever det som om en bil kjører rett på dem, var en sensasjon på kino (Parkinson 2012 s. 19). Den kanadisk-amerikanske regissøren Mack Sennett prøvde å trekke filmpublikum med å vise badende kvinner samt koselige og kuriøse dyr (Delluc 1986 s. 137).

Brødrene Lumière og Méliès kan sies å danne utgangspunktet for to tradisjoner i filmhistorien: det autentisk-dokumentariske (virkelighet) og det fiktivt-fantastiske (det drømmelignende):



Den franske filmteoretikeren André Bazin skilte de to tradisjonene, og kalte den ene tradisjonen for “de som tror på virkeligheten” (bildene skal gjengi mest mulig direkte virkeligheten) og “de som tror på bildet” (bildene representerer en kunstnerisk eller ekspressiv hensikt) (gjengitt fra Aumont, Bergala m.fl. 2004 s. 31). En annen filmforsker kaller Lumières’ metode for “det levende livet” og Méliès’ metode for “sannere enn naturen”, men de kan ikke skilles helt fra hverandre gjennom filmhistorien – metodene influerer hverandre og kan forekomme samtidig i samme film, og i samme bilde (Boneva 2015 s. 18).

Den ungarske kunstneren og filmkritikeren Béla Balázs sammenlignet filmmediet med eventyrenes fantastiske og overnaturlige hendelser (Schenk, Tröhler og Zimmermann 2010 s. 165) “In the emotional life and fantasy life of the urban population, film has assumed the role previously played by myths, legends and fairytales” (Béla Balázs sitert fra Schenk, Tröhler og Zimmermann 2010 s. 163). Balázs oppfattet både eventyr og film som sekularisert mytologi som lar menneskets dype ønsker gå i oppfyllelse. Film kan oppfattes som et substitutt for drømmer (Schenk, Tröhler og Zimmermann 2010 s. 166).

Brødrene Lumières *Rivingen av en mur* (1896) viste først rivningen av muren i riktig rekkefølge, og deretter ble filmen vist baklengs for å more publikum (Heller 2005, innledningen). Film kunne som i dette tilfellet vise det umulige. Det var som om muren ved magi gjenoppstod fra en haug med steiner (Comolli 2009 s. 96). Rundt århundreskiftet var det populært å kjøre filmen baklengs for å oppnå en komisk effekt (Baetens og Lits 2004 s. 43). Mange av de første filmene viste komiske scener som publikum kjente igjen fra vaudeville-gags (Friedrich 2007, innledningen).

Méliès' studio i Montreuil var et stort glasshus som slapp inn mye lys slik at det ikke var nødvendig å arbeide med kunstig lys (Niney 2012 s. 36). Taket i dette atelieret bestod av to typer glass som slapp inn forskjellige mengder sollys, og med mange gardiner som kunne holde lys ute. For mye lys kunne føre til skarpe skygger fra jerngitteret mellom takvinduene. I atelieret kunne kulisser flyttes rundt, men likevel var det vanskelig å få de samme lysforholdene i løpet av en innspilling, som kunne vare i flere timer. Det kunne ta fire timer eller lenger å lage en film med varighet 2-4 minutter (Méliès gjengitt fra Diederichs 2004 s. 32). Særlig vanskelig var det når været vekslet mellom solskinn og overskyet. "Når jeg ennå ikke har blitt gal, kommer jeg sikkert ikke til å bli det heller, for den småskyet, skyete eller tåkefulle himmelen har stilt min tålmodighet på en hard prøve" skrev Méliès i 1907 (sitert fra Diederichs 2004 s. 33). Utsettelse og behov for nye opptak var svært fordyrende, og kunne firedoble utgiftene til en filminnspilling. Méliès opplevde at en scene måtte spilles inn på nytt hver dag åtte dager etter hverandre, og ballettfilmen *Faust*, med varighet to og et halvt minutt, kostet det 3200 franc å spille inn. Etter hvert fikk Méliès utviklet et elektrisk styrt system for belysning – kunstig belysning som i et teater – som ga inntrykk av å være dagslys (Méliès gjengitt fra Diederichs 2004 s. 33).

Méliès' *Musikkelskeren* (1903) viser blant annet en orkesterleder som plasserer hodet sitt på en tavle med musikknoter gjentatte ganger. Notene på tavla suppleres med mange hoder, samt pinner og andre gjenstander. Til slutt blir hodene til fugler som flyr sin vei. I denne perioden ble det utviklet mange triks, f.eks. å la en skuespiller ha en helt svart drakt under klærne, for så å filmes mot en helt svart bakgrunn: Personen syntes å forsvinne etter hvert som han tok av seg de ytterste klesplaggene. Deretter kunne bildene av mannen manipuleres slik at de fikk en realistisk bakgrunn, og dermed virket forsvinningsnummeret som magi (Hamus-Vallée 2001 s. 26). Méliès delte sine filmer inn i kategoriene/sjangrene utendørs-filmopptak, vitenskapelig filmopptak, arrangert motiv og triksscene (Diederichs 2004 s. 31).

Tegnefilm og annen animasjonsfilm ble i begynnelsen (de første filmene er fra slutten av 1800-tallet) oppfattet som "knepp-filmer" i tradisjonen fra Méliès (Massuet 2013 s. 36).

Også britene George Albert Smith og Robert William Paul var pionerer når det gjaldt filmtriks og spesialeffekter (Hamus-Vallée 2001 s. 17).

"In 1896, one year after the Lumière Brothers' first show in Paris, the first moving pictures were shown in Budapest in a coffee house, Royal, and in the same year the Sziklai Brothers opened the first movie theatre to show the Lumière Brothers' films." (Gábor Palló i Papanelopoulou m.fl. 2009 s. 169)

Det at handlingen i tidlige filmen var springende, gjorde det nødvendig med tekstplakater og noen ganger ballader som ble sunget samtidig med filmene (Parkinson 2012 s. 8). De første filmene ble vist med opplesere (Parkinson 2012 s. 125). Den amerikanske regissøren Edwin S. Porters film *College Chums* (1907) “was sometimes shown with live actors speaking the dialogue behind the projection screen! [...] In the era of intertitles, it was easy to solve the translation problem. The original titles were removed, translated, filmed and re-inserted. Or a speaker was used to give a simultaneous interpretation of the intertitles, the French bonimenteur or the Japanese benshi.” (Jan Ivarsson i <http://www.transedit.se/history.htm>; lesedato 25.10.16)

For de første tilskuerne var det merkelig og virket urealistisk å se (nærbilder av) hoder der resten av kroppen ikke var synlig (Aumont 2005 s. 105).

Mange av de første franske filmene med scener som ble spilt inn utendørs, ble spilt inn i Fontainebleau-skogen sør for Paris (Delluc 1986 s. 40).

Noen tidlige filmer ble fargelagt for hånd, f.eks. amerikaneren Annabelle Moores *Serpentine Dance* (1895), som innledet moten med denne framgangsmåten (Parkinson 2012 s. 137). Méliès prøvde ut dobbeltbelysning av filmen, han lagde collager og farget noen av filmene bilde for bilde ved å bruke en pensel av mår-hår.

“Farge har vært en viktig del av filmhistorien helt siden begynnelsen. Hånd- og stensilkolorerte filmkopier med flerfargede bilder var vanlige under filmens første par tiår. Utbredt gjennom det aller meste av stumfilmperioden var særlig to teknikker – tinting og toning – som i hovedsak produserte monokrome bilder. Tinting innebar at ulike deler av filmkopien ble badet i farge, mens ved toning ble sølvet i emulsjonen erstattet med fargestoff. Det var lenge begrenset interesse for å bevare og restaurere slike ikke-fotografiske fargeelementer. Dette til tross for at fargeelementet noen ganger kan være avgjørende for å forstå handlingen i en film. Ikke minst ble blått hyppig brukt som en markør for mørke, til dels for å kompensere for fotografiske begrensninger knyttet til å oppta nattescener.” (tidsskriftet *Cinematket* nr. 6 i 2015 s. 5)

En “one-reeler” var en slags “énakter” som bare fylte én filmrull og hadde en varighet på 10-12 minutter (Parkinson 2012 s. 209).

I briten James Williamsons film *The Big Swallow* (1901) åpner en person vist i nærbilde munnen og sluker filmkameraet (Aumont 2005 s. 107). “Although Williamson’s purpose was primarily comic (and doubtless inspired by unwanted attention from increasingly savvy passers-by while filming his actuality shorts), *The Big Swallow* is also one of the most important early British films in that it was one of the first to deliberately exploit the contrast between the eye of the camera and of the audience watching the final film. The film might have been still more effective if Williamson had omitted the second and third shots altogether, since

they detract from the logical purity of the first, ending on a completely blank screen as the swallowed camera is no longer able to function as a surrogate for the audience's point of view." (<http://www.screenonline.org.uk/film/id/444628/>; lesedato 29.09.14).

Méliès' *Reisen til månen* (1902) viste i løpet av den 14 minutter lange filmen 30 tablåer. Filmen var omtrent tre ganger så lang som vanlig på denne tida (Parkinson 2012 s. 38). Filmenes lengde økte drastisk de neste tiårene. Et spesielt tilfelle er den østerriksk-amerikanske regissøren Erich von Stroheims *Greed* (1925), som opprinnelig varte i ni timer og krevde 42 filmruller. *Et tog ankommer Ciotat-stasjonen* ble i 1903 av Louis Lumière omgjort til den aller første 3D-film (Parkinson 2012 s. 138).

I Méliès' filmer ble av og til en kjempestor sjampagneflaske med tydelig lesbar etikett båret over hele scenen foran kameraet – en forløper for senere tiders mer utspekulerte produkt plassering (Koebner 2007).

Noen tidlige filmer ble store kommersielle suksesser. Den danske regissøren Peter Urban Gads stumfilm *Afgrunden* (1910; 45 minutter lang) var et erotisk melodrama som ble eksportert til mange land. I København var filmen på plakaten i åtte uker, med utsolgte billetter. I Tyskland gikk filmen – som var ekstremt lang sammenlignet med de fleste av samtidens filmer – for fulle hus i et par uker i noen kinoer, bl.a. i en kinosal med ett tusen sitteplasser (Schenk, Tröhler og Zimmermann 2010 s. 200-201). På en kino i Berlin ble *Afgrunden* utsolgt hver dag i hele sju uker, og noen tilskuere så filmen flere ganger etter hverandre, opptil åtte ganger i ett tilfelle (Schenk, Tröhler og Zimmermann 2010 s. 203).

De amerikanske regissørene Merian C. Cooper og Ernest B. Schoedsacks film *King Kong* (1933) brukte apefigurer i forskjellige størrelser under innspillingen, og King Kong framtrer også for publikum med ulike størrelser. Cooper uttalte om dette: "Jeg ville endre Kongs størrelse hele tiden slik at den passet til skueplassene og situasjonene. Han har forskjellig størrelse i nesten hver scene; ofte er han seks meter høy, ofte 20 og ofte enda større. Selvfølgelig var det brudd med enhver regel ..., men jeg stolte på at publikum ville akseptere enhver størrelse som passet til scenen bare det var opphissende og vakkert nok utført. Hvis Kong bare hadde vært seks meter høy da han klatret på Empire State Building, hadde han knapt vært synlig, han hadde virket som et lite insekt; også høyden på trær og et dusin andre ting manipulerte jeg kontinuerlig." (sitert fra Hahn og Jansen 1985 s. 180) Jungelens utseende i filmen er inspirert av den franske kunstneren Gustave Dorés illustrasjoner til den engelske dikteren John Miltons 1600-talls-epos *Paradise Lost* (s. 180).

Filmen og psykoanalysen oppstod omtrent samtidig, og de har blitt oppfattet som å tematisere det samme: drømmenes verden, skjulte ønsker og undertrykte seksuelle begjær (Winter 2010 s. 85). Filmene er som en våken drøm, både for virkelige og

ikke nok virkelige samtidig (Hamus-Vallée 2001 s. 160). Filmmediet har blitt kalt “en maskelignende projeksjonsflate for våre drømmer” (Marina May i Liptay og Bauer 2013 s. 61).

En tysker skrev i 1913 at det var en utbredt holdning at seriøse forfattere ikke skulle “nedverdige seg” til å skrive manus for kinofilmer (gjengitt fra Diederichs 2004 s. 117). Men det var mulig å ta kjente skuespill og adaptere dem til det nye mediet. Mange av de lange spillefilmene i de første tiårene av 1900-tallet var basert på bøker og teaterstykker. Dette ga kinofilmene større sosial prestisje og høyverdighet i middelklassens øyne (Parkinson 2012 s. 37). Den franske dikteren Victor Hugos roman *De elendige* (1862) ble tidlig filmatisert, blant annet av franskmannen Albert Capellani i 1913, og filmatiseringene av dette “seriøse” verket bidro til å gi det nye filmmediet prestisje (Liptay og Bauer 2013 s. 379).

Fra ca. 1907 kom et nytt publikum til kinovisningene, et dannet publikum som var vant til å gå i teatret, og som ønsket mer fortellende filmer (Massuet 2013 s. 67). Mange filmer forsvant ut av repertoaret da det borgerlige publikummet kom til mediet med sin smak og sine ønsker. Borgerskapets dannelsesideal kunne forenes med å se filmer på kino. “As Naremore argues, it [filmproduksjon] was also at the outset connected to a desire to gain legitimacy for the new medium among the middle classes by adapting high-status classic authors. As early as 1908, they were making one-reel adaptations of Shakespeare and Dante” (Sørnbø 2008 s. 13).

På begynnelsen av 1900-tallet ble filmindustrien stadig mer bevisst “its lowly reputation. It had a working class audience at its bedrock, but film producers and cinema owners sought to elevate their product, as a matter of pride, as a means of placating censorious authorities, and with the hope of attracting a moneyed, middle-class audience. In short, richer audiences would pay more for their tickets, but they had to be reassured that they were getting their money’s worth. A major strategy adopted was the imitation of the theatre. Cinemas copied theatre furnishings, film producers signed up stage stars, and stage plays were turned into films. Hence, for a combination of some if not all of these reasons, from 1908 there was a sudden and remarkable rush of Shakespearean films, each acclaimed on its appearance as being proof of the growing status of the cinema, the stamp of social acceptability. Putting it in simple figures, in 1905 three Shakespearean films were made, in 1906 three, in 1907 two, in 1908 fifteen, in 1909 eight, in 1910 fourteen. [...] The producers wanted to make them and to be seen to have made them. The audience may or may not have appreciated their intended Shakespearean qualities, but there was always the spectacle or the costumes or the actors, and the certainty of another film coming along in 15 minutes.” (Luke McKernan i <http://lukemckernan.com/2016/05/25/amleto/>; lesedato 22.03.19)

Ved å bruke “stories with which an audience would already be familiar, filmmakers, especially in the years of silent cinema, could leave ellipses within

their story while remaining assured that the audience could follow the narrative line.” (Matthews og Moody 2007 s. 109)

Den franske bildekunstneren Fernand Léger hevdet at før 1920-tallet ble filmmediet brukt til å etterligne teatret – med samme sceniske virkemidler, dramatikk og ofte med de samme skuespillerne (Léger 1997 s. 56). Etterhvert oppdaget regissører at skuespill skrevet for en teaterscene av dramatekniske grunner vanligvis egnet seg dårlig til å bli kinofilmer (Diederichs 2004 s. 159).

To tredjedeler av filmene som ble vist i USA det første tiåret på 1900-tallet, var importert fra utlandet, hovedsakelig fra Frankrike og Storbritannia. “Kinoen har blitt en enorm industri som i dag i de forskjellige deler av verden sysselsetter mer enn 80.000 personer.” (Georges Méliès i 1907; sitert fra Diederichs 2004 s. 43). Hollywood-produksjonsselskapene satset stadig sterkere på lange spillefilmer, og konkurransen fra utlandet ble langt mindre da den europeiske filmindustrien brøt sammen på grunn av 1. verdenskrig (Parkinson 2012 s. 35). Frankrike var en dominerende filmeksportør, også til USA, fram til 1. verdenskrig (Brion 2005 s. 15). I 1912 eksporterte Frankrike filmer til hele verden, men snart overtok amerikanerne dominansen (Delluc 1986 s. 133).

Fra 1913, altså rett før 1. verdenskrig, forbød franske myndigheter å vise på film tyske soldater i uniform, for å unngå støy i kinosalen, og i noen filmer lagd i 1914 og 1915 kjemper de franske soldatene mot “en fiende som på en merkelig måte forblir usynlig” (Marie 2009 s. 73 og 77).

Noen filmer ble etter oppfinnelsen av lydfilm (men før dubbing ble mulig) spilt inn med ulike skuespillere på flere språk, for å nå et internasjonalt marked (Brisset 2012 s. 36). Det amerikanske RKO Pictures var det første filmselskapet som lagde en dubbet versjon av en film. Allerede i 1929, to år etter den første lydfilmen, lagde selskapet en dubbet versjon av filmen *Rio Rita* (regissert av Luther Reed) (Brisset 2012 s. 190). Tidligere hadde filmstudioer spilt inn noen av sine filmer flere ganger med nye skuespillere fra nye land hver gang, rettet til publikum i forskjellige land. Til disse nye versjonene ble også navnene på personene i filmen endret slik at de skulle være lette å forstå og uttale for seere i de forskjellige landene.

Det engelske filmselskapet Elstree Studios produserte Ewald André Duponts film *Atlantic* (1929) med både engelsk, fransk og tysk tale – dvs. i tre versjoner (Parkinson 2012 s. 98). Det amerikanske selskapet Paramount bygde et filmstudio i Joinville utenfor Paris, der det ble produsert filmer 24 timer i døgnet. Disse filmene ble produsert i opptil 14 forskjellige språk. Allerede det første produksjonsåret lagde Joinville-studioet 100 spillefilmer og 50 kortfilmer. Produsentene fant imidlertid raskt ut at tale-synkronisering og undertitler var billigere (s. 98). Undertitler var et tveegget sverd. På den ene siden ble den opprinnelige stemmebruken bevart, noe som var kunstnerisk gunstig. På den andre siden kunne

et fremmed språk tiltrekke seg oppmerksomhet på bekostning av det visuelle (s. 99).

Den østerriksk-tyske regissøren Joe Mays film *Hennes majestet kjærligheten* ble innspilt med tyske skuespillere i 1931 samtidig som May og et par andre regissører lagde en fransk versjon for det franske publikummet. Noen måneder senere lagde regissøren Wilhelm Dieterle en amerikansk versjon med tittelen *Her Majesty Love* (Bock og Lenssen 1991 s. 102). Tyskeren Ewald André Dupont var den første i Europa som brukte flere skuespillerteam på denne måten, under produksjonen av *Atlantic* (1929). I tillegg til skuespillere fra ulike land for hver versjon, ble lyden ofte lagt på med “ettersynkronisering” (Bock og Lenssen 1991 s. 141). Det lot seg ikke gjøre å erstatte utenlandske stjerneskuespillere som Greta Garbo, men hennes tale i filmene kunne spilles inn på flere språk med andre skuespillere, og synkroniseres inn i de nye filmversjonene, uansett om det ikke kunne oppstå en fullstendig illusjon om at Garbo snakket tysk, italiensk, spansk osv. (Bock og Lenssen 1991 s. 142).

I den tidlige lydfilm-æraen etablerte noen Hollywood-studioer små studioer i Europa for å produsere prestisjefilmer i flerspråklige versjoner. I disse filmene med enten tysk, fransk, italiensk tale, osv. ble det brukt filmstjerner fra Tyskland, Frankrike, Italia, og tilvarende for andre land. Dette skulle øke salgspotensialet for filmene (Parkinson 2012 s. 140). Et lignende grep som ofte er brukt, er å betale stjerneskuespillere fra ulike land, slik at filmen lettere blir vist i og kan selges til TV-selskaper i disse landene. Noen filmer er også samproduksjoner mellom flere land. Den danske regissøren Ole Bornedals *Jeg er Dina* (2002) er basert på en norsk roman og en norsk-dansk-svensk samproduksjon, og ble spilt inn med blant andre disse skuespillerne: franskmannen Gérard Depardieu (en av de mest internasjonalt berømte franske skuespillerne på denne tiden), engelskmannen Christopher Eccleston, dansken Mads Mikkelsen og norske Wenche Foss. Skuespillerutvelgelsen (castingen) kan altså være taktisk ut fra hvilke markeder produsentene ønsker å nå.

Den nedsettende betegnelsen “Europudding” har blitt brukt om “multi-national films that erase cultural specificity in favour of strategic casting and language decisions” (Vidal 2012 s. 64). For eksempel kan filmen bruke kjente skuespillere fra mange land som filmen dermed får et større salgspotensial i.

“The French phonograph company Pathé Frères moved increasingly to filmmaking from 1901 on, establishing production and distribution branches in many countries. Soon it was the largest film concern in the world, a position it retained until 1914, when the beginning of World War I forced it to cut back production.” (Bordwell og Thompson 2007 s. 443) Brødrene Charles og Émile Pathé begynte i 1922 å produsere filmkameraet Pathé Baby (eller Pathé Kid) som hadde allmennheten som intendert kjøpegruppe. Folk kunne med kameraet lage sine egne filmer.

Franske forretningsmenn som Léon Gaumont og Charles Pathé gjorde film om til et lukrativt masseprodukt, og skjøv pionérene ut over sidelinja. Charles Pathé erklærte: “Jeg oppfant ikke kinoen, jeg industrialiserte den.” (sitert fra Brion 2005 s. 14) Méliès åpnet et eget kontor i USA for å sikre sin egen opphavsrett i Amerika, et kontor som snart ble til et studio som produserte egne filmer, men han ble likevel utkonkurrert. Det samme gjaldt de tyske brødrene Max og Emil Skladanowsky – heller ikke de kunne konkurrere med Edison, Gaumont eller Pathé.

Filmmediets store suksess i USA kan bl.a. ha hatt med landets historie å gjøre. Stumfilmer ble forstått av alle, uansett opprinnelsesland og morsmål, enten tilskueren kom fra Irland, Portugal eller Kina. Historiene som ble vist på film, var dessuten enkle og lette å forstå uavhengig av kulturbakgrunn (Ortoleva 1995 s. 110). Stumfilmene hadde et “verdensspråk” fordi de var ordløse (Parkinson 2012 s. 93). En undersøkelse foretatt i New York i 1910 viste at 70 % av publikum på filmvisningene var personer fra arbeiderklassen (mens arbeidere bare utgjorde 2 % av tilskuerne i byens teatre) (Ortoleva 1995 s. 109). Fordi en stjerneskespiller ikke måtte være fysisk til stede når filmen ble vist, slik han måtte være på scenen under en teaterforestilling, ga filmen mulighet for folk flest å se store stjerner for en billig penge (Ortoleva 1995 s. 105).

I 1911 ble det i Paris åpnet en kino med en sal med 4800 sitteplasser. I 1914 var det ca. 15000 kinoer i USA, 5000 i Storbritannia og 2500 i Tyskland. I USA kunne de mange innvandrerne som ikke behersket engelsk, se underholdende kinofilmer for en billig penge (König og Weber 1997 s. 535). I 1927 ble Roxy åpnet i New York, et lokale som ble kalt “the cathedral of the motion picture”. Roxy hadde 6200 sitteplasser (Quinsat 1990 s. 387). Perioden 1927-39 var gullalderen for amerikanske kinopalasser.

Den første spillefilmen med tale og musikk var *The Jazz Singer* (1927, regissert av amerikaneren Alan Crosland). Den ble produsert av Hollywood-filmselskapet Warner Bros., som tjente 3,5 millioner dollar på den (Peltzer 2011 s. 70). Lydfilmæraen ble innledet med firmaet Warner Brothers’ *The Jazz Singer* den 6. oktober 1927 (Wilke 2000 s. 312). I de første lydfilmene var det vanlig bare å gjengi “viktige” lyder. Når en mann gikk over et gulv, kunne ikke publikum høre hans skritt eller at døren slo igjen etter han, men et skrik utenfor vinduet var hørlig hvis det var viktig for handlingen (Diederichs 2004 s. 375). Filmer med lyd slo igjennom ca. 1930-31, fargefilm i årene etter 1945 (Felsmann 2001 s. 171). Med lydfilmene skjedde det en omkalfatring i mange lands filmproduksjon, bl.a. ved at musikk- og operettefilmer raskt ble svært dominerende. Et eksempel: Fram til 1935 utgjorde disse filmene 30 % av den tyske filmproduksjonen (Labarrère 2002 s. 123).

“Den tidligste norske spillefilmhistorien er ofte sagt å begynne med kinoeier Hugo Hermansens produksjon *Fiskerlivets farer*, sannsynligvis fra 1907, sterkt inspirert av en samtidig dansk film. Filmen er gått tapt, men den danske inspirasjonen

fortsatte da den første lille bølgen av norske spillefilmproduksjoner kom i årene mellom 1911 og 1913, med Halfdan Nobel Roede som den sentrale regissøren. Hans *Under forvandlingens lov* om amorøse forviklinger med vovede danseinnslag er den eldste spillefilmen vi fremdeles kan se i dag. Med Rasmus Breisteins film *Fante Anne* fra 1920 kommer det som mange har betegnet som “det nasjonale gjennombruddet” i norsk filmhistorie, nå med svenske filmer som inspirasjon, som hadde skapt oppmerksomhet med filmatiseringen av kanoniserte norske litterære verk av storhetene Henrik Ibsen og Bjørnstjerne Bjørnson. Norsk litteratur, gjerne heimstaddiktning og bondeskildringer, ble fra nå av den viktigste kilden norske filmskapere øste av, med titler som *Kaksen på Øverland* (1920), *Til sæters* (1924) og *Brudeferden i Hardanger* (1926). Lydfilmens introduksjon rundt 1930 representerte ikke noe brudd med denne folkelige litterære tradisjonen, men 1930-tallet kom til å representere et høydepunkt i filmhistorien, der *Fant* (1937) og *Gjest Baardsen* (1939) i regi av Tancred Ibsen står i en særstilling” (Ove Solum i tidsskriftet *Cinematket* nr. 5 i 2015 s. 44).

“Det er mye fjord og fjell i norske stumfilmer. En kul ting er at de ofte brukte vanlige bygdefolk som statister, det er noen utrolige ansikter i tidlig norsk film. Smuglerfilmen *Café X* er tatt opp i Oslo, og det er gøy å se at byen var helt annerledes før. Arthur Omre, som skrev boken *Smuglere*, var konsulent og lånte blant annet ut båten sin. Han benyttet visstnok skalkeskjulet filmen ga til å smugle litt på egenhånd. De satte et kamera av papp på dekk, og hvis de ble stoppet sa de at de var på vei til filmopptak. Så smuglet han i stedet.” (*Morgenbladet* 25. – 31. mai 2012 s. 29)

Sovjetrussiske regissører måtte etter 1917 av ideologiske grunner bryte med fortidens “gamle, korruperte ideer”, og kunne da fortsette å produsere film (Ferro 1993 s. 141). En kontroll-/sensurkomité undersøkte filmenes plott og tema for å gi dem et godkjentstempel (Ferro 1993 s. 142). Fra og med 1917 brukte den sovjetrussiske avisen *Pravda* en hel side til å skrive om sovjetisk film.

På 1920-tallet ble amerikanske filmer også vist i Sovjetunionen som underholdning for folket (Ferro 1993 s. 199). Både bønder og arbeidere i det nye, sovjetiske Russland likte filmer med Douglas Fairbanks, Chaplin, westernfilmer, komedier og annen lett underholdning. Før en slik film ble vist på kino, sørget de sovjetiske myndighetene for at folk i samme forestilling først skulle se dokumentarfilmer som skulle gi elementære former for opplæring, men en del publikum kom bare til underholdningsfilmen (Ferro 1993 s. 200). Det var et stort sprik i smak mellom russiske avantgarde-regissører og majoriteten av befolkningen (s. 200).

Lenin hevdet i 1917 at filmmediet ville bli et mektig instrument for opplysning når det ble brukt for å fremme arbeidernes og folkets sak (Ferro 1993 s. 191-192). Filmene skulle heretter forsvare bestemte politiske ideer. Sovjetiske filmer i den sosialrealistiske tradisjonen skulle “glorifisere regimet og spesielt femårsplanene

og oppbyggingen av sosialismen” (Ferro 1993 s. 203). Både bønder og arbeidere var ofte begeistret for å se sin egen yrkesgruppe på lerretet (Ferro 1993 s. 205).

I 1934 hadde bare 772 av ca. 26.000 kinosaler i Sovjetunionen utstyr til å spille av lydfilmer, bl.a. fordi patentene tilhørte amerikanere (Hohenberger 2012 s. 223).

Da stumfilm-æraen var over, fikk publikum ofte store overraskelser når de hørte sine stumfilmidolers stemme (Münker og Roesler 1997 s. 29).

Den amerikanske regissøren Alan Croslands film *The Jazz Singer* (1927) “er den første lydfilmen som nådde et bredt publikum. [...] Hvis studioene i det hele tatt var interessert i den tekniske nyvinningen, så var det for å legge musikk på stumfilm. På den måten slapp man å ha en pianist, eller et orkester, som spilte mens filmen gikk. Men heller ikke dette ble det satset seriøst på. Da som nå, var det pengene som talte. Språkbarrierene ved stumfilm var minimale og markedet mye, mye større enn det ville være for en eventuell lydfilm. [...] Historien om sønnen til en synagogesanger, som velger et liv i teateret framfor å følge familietradisjonen og bruke sin gave til å prise Gud, var basert på en ukebladroman. Det synes. Et poeng som ikke gikk upåaktet hen den gangen heller. Men det spilte ingen rolle. “The Jazz Singer” ble en øyeblikkelig suksess. [...] Mange av dem [stumfilm-skuespillerne] hadde rett og slett ikke stemmer som passet til det imaget de hadde bygget opp. Kjekkasjer som hadde spilt mystiske og eksotiske menn, eller skjønnheter som hadde spilt aristokratiske og adelige kvinner, hørtes i virkeligheten ut som om de kom fra bredeste Brooklyn, eller dypeste Texas – noe flere av dem også gjorde. Andre kom enda lenger borte fra og hadde bred europeisk aksent, mens noen rett og slett ikke var særlig flink å snakke engelsk. [...] Mens panikken bredde seg i filmbyen, ble det rene Klondykestemningen for en ny yrkesgruppe: Stemmeopptakeren. Det gjorde underverker for noen, som overlevde mot alle odds. [...] “The Broadway Melody” i 1929. Da den, som første lydfilm, vant Oscar i kategorien “Beste film”, måtte selv de mest skeptiske innse at det var ingen vei tilbake.” (*Dagbladet* 2. januar 2008 s. 36-37)

“Innføringen av lyd representerte i begynnelsen et alvorlig tilbakeslag for film som kunstform. Stumfilmene som ble produsert samtidig med de første lydfilmene var ofte svært teknisk avanserte. Opptak av simultanlyd vanskeliggjorde og fordyret innspillingsprosessen. Kamera bråkte så mye at det måtte plasseres i en lydtett boks og alt måtte filmes gjennom et glassvindu. Resultatet var dårlige bilder og ekstremt statisk kamera.” (*Dagbladet* 2. januar 2008 s. 37)

I mellomkrigstiden fungerte eksotiske reisefilmer vist i Tyskland som et surrogat for tyskere som hadde stormaktdrømmer om verdenserobring (Siegfried Kracauer gjengitt etter Bock og Lenssen 1991 s. 36).

I Chaplin-filmen *City Lights* (1931) er det en scene hvor “Virginia Cherrill, den blinde blomsterpiken, skal tro landstrykeren er rik fordi det smeller i en bildør (bil

= rik) [, denne scenen] ble spilt inn over fem hundre ganger før Chaplin var fornøyd” (*Morgenbladet* 27. juli – 2. august 2007 s. 25) Chaplin var både regissør og skuespiller. Han motsatte seg å lage lydfilm, fordi lydfilm etter hans mening ikke var forenlig med den pantomime-tradisjonen som han selv hadde bidratt mye til å bringe til filmmediet (Aumont, Bergala m.fl. 2004 s. 33).

Kinoen ble en drømme- og mytedannende institusjon. Russeren Ilya Ehrenburg kalte kinoen en drømmefabrikk (1931) og den amerikanske sosiologen René Fülöp-Miller ga ut boka *Fantasimaskinen* (1931; skrevet på tysk). Filmene ble “kunstfri” maskinvare som underkastet folks dagdrømmer gjeldende markedeslover og var basert på ønsket om økonomisk profitt. Særlig etter krakket i Wall Street i 1929 og den økonomiske depresjonen som fulgte, produserte svært mange filmselskaper filmer som ga folk atspredelse og drømmer (Labarrère 2002 s. 123).

Filmer kunne brukes ideologisk og masse-psykologisk til å påvirke befolkningen – enten det var nye ideologier som fascisme og kommunisme, eller “the american way of life” (Krohn og Strank 2012 s. 160-161).

“It’s notable that so much attention has been directed toward the role of cinema and so little to the role of the written word and to music. Hollywood – itself substantially a creation of central European artists who fled from or were expelled by collectivist regimes that sought to insulate themselves from dangerous cultural influences – is presented as a homogenizing force. (The Indian film industry – “Bollywood” – and the Brazilian film industry, despite being tremendously popular around the world, are routinely ignored, mainly because most antiglobalization activists are profoundly Euro-centric.) Benjamin Barber insists that “Films are central to market ideology” and contrasts the sameness of “multiplex movie boxes” with the variety of “a Protestant church in a Swiss village, a mosque in Damascus, the cathedral at Rheims, a Buddhist temple in Bangkok.” Barber finds the former less distinctive than the latter. (Benjamin Barber, *Jihad vs. McWorld: How Globalism and Tribalism Are Shaping the World* [New York: Ballantine Books, 1996], pp. 98-99.) Perhaps that has something to do with the difference between entertainment and worship; one suspects that worldwide variety among dental offices is also declining. (For a treatment of the case of the film industry, see chapter four of Tyler Cowen’s *Creative Destruction: How Globalization is Changing the World’s Cultures*.)” (Tom G. Palmer i <http://www.fnf.org.ph/downloadables/Globalization%20and%20Culture.pdf>; lesedato 18.09.15) Hollywood har blitt kalt en “globalitetsmotor” (Peltzer 2011 s. 80).

Den tyske filmindustrien oppstod ikke minst som en konsekvens av produksjonen av propagandafilmer under 1. verdenskrig (Mai og Winter 2006 s. 40). Jo lenger krigen varte, desto mer umettelige var folk etter filmer (Bock og Lenssen 1991 s. 103). En annen grunn til at det oppstod tyske filmforetak i denne perioden var at de tyske filmdistributørene var avskåret fra å skaffe franske og britiske filmer, og senere også italienske, og etter 1917 var det dessuten vanskelig å få tak i

amerikanske filmer. Derfor økte den nasjonale produksjonen. Fra slutten av 1800-tallet fram til 2014 har det i Tyskland blitt produsert mellom 70 000 og 90 000 filmer (*Die Zeit* 30. januar 2014 s. 53).

Fra filmens fødsel til 1951 ble det i USA produsert 21.000 spillefilmer (Parkinson 2012 s. 149). Av disse er bare halvparten bevart. Fra perioden 1895-1930 er hele 80 % gått tapt (Parkinson 2012 s. 150). Det dreier seg om nitratfilmer (cellulosenitrat-filmer som inngår i en fotokjemisk prosess), et stoff som er svært lett antennelig og selvantennelig fra ca. 40° celsius (Parkinson 2012 s. 149). Derfor har mange filmer gått opp i flammer. Filmene bidro til branner, bl.a. på en veldedighetsbasar i Paris i 1897, der 180 mennesker omkom, og i Laurier-Palace-kinoen i Montreal i 1927, der 77 barn døde. Mange filmarkivbranner har redusert mengden bevarte filmer.

I mellomkrigstida produserte det franske selskapet Pathé-Cinéma over hundre millioner meter uinnspilt film per år (Delluc 1986 s. 139). Amatørfilm-apparatet Pathé Baby solgte også godt.

“Helt siden 1895 og frem til ca 1955 var filmen fremstilt av en fleksibel plastikkbase. Årsaken til at nitratfilmen opprinnelig ble tatt i bruk, skyldes at nitrat var det første plastmaterialet som ble utviklet og at man ikke hadde noe annet som var egnet til dette formålet. Den tidligste base var laget av cellulosenitrat, et meget brannfarlig stoff. Cellulosenitrat er selvdestruerende og meget brannfarlig da den kan være selvantennelig ved 37°. Brannfaren økte i takt med nedbrytningsgraden, og særdeles nedbrutt nitratfilm kan selvantenne. Fordi nitratfilm ved forbrenning frigjør mer enn nok oksygen til å holde forbrenningen ved like, arter en nitratfilmbrann seg eksplosivt, og er i praksis umulig å slokke. Ved nedbrytning avgir filmen nitrøse gasser, som akselererer nedbrytningsprosessen hvis de ikke fjernes. Men allerede 1923 ble denne filmen erstattet med basematerialet celluloseacetat. Denne fikk betegnelsen safetyfilm [...] og denne filmen ble merket “SAFETY FILM” i marginen, og etter hvert begynte man å merke en del nitratfilm med “NITRATE” eller “NITRATE BASE”. Celluloseacetat er fremstilt ved en syrebehandling av cellulosefibre, som samtidig tilsettes bløtningsmiddel for å gjøre plastbasen bøyelig. Denne sammenblanding er ikke stabil, og derfor har acetatbasen en tendens til å utskille bløtningsmiddelet igjen for så å gå i oppløsning.” (<http://www.stumfilm.no/filmkvalitet.html>; lesedato 11.02.13)

Nitratfilmene kunne krympe litt i størrelse, og det førte til at perforeringshullene langs en hel filmrull ikke kunne brukes og filmen dermed var umulig å spille (Parkinson 2012 s. 149). Også selve bildene var ustabile. Det såkalte “eddiksyndromet” er oppkalt etter en lukt som oppstår under filmenes fysiske forfallsprosess (Parkinson 2012 s. 149).

“Fifty years after the replacement of nitrate by triacetate film base, motion-picture film archives are facing another preservation challenge. Today it is likely that most archives are affected by vinegar syndrome. It is widely recognized that acetate base

film is inherently unstable. Many institutions, however, may not have given sufficient attention to the problem of preserving their acetate film collections for the future. Triacetate film base, like nitrate, is a chemically unstable support. Both are subject to spontaneous decay, which shortens the life expectancy of photographic film. Paradoxically, nitrate film collections had the advantage of being perceived as so unstable, and so dangerous because their flammability, that large-scale nitrate preservation programs have been undertaken worldwide during the past several decades. These efforts have focused on duplication and safer storage, with the goal of preserving the content of the still existing works on cellulose nitrate base.” (Jean-Louis Bigourdan i https://www.imagepermanenceinstitute.org/webfm_send/308; lesedato 24.01.13)

“Film archives began making copies of nitrate films on cellulose triacetate base, which was perceived as a safe medium for the preservation of disappearing nitrate collections. We know now that this might have been the case if the acetate copies had been stored properly. Data indicate that freshly processed acetate base film can last for several centuries in cold storage. Under adverse storage conditions, however, acetate base decay has been observed after only a few years. It is unfortunate that the importance of proper storage was not understood and recognized early enough to be made a priority in film archives policy. In fact, it is only during the past fifteen years that a number of large-scale research projects have focused on film base stability. [...] Despite archivists’ efforts and dedication, film collections have rarely benefited from optimum storage conditions. Consequently, most acetate collections are affected by the vinegar syndrome and may be decaying at an unacceptable rate. Today, vinegar syndrome is a critical issue that must be re-examined by practitioners in the field of film preservation. One reason for this is that photographic film on triacetate base represents the major portion of motion-picture collections. Another is that evidence shows that base decay is common throughout film collections, a situation that is cause for growing concern in the film archives community.” (Jean-Louis Bigourdan i https://www.imagepermanenceinstitute.org/webfm_send/308; lesedato 24.01.13)

Såkalt “acetate decay” innebærer “chemical deterioration of film that has an acetate plastic base, an autocatalytic process caused by moisture, heat, and high relative humidity. According to The Film Preservation Guide (National Film Preservation Foundation, 2004), decay occurs in five stages, accelerating as it progresses: (1) the film releases acetic acid, emitting a characteristic vinegar odor; (2) the film base begins to shrink, curling and warping along both dimensions (length and width); (3) the film loses flexibility; (4) the emulsion begins to crack (see crazing) and flake off; and (5) a white powder appears along the edges and surface of the film. Acetate decay cannot be reversed, only slowed by cold storage. The Image Permanence Institute (IPI) recommends freezing film in an advanced state of decay until the content can be evaluated for transfer to new film stock or copying in another medium. Synonymous with vinegar syndrome. Compare with nitrate decay. [...] The chemical deterioration of cellulose nitrate film base over time, an irreversible

process that can be retarded by proper storage. The International Federation of Film Archives (FIAF) identifies five stages of decay: (1) the image fades, a brownish discoloration appears in the emulsion, and a faint noxious odor is emitted; (2) the emulsion becomes sticky to the touch; (3) the emulsion softens and blisters as gas bubbles appear, producing a stronger odor; (4) the film congeals into a solid mass, emitting a highly noxious odor; and (5) the film disintegrates into a brownish powder. [...] Once nitrate film reaches stage 3, it cannot be preserved through duplication. Nitrate film in stages 4 and 5 is a hazardous waste and should be disposed of in an authorized manner.” (Joan M. Reitz i http://lu.com/odlis/odlis_c.cfm; lesedato 30.08.05)

Den amerikanske regissøren Bill Morrison brukte i filmen *Decasia* (2002) nitratfilm for å lage et verk som handler om livets forgjengelighet og tap av hukommelse (Parkinson 2012 s. 149).

Regissøren Henrik Martin Dahlsbakken har lagd en rekke kortfilmer og bl.a. spillefilmen *Å vende tilbake* (2015). I et intervju sa Dahlsbakken: “Det er jo en kinofilm i ordets rette forstand, siden den er skutt på 35mm og sånne ting. Etter digitaliseringen blir færre og færre filmer skutt på tradisjonelle, analoge filmruller. I slutten av mars er det premiere på *Illusjonisten Dirk Ohm*, regissert av Bobbie Peers, som også er skutt på film. Før det var Sara Johnsens *Uskyld* (2012) den siste. [...] Vi kjøpte utgått Fuji-film. De la ned sin produksjon i 2013, og vi kjøpte det siste av filmstokken. Det var nedfrosset film, som vi tinte like før opptak. Så måtte vi eksponere med en helt annen sensitivitet enn de er laget for, fordi rullene var gamle. Det er mange utfordringer og mange hensyn å ta. I det hele tatt, veldig spennende [...] Filmruller er dyrt, og teamet hadde to uker på opptak. Dahlsbakken kaller prosessen “krevende”. - Svakhetene blir tydeligere enn hvis du har mange innstillinger, mye klipp og mye håndholdt. Da kan man skjule mer. Så vi har vært avhengige av at det sitter på settet.” (*Morgenbladet* 6. – 12. mars 2015 s. 38)

Før digital film var oppfunnet var det en rekke problemer som kunne ødelegge for regissøren. “The only problem you really can’t do anything about is scratching. The film goes through the camera, gets exposed and is then wound back into the magazine: if there is a tiny bit of dirt or grit on the rollers it could badly scratch the film as it passed over them. The only possible way you could check for this would be to take the film out again and check it in daylight, but of course that would ruin it anyway. [...] Another thing to watch out for is called “hair in the gate”; 16 mm film is quite a small format to be working with, so if you get a little bit of dust or, as is more often the case, a piece of emulsion which has peeled off the film, and this lodges in the camera gate it will appear bigger on the screen than you would imagine by the time it has been blown up. With 8 mm film the result can be completely disastrous.” (Martin Saunders sitert fra Langley 1985 s. 174)

“The old Hollywood system depended on redundancy to ensure that viewers could follow the plot at all times, even if they were distracted or went out to the lobby for

a popcorn refill during a crucial scene. The new Hollywood demands that we keep our eyes on the road at all times, and that we do research before we arrive at the theatre” (Jenkins 2008 s. 106), f.eks. på Verdensveven.

Filmene skapte filmstjerner. I filmen *It Happened One Night* (1934) hadde Clark Gable åpen skjorte uten undertrøye. En anekdote forteller at en undertrøyeprodusent protesterte fordi salget av deres undertrøyer falt drastisk etter at filmen gikk på kino (Akoun 1997 s. 39). Også utenlandske artister kunne gjøre suksess. Sonja Henie var i en periode Hollywoods best betalte skuespiller. Hun spilte i filmer som *One in a Million* (1936) og *Thin Ice* (1937). Interessen ligger ofte på en “star-as-performer” (Vidal 2012 s. 38), og vi glemmer ikke skuespilleren og hans/hennes stjernestatus i løpet av filmen.

Glamour-faktoren rundt Hollywood-produksjoner er vanligvis høy. Filmstjerner har markedsverdi, og dette viser seg i at publikum vil se dem i filmer, samt “sirkuset” rundt dem med TV-intervjuer, paparazzier, glamour på filmfestivaler osv. (Heinze m.fl. 2012 s. 172). De blir representanter ikke bare for filmbransjen og sitt yrke, men ofte også for sitt hjemland og dets “storhet”.

Med den enorme, internasjonale suksessen til skuespillere som Rudolph Valentino, Mary Pickford, Charlie Chaplin og Douglas Fairbanks fikk Hollywood et image med glamour, luksus og en bestemt filmstil (“invisible style”) (Peltzer 2011 s. 69). “Invisible Style: the systematic subordination of every cinematic element to the interests of a movie’s narrative. Thus: lighting was unobtrusive, camera angles predominantly eye level, framing centered, cuts occur at logical points in action and dialogue. That is, style was subordinate to story. Conscious style was effaced.” (<http://www.scoop.it/t/classical-hollywood-cinema-xxx>; lesedato 18.04.16)

“Det som kalles “Hollywoods gullalder” er perioden fra 1927 til 1963, fra premieren på den første lydfilm, “The Jazz Singer”, til den budsjettsprenge storfilmen “Cleopatra” knekket filmstudiosystemet og smellet fra kula som drepte John F. Kennedy også ble starten på ei ny og mer urolig tid, der Hollywoods drømmeverden ikke lenger hadde samme gjennomslagskraft. [...] Paparazzier i moderne forstand fantes ikke. Sladrespaltistene ble delvis lønnet av studioene, som passet på hva slags informasjon om skuespillerne som lekket ut. Stjerner ble skapt, prøvd ut og kassert, når de ikke slo an eller når de begynte å få rynker. Pillemisbruk, alkoholisme og nevrosor var utbredt. Utroskap florerte, og ble behørig dekket over. Clark Gables arrestasjoner for fyllekjøring ble aldri offentlig kjent. Filmførsteelskere som egentlig var homofile ble tvunget inn i såkalte “lavendelekteskap”, med kvinnelige skuespillere som trengte å trekkes opp av de berømte mennene, som regel arrangert av studioet som hadde begge på lønningslista.” (Inger Merete Hobbestad i *Dagbladet* 15. august 2014 s. 56)

“Nesten alle filmene fulgte Hollywood-modellen, som gikk ut på å fortelle kronologiske, psykologisk motiverte fortellinger i tre eller fem stramme akter, der

alt skulle gå opp til sist og der musikk og klipping skulle være så umerkelig som mulig. Oppmerksomheten skulle være på det menneskelige dramaet, på følelsene som flakket over de enorme, vakre ansiktene på kinolerretet. Dette var, og er, en uhyre effektiv og engasjerende måte å fortelle en historie på. Når de mest sofistikerte og selvstendige filmfortellerne klarte å blande spørsmål om klassemotsetninger, seksuelle avvik og psykologiske problemer inn i denne formelen, kunne resultatet bli eksplosivt. Egentlig fikk studiosystemet sitt første skudd for baugen i 1948, da en høyesterettsdom tvang studioene til å selge kinoene sine. Men det var sekstitallet som snudde alt på hodet. Uroen bredte om seg. Nye filmskapere ville ikke styres ovenfra, men ta tak i sin tid og sine egne opplevelser. Den europeiske kunstfilmen, med sine åpnere avslutninger, mer virrende hovedpersoner og selvbevisste metanivåer, vant innflytelse. Studiofilmene tilhørte kanskje en mer tillitsfull tid, en som var mer åpen for å hengi seg til myter. De neste tiåra tilhørte “Easy Rider”, “Mean Streets”, “Bonnie and Clyde” og “Manndomsprøven”, skitnere, mer søkende filmer som var opptatt av å fjerne, ikke dandere, det myteskapende sløret.” (Inger Merete Hobbeldstad i *Dagbladet* 15. august 2014 s. 57)

En “allstarfilm” har mange, svært kjente filmstjerner blant skuespillerne (<http://filmlexikon.uni-kiel.de/>; lesedato 12.09.13).

Et uvanlig krav ble stilt da Alfred Hitchcocks film *Psycho* (1960) kom på kino i USA, for da “måtte kinosjefene skrive under på at ingen fikk slippe inn i kinomørket etter at filmen hadde begynt. Publikum ble dessuten oppfordret på det sterkeste til ikke å røpe handlingen.” (*Dagbladet* 12. oktober 2010 s. 52)

Amerikanerne Mervyn LeRoy og Anthony Mann spilte inn filmen *Quo Vadis* (1951) i den italienske filmbyen Cinecittà, som var opprettet av Mussolini. I denne filmen viser Nero fram en stor modell av Roma, den samme modellen som Mussolini hadde latt bygge til en feiring av keiser Augustus (Osterkamp 2008 s. 314). I Tyskland ble film(produksjons)byen Potsdam-Babelsberg etablert, i Italia Cine Città ved Roma, og i USA den mest kjente filmbyen av alle: Hollywood (Schroer 2007 s. 18).

Noen filmer krever enorme kulisser. Da den amerikanske regissøren Cecil B. DeMilles bibelfilm *The Ten Commandments* (1956) skulle spilles inn, ble det bygd en hel tempelby, kalt Karnak etter en ekte tempelby i Egypt. Denne kulisseyen hadde på 1990-tallet flere besøkende enn den ekte byen Karnak (Opaschowski 1995 s. 275). Den amerikanske regissøren Joseph L. Mankiewicz’ film *Cleopatra* (1963) “varer i fire timer og 11 minutter. I flere år har det versert rykter om at man skulle klare å rekonstruere regissøren Joseph Mankiewicz opprinnelige seks og en halv timers versjon [...] [filmen inkluderer] filmhistoriens kanskje mest pompøse scene noensinne, Cleopatras inntog i Roma” (*Dagbladet* 11. april 2012 s. 68).

“I 1956 gjorde King Vidor sin (svært forkortede) versjon av Tolstojs monumentale verk “Krig og fred”. Filmen ble en stor suksess verden over og bare i Sovjet ble den sett av mer enn 31 millioner mennesker. At en amerikansk produksjon av dette russiske nasjonaleposet skulle bli så populær, ble ikke spesielt godt mottatt i Sovjetunionens indre kretser og en plan ble lagt for å gjøre en egen versjon. I et åpent brev til det sovjetiske folket gikk man ut og ba om hjelp til å gjøre dette til den endelige filmatiseringen. Responsen var enorm, man fylte store haller med arvegods folk fra hele Sovjet sendte inn. Sammen med fri tilgang til samlingene i 40 museer, er det ikke overraskende at filmen ser autentisk ut – de fleste rekvisittene er originaler. Hvilken annen film [enn den sovjetrussiske regissøren Sergej Bondarsjuks *Krig og fred*, 1967] kan skilte med over 1000 setdesignere, 120 000 statister, 400 000 liter parafin brent opp i en enkeltscene, seks års innspillings-tid og kanskje tidenes høyeste budsjett? (noen av tallene er svært omstridte, både på det endelige budsjettet og antallet rødegardister det militære avgå som statister). Filmet i 70mm og så detaljfokusert at selv de forskjellige armeene marsjerer i historisk korrekt takt (120 skritt i minuttet for de franske, mens de russiske holder 75). [...] mange hundre innspillingssteder (de fleste slagscener utspilles der de virkelig skjedde)” (tidsskriftet *Cinematiket* nr. 1 i 2015 s. 12).

Den ideologiske kontrollen av filmproduksjonen skjuler seg bl.a. i økonomiske investeringer og andre forutsetninger for at et filmprosjekt skal bli gjennomført (Hohenberger 2012 s. 226).

16mm-formatet ble forbedret og spredt først og fremst på grunn av amatørfilm- og senere fjernsynsmarkedet. Det egnet seg godt for reportere og journalister som skulle vise dramatiske hendelser fra branner, kriger osv. Det var ikke like nødvendig som før med kunstig belysning. Kameraene ble mindre, lettere, stillere mens de var i bruk og enklere å bruke, slik at det kunne filmes raskt og uten å vekke mye oppmerksomhet fra omgivelsene (Hohenberger 2012 s. 224). Når filmproduksjon både blir billigere og en mindre påfallende aktivitet, blir det også vanskeligere for myndigheter og institusjoner å kontrollere hvem som lager film og hva som filmes.

På 1950-tallet “var det ikke gitt at seriøse regissører ville gjøre filmene sine i farger. Blant dem som vegret seg var regissører som Sidney Lumet, Fritz Lang, Robert Siodmak og Henri-Georges Clouzot. Særlig i Europa ble fargefilm først og fremst sett på som kommersielt publikumsfrieri. Men publikum i USA ønsket seg mer og mer fargefilm.” (Tito Pannaggi i tidsskriftet *Cinematiket* nr. 6 i 2012 s. 11) På begynnelsen av 1950-tallet investerte de store amerikanske filmstudioene i nye filmformater, fargeteknikker, stereosystemer og filmatiske spesialeffekter (“eventmovies”) for å lokke folk til kinoene (Parkinson 2012 s. 16 og 185). Fargefilm, stereolyd, større lærreter og 3D-filmer var forsøk på å holde på kinopublikum i konkurranse med TV og andre underholdningstilbud (Parkinson 2012 s. 60). 3D-filmer skal skape “hyperrealisme” (Niney 2012 s. 225).

På begynnelsen av 1960-tallet var det krise i Hollywood på grunn av konkurransen fra det nye TV-mediet. Et av forsøkene på å overby fjernsynet var å produsere kostbare kostymedramaer med handling fra antikken og fra Bibelen, med nyutviklede filmatiske teknikker og med monumental handling (Bessières 2011 s. 103).

I 1947 ble bare hver tiende film innspilt i farger. Hollywood satset fra 1950-tallet på fargefilmen som et middel til å vinne tilbake kinopublikum fra den nye attraksjonen TV (Parkinson 2012 s. 137). I 1954 var annenhver Hollywood-film i farger, i 1979 var det 96 % av alle amerikanske spillefilmer. En annen strategi for å lokke folk til kinoene var 3D-filmer. Etter at amerikaneren Arch Obolers jungelfilm *Bwana Devil* (1952) ble en stor kommersiell suksess, ble det i 1953 produsert 60 3D-filmer i Hollywood (Parkinson 2012 s. 138). Spenningen med slike filmer tapte seg imidlertid raskt, og noen ble nyinnspilt i 2D-versjon for å tjene inn penger som var tapt på 3D-versjonene.

“En 3D-fremvisning har iboende begrensninger på grunn av spesialbrillene som trengs for å se filmen. De polariserte linsene gir en betraktelig reduksjon av klarheten i bildet som vises på lerretet, og mange kinoer klarer ikke å kompensere med forsterket projektorlys, dermed blir bildet plagsomt mørkt. Dessuten blir filmopplevelsen mer avsondret av å ha brillene på. Når du ser en vanlig film, kan du vende hodet mot personen i setet ved siden av, uten at bildet på lerret forsvinner fra synsfeltet. Publikum på 3D-filmer har en tendens til å sitte helt stille gjennom filmen, stirrende rett fram, og de mister fellesskapsfølelsen av å være en del av publikum. Et mer påtrengende spørsmål er om nyhetens interesse for 3D kan opprettholdes mens tilførselen stadig øker. [...] Avhengig at tellemåten er dagens 3D-bølge den syvende reprisen siden *The Power of Love* første gang krevde at publikum satte på seg røde og grønne briller i 1922. Formatet har dukket opp sporadisk helt siden da, vanligvis i trashfilmer som *Bwana Devil*, *House of Wax* og *Andy Warhol's Frankenstein*. Hver gang gikk det av moten igjen, slik det gikk med påfunn som Cinerama og Smell-O-Vision. [...] Da Alfred Hitchcock sendte sin 3D-film *Dial M for Murder* ut til kinoene i 1954, var 3D gått av moten.” (*Aftenposten Innsikt* mai 2010 s. 77-78)

TV-apparat i de tusen hjem første til sammenbrudd i produksjonen av familiefilmer beregnet for kinovisning (Parkinson 2012 s. 103). På 1950-tallet eksploderte salget av TV-apparater (fra 1 million til 50 millioner i USA i perioden 1949-59) (Parkinson 2012 s. 133). Hollywood mistet seere på grunn av fjernsynet, men kunne til gjengjeld selge filmproduksjoner for visning på TV, ikke minst eldre filmer som ikke lenger ble satt opp på kino (Parkinson 2012 s. 197).

I Vest-Tyskland var det i 1961 ca. 4 millioner hjem som hadde TV-apparat, mens tallet hadde steget til 15 millioner i 1970. Dette kan kobles til nedgangen i kinobesøk: I 1955 var det i Vest-Tyskland ca. 800 millioner kinobesøk, i 1960 ca.

600 millioner, i 1970 ca. 160 millioner (Schenk, Tröhler og Zimmermann 2010 s. 269).

“Da tv-en kom, sluttet folk å gå på kino. Hollywood svarte med historiens mest råflotte filmformat. [...] Foran øynene hans passerer spektakulære scener tatt opp fra fly over snødekte fjellkjeder i Nord-Amerika, og det kiler i magen idet kameraet blir med på en berg-og-dalbanetur sammen med hvinende passasjerer. Filmen heter *The Miracle of Todd-AO*, og er en forfilm laget for å promotere det nye formatet som snart skal bli et av de store på norske og utenlandske kinoer: 70mm-formatet Todd-AO, utviklet av den amerikanske filmprodusenten Mike Todd. [...] 70mm-formatet handler om store produksjoner, musikal og episke historier [...] 70mm-formatet ble egentlig utviklet på 1930-tallet, men kinoene mente det ble for dyrt for dem å installere utstyret som trengtes for å vise det, siden lydfilmen hadde gjort sitt inntog med omfattende investeringer ikke lenge i forveien. Derfor satte de seg på bakbeina.” (*Morgenbladet* 30. april – 6. mai 2010 s. 28)

“Først i 1955 ble [70mm-]formatet blåst støv av og hentet frem igjen, som ett av flere widescreen-formater Hollywood lanserte for å møte en ny utfordring: Fjernsynet hadde gjort sitt inntog i de tusen amerikanske hjem, og folk ble sittende hjemme og se på svart-hvitt-skjermer med monolyd i stedet for å gå på kino. Samtidig vokste de amerikanske forstedene, noe som gjorde avstanden inn til kinoene i sentrum lengre. “Vi må gjøre noe,” tenkte Hollywoods moguler, og trakk fram det som sto i størst mulig kontrast til datidens fjernsynsapparater: et storslaget filmformat som skulle ta pusten fra de besøkende. [...] Det er et veldig flott format med spektakulære, storslåtte bilder. Særlig egner det seg for store iscenesettelser. [...] Kontrasten har aldri vært større mellom tv og kino enn da tv-en var i svart-hvitt og med monolyd, og kinoene viste 70mm-filmer. Da var film på kino tusen ganger bedre.” (*Morgenbladet* 30. april – 6. mai 2010 s. 28)

“Utviklingen av 3D-filmen litt tidligere på 1950-tallet var et forsøk på det samme [dvs. å lage noe som viste begrensningene med de fjernsynsapparatene folk hadde hjemme og filmene på dem], men publikum likte ikke brillene du måtte ha for å se filmene. Da 70mm-filmen kom, utkonkurrerte den etter hvert 3D-filmen. Et slagord var “The Modern Miracle You Can See Without Glasses”, forteller Ove Solum, professor ved Institutt for medier og kommunikasjon, Universitetet i Oslo. [...] 70mm er historien om den gang Hollywood vant. [...] den storslagne filmen *Lawrence of Arabia* [...] er blitt stående som en av de største 70mm-klassikerne [...] midt i filmen er det en teppepause hvor sjokoladepiker går rundt [...] I *Lawrence* ... er tidspunktet for pausen planlagt nøye fra Hollywoods side: Den er lagt rett etter en lang scene hvor helten strever seg gjennom ørkenen. - Det er nok sjelden blitt solgt så mye brus som i den pausen, sier [kinoinspektør ved Cinemateket i Oslo, Jan E.] Olsen.” (*Morgenbladet* 30. april – 6. mai 2010 s. 28-29)

“The epic cinema of the present, which has attracted attention partly through its sheer exuberance of scale, was itself a reaction to the emergence of television in the

1950s and the decline in cinema attendance in the late 1960s. Reflecting back to this moment, cinema was reinvented as a theatre of spectacle in order to better distinguish its culture from that of the living room.” (Curran og Morley 2006 s. 265-266) En film som gjorde enormt inntrykk på kino, var den britiske regissøren David Leans *Lawrence of Arabia* (1962), med storslagne ørkenscener.

Ungdommene reddet Hollywood da det voksne publikummet begynte å utebli fra kinoene på 1950-tallet for heller å se på TV hjemme. Hollywood begynte da med “samlebåndproduksjon av teenie-filmer” (Parkinson 2012 s. 186).

Omtrent 1960 oppstod videoformatet, altså film på magnetbånd (Felsmann 2001 s. 171). “På begynnelsen av 1970-tallet dukker nemlig en ny trussel [for kinoene] opp: videomaskinen. - De store salene på kinoene ble delt opp i flere små saler for å gi folk den samme valgfriheten som de hadde i videobutikken. Saga [kino i Oslo] gikk fra én til fem saler, tilsvarende skjedde med Eldorado og Soria Moria.” (*Morgenbladet* 30. april – 6. mai 2010 s. 29) I 1988 hadde 60 % av alle husholdninger i USA en videospiller (VHS-maskin) (Parkinson 2012 s. 194). Samtidig økte omsetningen av video-leie og -salg seg til årlig over 7 milliarder dollar. I 1995 utgjorde filmsalg til visning i hjemmet over halvparten av Hollywoods omsetning (Parkinson 2012 s. 197).

I 2009 “hadde 30 filmer en bruttoinntekt på 100 millioner dollar eller mer. Syv av dem var i 3D, og de tjente 1,6 milliarder dollar. Ser man bort fra 3D-inntektene fra denne håndfullen med filmer, har Hollywoods inntekter stupt kraftig. For filmstudioene er det enda en fordel med å lage 3D-filmer: Stereobildene kan ikke piratkopieres med videokamera. [...] Medregnet seiglivete *Avatar*, kommer det til å gå 22 3D-filmer på kinoene i USA i år [2010], en oppgang fra 14 i fjor. Det finnes omtrent 3500 3D-lerret i Nord-Amerika – under 10 prosent av totalen – og langt fra nok til å ta imot denne overfloden. [...] For å følge pengene har kinoeiere over hele USA tatt opp lån på til sammen 660 millioner data, for å kunne doble antallet digitale 3D-lerret til 7000 mot slutten av året. [...] Det å lage en film i 3D gjør at budsjettet vokser med rundt 15 prosent, men filmen kan bli langt mer lønnsom. Standardiseringsorganisasjonen *The Society of Motion Picture and Television Engineers* har beregnet at filmer som gis ut på 3D, genererer to til tre ganger mer inntekt enn samme film i 2D – i noen tilfeller så mye som seks ganger mer. De fleste filmsjefene peker på 3D-filmer, som har 3 til 5 dollar høyere billettpris, som den største bidragsyteren til det rekordstore billettsalget på 10,6 milliarder dollar i USA og Canada i 2009.” (*Aftenposten Innsikt* mai 2010 s. 77-78)

En høy andel av verdens pornografiske filmer er produsert i San Fernando Valley (ofte kalt bare The Valley) nordvest for Los Angeles.

“Popular Hindi cinema also combines narrative with musical numbers, comic turns, fights, chases, melodramatic climaxes and spectacular set pieces. Although somewhat problematically embraced in recent years as camp and kitsch, Hindi

cinema has more usually been disdained in the West for its promiscuous mixing of elements.” (Dyer 2007 s. 10)

“Ove Solum, førsteamanuensis ved Institutt for medier og kommunikasjon på Universitet i Oslo, har sammen med Gunnar Iversen skrevet boken *Den norske filmbølgen. Fra Orions belte til Max Manus*. [...] Forfatterne spør seg om Hollywood i fremtiden stadig vil sette nye, skjerpede teknologiske standarder for hva som kreves av digitalt visningsutstyr. Filmskapere fra den tredje verden vil for eksempel ha problemer med å produsere digitalfilm på et så høyt nivå som trengs for å kunne vises på det høyteknologiske, nye utstyret. - Spørsmålet er om Hollywood slik vil stenge mindre filmprodusenter ute fra markedet, og øke sin dominans. På steder med få lerreter kan man også tenke seg at den alltid tilgjengelige ferske og populære handlingsfilmen fra Hollywood vil bli foretrukket på bekostning av smale filmer, sier Solum.” (*Morgenbladet* 6. – 12. november 2009 s. 32)

Det finnes metoder for improvisert filmskaping, f.eks. ved såkalt “metodeskuespill” (“method acting”). Filmregissøren Mike Leigh “velger skuespillere som blir bedt om å tenke på forskjellige personer på deres egen alder. Så diskuteres det lenge og vel, til regissør og skuespiller i fellesskap kommer fram til en karakter de ønsker å videreutvikle. På dette stadiet er historien, hva den ferdige filmen faktisk skal handle om, helt i det blå. Skuespillerne får som regel heller ikke møte sine medspillere ennå. Først når alle har funnet sine karakterer, og kjenner deres personlighet og reaksjonsmønster ned til minste detalj, samler Leigh ensemblet. Og da åpner regissøren for at en historie kan begynne å ta form. [...] Leigh vrir litt på seg. - Nei. Når vi begynner med opptak har jeg bare fire-fem sider tekst på papiret. Men jeg har hele filmen i hodet. Så prøver vi og filmer, prøver og filmer til det sitter. Etterpå skriver jeg ned alt i detalj. Dette er ekte filmskaping og veldig langt fra en litterær prosess. [...] Mike Leigh har laget ni spillefilmer, et utall tv-filmer og flere teaterstykker. Og hele veien har han brukt sin egen metode: ekstremt lang prøvetid etterfulgt av en uvanlig lang innspillingsperiode.” (*Dagbladet* 7. oktober 2008 s. 38-39)

Regissøren kan ha ulike funksjoner i produksjonen. En “auteur” er en filmkunstner med ansvar for både filmmanuset og regien. Termen “*auteurism* [...] is directly concerned with the actual authorship of the film text [...] *auteurist* theory has championed the director as the dominant presiding force both in a specific film, and across a canon of work” (Wells 1998 s. 245). I såkalte “auteurfilmer” har samme person “ansvar for både manus og regi og dermed virkelig kan tenke helhetlig, og overføre mening mellom de forskjellige komponentene i filmen etter behov.” (*Dagbladet* 1. august 2010 s. 2)

Den fransk-sveitsiske filmregissøren Jean-Luc Godard “and his cohorts at film journal *Cahiers du Cinéma* were among the first generation of cinephiles to have grown up within an already established filmic culture, a culture with its various

genres, rules, and tropes firmly entrenched. And thus he was able to riff upon the entire history of film like a jazz musician, subverting our expectations, playfully commenting on the very nature and significance of the medium itself.” (<http://www.tinymixtapes.com/features/jean-luc-godard-retrospective>; lesedato 17.12.14) Godard har uttalt at hans filmer ble lagd slik to-tre jazzmusikere framfører musikk: de har et tema, begynner å spille og deretter føyer delene seg inn i helheten.

Regissøren Erik Løchens film *Jakten* (1959) “dreier seg om et trekantdrama, og gjennom tilbakeblikk blir vi kjent med karakterene – samtidig som en stemme ikke bare kommenterer handlingen, men også henvender seg direkte til karakterene som iblant ser inn i kamera. Motforestilling foregår på flere handlingsplan. Vi følger et filmteam, vi får se bruddstykker av filmen de spiller inn, og vi følger en kjærlighetshistorie mellom to av skuespillerne. Filmen er enestående i verden i den forstand at dens fem akter kan spilles i vilkårlig rekkefølge, noe som åpner for 120 mulige ulike versjoner. [...] Det at aktene kunne bli vist i vilkårlig rekkefølge gjør at bildene og dialogene kan bli tolket forskjellig. Dette fungerer også imot makten til filmskaperen. Slik blir ikke publikum passiv, men får tvert imot en betydelig og aktiv medskaperrolle.” (<http://rushprint.no/2009/12/jakten-pa-erik-lochen/>; lesedato 03.08.15)

Den britiske regissøren David Blair lagde en interaktiv variant av sin film *Wax or the Discovery of Television Among the Bees* (1991). Den interaktive versjonen heter *Waxweb* og handler om en birøkter som utvikler flysimulatorer. *Waxweb* består av 3.000 deler med film og stillbilder, og ca. 25.000 linker mellom delene. Filmenes lengde tilsvarer 85 minutter vanlig film (Klepper, Mayer og Schneck 1996 s. 90). Noen filmer i blu-ray-format har en “Put Yourself in the Movie feature”. Det innebærer at du som seer “can upload a shot of your head to the BD Live Web site and then, brilliantly, appear in a few select scenes” i filmen (<http://news.cnet.com/>; lesedato 04.07.11).

“Nicolas Cage Can Now Be Put Into Any Movie in History Thanks to A Machine-Learning Algorithm [...] Nicolas Cage is no stranger to internet memes, but it’ll be very hard to outdo the current Cage meme sweeping the nation. A piece of software known on the internet as FakeApp utilizes an algorithm that makes it possible to scan a celebrity’s face and upload it onto preexisting video content, so naturally people have begun inserting Nicolas Cage into every movie on the planet. [...] Ever want to see Cage as James Bond or Indiana Jones? What about as Lois Lane? Well you’re in luck because the FakeApp has made it all possible.” (<http://www.indiewire.com/2018/01/nicolas-cage-machine-learning-algorithm-deep-fakes-1201923224/>; lesedato 01.02.18)

Den amerikanske regissøren David R. Ellis’ *Snakes on a Plane* (2006) ble så omdiskutert, også på debattforumer på Internett, at filmselskapet New Line Cinema grep fatt i fans-forslag på Internett og lagde noen ytterligere scener som ble føyd inn i filmen (Parkinson 2012 s. 145 og 197).

Det blir fortsatt produsert stumfilmer, for å oppnå kunstneriske effekter. Den finske regissøren Aki Kaurismäki lagde stumfilmen *Juha* (1999) i svart-hvitt. Den franske regissøren Michel Haznavicius' stumfilm *The Artist* (2011) foregår i Hollywood i 1927-1931, og følger en skuespiller som forsvinner fra rampelyset i takt med at stumfilmene forsvinner og lydfilm overtar.

Dogmefilm-ideene ble formulert i 1995. Det skal ikke brukes filmstudio og ingen medbrakte rekvisitter skal plasseres på innspillingsstedet. Seerne skal bare høre musikk som ble spilt mens scenene ble filmet. Det brukes håndholdt kamera og både ekstra lyssetting, spesiallenser og optiske filtre er forbudt. Handlingen skal ikke inneholde overflatisk action og store sprang i tid og rom skal ikke forekomme.

Dogmefilmer er “film produceret i overensstemmelse med Lars von Triers og Thomas Vinterbergs manifest *Dogme 95*. Filmene optages i overensstemmelse med det såkaldte kyskhedsløftes ti regler, bl.a. med håndholdt kamera og direkte lyd, uden tilføjede rekvisitter, uden brug af lyssætning og uden efterfølgende justering, også overfladisk action, special effects og genrefilm er forbudt. De såkaldte dogmebrødre lavede de fire første dogmefilm, Thomas Vinterbergs *Festen* (1998), Lars von Triers *Idioterne* (1998), Søren Kragh-Jacobsens *Mifunes sidste sang* (1999) og Kristian Levnings *The King Is Alive* (2000). Sammen lavede de tv-dogmefilmen *D-dag* (2000). Af danske dogmefilm er siden kommet Lone Scherfigs *Italiensk for begyndere* (2000), Åke Sandgrens *Et rigtigt menneske* (2001), Ole Christian Madsens *En kærlighedshistorie* (2001), Susanne Biers *Elsker dig for evigt* (2002), Natasha Arthys *Se til venstre, der er en svensker* (2003) og Annette K. Olesens *Forbrydelser* (2004).” (http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Film/Filmgenrer_og_-perioder/dogmefilm; lesedato 24.03.15)

I Ridley Scott og Kevin MacDonalds film *Life in a Day* (2011) ble amatørfilmeres arbeid bearbeidet til en kinofilm (Heinze m.fl. 2012 s. 36). “We had allowed people one week to upload their stuff, but even by the end of day one, it was obvious we were going to far surpass our estimates. By the week’s end, we had soundly beaten the record – with more than 81,000 contributions. [...] The 81,000 videos came from 192 countries and amounted to about 4,500 hours – enough for one person to watch 10 hours a day, seven days a week, for almost a year and a half. [...] There were gems of all varieties: heart-rending singing from Angola; ghostly footage of elephants bathing by moonlight; emotional records of family life in the shadow of cancer; humorous travelogues around Kabul; beautiful footage of a family living on a boat on the Nile. All human life (and quite a lot of death) was there. That, I suppose, is what struck me most as I let the videos pour over me: what we had was a record of most, if not all, the major human experiences: birth, childhood, love, pain, joy, art, exhilaration, illness and death. Here were the fundamentals of every life, present in all their colours. After seven weeks spent watching this fascinating, beautiful, imaginative footage, the great bits were obvious. The hard thing now was shaping them into a narrative – not the narrative of a normal film but a kind of

emotional, progressive, thematic one. Music, fashioned by Matthew Herbert out of sounds from the clips, proved enormously helpful. Herbert's idea was that the music should itself express the beautiful, messy melee of humanity.” (Kevin McDonald i <http://www.theguardian.com/film/2011/jun/07/life-in-a-day-macdonald>; lesedato 13.05.15).

Den amerikanske regissøren Richard Linklaters film *Boyhood* (2014) “forteller om barndommen til det tenksomme skilsmissebarnet Mason (Ellar Coltrane) fra han er seks til han er atten. For å få til dette, samlet Linklater skuespillerne sine årlig i tolv år for å ta opp nye scener.” (*Dagbladet* 25. august 2014 s. 2) “Det er egentlig underlig at det ikke er blitt gjort tidligere. At filmmediet skulle bli over hundre år før noen fant ut at en oppvekstskildring burde lages ved å følge skuespillernes egen aldring, deres endrede utseende og uttrykk. Med *Boyhood* har regissør Richard Linklater gjort nettopp det, og samtidig satt en slags verdensrekord for tidenes lengste filminnspilling. [...] Han har ropt “Cut!” på settet til *Boyhood* i elleve år. [...] Hvert år siden 2002 har Linklater samlet sammen skuespillere og stab noen dager for å spille inn scener til filmen. Resultatet er forbløffende. Vi følger Mason (Ellar Coltrane) fra rollefiguren (og skuespilleren) er 7 år, og frem til de begge er 18. Fra han knapt kan sykle, til han er universitetsstudent. [...] [med] skuespillere (som i stor grad har vært med på å improvisere frem dialog)” (*Morgenbladet* 22. – 28. august 2014 s. 35).

Den kanadiske filmregissøren Atom Egoyans tre minutter lange “Artaud Double Bill” (2007) inngår i prosjektet “To Each His Own Cinema (Chacun son cinéma) anthology film commissioned for the 60th anniversary of the Cannes Film Festival [...] A collection of 34 short films, each 3 minutes in length, by 36 acclaimed directors, representing 5 continents and 25 countries, To Each His Own Cinema invited filmmakers to express “their state of mind of the moment as inspired by the motion picture theatre”. The Armenian-Canadian director Atom Egoyan crafted a painfully true examination of the impact cinema has had on the hearts and minds of today's youth.” (<http://madmuseum.org/events/artaud-double-bill-society-spectacle>; lesedato 02.04.14)

“Filmbransjen skuer lengselsfullt bakover i tid. Martin Scorseses “Hugo Cabret”, som hadde kinopremiere denne uken, handler om filmens barndom rundt forrige århundreskifte. Oscar-vinneren “The Artist” handler om dens pubertet: Stumfilmtiden. I fjor hentet Spielberg-produserte “Super 8” frem opplevelsen av å være tolv år og forsøke seg som filmskaper med familiens videokamera. Det lages mye film om film. [...] Filmene som tar publikum tilbake til kunstformens urtid, tar dem med til en epoke preget av feberaktig begeistring over å kunne gjøre disse forestillingene levende. [...] Nostalgien i “Hugo Cabret” og “The Artist” har å gjøre med at de skildrer en tid som virkelig er forgangen – ikke bare teknologisk. I en tid da andre virkelighetsoppfatninger trenger seg på i alle kanaler, har filmen mistet noe av sin magi. En gang, da den vestlige kinogjengers verden var mindre og mer fattigslig, var det noe enestående, omkalfatrende, ved å oppleve andre tider og

steder gjennom filmene. [...] Metafilmen er en krevende øvelse. Det er vanskelig å skildre med inderlighet noe som strengt tatt ikke er førstehånds følelser, ikke møter eller erfaringer, men mediet opplevelsene skildres gjennom.” (*Dagbladet* 17. mars 2012 s. 2)

“Spanish horror was born out of financial necessity. [...] When the government tightened restrictions on cheap coproductions, the Spanish film industry needed to find films they could make cheaply and export (in order to recoup the costs of their bigger-budget productions). [...] The government budgetary restrictions were met by simply making two versions of each movie – one for export, and a tamer version for domestic and, in some cases, U.S. and British distribution.” (Joan Hawkins i Mathijs og Mendik 2008 s. 179)

Amerikaneren George Lucas’ *Star Wars*-filmserie (den første filmen er fra 1977) innbrakte mer enn 7 milliarder dollar på kino og 12 milliarder dollar i merchandising-omsetning (Parkinson 2012 s. 180).

Den russiske regissøren Nikita Mikhalkovs film *The Barber of Siberia* (1998) inngikk i en større reklamekampanje: “The publicity campaign that accompanied the film’s release included the launch of an associated vodka brand and a perfume range, helping to transform *The Barber of Siberia* into an extended commercial for the ‘product Russia’ ” (Vidal 2012 s. 61).

Den ukrainske regissøren Miroslav Slaboshpitskys film *Stammen* (2014) har ingen undertitler og ingen voice-over. All dialog foregår ved ukrainsk tegnspråk for døve. “All samtale foregår på tegnspråk og filmen er helt bevisst ikke teksten – vi skal kun fokusere på det visuelle, være like fortapte i deres verden som de er i vår.” (tidsskriftet *Cinematket* nr. 5 i 2015 s. 45)

Den tyske staten støttet i 2013 tysk filmproduksjon med ca. 300 millioner euro (*Die Zeit* 30. januar 2014 s. 53).

Den amerikanske regissøren Woody Allen slet lenge med å finansiere filmene sine i USA. Siden ca. 2005 har Allen fått stor pengestøtte fra turistmyndighetene i byer der filmene hans foregår: London, Barcelona, Paris og Roma (*Filmmagasinet* nr. 5 i 2012 s. 36).

“Å sitte på en filmopsjon innebærer at man i en gitt periode har rett til å planlegge en filmatisering og jobbe for å få noen til å spytte i penger.” (*Dagbladet* 25. juni 2014 s. 42)

For å produsere amerikaneren Gary Ross’ *Pleasantville* (1998) trengtes det 1700 opptak med spesialeffekter for å vise bilder som samtidig er delvis i svart-hvitt og delvis i farger (Parkinson 2012 s. 72).

“Motion capture” innebærer at den menneskelige skuespilleren ikke er synlig i den ferdige filmen, men skuespillerens bevegelser er oppfanget med elektroder og plassert inn i f.eks. en teddybjørn eller en robot. “Mocap (kort for “motion capture”) er en teknikk der skuespillerens kropp og ansikt er dekket av små prikker som blir filmet fra alle vinkler, og brukes som referansepunkter for en digital modell. Selve skuespilleren viskes simpelthen ut, mens bevegelsene – fra positur og gange, til et hevet øyebryn eller en rynket nese – står igjen. [...] og teknikken fikk sitt store gjennombrudd med figuren Gollum fra “Ringenes herre” [...] Det vil være en helt annen menneskelighet i de figurene hvor det er en klart definert skuespiller som står bak [...] Skuespilleren gjør sitt, og så blir det justert, og justert, og justert.” (*Dagbladet* 19. juli 2014 s. 69)

Med såkalt “computer-generated imagery” (CGI) lages det f.eks. virtuelle skuespillere (virtuelle mennesker, “synthespians”) som er aktører i filmene (Parkinson 2012 s. 206). En tendens innen filmindustrien særlig etter år 2000 har vært “CGI-tung blockbusterisme” (Inger Merete Hobbestad i *Dagbladet* 26. mars 2015 s. 32). Altfor usannsynlig handling og manglende logikk kan til en viss grad dekket over av spesialeffekter (Peltzer 2011 s. 91), fordi sekvenser som består av spesialeffekter har en slags visuelt spektakulær egen-logikk.

I tre spillefilmer lansert i 2007 består fra en fjerdedel til nesten en tredjedel av sekvenser med spesialeffekter: I *Spider-Man 3* (regissør Sam Raimi) utgjør spesialeffekt-sekvenser ca. 22 % av filmen, i *Harry Potter and the Order of Phoenix* (regissør David Yates) er det ca. 24 % og i *Pirates of the Caribbean: At World's End* (regissør Gore Verbinski) ca. 31 % (Peltzer 2011 s. 142). I noen filmer fungerer den historien som fortelles først og fremst som et lim for å få spesialeffekt-sekvensene til å henge sammen (Peltzer 2011 s. 144).

Den kanadiske regissøren James Camerons 3D-film *Avatar* (2009) ble i stor grad “skapt i en datamaskin. Selvlýsende planter, fremmede dyr, merkverdige fjell og grønne vann: alt mellom himmel og jord på dette himmellegemet er enere og nuller i et eneste stort gigantisk regnestykke. “Det er som en ekstremt kraftig dataspill-konsoll,” uttalte Cameron til *The New Yorker* da magasinet besøkte ham på filmsettet tidligere i år. Mesteparten av filmen er nemlig regisert gjennom en spesialkonstruert datamonitor som gjør det mulig for Cameron å styre alle kamerabevegelser og vinkler i det datagenererte universet. Og det er ingen tvil om at den suksessrike regissøren har kost seg med det nye leketøy. I *Avatar* står ikke kameraet stille ett sekund, men sendes i stedet rundt som en blanding av slynge og kasteball. Og med på den ferden er vi. Ikke underlig, kanskje, at noen er blitt fysisk uvel av erfaringen.” (*Morgenbladet* 18. – 23. desember 2009 s. 24)

“Men om *Avatar* er aldri så høyteknologisk, foregår mesteparten av handlingen i et helprimitivt samfunn. Året er 2154 og Jake Sully (Sam Worthington) er en rullestolbundet (rullestolen er den eneste teknologien i filmen som merkelig nok har stått på stedet hvil) ekssoldat som blir sendt fra Jorden til Pandora, en fruktbar

måne i et fjerntliggende solsystem. Månen er kolonisert av oss mennesker (mer presist, et grisk gruveselskap) som har funnet store mengder av et viktig, men sjeldent mineral med det megetsigende navnet unobtanium. Problemet er at det også finnes en rekke farlige dyr på den frodige kloden, samt en menneskelignende rase (skapningene er riktignok tre meter høye med blå hud) som typisk nok har slått seg ned akkurat der mineralforekomstene er på sitt beste. Sullys oppdrag er å infiltrere disse na'aviene ved hjelp av en avatar – det vil si en kunstig oppfostret na'avi-kropp styrt av Sullys hjerneaktivitet via en svært avansert solariumseng. Det ligger en herlig ironi i at et lignende – om enn litt enklere – prinsipp brukes i *motion capturing*-teknologien som omgjør vanlige skuespillere til datagenererte na'avier. Slik tematiserer filmen på mange måter sin egen teknologi. [...] Omtrent alt som menneskeheten har gjort galt de siste 400 årene får sitt pass påskrevet av Cameron: Kolonialiseringen av Afrika, utryddingen av indianerne, krigen i Vietnam, regnskogsnedhugging, krigen mot terror og den kapitalistiske økonomien. Riktignok er det en fire-fem representanter av homo sapiens som viser seg å være ok, men resten av oss er noen neokonservative, grådige og miljøfiendtlige jævlere. *Avatar* etterlater ikke stort med håp for menneskeheten.” (*Morgenbladet* 18. – 23. desember 2009 s. 24)

“Når Sonja flyker med Nordavinden over Romsdalsalpene til Nordpolen i Nils Gaups *Reisen til julestjernen* [2012], ligger det to måneders hardt arbeid bak fra et team på 15 dataanimatører. [...] Produsent for *Reisen til julestjernen*, Jan Eirik Langøen, i Moskus Film opplyser at de luftige bildene av Sonja, i skikkelsen til hovedrolleinneholder Vilde Zeiner, er en kombinasjon av helikopterbilder fra en flytur over Romsdalsalpene og scener som er filmet på grønnskjerm-bakgrunn i et filmstudio på Jar. Regissør Nils Gaup omtaler det digitale etterarbeidet som nå er mulig som en revolusjon. *Reisen til julestjernen* inneholder 230 scener, som enten er digitalt manipulert eller i sin helhet skapt i et dataunivers. [...] Grensene for hva du kan fortelle i norsk film er fullstendig opphevet med disse verktøyene. Det eneste vi må tenke på nå, er tid og pris i forhold til den kvaliteten vi ønsker. [...] I Joachim Rønnings og Espen Sandbergs *Kon-Tiki* [2012] var det over 500 scener med visuelle effekter, det høyeste antall i noen norsk film til nå. Over 16 millioner kroner av totalbudsjettet på 93 millioner, gikk med til å skape digitalt skapte effekter.” (*Aftenposten* 9. november 2012 s. 6) I den digitale tidsalder har det utviklet seg nye ideer om hva autentisitet er (Krohn og Strank 2012 s. 224).

“[E]n stadig større del av samtidens arbeidshverdag for skuespillere består av måneder i et helgrønt studio, der de kjemper mot imaginære fiender som skal legges til i postproduksjonen.” (*Morgenbladet* 11. – 17. august 2017 s. 40)

“[C]inema can no longer be clearly distinguished from animation. It is no longer an indexical media technology but, rather, a subgenre of painting.” (Lunenfeld 2000 s. 175) “We can finally answer the question “What is digital cinema?” Digital cinema is a particular case of animation that uses live-action footage as one of its many elements.” (Lunenfeld 2000 s. 180).

“Cinema traditionally involved arranging physical reality to be filmed through the use of sets, models, art direction, cinematography, and so on. Occasional manipulation of recorded film (for instance, through optical printing) was negligible compared with the extensive manipulation of reality in front of a camera. In digital filmmaking, shot footage is no longer the final point but just raw material to be manipulated in a computer, where the real construction of a scene will take place. In short, the production becomes just the first stage of postproduction. [...] In his book-length study of digital photography, William J. Mitchell focuses our attention on what he calls the inherent mutability of a digital image: “The essential characteristic of digital information is that it can be manipulated easily and very rapidly by computer. It is simply a matter of substituting new digits for old. ... Computational tools for transforming, combining, altering, and analyzing images are as essential to the digital artist as brushes and pigments to a painter.”” (Lunenfeld 2000 s. 181)

Filmer kan føre til drastiske konsekvenser. “Rødlisten over truede arter utarbeides av Den internasjonale naturvernunionen (IUCN). Listen sorterer arter i grupper etter risikoen for at de skal dø ut, basert på data fra internasjonale forskere. Artene på rødlisten deles inn i kategoriene utdødd, utdødd i vill tilstand, regionalt utdødd, kritisk truet, sterkt truet, sårbar, nær truet og datamangel. [...] Haien er selens rake motpol. Den er sterkt truet – men virker så truende at den hittil har vekket lite sympati blant andre enn en hard kjerne av entusiaster. - *Haisommer* gjorde mye skade. I mange år var holdningen at den eneste gode haien er en død hai, sier [marinbiolog] Fredrik Myhre. Marinbiologen så seg lei av at søte dyr fikk så å si all oppmerksomheten innenfor artsvern. Derfor grunnla han i 2010 organisasjonen Hjelp havets haier, som han driver på fritiden. Målet er å bedre haiforvaltningen både i Norge og internasjonalt, og gi haien et omdømmeløft. Steven Spielbergs kinosuksess fra 1975 skapte nemlig en haifrykt som fortsatt finnes blant mange mennesker. - Etter *Haisommer* satte man i gang massiv haislakting i mange av områdene med “menneskeeterhai”, de store artene som ser skumle ut, sier Myhre.” (Morgenbladet 25. – 31. januar 2013 s. 10-11)

Etter den muslimske revolusjonen i Iran i 1979, ble kinoene (helt fram til 1997) oppfattet som et av de viktigste verktøyene for å islamisere befolkningen (Ethis 2013 s. 77). Hver kinosal måtte ha to til-liggende bønnerom, ett for menn og ett for kvinner.

“Skuespiller Ahmad Soleimani har rollen som Jesus i den iranske filmen *The Messiah*. Filmskaper Nader Talebzadeh håper hans fremstilling av lidelseshistorien skal bidra til forsoning mellom kristne og muslimer.” (Ny Tid 14. mars 2008 s. 25)

“[G]lamourfilmen *Paris Connections* er ingen film signert de store og berømte filmskaperne. Dette er “A film by Tesco” – eller om det hadde vært i Norge – “A film by Rema 1000”. Storbritannias største matvarekjede, som alle briter har et

forhold til, har alliert seg med en av de store filmprodusentene i Hollywood og bestemt seg for å kuppe filmindustriens monopol på filmutgivelser. Lykkes de, vil de revolusjonere måten filmer produseres og finansieres på – og ikke minst – spyle vekk fordyrende profitørledd som distributører og agenter. Filmen skal heller ikke innom en kino nær deg. Den skal selges direkte fra kassa på super'n, og bare hos Tesco. Her skal DVD-filmen stå i hyllen ved siden av franske viner og modne oster, og friste kundene til å kjøpe kvalitetsfilm sammen med snacks til fredagskosen. [...] Matbutikken er også veldig bevisst på hvilke filmprosjekter den jakter på. Det skal være store, kommersielle breddefilmer, gjerne basert på bøker som har solgt i millionopplag og hvor forfatterne er kjent for publikum. *Paris Connections* er akkurat en slik film, basert på en novelle skrevet av den britiske bestselgerforfatteren Jackie Collins. Hun har spesialisert seg på å skrive om det glamorøse livet i Hollywood, og har solgt over 400 millioner bøker i 40 land.” (*A-magasinet* 10. september 2010 s. 22)

“Among filmmakers who reside in France, a *cine beur*, or *beur* cinemas, has evolved, exploring the preoccupations and concerns of transnational migrant communities that have settled there. The word *beur* is French slang for “Arab” and signifies the ambivalence associated with bicultural identity despite French nationality. It also signifies the distinction and tension between French of Maghreb ancestry and their North African immigrant parents. [...] *Beur* cinema, which has a kinship with *banlieue* and “hip hop” cinemas, is part of a larger *beur* artistic tradition and social movement in music, art, photography, theater, and literature. *Beur* films are for the most part narratives told in a realist mode that have popular appeal; they are shaped by a shared colonial experience and language (French) and, with few exceptions, are by men about male-centered narratives in which women are largely marginalized. Recurrent themes are the urban multiethnic realities of unemployment, street crime, poverty, and state surveillance and regulation; the institutional, social, and personal consequences of racism; the conflicts and tensions between North African and French cultures; the intergenerational conflicts between North African émigrés and their *beur* children, especially with regard to patriarchal authority; and the tensions caused by uprootedness, exile, deterritorialization, nostalgia, escape, and repatriation. The more recent evolution of *beur* cinema, however, suggests that its composition and concerns are provisional, as some filmmakers make the transition to other areas of filmmaking in France and address non-*beur* subjects.” (Michael T. Martin og Marilyn Yaquinto i <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Criticism-Ideology/Diasporic-Cinema-BEUR-CINEMA.html>; lesedato 21.01.16)

“Addressing themes related to *beur* (and *banlieue*) cinema, the film *Bye-Bye* (1995) examines contemporary French society, which is becoming increasingly multiethnic, multiracial, hybridized, and fractured along class lines. Directed by Karim Dridi (b. 1961), a Franco-Tunisian filmmaker, *Bye-Bye* chronicles the anguished, violent, and indeterminate odyssey of Ismaél, a Franco-Maghrebi who escorts his younger brother, Mouloud, south from Paris via Marseilles to their

parents' "homeland" in Tunisia. By framing the narrative in the context of a journey, the film emphasizes two features of postcoloniality: the territorial divide between France and its former colonies and their diasporic settlement, and the cultural paradoxes of postcoloniality. These paradoxes are signified in an effective counterpoint, in which the imperatives of capitalism and pluralism contest Islamic traditions and practices, along with parental fealty [dvs. forpliktelse overfor overordnede]. Neither side of this deterritorialized and dislocating space offers Ismaél solace." (Michael T. Martin og Marilyn Yaquinto i <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Criticism-Ideology/Diasporic-Cinema-BEUR-CINEMA.html>; lesedato 21.01.16)

“Kan fansen lage en film? Frivillige skal være involvert i 50 prosent av spillefilmen *Iron Sky*. [...] I Hollywood er det helligbrøde å legge en hel spillefilm ut på YouTube. Men det er det som har gjort at Star Trek-parodien *Star Wreck* (2005) ble sett gratis av åtte millioner. Selv om de ga den vekk, skapte lavbudsjettfilmen inntekter på 500 000 euro, og det er ti ganger den opprinnelige investeringen. [...] Den nye filmen heter *Iron Sky*. Den er ingen barnefilm, men en svart komedie om hva som skjer i 2018. Nazister som reiste og gjemte seg på baksiden av månen i 1945, kommer tilbake for å ta over verden igjen. [...] - Vi vil jo ikke avsløre handlingen i filmen for våre beste fans. Derfor hakker vi manus opp i en rekke mindre deler og gir dem små oppgaver, slik at det ikke er mulig å avdekke helheten, forklarer [regissør Timo] Buorensola. Noen av filmens fans sitter på spesialkompetanse i 3D-modellering og digitaleffekter. Det er en viktig årsak til at han mener det er mulig å lage en science fiction-film med ambisjoner om å se like bra ut som de store Hollywood-produksjonene til mange hundre millioner kroner [...] I stedet for å sende ut trailere før vi slipper filmen, ber vi simpelthen folk om hjelp helt fra starten. Det gir nære relasjoner. Og når du har et fellesskap, et lite samfunn som støtter deg, har du et godt grunnlag for å lage en slags stammeøkonomi. [...] Filmens produksjonsteam er organisert i stadig større sirkler ut fra ledelsen i midten, der de som deltar får stadig mer påvirkning jo mer de bidrar. De mest aktive får betalt. Som for eksempel manusforfatter Johanna Sinisalo. Hun er profesjonell og prisbelønt finsk forfatter av skjønnlitteratur og filmmanus. - Jeg føler meg ikke truet, for det meste er jo min avgjørelse uansett. Jeg er en slags diktator med en masse bidragsytere. Det er ikke mulig å lage kunst gjennom komitéarbeid. Jeg må passe på at historien henger sammen. Men jeg får masse interessante forslag. Jeg plukker ut de beste og mest originale og bruker dem. Det kan bare være en eneste manuslinje enkelte bidrar med. Men fordi den enkelte har anledning å fokusere så sterkt på detaljer, blir helheten mye mer gjennomarbeidet enn vi kunne klart uten dem, sier hun. [...] Teamet bak *Iron Sky* har skapt verdens første Internettbaserte filmstudio, kalt *Wreck a Movie*. [...] En typisk oppgave for frivillige kan være: Hvordan tror du at nazistenes motorsykler ser ut i 2018?” (Aftenposten 28. november 2008 s. 6-7)

Hollywood

Da amerikaneren Thomas Alva Edison “fant opp først filmkameraet og så filmframviseren, krevde han i sin tur royalty av alle som ville benytte hans oppfinnelser. En liten gruppe filmmakere ville ikke betale, og rømte fra østkysten til det fortsatt relativt lovløse California, der de slo seg ned og begynte å lage piratfilm i en støvete liten småby som het Hollywood.” (Jan Omdahl i *Dagbladet* 25. november 2008 s. 30)

Filmselskapet Polyscope var antakelig det første som lagde film i Hollywood, nemlig *The Count of Monte Christo* i 1907, og etablerte et filmstudio der i 1909 (Parkinson 2012 s. 54). Seks år senere ble 60 % av alle amerikanske filmer lagd i Hollywood. I Hollywood ble det i perioden 1930-45 produsert ca. 7.500 filmer (Parkinson 2012 s. 60).

Fram til 1910-årene ble de fleste amerikanske filmene produsert i New York, ikke i Hollywood, som fikk sin glanstid fra 1920-tallet etter at en rekke filmselskaper etablerte seg der (Massuet 2013 s. 135). Hollywood “has been the center of 90 per cent or more of the picture-making activities of the industry since Paramount pulled up stakes at Astoria and concentrated all of its activity on the West Coast” (anonym journalist i 1933; sitert fra Massuet 2013 s. 139).

“Hollywood is shaped by a combination of forces ranging from the most local and industry-specific detail to the scale of national or global social and economic movements.” (Geoff King sitert fra Peltzer 2011 s. 69)

I 1914 var 90 % av alle filmer som ble vist på verdensmarkedet, produsert i Frankrike (Parkinson 2012 s. 81). Det var 1. verdenskrig som gjorde Hollywood til det største produksjonsstedet for film.

“By the late 1920s, most of the major [Hollywood] companies – MGM (a merger of Metro, Goldwyn, and Mayer), Fox Film Corporation (merged with 20th Century in 1935), Warner Bros., Universal, and Paramount – had been created.” (Bordwell og Thompson 2007 s. 390). Hollywood vokste i egenskap av å være “en glamourens verdensmetropol, med raffinert forretningsvirksomhet og kapitalistisk skruppelløshet, en nyansert sans for teknisk-estetisk perfektion og kynisk utnyttelse av massenes ønsker, taylorisert produksjonsrytme og stjernekulturne” (Schanze 2001 s. 442). Hollywood-studioene er kjent for å ha det populære som ledestjerne. Filmene kombinerer alt som er populært, lett forståelig og underholdende. “For å minske risikoen ved millionproduksjoner blir i Hollywood alt det kombinert som en eller annen gang har hatt suksess.” (Winter 2010 s. 186-187) Populære komponenter adderes til andre populære komponenter (vakre stjerneskespillere, romantikk, vold, sex, biljakter, askepotthistorier osv.).

Stadige dyrere filmer gjør filmproduksjonen i Hollywood til en rulett, selv med grundig markedsforskning i forkant av en filmproduksjon. De fleste filmer innebærer “high risks and modest profits” (Peltzer 2011 s. 81). Særlig er utgiftene

til lønn til stjerneskuespillere, til spesielle visuelle (digitale) effekter og til markedsføring høy (Peltzer 2011 s. 83). Tristar Picture-sjefen Marc E. Platt sammenlignet filmproduksjon med å lete etter olje, og at filmselskapet alltid står med ett bein i rikdom og ett bein i ruin (Peltzer 2011 s. 82).

På 1920-tallet hersket Hollywood i stor grad over hele den amerikanske filmindustrien gjennom såkalt “vertikal integrasjon”, dvs. at Hollywood-studioene kontrollerte alle ledd i kjeden fra filmopptak via distribusjon til visning på kinoene. Dette innebar “studios dominating production, distribution and exhibition” (Mathijs og Mendik 2008 s. 166). Hollywood-selskapene var lenge delt i de såkalte fem store (“Big Five”): Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Paramount, Warner Brothers, Twentieth Century Fox og RKO; deretter tre mindre: Universal, Columbia og United Artists; og til slutt de ulike “B-studioene” i “poverty row” (Parkinson 2012 s. 60). De fem store var vertikalt integrert fram til 1948 (Parkinson 2012 s. 208). “Paramount Decrees” er betegnelsen på USAs høyesteretts beslutning i 1948 som forbød filmstudioene å eie egne kinoer (Parkinson 2012 s. 209). Dette betydde slutten på den monopol- og kartell-lignende situasjonen med vertikal integrering.

“The Hollywood studio system established during the 1920s-30s arose from the need to feed an insatiable public demand for movie entertainment. Even with a rollback in audience in the early years of The Depression, weekly movie attendance throughout the 1930s averaged almost 69 million, and increased during the World War II years peaking at 84 million in 1943 and 1944.” (Bill Mesce i <http://www.soundonsight.org/how-the-blockbuster-ruined-hollywood/>; lesedato 28.05.15)

På grunn av USAs og Sovjetunionens militære allianse under 2. verdenskrig produserte amerikanerne i årene 1941-44 noen filmer som framstilte den russiske revolusjonen i et positivt lys, bl.a. Michael Curtiz’ *Mission to Moscow* (1943). Denne filmen forsvarer Stalin mot hans politiske rival Trotskij (Ferro 1993 s. 244). Et annen eksempel på en sovjetvennlig amerikansk film er Lewis Milestones *The North Star* (1943), som viser overflod og velstand i Sovjet.

I de amerikanske filmstudioene ble det på 1940-tallet og begynnelsen av 50-tallet produsert til sammen nesten 500 filmer gjennomsnittlig hvert år (Krohn og Strank 2012 s. 149).

Stramme budsjetter og dreieplaner for filmene reduserte muligheten for spontanitet under innspillingene i Hollywood, og filmer innen de gjengse sjangrene ble produsert som på samlebånd for å gi folket lett fordøyelig underholdning (Parkinson 2012 s. 60). Hollywoods suksess skyldes blant annet en samlebånd-lignende produksjonsmåte av filmene og satsing på populære sjangrer og filmskuespillere (Parkinson 2012 s. 6). “Hollywood films are cautious, uninventive, and bland” (A. S. Hamrah og Joshua Glenn sitert fra Mathijs og Mendik 2008 s. 123). Hollywood har blitt kalt “a cinema of consensus” (Richard Maltby i Westwell 2006 s. 60).

Hollywood-filmer er også kjent for sine store følelser, sin patos, følelsesfylde, emosjonalitet. En av de mest populære sjangrene har tradisjonelt vært melodrama, som skal gi seerne en sterk emosjonell opplevelse. Men det kan hevdes at filmmediet generelt legger vekt på patos i spillefilmer.

“Hollywood style of film-making [...] revolves around portraits of emotional individualism.” (King og Krzywinska 2002 s. 14) Det som har blitt kalt “a strategy typical of Hollywood production”, er å individualisere framfor å løfte noe opp på et overordnet, politisk plan. “Potentially contentious political issues form a point of reference. Their implications are not explored in detail because this is considered likely to be divisive and alienating to audiences seeking ‘entertainment’, which is usually understood as entailing the avoidance of explicitly ‘political’ material. A focus on two central characters offers both a means of avoiding the larger issue and of offering a reconciliation of the individual relationships: it is much easier to reconcile two individuals of different backgrounds than to solve social problems. The individual reconciliation offers an emotional pay-off. How this works in terms of the issues can be seen from different perspectives. The reconciliation of individual representatives of different ethnic groups (or [...] species) might be taken as symbolic of the possibility of a broader reconciliation of social conflict.” (King og Krzywinska 2002 s. 32-33)

Robert B. Rays bok *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980* (1985) “makes a good case for the tendency of classic Hollywood films to reconcile contradictions by converting “all political, sociological, and economic dilemmas into personal melodramas” (Ray 1985, p. 57). Thus “*Casablanca* displaced American anxiety about intervention in World War II into Rick’s hesitation about helping Victor Laszlo” (ibid.). The pattern is indeed remarkably consistent as is that of the individualist hero, even one conspicuously contemptuous and avoidant of community becoming the community’s savior as in *Casablanca*, *Stalag 17*, and to a comic extreme in *The Outlaw Josey Wales* wherein the alienated protagonist, played by Clint Eastwood at his stoniest, spends most of the film trying to flee community only to become the paterfamilias of a community organized around his protective strength.” (Tony Hilfer i <https://www.albany.edu/scj/jcipc/vol10is1/hilfer.pdf>; lesedato 20.03.19)

I Hollywood-filmer kan sosiale problemer, klassekamp, rasisme og sexisme overvinnes gjennom individuelt hardt arbeid og flaks (Heinze m.fl. 2012 s. 49). Men løsningene på problemene er overflatiske. I “klassisk Hollywood-dramaturgi” gjennomgår helten en lutringsprosess og finner til slutt ro i tradisjonelle verdier: familie, hjem, trofasthet (Schroer 2007 s. 248).

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 subtile og intelligente

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 Hollywood-filmene er omtrent femten prosent av hovedrollene spilt av kvinner. En undersøkelse av de 500 mest innbringende filmene mellom 2007 og 2012 viste at kvinner spilte under en tredjedel av alle snakkende roller. Samtidig utgjør kvinner 51 % av den amerikanske befolkningen og 52 prosent av kinogjengere. Virkeligheten synes å backe opp Hollywood-mantraet: Kvinner er trofaste billett kjøpere selv om filmene de ser, ikke handler om kvinner, og derfor har ikke studioene noe sterkt økonomisk incentiv for å endre status quo.” (*Dagbladet* 25. februar 2015 s. 2) “95 per cent of Hollywood films have been defined as containing dominant or secondary romance narratives.” (Tauchert 2005 s. xiii)

Mellom 1965 og 1975 var bare 26 % av personene (hovedpersoner og andre helt sentrale personer) i Hollywoods filmer kvinner (ifølge Peter Krämer i boka *The New Hollywood: From Bonnie and Clyde to Star Wars*; her gjengitt fra Mullen 2013 s. 152).

Ghostbusters er en film fra 2016, regissert av Paul Feig. “Kristen Wiig og hennes “Ghostbusters”-kollega Melissa McCarthy (45) er enige om at det eksisterer en dobbeltstandard i filmbransjen. - Jeg har verken sex eller nakenhet i filmene mine, men det kan være for eksempel seks banneord. I en film med to menn, derimot, kan det være 32 banneord-bomber, pottehumor og fem nakenscener med kvinner som grunnløst rister på brystene. Likevel skriver anmelderne om filmen min at den er ekkel, illustrerer McCarthy. Tobarnsmoren mener at anmelderne bruker andre adjektiver hvis hun spiller en aggressiv karakter, enn når en mannlig skuespiller tolker en liknende rolle. - En mannlig karakter beskrives som en selvsikker kar, mens kvinnenrollen betegnes som en hjerteløs type. Bare negative ord. Den kvinnelige karakteren blir ofte revet i fillebiter, mens den mannlige karakteren hylles, mener skuespilleren. Hun etterlyser en holdningsendring hos manusforfattere. McCarthy er lei av å lese manus der mannlige karakterer beskrives som “selvsikker, sjarmerende og bekymringsløs”, mens kvinnen beskrives med “lekre bein”. - Hva i huleste, liksom? Jeg blir alltid helt sjokkert. Filmbransjefolk burde vite bedre, men blir visst fremdeles skremt av sterke, kvinnelige karakterer, ler McCarthy hoderystende.” (*Dagbladets Magasinet* 23. juli 2016 s. 38)

“[T]he economic repercussions of the Great Depression ate into film industry profits. In 1931 theater admissions dropped off by 12 percent to 70 million per week, and just one year later to 55 million per week. Over the course of these two years 4,000 theaters went out of business. And with the onset of World War II, audience composition changed dramatically: with a significant segment of the male population off at war, Hollywood films targeted a predominantly female audience. This contributed to the rise in the 1940s of female film genres such as woman's

pictures, which appealed to the female audience of wives, girlfriends, daughters, and mothers of men who were deployed.” (<http://www.filmreference.com/encyclopedia/>; lesedato 01.11.12)

“When the war ended and the troops returned home, the film industry was forced to compete with the increasingly prevalent new medium of television. Many middle-class American families were moving to the suburbs; along with the newfound emphasis on the domestic sphere of home and family, the flight away from urban centers, in which movie theaters were traditionally located, forced Hollywood to struggle to find its audience. Hollywood reached its peak in attendance in 1946, with some 100 million tickets sold per week, but by 1955 this number decreased by more than half to 46 million. Along with this trend away from the urban theaters was the rise of a new suburban audience of teenagers who were passionate about rock ‘n’ roll. The film industry recognized this new audience and acknowledged its spending power, making films such as *Rebel Without a Cause* (1955) and *The Blackboard Jungle* (1955) specifically for them.” (<http://www.filmreference.com/encyclopedia/>; lesedato 01.11.12)

“In the 1960s a series of studio flops and vast overproduction drove the industry into a deep recession. Because of the breakdown of the classical studio system, Hollywood grew increasingly out of touch with the changing nature of its audience. As the threat of deregulation and the growing popularity of television grew even more powerful, the new teenage audience was not enough to sustain the film industry in the 1960s. The success of *Easy Rider* in 1969 was dramatic evidence of the changing makeup of the film audience, which was now younger and at the same time more sophisticated, showing interest in films that more accurately reflected their own lives. A survey sponsored by the Motion Picture Association of America (MPAA) in 1968 revealed that 48 percent of the audience for that year were between sixteen and twenty-four years old. As a result of the popularity of youth-oriented and more experimental films in the late 1960s, such as *Easy Rider*, *Bonnie and Clyde* (1967), and *The Graduate* (1967), the 1970s was one of Hollywood's most artistically promising but fiscally inconsistent eras, with more independent, European-influenced films produced. It was only with the success of blockbuster films like *Jaws* (1976), *Star Wars* (1977), and *Raiders of the Lost Ark* (1981), which led to the Indiana Jones franchise, that Hollywood was lifted out of one of the most financially challenged periods in its history. As a result of these box-office successes, since the 1980s the film industry has relied on consistent formulas and franchises to bring in audiences.” (<http://www.filmreference.com/encyclopedia/>; lesedato 01.11.12) *Star Wars Episode VII: The Force Awakens* (2015; regissert av J. J. Abrams) “er den første filmen som har spilt inn over 100 millioner dollar på én dag.” (*Morgenbladet* 24. desember 2015 – 7. januar 2016 s. 42)

Såkalte blockbustere er “films that aspire to have an impact beyond the normal confines of cinema and regular cinema-goers. The ultimate success for a blockbuster is to achieve the legendary status of an ‘event movie’, one that imposes

itself on our lives with saturation promotion and becomes for a time almost impossible to ignore.” (King og Krzywinska 2002 s. 60) “[I]t is the blockbuster in its contemporary form that combines (in the most exemplary but also the most efficient form) the two systems (film-as-production / cinema-as-experience), the two levels (macro-level of capitalism / micro-level of desire), and the two aggregate states of the cinema experience (commodity / service)” (Thomas Elsaesser i “The Blockbuster: Everything Connects, but Not Everything Goes”, 2001; sitert fra Peltzer 2011 s. 12). En blockbuster er “a newly released feature film expected to attract large audiences and sell well on videocassette and DVD, usually because it has won a major award or because its cast includes actors and/or actresses who are stars.” (Joan M. Reitz i http://lu.com/odlis/odlis_c.cfm; lesedato 30.08.05)

Noen blockbustere er så dyre å produsere at selv ikke enorme seertall på verdensbasis er nok til å tjene inn utgiftene, men filmen kan skape stor fortjeneste gjennom salg av merchandising-varer, dvs. klær, leker osv. (Peltzer 2011 s. 81-82). Amerikaneren George Lucas greide ikke å overbevise filmselskapet 20th Century Fox om at hans prosjekt *Star Wars* ville få et stort publikum. Til slutt klarte Lucas å få satt i gang filmingen hos Fox, mot selv å motta en oppsiktsvekkende lav lønn, men å tjene penger på eventuell merchandising (kommende produkter knyttet til den nye merkevaren *Star Wars*). Med tiden ble inntektene av merchandising fra de tre første filmene over 2 milliarder dollar. Lucas kan sies å ha skapt prototypen på blockbusteren som et kultur- og markedsoverskridende merchandisingsforetak (Peltzer 2011 s. 76).

Batman (1989; regi Tim Burton) spilte inn ca. 250 millioner dollar, men produkter knyttet til filmen, inklusiv DVD-salg, solgte antakelig for fire ganger så mye (Peltzer 2011 s. 84).

“The big-budget (usually summer) blockbuster is the financial cornerstone of the American motion picture industry, and has been for much of the last 35 years or so. In all its forms – action/adventure, suspense, Western, war story, horror, science fiction, fantasy, et al – the big budget thriller’s earning power is unmatched by any other movie form. Romantic comedies like *The Proposal* (2009), slapstick and teen comedies like *The Hangover* (2009) and *Little Fockers* (2010), are sometimes capable of blockbuster-caliber domestic earnings, but rarely match those of the thriller, nor can they rival its attraction overseas. The performances of more adult-themed dramas and comedies – even those considered financial successes – are often weaker still. The reliance of most major thriller releases today on action-driven plots is a form of cinematic Esperanto, transcending barriers of language and cultural nuance. The blockbuster thriller is as accessible to Asian audiences as it is to Latin American audiences as it is to U.S. ticket-buyers, even more so in some cases.” (Bill Mesce i <http://www.soundonsight.org/how-the-blockbuster-ruined-hollywood/>; lesedato 28.05.15)

“Som alltid baserer den globale hollywoodkinoen seg på en kombinasjon av visuell tiltrekning og lett forståelige historier [...] som med deres universelle moralske og emosjonelle appell evner å tiltale et internasjonalt massepublikum.” (Robert Blanchet i boka *Blockbuster*, 2003; her sitert og oversatt fra Peltzer 2011 s. 86) Midler til å oppnå dette er visuelle spesialeffekter, verdensberømte filmstjerner og en aktualisert “timeless tale”.

Jo dyrere en film er å produsere, desto mindre kreativ “risiko” er filmstudioet villig til å ta, hevder Robert Blanchet i en bok om blockbustere (gjengitt fra Heinze m.fl. 2012 s. 201).

Bruk av barnestjerner som amerikanerne Shirley Temple og Judy Garland styrket myten om at Hollywood var mer som en familie enn en fabrikk (Parkinson 2012 s. 67). Bruk av barnestjerner som spilte inn film etter film, krevde at filmselskapene måtte sørge for skoleundervisning, og holde strengt på arbeidstidsbestemmelser, men dette kunne likevel være lukrativt.

På slutten av 1920-tallet fikk Hollywood-filmselskapene ca. 35 % av sine inntekter fra salg av filmer til utlandet (Peltzer 2011 s. 71). På begynnelsen av 1990-tallet anslo journalister i *New York Times* at den amerikanske filmindustrien utgjorde den største og mest lukrative eksportindustrien nest etter eksporten av fly (gjengitt etter Dery 1997 s. 13).

Både organisatorisk og i filmenes innhold finnes det noe som har blitt kalt “Hollywood-aktige produksjonsverdier” (Snorre Bryne i *Dagbladets* fredagsmagasin 21. august 2009 s. 25). Produksjon av spillefilmer er i mange tilfeller så dyr at det amerikanske markedet blir for lite for Hollywood-studioene. Derfor tilpasser Hollywood seg behov og smak utenfor USA, og har noen ganger oppnådd at over 50 % av en films inntjening kommer fra utlandet (Peltzer 2011 s. 77). Filmer som kan provosere mange eller virke for intellektuelt eller estetisk krevende å se, tar studioene vanligvis ikke risikoen å produsere (Peltzer 2011 s. 78-79).

De amerikanske lavbudsjett-filmstudioene ble i første halvdel av 1900-tallet kalt for “powerty row” (Parkinson 2012 s. 47). Såkalte B-filmer har svært begrenset budsjett, “annenrangs skuespillere” (Parkinson 2012 s. 110), mangler originalitet og bruker enkel filmteknikk.

En B-film er en “low-budget motion picture, especially one shown as the second half of a double feature during the period when most movie theaters in the United States sold admission to a double feature (example: *I Walked with a Zombie* (1943) directed by Jacques Tourneur). The main feature, shown first, was generally a large-budget production (A-movie) employing well-know actors. The term is still used although the practice of showing two films for the price of a single admission has been discontinued in most theaters. B-pictures typically use less well-known

actors and may have limited theatrical distribution. A high proportion are genre films (horror, science fiction, romantic comedy, etc.).” (Joan M. Reitz i http://lu.com/odlis/odlis_c.cfm; lesedato 30.08.05)

“I dag kan det høres ut som et nederlagsdømt prosjekt, men for regissør Edgar G. Ulmer var det “business as usual”: Seks dagers innspilling, alt innenfor studioets murer, med et budsjett på en tiendedel av en gjennomsnittlig Hollywood-produksjon. Resultatet var den intense noir-klassikeren “Detour” (1945), en av de fremste filmene fra 40-tallet og det filmkritikeren J. Hoberman har sammenliknet med “å finne en Rembrandt-tegning pakket rundt en tyggegummibit”. [...] I vår dagligtale blir b-filmstempelen generelt gitt til middelmådige, smått pinlige og forutsigbare filmer, og er følgelig en temmelig nedsettende etikett å få påklistret. Men b-filmer var i utgangspunktet ikke en benevnelse basert på estetiske kvaliteter. Fenomenet stammer fra Hollywoods gullalder på 30- og 40-tallet da en tradisjonell kinoforestilling besto av en “double feature”. Det vil si, først en relativt kort og langt billigere produksjon uten store stjerner. Deretter kveldens hovedfilm, ofte en langt mer påkostet og stjernespekket affære. De fleste studioene hadde egne underavdelinger som produserte b-filmer. I tillegg fantes rendyrkede b-filmstudioer som PRC, som blant annet produserte nevnte “Detour”. Og nettopp her, i skyggen av Hollywoods stjerneprakt, ble noen av filmhistoriens mest spennende, minst politisk korrekte, formmessig eksperimentelle og moralsk problematiserende filmer laget. Fra den nesten kommunistiske “Heroes for Sale” (1933) til Jacques Tourneurs moralsk tvetydige krimdrama “Out of the Past” (1947). For så lenge filmskaperen aksepterte de strenge økonomiske vilkårene, de klare sjangerkravene (bare western, krim, skrekk eller science fiction takk!), samt den knappe lengden, sto han uvanlig fri til å regissere filmen slik han ville. Det er i denne spenningen mellom det strengt kommersielle og det fullstendig fristilte, fändenivoldske, spekulative og smakløse, at b-filmen fant sin upretensiøse og egenartete form.” (Ulrik Eriksen i *Dagbladet* 9. januar 2009 s. 33)

“For mange regissører, som John Ford og Francis Ford Coppola fungerte b-filmproduksjon som en slags filmskole. Et område hvor man kunne prøve og feile, uten de potensielle fatale økonomiske eller karrieremessige konsekvensene forbundet med større produksjoner. [...] Mens Hollywood generelt har hatt vondt for å ta opp aktuelle politiske temaer, har b-filmene sjelden hatt liknende kvaler. [...] “Heroes for Sale” (1933) viser depresjonens USA i all sin grusomhet, mens “The President’s Analyst” (1967) er en fabelaktig satire over politisk paranoia, liberale kjerneverdier og store selskapers makt over amerikansk samfunnsliv [...] Flere regissører har en tydelig b-sensibilitet: blant annet Oliver Stone med sine følelsesladete og kontroversielle politiske dramaer (“Salvador” fra 1985 er et særlig høydepunkt), John Dahls moderne noirfilmer (som for eksempel den iskalde “The Last Seduction” fra 1993), og Coen-brødrenes filmrefererende komedier. Og Quentin Tarantino selvsagt, en mann som trolig aldri hadde hatt noe å lage film om, hadde det ikke vært for hans pasjonerte kjennskap til b-filmhistorien. [...] B-filmens viktigste arv er den tøylesløse villigheten til å gi seg i kast med livets mer

gjørmete sider, for så å komme skitten og temmelig ulekker ut på den andre siden. [...] “Livet er som en b-film. Tullete og rart. En historie uten mål og retning, der dialogen er dårlig, men iblant full av poesi.” Ani DiFranco, amerikansk artist” (Ulrik Eriksen i *Dagbladet* 9. januar 2009 s. 33).

Filmprodusentene fant etter hvert ut hva som krevdes av en film for at den skulle ha sjanse til å vinne en Oscar-statue og dermed selge enda bedre: En viss historisk eller kulturell betydning, og en stjerne som må kjempe seg fram og hankses med fordommer eller lignende (Parkinson 2012 s. 70). Filmer ble holdt tilbake for visning til tiden før utdelingen, for å kunne være ferskere i minnet til de 6.000 stemmeberettigete for Oscar-prisen (s. 70).

“An ongoing debate throughout film history concerns the degree to which film content can influence its audiences’ thoughts and behavior. In response to accusations of immorality and depravity, primarily owing to its depictions of sex and violence, Hollywood early on developed a system of self-regulation to fend off government pressure and threats of censorship. The result of this self-regulation was a system of self-censorship known as the Production Code that influenced film content from 1922 to the mid-1950s. The Production Code technically remained in effect until 1966 but became increasingly difficult to enforce in the 1950s. In 1968 the MPAA established a ratings system that categorized films based on their age-appropriateness and that remains the current system of regulating audiences. As in the 1950s, preteen and teen audiences have proved to be extremely important as a target audience with disposable income to spend on entertainment. The introduction of the PG-13 rating in 1983 forced the film industry to make films that appeal to audiences of multiple ages in order to realize the biggest profit on their investment. R-rated films have been seen as riskier investments because their restricted age group eliminates this young audience, one of the most lucrative segments of the population. Leaving nothing to chance, the film industry does its best to ensure a film’s popularity and success by incorporating the audience into the production process. As a result of the blockbuster successes of the 1970s during an otherwise gloomy financial period, studios implemented pre-production market research to ensure a film’s audience before its production. This was a significant change from the classical Hollywood model, in which an audience was found after a film’s production.” (<http://www.filmreference.com/encyclopedia/>; lesedato 01.11.12)

“Through the Production Code, the major [U.S. movie] studios had regulated the content of their films in such a way as to ensure that they were unlikely to cause offence to any segment of the audience. In particular, Hollywood had tried to avoid offending women. The introduction of a rating system regulating access to individual films according to the age of the movie-goer signalled the industry’s willingness to abandon the notion of inoffensive entertainment for everybody, and instead to appeal strongly and specifically to some audience segments, especially young males, even if that meant excluding other segments such as women and children. The X-rated *Midnight Cowboy* (1969) and the horror film *Rosemary’s*

Baby (1968) indicated to women that perhaps it was not safe for them to go to the movie theatre anymore.” (Stokes og Maltby 1999 s. 97)

Production Code forbød eksplisitt å vise kjærlighetsforhold mellom “hvite” og “svarte” i filmer: “6. Miscegenation (sex relationships between the white and black races) is forbidden.” (<http://censorshipinfilm.wordpress.com/resources/production-code-1934/>; lesedato 12.09.13)

“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)

“Kjente skuespillere, som har et etablert bånd til sitt publikum, får de største rollene. Når kinogjengerne skal se en fiksjonsfortelling spilt ut på det store lerretet, velger de den som er befolket av mennesker de kjenner igjen fra verden utenfor filmen. Antakelig har det å gjøre med behovet for å vite omtrent hva du får når du kjøper kinobillett, en holdning som også preger Hollywoods henfallenhet til sjangerfilmer. Tydelige signaler er viktig. I mange tilfeller glir film og virkelighet over i hverandre: Sladrepresen rapporterer fra stjerneverden som om den var en evig såpeopera av kjærlighet og hat, en spillefilm i seg selv, og skuespillerne skaper en stil og et omdømme som likner rollene de får.” (*Dagbladet* 25. februar 2012 s. 68)

En av grunnene til Hollywoods verdensdominans er at innenriksmarkedet lenge fungerte som en slags “melting pot” for hele verden, med kinoer i amerikanske byers Chinatown, Little Italy, spanske områder i California osv. (René Bonnell gjengitt etter Ethis 2013 s. 22-23). Filmene ble skapt for en “mini-versjon” av hele verden, og kunne deretter selges til det globale markedet. Filmforskeren Richard Maltby hevder i boka *Hollywood Cinema* (1996) at filmene er lagd for å være åpne for mange tolkninger, slik at de gir mening i de fleste av de forskjellige kontekstene rundt omkring i verden som de blir sett i (gjengitt etter Schenk, Tröhler og Zimmermann 2010 s. 101).

“Hollywood has always had to produce “texts” that are highly ambiguous, or permeable, when it comes to meaning-making: movies had to permit multiple entry-points without thereby becoming incoherent. This is what David Bordwell has called the “excessively obvious” nature of the classical film, and why he and others, such as Edward Branigan, have insisted on comprehension (along with transparency, linearity, and closure) as the abiding virtues of Hollywood, while others – with equal justification – have pointed to the lacunary, redundant, and circular nature of the same classical cinema. One might call it a policy of “access for all” (“a Hollywood film is a party to which everyone can bring a bottle” is how

the director Robert Zemeckis once phrased it), and no small achievement, when one considers that multiple entry-point means: audiences of different gender, different age-groups, different ethnic or national identities, different educational backgrounds, but also quite literally, audiences that “enter” a film at different times during a given performance (on television) or at different points in history (the “classic” or “cult” film).” (Thomas Elsaesser i Buckland 2009 s. 36-37)

Den amerikanske regissøren og kritikeren Richard Maltby har hevdet at “rather than stick religiously to one particular genre, the film industry is more likely to take an opportunist approach in which a marketable formula, bankable star, reusable set and those elements of whichever genre [that] seems to work best within a particular moment, will be pulled together *ad hoc* to form a profitable commodity” (gjengitt etter Westwell 2006 s. 8). Hollywood-filmer rommer ofte “a mixture that might appear incoherent, merely trying to have it all ways to appeal to a range of audiences, or as a way of seeking to reconcile major cultural differences and contradictions.” (King og Krzywinska 2002 s. 35-36)

“Vi er blitt lært opp til at amerikanere ikke har smak. I hvert fall ikke når det kommer til kultur. Ikke nok med at utmerkede kunstneriske produkter fra resten av verden sjelden får et publikum i Amerika. De har også problemer med å verdsette det beste fra sin egen kultur [...] Det viser seg at amerikanernes smak er eminent – i hvert fall i forhold til resten av verden. Fra Rio de Janeiro til Tokyo går folk mann av huse for å se tvilsomme actionfilmer, klissete dramaer og pinlige komedier som ikke har funnet et publikum i hjemlandet. Og verst dømmekraft av alle har russerne, franskmennene og tyskerne. [...] Dresskleddede direktører i hovedkvarteret til Walt Disney Studios i Burbank bet negler i hele vinter før lanseringen av milliardinvesteringen *John Carter* [regissert av Andrew Stanton, 2012]. Diverse testvisninger på nyåret skapte bekymring: sci fi-eposet vekket liten eller ingen begeistring hos publikum. Kalkylene så brutale ut. Faren for et tap på mange hundre millioner kroner var overhengende. [...] Men så kom tallene fra resten av verden. En redningsbøye ble kastet fra både øst og sør. Russerne viste seg å være vilt begeistret for den marsfarende borgerkrigshelten Carter. Meksikanerne likeså. Flere andre regioner rapporterte om gode tall. Til nå har filmen spilt inn over 200 millioner internasjonalt, tre ganger så mye som i USA.” (Ulrik Eriksen i *Morgenbladet* 20. – 26. april 2012 s. 30)

“[O]gså åpenbare filmatiske fallitter har det med å bli reddet av klodens søplete smak. Mens filmer som *Final Destination 5* og *Sucker Punch* møtte et likeglad amerikansk publikum da de ble lansert i fjor, var trykket et helt annet i resten av verden. Førstnevnte var en av de aller mest populære filmene i Russland i 2011. Tyskerne på sin side gikk mann av huse for å se skoleskjørtkledde bimboer slå hverandre helseløse i *Sucker Punch*. [...] I stadig større grad lanseres store produksjoner samtidig over store deler av verden, hjulpet av massive markedsføringskampanjer, både for å minske lekkasjen til ulovlig piratvirksomhet, samt dra nytte av internettets globaliserte informasjonsflyt. Raskt voksende

markeder som Brasil, Russland, India og Kina (BRIK-landene) blir særlig kurtisert. Ifølge BBC gikk kinoomsætningen i Russland, India og Kina opp rundt 50 prosent i 2010, mot en nedgang på rundt 5 prosent i USA. I tillegg pakker Hollywood-produksjoner oftere med seg kameraene og flytter utenlands. Mange land har innført egne skattefradrag for å tiltrekke seg filminnspillinger, men det er bare en del av begunstigelsen. Det viser seg at den lokale interessen eksploderer når en amerikansk film er spilt inn i nærheten. [...] Sabelraslingsfilmens regissør Paul W.S. Anderson har nærmest spesialisert seg på slike regionale eskapader: Hans forrige film, *Resident Evil: Afterlife* (2010), ble spilt inn i Japan der den var syvende mest sette film det året. [...] Imens gnir Hollywoodprodusentene seg i hendene over at nesten uansett hvor dårlige filmer de klarer å lage, finnes det et innbringende marked for dem, et eller annet sted på kloden.” (Ulrik Eriksen i *Morgenbladet* 20. – 26. april 2012 s. 30-31)

“Har du lagt merke til at det er Hong Kong og ikke New York som har blitt angrepet av monstre og romvesener i det siste? [...] i “Transformers: Age of Extinction”, som hadde norsk kinopremiere i går, er det Beijing og Hong Kong som er skueplassene for de siste store slagene mellom våre helter og mørke maskintrusler fra det ytre rom. Hong Kong har allerede fått gjennomgå, i liknende feider i de nylige blockbusterne “Pacific Rim” og “X-Men: Days of Future Past”, mens Shanghai og Macau er åsteder for James Bonds nærkamper med fienden i “Skyfall”. Årsaken er enkel: Det er i Kina både penger og publikum befinner seg. Kina er nå verdens nest største kinomarked etter Nord-Amerika, og forventes å passere Hollywoods hjemland i 2020. Samtidig styrer kinesiske myndigheter kinomarkedet med årvåkent blick og bestemt hånd. Bare 35 importerte filmer i året blir satt opp på kinesiske kinoer, og amerikanske produksjonsselskaper, som står bak gigaproduksjonene som er avhengig av å trekke et stort, globalt publikum for å gå med overskudd, jobber iherdig for at akkurat deres film skal bli en av de utvalgte. Dette er noe av årsaken til at action- og effektdrevne underholdningsfilmer er blitt prioritert i de seinere år på bekostning av komedier, fordi førstnevnte er lettere å oversette fra én kultur til en annen. [...] I “Pirates of the Caribbean: At World's End” ble det laget en egen kinesisk versjon av filmen der Chow Yun-Fats rolle var klippet vekk, fordi kinesiske myndigheter oppfattet sjørøveren Chow spilte som en fornærmelig etnisk stereotyp. Invasjonsstyrken som Chris Hemsworth kjemper mot i den futuristiske actionfilmen “Red Dawn” ble endret fra kinesisk til nordkoreansk underveis i prosessen, for å gjøre det lettere for filmen å komme inn i Kina. I slutten av juni vant det amerikanske hæertoget mot Kina en viktig seier, da fem Hollywood-filmer toppet den kinesiske kinolisten.” (*Dagbladet* 12. juli 2014 s. 2)

The Great Wall (2016; regissert av Yimou Zhang) “er et testprosjekt. Målsettingen er å produsere noe som slår like godt an i Kina som i Vesten. Knekker man den koden, er det svimlende summer å tjene. Ifølge Mike Ellis, leder for Asia- og Stillehavsområdet i Motion Picture Association of America, vil Kina gå forbi USA og bli verdens største kinomarked i løpet av året. En hit på begge sidene av

Stillehavet kan derfor sammenlignes med en slags hellig gral for filmstudioene. - Nå hører du studiosjefer snakke om et globalt publikum. De prøver å finne ut av hva slags historier som vil fenge over hele kloden. Det er derfor jeg tror det er så stor etterspørsel etter superheltefilmer. Der har du en helt og en skurk, og alle kan forstå det, sier [Matt] Damon, som selv har en heller endimensjonal helterolle i *The Great Wall*. For noen tiår siden var det helt utenkelig at en vestlig film skulle vises på kinesiske kinoer. Hollywoodproduksjoner fikk først innpass i 1994, og da satte myndighetene et tak på ti filmer i året. Etterhvert har tallet økt litt, og nå slipper 34 amerikanske filmer årlig gjennom nåløyet.” (*A-magasinet* 17. mars 2017 s. 46)

“I en artikkel i GQ peker journalist Mark Harris på at Hollywood-filmer i dag, og publikums iver etter å se dem, er mer knyttet til franchise og sjanger enn til stjerneavnet på plakaten, og på at roller som superhelte eller science fiction-eventyrere kan være farlige fristelser for unge menn med den rette kombinasjonen av ambisjoner og kjeveben. De får et globalt publikum, men i pregløse roller, som blir gitt dem før de har rukket å etablere seg som personligheter på egenhånd. De sliter med å gjøre seg uerstattelige. Taylor Kitsch, som etter storbudsjettfilmene “John Carter” og “Battleship” ikke har klart å få stjerneglansen han har strebet etter, er bevis nummer én. Kanskje kan den nye dynamikken være med på å jevne ut studiosjefenes syn på menn og kvinner. Det er en vedtatt Hollywood-sannhet, backett opp av publikumsstatistikken, at kvinner gjerne ser filmer med mannlige frontfigurer – mens Angelina Jolie er den eneste kvinnelige filmstjernen som trekker mannlige publikum på samme måte.” (*Dagbladet* 30. mars 2013 s. 4)

“Donna Haraway har skrevet om “worlding”, “verdensgjøring”, som handler om hvordan vi alle er med på å skape virkeligheten. [...] I Star Trek-seriene hadde man kvinnelige offiserer på brua lenge før man hadde det i det virkelige livet. Det var viktig, fordi det gjorde det mulig å faktisk tenke seg det” (*Forskerforum* nr. 8 i 2015 s. 21).

Amerikanske filmer der målgruppen primært er den hvite, amerikanske middelklassen har sjelden en afrikaner eller afroamerikaner i hoved- og helterollen. En “token negro” er en “svart” person “in TV shows when everyone else is white, and [who] has to be there for political correct reasons. Fifty percent of the time, this token negro has a trophy white wife, usually a blonde. No one really likes the token negro as he is falsely described as intelligent, easy going, and the peacemaker. As if to say that whites are bad and blacks are the children of God. Also has a bland personality.” (<http://www.urbandictionary.com/define.php?term=Token%20Negro>; lesedato 12.05.16)

Noen filmer framstår direkte eller indirekte som rasistiske: “Regissør Ridley Scotts storfilm “Exodus: Gods and Kings” blir tungt kritisert på sosiale medier. [...] Til tross for at filmen er satt til Egypt rundt 1300 år før Kristus, er det i all hovedsak britiske og amerikanske skuespillere som spiller de egyptiske og israelske hovedkarakterene. [...] Den egyptiske underklassen derimot, bestående av tyver og

tjenere, spilles av mørkhuda skuespillere. [...] Historien tar sted i oldtidens Afrika, men alle de afrikanske kongene og gudene spilles av hvite skuespillere, og alle slavene, tyvene og “underklasse-egypterne” spilles av svarte skuespillere” (*Dagbladet* 1. august 2014 s. 40).

“Da professoren Jack Shaheen tidlig på 80-tallet gjennomgikk 1000 filmer for å analysere TV-araberen, var resultatet nedslående. Han har siden den gang skrevet flere bøker om hvordan Hollywood i årtier har manipulert folks følelser når det kommer til arabere. I boken *Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People* skriver han blant annet om [...] portrettet av den farlige araberen, og i dokumentaren med samme navn trekker han paralleller til nazistenes teorier om det såkalte *untermensch*.” (*Aftenposten* 7. november 2014 s. 4)

Hollywood har ofte blitt kritisert for “cultural globalisation or the colonisation of imagination” (<http://www.teorijainpraksa.si/>; lesedato 06.08.13), dvs. en kulturell imperialisme som omfatter de fleste av verdens land. Og filmkritikere fra nesten alle land i verden har kritisert sitt hjemlands filmselskaper for at de heller imiterer Hollywood-klisjeer enn å utforme selvstendige filmstiler (Parkinson 2012 s. 155).

Filmer som Alan J. Pakulas *The Parallax View* (1974) og James L. Brooks’ *Broadcast News* (1987) er eksempler på Hollywoods egen “dekonstruksjon” av film/fjernsyn og kulturindustrien (Heinze m.fl. 2012 s. 45). Filmene viser at disse er kontrollert av en mektig (og delvis korrump) elite.

Michael Ryan og Douglas Kellners bok *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film* (1988) er en studie av politikk og ideologi i hollywoodfilmer fra 1960-tallet til 80-tallet. Filmene understøtter ofte en ideologisk basert “common sense”, og viser i (ideologiske) kamper og konstruksjoner hva som er “virkelig og viktig”.

“Hollywood’s characteristically transparent yet ideologically refracted “window” on reality. [...] spectators took films as transparent renderings of the real when in fact they simply produced a reality effect” (Collins, Radner og Collins 1993 s. 109).

“*Hollywoodisation*, according to the Oxford Dictionary (online) is to ‘adapt (a story or series of events) so as to conform to the supposed norms of a typical Hollywood film, especially in respect of being unrealistically glamorous, exciting, or simplistic’ (Oxford University Press, 2013). With the prestige, and success of the Hollywood film making industry, [it] is no wonder that films are influenced and re-made in order to appeal to a Hollywood audience (i.e. the majority of the world’s population). A product of extreme hollywoodisation is the film *The Ring*. Most people would know this film as a 2002 American psychological Horror film starring the likes of Naomi Watts and Martin Henderson. What many people don’t know is actually a remake of the 1998 Japanese production *Ring* (“Ringu”), an

adaption of a Japanese novel of the same name, written by Suzuki Koji.” (<http://globalisationaustraliansurfculture.blogspot.no/2013/09/week-9-hollywoodisation-ie-de.html>; lesedato 24.11.14)

Ofte satses det på oppfølgere, nye adaptasjoner, nyinnspillinger og andre “Pre-sold Properties” (Peltzer 2011 s. 83). Relativt sikre kort er filmatiseringer av populære romaner og “remakes” av eldre filmer som har blitt klassikere.

Hollywood har fra 1990-tallet blitt “et infantilt ekkokammer hvor konsepter fra tegneserier, ungdomsromaner og tv resirkuleres i det uendelige. [...] et sinnrikt konstruert verktøy, utformet for å få adgang til bestemte følelses- og erkjennelsesmessige mekanismer hos publikum [...] Denne kunstige nostalgien er i seg selv et uhyggelig potent virkemiddel, men det er bruken av virkemiddelet som gjør det problematisk. [...] alt det beundringsverdige filmhåndverket til syvende og sist ikke brukes til annet enn å minne publikum på ting de har likt før.” (Aksel Kielland i *Morgenbladet* 10. – 16. november 2017 s. 33)

At noe er “amerikansk” er over store deler av verden en attraktivitetsfaktor, som forbindes med USAs økonomiske styrke, politiske makt og individualistiske ideologi (Peltzer 2011 s. 86-87). Men navnet “Hollywood” assosieres av mange utenfor USA med amerikansk kulturimperialisme. En betydelig andel av amerikanerne forbinder Hollywood med ikke-amerikansk, europeisk og venstredreid tankegods. Dette har noen politikere utnyttet til å fremme sin egen sak. I en valgkamptale i Davenport i Iowa i 2004 sa George W. Bush: “Most American families do not look to Hollywood for a source of values. The heart and soul of America is found in caring and loving communities like Davenport, Iowa.” (siteret fra Mai og Winter 2006 s. 30)

“[M]ovie violence became an issue in the 2000 presidential election: Democrats and Republicans alike condemned Hollywood for violence in movies, and for marketing violent movies to youth (Rosenbaum 9/12/2000:A1). Politicians from President Clinton to Vice President (and presidential candidate) Al Gore condemned the practices and threatened to sponsor legislation if the movie industry did not stop the abuses (Rosenbaum 9/12/2000:A20). The Republicans even attacked the Democrats for not attacking Hollywood enough: being soft on crime has given way to being soft on violence in the movies as a campaign issue (Perez-Pena 9/21/2000:A22).” (Wes Shipley og Gray Cavender i <https://www.albany.edu/scj/jcipc/vol9is1/shipley.html>; lesedato 12.03.19)

Michael Medveds bok *Hollywood vs. America: Popular Culture and the War on Traditional Values* (1992) “is a passionate and immensely readable polemic about the entertainment industry’s self-destructive assault on the ideas and mores of its American audience. [...] explain how Hollywood’s alienation from traditional values is itself alienating American moviegoers and television viewers. [...] the entertainment industry “regularly ridicules religious believers as crooks or crazies.”

[...] The bizarre thing about this Hollywood fashion, especially given the fact that every week 78 million Americans attend church while only 19 million go to the movies, is that it has proved financially ruinous: “The cinematic assaults on religion have lost hundreds of millions for the people who made them, but the major studios ... persist in throwing good money after bad.” [...] Medved’s most original insights have to do with the growing display of moral and spiritual ugliness on screen, expressions of an anarchic streak which, more than anything else, defines today’s Hollywood ethos. [...] And of course the language used has become progressively more obscene. [...] To Hollywood, the only real transcendence afforded in life is sex – and not marital sex, either. [...] Although Americans in overwhelming numbers get married and stay married, and believe marriage is an unvarnished good, Hollywood insists on portraying marriage as a failing or failed institution. [...] The same feelings of instability are engendered by Hollywood’s obsession with violence and crime. Television characters are murdered at a rate a thousand times greater than people in real life. Medved concedes that crime will, for understandable reasons, always be “overrepresented in popular entertainment,” but warns that “the ominous view of the world conveyed by the popular culture contributes powerfully to the insecurity and paranoia that in turn facilitate increased levels of criminal activity.” Unfortunately, he also resorts to some shaky social science attempting to demonstrate a direct relation between crime on screen and an increase in criminal behavior among America’s youth.” (John Podhoretz i <https://www.commentarymagazine.com/articles/hollywood-vs-america-by-michael-medved/>; lesedato 31.07.18)

Regissøren John Ford uttalte at “Hollywood is a place you can’t geographically define. We don’t really know where it is.” (siteret fra Peltzer 2011 s. 69)

Mosfilm

Det største filmselskapet i Sovjetunionen har i mange tiår vært Mosfilm. “The history of this huge “city” situated on the Vorobyov Hills began a long ago, in 1920. In the first decades of the twentieth century, Russia already had several cinema ateliers, among which the most famous was the company, established by Aleksandr Khanzhonkov and Joseph Yermolyev. After the Revolution, the Soviet Russia government in 1919 considered the cinema as a powerful propaganda weapon, and issued special decree, which said that all the existing ateliers were nationalized. Lenin said the following about the importance of cinema: “While people are ignorant, the most important arts for us are cinema and circus ...” [...] In November 1923, on a new enterprise work began with shooting “On the wings up” movie by director Boris Mikhin. The movie was issued on big screen in January 1924. Since that, the studio began working as a formed creative team and that date is considered as the studio birthday. [...] In November 20, 1927 at the Lenin Hills had been solemn foundation of the new film studios. On the invitation cards has been described in details how to get to the place where a few years later “Mosfilm” had risen. It was the edge of the Moscow where the suburbs began rustic – with

small wooden houses, gardens and orchards.” (<http://www.mosfilm.ru/eng/company/history.php>; lesedato 14.04.15)

“However, the film industry had to deal with an unexpected problem – the sound cinema appeared. The project of Mosfilm was developed in the 20’s, when movies were silent. Therefore already constructed pavilions weren’t adapted for synchronous sound shooting and production of sound movies. In such circumstances, studio employees’ work was very hard. Serious works for the acoustic insulation and finishing of first four film soundstages managed to carry out only after the WWII. [...] Movies that we see today with pleasure were shot in the first decades. Following the “Jolly Fellows”, Grigory Alexandrov produced such great comedies as “Circus”, “Volga-Volga”, with famous and nation’s favorite actress Lyubov Orlova starring. During these years, Ivan Pyryev filmed comedy “Tractor-drivers” and “Swineherd and Shepherd” in starring the other Soviet cinema 30s famous actress – Marina Ladynina. [...] In September 1941, when the Germans were advancing towards Moscow, government evacuated all the Movie studios to the east, Alma-Ata. 950 Mosfilm employees, despite of this, volunteered in the division of the national militia and the third Moscow Division. [...] In difficult war conditions, people much more than in peacetime needed rest. That’s why the film industry during the war has been equated to the military – in spite of that in these years sparkling comedy or movies continued to appear that support the overall morale, and many popular actors went to the front as part of the special front-line squads.” (<http://www.mosfilm.ru/eng/company/history.php>; lesedato 15.04.15)

“During the war years at “Mosfilm” was created about twenty feature films in total, including the famous movies “Ivan the Terrible” by Sergei Eisenstein, “Invasion” by Abram Room, etc. In the central Mosfilm’s square in front of the main building an obelisk after the 20th anniversary of the Victory in memory of fallen studios’ staff was opened. From there 146 people went to the defense of Moscow and gave their lives for freedom of the Russia. [...] Despite the difficult war years the film industry continued to develop, and in 1944 on specially created equipment at studio was shot one of the first color films – “Ivan Nikulin – Russian Sailor” (by I. Savchenko). And in 1946 “Stone Flower” by Alexander Ptushko won the International Prize at the Cannes Film Festival for the best color using. At this time such masters as Alexander Dovzhenko, Ivan Pyryev, Yuli Reisman, Sergei Jutkiewicz, Boris Barnet, Leo Arnshtam, Alexander Ptushko, Alexander Zarkhi, Mikhail Kalatozov and others worked in the studios. Despite the fact that in the first decade after the war, as well as in the war years Mosfilm and the entire Soviet cinema had inflows of young directors, the situation was changed drastically in the mid-50s and early 60s which was discovering new talent era. During these years, Gregory Chuhrai won an audience’s hearts with the “The Forty-First” and “Ballad of a Soldier”. On the first Moscow International Film Festival Sergei Bondarchuk received an award for the film “The Destiny Of Man”, “The Cranes Are Flying” by Mikhail Kalatozov were awarded by Palme d’Or at the XI International Film

Festival Cannes” (<http://www.mosfilm.ru/eng/company/history.php>; lesedato 14.04.15).

“60s brought more new names: Tarkovsky shot “Ivan’s Childhood” and have a new look at the Russian history in “Andrei Rublev”, Andron Mikhalkov-Konchalovsky turned to inside troubles of the Russian village in “Asin’s Happiness”, Elem Klimov released brilliant film “Welcome, or No Trespassing”, Marlene Hutsiev shoot the well-known “July rain”. “White Sun of the Desert” by Vladimir Motyl almost created a new genre of Soviet “Eastern” movie. [...] The famous introduction image – the sculpture “Worker and Peasant Woman” by Vera Mukhina in front of the Spasskaya tower – appeared for the first time in 1947, in the film “Spring” by Grigoriy Alexandrov. [...] Over the years, Mosfilm studios has produced over 2500 movies and several generations of viewers has seen those motion pictures and were grown up with these films, all over the world.” (<http://www.mosfilm.ru/eng/company/history.php>; lesedato 14.04.15)

“Mosfilm is the undisputed leader of the Russian film industry. [The] Concern produces almost all the Russian motion pictures, television and video products. With more than one hundred films a year production capacity, Mosfilm produces, releases and sells motion pictures, television series, and videos and also renders a service of a completely full movies production cycle – from a script to final film releases. [...] Mosfilm makes colossal efforts in renovation its pavilions and studios, equipping them with the latest hardware and camera equipment, according to the most demanding modern standards. The Sound Stages and Mixing Stages were outfitted with the latest digital equipment; making them the world’s first studios [that] received Dolby Premier Studios certificates from Dolby Laboratories in 2006. [...] The studio has unique collections of historical costumes, props and retro cars. Mosfilm is the only studios that preserved its motion picture fund, and heavily investing in films restoration from the studio’s golden collection. [...] Mosfilm has over 1,200 employees and state an industry-forming company in Russian cinema.” (<http://www.mosfilm.ru/eng/company/>; lesedato 15.04.15)

“In the beginning of 20th century the analphabetic formed about 80 % of the entire population of Russia. Vladimir Lenin and Anatoli Lunacharski (the first Commissar of Culture & Popular Education), planned, that the new art, the silent cinema would serve as an instrument of their ideological work with the illiterate masses in the countryside (and in the small towns and cities) everywhere in Russia. [...] when the Civil War was still going on, they sent so-called agit-trains to the front. These trains had a special wagon for showing moving pictures.” (Pentti Stranius i <http://www.mv.helsinki.fi/home/jemturun/film/2/lecture2.htm>; lesedato 27.08.15)

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