



Kunstfilmen som genre og fortælleform: En analyse af den amerikanske nybølge

Mikkel Mølgaard Abel

Aalborg Universitet

Kandidatspeciale

Vejleder: Steen Ledet Christiansen

Afleveringsdato: 31-05-2018

Summary of master's thesis

This master's thesis examines how the notion of "art films" can be defined by an approach based on genre theory and genre analysis. The notion of art films has throughout the history of film genre studies become a complex and ambiguous label because what does the term essentially signify? Some film theoreticians and genre historians have argued that the notion of art films should be understood as a definable genre, which possesses established genre conventions and narrative structures that the audiences are able to recognize, and decode. Contrarily to that assumption, other theoreticians have argued that the art film should be approached and understood as a mode of narration. Based on these two conflicting suggestions, this master's thesis wishes to investigate whether the art film should be defined as a genre label or mode of narration.

Based on primarily Rick Altman's theories of genre analysis combined with film semiotics, and David Bordwell's notions on modes of narration, the thesis accounts for how a comprehensive film genre analysis can be conducted. By accounting for the historic evolution of genres and the functions they practice as labels, the paper further examines what implements the film genre analysis provides. By a semiotic approach, one can identify and decode both semantic elements and syntactical structures, which define the visual embodiment of genres, as well as underlying functions and ideologies. Alike, the analysis of modes of narration identifies how a film's narrative is structured. David Bordwell claims that there are two dominating modes of narration, which he categorises as "classical Hollywood narration" and "art film narration" that both serve to expound how the art film differs from mainstream cinema, based on narrative structures and not formal content.

To answer the main thesis this master's thesis has chosen *Badlands* (1973) and *Chinatown* (1974) as its main subjects for the analysis. The two films have been hailed as landmarks in the history of American cinema, and most importantly they have partially helped to define the period of the 1970's American New Wave. In regards to analysing the art film, the American New Wave is an interesting period of time because it emphasises a time where genre conventions and narrative structures were in a state of flux. The new American films were heavily inspired by European art films, which shows in the films' thematic content, deconstruction of genre conventions, and combination of narrative structures that rely on both the art film's mode of narration as well as the mode of classical cinema. In the analysis of this master's thesis the paper studies how the two main film subjects utilize generic genre conventions, such as the ones of drama and crime films, but also converts the elements to fit in with the experimenting and challenging film language, which defined

both art films and the American New Wave. Furthermore, the analysis considers how the films use both modes of narration, as they combine accessible and comprehensible structures with the likes of the complex and contrasted depiction of realism and fantasy, which defines the art cinema.

In the paper's following paragraph the master's thesis investigates the contemporary status of the art film. Notwithstanding whether the art film should be defined as a genre label or mode of narration, some argues that the status of the art film has disappeared from modern films and seemingly moved to television. However, some theoreticians claim that the modes of the art film is now to be discovered in indie films and "smart cinema", which share many of the same attributes that define the art cinema.

Lastly, this master's thesis concludes that the notion of art films should be seen as both a genre label and a mode of narration. The films of the American New Wave show that a film can both include generic genre conventions and be structured as a classical Hollywood film, while also being complex and possess many of the characteristics (such as alienation, pessimism and no closure), which define the art films. However, art films are rarely an isolated category of genre – they should be seen as a mode of narration and set of genre conventions that are to be combined with semantic elements and syntactical structures.

Keywords: modes of narration, genre analysis, semiology, new wave of Hollywood, art films, classical cinema, David Bordwell, semantics, syntax, Rick Altman, genre contract, narrative, structures, alienation.

Indholdsfortegnelse

Sidetal

Introduktion.....	5
Problemformulering.....	7
DEL I: REDEGØRELSE	
Hvad er en genre?.....	8
Genreteoriens (litterære) strømninger.....	9
Film og genreanalyse.....	11
Filmsprog - semantik og syntaks.....	13
Kunstfilmen som genre?.....	18
David Bordwell og de narrative fortælleformer.....	19
Narrativ form – Klassisk Hollywood.....	20
Narrativ form – Kunstfilm.....	22
Genre eller fortælleform?.....	25
Den amerikanske nybølge – det nye kuld.....	26
DEL II: ANALYSE	
Udvælgelseskriterier af værker.....	30
<i>Badlands</i> (1973) - Genreforventninger.....	32
<i>Badlands</i> (1973) – Analyse af genretræk.....	32
<i>Badlands</i> (1973) – Analyse af fortælleform.....	37
<i>Chinatown</i> (1974) – Genreforventninger.....	41
<i>Chinatown</i> (1974) – Analyse af genretræk.....	41
<i>Chinatown</i> (1974) – Analyse af fortælleform.....	45
Hollywoods kunstfilm – genrer og fortælleformer.....	49
DEL III: DISKUSSION	
Kunstfilmens død?.....	51
Kunstfilmen i samtiden - Fra "Indiewood" til "Smart Cinema".....	52
Konklusion.....	55
Referencer.....	57

Introduktion

"The motion picture is a genuine art". (s. 41)¹

Det kan antages, at en "kunstfilm" for de fleste almene filmseer sandsynligvis vil betyde en gammel sort-hvid film, der er forvirrende, kedelig og langsom - sikkert også fransk eller andet europæisk. Kunstfilmen indikerer med sit navn, at film bliver forhøjet til en kunstart, men hvilken slags film er kunstfilmen egentlig definitivt? Hvad definerer kunstfilmen og hvordan skal prædikatet forstås i bredere sammenhæng? Kunstfilmen dækker nemlig over et komplekst begreb, som er meget mere end bare gamle film. Ideen om kunstfilmen er fuld af historie, teorier og måder hvorpå den kan defineres, hvilket denne opgave ønsker at undersøge nærmere.

Flere filmteoretikere hævder, at kunstfilmen kan defineres som en genre, der besidder specifikke koder og konventioner. Modsat mener andre teoretikere, at kunstfilmen bør kategoriseres som en narrativ fortælleform, der besidder specifikke principper som man kan skabe sin fortælling ud fra. Begrebet kunstfilm kan altså forstås ud fra flere aspekter og det er her opgavens primære problemstilling opstår: kan kunstfilmen defineres som en genre eller skal den ses som en narrativ fortælleform?

Med udgangspunkt i genreteori- og analyse vil opgaven først redegøre for hvordan genrebegrebet er opstået og hvordan det fungerer i sammenhæng med filmanalyse. Med Rick Altman (1999a) som primær reference vil opgaven videre redegøre for hvordan filmsemiologien kan bruges i genreanalysen. Ifølge Rick Altman bør genreanalysen ske ud fra overvejelser omkring semantiske elementer og syntaktiske strukturer, der fælles fortæller om genreens indhold. Derefter vil opgaven redegøre for hvad David Bordwell (1985) kalder narrative fortælleformer ("modes of narration"). David Bordwell skelner mellem den klassiske Hollywood film og europæiske kunstfilm, og ifølge ham skal kunstfilmen defineres ud fra sin narrative struktur modsat formelle genreindhold.

Opgavens analyse vil fokusere på to hovedværker fra 1970ernes amerikanske nybølge. Den amerikanske nybølge gjorde sig bemærkelsesværdig, fordi filmene vendte op og ned på genrekonventioner, mens filmene ligeledes var kraftigt inspireret af europæiske kunstfilm, hvilket fik stor indflydelse på filmenes narrative struktur og fortælleformer. Med udgangspunkt i hhv. *Badlands* (1973) og *Chinatown* (1974) vil analysen bruge filmene til at undersøge hvorvidt de understøtter ideen om kunstfilmen som genre og fortælleform. Først vil værkerne genreanalyseres

¹ Terry Ramsaye i *A Million and One Nights: A History of the Motion Picture* (2012).

og derefter vil de analyseres med fokus på deres fortælleformer. Til sidst i analysen vil der blive opsummeret og konkluderet på filmenes semiologiske elementer samt narrative strukturer for at kunne svare på opgavens problemstilling.

Efterfølgende vil opgaven indlede en diskussion om hvorvidt kunstfilmen forsat eksisterer i nutiden eller om den bør anses som et fortidslevn. Diskussionen vil supplere analysen og vurdere hvorvidt kunstfilmen forsat kan defineres som en genre eller narrativ fortælleform. Opgavens diskussion vil også kigge på hvilke alternative former for filmkategoriseringer der eksisterer, som videreudvikling af kunstfilmens principper.

Som afslutning vil opgaven endeligt konkludere på specialets problemstilling. Kan kunstfilmen defineres som en genre eller skal den ses som en narrativ fortælleform?

Problemformulering

Med udgangspunkt i genreteori- og analyse er dette speciales indledende problemformulering at undersøge hvorvidt den såkaldte kunstfilm kan defineres som værende en genre, eller om kunstfilmen nærmere skal kategoriseres som en narrativ fortælleform. For at kunne genrebestemme en film forudsættes det, at værket indeholder specifikke genrekonventioner, der dannes af semantiske elementer og syntaktiske strukturer, som placerer filmen inde for en fælles ramme med andre lignende film. Modsat forudsætter en narrativ fortælleform, at værket indeholder en fælles definerbar narrativ struktur, dybereliggende tematikker og specifikke skematikker som går igen. Den amerikanske kunstfilm opstiller en interessant konflikt mellem denne dualistiske opfattelse, fordi den umiddelbart repræsenterer film der både kan genrebestemmes, men samtidig kan defineres inde for flere narrative fortælleformer. Opgaven ønsker derfor at undersøge hvad der definerer en kunstfilm og endeligtsvare på hvorvidt kunstfilmen bør defineres som en genre eller fortælleform.

DEL I: REDEGØRELSE

“Genre theorists have typically assumed that texts with similar characteristics systematically generate similar readings, similar meanings, and similar uses”. (s. 12)²

Hvad er en genre?

Før vi overhovedet kan genreanalysere en film er det først og fremmest vigtigt at få redegjort for de mest væsentlige spørgsmål: Hvad er et genreprædikat og hvordan finder man ud af dette? Ifølge Den Danske Ordbog betyder ”genre” et ”afgrænset delområde, især inden for litteratur, billedkunst og musik, kendetegnet ved bestemt indhold, form, stil el.lign.” (Ordbogen.com, 2018a). Indskærper man delområdet til ”filmgenre”, som denne opgave centrerer sig omkring, definerer Den Danske Ordbog det endvidere, som en ”kategori inden for spillefilm, hvor der er visse gennemgående elementer eller temaer, fx western, drama, action eller komedie” (Ordbogen.com, 2018b). Baseret på tematisk indhold og specifikke elementer, som indgår i et givent værk, kan man altså umiddelbart genrebestemme filmen og placere den i et korpus af andre fælleslignende film. Det må formodes, at den gængse filmseer kan identificere hvornår en film kan kategoriseres som fx en western-, gangster- eller dramafilm, men hvilke dybereliggende overvejelser ligger til grund for dette? Det kan virke indlysende og nemt at genreafkode en film, men hvordan ved man overhovedet hvad der definerer eksempelvis en westernfilm og hvad siger et genreprædikat generelt om filmen? David Bordwell og Kristin Thompson (2004) skriver, at ”A genre is easier to recognize than to define” (s. 108) og i forhold til denne opgaves problemstilling understreger citatet genreanalysens udfordringer. I tilfælde af den såkaldte ”kunstfilm” og hvorvidt den kan genrebestemmes vil opgaven først redegøre for flere centrale spørgsmål: Hvordan har genreteorien historisk udviklet sig og hvilke overvejelser ligger til grunde? Hvilken form for genreanalyse vil denne opgave gøre brug af og hvilke genreanalytiske værktøjer kan tages i brug? Ifølge Rick Altman (1999a) er ”genre” et yderst komplekst term, der besidder flertydige og overlappende elementer, som sammen danner et analytisk felt hvor mange overvejelser bør ligger til grunde, før man selv kan udføre en genreanalyse (s. 14).

² Rick Altman i *Film/Genre* (1999a).

Genreteoriens (litterære) strømninger

I *Film/Genre* (1999a) mener Rick Altman, at genreteoriens historiske udvikling kan opdeles i fire strømninger. Aristoteles bør ses som genreteoriens fader, da han med værket *Poetics* forsøger at inddele poesien efter episk og lyrisk poesi, tragedie, komedie og musik. Rick Altman kategoriserer denne periode som klassisk genreteori, da Aristoteles prøver at afgrænse områderne baseret på tre aspekter; henholdsvis mediet, objekter og måden de imiterer hinanden på (mimesis). Poesien skulle ikke ses som et isoleret fænomen, men nærmere et fænomen med adskillende facetter (s. 1-2). Supplerende beskrev Horace i *Ars Poetica*, at eksistensen af genrer var en naturlig del af tilværelsen, hvor enhver genre måtte anses som en separat enhed, der havde sit eget definerbare indhold og litterære regler (s. 3). Denne periode fører videre til perioden Rick Altman (1999a) kategoriserer som neoklassisk genreteori (s. 4). Baseret på Aristoteles opstår denne strømning under den italienske renæssance, omkring det 16. århundrede, hvor blandt andet poeterne Marco Vida og Antonio Minturno, samt teoretikeren Julius Scaliger, fokuserer på hybriditet mellem Aristoteles og Horaces genreinddelinger. Hvor især Horace mente det var begrænset hvorvidt genrer kunne mikses, argumenterede renæssancens poeter for, at dette kunne lade sig gøre. Fremfor at betragte tragedien og komedien som modsætningst argumenterede de for, at tragikomedien også var en mulighed. Denne opfattelse af genremiks bliver vigtig for den videre udvikling af genreteorier, fordi "[...] the rise of tragicomedy demonstrates the possibility of generating new genres through the monstrous mating of already existing genres. For the first time, genre theory must accommodate itself to genre history, rather than vice versa" (Altman, 1999a, s. 5).

Ovenpå den neoklassiske periode kommer hvad Rick Altman kategoriserer som det 19. århundredes genreteori (s. 5). Hvor den neoklassiske strømning identificerede genrer i sin helhed, forsøgte romantikkens teoretikere at nedbryde genrerne og vurdere hvilke specifikke karakteristikker der definerede dem. Teoretikerne forsøgte at kigge nærmere på flere forskellige prægede tekster, heriblandt Shakespeare, Virgil og Hugo, og skabe et genrebaseret korpus af tekster. Mod slutningen af århundredet forsøgte man at tage en videnskabelig tilgang til genreteorien. Baseret på Charles Darwin og Herbert Spencers evolutionære skemaer kiggede man på genrer som 'arter', der kunne "[...] convince theorists that genres actually exist, that they have distinct borders, that they can be firmly identified, that they operate systematically, that their internal functioning can be observed and scientifically described, and that they evolve according to a fixed and identifiable trajectory" (Altman, 1999a, s. 6).

Efterfølgende kulminerer dette med den sidste genrestrømning, som Rick Altman kategoriserer som det 20. århundredes genre teori. Her opstår flere af de tilgange, som forsat er med til at definere genre teori- og analyse i dag. Af de mest væsentlige nedslag kritiserer Benedetto Croce genre teoriens ideer, fordi han ikke mener det er muligt at kunne afkode genrerens indhold og dermed opdeling; ifølge Croce er alle genrer mikset og langt mere kompliceret, da de afspejler menneskets mangfoldighed og komplekse virkelighed (Altman, 1999a, s. 7). Mere tekstnært fokuserede de litterære kritikere René Wellek og Austin Warren i 1940'erne på at forny genre teorien, ved at skelne mellem tekstens 'indre' og 'ydre' form. Den indre form betød tekstens opbygning og struktur, mens ydre form betød tekstens tone, formål og forholdet mellem tekst og læsere. Det blev mere tekstanalytisk ved at undersøge forholdet mellem struktur og teknik, som endeligt skulle kunne skabe bevidsthed omkring hvorvidt en genre skulle defineres og anses (Altman, 1999a, s. 7-8). Ligeledes lagde Tzvetan Todorov op til nutidens genre teori, hvor han især kiggede på den tekstuelle struktur og modtagerforventninger. Han mente endvidere, at alle tekster eksisterer synkront og kan inddeles systematisk efter sit formelle indhold (s. 10-11). De mange litterære strømninger inde for genre teori og genre historie viser, at opfattelsen af genrer har været under en lang og kompliceret udvikling. Om forholdet mellem genre teori og genre historie skriver Rick Altman (1999b) nærmere:

Whereas one Hollywood genre may be borrowed with little change from another medium, a second genre may develop slowly, change constantly, and surge recognizably before settling into a familiar pattern, while a third may go through an extended series of paradigms, none which may be claimed as dominant. As long as Hollywood genres are conceived as Platonic categories, existing outside the flow of time, it will be impossible to reconcile *genre theory*, which has always accepted as given the timelessness of a characteristic structure, and *genre history*, which has concentrated on chronicling the development, deployment, and disappearance of this same structure. (s. 632)

Ifølge Rick Altman (1999a) er genre teoriens mange facetteret litterære strømninger vigtige at tage højde for når man skal arbejde med filmgenrer af tre grunde; ideerne er forsat relevante når det kommer til samtidens genre analyse og så bør filmgenre analyse ses som en forlængelse af litteraturanalyse, da de begge kan begå sig på tekstens ydre og indre form. Dog med det forbehold, at filmanalysen samtidig er i stand til at benytte andre analytiske redskaber og tilgange (s. 13). Derudover er det vigtigt at være bevidst om disse elementer når man skal udføre sin egen analyse,

fordi genreteori- og analyse stadigvæk er i fuld udvikling og ikke må stagnere. Rick Altman (1999a) skriver ”It is generally taken for granted that genres actually exist, that they have distinct borders, and that they can be firmly identified. Indeed, these facts have seemed so obvious to theoreticians that they have rarely seemed worthy of discussion, let alone of questioning” (s. 11). Altman understreger altså, at det er vigtigt at være opmærksom på genreforståelse, historie og teori i sin helhed, selvom den i nogle tilfælde fremstår både indlysende og kompliceret. Dette lader også til at kategorisere hvordan filmgenreteoretikerne generelt griber analyse af filmgenrer an, hvor filmværker bør ses som tekster der besidder både individuelle og synkrone elementer, som besidder et fælles sprog.

Film og genreanalyse

Ligesom den litterære genreteori er filmgenreanalysens historie lang og kan anskues på mange måder. Denne opgave er interesseret i at redegøre for hvordan genrer kan forstås tekstuel og bruges som term i henseende af film, og hvilke overvejelser det bør medføre. Som term mener Rick Altman (1999a), at genreprædikamentet besidder mange egenskaber:

According to most critics, genres provide the formulas that drive production; genres constitute the structures that define individual texts; programming decisions are based primarily on generic criteria; the interpretation of generic films depends directly on the audience’s generic expectations. All of these aspects are covered by the single term of genre. (s. 14)

Ifølge Altman siger genrer noget om produktionsomstændigheder og individuelle værkers formelle indhold, mens genrer også siger noget om en kollektiv forståelse og det institutionelle forhold imellem film og dets publikum. Ifølge Geoff King (2002) er genrer noget der former sig over tid og via mange film. Han skriver ”To qualify as a genre a film-type needs to be more than a passing trend or fad. It needs to last, to have some depth and resonance. A mainstream genre should be familiar and relatively easy to recognize” (s. 119). Hvis en filmgenre skal bestå er den altså nødt til at skabe noget resonans og opretholde visse koder, som kan registreres, afkodes og dermed kategoriseres af publikum. Steve Neale (2012) bemærker, at denne mulighed for afkodning hjælper publikum til at danne genrebaseret forventninger og gør det muligt at lave hypotesedannelser. Hvis en karakter eksempelvis bryder ud i sang kan publikum afkode, at værket må være en musical og

samtidig forvente, at der senere vil dukke flere sange op i narrativet igen (s. 179). Steve Neale uddyber om hypotesedannelsen:

Genres do not consist only of films: they consist also, and equally, of specific systems of expectation and hypothesis that spectators bring with them to the cinema and that interact with films themselves during the course of the viewing process. These systems provide spectators with a means of recognition and understanding. (s. 179)

Geoff King (2002) mener, at genrer bør ses som rammer, hvor film gentagende bruger de samme mønstre og tematikker, mens de arbejder ud fra lignende problemstillinger (s. 124). Han skriver "All genre films share one particular kind of pleasure: a blend of sameness and difference" (s. 120) og ifølge Judith Hess Wright (2012) er forventningen om noget velkendt blandet med nye elementer både bekvemmelig og tilfredsstillende for publikum (s. 60).

Rick Altman (1999a) nedbryder genretermerne i fire ydre og indre instanser, som han inddeler i henholdvist "blueprint" (plan), "structure" (struktur), "label" (mærkat) og "contract" (kontrakt) (s. 14). 'Planen' er en formular som forudbestemmer og planlægger hvordan film skal produceres for at ramme en genre. 'Strukturen' fortæller om hver individuelle films formelle indhold og hvordan den passer ind i en genre. 'Mærkatet', som Janet Staiger (2012) vælger at kalde etikette (s. 205), bestemmer hvordan filmen kommunikativt skal markedsføres af distributører og repræsentere sin genre, mens 'kontrakten' begår sig på forholdet mellem værket og publikumsforventninger. Genrer kan altså anskues på mange måder, fx produktionsmæssigt, diskursivt, tekstuel osv. Denne opgave er mest interesseret i hvordan genrer skabes af struktur og formelt indhold samt skaber en kontrakt med sit publikum, men ligesom med de litterære strømninger er det vigtigt at være bevidst om de mange indgangsvinkler, fordi det hele i sidste ende har indflydelse på hinanden.

Leger Grindon (2012) skriver, at film skaber genrer ud fra fælles konflikter og "A film genre is a flexible story formula based upon a body of conventions intuitively shared by the audience and the filmmakers" (s. 46-48). Der er altså enighed om, at genrer skabes baseret på et korpus der besidder ræsonnerende elementer. Andrew Tudor (2012) skriver videre, at genreanalysen kan tilgås på to måder: "One is to classify films according to a priori criteria depending on the critical purpose. [...] The second is to lean on a common cultural consensus as to what constitutes a western and then go on to analyze it in detail" (s. 5). Tudor fremhæver, at disse to metoder er mest tilgængelige og brugbare til genreanalyse, men samtidig opstiller tilgangene også visse udfordringer. Vælger man første metode, hvor værkerne udvælges baseret på specifik kritisk tilgang, risikerer man at lave en

subjektiv selektering der udelader andre nødvendige kritikpunkter. Og vælger man den anden metode til at analysere genrer, hvor man forholder sig til en generel forståelse omkring en aktuell genre, risikerer man at begrænse sin analyse i at nå dybere. Skal man eksempelvis analysere westerngenren er dette kun muligt, fordi der i forvejen er en fælles konsensus om hvilke elementer der allerede har etableret westerngenren. Derfor er det ifølge Andrew Tudor (2012) en udfordring at nå dybere med sin analyse (s. 6). Tudor fremhæver dog, at genreanalyse- og teori er et komplekst felt, som konstant er i forandring og derfor er det svært at vurdere hvilken analytisk tilgang der er den 'rigtige'. Janet Staiger (2012) noterer, at genrekritikken har og altid vil være stillet disse problemer. Hun mener der er en nødvendighed for at se udover disse udfordringer, da genrekritikken ellers vil være for begrænset i sin helhed (s. 205). Christina Gledhill (2000) tilføjer "Genre is first and foremost a boundary phenomenon" (s. 221), så fordi feltet er så omfattende er kritikeren nødt til at begrænse sit materiale og tilgang. Slutteligt konkluderer Leger Grindon (2012), at den ideelle genreanalyse blander formel analyse, tematisk fortolkning og tager hensyn til social kontekst (s. 42). Ligeegyldigt hvordan man analyserer genrer, hvad end det er baseret på allerede etableret genrekonventioner, identifikation af struktur eller kontrakten mellem film og publikum, er man altså nødt til at være bevidst om hvilke værktøjer der er til rådighed, som analytiske redskaber.

Filmsprog - semantik og syntaks

Fra et genreanalytisk perspektiv begyndte flere filmteoretikere at benytte en semiotisk tilgang, som den foretrukne måde at udføre en filmgenreanalyse på. I *How to Read a Film* (2000) skriver James Monaco (2000), at "Film has no grammar. There are, however, some vaguely defined rules of usage in cinematic language, and the syntax of film – its systematic arrangement – orders these rules and indicates relationships among them" (s. 172). Filmsemiologien låste altså op for brugbare værktøjer ved at anskue film, som værende i besiddelse af et sprog, der kan identificeres ud fra visse forhold. Baseret på blandt andet den russiske formalisme (B. Eikhenbaum, Y. Tynyanov, A. Pitrovsky) og (post-)strukturalismen (R. Barthes, U. Eco, C. Lévi-Strauss) begyndte en semantisk tilgang til filmsprog- og genrer, hvor filmteoretikerne især lod sig inspirere af Ferdinand de Saussures semiologiske teorier om tegn og strukturer i lingvistikken. Celestino Deleyto (2012) anslår Christian Metz som grundlæggeren af filmsemiotikkens basale problemstillinger, mens blandt andet Rick Altman og Thomas Schatz har videreudviklet feltet til hvad det er i dag. Baseret på Saussure betragter Altman og Schatz filmmediet, som værende i besiddelse af et sprog der ligeledes kan opledes i *sprog* (language) og *parole* (speech). Ifølge dem deler film et sprog, der

kan udtrykkes på forskellige måder via specifikke tegn, ikonografi, konventioner osv. (s. 225), men fremfor lingvistikens sprog og parole skelner de i stedet for mellem syntaks (struktur) og semantik (tegn).

Ligesom Tzvetan Todorov skrev Christian Metz (1999) i sin tid, at genrer producerer en synkronisk tilstand og filmsemiotikerens fornemste opgave er først og fremmest at tage stilling til korpuset af film der skal analyseres. Ifølge ham besidder film og dets formater forskellige dialekter, som man først må tage stilling til før sproget kan identificeres. Christian Metz inddeler disse formater efter blandt andet narrative film (spillefilm), undervisningsmateriale, reklamer, dokumentarer, kortfilm osv., hvortil han understreger den almene semiotiske analyse oftest vil begå sig på den narrative film. Dette skyldes, at genrer bedst kan defineres ud fra et bredere korpus, hvilket i dette tilfælde vil kunne dannes ved spillefilmen (s. 68). Steve Neale (2012) tilføjer ”It is an important theoretical point that genres do not exist by themselves; they are named and placed within hierarchies or systems of genres, and each is defined by reference to the system and its members” og skriver videre, at den narrative film danner ”generic images” (s. 182), som bruges til at genkende en genre og derfor er det nødvendigt at opbygge et tilsvarende korpus inde for en given genre. Christian Metz (1999) skriver, at den semiologiske analyse enten måtte begå sig på ”[...] semiotics of connotation or denotation” (s. 71) – måske begge én dag – hvor det konnotative er at foretrække, fordi det viser kinematografisk stil, mise-en-scène, symbolik og poetisk atmosfære, der sammen danner rammen for en genre. I *Language and Cinema* (1974) skriver Christian Metz endvidere, at en af filmsemiologiens vigtigste systemer er ”[...] the ensemble of ’symbolisms’ and connotations of diverse orders which are associated with objects or with relations between objects even outside the film (in the culture), but within films as well” (s. 34).

John Fiske (2010) definerer ikonisk forskellen mellem det konnotative og denotative ved at skrive ”Denotation is *what* is photographed; connotation is *how* it is photographed” (s. 81) og i forlængelse af dette vurderer Rick Altman, at der bør tages hensyn til begge enheder i genreanalysen. Mens Cristian Metz argumenterer for det konnotative og denotative som separate enheder, hvor det konnotative danner analytisk fokuspunkt, mens det denotative fungerer som underliggende pointe, mener Altman den semiologiske analyse bør forene de to enheder. For ham er det konnotative og denotative med til at understøtte både det semantiske og syntaktiske, som er de to vigtigste redskaber til at identificere genrer. I Rick Altmans hovedværk *Film/Genre* (1999a) lyder hans hovedtese, at genreanalysen tidligere har fejlet, fordi den ikke har kunne forene de to semiologiske tilgange i form af det syntaktiske og semantiske. Ifølge ham har filmgenreteorien

undersøgt om genrer eksisterer i syntaksen eller semantikken, mens den i virkeligheden skulle undersøge hvordan genrer eksisterer samhörigt i syntaksen og semantikken. Rick Altman skriver:

[...] while regularly used to designate separate semantic or syntactic resemblance, the term *genre* takes on its full force only when semantic and syntactic similarities are simultaneously operative. In other words, instead of seeing these as alternative treatments, we need to see semantic and syntactic approaches as co-ordinated. It is not by chance that the film genres attracting the most popular and critical attention – the Western, the musical, the horror film – have been those that feature both a high degree of semantic recognizability and a high level of syntactic consistency. (1999, s. 90)

Ifølge Rick Altman (1999b) fungerer det semantiske og syntaktiske i samspil, og ikke kun adskilt. Vælger man kun den semantiske tilgang opgiver man ”explanatory power” og vælger man kun den syntaktiske tilgang opgiver man ”broad applicability” (s. 635). Rick Altman (1999a) skriver ”[...] the semantic/syntactic approach to genre is based on the recognition that generic labels are commonly attached to categories deriving their existence from two quite different sources” (s. 89). Med den semantiske tilgang opdages koder og tegn, der kan betragtes som genrens grundsten, der sammen skaber definerende fælleskaraktertræk. Det indebærer eksempelvis elementer som ”[...] attitudes, characters, shots, locations, sets and the like”, mens den syntaktiske tilgang ”[...] privileges the structure into which they are arranged” (s. 634).

Rick Altman udvider og forklarer, at de semantiske elementer er genrens byggesten hvor fællestemaer anslås, narrative strukturer kategoriseres, nøglescener defineres, arketyper karakterer tegnes og specifikke objekter, kameraskud, lyde osv. danner teknisk genkendelighed inde for genrerammen, Ligeledes identificerer de syntaktiske elementer dybere liggende strukturer i de semantiske elementer, såsom betydningen af plotstruktur, indbyrdes karakterforhold samt betydningen af billede og lyd (1999a, s. 89). Forener man de to semiotiske tilgange kan den semantiske del ifølge Rick Altman (1999b) være med til at forene og skabe det korpus af film, som er nødvendigt for at definere en genre, mens den syntaktiske del kan isolere genrens specifikke meningsbærende struktur, der skaber ny betydning for den tekstuelle forståelse (s. 635-639). Omhandlende hvordan en filmgenre opstår skriver Altman ”As a working hypothesis, I suggest that genres arise in one of two fundamental ways: either a relatively stable set of semantic givens is developed through syntactic experimentation into a coherent and durable syntax, or an already existing syntax adopts a new set of semantic elements” (s. 637).

Som praktisk eksempel fremhæver Rick Altman westerngenren. Kigger man helt enkelt semantisk på en westernfilm vil det være de elementer, der er at finde i fx lokationer, mise-en-scène og karakterer, som springer i øjnene. I tilfælde af westerngenren vil dette typisk være eksempelvis Amerika anno det 19. århundrede, heste, seksløbere, cowboyhatte osv., mens karaktergalleriet normalvist vil indeholde den heroiske sherif, den tavse rytter udefra, den skruppelløse dusørjæger eller en gemen skurk. Disse semantiske tegn og ikonografiske koder har gennem westerngenrens historie udviklet sig til repetitive konventioner, som definerer genrens indhold. Det er eksempelvis ikke noget tilfælde, at den gode protagonist oftest vil bære hvid hat, mens antagonisten bærer sort hat. Disse konnotative tegn giver associationer til karakterernes motiver og afslører dem som henholdvist god og ond, fordi disse tegn er gået igen gennem westerngenrens udvikling. Ligeledes har disse koder været med til at skabe dybereliggende syntaktiske strukturer i genren (s. 89). Som syntaktisk struktur der kan findes i westerngenren fremhæver Altman eksempelvis "wilderness against community" (s. 90). Westerngenrens geografiske iscenesættelse siger dermed noget om en dybereliggende struktur om naturens orden kontra samfundets udvikling, mens forholdet mellem nybyggerne og de indfødte kan læses, som et brag mellem noget traditionelt og nyskabende. Samtidig er det også semantiske elementer og syntaktiske strukturer, som analytisk set bør være forbeholdt westerngenren, hvilket gør man kan kategorisere genren inde for sit unikke felt uagtet af hvilket årti man befinder sig i. Fra 1950ernes originale westerns og frem til samtidens moderne westernfilm går semiotiske koder og syntaktiske strukturer igen film efter film, selvom der også opstår fornyelser og ændringer med tiden. Rick Altman (1999a) noterer, at dette er med til at gøre genreanalysen interessant og bibeholde interesse for den filmsemiologiske anskuelse: "What is most fascinating about these genres is the way in which they retain a certain coherence over multiple decades in spite of constant variation in semantics and syntax alike" (s. 90).

Rick Altman (1999b) vurderer konkluderende, at samspillet mellem den semantiske og syntaktiske tilgang er altafgørende for både forståelse og brugen af genre som term. Han skriver "[...] "I would propose that the relationship between the semantic and the syntactic constitutes the very site of negotiation between Hollywood and its audience, and thus between ritual and ideological uses of genre" (s. 638). Når man har analyseret genrens tegn og strukturer kan man også vurdere, hvilken funktion genren synes at udøve. Rick Altman mener en genre kan udøve to forskellige funktioner, hvilket han kategoriserer som den "rituelle" og "ideologiske" funktion (s. 26). Baseret på blandt andet Vladimir Propp og Claude Lévi-Strauss argumenterer nogle

genreteoretikere for, at genrens narrativ kan fungere som en afspejling af folkets splittede eller forenede opfattelse af et samfund. Rick Altman (1999a) skriver om den rituelle genrefunktion:

[...] the ritual approach considers that audiences are the ultimate creators of genres, which function to justify and organize a virtually timeless society. According to this approach, the narrative patterns of generic texts grow out of existing societal practices, imaginatively overcoming contradictions within those very practices. From this point of view, audiences have a very special investment in genres, because genres constitute the audience's own method of assuring its unity and envisioning its future. (s. 27)

Den rituelle funktion bygger dermed delvist på kontrakten mellem publikum og genrer, fordi publikummet (samfundet) i sidste ende er med til at skabe genren og afspejle sig i den. Rick Altman (1999b) mener også, at kontrakten mellem publikum og genrer kan sammenlignes med et religiøst ritual, hvor seeren vælger genrer ud fra lyst, forventninger og afspejling (s. 633). Modsat den rituelle funktion er den ideologiske genrefunktion baseret på Marxistisk kritik. Baseret på blandt andet Louis Althusser mener nogle genreteoretikere, at det nærmere er regeringen eller filmindustrien som styrer det narrative indhold fremfor samfundets afspejling. Den ideologiske genrefunktion fungerer således, at genrer og tekstuel indhold skabes ud fra regeringens/industriens ønsker om at appellere til befolkningen. På forskellen mellem den rituelle og ideologiske funktion skriver Rick Altman (1999a):

Whereas ritual critics interpret narrative solutions and structural relations as offering *imaginative* solutions to a society's real problems, ideological critics see the same situations and structures as luring audiences into *deceptive* non-solutions, while all the time serving governmental or industry purposes. (s. 27)

Således appellerer den rituelle funktion til publikums ønske om, at konflikten løses eller bearbejdes gennem genrer, mens den ideologiske funktion appellerer til, at genrer substituerer social kontrol og dermed styrer publikum (Grindon, 2012, s. 48-49). De fleste genreanalyser har forholdt sig til den rituelle funktion fremfor den ideologiske, fordi den rituelle begår sig på en tekstuel analyse, mens den ideologiske nærmere begår sig på en diskursiv analyse. Altman har uden held foreslået at forene de to funktioner i sin analyse, men vurderer alligevel den rituelle er mest relevant som enkeltstående funktion (1999a, s. 28), da den i samspil med narrativ og strukturelle relationer

siger mest om genreindhold. Åbenlyst i forhold til den semantiske og syntaktiske anskuelse, men også det kontraktuelle forhold imellem publikum og genrer, som baserer sig på hypotesedannelser og visse forventninger. Ifølge Thomas Schatz (1999) er det på denne basis, at genrer finder deres succes. Schatz skriver ”Ultimately, the sustained success of any genre depends upon at least two factors: the thematic appeal and significance of the conflicts it repeatedly addresses and its flexibility in adjusting to the audience’s and filmmaker’s changing attitudes toward those conflicts.” (s. 651)

At tilgå en genreanalyse og rent faktisk kunne kategorisere noget som en genre kræver altså mange kritiske overvejelser, fordi man skal tage højde for hvordan man behandler både den ydre og indre tekst. Hvad end analysen begår sig på (eller en blanding af) eksempelvis formel semiologisk analyse, tematisk fortolkning, funktion, social kontekst eller kontrakten imellem publikum og genren, er genrefeltet et varierende og komplekst felt.

Kunstfilmen som genre?

Når man har redegjort for genreanalysens mange mulige ansuelse, teorier og de semiologiske værktøjer til at udføre sin analyse, er det tid til at udvælge hvilket felt man vil arbejde med. Det er en åbenlys konstatering, at der er skrevet utallige analyser af meget varierende genrer fra western- og gysergenren til mere kompliceret felter, såsom film noir og thriller, hvor grænsen mellem genre, cyklus, bølge m.m. bliver relevant. Denne opgaves problemformulering er som bekendt interesseret i at analysere den såkaldte ”kunstfilm”, men tager man udgangspunkt i Andrew Tudors (2012) to fremgangsmåder til en genreanalyse placerer kunstfilmen sig i en interessant gråzone. Man kan forudbestemme sin kritiske tilgang ved at samle et korpus af film, og man kan analysere genren ud fra allerede etableret konventioner og så gå i dybden med analysen. Hvor fx gysergenren har klart definerbart indhold, semantiske elementer og syntaktiske strukturer er det mere kompliceret med kunstfilmen. For kan man overhovedet kategorisere kunstfilmen som en specifik genre?

Rick Altman (1999a) kategoriserer kunstfilmen som værende én genre ud af mange, der har udviklet sig over tid og skabt en selvstændig identitet. Han sidestiller kunstfilmen med genrer som blandt andet biografiske film (”biopic”) og ”exploitation”-film, der har det tilfælles, at de over tid har opbygget klare genretræk (s. 140). Altman skriver ”With the development of each new genre, films go through a predictable pattern in which they are initially identified with two or more quite different categories before eventually stabilizing into the generic identity with which they are associated today” (s.140). Kunstfilmen er således blevet skabt ud af noget foregående og har siden

etableret sig selv som genre. Andrew Tudor vurderer også kunstfilmen som en genre. Tudor mener, at genrer først og fremmest defineres ud fra publikums forventninger og omliggende diskurs, og altså ikke hvordan kritikere formelt analyserer en tekst. Baseret på Rick Altmans ide om ”mærkat” skriver Andrew Tudor (2012) om kunstfilmen:

For example, there is a class of films thought of by a relatively highly educated middle-class group of filmgoers as ”art movies”. Now for present purposes genre is a conception existing in the culture of any particular group or society; it is not a way in which a critic classifies films for methodological purposes, but the much looser way in which an audience classifies its films. According to this meaning of the term, ”art movies” is a genre. If a culture includes such notions of genre, then over a period of time and in a complicated way certain conventions become established as to what can be expected from an ”art movie” as compared to some other category. (s. 9)

Steve Neale (2012) foreslår også, at kunstfilmen kan ses som en genre. Han vurderer, at den gængse kunstfilm i mere eller mindre grad besidder et struktureret narrativ, og derfor kan kunstfilmen sidestilles med normative genrer. Steve Neal argumenterer for, at kunstfilmen hører under formatet, som Christian Metz definerer ”narrative film”, der bredt dækker over samtlige genrefilm (s. 198). Derudover noterer Geoff King (2002), at kunstfilmen efterhånden har etableret sig som en selvstændig genre på samme vilkår som fx blockbuster-filmen, fordi de har opbygget konventioner, syntaktiske strukturer og en kontrakt med publikum. Der er altså enighed om, at kunstfilmen kan anskues som en genre, fordi den allerede indgår i en fælles diskurs og har etableret koder, strukturer og tilbagevendende konventioner.

David Bordwell og de narrative fortælleformer

Som et modstykke, eller alternativt supplement, til genreanalysen foreslår David Bordwell og Kristin Thompson i *Film Art* (2004), at film kan kategoriseres ud fra narrative former (”modes of narration”) (s. 89), der kan ses som et tillægsstykke til den narrative film (Metz, 1999) på samme måde som genreprædikater. I *Narration in the Fiction Film* (1985) uddyber David Bordwell nærmere, at tekstanalysen bør fokusere på narrative principper eftersom analysen af fortælleformer er mere diakronisk og tekstcentreret. På den måde kan man ud fra et genreperspektiv nærmere bestemme hvordan en tekst bør læses, da fortælleformen (”the concept of *mode*”) viser en generel tendens og skaber betydelig samhørighed blandt specifikke fortællestrukturer (s. 150). Om

forskellen mellem genrer og fortælleformer skriver David Bordwell (1985) ”A genre varies significantly between periods and social formations; a mode tends to be more fundamental, less transient, and more pervasive” (s. 150). David Bordwell argumenterer for, at der findes to primære narrative fortælleformer, som han inddeler henholdvist ”classical Hollywood narration”³ (s. 156) og ”art cinema narration” (s. 205). De narrative former begår sig især på måden de strukturerer fabula og syuzhet, og Bordwell ser den klassiske Hollywood fortælleform som værende dominerende. Den er mest tilgængelig og let at genkende i sin struktur modsat kunstfilmens fortælleform, som er mere kompleks og udfordrende.

Narrativ form – Klassisk Hollywood

David Bordwell (1985) anslår den klassiske Hollywood fortælleform til at have haft sin storhedstid, som narrativt princip, fra ca. 1917 til 1960. Bordwell skriver ”We can define classical narration as a particular configuration of normalized options for representing the fabula and for manipulating the possibilities of syuzhet and style” (s. 156), eftersom den bygger på klassisk historiefortælling og stærke skematikker. Den klassiske fortælleform opstod i takt med, at det amerikanske studiesystem skabte film, der fordelt på genrer brugte fælleslignende narrative principper. De store filmselskaber, såsom Warner Brothers, Metro-Goldwyn-Mayer og 20th Century Fox, brugte de samme filmskabere gentagende gange og fortalte sikre historier, baseret på analyse af publikumsforventninger, narrative modeller og skematiske strukturer (Kolker, 2011, s. 14-15). Thomas Schatz (1981) skriver, at studieæraens film gennemfik fire stadier i sin etablering af konventioner og narrative principper. Først den eksperimentale periode hvor konventioner og fortællestrukturer blev afprøvet, som førte til den klassiske periode hvor de elementer og strukturer der fangede publikum holdte ved og blev videre etableret. Den tredje periode justerede og tilføjede til indholdet, mens film i den fjerde periode opnåede en metabevindsthed over sin egen form. For genrer og narrative fortælleformer kunne dette betyde, at de blev skabt, videreudviklet og fastholdt (eller forsvinde) (s. 36-41). David Bordwell og Kristin Thompson (2004) noterer, at filmteoretikere og historikere har hævdet, at den klassiske fortælleform langsomt begynder at forsvinde efter 1960 og de efterfølgende år er blevet kaldt post-klassisk, post-Hollywood og postmoderne fortælleform. Lige gyldigt hvad der er tilfældet mener Bordwell og Thompson dog, at den narrative form stadigvæk bygger på samme principper (s. 105).

³ I *Film Art* (2004) kalder David Bordwell og Kristin Thompson fortælleformen for ”classical Hollywood cinema”, fordi den opstår under det amerikanske studiesystem (s. 89).

David Bordwell skriver i *Narration in the Fiction Film* (1985), at en af de vigtigste principper ved den klassiske fortælleform er dens narrative fortællestruktur. Bordwell kalder strukturen for ”the Hollywood model”⁴ der har følgende nedslag; anslag, præsentation, uddybning, ”point of no return”, konfliktoptrapning, klimaks og slutteligt udtoning. Hollywoodmodellen fortæller en kanonisk historie, som er karakterdrevet og baseret på drivkraft fra protagonisten, der skal opnå eller opfylde et klart mål (ofte vil der indgå en specifik deadline). Ifølge David Bordwell bruger den klassiske fortælleform en lineær struktur, der skaber en segmentering i det narrative forløb og har en kausal sammenhæng. Bordwell skriver ”The classical segment is not a sealed entity. Spatially and temporally it is closed, but causally it is open. It works to advance the causal progression and open up new developments” (s. 158) og uddyber med, at fortælleformen indeholder ”[...] unity of time (continuous or consistently intermittent duration), space (a definable locale), and action (a distinct cause-effect phase)” (s. 158). Med den klassiske fortælleform er publikum orienteret af tid og rum, mens den narrative udvikling er ”fairly predictable”, fordi hypotesedannelsen begår sig på repetition og eksposition. Bordwell mener generelt, at den klassiske fortælleform fremstår altidende og er særdeles kommunikativ med sit publikum, der ofte besidder mere information om narrativet i forhold til hvad karakterne ved.

David Bordwell (1985) noterer, at udtoningen (”closure”) fremstår som det vigtigste element i den klassiske fortælleforms syv nedslag. Slutningen afslutter narrativet uden løse ender og sætter et punktum, når protagonisten har opnået sit mål og besejret antagonist. Den lykkelige slutning er ifølge Bordwell blevet et synonym med den klassiske Hollywood fortælling, da den udøver ”poetic justice” og bringer en nødvendig pseudoafslutning der føles tilfredsstillende for publikum (s. 159). David Bordwell (1985) fremhæver i sin analyse blandt andet Howard Hawks-filmene *His Girl Friday* (1940) og *The Big Sleep* (1946) samt Alfred Hitchcocks *North by Northwest* (1959), som pragteksemplarer på film der bruger Hollywoods klassiske fortælleform. Filmenes formelle aspekter i filmsproget er også med til at underbygge den klassiske fortælleforms lineære struktur. Klipningen begår sig på kontinuitetsklip og skaber dermed en ”usynlig” klipning således, at forholdet mellem tid og rum ikke forstyrres eller føles abrupt (s. 160-164) På de tekniske aspekter mener Geoff King (2002) også, at kameraindstillinger- og bevægelser i den klassiske Hollywood film besidder ideale perspektiver og lineært struktureret bevægelser. King fremhæver kontinuitetsklipningen som et vigtigt element eftersom den klipper på bevægelse og blikretning, mens ”establishing shots”, nærbilleder og overholdelse af 180 grader-reglen også er med til at fastsætte tid og rum (s. 4).

⁴ ”Berettermodellen” på dansk.

Om karakterer og de narrative principper i den klassiske fortælleform bemærker David Bordwell (1985) yderligere, at narrativet oftest vil have et todelt forløb. I det ene forløb skal protagonisten opnå sit mål/overkomme sine udfordringer, mens det andet forløb beror sig på et heteroseksuelt kærlighedsforhold, der skal etableres og udvikles (oftest vil det være den mandlige protagonist som vinder kvindens hjerte ligesom i *North by Northwest* (1959) og *The Big Sleep* (1946)) (s. 157). Som andre narrative principper skriver David Bordwell og Kristin Thompson (2004), at karaktererne fungerer som "causal agents" (s. 89). Det er karakterernes valg, beslutninger og karaktertræk der er med til at udvikle historien. I form af mål der skal opnås eller udfordringer der skal klares er det altså karakterernes lyst og ønsker om at udrette noget, som driver narrativet fremad. I form af modstand, som oftest vil være protagonisten der udfordres af antagonisten, vil karaktererne naturligt rammes af forandringer, der skaber effekt og affekt (s. 90).

Narrativ form – Kunstfilm

Kunstfilmens narrative fortælleform skal ses i lyset af de såkaldte kunstfilm der primært blev skabt post-2. Verdenskrig af europæiske filmskabere igennem 1950erne til 1970erne, hvor visse filmbølger opstod i et forsøg på at genopfinde filmsproget (fx den franske nybølge og italiensk neorealisme). Anført af væsentlige instruktører, der spænder mellem alle fra Andrei Tarkovsky, Alain Resnais og Ingmar Bergman til Jean-Luc Godard, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni osv. lavede de film der udfordrede filmsproget, vendte op og ned på konventioner samt udfordrede den klassiske fortælleform fra Hollywood filmene (Tudor, 2012, s. 9). Mark Cousins (2011) peger på bl.a. Carl Theodor Dreyer, Pier Paolo Pasolini og John Cassavetes, som vigtige skikkelser inde for kunstfilmens udvikling, da de "[...] felt the need to scrub the cinematic schema of its accumulated layers" (s. 283). Med udgangspunkt i André Bazin og hans franske kritikermagasin, *Cahiers du cinéma*, opstod mærkatet "intellektuelle kunstfilm" (Tudor, 2012, s. 9). Her blev de europæiske kunstfilm omtalt som antitesen til Hollywood, fordi filmene tilbød en alternativ filmkultur der var mere moden, ambitiøs og "realistisk" i sine narrative tematikker (Jankovich & Snelson, 2010, s. 90-92). David Bordwell (1985) noterer, at filmkritikerne så kunstfilmen og den klassiske fortælling som kampen mellem Hollywood og Europa:

So strong an intellectual presence was the 1960s art cinema that it shaped conceptions of what a good film was. [...] the art cinema effectively reinforced the old opposition

between Hollywood (industry, collective creation, entertainment) and Europe (freedom from commerce, the creative genius, art). (s. 231)

Mark Cousins (2011) skriver, at kunstfilmens tematikker handler om angst og fremmedgørelse i den moderne verden, hvor håbløsheden og en pessimistisk verdensanskuelse bliver dyrket. Kunstfilmen adskiller sig fra Hollywoods eskapistiske kærlighedsfyldte fantasi ved at vise en ensom og realistisk virkelighed (s. 291). Barbara Klinger (2012) kalder også kunstfilmen pessimistisk og skriver ”Instead of the optimism that characterizes the typical celebratory or complacent view of the American way of life in the classic text [...], the overall atmosphere of the films is bleak, cynical, apocalyptic, and/or highly ironic” (s. 99). Klinger betegner kunstfilmen som en progressiv klasse af film, der dyrker tabubelagte emner og dyrker samfundets negative sider, såsom korruption, dekonstruktionen af sociale institutioner og falmende familieværdier kontra Hollywoods klassiske filmfortælling, der ender lykkeligt og dyrker kærlige relationer.

David Bordwell (1999) skriver, at kunstfilmens fortælleform kan defineres klart og sidestilles med den klassiske fortælleform, da kunstfilmens fortælleform også har en historisk oprindelse, formelle konventioner og en implicit måde at ses på (s. 716). Ifølge Bordwell er en af de klareste forskelle mellem den klassiske film og kunstfilmens fortælleform, at kunstfilmen er mere interesseret i at reagere fremfor at agere. Hvor den klassiske narrative struktur driver sig frem af en lineær fabula og syuzhet, ved at karaktererne skal opnå sine mål via drivkraft og handlinger, driver kunstfilmen sig fremad ved, at karaktererne reagerer på situationerne omkring sig. Kunstfilmen er baseret på psykologiske tanker og tilstande, og er interesseret i at søge efter hvorfor disse emotioner er tilstede (s. 718). David Bordwell (1985) skriver, at kunstfilmens fortælleform er mere realistisk end den klassiske fortælleform. Ikke fordi indholdet og karaktererne nødvendigvis er mere ”realistiske” i sin fabula og karaktertegninger, men fordi kunstfilmen har en anden form for realistisk motivation, der kommer til udtryk i dens fokus på karakterernes psykologiske tilstande (s. 206). Bordwell skriver “The contemporary cinema [...] follows Neorealism in seeking to depict the vagaries of real life, to ”dedramatize” the narrative by showing both climaxes and trivial moments, and to use new techniques (abrupt cutting, long takes) not as fixed conventions but as flexible means of expression” (s. 206). Med udgangspunkt i sine psykologiske komplekse karakterer begår kunstfilmens narrative motivation sig på realistiske lokationer og reelle problemstillinger samt udfordringer.

David Bordwell (1999) noterer, at den klassiske fortælleform også kan besidde komplekse karakterer, selvom de oftest er modelleret efter arketyper, men kunstfilmens fortælleform adskiller

sig, fordi karaktererne oftest mangler definerbare mål og ikke besidder klare ønsker om at opnå noget specifikt. Hvor den klassiske fortælleform har kausalitet i sin struktur og drives frem ud fra fortællemodellens nedslag, så bevæger kunstfilmens narrativ sig løst fra én situation til en anden. Ifølge David Bordwell understreger denne løse struktur kunstfilmens hovedtematikker, som han refererer til som værende ”*la condition humaine*” (s. 718), hvor det moderne livs rod- og meningsløshed dyrkes. Carl Plantinga (2010) skelner mellem den klassiske fortælleform og kunstfilmens fortælleform ved at kalde den klassiske fortælleform ”sympatisk” og kunstfilmens fortælleform ”distanceret”. Med udgangspunkt i *Casablanca* (1942) (klassisk Hollywood, sympatisk) og *A Clockwork Orange* (1971) (kunstfilm, distanceret) som primære eksempler, skriver Carl Plantinga:

All of the above are examples of what I call “sympathetic” narratives; they encourage “closeness” to central characters and, perhaps surprisingly, also tend to elicit at least some painful emotions such as anger or sadness. Distanced narratives, however, avoid this closeness to characters in favor of a cool, critical, and/or ironic stance. (s. 35)

Udover sine tematikker og karaktertegninger skriver David Bordwell (1985) videre om fortælleformens narrative struktur, at kunstfilmen adskiller sig markant fra den klassiske ved at tilbageholde, eller bevidst udelade, information. Hvor den klassiske fortælling er særdeles kommunikativ og altidende i forhold til sit publikum er kunstfilmen mere tilbageholdende, og lader sig være op til fortolkning. David Bordwell skriver ”We could say that the syuzhet here is not as redundant as in the classical film; that there are permanent and suppressed gaps; that exposition is delayed and distributed to a greater degree; that the narration tends to be less generically motivated; and several other things” (s. 205). Kunstfilmens fortælleform udfordrer publikummets hypotesedannelse maksimalt og udfordrer seeren til selv at sammensætte de tomme pladser i filmens historie, hvilket også betyder narrativet ikke nødvendigvis afrundes med et tilfredsstillende klimaks. Kunstfilmen tilbageholder dermed heller ikke information, fordi det er en del af historiens agenda, som fx i en klassisk detektivfilm, men fordi den er mere interesseret i karakterernes tilstand. David Bordwell (1985) noterer, at den narrative udeladelse og naturlige uforudsigelighed understøtter ”[...] the improbabilities of ”real life”” (s. 207).

Kunstfilmens formelle aspekter i filmsproget er også med til at understøtte den fragmentariske fortælleform. Hvor den klassiske fortælleform benytter sig af klip på tid og handling, har ideelle perspektiver i kameraindstillinger og iscenesætter både tid og rum, så er kunstfilmen mere

manipulerende. Ifølge David Bordwell (1985) er kunstfilmen mere kølig i sine iagttagelser. Hvor den klassiske film eksempelvis bruger nærbilleder til at visualisere følelser, så bruger kunstfilmen statistiske billeder og lange indstillinger til at formidle emotioner (s. 208). Bordwell skriver videre, at fortælleformen benytter sig af ”temporal manipulations” ved hjælp af montageklip og umotiveret flashbacks, og især skellet mellem den subjektive og objektive virkelighed er essentiel for kunstfilmen. I den klassiske fortælleform kan publikum som regel stole på hvad de ser er ”virkeligt” hvorimod kunstfilmen får fantasi, hallucinationer, drømme og virkelighed til at smelte samme (s. 205). Barry Keith Grant (2012) skriver, at kunstfilmsinstruktørerne gør følgende:

[...] exploit the cinema’s special contiguity with fantasy and the dream; their film practice illustrates well Suzanne Langer’s contention that ”cinema is ’like’ dream in the mode of its presentation: it creates a virtual present, an order of direct apparation. In short, whether directors consider emotional or intellectual involvement of paramount importance, they all mobilize elements of the viewing experience as an essential structural element. (s. 134)

Der er en dikotomi mellem virkelighed og illusion, og den objektive virkelighed kontra subjektive opfattelse. Kunstfilmens formelle valg får seeren til at lave hypotesedannelser på et metalag. Det handler ikke om at stille spørgsmål til selve historien, men nærmere hvorfor fabula og syuzhet er præsenteret komplekst, intentionerne bag dette og lignende. David Bordwell (1985) fremhæver *Last Year at Marienbad* (1961) og *Persona* (1966), som prototypiske eksempler på film der besidder kunstformens fortælleform. Filmene udfordrer seerens hypotesedannelse, begår sig på eksistentiale tematikker og fragmenterer tid og rum, så fiktion og virkelighed smelter sammen. David Bordwell (1985) noterer slutteligt, at den mest banale opsummering på forskellen mellem klassisk Hollywood og kunstfilmens fortælleform, men også mest akkurate er, at den klassiske fortælleform er ligetil, mens kunstfilmens fortælleform er kompleks og udfordrende (s. 210-213).

Genre eller fortælleform?

Baseret på primært Rick Altmans genreteori- og analyse samt David Bordwells teori om fortælleformerne opstiller den såkaldte kunstfilm således nogle interessante problemstillinger. Kan kunstfilmen defineres som genre eller skal den nærmere forstås på en måde hvorved historier fortælles? Rick Altman, Steve Neale og flere argumenterer for, at kunstfilmen bør defineres som en genre, mens David Bordwell argumenterer for, at kunstfilmen nærmere bør ses som en

fortælleform. Udfra Hollywoods klassiske genrer såsom westerns, musicals og melodramaet kan det antages, at de generelt fortælles udfra Bordwells klassiske fortælleform, men hvad betyder dette for kunstfilmen? Skal kunstfilmen identificeres som en genre hvoraf kunstfilmens fortælleform er opstået? Måden genrer og fortælleformerne defineres på og analyseres overlapper ved mange aspekter hinanden. Fortælleformen fokuserer på den narrative udvikling og struktur samt tid og rum, men den er stadigvæk afhængig af at identificere narrative konventioner og strukturer, visuelle elementer og karaktertegninger – faktorer der på sin vis også fungerer som semantiske elementer og syntaktiske strukturer, der ligeledes er med til at identificere genrer. De to analytiske tilgange ligner altså på flere punkter hinanden, så dertil må det spørges om det overhovedet er nødvendigt at adskille dem og hvor grænsen mellem de to tilgange opstår? Er et klassisk melodrama fx udelukket fra at have kunstfilmens fortælleform og kan en såkaldt kunstfilm ikke genreidentificeres med noget andet end ”kunstfilm”?

Som skrevet tidligere noterer David Bordwell (1985) selv, at der er en markant forskel på genrer og fortælleformer; genrer varierer sig og formeres over tid, mens fortælleformer er grundlæggende fundamentale, længerevarende tidsligt og generelt gennemgående (s. 150). På den måde er der altså angiveligt en væsentlig forskel på Hollywoods klassiske (genre)film og europæiske kunstfilm, der strækker sig fra cirka 1950erne til 1970erne. Men hvad sker der så hvis genrefilm, klassisk Hollywood fortælleform og kunstfilmens fortælleform begynder at smelte sammen i én film? Kan vi så differentiere mellem de to fortælleforme og kan kunstfilmen definitivt defineres som en fortælleform eller genre?

Den amerikanske nybølge – det nye kuld

Geoff King (2002) skriver, at den amerikanske nybølge er en kompleks tid, fordi mange nuancer spiller ind. Det var en måde at lave film på udfra både industriel og teknisk kontekst i forhold til stil, formelt indhold og æstetik, men også noget der blev skabt ud af en social, kulturel og historisk kontekst (s. 2-3). I starten af 1960erne begynder den amerikanske filmscene at røre sig på ny og i slutningen af årtiet, og op igennem 1970erne, opstår for alvor den amerikanske nybølge. Flere af de store filmstudier fra den klassiske periode lukkede ned, og et stigende ungt publikum søgte nye og anderledes film fremfor den traditionelle western- eller musicalfilm. Mark Cousins (2011) ser den amerikanske nybølge, som et resultat af indflydelsen fra den franske nybølge. Under prædikatet ”New American Cinema” (s. 279) skriver han, at den amerikanske nybølge opstod af to primære årsager: først og fremmest blev udstyret til at lave film billigere og nye filminstruktører havde

derfor bedre adgang til at arbejde med mediet. Teknisk skiftede man fx til 16mm kamera, som var både billigere og lettere at håndtere, og med indflydelse fra den franske nybølge brugte man minimal lysætning og optog på gaden fremfor studier hvilket nedsatte omkostninger betragteligt (s. 278). Den anden og mest væsentlige grund for den amerikanske nybølge var, at de nye filminstruktører var uddannet fra filmskoler. Hovedskikkelserne i den amerikanske nybølge, instruktører og skuespillere såsom Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Arthur Penn, Peter Fonda, Terrence Malick, Robert Altman, Jack Nicholson, Warren Beatty, Brian De Palma, Peter Bogdanovich, Robert De Niro, Steven Spielberg og George Lucas, havde alle det tilfælles, at de var trænet i filmhistorie- og analyse (s. 319), som viser sig at få stor betydning for måden de laver film.

Filmteori- og analyse blev for alvor etableret som akademisk felt på universiteterne og filmskolerne hvilket betød, at den europæiske kunstfilm og tankegangen omkring kom ind i det amerikanske system. Filmskoleeleverne havde adgang til kunstfilm og blev skolet i europæisk film. Ifølge Richard Brody (2013) gjorde dette, at de unge amerikanske filminstruktører absorberede det europæiske filmsprog og som effekt inkorporerede elementerne ind i deres egne film (Brody, *The State of the "Art Film"*, para. 3). Michael Pye og Linda Myles (1984) kalder ikonisk generationen af de unge amerikanske filmmagere for "the movie brats", fordi de via deres viden vendte op og ned på hvad der kendetegnede den amerikanske filmkultur og dermed rystede den etablerede filmbranche (s. 2). På den måde smeltede europæiske kunstfilm altså sammen med de nye amerikanske film, der kom efter den klassiske Hollywood film - som de nye film også delvist var baseret på.

Det havde også stor indflydelse, at de franske kritikere og intellektuelle vurderede, at den amerikanske film kunne være ligeså kunstnerisk ambitiøs som de europæiske film. Geoff King (2002) skriver "They suggested that popular Hollywood filmmakers such as Howard Hawks could be taken as seriously as Ingmar Bergman or other figures from the European art cinema, opening up the possibility of some kind of combination of Hollywood and more esoteric influences" (s. 89). De unge amerikanske instruktører så dette som en udfordring og udnyttede overgangsfasen fra den klassiske periode til at lege med filmsproget og afprøve nye ting. Ved at gå uden om de etablerede systemer og selskaber kunne de lave uafhængige film, som ikke behøvede følge hverken den klassiske fortælleform eller klassiske genrekonventioner. Multiproducenten Roger Corman kom især til at spille en stor rolle for den amerikanske nybølge, da han blandt andet banede vej for Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Brian De Palma og Jack Nicholson. Efter de var færdiguddannet filmskolerne fik de lov til at lave film på små budgetter, hvilket gav kunstnerisk

frihed og mulighed for at afprøve nye narrative strukturer og tekniske elementer (Cousins, 2011, s. 319). Robert Kolker (2011) skriver, at den klassiske amerikanske film primært havde brugt sit medie som underholdning, mens disse nye filmskabere, baseret på europæisk ideologi, var bevidste om at udnytte filmmediet som en kunstart. Robert Kolker skriver videre, at ” The small group of filmmakers who emerged in the late 1960s and early 1970s and were able to take brief advantage of the transitional state of the studios, using their talents in critical, self-conscious ways, examining the assumptions and forms of commercial narrative cinema [...]” (s. 16). Kolker (2011) noterer også, at de unge amerikanske filmskabere lavede uafhængige film, men essentielt kæmpede for at etablere et nyt (og bedre) filmsystem, hvor de kunne sætte dagsordenen for den amerikanske films kunstneriske ambitioner (s. 164). Dette gjorde, at der blev skabt film som var stærkt inspireret af europæiske kunstfilm, men det betød også starten for den moderne blockbuster-film, der forsøgte at appellere og underholde den gængse filmseer på mere traditionel vis (eksempelvis *Jaws* (1975) *Star Wars* (1977)) (King, 2002, s. 91).

Udfra Mark Cousins (2011) historiske gennemgang af den amerikanske nybølge er det film som John Cassavetes’ naturalistiske *Shadows* (1959) og Andy Warhols eksperimentalfilm, *Sleep* (1963) og *Empire* (1964), der bør anslås som nybølgens startskud, fordi de bryder med det klassiske filmsprog. Blandt andet bryder de med det lineære narrativ, har naturalistisk eller ingen lyd, og er statiske i deres billeder. Mark Cousins noterer dog, at filmene er mere interessante ift. udviklingen af avantgarde film og især ”queer cinema” med udgangspunkt i Andy Warhol. Derfor er det mere interessant i dette tilfælde at gå frem til slutningen af 1960erne, hvor Mark Cousins (2011) anslår *Bonnie and Clyde* (1967), *The Graduate* (1967) og *Easy Rider* (1969) som filmene der for alvor igangsætter og definerer den amerikanske nybølge. Dette skyldes blandt andet, at *Bonnie and Clyde* (1967) bliver udsendt i arthouse-biografer, der primært viser europæiske kunstfilm, hvor den går hen og bliver en succes (s. 279-281). I takt med inspirationen fra Europa er det også tre film, som alle bryder med den klassiske fortællestil og genrefilm, som Hollywood har været vant til. I *Bonnie and Clyde* (1967) bliver de to kriminelle protagonister forvandlet til helte (eller antihelte) og amerikanske værdier som uskyld, kapitalisme og loven bliver dekonstrueret, mens vold glorificeres. Slutteligt skydes de to gangstere ned i en eksplicit voldscene, som aldrig var set lignende i amerikanske film, og lignende gør sig gældende i *Easy Rider* (1969). Dennis Hoppers hippie-biker film afspejlede den ungdommelige tidsånd, der gik ind for fri sex, kærlighed og legitimation af euforiserende stoffer. Ligeledes gør filmen op med Hollywoodmodellens narrative struktur. Der er ingen klar fremdrift, udover deres eksistentielle transition tværs over Amerika, og der er ingen

definitive mål der skal opnås eller udfordringer der skal overkommes. Og i filmens klimaks dræbes de to motorcyklister helt umotiveret af en ældre lasbilschauffør fra arbejderklassen – et symbolsk drab på det unge frisind (Cousins, 2011, s. 279-281).

Ifølge Geoff King (2002) er det denne dekonstruktion af genrekonventioner og narrative fortælleforme samt semantiske elementer og syntaktiske strukturer der for alvor definerer den amerikanske nybølge. Filmene baserer sig på den klassiske tilgang, men de vender det hele på hovedet og laver ”antigenrer-film”, som fx antikrigs-film i form af *Apocalypse Now* (1979) og antiwestern-film i form af *Little Big Man* (1970) (s. 136). Geoff King skriver videre, at den amerikanske nybølge bringer et paradigmeskift i måden genrer bruges og fungerer på, som han kalder ”the shift of genres” (s. 188), hvortil han spørger ”What does it tell us about the function and uses of genre, both generally and in the specific contexts of New Hollywood?” (s. 118) Et væsentligt spørgsmål at stille, fordi filmmagerne fra den amerikanske nybølge pludselig blander den klassiske Hollywoodfilm med den europæiske kunstfilm. Både som fortælleform, men også måden der vendes op og ned på genrer.

DEL II: ANALYSE

“Filmmakers as visionary artists, or as emptily stylish raiders of the cinematic past?” (s. 2)⁵

Udvælgelseskriterier af værker

Filmene som denne opgave vil analysere til at undersøge sin problemstilling om hvorvidt kunstfilmen bør ses som en genre eller fortælleform tager udgangspunkt i væsentlige film, som var med til at definere den amerikanske nybølge. De to primære film som er udvalgt til analysen er *Badlands* (1973) af Terrence Malick og *Chinatown* (1974) af Roman Polanski. De to films betydning for amerikansk filmhistorie og i særdeleshed den amerikanske nybølge kan legitimeres ved, at de begge to er gemt til evig bevarelse af Library of Congress (2018). Her indgår de to film på Amerikas nationale filmregistrering over film der har haft kulturel, historisk eller æstetisk betydning (indlemmet på registreringslisten mellem 1991 til 1996). Som produkter af den amerikanske nybølge har de to film det tilfælles, at de indeholder klare genretræk, men samtidig vender op og ned på konventioner, strukturer og elementer, og ligeledes sætter de spørgsmål ved grænsen mellem den klassiske fortælleform og kunstfilmens fortælleform. For en genreanalyse og undersøgelse af narrative fortælleformer er det i analysefeltets natur optimalt at dække så mange film som muligt, for at fastlægge en bredere fælleskonsensus, men i form af denne opgaves omfang har det været nødvendigt at begrænse sig. Analysen har derfor udvalgt de to film, som er vurderet til at have spillet en stor rolle i at definere perioden for den amerikanske nybølge og ligeledes besidde det formelle indhold, tematikker, strukturer og lignende, som er nødvendige at undersøge for at svare på opgavens problemstilling. I forhold til Andrew Tudors (2012) mulige tilgange til genreanalyse er filmene altså udvalgt ud fra et kritisk formål og ligeledes, fordi de kan defineres ud fra en fælles periode, nationalitet og indhold (s. 5). Steve Neale (2012) skriver nærmere om analysens udvælgelsesproces:

[...] it is not possible to write about genres without being selective, and that many of the deficiencies of a good deal of writing on genre stem from defining and selecting on the basis of preestablished and unquestioned canons of films. [...] coverage of any

⁵ Geoff King i *New Hollywood Cinema: An Introduction* (2002).

given genre depends not on historical or theoretical evenhandedness but on tacitly agreed-upon landmarks. (s. 184)

Analysen vil dermed begå sig på de to amerikanske film, som besidder relevante kvaliteter for opgavens problemstilling. Der vil dog blive henvist og refereret til andre værker fra den amerikanske nybølge for at sammenligne, og ikke mindst understøtte analysen. Derudover vil der også blive henvist til udvalgte europæiske kunstfilm, for at understrege hvordan de europæiske film i kontekst har inspireret de amerikanske film.

Endvidere er det også vigtigt at understrege de to film er udvalgt på det grundlag, at de er spillefilm (narrative film) og dermed besidder samme "dialekt" (jf. Christian Metz, 1999). For at kunne svare på opgavens problemstilling er det nødvendigt, at analysen sker inde for de samme rammer. Eksperimental- og avantgarde filmene besidder flere af de elementer, som er at finde i kunstfilmen, men de besidder også deres eget unikke filmsprog- og historie. David Bordwell og Kristin Thompson (2004) skriver, at de to filmformater "[...] challenge orthodox notions of what a movie can show and how it can show it. These filmmakers work independently of the studio system, and often they work alone. Their films are hard to classify, but usually they are called experimental or *avant-garde*" (s. 146). Bordwell og Thompson skriver videre, at filmene indeholder elementer såsom visuelle collager, metalag, umotiveret narrativ, poesi og et formelt filmsprog der i fleste tilfælde fremstår abstrakt (s. 42). Eksperimental- og avantgarde film kan altså også have relevans for kunstfilmens fortælleform, men sådan en analyse ville kræve en anden opgave. De er oftest i kortfilmsformat og skabes ud fra andre præmisser, som ikke stemmer overens med den amerikanske nybølge og ej heller kan de nødvendigvis genreanalyseres ud fra etablerede konventioner. Eksperimental- og avantgarde film er derfor udeladt i denne opgaves analyse.

Slutteligt kan det noteres, at analysen vil strukturere sig følgende: *Badlands* (1973) og *Chinatown* (1974) vil blive analyseret individuelt ud fra samme analysepunkter. Først vil det vurderes hvordan filmene allerede er præetableret til at besidde visse genrekonventioner og hvilke forventninger dette vil skabe i forhold til indholdet. Derefter vil værkerne genreanalyseres ud fra semantiske elementer og syntaktiske strukturer med formålet om at undersøge hvordan de forholder sig til kunstfilmen. Efterfølgende vil værkerne analyseres ud fra deres fortælleform, hvor det vil blive undersøgt hvordan de benytter sig af både den klassiske Hollywood fortælleform og kunstfilmens fortælleform. Til sidst vil analysen afsluttende opsummere og sammenligne de analytiske resultater for endeligt, at kunne svare på opgavens problemstilling om hvorvidt kunstfilmen kan defineres som en genre eller fortælleform.

Badlands (1973) - Genreforventninger

Kigger man på Den Internationale Filmdatabase *IMDb* (Imdb.com, 2018a) står *Badlands* (1973) genre-mæssigt angivet til at være en krimi- og dramafilm. Kigger man på anmelder- og databasehjemmesiden *RogerEbert.com*, tilrettelagt af den anerkendte kritiker Roger Ebert, kan man yderligere tilføje romantik og thriller til genreprædikaterne (RogerEbert.com, 2018a). *Badlands* (1973) dækker dermed angiveligt en del genrer. Krimi- og thrillerelementer kan ses i filmens narrativ, hvor den ældre Kit slår sin svigerfar ihjel og flygter tværs over hederne sammen med sin yngre kæreste, Holly. Dette giver selvfølgelig anledning til dramatiske situationer på deres vej og de romantiske elementer kan ses i forholdet mellem Kit og Holly. Kigger man helt banalt på de etablerede genreprædikater, som filmen eftersigende indeholder, opbygger dette visse forventninger om filmens indhold; men hvordan ser disse genreprædikater ud i lyset af den amerikanske nybølge og den europæiske kunstfilm?

Badlands (1973) – Analyse af genretræk

Som redegjort for, siger genreprædikater noget om hvilke forventninger publikum kan tage med sig når de ser en film og ligeledes indikerer genren noget om den forekommende hypotesedannelse der vil ske. Som det er blevet understreget indtil nu fastslår Geoff King (2002), at "A genre label is an implicit promise" (s. 120) eftersom genreprædikateret bør indfri nogle forventninger om filmens indhold. Der er bred enighed blandt filmgenreteoretikere om, at genreprædikater udgør en form for uskrevet kontrakt mellem filmen og publikum. Når publikum ser en western- eller gysersfilm indikerer genren altså, at værket skal kunne leve op til en hvis standard. der besidder noget specifikt indhold. Hvad betyder dette så i forhold til *Badlands* (1973)?

Med udgangspunkt i Rick Altmans (1999a) semantiske og syntaktiske tilgang er der mange elementer, som afslører hvilke genrer *Badlands* (1973) befinder sig i, men det viser sig også hurtigt, at der i ånden af den amerikanske nybølge bliver vendt op og ned på konventioner, elementer og strukturer. Først og fremmest, er der den romantiske film som udspiller sig i *Badlands* (1973). Hvor det i den klassiske romantiske Hollywood film oftest var jævnaldrende der kastede sig ud i et romantisk forhold er det i tilfælde af Kit og Holly et par unge folk på henholdsvis femogtyve og femten år. Uvant den romantiske film er Kit en ældre fyr, som indgår i et ulovligt forhold med en mindreårig. Denne uvante dynamik i forholdet mellem den unge, uskyldige Holly og ældre, mere erfaren Kit kommer blandt andet til udtryk da de første gang dyrker samleje, og Holly mister sin mødom. Publikum ser ikke selve akten og ej heller antydes det, at akten skal til at ske. I stedet

klippes der fra Kit, som ligger alene i sin seng om aftenen, direkte til ham og Holly der har haft samleje op ad et træ, hvorefter Holly er i gang med at knappe sin bluse. Overrasket, og uimponeret, spørger hun "Was that it?" hvortil Kit svarer "Yeah" (0:13:16). Modsat klassiske romantiske film, hvor seksuelt samleje enten har været helt udeladt eller dyrket som noget specielt under kærlige forhold, er det i *Badlands* (1973) et meningsløst og ubetydeligt akt, som blot er en del af et parforhold. Den romantiske flugt, som Holly og Kit begiver sig ud på, begår sig også på atypiske elementer. Hvor parret traditionelt ville stikke af sammen, fordi de var forelsket og havde en forbudt kærlighed, minder den romantiske flugt i *Badlands* (1973) nærmere som en gidseltagning. Holly er tiltrukket af Kit og tildels forelsket i ham, men da Kit slår hendes fader ihjel og insisterer på de to stikker af sammen, er Holly først tilbageholdende. Hun beslutter sig dog for at tage med, men ikke primært fordi hun har lyst til at være sammen med Kit; nærmere fordi hun ikke har andre muligheder eller steder at begive sig hen. Fremfor fornuft og forelskelse ligner det mere, at det er Hollys naive femtenårige sind der bestemmer sig for at stikke af sammen med Kit, da hun under ingen omstændigheder vil være alene. Da Kit henter hente fra skole dagen efter faderens død, og er klar til at køre ud af byen, hører vi Hollys voice-over konstatere "It's better to spend a week with someone you love than years of loneliness" (0:29:30). Steven Rybin (2011) skriver om deres forhold: "[...] Kit's banal (but still deadly) violence, as elsewhere in *Badlands* is met by Holly's insistence on an innocent (if not exactly ardent) romanticism. Their two ways of being, despite the fact that Kit and Holly are lovers, never quite reach a dialogue" (s. 61).

Som krimi- og thrillerelementer er det også værd at undersøge hvordan *Badlands* (1973) bruger sine konventioner. Filmen starter med at være en uskyldig romantisk fortælling om en ung pige der forelsker sig i en ældre fyr, men da Kit skyder Hollys fader udvikler filmen sig til et roadtrip-eventyr, hvor de to unge elskende er på flugt. Men ligeledes udvikler filmen sig også til en thriller eftersom Kit upåvirket begyndte at myrde de individer, som parret møder på deres vej. Det mest interessante ved fortællingen er hvor ligegyldige alle de kriminelle påfund synes at være og i sidste ende flugten. Det er mordet på Hollys fader der bliver katalysatoren for historiens videre fremdrift, men mordet i sig selv føles ikke motiveret. Kit skyder Hollys fader, fordi han ikke vil have de skal være sammen – Kit er ligeglad med faderens holdning, men dræber ham alligevel helt unødvendigt. Størstedelen af narrativet i *Badlands* (1973) handler om parrets flugt, men som publikum mærker man ikke specifikt de bliver jagtet undtagen i få scener. Filmen fremstår i sin grundpræmis som en krimithrillerfilm, men modsat de klassiske film inde for genren, fokuserer *Badlands* (1973) på andre elementer. I den typiske, klassiske krimifilm ville eksempelvis mordet på faderen udføres som

resultatet af en listig plan, mens narrativet også ville følge karakteren på lovsiden og deres jagt på forbryderne. I *Badlands* (1973) nævnes det kort i en montagesekvens, at der er en privatdetektiv fra Kit og Hollys hjemby, Fort Dupree, som prøver at finde dem (0:51:00). Efterfølgende bliver detektiven aldrig nævnt eller henvist til igen resten af filmen, og lovens jagt efter det kriminelle par undergraves, da den ikke er et fokuspunkt, som den ellers typisk ville være i lignende film.

Som resultat af den lige gyldige jagt begynder parrets flugt også at virke unødvendig. Kit har slået sin svigerfar ihjel og er stukket af i jagten på frihed, men denne frihed opnås tidligt i filmen. Parret opholder sig i en længere periode ude i skoven hvor de bygger en hytte, laver mad og skaber deres egen utopiske tilværelse (0:31:37). Den positive stemning ophøjes tilmed af den opløftende, ikke-diegetisk xylofonmusik, der varsler fred og harmoni. Flugten i *Badlands* (1973) er næsten ikkeeksisterende og modsat en tilsvarende film, som *Bonnie and Clyde* (1967), fremstår rejsen sjældent eventyrlig eller meningsfuld. Dette ses også mod filmens afslutning. Hvor de to kriminelle gangstere i *Bonnie and Clyde* (1967) kaster sig ud i en begivenhedsrig flugt, og slutteligt lider en poetisk fællesdød, er det radikalt anderledes i *Badlands* (1973). Kit bliver jagtet af en flok politibiler efter Holly allerede har overgivet sig, og symbolsk bryder deres forhold, mens Kit antiklimatisk bliver stoppet og arresteret. Til forskel fra den klassiske kriminelle overgiver Kit sig i sidste ende frivilligt og undskylder respektfuld overfor politikorpset.

Kit fremstår i mange sekvenser som en yderst atypisk protagonist. Ligesom Bonnie og Clyde i *Bonnie and Clyde* (1975) eller Sonny i *Dog Day Afternoon* (1975), som bearbejder flere lignende tematikker, er han en såkaldt antihelt. Han er en kompleks karakter, der handler ud fra en moralsk og etisk gråzone, hvor han ikke skyr hårde midler for at få sin vilje. Som publikum kan man stille spørgsmål ved hvorvidt man skal identificere sig med karakteren, men igennem hans romantiske forhold med Holly er det lettere at engagere sig med ham. Kit starter også ud som en rolig, arbejdsom fyr, men som narrativet drives frem viser det sig, at han besidder psykopatiske karaktertræk hvilket understreges yderlige i takt med der udøves seriemorderiske drab. Atypisk er hans psykopatiske tilstand eller negative karaktertræk ikke noget der bliver nærmere udtalt eller udløser et større indblik i hans psyke. Det er mere en kendsgerning – som Holly uden videre overvejelser accepterer som en naturlig del af ham. Kit afviger dermed fra den klassiske protagonist, som er godhjertet og gennemført sympatisk. Det er ej heller tilfældigt, at han på parrets flugt benytter sig af dækningsnavnet James. Da Holly første gang ser Kit har han tilbageredt hår og er iført stram, hvid T-shirt samt denimbukser. I sin voice-over kommenterer hun passende ”He looked like James Dean” (0:07:12). Kits tøj forbinder ham dermed konnotativt med James Dean, der var

iført samme sæt tøj i den klassiske Hollywood film *Rebel Without a Cause* (1955). Som skrevet tidligere nævner Christian Metz (1974), at den konnotative symbolisme er et vigtigt element i filmsemiologien. Både hvordan symbolismen fungerer diegetisk fra objekt til objekt, men også hvordan det relaterer til publikum og kulturen i den virkelige verden (s. 34). James Deans udseende og persona er blevet et symbol på den arketyperiske amerikanske ungdomshelt, og har på sin vis været med til at definere den klassiske Hollywood film (og været stemme for ungdommen). Konnotativt bliver Kit altså sat i forbindelse med et sympatisk, amerikansk ikon, men denotativt portrætteres han indsvøbt i blod og cementerer dermed alt andet end et amerikansk forbillede. Endvidere fungerer den hvide T-shirt også som et semantisk element, der konnotativt symboliserer uskyld og renhed, ligesom når helten i en klassisk westernfilm bærer hvid hat og skurken bærer sort hat. Dette understreges yderligere da Kit bliver arresteret, hvor sheriffen og vicesheriffen ("de gode") bærer hvide hatte samt skjorter (1:23:07). Med iscenesættelsen af Kit som en James Dean-kopi vendes der dermed op og ned på de konnotative elementer, så den klassiske, heltelige protagonist symbolsk bliver forvandlet til en afstumpet psykopat.

Af syntaktiske strukturer bevæger *Badlands* (1973) sig i flere tilfælde bemærkelsesværdigt tæt på westerngenren. Kameraet panorerer gentagende gange langsomt henover over de store øde sletter, der viser titlens refererende ufrugtbare landområder og solnedgange. Som dybereliggende meningsbærer viser den endeløse ødemark den frihed, som det unge par søger, men ødemarken viser sig også som en klar modsætning til det samfund Holly og Kit kommer fra. Ligesom i westerngenren opstår der en syntaktisk struktur mellem civilisationen og vildnisset, der implicit tilbyder en fri tilværelse. I forholdet mellem Kit og Holly og Hollys fader samt resten af samfundet skabes der også en syntaktisk struktur mellem kaos og kontrol. Kit, og tildels Holly, afspejler tidens oprørske og oppositionsdygtige ungdom som skaber kaos, mens Hollys fader og resten af samfundet afspejler en kontrolleret flok. Konflikten der opstår mellem Kit og Hollys fader understreges dermed af den syntaktiske struktur, og ifølge Barry Keith Grant (2012) repræsenterer den ungdommelige kaos den "contemporary zeitgeist" (s. 135), som herskede under 1970'erne. Barry Keith Grant skriver videre, at dette også er med til at understrege den rituelle funktion, hvor publikummet kan afspejle sig i filmens semantiske elementer og syntaktiske strukturer. Barry Keith Grant skriver "[...] audiences do model their values and behavior to a significant degree according to those conventions" (s. 135) og uddyber med, at filmene fra den amerikanske nybølge "[...] can be seen as an expression of that period's youthful disaffection with the Establishment" (s. 135).

Baseret på den klassiske genreteori skrev Jacques Derrida (1980) i sin tid:

”Genres are not to be mixed”. You might have heard it resound the elliptical but all the more authoritarian summons to a law of a "do" or "do not" which, as everyone knows, occupies the concept or constitutes the value of genre. As soon as the word "genre" is sounded, as soon as it is heard, as soon as one attempts to conceive it, a limit is drawn. (s. 55-56)

Badlands (1973) gør det stik modsatte af hvad den klassiske genreteori forudsætter og sætter ingen grænser mellem sit brug af specifikke genrekonventioner, semantiske elementer, syntaktiske strukturer eller lignende funktioner. Dermed understreger filmen tilgangen, som de amerikanske instruktører havde under nybølgen, hvor de udfordrede det klassiske filmsprog. *Badlands* (1973) tager almene genrekonventioner fra blandt andet dramafilm, westerns, romantik, krimifilm og thrillers i brug, men dekonstruerer elementerne og bruger dem atypisk i forhold til de tidligere klassiske Hollywood film. Filmen skaber altså sit eget filmsprog og Celestino Deleyto (2012) skriver konkluderende, at dette er en af de unikke muligheder som filmene fra den amerikanske nybølge var i stand til:

These 1970s films not only became more resolutely generic than their predecessors had been but they also marked the master lines of the future evolution of the renovated complex system. Many of these titles became well-known examples of individual texts that could insert themselves effortlessly in the new generic system through simultaneous links with several genres and could influence their evolution simultaneously. In fact, the combinations proved to be as important to the system as a whole as to the individual genres. (s. 226-227)

Dermed kan filmen både genrekategoriseres og forbindes med eksempelvis krimi-, kærligheds-, og ungdomsfilm, mens den også besidder sit eget individuelle og komplekse filmsprog. Celestino Deleyto skriver, at en film bør kategoriseres udfra de genrer som værket har taget i brug og samtidig påvirket. Samtidig må det dog også anerkendes, at filmen på mange måder begår sig som en individuel tekst, der måske skal kategoriseres udfra andre præmisser som kun kunstfilmen er i stand til (s. 227).

Badlands (1973) – Analyse af fortælleform

Nu hvor genrekonventionerne i *Badlands* (1973) er blevet undersøgt og analyseret er næste punkt at analysere hvilken narrativ fortælleform filmen benytter sig af. Det må dermed undersøges om narrativet benytter sig Hollywoods klassiske fortælleform eller om filmen benytter sig af kunstfilmens fortælleform. Starter man ud med at anskue filmen fra den klassiske fortælleform er der flere af fortælleformens principper der bliver brugt. *Badlands* (1973) og dens historie er ganske lineær i sin narrative fremdrift. Den følger eksempelvis alle syv nedslag i berettermodellens kanoniske fortællestruktur. I filmens anslag introduceres Kit og Holly, hvorefter de introduceres til hinanden i præsentationen. Publikum lærer mere om dem og i uddybningen lærer seeren mere om karaktererne og deres forelskelse. Dette fører til ”point of no return”, hvor Kit dræber Hollys fader og de efterfølgende stikker af. Flugten leder videre til konfliktoptrapningen hvor parret må finde nye steder at opholde sig, mens de samtidig bliver jagtet af politiet. Næstsidst kommer klimakset, hvor Kit bliver fanget af politiet og Holly overgiver sig, som fører til udtoningen i form af en epilog. Her forklarer Holly, at Kit blev henrettet i den elektriske stol, mens hun fandt en ny partner. Denne udtoning resulterer også i en ”closure”, fordi parrets flugt nu endegyldigt er over – og ligeledes udøves der en form for ”poetic justice” (Bordwell, 1985, s. 159) da Kit arresteres og får den straf, som han retmæssigt har fortjent. Endvidere synes der også at være en naturlig ”cause-and-effect” fremdrift (Bordwell, 1985, s. 158) i filmens fabula. Kit og Holly bliver forelsket, men faderen vil ikke have de er sammen. Som effekt af dette Dræber Kit Hollys fader og som videre effekt af mordet må parret flygte tværs over landet. På deres vej møder de forskellige karakterer, som de enten må alliere sig med eller flygte fra. Hvert nedslag i den kanoniske historie lader altså til at have en kausal fremdrift.

I sit filmsprog overholder *Badlands* (1973) flere af de klassiske principper. Der klippes regulært på bevægelser og blikretninger. Dette kan blandt andet ses i første scene hvor Kit og Holly møder hinanden, og slentrer ned ad vejen (0:05:00). Her klippes der på blikretningen mellem de to der står lige overfor hinanden. Når Kit optræder i billedet tilter han mod venstre side, mens Holly tilter mod højre side. Da Holly begynder at bevæge sig rundt i indstillingen bevæger hun sig kun videre mod højre siden, mens kameraet parallelt panorerer med hendes i fokus (0:05:49). På den måde overtræder Hollys perspektiv ikke de 180-grader, som ville skabe dissonans i klipningen og de to karakterers positioner overfor hinanden. Tid og rum fremstår også med kausal sammenhæng. Der er flere etableringsskud (fx 0:44:47 og 1:05:12), således miljø og det temporale rum bliver iscenesat. Det eneste tidspunkt det lineære narrativ brydes er da der i filmens syuzhet opstår en

montagesekvens, der fungerer som et slags flashback hvor Holly fortæller om hvordan samfundet reagerede på deres forbrydelser (0:53:12). *Badlands* (1973) besidder altså flere af de principper, som den klassiske Hollywood fortælleform benytter.

Kigger man på hvordan *Badlands* (1973) udfra kunstfilmens narrative fortælleform viser det sig, at flere af disse principper også tages i brug – ofte på bekostning af de klassiske principper, som den bruger på sin egen unikke facon. Tager man først udgangspunkt i det romantiske forhold mellem Kit og Holly danner de en interessant konstellation, set i lyset af kunstfilmens fortælleform. Ifølge den klassiske fortælleform har narrativet et todelt forløb. Første forløb handler om protagonistens mål og udfordringer som skal løses og andet forløb bearbejder et heteroseksuelt forhold (Bordwell, 1985, s. 157). Det kan argumenteres, at *Badlands* (1973) narrative fortælleform opfylder dette: Kit skal flygte fra samfundet og undgå at blive fanget, mens forholdet til Holly samtidig spiller en vital rolle. Dog kan man også argumentere for, set i lyset af kunstfilmens fortælleform, at der kun er ét forløb i historien: Kit og Holly der flygter tværs over landet. Forholdet mellem de to ligger altså implicit i den udfordring, som danner filmens præmis. Derudover spiller det også en vigtig rolle hvordan forholdet mellem de to karakterer udspiller sig. Som nævnt tidligere er det ikke noget klassisk forhold, men derimod en ældre fyr som tildels tvinger en naiv femtenårig pige med på sin flugt. Forholdet er heller ikke noget der udvikler sig synderligt igennem filmen. Det forholder sig statisk og som narrativet skrider frem indser Holly, at hun kun er taget med for at undgå en absolut ensomhed.

Barbara Klinger (2012) skriver, at kunstfilmens fortælleform dekonstruerer det heteroseksuelle kærlighedsforhold som den klassiske fortælleform har dyrket ”The center of hope in most narratives, the romantic, couple, is shown as either cloyingly insipid or deranged, two spectral expressions of the same impulse to denaturalize and explode the myth of the happy, unproblematic founding unit of the family” (s. 100). Kit og Holly kan sammenlignes med gangsterparret Bonnie og Clyde, uden at dyrke det gloriøse i volden eller populariteten ved at være kriminel, men kan også drages klare paralleller til Michel og Patricia i *Breathless* (1960). Ligesom parret i Jean-Luc Godards magnum opus fra den franske nybølge er der ikke nogen reel forbindelse mellem de to karakterer. De er nærmere et par, fordi omstændighederne byder det og der ikke er andet at give sig til. På den måde reevaluerer de værdierne bag det klassiske romantiske forhold. Fremfor at være sammen baseret på kærlighed danner Kit og Holly en romance baseret på en eksistentiel frygt for ensomhed og fremmedgørelse. Denne fremmedgørelse og outsiderstatus understøttes også i den syntaktiske struktur hvor parret opholder sig i skoven isoleret fra samfundet.

Ligesom i *Breathless* (1960) driver Kit og Holly også endeløst fra situation til situation. Målet er, at de skal flygte, men de har ingen destinationer som skal nå eller tidsfrist der skal overholdes. Deres flugt er fremstår tidsløs og potentielt evigtvarende. Kit fremstår som en mand med en plan, men det viser sig hurtigt der ikke er nogle endegyldige mål som skal opnås. Steven Rybin (2011) skriver:

Kit's claim that he "has some stuff to say"—although very soon contradicted by the film, which emphasizes his wandering and difficulty in articulating anything worth saying— nevertheless establishes the ostensible "goal" of the narrative trajectory of *Badlands*. This film is about a search for existential self-identity and meaning, but it is a search that is undertaken without a clear sense of a master narrative against which to establish such meaning and without the self-consciousness that often burdens the protagonists of postwar art cinema. (s. 66)

Kit og Hollys rejse fungerer således mere, som en eksistentiel rejse efter mening og identitet, der understreger deres psykologiske tilstand af forvirring – hvilket også kommer til udtryk når de benytter sig af dæknavne – end den fungerer som en egentlig effektdreven flugt fra lovsiden. Det er også bemærkelsesværdigt få handlinger der sker når parret driver fra sted til sted. De spiser, snakker og sover. Da parret opholder sig ved Kits ven, Cato, dræber Kit pludseligt Cato og to vidner helt umotiveret (0:47:56). Det hele forekommer meningsløst og umotiveret for den narrative fremdrift. Claire Perkins (2013) beskriver filmen, som en anti-actionfilm:

[...] all the points at which the spectator could potentially become absorbed by a plot are played down, resulting in an 'anti-action' film. *Bonnie and Clyde* and *Badlands* [...] are structured around similarly itinerant journeys, where the criminal couples' goal of escape is neutralised by the implicit knowledge of their eventual capture" (s. 53).

Robin Wood (2012b) skriver videre, at dette oftest er tilfældet i blandt andet Michelangelo Antonionis filmografi "[...] wherein a character passes through a series of apparently random events and encounters [...] allowing things to drift, allowing their destinies to be shaped by their own abdication of responsibility" (s. 10-12).

Brugen af Hollys voice-over er også med til at understøtte kunstfilmens fortælleform. I den klassiske fortælleform ville en sådan fortællerstemme være altidende og kommunikativ med sit publikum, således seeren besad den nødvendige information til at følge den narrative udvikling. Hollys voice-over er atypisk, fordi hun er fortælleren, mens historiens udvikling primært fokuserer på at portrættere Kit. Hollys fortællerstemme bliver dermed begrænset, da publikum kun har adgang til Hollys subjektive opfattelse af hvordan hun ser Kit og oplever deres rejse. På den måde bliver hun en "unreliable narrator" (Bordwell, 1985, s. 209), som publikum ikke nødvendigvis kan stole på. Steven Rybin (2011) argumenterer for, at den gode side af Kits personlighed, som Holly forelsker sig i, måske bare er en fantasi som den unge Holly forestiller sig:

But given what we know of Kit's own detachment from the world elsewhere in the film, it is hard to imagine that he shares Holly's schoolgirl romanticism. Indeed, this vision of Kit might very well be the product of Holly's imagination, given her absence from the frame in these images and the lack of suture or analytical editing that might have stitched this image of Kit to other sequences or perspectives in the film. (s. 60)

Baseret på Hollys indre fortællerstemme er historien i *Badlands* (1973) altså en oplevelse af hendes subjektive opfattelse af oplevelsen. Dette forklarer også hvorfor, at publikum aldrig lærer mere om Kits indre psyke og psykopatiske tendenser. Publikum har kun den begrænset information, som leveres igennem Hollys afgrænset eksposition. Fortælleformen bevæger sig dermed ud i dikotomien mellem fantasi og realisme, som kunstfilmen dyrker. Holly oplever Kits brutale (realistiske) handlinger, men oplever dem ud fra sin egen subjektive verdensanskuelse (fantasi). På den måde relaterer filmen igen til Michelangelo Antonionis værker. For eksempelvis i *Blow-Up* (1966), som havde indflydelse på flere film fra den amerikanske nybølge (mest bemærkelsesværdigt Francis Ford Coppolas aflytningsfilm *The Conversation* (1974), som var en personlig hyldest til Antonioni), har den subjektive opfattelse af virkelig kontra fantasi også en stor betydning. Ligesom med Holly bliver man som seer af *Blow-Up* (1966) i tvivl om protagonisten perception og stiller spørgsmål ved grænsen mellem virkelighed og subjektiv opfattelse.

I sit filmsprog benytter *Badlands* (1973) sig flere gange af længerevarende indstillinger, uden at der klippes, og det er især når det landskabet omkring observeres. De lange indstillinger nedsætter først og fremmest filmens tempo, men skaber også en udpensling af karakterernes statiske, psykologi. David Bordwell (1985) skriver, at "The art cinema developed a range of mise-en-scène cues for expressing character mood: static postures, covert lances, smiles that fade aimless, walks,

emotion-filled landscapes, and associated objects” (s. 208) og i forlængelse skriver Ira Jaffe (2014), at lange indstillinger “[...] has become a hallmark of contemporary art movies” (s. 98). Dette skyldes, at teknikken skaber en realistisk afspejling af karakterens psyke og oftest afdramatiserer handlingsforløbet. Dette sker blandt andet da Kit i en lang, statisk indstilling sparker og hopper oven på en død ko (0:13:00). Da handlingsforløbet udpenslet bliver Kits handling afdramatiseret og udfra Holly subjektive begynder Kits handlingsmønstre at fremstå normative.

Chinatown (1974) – Genreforventninger

Kigger man på Den Internationale Filmdatabase *IMDb* (Imdb.com, 2018b) står *Chinatown* (1974) genremæssigt angivet til at være en thriller-, mysterie- og dramafilm. Kigger man på anmelder- og databasehjemmesiden *RogerEbert.com* kan man yderligere tilføje krimi til genreprædikaterne (RogerEbert.com, 2018b). *Chinatown* (1974) lader altså dermed til at dække over dramatiske thrillerelementer, som udspiller sig omkring en krimihistorie fyldt med mysterier. Krimielementer kan tydeligt ses i filmen primære forløb der udspiller sig omkring privatdetektiven Jake Gittes, der arbejder med at skygge folk og opklare de sager han bliver stillet (primært sager om utroskab). Mysterieelementerne binder sig dermed til Gittes’ arbejde og i særdeleshed filmens centrale fokuspunkt, som er den sag Jake begiver sig ud for at opklare omhandlende hvem der snyder med vandforsyningerne i Californien og tilmed har slået en ingeniør ihjel. Den opklaring bringer drama og thrillerelementer eftersom han bliver ryddet ud i en større konspiration, hvor han udfordres af korrupsion, magtudøvere og lignende. Kigger man helt banalt på de etablerede genreprædikater, som *Chinatown* (1974) ifølge databaserne indeholder, opbygger dette altså visse forventninger om filmens indhold, men hvordan udtrykker dette sig så i filmen? Filmens polske instruktør, Roman Polanski, har tidligere lavet europæiske kunstfilm såsom *Repulsion* (1965) og *Cul-de-sac* (1966), og derfor opstår *Chinatown* (1974) ud af et betragteligt møde mellem den amerikanske nybølge og europæiske kunstfilm, som må have visse konsekvenser for fortællingen.

Chinatown (1974) – Analyse af genretræk

John G. Cawelti (2012) skriver, at en af de mest fascinerende aspekter ved *Chinatown* (1974) er hvordan “[...] it invokes in so many ways the American popular genre of the hard-boiled detective story” (s. 279). I sit indhold minder *Chinatown* (1974) nemlig på mange måder om de klassiske film noir, som var særdeles populære under studieæraen i Hollywood fra 1940erne og op igennem 1950erne. Paul Schrader (2014) skriver berømt i sit essay *Notes on Noir* omkring film noir, at ”Film

noir is not a genre [...]. It is not defined, as are the Western and gangster genres, by conventions of setting and conflict, but rather by the more subtle qualities of tone and mood” (s. 8). Det kan dermed diskuteres hvorvidt film noir bør anses som en definitiv genre, cyklus, bølge, sub-genre til krimifilmen eller andet. Et svar på dette ville kræve sin egen undersøgelse, men med udgangspunkt i Geoff King (2002), der skriver ”Genre labels are flags of convenience more than markers of entirely distinct territories” (s. 142), vil denne genreanalyse vurdere *Chinatown* (1974) ud fra den forståelse, at film noir er en etableret genre med definerbart indhold eftersom det har stor betydning for analysen af det formelle indhold i *Chinatown* (1974).

Chinatown (1974) bruger mange af de genrekonventioner, som også gør sig gældende i klassisk film noir. Ligesom i *The Big Sleep* (1946) og andre klassiske detektivhistorier af Raymond Chandler udspiller historien sig i det solrige Californien og foregår i 1930erne. Modsat ældre, klassiske film noir der var i sort-hvide farver er *Chinatown* (1974) dog produceret i farver. Dette skyldes først og fremmest den er produceret i nyere tid, men også fordi den fortolker film noir genren og dermed kan kategoriseres som en ”neo-noir” (Arnett, 2006, s. 124). Film noir-genren døde ud i slutningen af 1950erne, men med den amerikanske nybølge og film som netop *Chinatown* (1974) og fx Raymond Chandler-filmatiseringen *The Long Goodbye* (1973) skete der en genopblomstring af genren. Ifølge John G. Cawelti (2012) bygger denne neo-noir primært på en nostalgisk følelse hvortil han skriver ”The second major mode of generic transformation is the cultivation of nostalgia. In this mode, traditional generic features of plot, character, setting, and style are deployed to recreate the aura of past time” (s. 289).

Allerede i anslagetets mise-en-scène er der flere semantiske elementer, der viser *Chinatown* (1974) som en film (neo-)noir. Da vi i filmens anslag møder Jake Gittes første gang på hans kontor bliver han hurtigt etableret som en klassisk privatdetektiv. Sammen med kollegaen Curly kigger han på suspekter billeder af en mand og kvinde, der angiveligt er deres partnere utro, og som seer forstår man Gittes’ erhverv (0:02:39). Som i den klassiske film noir er persienerne også trukket ned og den eneste lyskilde på kontoret er den smule solskin udefra der kommer igennem rullepersienerne. Persienerne har længe været et vigtigt semantisk element i film noir, der er blevet brugt gentagende gange til at iscenesætte privatdetektivens arbejdsplads. Samtidig får skyggerne, der skabes af den minimale lyskilde, i det dunkle kontorum også en konnotativ symbolsk betydning. Jake Gittes voyeuristiske erhverv som privatdetektiv gør, at han lever af at skygge og observere folk uden de ved det, og dermed bliver skyggerne en symbol på det skyggeerhverv som Gittes selv lever af. Publikum følger Jake Gittes på sit arbejde og fra hans synspunkt (”point of view”) igennem en

kikkert får seeren direkte adgang til hans perception når han i kraft af sit erhverv voyeuristisk overvåger uvidende klienter (0:08:43). Ligeledes bærer Jake Gittes mørktonet solbriller igennem størstedelen af historien, fordi han på den måde privatiserer sit syn, som kun er forholdt ham. Jake Gittes erhverv som privatdetektiv bliver yderligere semantisk understøttet af de miljøer og elementer han omgiver sig med igennem filmen. Han opholder sig på kontorpladser som sin arbejdsplads, hvor erhvervmiljøet opbygges med den diegetiske baggrundslyd af maskinskrivning og sekretærer der snakker sammen (0:16:04). Fra kontorpladser bevæger han sig ud igennem Californien, hvor han støder på flere elementer, som man vil forbinde med klassisk film noir. Fra den indre bys fine restauranter og barbershoppen bevæger filmen sig også ud til kysten af byrummet, hvor industriområder hersker side om side med udsigten til solnedgang over havet.

Miljøet som Jake Gittes befinder sig i igennem narrativet i *Chinatown* (1974) opbygger dermed også en dybereliggende syntaktisk struktur. I denne films tilfælde er det især den kapitalistiske ideologi og overklassen mod arbejderklassen, som spiller en gennemgående rolle. Igennem sit erhverv og sociale status repræsenterer Jake Gittes på sin vis arbejderklassen, og igennem filmens narrativ konfronteres han flere gange med overklassens kapitalistiske modtand. Dette kommer blandt andet til udtryk, da Jake bliver barberet i en salon, side om side med en bankmand, der fremstår velhavende baseret på sin påklædning (0:17:00). Jake Gittes' erhverv som privatdetektiv fremstår i mandens optik både underlegent og grotesk, og bankmanden mener, at Gittes burde finde et "rigtigt" arbejde. Jake Gittes bliver rasende og forkaster mandens kapitalistiske ideologi, hvortil han ytrer, at det er ikke ens indkomst der definerer hvor meget man er værd som person.

Lignende understreges den syntaktiske struktur af overklassen mod middelklassen, da Jake Gittes mod slutningen konfronterer rigmanden Noah Cross. "What can you buy with all that money? What do you need?" spørger Jake Gittes hvortil Noah Cross overlegent svarer "The future!" (2:03:26). Jake Gittes stiller spørgsmål til overklassens kapitalistiske ideologi, der ifølge Robin Wood (2012) længe har spillet en rolle i amerikanske film i form af "The work ethic. [...] progress technology, success and wealth" (s. 79-80). Den syntaktiske struktur i kampen mellem overklassen og arbejderklassen bliver yderligt iscenesat i to af nøglescenerne i *Chinatown* (1974). Da Jake Gittes besøger appelsinplantage, som et led i sin private efterforskning, bliver han angrebet af en flok landmænd (1:12:01). De vrede plantagearbejdere tror Gittes er en hemmelig spion fra den industrielle vandforsyning, som er ude på at nedlukke deres arbejdsplads. I angrebet på Jake Gittes bliver konflikten mellem arbejder- og overklassen dermed manifesteret i den fysiske vold. I en tidlig scene i retssalen, hvor vandværkets aktiviteter og fremtidige planer debatteres, understreges

konflikten igen. I frustration råber en arbejder mod statsoverhovederne "You steel water from the valley, ruin the grazing, starve the livestock. Who's paying you to do that?" (0:07:48) og italesætter dermed overklassens korrupsion, som senere bliver et centralt tema i filmens narrativ. Som symbolsk konnotation stormer en flok får pludseligt ind i retssalen og skaber kaos blandt folket, da de på symbolsk vis understreger arbejderklassens frustrationer og vrede (0:07:54).

Som rituel funktion afspejler denne syntaktiske struktur også den amerikanske tidsånd, hvor kapitalistiske ideologi var i højsædet, mens der var et oprør mellem arbejderklassen og overklassen samt regeringen. Dette var blandt andet et resultat af Amerikas involvering i Vietnam-krigen, men også fordi det var en kaotisk tidsperiode generelt. Som rituelle funktioner afspejlede filmene fra den amerikanske nybølge deres samtid, som de også portrætterede samfundskritisk. I *Chinatown* (1974) kommer dette eksempelvis til udtryk i filmens klimaks, da Evelyn bliver skudt og dræbt, mens hun kører i sin bil (2:05:00). Måden datteren/søsteren Katherine reagerer skrigende og grådkvalt ved siden af, mens hun prøver at komme ud af billen med assistance fra en politibetjent, refererer billedmæssigt og symbolsk konnotativt direkte til mordet på John F. Kennedy. Ligesom andre film fra den amerikanske nybølge afspejlede samtidens virkelige politiske begivenheder, såsom *The Conversation* (1974) og Watergate-skandalen samt *Taxi Driver* (1976) og attentatforsøget på guvernøren George Wallace, gør *Chinatown* (1974) også. Den rituelle funktion understreger dermed også, at publikummet i 1970erne søgte samfundskritiske film de kunne afspejle sig i, fordi de symboliserede tidsånden.

Ifølge John G. Cawelti (2012) bemærker *Chinatown* (1974) sig med sine karakterportrætter, fordi de lever op til de arketyperiske modeller fra den klassiske film noir, men samtidig adskiller sig markant (s. 283). Jake Gittes fungerer som den klassiske privatdetektiv der jagter sandheden og ønsker at opklare sin sag. John G. Cawelti sammenligner privatdetektiven med den æresmand, som man finder i westerngenrens arketyperiske protagonist (s. 281). Det er derfor heller ikke tilfældigt, at Jake Gittes igennem størstedelen af filmen symbolsk bærer et hvidt jakkesæt, der konnotativt forbindes med oprigtighed og uskyld samt noget ærkeamerikansk i sin reference til westernheltens hvide påklædning (ligesom det var tilfældet i *Badlands* (1973)). Jake Gittes viser sig dog igennem historiens udvikling, at han ikke er nogen arketyperisk detektiv. Ligesom den klassiske protagonist fra film noir er Jake Gittes ikke sky for at bruge egne metoder til at opnå resultater, men ulig den klassiske detektiv fejler Jake Gittes ultimativt. Han er ikke nogen hårdkogt detektiv. Tværtimod bliver han overfaldet af par slyngler og får skåret sin næse op (0:42:50), ligesom han også får tæsk af landmændene på appelsinplantagen. I sin efterforskning af sagen om vandværket og Evelyn

overser Gittes også vigtige ledetråde og tror fejlagtigt, at han har løst sagen. Om den klassiske detektivprotagonist skriver John G. Cawelti (2012), at "Only the individual of integrity who exists on the margins of society can solve the crime and bring about true justice" (s. 281) og måske er derfor Jake Gittes i sidste ende fejler og overhovedet ikke har opnået nogle givende resultater.

Ligesom Jake Gittes afviger fra den arketyriske detektivkarakter gør Evelyn det også som atypisk femme fatale. I starten karakteriseres hun som en antagonistisk femme fatale, iført sort hat og kjole der konnotativt leder tankerne hen mod en sort enke, der prøver at vildlede Jake Gittes efterforskning, men mod slutningen vendes denne karakteristik på hovedet. Evelyn viser sig at være et produkt af sin faders incestuøse voldtægt (1:49:02) og fremfor at snyde Jake Gittes forsøger hun at beskytte sig selv og sin søster/datter Katherine. Fremfor en kølig, dødsensfarlig femme fatale fremstår Evelyn altså i stedet for som et offer af overmagtens fordærvet moral (Cawelti, 2012, s. 282). *Chinatown* (1974) benytter sig dermed af semantiske elementer og syntaktiske strukturer, som er velkendte fra film noir genren. Men i ånden af den amerikanske nybølge vender den samtidig op og ned på nogle af konventionerne, således filmen skaber sit eget moderne udtryk.

Chinatown (1974) – Analyse af fortælleform

Starter man med at anskue *Chinatown* (1974) udfra den klassiske Hollywood fortælleform er der flere narrative principper som er aktuelle. Først og fremmest er historien lineær i sin narrative fremdrift og den opfylder også seks ud af de syv nedslag i berettermodellens kanoniske fortællestruktur. I filmens anslag bliver publikum introduceret til Jake Gittes og hans arbejdsplads, hvor hans erhvervsfunktion som privatdetektiv etableres. I præsentationen lærer man mere om Gittes personlighed og han påtager sig sagen fra den falske Evelyn Mulwray, som vil have sin mand skygget. I uddybningen afsløres det, at kvinden ikke var den rigtige Evelyn Mulwray, som Jake Gittes efterfølgende introduceres for og snakker med. "Point of no return" sker da Gittes holder fast i efterforskningen af Evelyns mand og opdager han er død på mystisk vis. Denne opdagelse fører videre til konfliktoptrappingen hvor Jake bliver rodet dybere ind i den komplekse konspiration og må stå ansigt til ansigt med Evelyns magtfulde fader Noah Cross. Derefter sker filmens klimaks hvor Jake prøver at få smuglet Evelyn og hendes datter/søster, Katherine, ud af byen for at beskytte dem – et forsøg som i sidste ende fejler. *Chinatown* (1974) bemærker sig ved, at den ikke besidder nogen udtoning, som vil blive undersøgt nærmere senere i dette afsnit, men langt hed af vejen lever den narrative struktur dog op til den klassiske fortælleform. Endvidere har filmen en logisk, kausal fremdrift i sin historie. Fabula udvikler sig udfra handlinger og reaktioner derpå, og fortællingens

syuzhet er struktureret i kronologisk orden. Narrativet drives frem i takt med, at Jake Gittes opdager nye ledetråde og tilegner sig brugbar funktion, som leder ham fra lokation til lokation. På den måde er der altså en naturlig kausal udvikling i den narrative fremdrift. Jake Gittes' mål om at løse sin sag bliver drivkræften og motivationen for både hans og filmens handlingsforløb. På sin vej må han overkomme udfordringer i form af den korrumperte overklasse der vil ham det ondt, og på den måde fremskyndes narrativet altså af en "cause and effect" (Bordwell, 1985, s. 158).

I sit filmsprog benytter *Chinatown* (1974) også op til flere af de principper, der gør sig gældende i den klassiske fortælleform. Der klippes på bevægelse og blikretninger igennem hele filmen og publikum er hele tiden orienteret af både tid og rum. Filmen benytter sig også af ikke-diegetisk underlægningsmusik, som er med til at opbygge filmens stemning og dramatiske handlinger. Da Jake Gittes eksempelvis undersøger gerningsstedet under broen (0:38:00) benyttes der en mystiskskabende lydside, mens der bruges en voldsom og dramatisk inciterende effektlyd, da liget af den afdøde Hollis Mulwray findes ved vandværket (0:33:15). Lydsiden afviger altså fra den naturalistiske eller ikkeeksisterende lydside der ofte kendetegner kunstfilmen, hvorimod den klassiske film bruger lydsiden til at manipulere sit publikum emotionelt.

Anskuer man *Chinatown* (1973) udfra kunstfilmens fortælleform og tilhørende narrative principper fremstår filmen i mange aspekter interessant først og fremmest der måden hvorpå narrativet dyrker den komplekse sag, som Jake Gittes har til opgave at løse. Det primære historieforløb i den klassiske film noir centrerer sig som regel omkring en sag, som detektiven skal undersøge og slutteligt løse. Leger Grindon (2012) skriver at alle film har et "master narrative", som definerer fortællingen (og implicit genren) mere end nogle andre elementer:

The central narrative concept of genre theory in film studies, the master plot contains a series of typical events linked into a causal progression that establishes the boundaries of the generic fiction. The master plot will be larger than most individual fictions in the genre, which will select from, vary, and add to the routine formula, but the master plot incorporates the general expectations of most spectators and often supplies implicit information assumed by any particular film. (s. 51)

"The master narrative" i film noir genren, og i dette tilfælde *Chinatown* (1974), vil oftest være detektivens primære sag som skal opklares; en sag som regel gemmer på konspirationer, komplotter og uventede drejninger. *Chinatown* (1974) udspiller sig næsten udelukkende omkring sagen om Evelyn og hendes mand samt deres forbindelser til Noah Cross og vandværket, men narrativet ender

i sidste ende med at underspille sit eget mysterium til fordel for andre tematiske elementer. Jake Gittes detektivarbejde, som udfra ideen om "the master narrative" bør være i fokus, skaber fremdrift i narrativet, men som historien skrider frem står det klart hvordan det er karakterernes tragiske skæbner som i virkeligheden er fokuspunktet. Ligeegyldigheden i Jake Gittes' arbejde understreges på flere måder udfra kunstfilmens narrative fortælleform. Først og fremmest bruger historien ikke nogen form for eksposition eller kommunikerer med sit publikum. Sagen som narrativet udspiller sig omkring er yderst komplekst og svært, som seer at følge med i. Man skal holde styr på adskillelige karakterer og indbyrdes relationer. I den klassiske film noir vil der i mange tilfælde benyttes en voice-over af protagonisten, der giver publikum den nødvendige eksposition, men sådan en forekommer ikke i *Chinatown* (1973). Publikum er dermed overladt til sig selv når de skal følge det kringledede plot. Der er heller ikke uden grund, at falske identiteter og fejlagtig kommunikation er gennemgående temaer i filmen. Falske identiteter bliver eksempelvis etableret da Jake Gittes første gang møder Ida Sessions, som falskt udgiver sig for at være Evelyn (0:03:49), mens lignende sker da Jake og Evelyn i samspil snyder sig ind på et plejehjem under falske dæknavne (1:16:00). Mere gennemgående opstår den falske identitet når Jake Gittes tvinger Evelyn til at fortælle ham hvem Katherine i virkeligheden er (1:50:17). Skiftevis skriger Evelyn "My daughter, my sister, my daughter, my sister!" hvorefter hun endelig tilstår, at Katherine er begge dele for Evelyn. På den måde smelter identiteter og karakteristikker altså samme på en måde, som kunstfilmens fortælleform foreskriver. Da Jake ligger i sengen med Evelyn efter deres første nat sammen konstaterer han sigende "You can't always tell what's going on" (1:23:00). Et citat der viser sig at være symptomatisk for filmens narrativ og opfattelse af identiteter.

Kigger man på filmens narrative fortælleform er det opsigtsvækkende, som nævnt i tidligere afsnit, hvordan *Chinatown* (1974) ikke har nogen udtoning og deraf "closure". Da filmen er slut er der ikke opnået nogle givende resultater eller opnået "poetic justice" (Bordwell, 1985, s. 159). Jake Gittes' efterforskning har ikke haft nogen effekt og den antagonistiske Noah Cross destruerer bevismaterialet (2:04:00), således han stadigvæk har sin rigdom og fortsat kan styre byen som resultat af, at Jake Gittes arresteres og Evelyn myrdes i filmens klimaks. Fortællingen har dermed ikke en afslutning som tilfredsstillende publikum eller yder retfærdighed. Ifølge John G. Cawelti (2012) handler den klassiske film noir om integritet og retfærdighed, men *Chinatown* (1974) skaber en "demythologization" af denne opfattelse, da filmens univers er overtaget af moralsk fordærv, tvetydighed og korrupsion. Ondskaben hersker og kan kun ende i en selvdestruktiv tragedie (s. 290)

Denne selvdestruktion åbner også op for filmens traumemotiver, der i sidste ende fremstår som fortællingens egentlige fokuspunkter.

Evelyns traume bliver på den måde et symbol på dekonstruktionen af de amerikanske familieværdier, som gør sig gældende i flere af de andre film fra den amerikanske nybølge. Først og fremmest i *Badlands* (1973), men også i fx *The Graduate* (1967), hvor Benjamin nedbryder den klassiske familie ved at have en affære med både moderen og datteren. Fremfor at have en kernefamilie eller etablere et klassisk heteroseksuelt forhold med Jake Gittes, er Evelyn dømt til at være traumatiseret af sin faders incestuøse voldtægt. Dette kommer eksempelvis til udtryk da Jake spørger om Evelyns relation til Noah Cross, hvor hun mister fatningen og næsten ikke kan fremstamme konstateringen, at Noah Cross er hendes fader (0:58:59). Dominique Russell (2011) skriver i *Rape in Art Cinema* (s. 5), at voldtægt længe har været et motiv i kunstfilmens fortælleform, som blandt andet kommer til udtryk i *Last Year at Marienbad* (1961) hvor mindet om overgreb fragmentarisk bliver fortrængt.

Ligesom Evelyns traume spiller en vital rolle i filmens narrativ gør Jake Gittes traume fra hvad der skete i Chinatown også; hvis ikke det endda er det altafgørende motiv, som placerer *Chinatown* (1974) inde for kunstfilmens narrative rammer. John G. Cawelti (2012) skriver, at Jakes erindring om hændelserne i Chinatown er det vigtigste motiv, fordi "Chinatown becomes a symbol of life's deeper moral enigmas, those unintended consequences of action that are past understanding and control" (s. 284). Cawelti noterer videre, at Chinatown er "[...] the symbolic locus of darkness, strangeness, and catastrophe" (s. 285). Jake Gittes traume fra hvad der skete i Chinatown spiller en afgørende rolle, fordi det er hvad der symbolsk forbinder ham med Evelyn og er årsagen til, der ikke kan opnås en tilfredsstillende afslutning. Dette skyldes, at Jake ligesom Evelyn ikke får bearbejdet sit traume. Igennem fortællingen snakker han udenom når samtalen bevæger sig ind på hans fortid. Da han endnu engang afviger fra samtalen siger Evelyn "You really don't like to talk about your past?" (1:23:15) og dette skyldes, at fortiden for Jake Gittes ikke er andet end et traume, som han har lyst til at genoplive. Som publikum fremadskridende ikke får at vide hvad der skete i Jakes fortid opstår der også en manglende information, som forårsager en hypotesedannelse fra publikum, der må prøve at udfylde den manglende information selv. Da Jake involverer sig med Evelyn og ryddes ind i sagen, genoplever han uvidende sit traume da han i filmens klimaks følger Evelyn ind i Chinatown. Den denotative måde, som Chinatown filmes på symboliserer også hvor truende bydelen er for Jake. Fra et frøperspektiv filmes de dunkle husfacader nedefra (2:04:56)

således, at Chinatown fremstår gigantisk og dermed intimiderende, overvældende og ikke mindst faretruende for Jake

David Bordwell (1985) skriver om traumer som kunstfilmens narrative fremdrift, at "[...] the film's causal impetus often derives from the protagonist's recognition that she or he faces a crisis of existential significance" (s. 208). Da Evelyn myrdes i Chinatown manifesterer Jake Gittes' traume sig igen og som resultat går han i chok. Da kollegaen i filmens afslutning kommanderer "Forget it Jake, it's Chinatown" (2:08:27) refererer dette ikke blot til bydelen, men også hvordan Evelyn repræsenterer den kvinde, som Jake tidligere svigtede i Chinatown, hvoraf hans traume opstod. David Bordwell (1999) "During the film's survey of its world, the hero often shudders on the edge of breakdown. These recurs the realization of the anguish of ordinary living, the discovery of unrelieved misery" (s. 719).

Hollywoods kunstfilm – genrer og fortælleformer

Baseret på analysen af *Badlands* (1973) og *Chinatown* (1974) kan det altså konstateres, at filmene fra den amerikanske nybølge blander flere elementer. Først og fremmest kan de anskues ud fra præetableret genrer, såsom drama- og krimifilm, eftersom de besidder semantiske elementer og syntaktiske strukturer der gør sig gældende for de specifikke genrer. Filmene benytter sig af klassiske genrekonventioner på kryds og tværs, men i ånden af den amerikanske nybølge og indflydelse fra europæiske kunstfilm, vender de også op og ned på genrekonventionerne. Dette sker blandt andet igennem konnotative symbolske elementer og ved at dekonstruere værdier, som har været at finde i klassiske genrer. Derudover benytter filmene fra den amerikanske nybølge sig både af en klassisk Hollywood fortælleform og kunstfilmens narrative fortælleform. De to film følger blandt andet den klassiske berettermodel, der drives frem af et kausalt forløb baseret på drivkraft og udfordringer der skal overkommes, men samtidig holder fortællingerne også information tilbage fra seeren. Der er sparet på eksposition og den altvidende kommunikationen med publikum eksisterer ikke. Filmene beror sig også på komplekse karakterer, der er psykologisk påvirket. Dette kommer blandt andet til udtryk i form af fortrængte traumer, subjektive perceptioner og en fortælling hvor identiteter, tillidsforhold, klassiske familieværdier og forskellen mellem virkelig og fantasi er op til fortolkning. Hvordan hjælper dette så med at svare på opgavens primære problemstilling om hvorvidt kunstfilmen bør defineres som en genre eller fortælleform?

Denne opgave foreslår, at kunstfilmen skal ses som både en definitiv genre og narrativ fortælleform, der ikke nødvendigvis forener eller adskiller hinanden.. *Badlands* (1973) og *Chinatown* (1974) samt lignende film fra den amerikanske nybølge viser, at film kan indeholde etableret genrelementer samtidig med, at filmene skaber deres egne unikke koder. Filmene er i stand til at indeholde generiske genrekonventioner fra klassiske genrer og opfyldte narrative principper fra den klassiske Hollywood fortælleform, imens de også besidder komplekse karakteristikker og principper fra kunstfilmens fortælleform. Det er udfordrende at lave en isoleret semiologisk genreanalyse af kunstfilmen, fordi dens elementer er bundet fast på sammenhængen med den narrative fortælleform. Derfor bør kunstfilmen ses som en narrativ fortælleform, der i samspil med semantiske elementer og syntaktiske strukturer skaber en synkron definerbar genre.

Rick Altman (1999b) skriver konkluderende om forståelsen af genrer, at "We need to recognize that not all genre films relate to their genre in the same way or to the same extent" (s. 636). Der må altså tages højde for, at ikke alle film fra den amerikanske film nødvendigvis relaterer til kunstfilmens principper på samme måde. Rick Altman (1999a) noterer opsummerende på dette, at [...] The more texts a particular genretic notion matches, the more that generic notion seems worthy of generalization and sharing; the stronger the match, the greater the stability achieved by the generic notion" (s. 88). Des flere film der analyseres ud fra denne opgaves analytiske tilgang vil det altså være muligt at understøtte kunstfilmens berettigelse, som en definitiv genre og narrativ fortælleform. Steve Neale (2012) skriver "Genres are inherently temporal" (s. 187) og denne betragtning er også vigtigt at tage med i sine overvejelser. Analyserer man andre film som er post-klassiske og efter 1970erne er det ikke sikkert, at kunstfilmen som genre eller fortælleform kan tilgås på samme måde. Konventioner og semiologiske tegn er konstant i forandring gennem filmhistorien. Geoff King (2002) skriver konkluderende: "Genres can be created or reinforced. [...] Genres are not the 'closed and continuous' categories. [...] This does not mean genres cannot have significant mythological or ideological dimensions, just that these are likely to be complex, multifaceted and far from easy to pin down with any certainty" (s. 144).

DEL III: DISKUSSION

“No matter where the cinema goes, we cannot afford to lose sight of its beginnings”. (s. 12)⁶

Kunstfilmens død?

Uagtet om kunstfilmen bør kategorises som en fortælleform eller genre, så er det værd at undersøge kunstfilmens nutidige status i samtiden, fordi det indikerer noget om dens form. David Bordwell (1985) noterede, at genrer ændrer sig gennem tiden og tilføjer nye elementer, mens fortællerformerne er mere fastholdende i deres struktur og tidsligt vedvarende. Hvis vi undersøger kunstfilmens nutidige status kan vi altså videre diskutere i hvilket spektrum den befinder sig; er kunstfilmen et produkt af sin tid eller er kunstfilmen en vedvarende form, der stadigvæk er aktuel i moderne film?

Camille Paglia (2007) vurderer i sin klumme *Art movies: R.I.P.*, at kunstfilmen er definitivt udgået og dette har den været længe. Ifølge Paglia har der ikke været en film de sidste halvtreds år, som har besiddet samme høje kunstneriske ambitioner eller filosofiske niveau, som eksempelvis film af Ingmar Bergman kunne præstere (para. 6). Paglia skriver videre, at kunstfilmens konventioner, såsom fx lange indstillinger, landskabsbilleder og statiske fremdrift ikke er til at finde i moderne amerikanske film som domineres af blockbuster-film, der er drevet af computereffekter og spektakel (para. 7). Camille Paglia skriver videre om kunstfilmens endeligt ”But art movies are gone, gone with the wind. In some cases, what once seemed suggestive and profound now feels tortured and pretentious. [...] They became larger from what they opposed and overcame. Today, anything goes, and nothing lasts” (Paglia, *Art movies: R.I.P.*, para. 11-12).

Lignende udtaler David Lynch udtaler i et interview med Tim Walker (2013) fra *The Independent*, at kunstfilmen er døende. David Lynch udtaler blandt andet ”I don't know what's happening to cinema. It hasn't settled into what it's going to be next” (Walker, *Waxing Lyrical*, para. 19) og “I like the idea of a continuing story,” he says. “And television is way more interesting than cinema now. It seems like the art-house has gone to cable” (Walker, *Waxing Lyrical*, para. 21). Ifølge David Lynch har kunstfilmens narrative film bevæget over på TV-format, som er blevet mere åben overfor at blande det kunstneriske ambitiøse og komplekse med det klassiske, letforståelige som er let at afkode. James Wolcott (2012) stemmer i og hævder, at “[...] cinema has lost its sanctuary allure and aesthetic edge over television, which as a medium has the evolutionary

⁶ Martin Scorsese i *The Movie Book* (2015, Baxter, L., Farndon, J., Grant, K., Leigh, D., & Wise, D.).

advantage” (Wolcott, *Prime Time’s Graduation*, para. 1). Udfra denne opfattelse har Jason Mittell (2015) også introduceret termen ”complex TV” hvor hovedtesen lyder, at moderne TV har udviklet en kompleks narrativ struktur og æstetik, som på mange måder ligner de samme principper som kunstfilmen benytter.

Kunstfilmen i samtiden - Fra ”Indiewood” til ”Smart Cinema”

Mens nogle mener, at kunstfilmen for længst er udgået er der andre teoretikere, som mener at den fortsat eksisterer. Den har blot bevæget sig andre steder hen, som hverken er TV eller moderne blockbuster-film. Geoff King (2005) mener, at nutidens kunstfilm bør findes den uafhængige filmbranche der fungerer parallelt med Hollywood. Ifølge Geoff King er de såkaldte indie-film opstået på lignende vis, som det skete med filmene under den amerikanske nybølge og indie-filmen deler visse elementer med selvsamme film. Geoff King (2005) definerer indie-filmene således:

Some films customarily designated as ’independent’ operate at a distance from the mainstream in all there respects: they are produced in an ultra-low-budget world a million miles from that of the Hollywood blockbuster; they adopt formal strategies that disrupt or abandon the smoothly flowing conventions associated with the mainstream Hollywood style; and they offer challenging perspectives on social issues, a rarity in Hollywood. (s. 2)

Indie-filmen arbejder altså udfra lignende betingelser som den amerikanske nybølge var stille i 1970erne. Ligesom filmene der blander klassiske strukturer og genrekonventioner med kunstfilmens fortælleform og principper har indie-filmen ifølge Geoff King (2005) en kvalitet hvorved de kan eksistere mellem det familiære og radikalt afvigende. Ligesom det kan argumenteres for med kunstfilmen hævder Geoff King, at indie-filmen også har etableret sig som en selvstændig genre der er blomstret op igennem 1990erne (s. 167). Ifølge ham eksisterer indie-filmen som genrer i overlappende samspil med Hollywoods klassiske genrer samtidig med, at indie-filmen drager inspiration fra både eksperimentalfilm og avantgardefilm samt kunstfilmen (s. 2-3). Geoff King understreger endvidere, at der er en væsentlig forskel mellem ”independent”-film og indie-filmen. ”Independent”-filmen har eksisteret i lang tid eftersom prædikatet blot kategoriserer film, der er etableret uden om studierne og for små budgetter. Ifølge King er det indie-filmen der skal ses som en genre og samling af film der besidder specifikt formelt indhold. Geoff King skriver, at indie-

filmen på flere måder er magen til kunstfilmen. Blandt andet har den ikke et lineær narrativ, skildrer udefinerbare karakterer og har som regel ingen tilfredsstillende afslutning (s. 102).

Geoff King (2009) sammenslutter bevægelsen af indie-film under betegnelsen "Indiewood" og mener, at de mest væsentlige film strækker sig fra starten af 1990'erne til starten af det 21. Århundrede (s. 3). King fremhæver instruktører som Steven Soderbergh, Quentin Tarantino og Harmony Korine som vigtige skikkelser inde for indie-filmens udvikling. I forhold til forbindelsen mellem indie-film og kunstfilm skriver Geoff King med udgangspunkt i Steven Soderbergh:

Soderbergh has commented on several occasions on his ambition to recreate something of the spirit of that era, through such arrangements and by seeking a blend in his own films similar to the mix of Hollywood/commercial and European/art cinema characteristic of some of the celebrated films associated with the earlier period. (s. 143)

Indie-filmen lader sig altså kraftigt inspirere af opfattelsen af kunstfilmen, mens den endegyldigt er interesseret i at etablere sine egne definerbare karaktertræk. I forlængelse af indie-filmens eksistens argumenterer Claire Perkins (2013) for, at der er opstået en bølge af film som kaldes "smart cinema" (s. 1), der på sin vis har overtaget indie-filmen. I definitionen af "smart cinema" parafraserer Claire Perkins (2013) hvad Jeffrey Sconce (2002) skriver, og sammen definerer de "smart cinema" således:

[...] ideologically sympathetic group of films that 'are almost invariably placed by marketers, critics, and audiences in symbolic opposition to the imaginary mass-cult monster of mainstream, commercial, Hollywood cinema', the 'smart' quality exists 'at the symbolic and material intersection of "Hollywood", the "indie" scene and the vestiges of what cinephiles used to call "art" films'. (2013, s. 2 : 2002, s. 351).

Ifølge Claire Perkins (2013) bør "smart cinema" ses som en moderne fortolkning af den amerikanske nybølge, da det også er filmuddannede instruktører med en stor filmviden som kreerer disse film. Ligesom filmene fra den amerikanske nybølge mener Perkins også, at filmene under "smart cinema" besidder en afspejling af samfundets tilstand og har en ironisk distance (s. 17). Ifølge Claire Perkins er det instruktører, som netop Quentin Tarantino og Steven Soderbergh, der definerer stilen sammen med moderne instruktører såsom Paul Thomas Anderson, Spike Jonze, Sofia Coppola, Wes Anderson, Alexander Payne og David O. Russell (s. 2).

Disse kunstnere er med til at definere ”smart cinema”, hvor filmene defineres ud fra tone og tematisk indhold. Claire Perkins (2013) skriver videre, at ”[...] smart cinema is a site of transformation, plurality and potential in contemporary American filmmaking” (s. 165). Ifølge Perkins skal ”smart cinema” modsat indie-filmen ikke anses som en definitiv genre, cyklus eller lignende (s. 4), men nærmere en gennemgående tendens, som films tematiske indhold og stil skabes ud fra. Claire Perkins skriver der er flere centrale temaer, der går igen fra ”smart cinema” til kunstfilmen og den amerikanske nybølge. Dette er blandt andet temaer såsom den dysfunktionelle familie, angst og fremmedgørelse (s. 159). Ligesom kunstfilmens eksistentiale temaer besidder filmene under ”smart cinema” nihilistiske aspekter, satire over tilværelsen og en bittersød realisme (Perkins, 2013, s. 4). I sammenligningen mellem ”smart cinema” og kunstfilmen skriver Claire Perkins (2013) afsluttende om filmenes tematiske indhold:

Where the Renaissance films tend to cast their apathetic protagonists as unattached drifters or obsessive loners, the similarly anxious figures of the smart film are typically tethered to a family and/or house and/or career. [...] Both cycles are more concerned with the observation of character behaviour than with a strongly attenuated plot [...]. (s. 59)

Ligesom kunstfilmen og dens narrative fortælleform fokuserer ”smart cinema” også på den psykologiske komplekse tilstand som karaktererne realistisk besidder. De udviser definerbare træk, som angstramte og fremmedgjorte typer der afskærer sig fra samfundet. Filmene under ”smart cinema” er altså mere interesseret i at undersøge karakterernes psykologiske tilstand fremfor handlinger og fremdrift i handlingsforløbet.

Med udgangspunkt i Geoff Kings (2005/2009) definition af indie-filmene og tendensen, som Claire Perkins (2013) kalder ”smart cinema” lader det altså til, at kunstfilmen har fundet et sted i filmindustrien at eksistere og ikke kun er rykket mod komplekse TV-serier. Hvorvidt filmene, hvad end det er indie eller ”smart cinema”, fortælles og struktureres af principper fra kunstfilmens narrative fortælleform kræver sin egen analyse. Dog er det tydeligt, at kunstfilmens tematikker og gennemgående struktur fortsat er at finde i moderne amerikanske film.

Konklusion

Det kan antages, at de fleste filmkendere har en forestilling om hvad der definerer og kendetegner en kunstfilm, men det har igennem opgavens udarbejdelse vist sig at være et komplekst begreb. I opgavens indledende problemformulering blev det spurgt om kunstfilmen bør defineres som en genre eller narrativ fortælleform. Fra Aristoteles klassiske genre-teori til Rick Altmans (1999a) filmsemiologiske tilgang har opgaven i sin redegørelse redegjort for den lange, og kompliceret, udvikling forståelsen af genre har været igennem. Genrer kendetegner noget der kan definere formelt indhold, som er genkendeligt og muligt at afkode. Genreprædikater danner en implicit kontrakt med publikum om forventet indhold, som seeren laver hypotesedannelser ud fra. Det står også klart, at genrer kan analyseres fra mange aspekter, hvor især formel tekstanalyse, tematisk fortolkning og social kontekst er væsentlig.

For at svare på opgavens primære problemstilling har opgaven også redegjort for både filmsemiologisk genreanalyse og analyse af David Bordwells (1985) narrative fortælleformer, som han opdeler i "klassisk Hollywood" og "kunstfilm". Gennem semantiske elementer og dybereliggende syntaktiske strukturer kan man analysere tekstuel indhold i forhold til etablering af genre, mens analysen af fortælleformer afslører narrative principper, som danner fortællingens overordnet struktur og udvikling, der tildels spiller sammen med genrekonventioner. Afsluttende er der også blevet redegjort for, at den amerikanske nybølge som opstod i 1970'erne er en interessant periode i amerikansk filmhistorie, fordi filmene lader sig inspirere af europæiske kunstfilm hvor de eksperimenterer med fortællerformer og vender op og ned på genrekonventioner.

I sin analyse har opgaven analyseret filmene *Badlands* (1973) og *Chinatown* (1974) som subjekter. Ud fra en semiologisk genreanalyse er det blevet påvist, at filmene gør brug af etableret genrekonventioner, såsom drab fra krimifilmen og romantiske forhold fra dramafilmen. Det er også påvist, at filmene dekonstruerer genrekonventioner og bruger dem efter egen hensigt. Dette kommer blandt andet til udtryk når forelskelsen i *Badlands* (1973) opstår mellem den unge, umyndige pige Holly og den ældre, psykopatiske fyr Kit. Ligeledes vender *Chinatown* (1974) rundt på de arketyperiske karaktertegninger, som kendes fra klassisk film noir. Jake Gittes er en inkompetent detektiv og Evelyn afsløres som et traumatisk offer fremfor dødsensfarlig femme fatale. Analysen har også påvist, at filmene fra den amerikanske nybølge benytter sig af principper fra den klassiske Hollywood fortælling samtidig med, at der også bruges principper fra kunstfilmens narrative fortælleform.

Principper fra den klassiske Hollywood fortælleform kommer eksempelvis til udtryk i filmenes lineære historier, der hovedsagelig følger den kausale fremdrift fra berettermodellen. Derudover skabes der også en logiske forståelse af tid og rum, som ikke brydes, mens der tildels er udfordringer der skal overkommes og mål der skal opfyldes. Kunstfilmens narrative principper opstår blandt andet i filmenes tilbageholdenhed af eksposition og tomme pladser af information, som publikum selv skal udfylde. Det kendetegner også filmene, at karaktererne symbolsk er psykologisk påvirket. I *Badlands* (1973) driver karaktererne hvileløst rundt og publikum kan ikke stole på protagonisten Holly, fordi oplevelsen af fortællingen er begrænset til hendes subjektive, fantasierende perception. Ligeledes er karaktererne i *Chinatown* (1974) hæmmet af fortrængte traumer der ikke bliver bearbejdet hvilket resulterer i, at fortællingen ikke kan opnå en retfærdig eller fyldestgørende afslutning.

I opgavens diskussion undersøges det hvorvidt, at kunstfilmens status er fortsat eksisterende eller om den som både genre og fortælleform er udgået. Filmskabere- og kritikere argumenterer for, at kunstfilmens form har bevæget sig over på TV-formatet, hvor moderne serier er blevet i stand til at fortælle og visualisere de komplekse fortællinger, som tidligere var forbeholdt kunstfilmen. Modsat mener andre teoretikere, at kunstfilmen fortsat eksisterer blandt amerikanske film. Nu skal dens narrative principper og genrekonventioner blot findes i indie-film og ”smart cinema” – samlinger af film der tematisk og tonalt drager paralleller til kunstfilmens form.

Slutteligt konkluderer opgaven på sin indledende problemformulering, at kunstfilmen skal ses som både en definitiv genre og narrativ fortælleform, der ikke nødvendigvis forener eller adskiller hinanden. Filmene fra den amerikanske nybølge indeholder både generiske genrekonventioner og opfylder narrative principper fra den klassiske fortælleform, men samtidig vendes der op og ned på genrekonventionerne der dekonstrueres og derefter bruges på nye og uventet måder. Ligeledes kan filmene også opfylde narrative principper fra kunstfilmens fortælleform, imens der bruges klassiske strukturer. Kunstfilmen skal derfor ses som en narrativ fortælleform, der i samspil med semantiske elementer og syntaktiske strukturer skaber en synkron definerbar genre.

Referencer

Bøger:

- Altman, R. (1999a). *Film/Genre*. London, UK: BFI Publishing.
- Altman, R. (1999b). A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. I L. Braudy & M. Cohen (Eds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (5. Udg.) (s. 630-641). Oxford, NY: Oxford University Press.
- Baxter, L., Farndon, J., Grant, K., Leigh, D., & Wise, D. (2015). *The Movie Book*. London, UK: Penguin Random House.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin, WI: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, D. (1999). The Art Cinema as a Mode of Film Practice. I L. Braudy & M. Cohen (Eds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (5. Udg.) (s. 716-724). Oxford, NY: Oxford University Press.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2004). *Film Art: An Introduction*. (7. Udg.). New York, NY: McGraw-Hill Education.
- Cawelti, J. G. (2012). *Chinatown* and Generic Transformation in Recent American Films. I B.K. Grant (Ed.), *Film Genre Reader IV* (4. Udg.) (s. 279-297). Austin, TX: University of Texas Press.
- Cousins, M. (2011). *The Story of Film: A concise history of film and an odyssey of international cinema*. London, UK: Pavilion Books.
- Deleyto, C. (2012). Film Genres at the Crossroads: What Genres and Films Do to Each Other. I B.K. Grant (Ed.), *Film Genre Reader IV* (4. Udg.) (s. 218-238). Austin, TX: University of Texas Press.
- Derrida, J. (1980). The Law of Genre (A. Ronell, Overs.). *Critical Inquiry On Narrative* (7.1) 55-81. Chicago, IL: The University of Chicago Press.
- Eikhenbaum, B.M. (Ed.). (1982). *Russian Poetics in Translations: The Poetics of Cinema* (Vol. 9). London, UK: Oxon Publishing Ltd.
- Fiske, J. (2010). *Introduction to Communication Studies* (3. Udg.). Abingdon, UK: Routledge.
- Gledhill, C. (2000). Rethinking genre. I C. Gledhill & L. Williams (Eds.), *Reinventing Film Studies* (s. 221-243). London, UK: Edward Arnold Publishers.
- Grant, B. K. (2012). Experience and Meaning in Genre Films. I B.K. Grant (Ed.), *Film Genre Reader IV* (4. Udg.) (s. 133-147). Austin, TX: University of Texas Press.

- Grindon, L. (2012). Cycles and Clusters: The Shape of Film Genre History. I B.K. Grant (Ed.), *Film Genre Reader IV* (4. Udg.) (s. 42-59). Austin, TX: University of Texas Press.
- Jaffe, I. (2014). *Slow Movies: Countering the Cinema of Action*. New York, NY: Wallflower Press.
- Jancovich, M., & Snelson, T. (2010). Horror at the Crossroads. Class, Gender, and Taste at the Rialto. I J. Cline & R. G. Weiner (Eds.), *From the Arthouse to the Grindhouse: Highbrow and Lowbrow Transgression in Cinema's First Century* (s. 90-98). Plymouth, UK: Scarecrow Press.
- King, G. (2002). *New Hollywood Cinema: An Introduction*. New York, NY: I.B. Tauris Publishers.
- King, G. (2005). *American Independent Cinema*. New York, NY: I.B. Tauris Publishers.
- King, G. (2009). *Indiewood, USA: Where Hollywood meets Independent Cinema*. I.B. Tauris Publishers.
- Klinger, B. (2012). "Cinema/Ideology/Criticism" Revisited: The Progressive Genre. I B.K. Grant (Ed.), *Film Genre Reader IV* (4. Udg.) (s. 93-109). Austin, TX: University of Texas Press.
- Kolker, R. (2011). *Cinema of Loneliness: Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman* (4. Udg.). Oxford, NY: Oxford University Press.
- Metz, C. (1974). *Language and Cinema*. (D. J. Umiker-Sebeok, Overs.) Berlin, DE: De Gruyter.
- Metz, C. (1999). Some Points in the Semiotics of the Cinema. I L. Braudy & M. Cohen (Eds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (5. Udg.) (s. 68-74). Oxford, NY: Oxford University Press.
- Mittell, J. (2015). *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York, NY: NYU Press.
- Monaco, J. (2000). *How to Read a Film: The World of Movies, Media, and Multimedia: Language, History, Theory* (3. Udg.). Oxford, NY: Oxford University Press.
- Neale, S. (2012). Questions of Genre. I B.K. Grant (Ed.), *Film Genre Reader IV* (4. Udg.) (s. 178-202). Austin, TX: University of Texas Press.
- Perkins, C. (2013). *American Smart Cinema*. Edinburgh, UK: Edinburgh University Press
- Plantinga, C. (2010). "I Followed the Rules, and They All Loved You More": Moral Judgment and Attitudes toward Fictional Characters in Film. I P. A. French & H. K. Wettstein (Eds.), *Midwest Studies in Philosophy Volume XXXIV Film and the Emotions* (s. 34-51). Malden, MA: Wiley Periodicals, INC.
- Pye, M., & Myles, L. (1984). *The Movie Brats: How the Film Generation Took over Hollywood*. New York, NY: Henry Holt and Company.

- Russell, D. (2010). Introduction: Why Rape? I D. Russell (Ed.), *Rape in Art Cinema* (s. 1-12). New York, NY: Continuum International Publishing Group.
- Rybin, S. (2011). *Terrence Malick and the Thought of Film*. Lanham, MD: Lexington Books.
- Schatz, T. (1981). *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. New York, NY: McGraw-Hill Education
- Schatz, T. (1999). Film Genre and the Genre Film. I L. Braudy & M. Cohen (Eds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (5. Udg.) (s. 642-653). Oxford, NY: Oxford University Press.
- Schrader, P. (2014). Notes On Noir. I P. Duncan & J. Müller (Eds.), *Film Noir 100 All-Time Favorites* (s. 8-19). Köln, DE: TASCHEN Books.
- Sconce, J. (2002). Irony, nihilism and the new American 'smart' film. *Screen* (43.4) 349-369. New York, NY: Oxford University Press.
- Staiger, J. (2012). Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History. I B.K. Grant (Ed.), *Film Genre Reader IV* (4. Udg.) (s. 203-217). Austin, TX: University of Texas Press.
- Tudor, A. (2012). Genre. I B.K. Grant (Ed.), *Film Genre Reader IV* (4. Udg.) (s. 3-11). Austin, TX: University of Texas Press.
- Wood, R. (2012a). Ideology, Genre, Auteur. I B.K. Grant (Ed.), *Film Genre Reader IV* (4. Udg.) (s. 78-92). Austin, TX: University of Texas Press.
- Wood, R. (2012b). *Ingmar Bergman* (2. Udg.) B.K. Grant, (Ed.). Detroit, MI: Wayne State University Press.
- Wright, J. H. (2012). Genre Films and the Status Quo. B.K. Grant (Ed.), *Film Genre Reader IV* (4. Udg.) (s. 60-68). Austin, TX: University of Texas Press.

Film:

- Altman, R., & Bick, J. (1973). *The Long Goodbye* [BLU-RAY]. UK: United Artists.
- Antonioni, M., & Ponti, C. (1966). *Blow-Up* [DVD]. USA: Metro-Goldwyn-Mayer.
- Bergman, I., & Bergman, I. (1966). *Persona* [DVD]. SE: AB Svensk Filmindustri.
- Cassavetes, J., & Papatakis, N. (1959). *Shadows* [DVD]. UK: British Lion.
- Coppola, F. F., & Roos, F. (1974). *The Conversation* [BLU-RAY]. USA: Paramount Pictures.
- Coppola, F. F., & Roos, F. (1979). *Apocalypse Now* [DVD]. USA: United Artists.
- Curtiz, M., & Wallis, H. B. (1942). *Casablanca* [BLU-RAY]. USA: Warner Bros.

- Godard, J. L., & Beauregard, G. D. (1960). *Breathless* [DVD]. FR: UGC.
- Hawks, H., & Hawks, H. (1940). *His Girl Friday* [DVD]. USA: Columbia Pictures.
- Hawks, H., & Warner, J. L. (1946). *The Big Sleep* [DVD]. USA: Warner Bros.
- Hitchcock, A., & Coleman, H. (1959). *North by Northwest* [DVD]. USA: Metro-Goldwyn-Mayer.
- Hopper, D., & Fonda, P. (1969). *Easy Rider* [DVD]. USA: Columbia Pictures.
- Kubrick, S., & Williams, B. (1971). *A Clockwork Orange* [BLU-RAY]. USA/UK: Columbia-Warner Distributors.
- Lucas, G., & Kurtz, G. (1977). *Star Wars* [BLU-RAY]. USA: 20th Century Fox.
- Lumet, S., & Bregman, M. (1975). *Dog Day Afternoon* [BLU-RAY]. USA: Warner Bros.
- Malick, T., & Pressman, E. R. (1973). *Badlands* [DVD]. USA: Warner Bros.
- Nichols, M., & Turman, L. (1967). *The Graduate* [BLU-RAY]. USA: United Artists.
- Penn, A., & Beatty, W. (1967). *Bonnie and Clyde* [DVD]. USA: Warner Bros.-Seven Arts.
- Penn, A., & Millar, S. (1970). *Little Big Man* [DVD]. USA: National General Pictures.
- Polanski, R., & Gutowski, G. (1965). *Repulsion* [DVD]. UK: Royal Films International.
- Polanski, R., & Gutowski, G. (1966). *Cul-de-sac* [BLU-RAY]. UK: Compton-Cameo Films.
- Polanski, R., & Evans, R. (1974). *Chinatown* [BLU-RAY]. USA: Paramount Pictures.
- Ray, N., & Weisbart, D. (1955). *Rebel Without a Cause* [DVD]. USA: Warner Bros.
- Resnais, A., & Froment, R. (1961). *Last Year at Marienbad* [BLU-RAY]. FR: Concinor.
- Scorsese, M., & Phillips, M. (1976). *Taxi Driver* [BLU-RAY]. USA: Columbia Pictures.
- Spielberg, S., & Brown, D. (1975). *Jaws* [DVD]. USA: Universal Pictures.
- Warhol, A., & Warhol, A. (1963). *Sleep* [DVD]. USA: Warhol Pictures.
- Warhol, A., & Palmer, J. (1964). *Empire* [DVD]. USA: Warhol Pictures.

Online bøger:

- Arnett, R. (2006). Eighties Noir: The Dissenting Voice in Reagan's America. *Journal of Popular Film and Television* (34.3) 123-129. Fundet ved <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.3200/JPFT.34.3.123-129>
- Harmon, W. (2003). Classic Writings on Poetry. *Google Books*. Fundet ved https://books.google.dk/books?id=1IUaAwAAQBAJ&printsec=frontcover&source=gbs_atb#v=onepage&q&f=false
- Ramsaye, T. (2012). A Million and One Nights: A History of the Motion Picture. *Taylor & Francis Group*. Fundet ved <https://www-taylorfrancis-com.zorac.aub.aau.dk/books/9781136247378>

Online artikler:

- Brody, R. (2013). THE STATE OF THE "ART FILM". *The New Yorker*. Fundet ved <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/the-state-of-the-art-film>
- IMDb.com. (2018a). *Badlands* (1973). I *International Movie Database*. Fundet ved [Imdb.com](https://www.imdb.com/title/tt0069762/) <https://www.imdb.com/title/tt0069762/>
- IMDb.com. (2018b). *Chinatown* (1974). I *International Movie Database*. Fundet ved [Imdb.com](https://www.imdb.com/title/tt0071315/) <https://www.imdb.com/title/tt0071315/>
- Library of Congress. (2018). *Complete National Film Registry Listing*. Fundet ved [Loc.Gov](https://www.loc.gov/programs/national-film-preservation-board/film-registry/complete-national-film-registry-listing/). <https://www.loc.gov/programs/national-film-preservation-board/film-registry/complete-national-film-registry-listing/>
- Ordbogen.com. (2018a). Genre. I *Den Danske Netordbog*. Fundet ved [Ordbogen.com](https://www.ordbogen.com/opslag.php?word=genre&dict=auto#ddno) <https://www.ordbogen.com/opslag.php?word=genre&dict=auto#ddno>
- Ordbogen.com. (2018b). Filmgenre. I *Den Danske Netordbog*. Fundet ved [Ordbogen.com](https://www.ordbogen.com/opslag.php?word=filmgenre&dict=auto) <https://www.ordbogen.com/opslag.php?word=filmgenre&dict=auto>
- Paglia, C. (2007). Art movies: R.I.P. *Salon*. Fundet ved <https://www.salon.com/2007/08/08/clarkson/>
- RogerEbert.com. (2018a). Great Movie Review: *Badlands* (1973). Fundet ved [RoberEbert.com](https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-badlands-1973) <https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-badlands-1973>
- RogerEbert.com. (2018b). Great Movie Review: *Chinatown* (1974). Fundet ved [RoberEbert.com](https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-chinatown-1974) <https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-chinatown-1974>
- Walker, T. (2013). Waxing lyrical: David Lynch on his new passion – and why he may never make another movie. *The Independent*. Fundet ved <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/waxing-lyrical-david-lynch-on-his-new-passion-and-why-he-may-never-make-another-movie-8665457.html>
- Wolcott, J. (2012). Prime Time's Graduation. *Vanity Fair*. Fundet ved <https://www.vanityfair.com/hollywood/2012/05/wolcott-television-better-than-movies>