

Torgeir Lien Wennersberg

# Montasjefilmens tilstand

Den sovjetiske montasjeteoriens relevans som fortellerteknikk i  
dagens populærfilm

Master i film- og videoproduksjon

Trondheim, juli 2016

Veileder: Stig Kulset

Antall ord: 23081

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

Det humanistiske fakultet

Institutt for kunst- og medievitenskap





## Sammendrag

Denne masteravhandlingen omhandler de sovjetiske montasjeteoriens relevans som fortellerteknikk i dagens populærfilm, hva som karakteriserer gode montasjesekvenser og hvor montasjefilmen er på vei. I avhandlingen benytter jeg relevant teori som utgangspunktet for grundige analyser av tre ulike filmer fra de to siste tiårene, samt eget arbeid som klipper på spillefilmen «Nocturne» (Uhlving og Paulsen, 2016). Funnene i disse analysene danner grunnlaget for den endelige konklusjonen og svaret på problemstillingen.

Jeg kom i denne avhandlingen fram til at de sovjetiske montasjeteoriene i aller høyeste grad har relevans som fortellerteknikk i dagens populærfilm. Utover dette ble det også klart at dog teknikkene og teoriene fra denne tidlige montasjebevegelsen har stor relevans som fortellerteknikk, er det dermed ikke sagt at bruken av dem er synonymt med gode montasjesekvenser. Nøkkelen for en god montasjesekvens ligger nemlig i ordet «fortellerteknikk». En god montasjesekvens er en sekvens som på en gunstig måte klarer å formidle informasjon, og som underbygger karakterenes tilstand eller filmens handling. Til dette byr den sovjetiske montasjeteorien på gode teknikker som fungerer som hjelp på veien. Det er også dette jeg tror kommer til å bane veien for montasjefilmen videre. I motsetning til 80-tallets overordnede montasjetrend tror jeg, som eksemplene i analysen tilsier, at vi kommer til å se mer montasjebruk med hovedfokus på å underbygge karakterer og handling, i stede for et hovedfokus på å komprimere tid og informasjon.



## Forord

Denne mastergradsavhandlingen er skrevet som en del av utdanningsløpet i film- og videoproduksjon, ved det humanistiske fakultet, på institutt for kunst- og medievitenskap ved Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet.

Inspirasjonen for avhandlingen kom i forbindelse med arbeidet på bachelorgradsavhandlingen min, med tittelen «Timing, rytme og tempo i filmklipp». Dette arbeidet introduserte meg til mange av filmhistoriens pionerer, innenfor både produksjon og det teoretiske feltet, og vekket spesielt en stor interesse for den sovjetiske montasjefilmen. I sær ble jeg fasinert av teoriene til filmskapere som Sergej Eisenstein, Vsevolod Pudovkin og Lev Kuleshov. Som et resultat har jeg siden ønsket å sette meg dypere inn i bruken av deres teorier i dagens filmunivers, og dette ble dermed det naturlige valget og inspirasjonen når jeg fikk muligheten til å skrive en masteravhandling.

Jeg ønsker å takke Stig Kulset for hans råd og veiledning i forbindelse med arbeidet på denne avhandlingen. Jeg vil også takke Siv Helene Aas Grumheden, så vel som mine andre medstudenter, for et godt og lærerikt samarbeid i forbindelse med arbeidet på «Nocturne» (Uhlving og Paulsen, 2016).

*Torgeir Lien Wengersberg*

*Trondheim, juli 2016*



# Innholdsfortegnelse

<b>SAMMENDRAG</b> .....	<b>III</b>
<b>FORORD</b> .....	<b>V</b>
<b>INNHOLDSFORTEGNELSE</b> .....	<b>VII</b>
<b>1. INNLEDNING</b> .....	<b>1</b>
<b>2. PROBLEMSTILLING</b> .....	<b>5</b>
2.1 PROBLEMSTILLINGEN .....	5
2.2 FORKLARING AV UTTRYKK.....	5
<b>3. METODE</b> .....	<b>7</b>
<b>4. ANALYSE</b> .....	<b>9</b>
4.1 DARREN ARONOFSKYS “REQUIEM FOR A DREAM”.....	9
4.1.1 <i>Filmen</i> .....	9
4.1.2 <i>Metrisk montasje</i> .....	9
4.1.3 <i>Kontrast</i> .....	20
4.1.4 <i>Parallellisme</i> .....	21
4.1.5 <i>Leit-motif</i> .....	22
4.1.6 <i>Tonal montasje</i> .....	24
4.1.7 <i>Overtonal montasje og samtidighet</i> .....	25
4.1.8 <i>Oppsummering</i> .....	28
4.2 HARMONY KORINES «SPRING BREAKERS» .....	29
4.2.1 <i>Filmen</i> .....	29
4.2.2 <i>Kontrast</i> .....	29
4.2.3 <i>Symbolisme</i> .....	34
4.2.4 <i>Tonal montasje</i> .....	35
4.2.5 <i>Leit-motif</i> .....	37
4.2.6 <i>Samtidighet</i> .....	38
4.2.7 <i>Oppsummering</i> .....	39
4.3 LUC BESSONS «LUCY» .....	41
4.3.1 <i>Filmen</i> .....	41
4.3.2 <i>Kontrast</i> .....	41

4.3.3	<i>Leit-motif</i> .....	43
4.3.4	<i>Metrisk montasje</i> .....	44
4.3.5	<i>Symbolisme og intellektuell montasje</i> .....	44
4.3.6	<i>Samtidighet</i> .....	48
4.3.7	<i>Oppsummering</i> .....	49
<b>5.</b>	<b>MONTASJE I EGET ARBEID</b> .....	<b>51</b>
5.1	ERIK PAULSENS «NOCTURNE».....	51
5.1.1	<i>Filmen</i> .....	51
5.1.2	<i>Øvrige montasjesekvenser</i> .....	51
5.1.3	<i>Kuleshov-effekten</i> .....	52
5.1.4	<i>Tonal montasje</i> .....	56
5.1.5	<i>Leit-motif</i> .....	56
5.1.6	<i>Oppsummering</i> .....	57
<b>6.</b>	<b>OPPSUMMERING OG KONKLUSJON</b> .....	<b>59</b>
6.1	OPPSUMMERING.....	59
6.2	KONKLUSJON.....	60
<b>7.</b>	<b>REFERANSELISTE</b> .....	<b>63</b>
7.1	LITTERATUR.....	63
7.2	E-BØKER.....	63
7.3	NETTKILDER.....	63
7.4	FILMER.....	63



# 1. Innledning

Montasjesekvenser kan, hvis brukt rett, være en av filmens mest spennende og attraktive elementer. I sin aller enkleste form brukes de for at filmskaperne skal kunne bevege seg hurtig gjennom tid, sted eller informasjon og dermed gjøre en ellers kompleks fortelling til en svært liten del av den helhetlige filmen. Montasjesekvenser har likevel utrolig mye mer å by på. På sitt beste kan de være engasjerende, tankevekkende og inspirerende. De kan utvikle et narrativ fra det enkle til det komplekse på minutter og de kan ta oss med på intense, emosjonelle karuseller. Montasjesekvenser kan i mange tilfeller skille seg ut fra den helhetlige stilen i filmen og dens mulighet til å grense til det eksperimentelle gir de evnen til å leke med symbolikk og abstrakte ideer, tanker og følelser som er helt unike for filmmediet.

De først virkelige eksemplene på dette så vi fra montasjefilmens pionerer på 1920-tallet. Filmskaperne som for eksempel Vsevolod Pudovkin, Sergei Eisensteins og Lev Kuleshov satte med sine teorier og filmatiske verk standarden for det vi i dag kjenner som montasje. Gjennom filmer som «Battleship Potemkin» (Agadzhanova og Eisentein, 1925) og «Moren» (Gorky, Zarkhi og Pudovkin, 1926), ble filmverdenen introdusert til virkningen montasje kunne ha som fortellerteknikk.

I etterkant av den sovjetiske montasjebevegelsen storhetstid gjennomgikk det man kjente som montasjefilm en rekke endringer og modifikasjoner. Montasjen hadde i mange tilfeller fått et mykere uttrykk. Gjennom de neste tiårene fikk man likevel flere gode eksempler på at montasjeteknikkene fra 1920-tallet, til tross for å ha tatt en ny og mindre dominerende form, likevel hadde satt spor og inspirert filmskaperne, i flere sjangre og i mange kulturer. Den amerikanske populærfilmen var blant de som tydelig benyttet seg av trekk fra det man tidligere hadde sett uttrykk for i den sovjetiske filmen. Den berømte badromsscenen fra filmen «Psycho» (Stefano og Hitchcock, 1960) og dåpsscenen fra «Gudfaren» (Puzo, Coppola og Coppola, 1972) er gode eksempler på scener med tydelig inspirasjon fra den sovjetiske montasjeteorien.

I dag er likevel ikke ordet montasjesekvens lengre noe folk flest assosierer med filmbevegelsen på 1920-tallet. På slutten av 1970-tallet ble vi introdusert til en type montasjesekvenser som nok har tatt plassen for det folk i dag assosierer med montasje. 1980-tallet viste oss nemlig en helt ny glede for montasjesekvenser, og introduserte så vel som ideer og teknikker, som fortsatt står sterkt i filmens verden, også litt mindre faglige uttrykk som

treningmontasje, mediemontasje og shoppingmontasje, som i dag har blitt vanlig å høre i sammenheng med montasjesequenser. 80-tallets montasjesequenser var ofte storslåtte og pompøse og bildene ble gjerne spilt opp mot et musikkspor som understreket viktigheten og dramatikken i plotutviklingen vi er var vitne til.

Det kanskje mest kjente eksemplet på denne typen montasjesequenser er treningmontasjen fra «Rocky» (Stallone og Avildsen, 1976). Denne var nok også en av de filmene som var med på å markere starten på denne trenden innen montasjesequenser. Senere fulgte mediemontasjen fra «Ghostbusters» (Aykroyd, Ramis og Reitman, 1984), suksessmontasjen fra «Scarface» (Stone, De Palma, 1983), dansemontasjen fra «Dirty Dancing» (Bergstein og Ardolino, 1987) og shoppingmontasjen fra «Pretty Woman» (Lawton og Marshall, 1990). Eksempelene er utallige og understreker det faktumet at i løpet av 70- og 80-tallet hadde denne typen montasjesequenser nærmest blitt et standard innslag i den amerikanske populærfilmens verden. Også i dag står 80-tallets montasjesequenser for mange frem som noen av de beste montasjesequensene gjennom tidene, og viser dermed hvilken påvirkning dette tiåret hadde for utviklingen av montasjeteknikken.

Som de fleste trender ville også denne se et vendepunkt, og filmer som «Wet Hot American Summer» (Showalter, Wain og Wain, 2001) og «Team America: World Police» (Stone, Brady, Parker og Parker, 2004) var nok med på å understreke dette vendepunktet, samtidig som de satte lys på en overordnet trend i det vi i dag kaller montasjefilm. I sistnevnte blir vi gjennom en enkelt scene hvor en av hovedkarakterene skal forberede seg på å angripe Nord-Koreas diktator, Kim Jong Il, dratt inn i en satirisk versjon av det som populært kalles en treningmontasje. Montasjen parodierer bruken av denne typen sequenser som vi først ble introdusert til en gang på slutten av 1970-tallet. Sekvensen består av en rekke bilder hvor vi får se karakteren forberede seg på det oppkommende oppdraget gjennom ulike scenarioer, som for eksempel skyting, jogging og kampsport. Klippet opp mot dette er bilder som viser hva som venter og står på spill, som for eksempel bilder av Kim Jong Il selv. Altså en klassisk oppskrift på 80-tallets utallige montasjesequenser, hvor bildene brukes for å komprimere et lengre tidsløp i en kort sekvens. Likevel er det selve musikken som tar hele montasjesequensen på kornet. Bildene spilles nemlig opp mot et 80-tallsinspirert musikkspor med en tekst som på en humoristisk måte utdyper hvor overbrukt og klisje denne typen scener har blitt. Vi får høre setninger som «...det er da du må teste deg selv og vise passasjen av tid, vi trenger en montasje.», eller «å vise mange ting som foregår på samme tid minner alle på

hva som skjer.»), og sist men ikke minst «...hvis du vil gå fra en nybegynner til en proff, så trenger du en montasje. Selv Rocky hadde en montasje.»

Trey Parkers montasjesekvens er selvfølgelig satt helt på spissen og har som hovedmål å skape humor og underholdning. Setter vi dens useriøse og humoristiske presentasjon til side er det derimot vanskelig og ikke finne seg enig i dens argumentasjon. Gjennom slutten av 80-tallet og tidlig 90-tallet hadde nemlig montasjen nærmest blitt så klisje at den er var parodi på seg selv. Men mer enn dette understreket den hvor oppskriftsbaserte og lite kreative populærfilmens montasjesekvenser ble i denne tidsperioden. Selv om det kan se ut som vi i dag har beveget oss noe videre fra datidens storslagne og pompøse montasjesekvenser, kan det likevel fortsatt virke som disse tiårene har hatt stor påvirkningskraft i hvordan vi i dag tenker rundt- og produserer montasjesekvenser.

Mer enn det kan det i dag også være vanskelig å dra kjennskap til montasjens røtter i den sovjetiske montasjebevegelsen. Dagens montasjesekvenser ser ut til å fokusere seg veldig mye rundt et enkelt mål om å komprimere tid, sted og informasjon, og i prosessen virker det som grunnelementene i den sovjetiske montasjen og selve utgangspunktet i montasjeteorien har gått i glemmeboken. Hvor har det for eksempel blitt av Pudovkins ide om symbolisme, eller Eisensteins tanker rundt intellektuell montasje? Det kan til tider virke langt mellom eksemplene på filmer som husker nettopp disse røttene, og som aktivt illustrerer teoriene som ble eksperimentert med i den sovjetiske montasjefilmen.

Spørsmålet jeg dermed står igjen med er om teoriene som oppstod en gang på 1920-tallet til dels har mistet sin relevans i dagens filmverden? Når montasjesekvenser nærmest er synonymt med sekvenser som komprimerer tid, sted og informasjon og dette står som deres hovedmål, er det da plass til en dypere forståelse av hva montasje handler om? Er det plass til montasjeteoriene fra 20-tallet, og hvis så, til hvilken grad benyttes de i dagens populærfilm? Hva kjennetegner egentlig en god montasjesekvens i dagens populærfilm? Var 80-tallets montasjesekvenser høydepunktet i dens sjanger, slik det populært antydes, eller må vi skille mellom populær forståelse av montasje og teoretisk når det kommer til hva vi anser som bra? Alt dette er spørsmål jeg ønsker å få besvart i denne avhandlingen, for og til slutt stå igjen med en dypere forståelse av hvor dagens montasjefilm beveger seg og er på vei.



## 2. Problemstilling

I denne avhandlingen vil jeg prøve å finne svaret på hvilken relevans den sovjetiske montasjeteorien har i dagens populærfilm, og hvor montasjen er på vei. Som en avgrensning vil jeg i all hovedsak ta for meg teoriene til filmskaperne og teoretikerne Sergej Eisenstein, Lev Kuleshov og Vsevolod Pudovkin. Jeg vil analysere et utvalg filmer på letingen etter konkrete eksempler på at de sovjetiske montasjeteoriene fortsatt har sitt fotfeste i moderne film. I denne sammenhengen vil det utover å lete etter kjennetegn på den sovjetiske montasjefilmens påvirkning, også være relevant å se på hva som skiller en god montasjesekvens fra en dårlig og til hvilken grad det er sammenheng mellom de sovjetiske montasjeteoriene og hvor vidt en montasjesekvens er god eller ikke. Disse spørsmålene vil forhåpentligvis sammen gi en indikasjon på hvordan og hvorfor dagens montasjefilm er som den er og hvor den er på vei.

### 2.1 Problemstillingen

*«Hvordan, og til hvilken grad har sovjetisk montasjeteori relevans som fortellerteknikk i dagens populærfilm, hva kjennetegner god montasje, og hvor er dagens montasjefilm på vei?»*

### 2.2 Forklaring av uttrykk

Problemstillingen legger opp til en del uttrykk som kan defineres ut fra kontekst. For å klarere vil jeg derfor definere noen av uttrykkene som til størst grad er utsatt for varierende tolkning. Definisjonene stemmer ikke nødvendigvis overens med andres tolkninger av uttrykkene, men er ment som ei retningslinje for å forstå bruken av disse uttrykkene i sammenheng med denne avhandlingen.

**Sovjetisk montasjeteori:** Med uttrykket «sovjetisk montasjeteori» refereres det her til de filmatiske ideene og teoriene som kom til i den delen av sovjetisk filmhistorie som oppstod i kjølvannet av revolusjonen i 1917 og varte frem til 1932. (Braaten, Kulset & Solum, 2000, s. 129). Vi kan kalle denne perioden for sovjetfilmens storhetstid.

**Fortellerteknikk:** Med uttrykket «fortellerteknikk» refererer jeg i denne avhandlingen i all hovedsak til montasjens evne til å formidle handlingen, budskapet og tematikken i en gitt film, men også de spesifikke tekniske og kunstneriske grepene som står for denne formidlingen.

**Dagens populærfilm:** Da det i denne oppgaven snakkes om et skifte i bruk av montasjen rundt slutten av 70-tallet, med et klimaks på starten av 90-tallet, er det i sammenheng med denne avhandlingen nærliggende å bruke uttrykket «dagens populærfilm» i forbindelse med filmer utgitt etter, eller i kjølvannet av denne perioden. Poenget må være å se fremover for å analysere hvordan montasjen har utviklet seg og fortsatt er i utvikling, og dermed er de to siste tiårene mest aktuelle som objekter for analyse.

**Dagens montasjefilm:** Med uttrykket «dagens montasjefilm» refererer jeg i stor grad til montasjesekvenser laget innenfor den samme tidsrammen jeg benytter når jeg snakker om «dagens populærfilm», så vel som at jeg også refererer til montasjesekvenser som produseres eller vil produseres innenfor tidsepoken vi nå er inne i.

### 3. Metode

I dette kapittelet vil jeg legge til rette for hvilken metode jeg har valgt å benytte meg av i forskningen på et svar på problemstillingen. Jeg vil redegjøre for alle de ulike elementene som er tatt i betraktning og på hvilken måte de er benyttet i denne avhandlingen. Målet med dette kapittelet er å gi et innblikk i- og en forståelse for hvordan jeg har jobbet og lagt opp oppgaven, og hva som har ført meg til de konklusjonene jeg har kommet til.

Denne mastergradsavhandlingen har kommet til som et resultat av en kvalitativ forskningsmetode. Avhandlingen består i all hovedsak av tre ulike deler som sammen danner grunnlaget for den avsluttende konklusjonen.

Den første delen oppgaven baserer seg på er det jeg i denne avhandlingen karakteriserer som teori. Det vil si at jeg i forkant har samlet inn og lest meg opp på fagstoff som er nødvendig for å ha en faglig og teoretisk forståelse rundt tematikken som avhandlingen tar opp. Det mest relevante fagstoffet jeg har satt meg inn i danner så kjernen og utgangspunktet for denne avhandlingen. I stede for et eget teorikapittel er teorien i denne avhandlingen flettet inn som en del av analysen og blir dermed introdusert etter hvert som funnene er gjort. Dette er gjort for å gi en mer flytende og helhetlig opplevelse.

Den andre delen jeg har tatt utgangspunkt i er filmeksempler. Da avhandlingen omhandler dagens montasjefilm, montasje i populærfilm og utviklingen av montasjefilm, har jeg valgt å ta for meg tre ulike amerikanske populærfilmer for å finne svar på problemstillingen. De tre filmene er valgt med tanke på utgivelsesår, så vel som deres aktivisering av montasjeteknikker. De tre filmene er «Requiem for a Dream» (Selby Jr., Aronofsky og Aronofsky, 2000), «Spring Breakers» (Korine & Korine, 2012) og «Lucy» (Besson og Besson, 2014). Et viktig aspekt ved utvelgelse av disse filmene var at jeg ville ha hovedfokus på filmer fra det siste tiåret, men samtidig representere film som kom tett opp mot skiftet jeg presenterer i innledningen, mellom 1990 og tidlig 2000.

I den tredje delen av avhandlingen vil jeg også trekke frem hvordan montasjesekvenser har hjulpet meg i mitt eget arbeid som klipper for spillefilmen «Nocturne» (Uhlving og Paulsen, 2016), som var masterproduksjonen på NTNU dette året. Jeg vil her legge vekt på hvordan jeg har brukt montasjesekvenser og hva jeg føler jeg har fått ut av montasjesekvenser som et filmatisk virkemiddel.

Jeg benytter disse tre delene for å, gjennom analyse, finne svar på problemstillingen. I analysen setter jeg filmene opp mot hverandre, så vel som opp mot teorien og leter etter likheter og ulikheter som kan gi meg indikatorer på tilknytningen til montasjefilmens historie og hvordan montasjen utvikler seg og er på vei. Denne informasjonen danner så den endelige konklusjonen og svaret på problemstillingen.



## 4. Analyse

### 4.1 Darren Aronofskys "Requiem for a Dream"

#### 4.1.1 Filmen

Allerede et år før «Wet Hot American Summer» (Showalter, Wain & Wain) og hele fire år før «Team America: World Police» (Parker, Stone, Brady & Parker) skapte latter på bekostning av filmmontasjens tilstand, var det en regissør som skilte seg svært mye ut fra disse filmenes beskrivelser av filmteknikken. Darren Aronofskys film «Requiem for a Dream» (Selby Jr., Aronofsky og Aronofsky, 2000) vil for mange kanskje kunne virke påvirket av 80- og 90-tallets overbrukte MTV-stil. Dette skyldes i all hovedsak dens hyppige visualisering av intense virkemidler, deriblant og kanskje mest bemerkelsesverdig dens kjappe og markante bruk av klipp. Likevel er det ingen tvil om at Aronofskys andre spillefilm leker seg med en mye mer sofistikert form for montasjefilm enn som så.

Filmens handling utspiller seg rundt karakteren Harry, hans mor, Sara, hans kjæreste, Marion og hans beste venn, Tyron. Vi følger i filmen karakterenes søk etter lykke i livet og oppfyllelse av deres drømmer, i det som i skyggen av avhengigheter, etter hvert utvikler seg til et fall ned i en mørk tilværelse hvor karakterene mister grepet om både seg selv, hverandre og moral.

#### 4.1.2 Metrisk montasje

I denne filmen er det ingen tvil om at Aronofsky ikke er sky i bruken av montasje og allerede rundt fem minutter inn i filmen får vi et prakteksemplar på en av hans mange, og kanskje mest karakteristiske montasjesekvenser. Sekvensen kommer som et resultat av at Harry og Tyron har solgt Saras TV og dermed fått penger til å kjøpe seg heroin. Aronofsky bruker i denne sammenhengen montasje for å fremstille prosessen rundt og effekten av narkotikabruken. Ved hjelp av 12 bilder i ultranære utsnitt og med en hurtig klipperytme presenterer Aronofsky stegene de to karakterene går gjennom for å ruse seg. Denne montasjeteknikken har blitt et kjennemerke for Aronofsky og mange har hørt om teknikken under navnet «hip hop-montasje», som kommer av at det er dette han selv kaller denne måten å bygge opp en slik sekvens på. Aronofsky beskriver i ekstramaterialet til filmen «Requiem for a Dream» (Selby Jr., Aronofsky og Aronofsky,

2000) at «hip hop-montasje» er en sekvens hvor «skarpe» lyder og bilder blir plassert etter hverandre for å skape et slags musikalsk verk. Ser vi likevel nærmere etter på det Aronofsky faktisk presenterer i denne «hip hop-montasjen» blir det tydelig at teknikken har klare røtter i den sovjetiske montasjefilmen, og ganske nøyaktig tilfredsstillende kravene for det Sergej Eisenstein kalte metrisk montasje.

Metrisk montasje er en montasjeteknikk som baserer seg på lengden til de individuelle skuddene i en sekvens. Den metriske montasjen skapes ved å sette sammen ulike skudd med forbehold i lengden deres. Ofte brukes spesifikke mønster eller maler som kan sammenlignes med hvordan musikk bygges opp, og ved å repetere disse mønstrene skapes montasjen. Ved å endre lengden på skuddene, men samtidig opprettholde forholdet mellom dem, kan filmskaperen bruke teknikken til å manipulere spenningen gjennom montasjen (Leyda, 1949, s. 72).

Hvis vi med dette i tankene igjen ser på Aronofskys første montasjesekvens i «Requiem for a Dream» (Selby Jr., Aronofsky og Aronofsky, 2000) blir det desto tydeligere at det er nettopp dette han her praktiserer. Det første som åpenbarer seg er at montasjesekvensen i første omgang kan deles i to deler. Den består av presentasjonen av to separate, men like prosesser. Den første er en gruppe skudd av Harry som ruser seg. Deretter får en liknende prosess igjen, men denne gangen fra Tyrons side. Disse to delene er nærmest identiske i handling, selv om bildene i de to delene har en liten variasjon. Foruten det faktumet at det er to ulike karakterer som vises, er det nesten som om Aronofsky repeterer en sekvens to ganger som sammen skaper en lengre helhetlig sekvens. Delene har også det eksakt samme antallet skudd. Det er nemlig seks skudd i sekvensen med Harry og seks skudd i sekvensen med Tyron. Teller vi lengden på de ulike skuddene blir det desto mer åpenbart at ingenting er overlatt til tilfeldighetene i oppbygningen av denne sekvensen. Der det er seks skudd for prosessen til hver av karakterene, har disse skuddene i seg selv et mønster. De fem første skuddene i prosessen til Harry består av 12 bilder. Det sjette skuddet består av 10 bilder. I tilfellet med Tyron repeteres dette mønsteret i oppbygning av bilder i hvert skudd. Hvis vi visualiserer oppbygningen av montasjesekvensens metriske mønster i form av et tall som representerer antall bilder i hvert skudd, og skiller hvert skudd med en bindestrek, blir Aronofskys første montasjesekvens i «Requiem for a Dream» (Selby Jr., Aronofsky og Aronofsky, 2000) seende slik ut:

**12 - 12 - 12 - 12 - 12 - 10 -**

**12 - 12 - 12 - 12 - 12 - 10**

Vi blir dermed helt tydelig presentert med alle kravene som Eisenstein skildret i sin beskrivelse av den metriske montasjen. Det er tydelig at Aronofsky har fulgt et oppsett som fullt og helt tar utgangspunkt i en bestemt lengde i de ulike skuddene, og ved å repetere mønsteret han benytter i Harrys prosess når han fremstiller Tyrons prosess, blir dette et praktksempel av en metrisk montasjesekvens. Selv i Aronofskys beskrivelse av det han kaller «hip hop-montasje» ser vi en tydelig link til Eisensteins metriske montasje. Aronofsky sier at teknikken i hans «hip hop-montasje» er med på å skape et slags musikalsk verk, i «Requiem for a Dream» (Selby Jr., Aronofsky og Aronofsky, 2000). På samme måte refererer Eisenstein til musikk når han nevner at den metriske montasjen ofte bruker mønstre og maler som kan sammenliknes med hvordan musikk er bygget opp (Leyda, 1949, s. 72).

En annen ting som er verd å legge merke til er hvordan Aronofsky benytter seg ultranære bilder i kombinasjon med særdeles korte og konsise skudd for å påvirke det vi som seerne sitter igjen med etter å ha sett sekvensen. Denne måten å bygge opp en sekvens på er nemlig ikke noe nytt, men har som resten av elementene Aronofsky har benyttet i denne sekvensen, sine røtter i Eisensteins teoretisering rundt metrisk montasje.

Eisenstein uttalte nemlig at kortere skudd gir seeren mindre tid til å prosessere det som vises og fører dermed til en oppfattelse av høy intensitet. På samme måte fører en sekvens med lengre skudd til at seeren får mer tid til å ta innover seg det de ser, som igjen gir en oppfattelse av en roligere sekvens. I denne typen montasje har også bildeutsnittet mye å si for oppfattelsen av innholdet i filmen. Nærbilders evne til å utelate sammenheng kan på lik linje med korte skudd være med på å intensivere klippen, mens jo større utsnitt man viser jo mer informasjon får seeren og jo roligere og mer oversiktlig virker sekvensen (Dancyger, 2011, s. 17).

Det er tydelig at Aronofsky vil ha frem tilstanden karakterene befinner seg i og at han vil at de vi som seere skal føle dette på kroppen. Gjennom å benytte seg av korte skudd kombinert med ultranære utsnitt sørger han for at seerne får lite lerret å dra informasjon ut fra og like lite tid til å prosessere informasjonen på. Dermed gjør han at

uttrykket i sekvensen og dermed inntrykket på seeren blir så intenst og gripende som mulig.

Skal vi derimot lete etter noe som skiller seg ut fra Eisensteins teori om metrisk montasje må vi nok lene oss mot det audiovisuelle aspektet av denne montasjesekvensen, siden Eisenstein i sammenheng med den metriske montasjen ikke spesifiserte hva han her mente. I boken «The Film Sense» skrev derimot Eisenstein at det ikke er noe grunnleggende forskjell i hvordan man går frem når man møter problemene i den rent visuelle montasjen og en montasje som kombinerer det visuelle bildet med lydbildet, for å skape en samlet enhet. Han refererer her til en artikkel kalt «A Statement» (Eisenstein, Pudovkin & Alexandrov, 1928), hvor dette ble tatt opp (Leyda, 1943, s. 63 - 64).

Artikkelen er som tittelen beskriver en uttalelse fra de underskrevne filmskaperne, som beskriver deres spådommer og synspunkt angående filmkunsten i møte med lyd. Her uttrykker de deres redsel angående lyden som de beskriver som en tveegget oppfinnelse. Deres bekymring kom i forbindelse med at de mente lydens inntog i filmverdenen i første omgang kom til å preges av det de beskriver som en kommersiell utnyttelse av den mest salgbare varen. De refererte her til den «snakkende» filmen, hvor filmens bruk av lyd tok en naturalistisk vei og ble benyttet for å lydlegge filmen på en måte som hadde en nøyaktig overensstemmelse med handlingen i bildene. Denne måten å skape en «illusjon» av snakkende mennesker og hørbare objekter mente forfatterne var lyden som bevegde seg i retningen med minst motstand, og at den da ble brukt for å tilfredsstille enkel nysgjerrighet. Eisenstein, Pudovkin og Alexandrov er i artikkelen veldig klare på at bare en bruk av lyd som står i kontrast til den visuelle montasjen vil gi virkemiddelet potensialet til å utvikle og perfektionere montasjen. De sverger altså til en bruk av lyd som ikke er synkronisert til det visuelle bildet, men som skaper et slags angrep mellom lyd og bilde (Eisenstein, Pudovkin, Alexandrov, 1928). Her ser vi altså at måten disse sovjetiske filmskaperne forholdte seg til lyd ikke i det hele tatt er ulik Eisensteins tanker rundt hvordan de ulike skuddene i den visuelle montasjefilmen spiller mot hverandre.

Ser vi da på Aronofskys første montasjesekvens i «Requiem for a Dream» (Selby Jr., Aronofsky og Aronofsky, 2000) er det igjen tydelig at han også på lydsiden er inspirert av Eisensteins prinsipper. De tolv skuddene han presenterer i sekvensen illustrerer på den

visuelle siden, i kronologisk rekkefølge: en munn som åpner en liten pose med narkotika, det som ser ut som heroin under mikroskopet, en lighter som tennes, boblende narkotika i en kork, ei sprøyte som fylles med narkotika, et øye hvor pupillen utvider seg, igjen en munn som åpner en liten pose narkotika, narkotika som faller i en kork, narkotika som trekkes opp av bomull i korka, ei sprøyte som sprøyter heroin, narkotika som strømmer inn i blodstrømmen, og til slutt igjen et bilde av et øye med en pupille som utvider seg. Ved nøye gjennomgang av lydene som spilles opp mot bildene blir det tydelig at Aronofsky ikke har latt seg begrense til lydene som handlingene i de visuelle bildene representerer i den fysiske virkeligheten. For det første er det mange av handlingene i de visuelle bildene som avgir svært lite eller ingen lyd i virkeligheten, og av denne grunnen alene kan det være fristende for en filmskaper å pynte på virkeligheten for å skape uttrykket man er ute etter. Likevel er det tydelig at Aronofsky gjennomgående i sekvensen tillater seg en større kreativ frihet og skaper og overdriver lyder som da igjen er med på å hjelpe ham å skape det uttrykket han vil ha frem. Bildene av munnene som åpner små poser med narkotika har i utgangspunktet lyder som er ganske nærliggende det man ville trodd at en slik handling har i virkeligheten. Derimot er lydene forsterket og overdrevet på en måte som gjør de nærmest hyperrealistisk, noe som for øvrig er karakteristisk for alle lydene i denne sekvensen. Denne tilnærmingen, men overdrivelsen til det som ellers ville vært en noenlunde realistisk lyd i henhold til bildet ser vi også lagt til skuddet av lighteren som tennes, narkotikaen som faller i korken og narkotikaen som bobler i korken. Derimot bruker Aronofsky til resten av bildene lyder som ikke direkte hører sammen med dem. Det er dette den franske lydteoretikeren Michel Chion kaller «synkrese». Altså når man skaper et forhold mellom noe man ser og hører samtidig (Gorbman, 1994, s. 224). Til bildet av det som virker som heroin under et mikroskop har Aronofsky valgt å legge til lyden av et kraftig pust, til bildet av narkotikaen som trekkes opp i sprøyta høres lyden av det som kan virke som strømmende vann, til bildene av pupillene som utvider seg høres en skjærende metallisk lyd, til bildet av narkotikaen som trekkes opp i bomull høres lyden av noe som svir seg, til bildet av narkotika som sprøytes inn høres en lyd som virker som et slags vakuum og til bildet av narkotika som strømmer inn i blodet høres igjen et kraftig pust. Her ser vi et tydelig eksempel på Eisensteins teorier, hvor lyd og bilde ikke er i direkte overensstemmelse, men jobber i lag for å skape et nytt uttrykk som sier noe mer, eller sier det Aronofsky vil si, bedre enn de to elementene kan hver for seg. Det er dette

Michel Chion kaller «merverdi». Altså den ekspressive eller informative verdien en lyd beriker et bilde med, på en måte som skaper et inntrykk av at denne meningen naturlig stammer fra bildet (Gorbman, 1994, s. 221). Aronofsky kunne valgt å benytte seg av de naturalistiske lydene av hendelsene i de ulike skuddene. Likevel har gjennomgående benyttet seg av lyder som er spesielt utvalgt separat fra hva som skjer i bildene, for å forsterke og intensivere inntrykket av det vi visuelt får se i handlingen i skuddene. Aronofsky benytter seg utelukkende av ultranære bilder i sekvensen for å skape et intenst og visuelt engasjerende uttrykk som setter oss inn i tilstanden til karakterene. På samme måte har han valgt ut lyder som er «ultranære» representasjoner av handlingen i bildene. Aronofsky er ikke redd for å strekke seg utenfor rammene av det som er realistisk i den fysiske verden, men benytter lyder som representerer uttrykket han vil ha frem med bildene. Lydene blir altså en forlengelse av stemningen og uttrykket i montasjen, heller enn å kun være en forlengelse av det vi ser. Dette er det Michel Chion kaller for «rendering». Altså bruken av lyd for å formidle følelsene eller effektene som er assosiert med situasjonen man ser på skjermen. Som Chion forklarer kan disse lydene ofte være i opposisjon med en realistisk reproduksjon av lydene som kan bli hørt fra situasjonen i virkeligheten (Gorbman, 1994, s. 224). Årsaken til at vi som seere ikke automatisk henger oss opp i at lyden ikke nødvendigvis er en nøyaktig representasjon av handlingen vi ser i bildene skyldes det Chion kaller «den audiovisuelle kontrakten», som er en slags symbolsk pakt tilskueren sier seg enig i når han eller hun godtar lyd og bilde som del av ett og samme univers (Gorbman, 1994, s. 222).

Aronofskys innarbeiding av metrisk montasje er derimot ikke et element som er begrenset kun til fremstillingen av narkotikabruken i denne sekvensen. Dette er et element som i høyeste grad er et gjennomført innslag fra start til slutt i filmen. En fellesnevner for bruken av elementet er at Aronofsky benytter det når han prøver å fremstille avhengighet i en eller annen form. I denne filmen fører det dermed til at det blir et gjennomgående og mye repetert element. I tillegg til at metrisk montasje brukes en rekke ganger i formen vi så i den aller første montasjesekvensen, altså for å illustrere den nokså harde narkotikabruken til enten Harry, Tyron eller Marion, brukes den også til å beskrive Saras avhengigheter. Her snakker vi blant annet om hennes TV-, kaffe- og etter hvert også pillevaner.

For å gi en oversikt over det massive omfanget og relevansen av metrisk montasje i denne filmen, vil jeg kort beskrive punktene i filmen hvor vi finner disse, i hvilken sammenheng og det metriske mønsteret:

**00:07:41**

Aronofsky presenterer rutinene før Sara skal se TV.

*12 – 12 – 12*

**00:09:59**

Forrige sekvens følges opp når Sara slår av TVen.

*12 – 12*

**00:12:48**

Sara slår på TVen.

*12 – 12*

**00:14:12**

Harry, Tyron og Marion ruser seg.

*12 – 12 – 12*

**00:18:10**

Marion ruser seg.

*11 – 11 – 11 – 11 – 11 – 11 – 11 – 11 – 11 – 11 – 11 – 11 – 11 – 10*

**00:18:41**

Sara ser TV.

*12 – 12 (Slår på TVen.)*

Sara ser TV og sliter med å holde seg unna kjøleskapet.

*11 – 9 (Slår av TVen.)*

**00:21:37**

Harry ruser seg.

*12 – 12 – 12 – 12 – 12 – 12 – 12 – 12*

**00:23:24**

Harry og Tyron ruser seg.

10 – 10 – 10 – 10 – 10 – 10 – 10 – 10 – 10 – 10 – 10 – 10 – 10 – 10 – 10

**00:23:48**

Sara ser TV, hallusinerer og legger seg.

10 – 11 (Slår på TVen.)

Sara ser TV, og hallusinerer om mat.

12 – 10 – 12 (Slår av TV og lysbryter.)

**00:27:24**

En større montasjesekvens som kombinerer Tyron og Harry som selger narkotika, bruk av narkotika og Marion som jobber med designbedriften sin.

Et lengre bilde av Tyron uten for en spillekiosk.

12 – 12 – 12 – 18 – 12- 11 – 11 – 11 – 11 – 17 – 11 - 10 – 10 – 10 – 10 – 16 – 10 – (Tyron selger narkotika)

10 – 10 – 10 – 10 – 10 – 10 – 10 – 10 – 10 – 10 – 10 – 10 – 10 – 10 (Marion ruser seg.)

Tidsforløp av Marion som designer.

Et lengre bilde av Harry utenfor spillekiosk.

12 – 12 – 12 – 18 – 12 – 11 – 11 – 11 – 11 – 17 – 11 – 10 – 10 – 10 – 10 – 16 – 10 (Harry selger narkotika.)

Harry kommer inn til Marion og forteller hvor bra det går med salget av narkotika.

Det klippes til et stillbilde av et ledig butikklokale.

Tidsforløp av de tre som pakker narkotika.

12 – 12 – 12 – 12 – 12 – 12 (Harry selger narkotika.)

Stillbilde av Harry og Marion i lokalet.

Tidsforløp av de tre som pakker narkotika.

12 – 12 – 12 – 12 – 12 – 12 (Tyron selger narkotika.)

Stillbilde av Harry i lokalet.

Tidsforløp av de tre som pakker narkotika

12 – 12 – 12 – 12 (Harry selger narkotika.)

Tidsforløp av penger som stables i ei pappeske.



12 – 12 (Salg av narkotika.)

Stillbilde av Harry og Marion utenfor butikken.

**00:29:08**

Sara tar pillene hun har fått for første gang og feirer.

Sara går gjennom pillene hennes.

6 – 6 – 6 – 6 (Teller pillene.)

18 – 14 – 10 (Tar pillene.)

Sara lager seg mat og danser fornøyd.

11 – 11 – 11 – 11 – 11 – 11 – 11 – 11 – 11 – 9 (Lager kaffe og slår på TVen.)

Sara ser rastlaust på TV.

12 – 12 (Slår av TVen.)

**00:30:21**

Tyron ruser seg.

10 – 10 – 10 – 10 – 10 – 10 – 10 – 10 – 10 – 10 – 10 – 10

**00:32:40**

10 – 10 – 10 – 10 – 10 – 10 – (Harry ruser seg.)

10 – 10 – 10 – 10 – 10 – 10 – (Marion ruser seg.)

10 – 10 – 10 – 10 – 10 – 10 – 10 – 10 – 10 – 10 – 10 – 10 (Saras avhengigheter.)

**00:33:51**

Sara tar piller igjen i slutten av forrige scene.

10 – 10 – 10 – 10

**00:34:37**

Sara tar piller over lengre tid og prøver å gå ned i vekt.

10 – 10 – 10 – 10 – 14 – 12 – 12 –

Sara sjekker skap

10 – 10 – 10 – 10 – 14 – 12 – 12 –

Sara sjekker skap

10 – 10 – 10 – 10 – 14 – 12 – 12 –

Sara sjekker skap

**00:43:45**

Harry ruser seg.

10 – 10 – 10 – 10 – 10 - 10

**00:45:05**

Tyron blir arrestert og Sara ruser seg.

11 – 11 (Tyron blir arrestert.)

10 – 10 – 10 – 10 – 10 – 10 – (Sara tar piller.)

Statisk bilde av Sara som ser på en svart TV.

10 – 10 – 10 – 10 – (Sara tar piller.)

Statisk bilde av Sara som ser på TVen.

10 – 10 – 10 – 10 – (Sara tar piller.)

Enda et statisk bilde av Sara som ser på en svart TV.

**00:45:27**

Harry og Marion ruser seg.

10 – 10 – 10 – 10 – 10 – 10 – 10 – 10 – 10 – 10 – 10

**00:46:08**

Sara tar ekstra piller for å opprettholde rusen.

Sara snakker i telefonen med legen.

10 – 21 (Sara legger ei pille i hånda.)

Halvnær av Sara som ser på pillen.

28 (Pillen i hånda.)

10 – 38 (Sara legger ei pille til i hånda.)

Halvnær av Sara som tar pillene.

10 – 10 – 10 – 10 (Sara lukker pilleboksen og slår på TVen.)

**00:48:00**

Sara ruser seg.

*14 – 10*

**00:55:51**

Harry ruser seg.

Harry ser på TV og ser kjæresten Marion med terapeuten.

*10 – 10 – 10 – 10 – 10 – 10* (Harry doper seg.)

Harry ser TV dopet ned.

**01:02:10**

Sara ruser seg.

*14 – 10*

**01:13:59**

Tyron og Harry ruser seg.

*10 – 10 – 10 – 10 – 10 – 10 –*

Bilder av Harry og Tyron i bilen.

*10 – 10 – 10 – 10 –*

Bilde av Harry som setter nåla i armen.

*10 – 10*

**01:22:10**

Tyron og Harry blir arrestert.

Bilde av Tyron.

*8 – 8* (Tyron får håndjern på seg.).

Bilde av Harry.

*8 – 8* (Harry får håndjern på seg.)

**01:26:39**

Marion ruser seg.

*7 – 12*

### 4.1.3 Kontrast

Selv om metrisk montasje er et kjempeviktig virkemiddel i uttrykket Aronofsky skaper i «Requiem for a Dream» (Selby Jr., Aronofsky og Aronofsky, 2000), kommer det likevel sjeldent alene. I de aller fleste tilfellene av metrisk montasje kombinerer Aronofsky dette virkemiddelet med andre, ofte vel så sterke virkemiddel for å få frem budskapet. Flere av disse virkemidlene kan på samme måte som den metriske montasjen knyttes direkte til sovjetisk montasjeteori. Et av de kanskje mer fremtredende virkemidlene vi kan legge merke til kommer fra Vsevolod Pudovkins teori om det han kalte relasjonsklipp. Pudovkins teori om relasjonsklipp besto av fem klippeteknikker som var ment å kunne påvirke seeren i den retningen regissøren ønsket. En av de fem klippeteknikkene Pudovkin la frem var det han kalte for «kontrast», og er en teknikk, hvor en eller flere sekvenser, scener eller skudd settes opp mot hverandre med en intensjon om å skape en kontrast som forsterker budskapet til filmskaperen. Et eksempel kan være om man klipper frem og tilbake mellom et snøfylt landskap og en ørken for å forsterke enten kulden i det ene skuddet, varmen i det andre, eller begge deler. Pudovkin sier altså at det er en måte å bygge opp et poeng ved hjelp av ulikheter (2000, s. 44-45).

Dette er også en teknikk vi ser gjennomgående i «Requiem for a Dream» (Selby Jr., Aronofsky og Aronofsky, 2000). Et karakteristisk eksempel på dette får vi i forbindelse med den metriske montasjen som finner sted 43 minutter og 30 sekunder inn i filmen. Harry har akkurat vært på besøk hos moren, Sara, og er nå i ei drosje på vei fra henne. Han er tydelig oppskaket og lei seg over at hun ikke har det bra og av situasjonen hun befinner seg i, og viser tydelige tegn på at han sliter med tanken på det. Han gråter og rører på seg med rastløse bevegelser. Deretter ruser han seg, presentert gjennom en kort metrisk montasje med ultranære bilder og svært raske klipp. Etter han har ruset seg får vi igjen se det samme utsnittet av han i baksetet av drosja. Denne gangen er kroppsspråket hans likevel noe helt annet. Gråtingen og de rastløse bevegelsene har blitt erstattet med det totalt motsatte. Han sitter nå fullstendig rolig med blikket ut vinduet av drosja og med et ansiktsuttrykk som er fullstendig vasket for følelser. Han ser nå nærmest upåvirket ut, av situasjonen moren befinner seg i.

Måten Aronofsky stiller disse bildene opp mot hverandre skaper kontrast på to ulike plan. Den første og kanskje mest åpenbare er kontrasten mellom bildene av Harry i

drosjen, og den metriske montasjen mellom disse bildene. Bildene i drosja er rolige og statiske halvnære utsnitt og uten klipp. Den metriske montasjen derimot er fylt av hurtige klipp og ultranære utsnitt. Denne kontrasten mellom rolige og kontrollerte inntrykk og hurtige og brutale inntrykk forsterker opplevelsen av den subjektive følelsen til karakteren og trangen etter og ruse seg. Det blir åpenbart at avhengigheten til Harry plutselig slår kraftig til som et resultat av det emosjonelle stresset han føler og som dermed gjør at han, i all hast, hiver seg over det han ser som en løsning på problemet. Den andre kontrasten i denne scenen er mellom bildene av Harry før og etter han har ruset seg. Måten Aronofsky stiller disse bildene opp mot hverandre, med den metriske montasjen mellom seg, gjør det veldig klart for seeren hvordan de narkotiske stoffene påvirker Harry. Hans raske utvikling fra en svært emosjonell tilstand til en nærmest apatisk tilstand skaper en kontrast som er med på å få oss som seere til å forstå både hva karakteren føler, tenker og effekten av handlingen han tar.

Dette er, som de fleste virkemidlene Aronofsky tar i bruk, ikke et enkeltstående eksempel. Teknikken blir brukt opptil flere ganger i løpet av filmen. Et nærmest identisk eksempel finner vi når Harry venter på at Marion skal komme hjem fra møtet med terapeuten, 55 minutter og 51 sekunder inn i filmen. Han hallusinerer hva som foregår mellom dem og som et resultat av det emosjonelle stresset ruser han seg for å dempe følelsene. Første gang vi blir introdusert til denne effekten er når Marion ruser seg 18 minutter og 10 sekunder inn i filmen. Her står hun trist og ser seg i speilet, men etter å ha ruset seg virker humøret å ha tatt seg opp. Et liknende eksempel finner vi også 45 minutter og 27 sekunder inn i filmen, når både Marion og Harry ruser seg i lag. Den metriske montasjen av narkotikabruk avbrytes brått av et skudd som sakte går i spiraler over de to karakterene som ligger dopet på gulvet. Sist men ikke minst får vi et særdeles gjennomført eksempel 45 minutter og 5 sekunder inn, når bilder av Sara som ruser seg på piller gjennomgående i scenen kryssklippes med statiske bilder av henne som sitter og ser på en avslått TV.

#### **4.1.4 Parallellisme**

Kontrast er likevel ikke den eneste av Pudovkins fem teknikker som Aronofsky utnytter seg av i «Requiem for a Dream» (Selby Jr., Aronofsky og Aronofsky, 2000). En annen teknikk fra teorien om relasjonsklipp som blir brukt i filmen er nemlig «parallellisme». Parallellisme er en teknikk som til dels likner på kontrast. Der kontrast setter to ulike

skudd, scener eller sekvenser opp mot hverandre for å tvinge oss til å se ulikhetene og dra konklusjoner ut fra disse, kan vi på en måte si at parallellisme gjør det samme bare omvendt. Som Pudovkin forklarer søker parallellisme etter å få seeren til å se likheter og dermed dra paralleller i to bilder satt opp mot hverandre (2000, s. 44-45).

Denne teknikken benytter Aronofsky svært tydelig to ulike plasser i «Requiem for a Dream» (Selby Jr., Aronofsky og Aronofsky, 2000). Den første kommer i forbindelse med at Harry og Marion ruser seg før de skal og kjøpe en ny TV til Sara, 32 minutter og 40 sekunder inn i filmen. Her benytter Aronofsky parallellisme ved at han bruker den metriske montasjen hvor Marion og Harry ruser seg som en direkte overgang til en metrisk montasje hvor Sara ruser seg på piller. Det hele henger sammen som en lengre montasjesekvens, hvor de kjappe klippene med ultranære utsnitt fortsetter over i neste scene hvor moren ruser seg. På denne måten tvinger Aronofsky seeren til å se likheten, ikke bare i utsnitt og klipperytme mellom de to scenene, men også likhetene i prosessen ved og ruse seg til Marion, Harry og Sara. De to scenene får ikke et klart skille og dermed føles det som de henger i lag, eller at de er en forlengelse av hverandre.

Det andre stede vi blir presentert med denne typen parallellisme er fra 45 minutter og 5 sekunder inn i filmen. Her er likevel teknikken benyttet litt mer subtilt, da man i stede for å bli tvunget til å se likhetene gjennom en særdeles fremtredende likhet i bildene som plasseres rett etter hverandre, som i eksemplet over, er nødt til å se likheten i de to scenene opp mot hverandre. Her tar nemlig Aronofsky to scener som er spekket med kontraster og setter dem opp mot hverandre på en måte som drar tydelige paralleller mellom dem. Den første scenen kontrasterer Saras pillebruk, representert med hurtig metrisk montasje, opp mot rolige og statiske bilder av henne som ser på en avslått TV. Den påfølgende scenen kontrasterer Harry og Marions narkotikabruk, i form av hurtig metrisk montasje, opp mot et rolig bilde av dem som ligger på gulvet. Ser man disse to scenene i sammenheng er det tydelig at Aronofsky velvitende drar paralleller i oppbygningen av scenene og virkemidlene brukt i dem for å få seerne til å se likhetene mellom hvilken tilstand karakterene er i og hvordan de narkotiske stoffene påvirker dem.

#### **4.1.5 Leit-motif**

Kun med teknikkene vi til nå har sett på, kommer det ikke som noen overraskelse at Aronofsky er svært glad i å utnytte seg av effektene repetisjon kan ha på filmens uttrykk.

Vsevolod Pudovkin kalte ofte gjentakelse for leit-motif, og snakket da om en teknikk hvor filmskaperen repeterer et element av en film, for eksempel et enkelt bilde, for å understreke og minne seeren på relevansen ved dette elementet og dens tematikk i filmens sammenheng (2000, s. 45-46). I «Requiem for a Dream» (Selby Jr., Aronofsky og Aronofsky, 2000) bruker for eksempel Aronofsky dette virkemiddelet i hans hyppige gjentakelse av metriske montasjesekvenser som illustrerer narkotikabruk. Aronofsky hadde ikke trengt å repetere denne teknikken på den måten han gjør for å få oss til å forstå hva karakterene holder på med. Derimot blir denne repetisjonen et viktig element for å dra seerne inn i karakterenes verden, for å minne oss på hvordan det de gjør har sammenheng med konsekvensene av handlingen deres, og ikke minst for å dra paralleller mellom de ulike karakterene og deres situasjoner. Aronofsky bruker altså denne repetisjonen av et enkelt virkemiddel for å fortelle noe mer om det han viser, enn han kunne gjort uten å legge denne tyngden bak det visuelle. Det skaper en slags påminnelse på relevansen av det som skjer i disse sekvensene og hvordan det henger sammen med resten av narrativet.

De metriske montasjene er svært tydelige eksempler på leit-motif, men vi finner også mange mer subtile varianter av denne teknikken i Requiem for a Dream (Selby Jr., Aronofsky og Aronofsky, 2000). For eksempel repeterer Aronofsky bruken av tidsforløp veldig ofte for å fremstille hvordan karakterene føler seg på de narkotiske stoffene, og repetisjonen av hvordan Sara til stadighet sjekker skapet får frem hennes rastløshet og ensformige hverdag. En annen interessant bruk av visuell repetisjon finner vi i siste halvdel av filmen, hvor Aronofsky til stadighet klipper inn enslige bilder av enten Sara eller Marions øye i det de sminker seg, i overgangen mellom to scener. Dette er en visuell leit-motif som drar fokus på både likhetene og ulikhetene i situasjonene til karakterene, på en måte som eskalerer dramatikken og gjør at vi til stadighet blir påminnet hvor langt ting har gått og hvordan karakterene til tross for likheter i situasjonene blir dratt fra hverandre. Det er også et paradoks hvordan karakterene pynter seg opp til tross for situasjonene de befinner seg i, noe som skaper en følelse av hvor absurd det hele har blitt.

Filmens musikkspor i seg selv kan også regnes som leit-motif, da det ofte kommer inn i de mest kritiske og intense øyeblikkene, og skaper dramatik. Denne repetisjonen av et enslig musikkspor er en særdeles god katalysator for å få seerne til å tenke at noe er på

gang. Dette er fordi man i filmens løp underbevisst knytter assosiasjoner til musikken, og etter hvert som handlingen utspiller seg assosierer man det mer og mer til de dårlige vendingene i karakterenes liv.

#### **4.1.6 Tonal montasje**

Tonal montasje er også et viktig virkemiddel Aronofsky gjennomgående drar nytte av i «Requiem for a Dream» (Selby Jr., Aronofsky og Aronofsky, 2000). Tonal montasje er en montasjeteknikk hvor man, gjennom klipp, prøver å fremheve den emosjonelle karakteren i en scene. Denne emosjonelle karakteren er ikke nødvendigvis ensformig, og kan derfor forandre seg eller få en ny karakter i scenens tidsløp. Som et hjelpemiddel for å tolke tonal montasje fokuserer man ofte på tone eller stemning. Forandring i tone eller stemning er en effektiv måte å understreke kontraster i film og å påpeke poenger (Dancyger, 2011, s. 18-20). Aronofsky benytter seg som regel av tonal montasje i kombinasjon med andre montasjeteknikker for å sette oss inn i karakterenes tilstand. For eksempel kan flere av tilfellene hvor metrisk montasje er brukt, gjerne i sammenheng med Pudovkins teori om kontrast, regnes som tonal montasje, da Aronofsky bruker disse teknikkene for å understreke og fremheve den emosjonelle karakteren i scener, eller for å forandre den i scenens tidsløp. Ta for eksempel scenen hvor Harry sitter i drosjen etter å ha besøkt moren, Sara, 43 minutter og 30 sekunder inn i filmen. Måten Aronofsky her klipper fra Harry som sitter gråtende i drosja, til en metrisk montasjesekvens som illustrerer narkotikabruk og så tilbake til Harry som sitter nærmest apatisk i drosja, er med på å underbygge den emosjonelle karakteren i scenen, så vel som forandringen i denne tilstanden. Her bruker Aronofsky strategisk klipp for å illustrere den først vonde og triste tilstanden Harry befinner seg i som et resultat av morens tilstand, til hans desperasjon etter å komme seg ut av den, illustrert gjennom metrisk montasje, til hans apatiske og upåvirkede tilstand som et resultat av handlingene før. Aronofsky viser her hvordan en rekke virkemidler som sammen skaper en tonal montasje, på kort tid kan etablere en svært kompleks emosjonell tilstand.

Et annet særdeles godt eksempel finner vi 21 minutter og 37 sekunder inn i filmen. Harry er i leiligheten og har akkurat ruset seg, illustrert gjennom metrisk montasje. I en sekvens, illustrert med tidsforløp, en teknikk Aronofsky ofte drar nytte av for å få frem tilstanden påvirket av narkotika, svirrer Harry rundt i leiligheten. Han setter seg ned og stopper plutselig opp. Den til nå hektiske stemningen roes ned, og Harry ser ut vinduet.



Der vises ei brygge, i sterke farger, og på brygga står Marion i en rød kjole. Bryggen tones inn og plutselig står Harry også på den. Han går mot Marion og selv om sekvensen ikke har lyd, ser vi at han sier navnet hennes. I det Marion snur seg høres lyden av ei dør, og vi blir dratt tilbake i virkeligheten igjen, i det Tyron kommer inn døra i leiligheta. Harry har åpenbart hatt en hallusinasjon. Måten Aronofsky bygger opp denne scenen er et godt eksempel på tonal montasje, da han i kontrasten mellom de to lokasjonene får fram den overordnede emosjonelle karakteren i scenen. I leiligheten preges stemningen av teknikker som skaper et høyt tempo sammen med svært blasse farger, på en måte som skal gjenskape Harrys tilstand påvirket av narkotika. Stemningen er kaotisk og ukontrollert. Dette kontrasteres opp mot de nærmest unaturlig kontrollerte bildene, med sterke farger, i hallusinasjonen, som i konteksten med resten av filmen gjør det tydelig at dette ikke er en del av virkeligheten. Stemningen er nærmest drømmende og det kan virke som Harry i noen få sekunder, i sin rusede tilstand, får et glimt av det som var målet og drømmen hans. Denne måten å kontrastere de blasse og ukontrollerte bildene, med de rolige og fargerike bildene skaper igjen en forsterket mening i Harrys virkelighet, da det får seerne til å reflektere over retningen Harrys virkelighet beveger seg i. Det skaper en stemning og en følelse om at Harry er på vei i feil retning, og et hint om at han kanskje selv vet det.

#### **4.1.7 Overtonal montasje og samtidighet**

Aronofskys sluttsekvens i «Requiem for a Dream» (Selby Jr., Aronofsky og Aronofsky, 2000) er uten tvil hans mest spektakulære sekvens når det kommer til å illustrere effekten av montasjebruk. Fra 1 time, 25 minutter og 55 sekunder inn i filmen, og helt til slutten, illustreres de siste stegene i den dramatiske nedgangen til alle de fire hovedkarakterene. Dette gjør Aronofsky i en sekvens som nærmest virker som en demonstrasjon av de dramatiske effektene de sovjetiske montasjeteknikkene kan ha. I løpet av de få minuttene som sekvensen varer klarer han nemlig å inkorporere både metrisk, rytmisk og tonal montasje, i det Eisenstein kalte overtonal montasje. Overtonal montasje er en montasjeteknikk som spiller på virkemidlene fra både metrisk, rytmisk og tonal montasje. Tanken er at man kan blande tempo, følelser og ideer for å klare å skape den reaksjonen man ønsker hos seeren (Dancyger, 2011, s. 20).

I Aronofskys tilfelle bruker han disse teknikkene for å få seerne til å reagere med sjokk og fortvilelse over den håpløse situasjonen hovedkarakterene har rotet seg inn i. Dette

er en ytterst dramatisk sekvens hvor Aronofsky kryssklipper mellom karakterene og de ytterste konsekvensene av deres handlinger og drar på denne måten paralleller mellom situasjonene de befinner seg i, i en blanding av Pudovkins teori om parallellisme, og samtidighet. Samtidighet er en teknikk hvor man klipper frem og tilbake mellom to ulike hendelser og på denne måten prøver å foreslå at disse to hendelsene skjer samtidig eller hvertfall innenfor noenlunde det samme tidsrommet. Som Pudovkin forklarer har teknikken som mål å leke med følelsene til seeren og skape spenning gjennom det foreslåtte forholdet mellom de to hendelsene. Det skal være sagt at da klippingen legger opp til at hendelsene foregår innenfor samme tidsrom, er ikke dette nødvendigvis alltid tilfellet (2000, s. 45). Aronofsky foreslår i denne kryssklippingen mellom karakterene at de ytterste konsekvensene av deres handlinger foregår samtidig, og gjennom en rekke visuelle og audiovisuelle likheter, så vel som ved bruk av klippeteknikker, drar han paralleller mellom de ulike handlingene i historien.

Aronofskys sluttsekvens i «Requiem for a Dream» (Selby Jr., Aronofsky og Aronofsky, 2000) kan for ordens skyld deles inn i to ulike deler. Den første delen setter for fullt inn med inngangen av filmens mye brukte musikkstykke, kalt «Summer Overture» av Clint Mansell, samtidig som Marion står utenfor døren til mannen hun selger seg til, for å tilfredsstille hennes narkotikaavhengighet. Etter et bilde av Sara som føres på ei bære nedover sykehuskorridorene på vei til å bli utsatt for en eksperimentell elektroshokkbehandling, får vi en scene hvor Harry og Tyron klargjøres for arbeid av fengselsvakten som med en rytmisk artikulering sier «Can you hear me? Can you see me? OK for work.». Aronofsky benytter seg av disse setningene i kombinasjon med musikksporet for å sette den overordnede rytmen for den videre sekvensen, hvor han i et stadig eskalerende tempo, fortsetter å kryssklippe mellom de ulike skjebnene.

Selv om disse to elementene er den drivende faktoren i sekvensens oppbygning, drar Aronofsky inn en rekke andre elementer i fremstillingen. Med tanke på filmens tidlige montasjebruk er nok metrisk montasje den mest gjenkjennbare i måten han også i denne sekvensen drar inn denne klippestilen i fremstillingen av Marions fortsatte narkotikabruk. Dog Aronofsky har en rekke visuelle likheter som drar paralleller mellom de ulike karakterenes situasjoner, som for eksempel måten han speiler lommelyktene som blir lyst på Harry og Tyron av fengselsvakten, på Sara av legen og på Marion av tilskuerne på undergrunnsarrangementet hun skal opptre på, og måten alle

karakterene er omringet av observatører de fremstår som underlegne ovenfor, er nok den mest effektive teknikken for å skape paralleller gjort gjennom klipp. Aronofsky utnytter seg nemlig i denne sekvensen av en svært effektiv bruk av rytmisk montasje.

I den rytmiske montasjen, i motsetning til den metriske, har innholdet i bildene like mye å si når man bestemmer lengden på de ulike skuddene (Leyda, 1949, s. 73-75). Rytmisk montasje er en montasjeteknikk som bygger på å skape kontinuitet gjennom visuelle mønster i skuddene. Eksempler på rytmisk montasje er når man skaper kontinuitet gjennom å sammenkoble handling og skjermretning (Dancyger, 2011, s. 18). I Aronofskys tilfelle bruker han denne teknikken særdeles tydelig ved å sammenkoble de ulike karakterenes situasjoner gjennom bevegelsesmønstrene i de ulike skuddene. Et spesielt godt eksempel på dette er hvordan Aronofsky i denne sekvensen speiler bevegelsen av Marion i hennes undergrunnsarrangement, med Sara som rister i sykehussengen, Tyron som jobber i fengselet og Harry i sykehussengen. Måten alle karakterenes situasjoner fører til en slags gyngende eller ristende bevegelse skaper, i kryssklippingen mellom dem, en parallellisme som er mye tydeligere, sterkere og mer dramatisk enn det en kunne fått til uten denne bruken av rytmisk montasje. Aronofsky fortsetter å intensivere sekvensen, gjennom hurtigere og hurtigere klipp, frem og tilbake mellom karakterenes situasjoner frem til et klimaks hvor han fader ut til hvitt.

Den andre delen av denne sekvensen er en slags oppsummering av utviklingen og det endelige utfallet av karakterenes handlinger. I kontrast til sekvensen så langt benytter Aronofsky seg nå av lange skudd, ofte med rolige kjøring og i større utsnitt. Teknikken han benytter seg av er helt tydelig tonal montasje i det han setter de tidligere hurtige klippene, spekket med utallige andre dramatiske virkemidler og teknikker designet for å sjokke seeren med ubehagelige inntrykk, opp mot de nå lange og rolige skuddene. Sekvensen er fortsatt dramatisk, men det tidligere visuelt intense uttrykket er nå erstattet med en mer nedtonet sekvens. Denne kontrasten fremhever fortellingens katastrofale konklusjon ved og først sette seeren inn i en kaotisk og visuelt sjokkerende sekvens som underbygger karakterenes traumatiske opplevelser, for så å dra tempoet ned og vise resultatet av sekvensen før. Tonen er her helt skiftet, da skuddene er lengre og preges av rolige kjøring, og fremhever dermed karakterenes tragiske utvikling i løpet av filmen. Denne emosjonelle karakteren underbygger Aronofsky ved å kryssklippede eller overlappende bilder av karakterene i deres laveste fysiske og

psykiske punkt, med bilder som illustrerer det de en gang drømte om. For Harry og Marion får vi representert dette gjennom bilder fra en tidligere hallusinasjon Harry hadde, hvor Marion står på ei idyllisk brygge i en rød kjole og Harry kommer gående mot henne, for Tyron blir dette representert gjennom tidligere viste bilder av han som liten, hvor han forteller moren at han en gang skulle «bli noe», og for Sara illustreres dette gjennom bilder av henne og Harry som deltar på TV-programmet. Disse bildene har, i motsetning til bildene de kryssklippes med, mye sterkere og varmere farger, noe som forsterker den tragiske følelsen seerne sitter igjen med når de ser hvordan det har gått med karakterene.

#### **4.1.8 Oppsummering**

For å konkludere er det altså åpenbart at Darren Aronofskys «Requiem for a Dream» (Selby Jr., Aronofsky og Aronofsky, 2000) helt klart er et prakt eksempelpå hvordan de gamle teoriene fra den sovjetiske montasjesekvensen selv i dag kan brukes for å skape en storslått fortelling som fanger seeren i dens univers og får oss til å engasjere oss i karakterene som skildres. Aronofsky drar i denne filmen nytte av teoriene til både Pudovkin og Eisenstein gjennom særdeles tydelige eksempler på alt fra metrisk montasje, kontrast, parallellisme, samtidighet og leit-motif, til mer avanserte teknikker, som tonal- og overtonal montasje. Mer enn dette klarer også Aronofsky å utnytte disse teknikkene på en måte som har dybde og som hele tiden er med på å underbygge og vektlegge de allerede eksisterende emosjonelle karakterene og ideene i filmen. Selv om mange av teknikkene han tar i bruk er svært grafiske og bastante, faller dermed ikke Aronofsky i fella med å benytte seg av effekt for effektens skyld, slik vi gjerne kjenner igjen fra den populære MTV-stilen, og som Aronofsky i ekstramateriale til «Requiem for a Dream» (Selby Jr., Aronofsky og Aronofsky, 2000) forklarte at han var veldig redd for å bli dømt for. Han trør stort sett gjennom hele filmen akkurat på linjen for hva som historien tåler, og klarer på denne måten, veldig effektivt, å formidle en historie som river seeren med og får oss til å engasjere oss i karakterenes historier. Resultatet er en fantastisk film og Aronofsky gir dermed bevis på at flere av de sovjetiske montasjeteoriene holder vann, selv i en moderne kontekst.

## **4.2 Harmony Korines «Spring Breakers»**

### **4.2.1 Filmen**

Fra den dystre historien i «Requiem for a Dream» (Selby Jr., Aronofsky og Aronofsky, 2000) beveger vi oss nok en gang inn i en mørk og dramatisk verden. Denne gangen er det den relativt nye film «Spring Breakers» (Korine & Korine, 2012) som står for tur. Filmen tar for seg historien til fire collegejenter som i mangel på penger tyr til ran i et forsøk på å finansiere drømmen om å dra til Florida på «spring break». Ranet får uttelling for jentene, og de setter ut på en tur fylt med drikking og festing. Festingen tar omsider en vending for gjengen når politiet møter opp på døra under en av deres mange utagerende fyllekuler, og jentene blir siktet for en rekke lovbrudd, blant annet mistanke om narkotikamisbruk. Dette fører til at de blir nødt til å møte i retten, hvor de blir dømt til å betale en bot eller tilbringe to netter på ei glattcelle. Gjengen har derimot ikke råd til å betale boten. Til deres hell eller uhell kommer en noe tvilsom skikkelse ved kallenavn Alien til deres unnsetning og betaler dem ut, og fra dette punktet tar gjengens historie en vending ut i det dystre.

### **4.2.2 Kontrast**

Korine åpner på ei strand hvor bilder av drikking, dansing og festing klippes opp mot og i takt med et velkjent populærmusikkspor av artisten «Skrillex». Klippene har en tilsynelatende hjemmesnekret kinematografi, og vi får en følelse av å være tilstede i handlingen, som om det er vi som holder kameraet, eller som om vi er øynene som ser. Sekvensens oppbygging minner om noe fra en hvilken som helst musikkvideo. Tematikken er også velkjent og drar automatisk assosiasjoner til en festkultur som, dog den kanskje ikke er så kjent i norsk sammenheng, er svært godt etablert også hos oss, gjennom både film og media. Som seer drar vi automatisk konklusjoner i disse koblingene og Korine skaper en forventning hos seerne og en formening om hva vi kan vente oss. Det ligger an til å bli en film vi har sett før. En film som er forutsigbar. Han setter tonen for hva vi skal få oppleve.

Ser vi nærmere på det som presenteres er det derimot noe som ikke helt stemmer. Bak den tilsynelatende tilfeldige kinematografien, det gjenkjennbare formatet og den innarbeidede tematikken, er dette likevel ikke helt som vi vanligvis får denne typen sekvenser servert. Sekvensen tar nemlig noe kjent og innarbeidet, men den setter det på steroider. Den tilsynelatende tilfeldige kinematografien har et fokus som er i overkant seksualisert, og som et resultat tvinges vårt fokus til å tenke at dette er en stor del av det filmen skal handle om. Det samme kan sies om handlingene og referansene som fremstilles blant karakterene i scenen.

Det hele er understreket og blåst opp til det ekstreme. Og som om dette ikke skulle være nok har Korine, for å være helt sikker på at du får med deg hva det handler om og hva han vil at du skal ha fokus på, spilt det hele i saktefilm. I tillegg er det fargekorrigert i godterilignende farger og det klippes rytmisk opp mot det fengende musikksporet i en nokså repeterende modell. I en hvilken som helt annen kontekst og format ville dette nærmest virket absurd. Tenker man for mye på denne helheten blir sekvensen fort komisk og banal.

Til lyden av et pistolskudd klipper Korine her til noe helt annet. Vi beveger oss inn i en ny setting og en ny tilstand. Via bildene av etterdønningen til en fest, blir vi sakte introdusert til rolige klipp i store totaler og etableringsbilder av jentenes campus i hjembyen, Kentucky. Bildene bryter opp og drar oss rett ut av det vi nettopp har vært vitne til. Fargene er blasse sammenlignet med åpningssekvensen og bildene spilles nå opp mot en roligere stemningsmusikk. Det blir tydelig at Korine vil ha oss tilbake til «virkeligheten», eller i hvert fall jentenes subjektive virkelighet. Gjennom delvis usammenhengende bilder i en montasjestil satt opp mot ikke-diegetiske replikker som repeteres om og om igjen i det som fremstår som en noe oppstykket og forvirrende metode, blir vi introdusert til hovedkarakterene. Montasjestilen er nærmest psykedelisk og gir seerne følelsen av sinnstilstanden jentene befinner seg i. Utrykket Korine her benytter introduserer oss til en filmfortelling som oppleves mer som en følelse eller tilstand enn en overordnet handling med en tydelig målrettet fremdrift. Vi flyter med i montasjesekvenser som hopper frem og tilbake i handling og skaper en særdeles subjektiv sfære. Replikker, generelle lyder, bilder, og til og med hele sekvenser flyter over i hverandre og repeteres på en måte som gjør det nærmest umulig å forutsi hva vi er med på og hvor vi skal hen. Her er det tydelig sinnstilstanden og følelsen som driver filmen.

Denne måten å sette to totalt ulike sekvenser opp mot hverandre er noe vi nå kjenner igjen fra «Requiem for a Dream» (Selby Jr., Aronofsky og Aronofsky, 2000). Korine bruker nemlig også Pudovkins teori om kontraster når han her setter denne dystre sekvensen fra jentenes hjemby, Kentucky, opp mot åpningssekvensen på en måte som forsterker de to ekstremene. Kontrasteringen av de to sekvensene forsterker følelsen hos seerne av hvor dystre tilstanden er i jentenes hjemby og underbygger dermed jentenes ønske om å komme seg bort fra deres monotone hverdag.

Denne bruken av kontraster kommer heller ikke alene i «Spring Breakers» (Korine & Korine, 2012), og der det kanskje er mest tydelig at Korine prøver å skape kontraster mellom hverdagen og «spring break», er scenen hvor jentene er på fest i hjembyen, 7 minutter og 21

sekunder inn i filmen. Dog scenen ikke er satt direkte opp mot åpningssekvensen, er den likevel så nært at man automatisk drar sammenlikninger mellom dem. Korine fremstiller nemlig en tilnærmet lik situasjon på de to ulike plassene, på to totalt forskjellige måter. Som beskrevet over er åpningssekvensen på lik linje med de resterende festsekvensene som i løpet av filmen beskriver jentenes idealiserte versjon av universet under «spring break» i Florida, presentert i form av lyse, fargerike bilder av vill festing, klippet i takt med intens popmusikk og filmet på en måte som nærmest parodierer eller overeksponerer tematikkene. Til kontrast er festscenen i hjembyen, Kentucky, bygget opp i totalt andre retningen. Handlingen som presenteres her er fortsatt festing, og tar man dette som utgangspunkt er likhetene mange. Ser man derimot på måten det hele er presentert blir det klart at dette på ingen måte er likt. For det første er denne scenen filmet på en måte som til mye større grad varierer kamerabruken. Kanskje mest åpenbart er det at denne scenen ikke tar i bruk saktefilm som element. Mer interessant er det likevel at det i denne sekvensen ved hjelp av klipp brytes opp mellom håndholdte bilder og større mer statiske etableringsbilder. I motsetning til bildene i festscenene fra Florida, som gjennomgående er håndholdte og viser en kaotisk folkemengde som fester i lag, bruker Korine i denne sekvensen håndholdte bilder som beveger seg fra plass til plass mellom mindre, adskilte grupper. Fokuset er i disse bildene også totalt annerledes, og holder seg i all hovedsak gjennomgående til ansikter og handlinger. Kroppsfokuset og referansene vi så i åpningssekvensen er her helt og holdent utelukket. I tillegg drar Korine tempoet ned ved hjelp av etableringsbilder som bryter opp og gir en tomhetsfølelse og som ofte beskriver handlinger som er veldig representative for stemningen i scenen. Eksempler er individer som sover med ølbokser over hele seg, eller ei gruppe som står rimelig stivt i ring og prater. I sammenheng med ganske rolig musikk, akkompagnert av diegetisk lyd og mørke bilder med en fargebruk som stort sett spiller i rimelig enkel kontraster mellom rødt og blått, og en klipperytme som ikke gjør noe spesielt ut av seg, får denne sekvensen en nedtonet og enkel fremstilling. Presentasjonen er kanskje også en mer troverdig fremstilling av en fest, men satt i kontrast med festscenene fra Florida får den konsekvent et trist og kjedelig uttrykk. Ser man det andre veien bygger nok også denne scenen opp under seerens forståelse av jentenes ønske om å dra på «spring break».

Spoler vi litt frem i handlingen møter vi igjen på et skifte som på en ekstremt tydelig måte understreker hva Korine prøver å gjøre i form av å sette de to stedene og tilværelsene opp mot hverandre. Etter at jentene har utført ranet og har fått pengene de trenger for å dra på «spring break», klipper nemlig Korine, i sin nå velkjente bruk av kontrast, til bussen jentene tar på vei

til Florida, 17 minutter og 21 sekunder inn i filmen. I bussen er det full fest, de velkjente godterifargene er tilbake og vi får presentert et lydbilde som satt opp mot den subjektive verdenen vi nettopp har vært vitne til, virker svært tilstedeværende. Mer en noen ganger blir det nå ekstremt tydelig at Korine vil at vi som seer skal sitte med den samme følelsen som jentene. Han skaper for første gang et pust i den ellers repetitive og depressive tilværelsen vi har blitt kjent med i hjembyen, Kentucky. Korine planter dermed ideen om «spring break» veldig tydelig i sinnene til seeren. I starten av filmen klippet Korine fra fest i Florida til kjedelige og monotone Kentucky, og dro dermed seerne ned i en slags depressiv tilstand. Vi ble gradvis introdusert til jentenes tilværelse, følelser og tankegang. Nå blir vi brått dratt ut av denne tilstanden igjen, og det skaper for seeren en følelse av frihet igjen. Det blir en gjenspeiling av jentenes ide eller tanke om «spring break» som ei slags pustepause, eller et avbrekk. Gjennom å utsette seeren for monotone gjentakelser og deretter i et lite øyeblikk slippe oss ut fra disse, klarer Korine å fremstille jentenes tanker og følelser i seeren.

Derimot blir vi fort dratt ut av dette pusterommet når Korine kjapt beveger seg tilbake til montasjestilen med dialog over bilder, 17 minutter og 50 sekunder inn i handlingen. Denne gangen benytter han seg av en ny type kontrast, som Pudovkins teori om kontrast ikke snakker spesifikt om. Dette skyldes nemlig at kontrasten som skapes ikke forholder seg til bilder satt opp mot hverandre, men heller benytter seg av lyd og bilde satt opp mot hverandre for å skape kontrast. Her skaper nemlig Korine uoverensstemmelse mellom det som sies og det som vises. Karakteren Faith er nemlig på telefon med bestemoren og forteller om hvor bra de har det og hvor idyllisk og spirituelt alt er. Samtidig får vi se festbilder i samme stil som introsekvensen, og med innslag av bilder som ikke er fargekorrigert, og som dermed gir seeren et mer uretusjert inntrykk som har et noe voyeristisk preg. Det er som om vi får et innblikk i det karakteren Faith ser, noe som forsterker kontrastene mellom dialogen og bildene. Det blir en bekreftelse av at hun faktisk ikke snakker sant, og det moralske kompasset begynner å snu. Selv om Pudovkins teori om kontrast ikke omtaler denne typen kontraster mellom lyd og bilde, kan vi likevel her igjen støtte oss på teksten «A Statement» (Eisenstein, Pudovkin, Alexandrov, 1928). Her snakket de jo om at lyd og bilde burde brukes på en måte som skaper et slags angrep eller en kontrast mellom dem for å skape mening. Dog det nok ikke spesifikt var snakk om innhold i dialog opp mot bilde i denne sammenhengen vil det likevel være naturlig å plassere denne audiovisuelle bruken i «Spring Breakers» (Korine & Korine, 2012) innenfor rammene av det forfatterne her uttrykte.



Denne typen kontrast mellom dialog og bilder fortsetter også 22 minutter inn i filmen, denne gangen i en montasjesekvens satt opp mot dialog mellom både Faith og venninnene ved et basseng, og dialog på telefon mellom Faith, bestemoren og moren. Her er det tydelig at Korine prøver å personliggjøre Faith og få seeren til å knytte seg sterkere til karakteren. Det klippes nemlig mellom tre ulike lokasjoner i denne sekvensen, og på denne måten klarer Korine å si noe om hvordan Faith beveger seg bort fra den hun er og forandrer seg som et resultat av turen jentene har dratt på. I denne sekvensen starter vi nemlig i et basseng hvor jentene snakker med hverandre om hvordan de skulle ønske at øyeblikket de er i varte evig og at de alltid kunne være på «spring break». Deretter klippes det brått til en fest på «spring break». Igjen få vi se den samme typen handlinger og referanser som i åpningssekvensen, men denne gangen enda mer ekstreme og tydelige. Vi er her mer til stede i det som skjer, og det dekkes ikke av ikke-diegetisk musikk og saktefilm. Når det så klippes tilbake til bassenget blir samtalen de har om å fryse øyeblikket satt i kontrast med bildene av festingen. Det legges da mer til meningen når jentene erter Faith med noen av tingene hun sier og i denne sammenhengen drar opp kirken som en del av det. Korine klipper da til bilder av henne i kirka. Her trekker han tydelig i tråder som en ment å gi oss både bakgrunnshistorie og sympati for karakteren, samtidig som det er med på å dra handlingen fremover ved at kontrastene i de ulike bildene satt opp med dialogen jentene har er med på å hinte til hvordan de beveger seg inn på farlig territorium. Bildene understreker hvor langt ute av hennes elementer karakteren Faith er, og hvordan hun stadig beveger seg mer og mer ut av komfortsonen sin. Når festbildene så blir klipt opp mot enda en telefonsamtale mellom Faith, bestemoren og moren, hvor informasjonen i de to elementene ikke stemmer overens blir det så særdeles tydelig hvor utenfor komfortsonen hun er og hvordan hun beveger seg i ei retning som stadig eskaleres lengre bort fra den hun er. Til slutt i denne sekvensen klippes det til et bilde av jentene som kjører vekk fra ranet fra tidligere i filmen, i et forsøk på å vise hva som står på spill, og hvor langt de har vært villige til å gå for å komme dit de er. Her ser vi tydelig hvordan de enkle kontrasteringene Korine bruker i både dialog og bilder på en abstrakt måte kan være med på å fortelle en hel del om karakterer i film, som høyner den emosjonelle tilknytningen seerne føler ovenfor karakterene og på denne måten igjen eskalerer plottet ved at vi føler at noe står på spill.

Kontrast brukes også veldig tydelig i en av de kanskje rareste og mest absurde sekvensene i denne filmen. Dette er 1 time og 51 sekunder inn i filmen hvor de tre jentene kommer ut på perrongen til karakteren Alien som sitter foran et hvitt flygel. Jentene har rosa finlandshetter

med enhjørninger på, og våpen i hendene. De beordrer så Alien til å spille noe, og av alle ting velger han sangen «Everytime» av Britney Spears. Det hele ender i en allsang og dans med de fire, før den diegetiske musikken går over til Spears originale ikke-diegetiske spor og vi blir dratt inn i en montasjesekvens som i saktefilm viser Alien og jentene i det de i ulike situasjoner raner uskyldige mennesker på brutalt vis. Disse bildene, klippet frem og tilbake mellom dem rundt flygelet og opp mot dette musikkstykket skaper kontraster så ekstreme at det er vanskelig å vite hva Korine vil ha ut av sekvensen. Deler av meg føler nemlig her at dette skal virke hardt og dramatisk, samtidig som det er vanskelig og ikke se sekvensen som uhyre morsom og humoristisk.

### **4.2.3 Symbolisme**

Et annet svært interessant element som Korine til stadighet tar i bruk er frempek. I hans tilfelle er han også rimelig tydelig i måten han velger å inkorporere disse frempekene. Dette gjør han nemlig i form av bilder som gir en liten smakebit på det som kommer i ulike situasjoner hvor bildene ikke har en sammenheng i utgangspunktet. Den første gangen vi blir introdusert til denne typen frempek er i opptrappingen til det som antageligvis kan regnes som filmens vendepunkt, 29 minutter og 40 sekunder inn i filmen, og er et godt eksempel på Korins bruk av slike frempek gjennom hele filmen. Under festscenen som ender med at jentene blir arrestert, kuttet det plutselig til bilder av at de sitter i en politibil. Bildene er først helt umotiverte i konteksten de klippes inn i, men etter som handlingen utvikler seg lærer vi at de faktisk har en sammenheng. Dette frempeket, som de andre frempekene i filmen, bryter opp sekvensen og skaper punkter i de lange montasjesekvensene som vekker interesse og nysgjerrighet, samtidig som de opprettholder en følelse av kaos som støtter opp under situasjonen og følelsen Korine vil at vi som seere skal ha rundt situasjonen jentene befinner seg i. Selv om disse frempekene ikke har en direkte tilknytning til bestemte teorier fra de sovjetiske montasjeteoretikerne er det likevel et annet element i denne samme sekvensen som tydelig er knyttet til Pudovkins montasjeteorier.

I sekvensen hvor det klippes mellom festing i hotellrommet og jentene i politibilene, velger nemlig også Korine å klippe til enda et tilsynelatende urelatert bilde. I denne sekvensen får vi innslag av bilder fra introsekvensen av folk som fester på stranda. Her brukes denne kontrasten svært tydelig for å skape et poeng og det blir her, om det ikke har vært det før, åpenbart at introsekvensen og de tilhørende scenene med folk som fester på stranda i Florida, i denne filmen blir brukt som et slags idealisert eksempel av det jentene forestilte seg at «spring break» skulle være. Satt opp mot denne scenen blir bildenes funksjon å hinte til hva

drømmen eller fantasien deres var, kontra hva de faktisk opplever og ser. Det får funksjonen av å fortelle at alt kanskje ikke går som de hadde planlagt eller forestilt seg, og at ting kanskje har falt litt ut av kontroll. Her bruker altså Korine Pudovkins teori om symbolisme i et forsøk på å hinte til en mening som kommer frem gjennom kontrasteringen av bilder som hver for seg ikke har sammenheng og dermed ikke gir denne meningen. Som Pudovkin beskriver er symbolisme en teknikk hvor filmskaperen setter to bilder opp mot hverandre for å foreslå en ny ide eller mening. Det er en teknikk som prøver å få seeren til å se en sammenheng i to eller flere bilder som hver for seg ikke nødvendigvis er åpenbart at har en sammenheng i lag (2000, s. 45). Det begynner med denne scenen å bli veldig tydelig at jentene er på vei ned en mørk sti og at moralen gradvis forsvinner.

#### **4.2.4 Tonal montasje**

Til lyden av en pistol som lades klippes det så til jentene som sitter i ei fengselscelle, og de møter opp i rettssalen der den noe tvilsomme karakteren Alien kommer inn i bildet. Korine fortsetter her med en montasjestil hvor han klipper frem og tilbake mellom rettssalen og fengselscellen, og knytter dette sammen med stemmen til Faith som flyter over bilden. Dette underbygger stemningen av kaoset jentene er i, gjennom at vi får følelsen av at situasjonene flyter litt over i hverandre. Det samme gjør han i det jentene blir kausjonert ut av Alien og de kjører bort fra fengselet. I stede for å kutte rett fra bilen, til neste scene, kutter Korine frem og tilbake mellom nåværende og neste scene og gradvis beveger han seg over til at vi kun holder oss til den siste. Seeren sitter dermed igjen med en følelse av å ikke helt oppfatte når bruddene skjer og det hele blir mer en kaotisk overlappende hendelse uten noen tydelige oppstykkinger. Når han i tillegg blander inn visuelle referanser til karakteren Faiths tro, og frempek til ting som foreløpig er ukjent for oss, føles det hele svært flytende og uorganisert. Det blir tydelig at klippen prøver å gjenskape karakterenes subjektive opplevelse og følelse av og rundt det som skjer og tar seg svært mange friheter i forsøket på å oppnå dette.

Denne måten å overlapp scene og dialog for å utdype den subjektive emosjonelle tilstanden karakterene befinner seg i er noe vi har sett gjennomgående i hele filmen til nå og som fortsetter regelmessig helt til filmens slutt, og er uten tvil en av de mest karakteristiske trekkene i uttrykket Korine presenterer i «Spring Breakers» (Korine & Korine, 2012). Hvis vi ser denne teknikken i lys av Eisensteins montasjeteorier er det åpenbart at Korine her drar nytte av Eisensteins teori om tonal montasje i måten han, ved bruk av kun lyd og bilder, gjennom hele filmen klarer å vekke følelser av alt fra kjedsomhet, til lykke og redsel hos seeren. Det første møtet med jentenes hjemby var for eksempel særdeles markant i måten

Korine benyttet seg av denne teknikken gjennom utallige etableringsbilder i store totaler, og i samspill med kryssklipping av jentene på ulike lokasjoner, overlappet med dialoger som fløt fritt over de forskjellige scenene. Måten teknikken her ble brukt satte seerne veldig kjapt inn i jentenes monotone hverdag, samt filmens overordnede stemning og karakter.

Denne bruken av tonal montasje fortsetter når vi så beveger oss til Aliens territorium hvor en fest pågår. Dette er omtrent halvveis inn i filmen, og punktet hvor karakteren Faith bestemmer seg for at hun har fått nok, er ukomfortabel med situasjonen og vil dra hjem. Ikke overraskende bygges denne sekvensen også opp ved bruk av Faiths dialog som overlapper bildene etter som vi går ut og inn av bilder hvor hun snakker. Sekvensen avsluttes med at Faith sier hun føler at noe forferdelig kommer til å skje, og det klippes så til et frempek som viser ei blodig hånd på et piano som griper en pistol, før Faith setter seg på bussen og drar hjem.

Når Faith drar skifter hovedfokuset over til Alien og vi får en sekvens hvor de gjenværende jentene står på ei brygge sammen med Alien, mens han leser opp et dikt som igjen fremstilles i montasjeform i det lyden av stemmen overlapper bilder av de fire karakterene på brygga. Vi beveger oss herfra dypere inn i Aliens verden og får en introduksjon til hans karikerte personlighet og liv gjennom etableringsbilder av leiligheten hans overlappet med en monolog hvor han påpeker alt han har. I samme stil blir vi introdusert til Aliens tidligere kamerat, nå erkefiende. Korine bruker dialog og bilder som overlapper og klippes frem og tilbake mellom nåtid og bilder som utdyper det som kommer frem i dialogen, i tillegg til musikk som slås av og på mellom individuelle replikker for å skape spenning mellom de to karakterene, og for å bygge opp til at et opprør mellom dem er uunngåelig. For og igjen minne oss på hvor langt fra drømmen jentene egentlig har kommet, klippes det i slutten av sekvensen til et bilde fra filmens åpningssekvens, på samme måte som Korine brukte denne symbolismen når jentene ble arrestert.

Et nytt vendepunkt i filmen kommer når Aliens rival bestemmer seg for at det er på tide å gå til aksjon mot han. Den ene av de tre jentene, Cotty, blir skutt i en sekvens hvor Korine klipper frem og tilbake mellom den faktiske skytescenen og Cotty etter hun har blitt skutt. Måten dette kryssklippes på skaper forventninger og interesse til utfallet av situasjonen, men mer en det fortsetter bruken av tonal montasje i måten Korine bruker denne klippeteknikken for å underbygge den kaotiske og dramatiske emosjonelle tilstanden til karakterene og scenen. Korine bruker her en uoversiktlig struktur for å underbygger den dystre handlingen.

#### 4.2.5 Leit-motif

I sekvensen som følger får vi se Alien som renser såret til Cotty, og hennes sammenbrudd som følge av situasjonen hun har havnet i. Samtidig trekkes vi tilbake til, eller rettere sagt til nåtiden, hvor Alien sitter blodig ved flygelet og ser opp mot to pistoler som ligger mot det hvitmalt treverket. Bildene har vi sett tidligere i filmen, når karakteren Faith hadde sitt sammenbrudd og valgte å dra hjem. Da klypte Korine frem og tilbake mellom Alien som prøvde å overtale henne og disse samme bildene. Det blir desto mer åpenbart at Korine her bruker repetisjon som et element i det Cotty drar hjem. Sekvensen utspiller seg nemlig nærmest identisk til det vi tidligere fikk se da Faith bestemte seg for å dra hjem. Dog bildene i de to sekvensene illustrerer to forskjellige hendelser og dermed har visse ulikheter, er handlingsforløpet og måten de er bygd opp nærmest identiske. Dette er nok likevel ikke nok til å trekke paralleller til Pudovkins teori om leit-motif, men det er en svært interessant repetisjon av en montasjesekvens, som får seeren til å sammenlikne de to sekvensene og reflektere over utfallet av det jentene har rotet seg opp i.

Selv om denne repetisjonen kanskje ikke kan karakteriseres som leit-motif, finnes det likevel mange andre eksempler på denne teknikken i «Spring Breakers» (Korine & Korine, 2012). En av de kanskje mest åpenbare er repetisjonen av ordene «spring break» som vi hører utallige ganger i løpet av filmen, for eksempel i formen «spring break forever» og «spring break, bitches». På samme måte som festbildene fra stranden i Florida blir disse ordene også et slags symbol på den idylliske tanken jentene har om «spring break» og ved å repetere disse ordene minner Korine seerne på hva drømmen var, som igjen skaper stor effekt når ordene brukes i sammenheng med bilder som kontrasterer med denne tanken.

Et annet leit-motif som er svært karakteristisk for denne filmen er repetisjonen av våpenrelaterte lyder i overgangene mellom scenene. Denne repetisjonen har på en måte en omvendt effekt av ordene «spring break» i måten denne lyden kan skape assosiasjoner til farene som lurar i det jentene begir seg ut på. Under hele handlingen blir vi nemlig og minnet på og tvunget til å tenke over filmens tilknytning til våpen og vold som et gjennomgående tema.

Foruten disse to eksemplene bruker også Korine leit-motif i det han utallige ganger repeterer bilder og replikker fra tidligere og kommende scener for å hinte til og for å minne seerne på sammenhengen mellom disse bildene og situasjonen karakterene befinner seg i. For eksempel har vi jo sett at Korine ofte repeterer bildene fra åpningssekvensen for å dra sammenlikninger mellom det jentene forestilte seg at «spring break» skulle være og det de faktisk opplever når

de er der. Bildene fra ranet i starten av filmen blir også repetert mange ganger både som en måte å minne seerne på hva jentene har gjort for å komme dit de er og hva de er i stand til å gjøre, men også i forbindelse med at de fortalte Faith om ranet.

#### **4.2.6 Samtidighet**

Fra Cotty drar hjem skifter tempoet i filmen og det hele begynner å bygge seg opp mot en hevnaksjon mellom Alien og rivalen. I denne oppbygningen klipper Korine nå mellom sexscener mellom de to gjenværende jentene og Alien, og bilder som fungerer som tilbakeblikk på det som har vært, som om han peker på utviklingen til jentene og hvor det hele har endt, eller er i ferd med å ende. Bildene spilles også opp mot stemmen til Alien som leser et dikt, med en tematikk som understreker jentenes utvikling og skjebne.

Gradvis dras vi så inn i en sekvens hvor Korine kryssklipper mellom jentene og Alien som gjør seg klar for å angripe rivalen, og rivalen som aner fred og ingen fare. I stil med Faiths karakter, tidligere i filmen, ringer nå også de to resterende jentene hjem til moren for å fortelle hvordan det går med dem, i den velkjente kontrasterende stilen mellom dialog og handling. Korine tar her i bruk Pudovkins teori om samtidighet for å bygge opp spenningen og forventningen til hva som skal skje, ved å skifte frem og tilbake mellom begge partene som vi vet at før eller siden kommer til å møtes.

I det gjengen tar inn på eiendommen til rivalen høres Aliens stemme om og om igjen i det han hvisker ordene «Det virker som en drøm». Alien blir fort skutt, og til en modifisert og rolig versjon av musikken fra filmens åpningssekvens akkompagnert med overliggende telefonsamtaler, fortsetter de to gjenværende jentene på det som ender i en grotesk massakre av Aliens rival og hans tilhengere, i klassisk bruk av kontraster. Jentene kjører så bort i rivalens bil, og Korine klipper igjen til bildene fra åpningssekvensen. Denne gangen kryssklipper han i stor kontrast mellom disse festbildene, bildene av jentene som kjører avgårde og bildene av de døde kroppene som ligger slengt rundt, som igjen illustrerer Pudovkins teori om samtidighet. Under hører vi at det blir sagt «Spring Break, Spring Break forever bitches», gjentatte ganger.

Inntil nå i filmen har det virket som Korine har skapt en historie med en gradvis utvikling mot det man venter seg at skal bli en slutt med en slags moralsk klisje, gjennom stadige illustrerte konsekvenser av jentenes handlinger. Korine har bygget opp filmen på prinsippet om en drøm og et ønske jentene hadde. Gjennom valg jentene gjorde gikk drømmen i oppfyllelse, men gradvis slo valgene tilbake på jentene og drømmen forandret seg til en endeløs boble av

kriminalitet som testet jentenes moral til det ytterste. Hit har også filmen en moral og en utvikling som er delvis kjent, kanskje bare i et litt annet format. Likevel velger Korine å gå en annen vei mot sluttet av filmen. Han faller ikke for de vanlige klisjeene, men lar seeren bli sittende igjen uten spesielt mye moral til historien. Jentene kysser Alien farvel, setter seg i fiendens bil og kjører hjem igjen. Slik vi får det presentert er det ingen konsekvenser for jentenes handlinger og livene deres går tilbake til normalen.

#### **4.2.7 Oppsummering**

I etterkant av utgivelsen av «Spring Break» (Korine & Korine, 2012) har det vært mange og langt mellom meninger og innvendinger. Den har blitt både hyllet og kritisert og det kan til tider virke som om folk ikke ser den samme filmen i måten de beskriver og gjenforteller det de ser. Dette skyldes åpenbart at filmen gjør seg særdeles åpen for tolkning. Den overlater mye til seeren og stoler på at vi skal klare å fylle inn det som mangler. Et til tider farlig ansvar å legge på seere som kommer fra ulike bakgrunner med ulike erfaringer og perspektiver. Slik har det likevel alltid vært i filmens verden. Man tolker det man ser ut fra eget ståsted, egne erfaringer og assosiasjoner. I den aller enkleste formen tar man informasjonen fra et bilde og legger den sammen med informasjonen i det neste. Meningen som så springer ut fra den kombinerte helheten av bildene kommer helt og holdent an på individet som ser filmen og hvilket utgangspunkt de har for å tolke det de ser. Denne teoretiseringen rundt kollisjonen mellom bilder er ikke noe nytt og som vi vet ble det skrevet mye om dette av de sovjetiske filmteoretikerne på 1920-tallet.

Selv om meningen som kommer ut av bilder (og lyd) i kollisjon med hverandre i sin helhet er avhengig av seerens assosiasjoner og tolkninger, er det dermed ikke sagt at filmskapere skyter i blinde. Man har selvsagt en viss forståelse for hvordan ulike kulturelle bakgrunner kan påvirke hvordan filmen oppfattes og tolkes. På denne måten kan man dermed temme og kontrollere disse kollisjonene og skape de meningene man er ute etter for at publikumet skal forstå og oppfatte filmen delvis likt. For å si det på en annen måte kan man skreddersy filmen til målgruppen man sikter seg inn på. Selvsagt har også Korine fått dette med seg og han er uten tvil innforstått med, og har alle verktøyene han trenger for å skape en historie som presenteres og tolkes tilnærmet likt for hele målgruppen. Likevel er det ingen tvil om at Korine her er helt og holdent ute etter å provosere og skape debatt. Først av alt lager han en film som er veldig vanskelig å plassere. Den utgir seg for en ting, men er noe annet. Dette skaper forvirring og drar til seg et vidt spenn av seere. Målgruppen er utenfra vanskelig å definere, og drar med seg en stor gruppe publikummere som ellers ikke ville sett den filmen

man faktisk får servert. Filmen man får servert er et sammensurium av montasje som kan tolkes på utallige måter, og når alt kommer til alt er det nettopp dette som er så spennende og engasjerende med denne filmen. Den tar i bruk alt fra Pudovkins teorier om leit-motif, kontrast, samtidighet og symbolisme, til Eisensteins teori om tonal montasje. På denne måten klarer Korine å skape et uttrykk som engasjerer seerne og skaper debatt. Teoriene er med på å lage en film som ikke har en enkel konklusjon, men som derimot er åpen for innvendinger og tolkninger.



## **4.3 Luc Bessons «Lucy»**

### **4.3.1 Filmen**

En annen nyere film som skiller seg ut i sitt forsøk på å formidle et narrativ med raskt tempo og actionfylte sekvenser er Luc Bessons «Lucy» (Besson og Besson, 2014). Filmen har et særdeles særpreget uttrykk i måten den gjennomgående drar nytte av klassiske montasjeteknikker som skaper svært kraftige effekter og visuelt stimulerende sekvenser. Ved første øyekast kan det derfor være noe gripende med måten Besson drar nytte av montasjeteknikkene for å trekke oss inn og selge historien. Ser man nærmere på teknikkene han tar i bruk blir derimot mer uklart om dette er i det hele tatt nyskapende, eller selv god bruk av gamle og godt etablerte teknikker.

Filmen «Lucy» (Besson og Besson, 2014) tar for seg historien til karakteren ved samme navn i det hun under en tjeneste for kjæresten, uforberedt blir fanget og holdt som gissel av en narkosmugler og hans tjenere. Narkosmuglerne opererer inn en pose med et nytt narkotisk stoff i Lucy, i et forsøk på å benytte henne for å frakte stoffet over grensen. Posen sprekker og stoffet siger inn i blodet til Lucy, som ender opp med evner utenom det vanlige. I en desperat kamp mot narkosmuglerne som prøver å få tak i henne, kjemper hun samtidig for å finne svar på hva som har skjedd og hva hun skal gjøre med det.

### **4.3.2 Kontrast**

I Luc Bessons film, «Lucy» (Besson og Besson, 2014), trenger vi ikke å vente et sekund før vi blir dratt inn montasjens verden. Film åpner nemlig med en montasjesekvens som setter standarden og stemningen for resten av filmen. Allerede i tittelsekvensen før selve filmen har startet setter Besson i gang enkel montasjebruk. Tittelsekvensen skildrer i animerte bilder celledeling og antyder med dette de første primitive fasene av liv. Fra dette kutter Besson brått til ei ape som sitter og drikker vann i et øde landskap. Han tar oss herfra med gjennom landskapet og opp mot en ås. Til en kvinnestemme, som vi senere finner ut at er hovedkarakteren, Lucy, som uttrykker ordene «Life was given to us a billion years ago. What have we done with it?», blir vi brått dratt over åsen og på andre siden vises enda en ny verden og en ny tid, denne gangen er det nåtiden. Med hurtig klipperytme skildrer Besson så livet slik vi kjenner det i dag. Høyt tempo, store byer, trafikk, folk og støy.

Besson gjør det ikke vanskelig å forstå hva han vil ha frem. Montasjen skildrer menneskets utvikling fra de første celledelingene, til det første mennesket og til i dag. Mer en dette setter han likevel bildene opp mot hverandre på en måte som stiller kritikk til hvor utviklingen har

gått. Dette kommer veldig tydelig frem gjennom replikkene fra kvinnestemmen, men mer interessant skildres det også i bildene. Hans bruk av rolige klipp og bevegelser som skaper idyll i bildene av cellene og apen i det øde landskapet, satt opp mot de raske klippene i det kaotiske bylandskapet får oss automatisk til å sammenlikne bildene og dra konklusjoner ut fra dem. I dette setter man spørsmål ved utviklingen. Montasjeteknikken minner om de klassiske bildene fra «2001: A Space Odyssey» (Kubrick, Clarke & Kubrick, 1968), hvor ei ape kaster et bein i luften og det så klippes til et bilde av en satellitt. Måten dette fortelles på i de to filmene har nemlig samme opphav. Begge filmene bygger på Pudovkins teori om kontrast, som vi har sett i både «Requiem for a Dream» (Selby Jr., Aronofsky og Aronofsky, 2000) og «Spring Breakers» (Korine & Korine, 2012). Både Besson og Kubrick er ute etter å få oss til å reflektere over hvor mye verden har utviklet seg og hvor lang vi har kommet. Der Kubrick har et fokus på mennesket og dets utvikling, fokuserer derimot Besson i større grad på livet og verden i sin helhet, og denne måten å kontrastere vidt forskjellige bilder, både med klipperytme, kameraføring, innhold og bevegelsene i bildene er dermed en effektiv måte for Besson å få frem sitt budskap.

15 minutter og 17 sekunder inn i filmen får vi igjen et svært interessant møte med en liknende bruk av kontraster for å illustrere menneskenes fremgang. Her møter vi professor Norman i det han holder et foredrag for en forsamling, som tilsynelatende handler om livets evolusjon, hjernens utvikling og teorier om hva som skjer hvis mennesket kunne fått tilgang til mer av hjernens potensiale, enn det vi har i dag. I denne scenen velger Besson å klippe Normans monologen opp mot bilder som illustrerer det Norman snakker om. For eksempel starter scenen med bilder av maneter som en illustrasjon til at Norman snakker om begynnelsen av livet på jorda. Besson klipper også fra Norman som sier «One neuron, your alive. Two neurons your moving. And with movement, interesting things begin to happen.», til bilder av ei ørn som jakter fisk, en bjørn som jakter fisk, en kameleon som jakter insekter og fugler i det som ser ut som et parringsrituale. Dette gjør Besson også igjen litt senere. Her snakker Norman om at dyrelivet på jorden daterer tilbake millioner av år, men at mesteparten av artene bare bruker 3-5% av hjernens kapasitet. Dette illustreres med bilder av flodhester, elefanter og antiloper i åpne landskap. Litt senere i scenen gjør han det samme når han bruker bilder av delfiner som illustrasjon når Norman snakker om at de bruker hjernen bedre enn mennesker. Besson tar altså i bruk denne typen bilder som en måte å illustrere Normans foredrag og bygge opp under det han forteller, men utover dette har de liten effekt. Disse tre eksemplene på hvordan slike bilder klippes opp mot Normans monolog er dermed ikke like

interessante som når professor Norman snakker om mennesket. Når han begynner å snakke om menneskets innkomst til verden får vi en montasjesekvens som til større grad aktiviserer seeren ved å prøve å få oss til å reflektere over bildene som vises, noe på samme måte som i åpningssekvensen. I foredraget klipper nemlig Besson til en montasjesekvens hvor han illustrerer menneskets fremgang og bragder ved å klippe et bilde av et tidlig menneske som gnir to steiner mot hverandre for å prøve å skape flammer, opp mot bilder som viser noen av menneskets største bragder. Her får vi blant annet se flyets utvikling, romfart, byggverk, vannkraft, kunst, våpen og lignende. Besson starter med bildet av dette tidlige mennesket som gnir to steiner mot hverandre før han klipper til en sekvens med menneskets største bragder, så tilbake til det tidlige mennesket, så igjen en sekvens med menneskets største oppnåelser, før han til slutt avslutter med et bilde av det tidlige mennesket som endelig klarer å få fyr på bålet. Dette gjør Besson for og hele tiden minne oss på hvor vi kommer fra og hvor langt vi har kommet. Frem og tilbake skaper han da kontrast og understreker de kolossale forskjellene mellom da og nå, som er ment å få seeren til å reflektere over utviklingen.

### **4.3.3 Leit-motif**

Denne bruken av ikke-diegetiske bilder som underbygger dialog, monolog, eller handling finner vi også en rekke andre plasser i filmen «Lucy» (Besson og Besson, 2014). En betydelig tematikk i denne sammenhengen er bilder som har sin rot i fenomener eller hendelser fra naturen, og menneskets påvirkning på den. 21 minutter og 2 sekunder inn i filmen blir dette særdeles tydelig, når Besson enda en gang repeterer seg med bilder som nå begynner å bli karakteristiske for filmens uttrykk. Scenen åpner med et skudd, i tidsforløps, av Taiwan, etterfulgt av ei digital klokke som tikker over til en ny dag, til Norman som snakker om at menneskets eneste mål ser ut til å være å vinne tid. Scenen tar plass i det samme foredraget som vi allerede har blitt introdusert til, og Norman snakker nå om hvordan celler oppfører seg forskjellig alt etter om forholdene de har er gunstige eller ikke. Under denne monologen kryssklippes det fra Normans foredrag, til bilder av henholdsvis dårlige forhold, illustrert med naturkatastrofer, og gode forhold, illustrert med store, åpne og idylliske landskap. For å understreke hva som skjer dersom forholdene for celler er gunstige, klippes det til bilder av dyr som reproducerer seg selv. Som en illustrasjon til at Norman så snakker om hvordan cellene gir informasjonen videre til nye celler, klippes det igjen til bilder fra dyreverdenen. Denne gangen til bilder fødsler. Den samme illustrerende montasjeb Bruken finner vi også 26 minutter og 24 sekunder inn i filmen, når Besson klipper fra Norman som gjør en referanse til verdensrommet, når han snakker om nevroner i menneskekroppen, til et bilde av

verdensrommet. I den samme scenen snakker han også om menneskets potensiale for kontroll over andre mennesker og gjenstander, og klipper så henholdsvis til en magiker i den han tilsynelatende får en kvinne til å sveve og senere også et fuglebur. Monologen er i disse eksemplene i seg selv informerende nok for at seeren skal oppfatte og forstå hva det snakkes om. Likevel velger Besson gjennomgående å klippe til disse ikke-diegetiske bildene for å understreke og minne oss på filmens og handlingens tematikk. For eksempel repeterer også Besson bilder fra foredraget til Norman, 52 minutter og 9 sekunder inn i filmen, når Lucy sitter i flyet og når 40% av hjernens kapasitet, for å påminne oss om og utdype hva som skjer med henne. Alle disse bildene blir en slags gjentakelse og påminnelse gjennom hele filmen. Selv om det er en gjentakelse av ulike bilder med tilknytning i samme tematikk og ikke en gjentakelse av et enkeltstående visuelt eller audiovisuelt element, bærer det likevel preg av Pudovkins teori om leit-motif. Bessons bruk av disse ikke-diegetiske bildene skaper en gjentakelse eller et leit-motif som regelmessig kommer inn og minner oss på handlingens tilknytning til disse bildene og dens tematikk. Det gir seeren en konstant underliggende assosiasjon mellom hovedhandlingen og de ikke-diegetiske bildene som er ment å få oss til å reflektere over handlingen i et større perspektiv.

#### **4.3.4 Metrisk montasje**

Hvis vi nå ser tilbake på filmens åpningssekvens, kan det være verdt å legge merke til bybildenes slående likhet til Eisensteins teori om metrisk montasje. Besson klipper her i hurtig tempo mellom en rekke bilder som presenterer den moderne storbyens hurtige og kaotiske preg, i det som fremstår som et meget fastlåst og repeterende mønster. Dette mønsteret bruker han gjennom hele sekvensen, før han mot slutten øker tempoet opp mot klippet til dialogen mellom Lucy og kjæresten, Richard. Denne økningen i tempo eskalerer dramatikken i sekvensen og skaper en spenningstopp like før vi blir dratt inn i en ny scene. Sekvensen har åpenbart som hovedmål å fremme en enkel følelse av uro og kaos hos seeren, som i kontrast med bildene før fremmer budskapet i åpningssekvensen. Besson tar altså i bruk et rimelig enkelt virkemiddel som likevel får stor effekt på seerens emosjonelle reaksjon og dermed deres forståelse av budskapet.

#### **4.3.5 Symbolisme og intellektuell montasje**

En enda mer bastant bruk av montasjeteknikker får vi 1 minutt og 52 sekunder inn i filmen, i det vi dras inn i en dialog mellom karakteren Lucy og kjæresten, hvor kjæresten prøver å overtale Lucy til å levere en koffert med ukjent innhold til en fremmed mottaker. Besson

klipper her, i flere tilfeller, sammen til dels urelaterte bilder for å skape kontekst eller metaforer som fremstår som et forsøk på å skape en klarere forståelse hos seeren for omstendighetene rundt situasjonen Lucy befinner seg i. Et enkelt eksempel vises når kjæresten, Richard, spør Lucy om hun stoler på ham, og det brått klippes til bilder av kjæresten som fester vilt, før det igjen klippes tilbake til dialogen. Bildene har den enkle målsettingen å svekke kjærestens troverdighet og dermed skape mer usikkerhet og spenning i situasjonen de nå står i. Den får oss til å føle at situasjonen ikke er under kontroll og dermed at mer står på spill.

Et annet eksempel er når kjæresten i et forsøk på å overtale Lucy nevner at han på et museum så at den første kvinnen het Lucy. Besson klipper her til et tomt museumslokale med en modell av ei ape som har en slående likhet til apa vi så helt i starten av filmen. Han understreker her at apa vi så i starten illustrerte den første kvinnen, samtidig som han drar en sammenlikning mellom Lucy og apa. Besson bruker altså ikke-diegetiske bilder for å understreke og utdype poenger eller tilleggsinformasjon, og foreslå ideer, uten å benytte seg av lengre scener eller digresjoner. Dette blir en effektiv måte å skape kontekst, samtidig som det har bieffekten av å drive opp tempoet og spenningen i dialogen mellom de to karakterene.

Et kanskje mer pompøst og fryktløst eksempel på Bessons bruk av montasje for å skape metaforer får vi i sammenheng med at kjæresten er i ferd med å klare å overtale Lucy til å levere kofferten for ham. Her klippes det nemlig til et bilde av ei mus som nærmer seg ei musefelle. Ved å stille bilder av Lucy opp mot det ikke-diegetiske bildet av musa som er i ferd med å gå i musefella hinter Besson, nokså banalt, til at også Lucy selv er i ferd med å gå i fella. Selv om dialogen alene ikke er særdeles tydelig på at Lucy tenker på å gjøre kjæresten denne tjenesten, blir det med dette enkle grepet særdeles tydelig for seeren hva hun tenker. Dette gjør at spenningen øker veldig kjapt og skaper forventninger hos seeren med tanke på hva som er i ferd med å skje.

Teknikken Besson bruker i disse eksemplene er enda en gang noe vi kjenner godt igjen fra Pudovkin og hans teorier. Selv om måten Besson benytter seg av denne teknikken er pompøs og til dels overtydelig i sin fremstilling, er det åpenbart at det er symbolisme som er utgangspunktet for måten sekvensen er satt sammen. Gjennom disse eksemplene klarer Besson å få oss til å se sammenhenger i urelaterte bilder som både bygger på tidligere hendelser i karakterens liv, og bilder som er uten tilknytning til karakterene selv, uten videre å forklare sammenhengen utenfor tilhørigheten til bildene og dialogen rundt.

På denne måten kan vi si at åpningssekvensen, som vi tidligere har sett på, også benytter seg av symbolisme i det den tar oss med på en reise gjennom tid. Bildene hører nemlig i seg selv ikke naturlig sammen, men gjennom å plassere bilder av henholdsvis celledeling, ei ape i et øde landskap og bilder av en travel by opp mot hverandre på en måte som kontrasterer dem, foreslår Besson en ny ide eller mening i de ellers til dels urelaterte bildene. Teknikken tvinger nemlig oss som seere til å prøve å se sammenhenger og dra konklusjoner i bildene som presenteres, og i denne letingen skapes ny mening og forståelse i bildene.

Det samme gjelder også sekvensen hvor Besson klipper frem og tilbake mellom et tidlig menneske som prøver å skape flammer og noen av menneskets største bragder. Denne kryssklippingen mellom delvis urelaterte bilder tvinger oss igjen til å prøve å se sammenhenger mellom bildene, og på denne måten drar vi ny mening ut av bildene som hver for seg ikke innehar denne meningen overhodet.

Den kanskje mest kjente montasjesekvensen fra denne filmen benytter seg også av metaforer for å utdype seg selv. Denne sekvensen får vi når Lucy har blitt tvunget til å gå inn i hotellet og levere fra seg kofferten, 5 minutter inn i filmen. Her klippes det fra Lucy som går inn i hotellet, til et bilde av leoparder, og deretter til et bilde av antiloper, for så å gå tilbake til Lucy igjen. Her viser Besson at han ikke er redd for å understreke det åpenbare og bruker til dels overtydelige sammenlikninger for å understreke poenget han vil ha frem. Denne kryssklippingen fortsettes gjennom hele scenen og utvikler seg gradvis til det mer intense. Etter de to første bildene av henholdsvis leoparder og antiloper, klipper Besson tilbake til Lucy som går til resepsjonen. Etter å ha sagt at hun skal møte narkosmugleren, Mr. Jang, ser Lucy nervøst rundt seg og det klippes så til et bilde av leoparder som skuer over antilopene og deretter til et nærbilde av en leopard som sniker seg sakte innpå. Etter videre dialog i resepsjonen, hvor Lucy prøver å forklare ovenfor resepsjonisten at hun er der på vegne av kjæresten, Richard, klippes det igjen til et nærbilde av leoparden som sniker seg nærmere innpå. Mens Richard står og følger med utenfor vinduet får Lucy streng beskjed av resepsjonisten om å vente på Mr. Jang, og det kuttet så enda en gang til leoparden som smyger seg sakte innpå. Mr. Jangs tjener kommer så mot henne og det klippes igjen til de ikke-diegetiske bildene, men denne gangen er det to leoparder som sniker seg innpå, etterfulgt av et bilde av en enslig antilope. Tjenerne skyter så Richard og det klippes da til en leopard som begynner å løpe etter antilopen. Mr. Jangs tjener tar så tak i Lucy og to ganger til kryssklippes det med et bilde av leoparden som nærmer seg antilopen med stormskritt. Først rett før de tar tak i henne, så når de drar henne gjennom lobbyen. Tjenerne tar Lucy med seg

inn i heisen de kom fra og i det døren til heisen lukkes får vi se leoparden som fanger antilopen. Deretter får vi se leoparden som løfter byttet sitt bort for å spise det, som så etterfølges av Lucy som blir løftet bortover korridoren i hotellet.

Denne teknikken er åpenbart også inspirert av Pudovkins teori om symbolisme som vi også så i scenen før. Derimot er det vanskelig og ikke også dra paralleller til Sergej Eisensteins «Streik» (Aleksandrov, Eisenstein, Kravchunovsky, Pletnev og Eisenstein, 1925) og den berømte scenen hvor streikende arbeidere blir angrepet, og Eisenstein kryssklipper dette opp mot svært grafiske bilder av okser som blir slaktet. Eisensteins sammenlikning av arbeidernes behandling, med behandlingen av dyrene som slaktes, bærer en slående likhet til hvordan Besson her sammenlikner situasjonen Lucy er i med situasjonen en antilope er i når den blir jaktet på av en leopard. Det virker nærliggende å tro at Bessons inspirasjon for hans jaktsekvens ligger nettopp i Eisensteins famøse «Streik» (Aleksandrov, Eisenstein, Kravchunovsky, Pletnev og Eisenstein, 1925). Filmen har av mange blitt karakterisert som en tidlig form av teknikken Eisenstein kom til å kalle «intellektuell montasje», og som var en av teoriene han var mest kjent for. I den intellektuelle montasjen introduseres nye ideer i en allerede emosjonelt belastet sekvens gjennom å skape kollisjon gjennom to eller flere urelaterte bilder eller sekvenser (Dancyger, 2011, s. 20). Besson forsøker seg på nettopp dette ved at han tvinger bildene av leoparden og antilopen sammen med bildene av Lucy og hennes realitet. Kollisjonen mellom handlingen i de diegetiske og ikke-diegetiske bildene skaper sammen en mening og forståelse, til tross for at de hver for seg virker urelaterte. I denne sekvensen ser vi da også hvordan teoriene fra ulike filmskapere og teoretikere i denne perioden har en tendens til å overlape hverandre, i måten Eisensteins teori om intellektuell montasje og Pudovkins teori om symbolisme i dette tilfellet har flere fellesnevner. Begge teoriene bygger nemlig på prinsippet om at to bilder som ikke nødvendigvis har en direkte sammenheng, sammen kan skape ny mening.

I begge filmene er det dog enkle metaforer som brukes, og meningen er ikke til å misforstå. Spesielt i tilfellet med filmen «Lucy» (Besson og Besson, 2014) er det veldig tydelig at sammenlikningen med leoparden som jakter antilopen ikke gir mer informasjon til scenen enn det vi allerede kan se fra de diegetiske bildene. Det er åpenbart at Lucy blir jaktet og at hun er i fare. Der er vi alle med, selv uten de ikke-diegetiske bildene. Ved å stille bildene av leoparden og antilopen opp mot hovedhandlingen gis det dermed ikke noen kritiske nye brikker til historien. Informasjonen er i all hovedsak den samme i de diegetiske og ikke-diegetiske bildene. Metaforens funksjon blir dermed i beste tilfelle en forsterkning eller

underbygning av den allerede åpenbare handlingen, og har som funksjon å tilspisse og tydeliggjøre situasjonen slik at seeren føler mer dramatisk og intensitet enn det i utgangspunktet ligger i scenen, uten de ikke-diegetiske bildene.

#### **4.3.6 Samtidighet**

En annen interessant bruk av Pudovkins montasjeteorier blir vi presentert med når filmen begynner å snike seg mot slutten og spenningen gradvis trappes opp. Fra 49 minutter inn i filmen, og mot slutten får vi nemlig to svært klassiske eksempler på samtidighet. Det første kommer i forbindelse med at Lucy har ringt inn til det franske politiet og varslet om det narkotiske stoffet som er i ferd med å innta en rekke byer i Europa. Her får vi en sekvens hvor Besson i karakteristisk Pudovkin-stil klipper fra den ene byen til den andre, i jakten på smuglerne, og dermed foreslår at hendelsene finner sted på samme tid, på alle lokasjonene.

Et liknende og kanskje enda mer klassisk eksempel finner vi litt lengre ut i filmen. Lucy har da ankommet Paris, hvor hun skal møte professor Norman for og, etter hans oppfordring, gi kunnskapen hennes videre. Under en actionfylt sekvens som skildrer bilturen Lucy har på vei til Norman og hennes ankomst dit, kryssklippes disse bildene med handlingene til de koreanske narkosmuglerne, og da etter hvert deres jakt etter Lucy. Her bygger Besson opp spenningen ved å spille på forholdene mellom de to hendelsesforløpene og deres uunngåelige møte. Ved å kryssklippe mellom de to handlingene foreslår han at de utspiller seg samtidig, og kan dermed tilspisse dramatikken som et resultat av at narkosmuglerne gradvis kommer nærmere og nærmere Lucy. Dette er et effektivt virkemiddel som kjapt fanger seeren i filmens handling ved å skape forventninger til de to hendelsesforløpenes møte.

For å fullføre hele filmen avslutter Besson selvsagt i en kolossal montasjesekvens, hvor han drar oss på en reise med Lucy, i det hun er hos professor Norman for å gi kunnskapen hennes videre. Fra dagens Paris spoler Lucy oss tilbake i tid, i en sekvens som tar oss med til alt fra indianertiden, til dinosaurtiden og på reisen møter hun blant annet apen Lucy som vi ble introdusert til i begynnelsen av filmen. Her møtes hendene deres i et skudd som er en tydelig referanse til Michelangelos «Adams skapelse», som ble vist tidligere i filmen, under sekvensen med menneskets største bragder. Vi trekkes så videre bak i tid og ut i verdensrommet hvor vi i revers blir vitne til universets skapelse. Sekvensen ender med en reversert versjon av filmens tittelsekvens, hvor vi får se cellene slå seg sammen og bli enkeltceller igjen. Til tross for sekvensens storslåtte inntrykk og tilsynelatende spektakulære oppbygging, er nok dette, fra et montasjeperspektiv, den minst interessante av sitt slag i



filmen «Lucy» (Besson og Besson, 2014). Sekvens nokså lineære, dog reverserte, oppbygning tar oss med på en reise hvor Lucy innhenter lærdom om jorden og universet. Ettersom hun kommer nærmere og nærmer tilgangen til 100% av hjernens kapasitet skaffer hun seg mer og mer forståelse av universet, og hun følger dermed Bessons overordnede budskap med filmen. Besson vil ha frem at meningen med livet er å gi kunnskapen videre. Det er dette Lucy ender opp med å gjøre.

#### **4.3.7 Oppsummering**

Alt i alt er det helt åpenbart at Luc Besson er ikke redd for å dra metaforene langt og å understreke og påpeke dem utallige ganger. Han bygger på konsepter som er godt etablerte, men har nok tendensen til å svømme i klisjeenes territorium. Når det er sagt tester han ut konsepter og teorier som ikke ofte sees i Hollywoods populærfilm. Selv om han kan virke banal til tider, er det ikke mangel på eksperimentering og utprøving. Luc Besson er uten tvil tydelig påvirket av de tidlige sovjetiske montasjeteoretikerne i sitt arbeid. Filmen «Lucy» (Besson og Besson, 2014) viser klare preg og påvirkninger både av teoriene til Vsevolod Pudovkin og Sergej Eisenstein. Han viser klare eksempler på bruk av blant annet kontrast, samtidighet og symbolisme, så vel som at han i sin variant leker seg med teorien om leit-motif. Besson trør også i territoriet av enkle former for Eisensteins teori om intellektuell montasje, ved bruk av kollisjon mellom to ellers urelaterte bilder for å skape en ny, forsterket, eller utvidet mening, og leker seg med teorien om metrisk montasje.



## 5. Montasje i eget arbeid

### 5.1 Erik Paulsens «Nocturne»

#### 5.1.1 Filmen

«Nocturne» (Uhlving og Paulsen, 2016) er navnet på spillefilmen som ble produsert i inneværende år, i forbindelse med masterløpet på film- og videoproduksjon ved Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet. Filmen tar for seg historien til pianisten Daniel, i det han forbereder seg til en prestisjefull konsert. Historien tar en brå vending når han, etter flere mystiske hendelser, oppdager at han komponerer et mesterverk i søvne.

I forbindelse med filmen var jeg, sammen med Siv Helene Aas Grumheden, ansvarlig for klipp. Dette ga oss muligheten til å utforske klippet teori i et større praktisk verk, og i denne sammenhengen ble også montasjeteori et tema. Selv om filmen ikke har en like gjennomgående og hyppig montasjebruk som filmene vi til nå har sett på, illustrerer den likevel enkelte teknikker. I tillegg førte den også til at jeg som klipper støtte på bruken av tidlige montasjeteorier som jeg ikke ville fått utforsket, hvis jeg ikke hadde jobbet direkte på filmen selv, og som for den vanlige seeren også er vanskelig å legge merke til.

#### 5.1.2 Øvrige montasjesequenser

De kanskje mest åpenbare montasjesequensene i «Nocturne» (Uhlving og Paulsen, 2016) er der hvor vi benytter oss av «jumpcuts». Selv om denne klippeteknikken ikke direkte er relatert til de sovjetiske montasjeteoretikerne, da den eksisterte før den tid, ble den likevel aktivt brukt av disse teoretikerne, og jeg vil dermed ta de med i avhandlingen. Det er i all hovedsak tre eksempler på bruken av denne montasjetechnikken gjennom filmen. Det første eksemplet kommer 17 minutter og 29 sekunder inn i filmen, når Daniel akkurat har snakket med kjæresten over telefonen og nå har satt seg ned for å prøve å komponere. Her hopper vi i tid mellom Daniel som noterer i noteboka og Daniel som spiller, for å fremheve frustrasjonen og irritasjonen han føler over og ikke få til det han prøver på. Denne klippingen øker også tempoet i scenen, som gjør at vi på kort tid kan få frem informasjonen vi vil ha frem, samtidig som tempoet øker driven i scenen og på denne måten videre underbygger tilstanden til Daniel. Et annet eksempel på denne typen «jumpcutting» finner vi i det Daniel akkurat har unngått å bli påkjørt av trikken, 32 minutter og 47 sekunder inn i filmen. Daniel sitter nå i gangen utenfor øvingslokalet og det brukes «jumpcutting» for å illustrere at han rensker såret, setter

plaster på det og gjør seg klar for å gå inn til orkesteret. Her igjen brukes «jumpcutting» som en effekt for å sette seeren inn i Daniels tilstand. De små bruddene og hoppene i tid i en ellers sammenhengende handling er ment å skape en urolig, stresset og delvis ukomfortabel følelse hos seeren, som underbygger Daniels tilstand preget av smerte, og stress ovenfor øvingen han snart skal delta i.

Vi får også se denne typen bruk av «jumcutting» en siste gang mot slutten av filmen, etter 1 time, 30 minutter og 59 sekunder. Her har Daniel akkurat forlatt konsertlokalet i sinne, og dermed avbrutt konserten halvveis inn i forestillingen. Daniel går nå ute i bygatene, mens han kler av seg sløyfen rund halsen. Her brukes «jumpcutting» for å klippe frem og tilbake i tid og på denne måten illustrere Daniels sinne og desperasjon etter å komme seg bort. Måten sløyfen blir et sentralt element og Daniel kjemper for å få den av, blir en slags illustrasjon hvordan han vil komme seg bort derfra. Det er nesten som den hindrer han fra å puste.

### **5.1.3 Kuleshov-effekten**

Det kanskje mest interessante jeg støtte på under arbeidet med «Nocturne» (Uhlving og Paulsen, 2016) er likevel at jeg fikk konkrete eksempler på at teoriene til Lev Kuleshov faktisk kan ha sin relevans, selv den dag i dag. En av de mest kjente teoriene Kuleshov bidro med er det som har blitt kalt «Kuleshov-effekten». Denne teorien gikk i all hovedsak ut på å skape relasjoner og kontinuitet i bilder som ikke nødvendigvis hadde noe med hverandre å gjøre. Ved å kvitte seg med ei scenes etableringsskudd, og erstatte de med nye, skaper man ei helt ny mening i en scene. Det mest omtalte eksperimentet knyttet til Kuleshov-effekten er det som ofte blir referert til som «Mozhukhin-eksperimentet». I dette eksperimentet satte Kuleshov nærbilder av skuespilleren Ivan Mzhukhin opp mot bilder med helt ulike motiver. Blant motivene sies det å være ei skål med suppe, en død kropp, en baby osv. Historien skal ha det til at de som fikk se disse klippene ikke registrerte at uttrykket var det samme hver gang, men i stedet hyllet skuespilleren for å vise akkurat den rette emosjonelle reaksjonen til alle de ulike innklippsbildene (Thompson, K. & Bordwell, D., 2010, s. 108).

Kuleshov gjorde gjennom sin karriere flere slike eksperimenter. Karakteristisk for alle eksperimentene han begikk seg ut på var at han bygde opp universer som ikke eksisterte under innspilling. Teoriene hans bygde altså på tanken om at seerens reaksjon til det de så på filmrretet var mindre avhengig av enkeltskudd enn av hvordan disse enkeltskuddene var klippet sammen. Kuleshov var altså inne på det som

var den ledende tankegangen i sovjetfilmen, altså at klippen, eller montasjen var det viktigste når man skapte film (Thompson, K. & Bordwell, D., 2010, s. 108 og 109).

I «Nocturne» (Uhlving og Paulsen, 2016) fikk vi testet ut denne teorien opptil flere ganger. På grunn av bruken av en del datagenererte effekter, så vel som enkelte vanskeligheter med å ha skuespillere på sett til samme tid, eller at vi trengte nye innklippsbilder for å tydeliggjøre historien, var vi nemlig avhengig av å jukse til klippen i enkelte tilfeller. Det vil si at vi i post-produksjon ofte måtte klippe sammen bilder som ikke egentlig utspilte seg i lag på sett, og dermed i ettertid gjøre dem troverdige i lag. For å få seeren til å tro på at disse elementene utspilte seg innenfor det samme fysiske rommet, ble mye av vår jobb som klippere å bygge opp under denne relasjonen.

Et eksempel på denne sammenknytningen av urelaterte bilder opp mot hverandre, finner vi allerede helt i begynnelsen av filmen. Daniel kommer svømmende gjennom vannet og stopper opp i det han ser et noteark som flyter foran ham. Først ett, deretter ser han opp på et hav av dem, før han hastig svømmer opp mot overflaten. Denne sekvensen er i utgangspunktet filmet som to ulike deler. Daniel under vann er den første, og notene som flyter i vannet er den andre. Måten dette så er knyttet sammen er et resultat av datagenererte effekter, så vel som klipp. I utgangspunktet er det bare to eller tre ulike noteark som er filmet under vann. Gjennom datagenererte effekter har disse så blitt satt sammen på en måte som får det til å se ut som det er mange. Deretter har vi kryssklippet disse ulike datagenererte bildene opp mot de beste skuddene vi kunne finne av karakteren Daniel og hans reaksjoner. På denne måten har vi skapt en relasjon mellom bildene som får det til å virke som de hører i lag og at Daniel faktisk ser disse notearkene i vannet.

Enda et eksempel på dette finner vi 5 minutter og 35 sekunder inn i filmen, når Daniel kommer til leiligheten og går for å se ut vinduet. Her er det brukt grønnskjerm for å legge på innholdet utenfor vinduet, noe som igjen gjør at det skuespilleren, Ulrik Tangen, ser på sett ikke overensstemmer med det vi foreslår at karakteren, Daniel, ser innenfor rammene av filmens univers. På denne måten skaper vi gjennom klipp og datagenererte effekter et univers som ikke eksisterte under innspillingen. Skuespilleren, Ulrik Tangen, kunne heller ikke vite nøyaktig hva som kom til å befinne seg utenfor vinduet, og dermed ble det emosjonelle uttrykket som seerne får inntrykk av, et resultat av hans skuespill, kombinert med de datagenererte effektene og klipp. Denne måten å bygge opp

et foreslått forhold mellom det som skjer inne i leiligheten og utenfor finner vi også en rekke andre ganger i løpet av filmen. Blant annet bruker vi også senere, både 12 minutter og 25 sekunder og 29 minutter og 35 sekunder inn i filmen, lyd, kombinert med lyseffekter og de datagenererte bildene fra utsiden av leiligheten for å foreslå et mye mer direkte forhold mellom det som faktisk skjer i filmen og elementer utenfor universet på sett. Denne måten å kombinere virkemidler er svært effektiv for å overtale seeren om relasjonene mellom det de ser og hører.

Bruken av grønnskjerm for å foreslå et forhold mellom det som skjer på sett og datagenererte elementer som er en del av det helhetlige bildet, finner man mange eksempler på gjennom hele «Nocturne» (Uhlving og Paulsen, 2016). Det brukes for eksempel nærmest hver gang Daniel ser på mobilen sin, når Daniel og Havel ser på bildet på veggen i Havel's villa, når Daniel ser på opptakene fra kameraet på TVen, og når Daniel og Aurora ser på mikrofilmmaskinen. Et mer dominerende og ganske avansert eksempel på en scene hvor vi har foreslått et forhold mellom det som faktisk skjer på sett og datagenererte elementer finner vi 31 minutter og 18 sekunder inn i filmen. Daniel er her inne i en drøm og ser ei dør som åpner seg. På innsiden av døra får han så se vann og seg selv som kommer svømmende gjennom vannet. Vi beveger oss så inn i vannets univers hvor Daniel ser et sterkt lys komme mot seg. Ettersom lyset kommer nærmere Daniel blir det ganske fort tydelig at det er en trikk, i det Daniel plutselig blir dratt ut av drømmen og inn i den virkelige verden igjen. Han står nå på togsporet og i panikk kaster han seg unna trikkens bane. Her foreslår vi ganske mange forhold mellom bilder av Daniel og bilder som ganske åpenbart ikke utspilte seg sammen med ham, på sett. Både bildene av Daniel som ser seg selv under vann, Daniel som ser trikken mens han er under vann og Daniel som ser trikken komme mot han i den virkelige verden, og passerer han i det han i siste liten hopper unna, er selvfølgelig filmet separat fra bildene han spiller opp mot. Gjennom datagenererte effekter og klipp har vi dermed klart å foreslå et forhold mellom dem som ikke eksisterte under innspilling, men som ved hjelp av post-produksjon har vært mulig å skape.

I tillegg finnes det noen eksempler hvor karakterene i scenen samspiller mot elementer som ikke er datagenererte men som likevel ikke fantes på sett og som er klippet inn i ettertid. For eksempel når Daniel ser på arkene han har fått hos Aurora, mens han sitter på togstasjonen, og når de begge deretter ser på de samme arkene på biblioteket i

scenen etter. Her er nemlig ikke arkene de holder i scenen de samme som det vi i klipp foreslår at de ser på. Nærbildene av arkene i denne scenen er filmet i studio i ettertid, og deretter klippet inn i filmen på en måte som foreslår et forhold mellom dem. Et annet liknende eksempel på denne interaksjonen mellom elementer filmet på ulike tidspunkt finner vi 1 time, 19 minutter og 21 sekunder inn i filmen, når Daniel, i en drøm, observerer Arja som spiller piano. Her er bildene av Daniel filmet på et annet tidspunkt enn bildene av Arja, men gjennom klipp klarer man å foreslå, og overbevise om et forhold mellom de to skuddene. Det skal også nevnes at konsertscenen i teorien er en eneste stor sammensveising av bilder som ble filmet på ulike tidspunkt, med ulike karakterer til stede.

Felles for alle eksemplene over er likevel at skuespillerne til en viss grad hadde forståelse for hva som skjedde og dermed kunne forestille seg hva de spilte opp mot. Dermed er det ikke bare klippen av ulike skudd og datagenererte elementer i disse eksemplene som bygger opp et univers som ikke i sin helhet eksisterte under innspilling, slik som det ofte beskrives i Kuleshovs teorier. Skuespillernes delvise kunnskap om hva de spilte opp mot var selvsagt her også med på å selge illusjonen ovenfor seerne. Likevel finnes det også eksempler i «Nocturne» (Uhlving og Paulsen, 2016) hvor skuespillerne var totalt uvitende om enkelte elementer i filmen, hvor vi gjennom klipp og enkelte datagenererte elementer skapte hele illusjonen. Dette var da ofte i sammenheng med at vi følte at historien trengte eller kunne ha en fordel av informasjonsbiter som ikke var en del av manuset i utgangspunktet.

Et enkelt eksempel på dette finner vi ganske tidlig i filmen, etter bare 2 minutter og 25 sekunder. Daniel sitter her i toget og snakker med kjæresten, Silje, over telefonen, og i det hun sier «Husk å vise meg byen denne gangen, da.», klippes det til et bilde av et kamera som ligger i veska til Daniel. Dette skuddet ble filmet i et studio lenge etter innspillingen i toget fant sted, da vi mente historien trengte bildet knyttet opp mot Siljes replikk for å gi motivasjon og tydelighet til hvorfor Daniel går rundt og filmer. Forholdet mellom skuddet av Daniel i trikken og skuddet med kameraet i veska er dermed et resultat av klippen, hvor vi prøvde å skape en relasjon mellom de to ved å plassere klippet på et punkt hvor Daniels blikk går i retning av hvor veska ligger.

54 minutter og 30 sekunder inn i filmen får vi et liknende eksempel i det Daniel kommer inn i «Fabrikken» for første gang. Han ser seg her rundt og observerer folkene og

stemningen i det som ser ut som en helhetlig sekvens, filmet til samme tid og på samme lokasjon. Dette er likevel også et resultat av juks i post-produksjon, og gjennom klipp er det her skapt et forhold mellom bilder som eksisterte under innspillingen, og bilder som er filmet i ettertid. Da regi i første utkast ikke følte at stemningen i scene var helt slik han hadde forestilt seg valgte han nemlig å ta opp innklippsbilder av folk i lokalet, i et studio i ettertid, og gjennom klipp knyttet vi disse bildene sammen og foreslo et forhold mellom dem. Dette ble også gjort i senere scener fra «Fabrikken», hvor en bassklarinetist ble filmet i ettertid og klippet inn.

Det kanskje artigste eksempelet på denne teorien i praksis finner vi mot slutten av filmen når Daniel og Arja, 1 time, 36 minutter og 13 sekunder inn i filmen kommer gående inn i «Fabrikken» og Daniel ser Lukas, som også gir et oppgitt blikk i det Daniel og Arja går ned i det anekoiske kammeret. Dette var bare en ide som kom opp hvor vi brukte bilder av Lukas fra en tidligere scene og klippet han inn i avslutningen, både for å gi karakteren en tydeligere slutt og for å bygge opp under dramatikken i det som ventet Daniel. Her er klipp ganske inngripende brukt for å foreslå et forhold mellom de ulike skuddene, som ikke på noen måte eksisterte under innspillingen.

#### **5.1.4 Tonal montasje**

Eisensteins teori om tonal montasje er også noe man til tider kan kjenne igjen i «Nocturne» (Uhlving og Paulsen, 2016). Det kanskje mest tydelige eksempelet er 30 minutter og 9 sekunder inn i filmen. Her får vi en noe lengre montasjesekvens en det som er normen i denne filmen, i det Daniel drar ut i bygatene om natten for å søke inspirasjon. Sekvensen er satt sammen av lengre skudd av Daniel som går i gatene, kryssklippet med stemningsbilder av det han ser og omgivelsene rundt. Sammen med den ikke-diegetiske musikken bygger de rolige kamerabevegelsene og den tilsvarende nedtonede klipperytmen opp under stemningen og den emosjonelle karakteren i scenen og det Daniel føler. Det finnes flere eksempler på bruken av denne teknikken, og mange av drømmesekvensene vi allerede har sett på er blant annet gode eksempler. Likevel fremstår nok dette eksemplet som et av de tydeligste illustrasjonene av denne teknikken, gjennom filmen.

#### **5.1.5 Leit-motif**

Vi finner også en rekke eksempler på leit-motif i «Nocturne» (Uhlving og Paulsen, 2016). Blant annet er Daniels drømmer et repeterende element som hele tiden minner seeren på historiens tilknytning til den delen av Daniels univers som vi ikke ser. Andre eksempler på



leit-motiv er hvordan bilder av Daniel i senga repeteres om og om igjen, og hvordan tog og trikk er gjengående bilder i filmen.

### **5.1.6 Oppsummering**

Vi ser altså at selv om «Nocturne» (Uhlving og Paulsen, 2016) ikke har den hyppigste og mest fremtonede bruken av montasjesequenser, støtter vi også i denne produksjonen på en noen av teoriene til de tidlige sovjetiske montasjeteoretikerne. Både leit-motif og tonal montasje er representert gjennom filmen, på måter som er med på å bygge opp under filmens emosjonelle karakter og å underbygge historiens tematikker. Likevel var det mest interessante for meg under arbeidet med denne filmen og se hvordan teoriene til Kuleshov har en praktisk bruk selv i dagens film, og dog i modifiserte utgaver, har relevans til relativt nye aspekter i film, som datagenererte effekter.



## 6. Oppsummering og konklusjon

### 6.1 Oppsummering

For å oppsummere er det tydelig at alle filmene vi har sett på har en klar forståelse for og gjennomgående bruk av opptil flere av teoriene og teknikkene som ble pønsket ut av de sovjetiske filmteoretikerne en gang på 1920-tallet. Darren Aronofsky viser gjennom «Requiem for a Dream» (Selby Jr., Aronofsky og Aronofsky, 2000) ikke bare bruken av teknikker som Pudovkins kontrast, parallellisme, leit-motif og samtidighet, og Eisensteins metriske-, rytmiske, tonale- og overtonale montasje. Han klarer også å ta teknikkene i bruk slik at de bygger opp under historiens og karakterenes følelser og tilværelser, og drar dermed seerne inn i filmens univers på en måte som hadde vært vanskelig, om ikke umulig, uten bruken av disse virkemidlene.

På samme måte tar også Harmony Korine i bruk teknikker som Pudovkins kontrast, leit-motif, symbolisme og samtidighet, samt Eisensteins tonale montasje, når han drar oss inn i «Spring Breakers» (Korine & Korine, 2012), en film som til tider virker som en eneste stor montasjesekvens. Korine skaper et univers som er uoversiktlig og uforutsigbart og som mer enn alt annet er drevet av karakterenes subjektive emosjonelle tilstander. Gjennom blant annet disse montasjeteknikkene klarer så Korine, på eksemplarisk vis, å overføre disse emosjonelle tilstandene over på seeren, som blir dratt inn i denne noe absurde historien.

Luc Besson tar også i bruk en rekke montasjeteknikker i sin film, «Lucy» (Besson og Besson, 2014). Blant annet blir vi møtt med Pudovkins teorier om kontrast, leit-motif, symbolisme og samtidighet, i tillegg til Eisensteins metriske- og intellektuelle montasje. Besson faller derimot, i motsetning til Aronofsky og Korine, til tider i fellen av å grense til klisjeer og å bruke effekter for effektens skyld. Dog hans bruk av montasjeteknikker kan virke visuelt tilfredsstillende, gir flere av dem ofte lite ny informasjon eller dybde til verken historie eller karakterer. Han har en tendens til å benytte seg av montasje uten rikelig tyngde og motivasjon bak dem, noe som for det meste forlater seerne med det som, for all del fremstår som kule effekter, men som ikke tilfører filmen noe den ikke hadde klart seg foruten.

Gjennom mitt eget arbeid med filmen «Nocturne» (Uhlving og Paulsen, 2016) har jeg også personlig fått oppleve innvirkningen montasje kan ha på filmens uttrykk. Dog filmen ikke benyttet seg av montasje i like stor grad som de andre filmene vi har sett på, fikk jeg likevel testet ut teorier som for eksempel Eisensteins tonale montasje og Pudovkins teori om leit-

motif. Mer interessant fikk jeg også testet ut noen av teoriene til Kuleshov, som hadde vært vanskelig å få erfaring med, foruten å prøve de på eget arbeid. Montasjeteknikkene har i mitt eget arbeid vært et nyttig hjelpemiddel for å underbygge karakterers tilstand, sceners stemning, samt å manipulere tempo og driv i filmen.

## **6.2 Konklusjon**

De tre eksemplene som er dratt frem i denne avhandlingen, i tillegg til analysen av mitt eget arbeid med «Nocturne» (Uhlving og Paulsen, 2016), sier uten tvil veldig mye om montasjefilmens tilstand og den sovjetiske montasjeteoriens relevans i dagens populærfilm. Det er absolutt ikke vanskelig å konkludere med at den sovjetiske montasjeteorien i aller høyeste grad fortsatt har relevans som fortellerteknikk i dagens populærfilm. Alle filmene vi har sett på i denne avhandlingen viser gjennomgående bruk av både Eisensteins og Pudovkins montasjeteorier og mer en dette har teoriene ofte også en svært sentral rolle i hvordan disse filmene uttrykker seg og fremstår for seeren. Teknikkene brukes til alt fra å underbygge karakterenes emosjonelle tilstand og motivasjon, til å fremheve den overordnede emosjonelle karakteren i sekvenser, scener og ikke minst også det helhetlige filmatiske uttrykket. Teknikkene skaper tempo og driv i scenene og foreslår og henter også til nye og spennende ideer og meninger som bygger opp under historiens budskap. Det er til tider som om filmene har brukt de sovjetiske montasjeteoriene som en mal i oppbygningen sin, på måten de ofte treffer nøyaktig på definisjonen til disse teknikkene.

Derimot er det også tydelig at bruken av de sovjetiske montasjeteoriene ikke nødvendigvis er synonymt med gode montasjesekvenser. I analysen av filmen «Lucy» (Besson og Besson, 2014) ble det nemlig fort klart at flere av montasjeteknikkene Luc Besson her brukte, ofte ikke presenterte seerne med noe nytt som var kritisk for deres oppfattelse og forståelse av historien. De ga ofte, men ikke alltid, svært lite ny informasjon, og ble dermed i mange tilfeller bare effekt for effektens skyld. Uten å kritisere dette for mye er det likevel klart at fra et perspektiv hvor målet er å bruke teoriene og teknikkene som fortellerteknikk, kommer Bessons film delvis til kort og hans bruk av enkelte av teoriene virker dermed overflødige.

Dette bringer meg over til hva som kjennetegner gode montasjesekvenser, og hva som gjør dem mindre gode. Slik jeg ser det i lys av mine analyser, er dette relatert til nettopp uttrykket «fortellerteknikk». En god montasjesekvens er en sekvens som tilbyr tilskuerne noe nytt. Dette kan være så mangt. Det kan utspille seg i form av at vi får en forståelse av karakterene som vi ikke hadde tidligere, eller at sekvensen underbygger en scenes eller filmens

emosjonelle tilstand og setter seerne inn i denne. Det kan også være at vi blir innbyd til å se nye ideer i samspill mellom bilder, eller å se sammenhenger som ellers kan være uklare. Bruksområdene er mange, men felles for de gode montasjesekvensene vil jeg påstå, i det minste i eksemplene fra denne avhandlingen, er at de presenterer seerne med ny informasjon som hjelper oss å forstå karakterene og historien, og som uten disse teknikkene hadde vært vanskelig å få frem. Det er altså bruken av montasje som et fortellende element, en fortellerteknikk, som skaper grunnlaget for om en montasjesekvens er vellykket eller ikke.

For å dra det tilbake til innledningen kan vi dermed si at 80-tallets noe pompøse og overdådige montasjesekvenser ikke trenger å være mindre gode av den grunn. Alt kommer an på informasjonen de bærer og om de klarer å formidle denne til seeren. I kontrast til 80-tallets ofte noe klisje og oppskriftsbaserte montasjesekvenser, har vi i eksemplene fra dagens bruk av montasjesekvenser, i denne avhandlingen, likevel sett en ganske tydelig endring. Selv om dagens montasjefilm til tider fortsatt bruker virkemidler som er svært visuelt markante, virker det i eksemplene fra denne avhandlingen som om dagens film er mindre opptatt av bruken av montasje for å komprimere tid og informasjon og til større grad fokuserer på det fortellende aspektet av montasjetechnikene. Da mange av 80-tallets montasjesekvenser hovedsakelig var snekret sammen med dette målet, ser vi i eksemplene fra denne avhandlingen at dette aspektet nærmest er borte. Montasjesekvenser har selvsagt ofte som bivirkning å komprimere tid og informasjon, men det virker som fokuset til dels har skiftet over fra at montasjesekvensens hovedmål var å fortelle mye på kort tid, til at hovedfokuset i dag har mindre sammenheng med å korte ned og mer fokus på det teknikkene klarer å formidle og berike filmen med.

Det er dermed viktig å påpeke at de sovjetiske montasjeteoriene ikke ene og alene skaper utgangspunktet for gode montasjesekvenser og gode filmer for den saks skyld. Teoriene og teknikkene til filmskapere som Eisenstein, Pudovkin og Kuleshov gir et godt utgangspunkt for å skape gode montasjesekvenser. Når alt kommer til alt er det likevel hvordan man bruker disse teoriene i praksis som har noe å si. De sovjetiske montasjeteoriene har potensialet til å være svært effektive fortellerteknikker og med rett bruk kan de være noen av filmens mest spennende og fortellende elementer. Fremover tror jeg vi vil fortsette å se en utvikling i samme tråd som vi har sett i eksemplene i denne avhandlingen. Jeg tror vi fremover kommer til å se en fortsatt bruk av montasje som mer direkte fortellerteknikker for å underbygge og dra oss inn i universet til filmen og deres karakterer. Det må likevel understrekes at filmhistorien har bydd på en rekke andre spennende teorier og teknikker, og noe av det som

gjør film spesielt interessant er hvordan montasje sammen med alle disse andre teknikkene jobber i lag for å skape et helhetlig uttrykk og en historie.

## 7. Referanseliste

### 7.1 Litteratur

- Braaten, L. T., Kulset, S., & Solum, O. (2000). *Introduksjon til film: Historie, teori og analyse*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS.
- Dancyger, K. (2011). *The Technique of Film and Video Editing: History, Theory, and Practice*. Burlington, MA: Focal Press.
- Gorbman, C. (1994). *Audio-Vision: Sound on Screen/Michel Chion*. New York, NY: Columbia University Press.
- Leyda, J. (1943). *The Film Sense by Serge Eisenstein*. London: Faber & Faber Ltd.
- Leyda, J. (1949). *Film Form: Essays in Film Theory by Sergei Eisenstein*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc.
- Thompson, K. & Bordwell, D. (2010). *Film History: An Introduction*. New York, NY: McGraw-Hill Education.

### 7.2 E-bøker

- Montagu, I. (2000). *Film Technique and Film Acting: The Cinema Writings of V. I. Pudovkin* [Adobe Digital Editions versjon]. Hentet fra <https://www.ark.no/ark/>

### 7.3 Nettkilder

- Eisenstein, S. M., Pudovkin, V. I., & Alexandrov, G. V. (1928). *A Statement*. Hentet fra [https://soma.sbccc.edu/users/davega/NON\\_ACTIVE\\_CLASSES/FILMST\\_113/Filmst113\\_ExFilm\\_Movements/SovietMontage/A\\_Statement\\_on\\_Sound\\_Vertov\\_1928.pdf](https://soma.sbccc.edu/users/davega/NON_ACTIVE_CLASSES/FILMST_113/Filmst113_ExFilm_Movements/SovietMontage/A_Statement_on_Sound_Vertov_1928.pdf)

### 7.4 Filmer

- Agadzhanova, N., & Eisenstein, S. (1925). *Battleship Potemkin*. Sovjetunionen: Goskino.
- Alexsandrov, G. V., Eisenstein, S. M., Kravchunovsky, I., Pletnev, V., & Eisenstein, S. M. (1925). *Streik*. Sovjetunionen: Goskino.
- Aykroyd, D., Ramis, H., & Reitman, I. (1984). *Ghostbusters*. USA: Black Rhino Productions.
- Bergstein, E., & Ardolino, E. (1987). *Dirty Dancing*. USA: Great American Films Limited Partnership.

Besson, L., & Besson, L. (2014). *Lucy*. Frankrike & USA: Canal+.

Gorky, M., Zarkhi, N., & Pudovkin, V. (1926). *Moren*. Sovjetunionen: Mezhrabpom-Rus.

Korine, H., & Korine, H. (2012). *Spring Breakers*. USA: Muse Productions.

Kubrick, S., Clarke A. C., & Kubrick, S. (1968). *2001: A Space Odyssey*. Storbritannia & USA: Metro-Goldwyn-Mayer.

Lawton, J., & Marshall, G. (1990). *Pretty Woman*. USA: Touchstone Pictures.

Puzo, M., Coppola, F., & Coppola, F. (1972). *Gudfaren*. USA: Paramount Pictures.

Selby Jr., H., Aronofsky, D., & Aronofsky, D. (2000). *Requiem for a Dream*. USA: Artisan Entertainment.

Showalter, M., Wain, D., & Wain, D. (2001). *Wet Hot American Summer*. USA: Eureka Pictures.

Stallone, S., & Avildsen, J. (1976). *Rocky*. USA: Chartoff-Winkler Productions.

Stefano, J., & Hitchcock, A. (1960). *Psycho*. USA: Shamley Productions.

Stone, M., Brady, P., Parker, T., & Parker, T. (2004). *Team America: World Police*. USA: Paramount Pictures.

Stone, O., & De Palma, B. (1983). *Scarface*. USA: Universal Pictures.

Uhlving, K., & Paulsen, E. (2016). *Nocturne*. Norge: Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet.