

Emil Aleksander Finvold

Kunst og media som filmatiske markører av romanse

Intermedial kurtise i *Portrait of a Lady on Fire* og *Call Me by Your Name*

Masteroppgave i Filmvitenskap

Veileder: Anne Gjelsvik

Mai 2021

Emil Aleksander Finvold

Kunst og media som filmatiske markører av romanse

Intermedial kurtise i *Portrait of a Lady on Fire* og *Call Me by Your Name*

Masteroppgave i Filmvitenskap
Veileder: Anne Gjelsvik
Mai 2021

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for kunst- og medievitenskap



NTNU

Kunnskap for en bedre verden

Sammendrag

Denne oppgaven vil se på hvordan flørten, kurtisen og romansen blir portrettert i de romantiske filmene *Portrait of a Lady on Fire* (Sciamma, 2019) og *Call Me by Your Name* (Guadagnino, 2017). Filmene skiller seg fra klassiske troper innenfor den romantiske filmen i det at flørten, kurtisen og romansen mellom filmenes protagonister fortrinnsvis ikke blir representert gjennom direkte kommunikasjon som kroppskontakt og dialog. Filmene fremstiller flere kunst- og medieuttrykk, som spiller ulike roller i relasjonen mellom protagonistene. Det vil bli sett på hvordan disse kunst- og medieuttrykkene blir brukt til å fremstille flørten, kurtisen og romansen, i tillegg til å etablere kommunikasjon, nærhet og intimitet mellom protagonistene.

I oppgaven vil teori om romanse i film, sjanger i film, intermedialitet og intermedialitet i film bli anvendt i to næranalyser av *Portrait* og *CMBYN* for å se hvordan kunst- og medieuttrykkene i filmene kan ha meningsbærende funksjoner i vår forståelse av karakterene og deres relasjoner.

Abstract

This thesis will assess how flirting, courtship and romances is portrayed in the romantic movies *Portrait of a Lady on Fire* (Sciamma, 2019) and *Call Me by Your Name* (Guadagnino, 2017). These films differ from familiar tropes of romantic movies by not mainly portraying flirting, courtship, and romance between the protagonists through direct communication such as bodily contact or dialogue. The films present several expressions of art and media, which play different parts in the relationships between the films' protagonists. This thesis aims to discern how expressions of art and media are applied to show flirting, courtship and romance, as well as to establish communication, nearness, and intimacy between the protagonists.

Close analyses of these films will apply theories in the fields of romance, romance in cinema, genre in cinema, intermedialty and intermediality in cinema. The analyses will try to ascertain in which ways expressions of art and media can construct meaning in our understanding of characters and their relations.

Forord

Denne oppgaven begynte sin reise med en problemformulering som ble til våren 2020, litt over et år før disse ordene skrives. For hjelpen i tidsperioden fra da til nå (medio mai 2021) vil jeg rekke en stor takk til min veileder Anne Gjelsvik for hennes interessante perspektiv, nyttige innspill og inspirerende entusiasme.

For å sette i gang det som har blitt en livslang interesse i film vil jeg gi heder til en mann som ikke trenger, men likefullt fortjener min heder; Stanley Kubrick.

En takk til Jon Magne for ditt verdifulle vennskap og uendelige timer foran enten et kinolerret eller en TV-skjerm. Måtte timene strekke seg enda lenger ut i det uendelige.

En takk til Ib for å spisse min interesse mot filmvitenskapen med spennende og utfordrende diskusjoner.

Jeg vil til slutt rette en spesiell takk til alle ved Studentersamfundet Filmklubb (SSF) og Kulturutvalget v/ Studentersamfundet i Trondheim for alle de uvurderlige filmopplevelsene i Storsalen og sammen på Tromsø Internasjonale Filmfestival.

Innholdsfortegnelse

Sammendrag.....	v
Abstract.....	vi
Forord	vii
1. Introduksjon.....	9
1.1. Metode og teori	10
2. Teoretisk grunnlag.....	13
2.1. Romanse i film.....	13
2.2. Intermedialitet.....	20
3. Analyser	27
3.1. <i>Portrait of a Lady on Fire</i>	27
3.1.1. Relasjonen mellom Héloïse og Marianne.....	27
3.1.2. <i>Portrait</i> og den romantiske sjangerfilmen	31
3.1.3. <i>Portrait</i> og intermedialitet	39
3.1.3.1. Katalogisering	40
3.1.3.2. Tolkning.....	43
3.2. <i>Call Me by Your Name</i>	51
3.2.1. Relasjonen mellom Elio og Oliver.....	51
3.2.2. <i>CMBYN</i> og den romantiske sjangerfilmen.....	58
3.2.3. <i>CMBYN</i> og intermedialitet.....	65
3.2.3.1. Katalogisering	65
3.2.3.2. Tolkning.....	68
3.3. Drøfting.....	71
4. Konklusjon	75
5. Referanser.....	77
5.1. Filmer og TV	78

1. Introduksjon

Så lenge jeg kan huske på har medier og kunst spilt store roller i mitt liv. Musikken grep meg først; som ungdom og ung voksen spilte jeg i flere band og tilbrakte mange timer på soverommet for å klimpre på min gitar. Dette ledet videre til et studieløp som endte i bachelor i musikk, som igjen førte til et par år som musikk lærer i grunnskolen. Etter noen år ble jeg aktiv i det kulturelle studentmiljøet i Trondheim, hvor en mangeårig gryende interesse i film resulterte i arbeid for lokale filmklubber og enda større muligheter til å fordype meg i filmen. Trangen til å skaffe enda større innsikt innenfor film ledet meg inn på et årstudium i filmvitenskap som førte til en bachelorgrad – og nå, til en mastergrad.

Jeg så *Call Me By Your Name* (Guadagnino, 2017) første gang på Tromsø Internasjonale Filmfestival i januar 2018. Filmen omhandler romansen til to unge menn i idylliske, italienske omgivelser satt på midten av 1980-tallet. Filmen, som er omkranset i kunstneriske uttrykk traff en nerve i meg som gjorde at jeg så filmen flere ganger de påfølgende årene, og oppdaget nye ting etter hver visning. I mars 2020 ble jeg tipset om *Portrait of a Lady on Fire* (Sciamma, 2019), som også satte dype spor i meg. Filmen handler om forelskelsen til to kvinner satt på en øy utenfor Frankrikes kyst på 1700-tallet. På samme måte som i den førstnevnte filmen spiller kunstneriske uttrykk en stor rolle i fi almen. Det ble tydelig for meg at filmene delte et slektskap som gjorde det interessant å foreta noen sammenligninger mellom filmene.

En ting som slo meg i sammenligningen mellom filmene er hvor likegyldige filmenes protagonister syntes å være mot hverandre i tiden som leder opp til det første kysset. I opptakten til det første kysset er det noen få direkte kommunikasjonsuttrykk for affeksjon mellom protagonistene; blikk, kroppskontakt og flørtende ord, men de virket ikke å være betydningsfulle nok til å forklare hvorfor det første kysset eller tidspunktet da protagonistene ble sammen følte så emosjonelt slagkraftig. Det som satte i gang tankene til meg var et klipp i *Call Me by Your Name* hvor protagonistene står på en strand og håndhilser på hverandre. Det som er påfallende med dette er at de hilser ikke hverandre direkte hånd til hånd, men de holder i hver sin ende av en hånd fra en statue. Dette utfordret min originale antagelse om at protagonistene ikke gir særlige uttrykk for affeksjon for hverandre. Kanskje de gjør det, men på andre måter enn gjennom direkte kommunikasjonsuttrykk som handling og dialog? Scenen med statuehånden mellom de to elskende ble starten på en undersøkelse av hvilken funksjon andre medie- og kunstuttrykk har i filmene, og hvordan de interagerer med filmen. Statuer er et eksempel på skulptur, en kunstart av mange som framstilles i filmene. Filmene kombinerer også andre media og kunstarter i det som jeg har valgt å kalle for intermediale uttrykk, som vil spille en sentral rolle i denne oppgaven.

Kunstverkene som fremstilles har ofte en klassisk karakter; portrettene og maleriene er trofaste gjengivelser av personene de portretterer, det blir benyttet klassisk musikk fra kjente komponister som Vivaldi og Bach og statuene er tradisjonelle representasjoner av muskuløse og pene mennesker. Når klassiske versjoner av kunstuttrykk blir brukt i filmene til å uttrykke flørten mellom protagonistene frister det å bruke et annet, klassisk og tradisjonelt ord for flørt: kurtise. Dette leder til problemstillingen som oppgaven skal forsøke å svare på:

I knapphet av direkte former av kurtise, hvordan blir intermediale uttrykk brukt til å danne nærhet, intimitet og en romantisk relasjon mellom protagonistene i *Portrait of a Lady on Fire* (heretter: *Portrait*) og *Call Me by Your Name* (heretter: *CMBYN*)? Hvordan blir intermediale uttrykk brukt for å sette i gang relasjonelle utviklingstrinn og som et verktøy for å kunne reflektere over og beskrive romansene i filmene?

I neste delkapittel vil det følge en kort presentasjon av metode og teori. Kapittel 2 skal legge det teoretiske grunnlaget for analysene ved å se nærmere på konsept innenfor romanse i film, sjanger og intermedialitet. Kapittel 3 vil inneholde mer detaljerte gjennomganger og analyser av *Portrait* og *CMBYN*. Begge analysene vil ha en gjennomgang av relasjonen mellom protagonistene, før relasjonene blir sammenlignet med den romantiske sjangerfilmen og sett videre på i en intermedial kontekst. Til slutt i dette kapittelet følger en drøfting av resultatene som har kommet frem i løpet av analysene.

1.1. Metode og teori

For å forsøke å svare på problemstillingen presentert i forrige del vil det bli sett nærmere på *Portrait* og *CMBYN* i hver sin næranalyse. Begge filmene har en romantisk fortelling som hovedplott, mellom to av det samme kjønn. Det vil derfor være naturlig å se på filmene i lys av teori om romanse i film og sjangertrekk i populære romantiske sjangre og undersjangre. I tillegg fremstiller begge filmene flere ulike medier og kunstarter, som gjør det naturlig å se på filmene i lys av teori om intermedialitet.

Det teoretiske grunnlaget for næranalysene vil være konsept og idéer tatt fra studier om romanse i film og intermedialitet. Denne delen vil presentere de mest sentrale teoretikerne for oppgaven, andre bidragsyttere vil bli presentert fortløpende når de dukker opp. Generelt vil delen om romanse i film kunne legge et grunnlag for å kunne si hvordan kurtise og romanse blir og har blitt portrettert i film og spesielt i undersjangrene melodrama og romantiske komedier. Den danske, kognitive filmforskeren Torben Grodal vil bli benyttet for å se på hvorfor vi trenger romanse og hvorfor vi danner romantiske bånd, i tillegg til å se på noen kjennetegn på romanse i film. Videre vil tankene til førsteamanuensis James MacDowell om den lykkelige slutten i romansefilmer og universitetslektor Steven Rybins betraktninger om filmflørt supplere Grodal i dannelsen av kjennetegn ved den romantiske filmen. Betraktninger om sjanger fra filmprofessor Rick Altman vil fungere som et grunnlag for å få definert sentrale kjennetegn i den romantiske komedien av filmforsker Tamar Jeffers McDonald og i melodramaet av filmhistorikeren Thomas Elsaesser.

Den andre delen av det teoretiske grunnlaget tar for seg intermedialitet, som vil være en sentral komponent i analysen. Først vil forskjellige uttrykk, definisjoner og betraktninger i forhold til media- og intermedialitetsbegrepet fra medieteoretiker Lars Elleström bli lagt frem. Etter dette vil en metode for hvordan man kan foreta en intermedial filmanalyse av professor i litteraturvitenskap Jørgen Bruhn og professor i filmvitenskap Anne Gjelsvik bli presentert, samt noen flere viktige begrep og definisjoner innenfor intermedialitet. Til

sist vil det bli sett på professor i filmvitenskap Agnes Pethő sine tanker om intermedialitet i film og en intermedial analysemetode.

2. Teoretisk grunnlag

2.1. Romanse i film

Formålet med undersøkelsen inn mot romanse i film vil være å etablere tradisjonelle tropes og karakteristikk i romantisk film, med et nærmere blikk inn i undersjangrene melodrama og romantisk komedie (heretter: romcom).

I dette delkapittelet vil det bli sett nærmere på romanse fra et biologisk ståsted og videre fra et filmatisk ståsted. Romanse i film blir representert på mange ulike måter gjennom filmhistorien, og i denne delen vil det bli sett nærmere på hvordan romanse og kurtise har blitt portrettert gjennom tropes og virkemidler som finnes innenfor den romantiske filmen generelt, men også innenfor undersjangrene romcoms og melodrama. I stedet for å sammenligne kurtisen i *Portrait* og *CMBYN* med enkeltfilmer ansett som filmromantiske «klassikere» som *Casablanca* (Curtiz, 1942), *Titanic* (Cameron, 1997) eller *Gone With the Wind* (Fleming, 1939) vil heller sjangrene og tropene, som disse filmene ble lagd under, være sammenligningsgrunnlaget for analysene.

Romanse og romantiske bånd

I tillegg til å presentere fortellinger eller stemninger, er et av fiksjonsfilmens hovedformål å presentere karakterer til publikum. I de aller fleste tilfeller er disse karakterene mennesker eller antropomorfe vesener med menneskelignende trekk. Når filmer presenterer flere karakterer sammen kan disse være koblet sammen ved hjelp av ulike typer relasjoner; vennskap, familie, profesjonelt, eller i tilfellet jeg skal ta mest for meg; romanse. Dette leder meg til å undersøke nærmere hva en romantisk relasjon innebærer.

Romantiske filmer kan være veldig mangfoldige i hvordan de portretterer romantiske relasjoner, men det som er felles for alle romantiske filmer er at de behandler romantiske relasjoner. Følelsen som ligger til grunn i en romanse er det vi kaller kjærlighet. Hva er kjærlighet?

Torben Grodal (2004) argumenterer i *Love and Desire in the Cinema* for at handling både i film og det virkelige liv blir motivert og provosert frem av følelser. Et av hovedelementene i hans tanker stammer fra den nederlandske psykologen og professoren Nico Frijda, som sier at følelser er «handlingstendenser» (= *action tendencies*) som motiverer menneskelig atferd. For eksempel kan man føle redsel, i tur vil dette kunne motivere en til å rømme fra en truende situasjon eller å forsøke å bekjempe en trussel. Grodal mener at kjærlighet er en følelse som motiverer et individ til å etablere og vedlikeholde et eksklusivt og gjensidig emosjonelt bånd med en annen person. Her er det viktig å påpeke at han ikke går inn i en diskusjon om platonisk kjærlighet; altså kjærligheten man føler f. eks til sine barn, foreldre eller venner. Når han henviser til et «eksklusivt bånd» er det rimelig å anta at han først og fremst tenker på romantisk kjærlighet. Videre sier Grodal at grunnen til at kjærlighetsfølelsen slik vi kjenner den i dag har blitt til er gjennom evolusjon. Menneskebarn modnet sent i forhold til andre dyr og krevde mer oppmerksomhet enn hva en enslig mor kunne tilby. Faren

ble dermed mer involvert i oppdragelsen, noe som motiverte foreldrene til å danne og opprettholde et romantisk bånd for barnets skyld.

I forhold til Grodals kognitive teori om hvorfor vi danner romantiske kjærlighetsrelasjoner er det på sin plass å kommentere at Grodal baserer sin tenkning utelukkende i et kognitivt-evolusjonært perspektiv. Det er rimelig å anta at mennesker, i en verden hvor storsamfunnet, internett og andre moderne konsept ikke fantes, først dannet romantiske relasjoner ut ifra disse behovene, og det er eksempler fra naturen hvor andre arter holder sammen for å kunne oppfostre avkom (pingviner). Sett i lys av dagens mangfoldige samfunn og samfunnsutvikling de siste hundre årene er det derimot ikke vanskelig å se for seg at mennesker danner romantiske relasjoner på bakgrunn av andre faktorer enn felles barneoppdragelse. For eksempel viser Hefner og Wilsons (2013) studie at personer som ser mange romcoms får formet sine romantiske verdier fra slike filmer (mer om denne undersøkelsen under *Romansetroper og romanse i film*). Dette kan være med på å vise at våre ideal og verdier blir delvis formet av samfunnet rundt oss. De enorme endringene menneskesamfunnet har opplevd siden steinalderssamfunnet som Grodal skisserer, har over enhver tvil hatt stor påvirkning på vårt syn på romantisk kjærlighet, og gitt oss andre grunner til å danne par. De forskjellige grunnene er det ikke rom til å gå nærmere innpå i denne oppgaven, men Grodal har i sin tekst utarbeidet et mulig startpunkt for videre diskusjon.

Romansetroper og romanse i film

Romantiske fortellinger har alltid vært et populært startpunkt for filmer, spesielt mainstream Hollywood-filmer. Det har blitt estimert at så mye som 85 % av alle Hollywood-filmer lagd før 1960 fokuserte på en romansehistorie, og videre at 95 % av alle filmer hadde en romanse enten som hoved-, sekundær- eller subplott (Grau & Wolf, 2014: 287). Tallene etter 1960 inngår ikke i denne studien, men et kjapt søk på de 3 mest innbringende filmene i det 21. århundret (Box Office Mojo, 2021) vises filmene *Star Wars Ep VII: The Force Awakens* (Abrams, 2015), *Avengers: Endgame* (Russo & Russo, 2019) og *Avatar* (Cameron, 2009) på de tre øverste plassene, som alle har romanse enten som et sekundær- eller subplott.

Felles for de fleste romantiske filmer er at forholdet mellom to (eller flere) karakterer blir utforsket. En vanlig mal for et romantisk plott kan være at to enslige karakterer får en stadig mer intim relasjon i løpet av filmen. Etableringen og sementeringen av en romantisk relasjon kan fungere som et naturlig slutt punkt for narrativet («happily ever after»), eller «love as closure» i Grodals (2004) ord. Etableringen av forholdet kan også fungere som startpunktet for et annet type plott hvor karakterene må overkomme utfordringer for å forbli sammen. Valgene paret tar i dette scenariet kommer ofte i konflikt med andre verdier og skaper dermed en konflikt som driver narrativet fremover (Grodal, 2004). På motsatt side kan også målet med narrativet være at paret forsøker å bryte ut av forholdet, men må ta hensyn til verdier som status, familie, etc.

Den romantiske filmens slutt spiller en viktig del i hvordan vi oppfatter filmfortellingen. *Happy ending* (heretter: lykkelig slutt) er en trope diskutert i boken *Happy Endings in Hollywood Cinema: Cliché, Convention and the Final Couple* av James MacDowell. Han tar utgangspunkt i en definisjon av lykkelig slutt satt frem av Carl Plantinga: «The convention of the happy ending makes it probable that empathy will bring the rewards of

favourable outcome for the protagonists; thus our emotional investment will likely yield psychologically pleasing results.» (MacDowell, 2013: 20)

På grunn av vår emosjonelle investering i protagonistene vil deres belønning på slutten av filmen sannsynligvis produsere psykologisk tilfredsstillende resultater; vi blir fornøyde og lykkelige på vegne av og sammen med dem. Hva skal til for å oppnå en lykkelig slutt? For det første er det uten tvil et faktum at for å oppnå en lykkelig slutt må enten filmens karakterer, dets publikum, eller begge være fornøyde ved filmens slutt. Det er dermed ikke sagt at filmens slutt er nødt til å inkludere det MacDowell kaller *the Final Couple*, altså at et par står sammen og holder hverandre mens solen går ned i det fjerne. Man kan også få en lykkelig slutt hvor paret ikke ender opp sammen, men da må filmens slutt kommunisere en fortsettelse (*communicating continuation*); et håp og muligheter enten for at forholdet kan tas opp igjen på et punkt etter filmens slutt, eller at karakterene kan ha en tilsvarende lykkelig tilværelse på andre måter. Eksempelet MacDowell bruker for å belyse dette er slutten på *Casablanca*, hvor Ilsa (Ingrid Bergman) og Rick (Humphrey Bogart) ikke ender opp sammen som *the Final Couple*. Ilsa ofrer sitt mulige forhold til Rick for å følge og støtte sin ektemann Laszlo (Paul Henreid) frigjøringskamp mot nazistene. På samme måte kastes Rick også inn i kampen mot nazistene med sin nye venn, Louis (Claude Rains). Forholdet mellom Rick og Ilsa er ikke mulig på flystripes i *Casablanca*, men slutten kommuniserer en meningsfull fortsettelse i kamp mot nazismen for de involverte partene. (MacDowell, 2013: 50-55)

I en studie av innholdet i romcoms (produsert i tidsrommet 2003-2013) identifiserte Hefner og Wilson (2013) hvilke romantiske ideal som blir uttrykt i disse filmene. Disse idealene uttrykker diverse tanker og ideer samfunnet generelt har om romantikk, både realistiske og urealistiske. De romantiske idealene er:

1. *Kjærligheten overvinner alt annet*. I forholdets møte med diverse utfordringer trenger man ikke penger, status eller andre materielle goder. Kjærligheten som paret har for hverandre, er det ultimate hjelpemiddelet som vil lede dem gjennom utfordringene de måtte møte på.
2. *Idealisering av partner*. En karakters partner er perfekt, ufeilbar og vidunderlig.
3. *Sjelefrende/'den ene'*. Beskriver et tilfelle hvor det finnes bare en perfekt partner til karakteren.
4. *Kjærlighet ved første blick*. Kjærlighet oppstår umiddelbart etter det første møtet eller blikket.

Funnene i studiet viser til at i veldig mange romantiske filmer (98 % av de undersøkte filmene) blir en eller flere av disse idealene uttrykt. Et annet aspekt ved de romantiske idealene som Hefner og Wilson undersøker er at de ofte kan bli utfordret. Dette gir en større grad av realisme i filmenes portrettering av romantisk kjærlighet. Slike utfordringer uttrykker en mer praktisk tilnærming til romantisk kjærlighet. Til idealet *kjærlighet overvinner alt annet* kan en utfordring komme til uttrykk gjennom å vise et par som, selv om de er veldig forelskede og fornøyde med hverandre, sulter fordi de ikke har penger til mat. For å unngå komplikasjoner i forhold til matmangel må paret gjøre noe for å skaffe mat/penger, og dette utfordrer idealet om at kjærligheten overvinner alt annet.

Hefner og Wilson klassifiserte utfordringene inn i to kategorier; realistisk utfordring (henvist til i det forrige eksempelet) eller antiideal utfordring. En antiideal utfordring viser heller til en mer direkte og uttalt utfordring, i form av at en karakter ytrer til en

partner: «Jeg trenger ikke bare kjærlighet, men også økonomisk sikkerhet, tilfredsstillende husrom, osv.» (ibid: 2013)

Studien til Hefner og Wilson er delt inn i to deler, hvor den første delen har som mål å avdekke hvordan romantiske idealer blir uttrykt i romcoms i en kvantitativ analyse. Del to ser nærmere om det er kobling mellom de romantiske verdiene i filmene og seernes romantiske verdier. Gjennom å spørre et antall personer om deres forhold til romcoms og deres egne romantiske verdier kom de frem til at dersom man ofte ser romcoms vil man ha større sannsynlighet for at filmens romantiske ideal sammenfaller med ens egne romantiske ideal. Det legges to teorier til grunn for dette funnet; den ene er George Gerbners kultivasjonsteori som sier at vi danner oss virkelighetsoppfatninger gjennom eksponering av media, og den andre er Albert Banduras sosialkognitivistiske teori som tilsier at medialæring mest sannsynlig oppstår når en oppførsel blir belønnet (Hefner og Wilson viser også til at idealistiske romantiske uttrykk oftest blir belønnet over utfordringer av filmene i studien).

Et viktig element som gir romansesjangeren dens *magi* er selve kurtisen. I romantiske filmer hvor paret ikke er etablert fra starten av vil representasjonen av flørt og kurtise spille en avgjørende rolle i vår mottakelse av filmen. Som jeg nevner i innledningen og som jeg vil gå enda nærmere inn på senere så er kurtisen både i *Portrait* og *CMBYN* sentrale for analysen. I Steven Rybins bok *Gestures of Love* (2017) sees det på hvordan skuespillernes fremførelse spiller en rolle og er med på å skape «par-magien» i mainstream Hollywood-filmer på 1930, 40 og 50-tallet. For Rybin spiller tid og vår vurdering av tid en essensiell rolle i hvordan vi oppfatter flørten. Å flørte vil si å forlenge «kjærlighetstiden», for så å utsette øyeblikket hvor relasjonen blir institusjonalisert. Dermed fungerer flørten som pre-stadium hvor hverdagslivets bekymringer og forpliktelser ikke blir tatt særlig hensyn til. Psykoanalytiker Adam Phillips (ibid: 18) definerer videre flørten som den pågående utsettelsen av plikt og mål til fordel for den pågående, behagelige leken med tid.

For å komme nærmere inn mot filmene i analysen vil det i det videre settes søkelys på et par undersjangre innenfor den romantiske filmen. Romcomen er en sjanger som er en av de mer populære romantiske undersjangrene, som veldig mange filmtilskuere har et forhold til. Gjennomgangen av romcomen vil fungere som en referanse for å kunne analysere dannelsen av de romantiske relasjonene i analysefilmene. Tematisk deler analysefilmene mye med melodramaet, som det også vil bli sett nærmere på. Aller først skal det bli sett på selve sjangerbegrepet.

Hva er sjanger?

Sjanger forstås gjerne som fellestrekk filmer (eller andre tekster) har til felles, enten i form eller innhold. Steve Neale definerer sjanger som mønstre/strukturer/stiler/former som går utover individuelle filmer. Disse er med på å veilede filmskaperens konstruksjon og seernes oppfattelse av filmene. (1980: 7) Rick Altman benytter i *A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre* (1984) et dualistisk syn på sjanger; hvor sjanger innehar både en semantisk og syntaktisk funksjon. Altman mente at sjangerteoretikere innenfor film vanligvis valgte en av metodene og forkastet den andre i sin diskusjon av filmsjanger. Den semantiske metoden definerte sjanger gjennom å gjenkjenne enkeltbestanddeler i filmen. Altman legger frem Jean Mitrys definisjon av westernfilmen som en «film whose action, situated in the American West, is consistent

with the atmosphere, the values, and the conditions of existence in the Far West between 1840 and 1900.» (1984: 10) Basert på tilstedeværelsen av disse elementene i filmen kan man angi et stort korpus filmer (ibid: 10). Det syntaktiske metoden ser på hvordan forholdet mellom element i filmene definerer sjangeren. Kitses mente at westernfilmen vokste ut fra behandlingen av Vesten som hage og som ørken. På samme måte mente Cawelti at westernfilmen alltid tar plass i grenseområdet mellom sivilisasjon og villmark, moral og umoral, nytt og gammelt osv. (ibid: 10-11). Altman mente at ved å anvende både den semantiske og syntaktiske fremgangsmåten for å bedømme en sjangers korpus ville gi stor forklaringsevne, i tillegg ville fremgangsmåten gi mulighet til å inkludere et stort antall filmer. Kort fortalt kan sjanger for Altman stamme både fra filmens enkeltbestanddeler og dens underliggende strukturer.

Ifølge Altman hadde sjangerteoretikere før ham et syn på sjangre som et statisk element upåvirket av historie. Sjangre som westernfilmen og musikalen ble sett på som platoniske ideal, som førte til at det som definerte en musikal på 30-tallet ville fortsatt være gjeldende for en musikal på 60-tallet (ibid: 8). Dermed kunne ikke sjangre utvikle seg, dette synet var Altman uenig i. Sjangre og sjangerteori kunne ikke unnlate seg å inkludere historie; det er rimelig å anta at store samfunnsmessige forandringer over flere tiår vil påvirke publikums verdier og smak at for å overleve så må sjangre tilpasse seg tidsånden for å kunne overleve. Musikalsjangeren, representert i Astaire & Rogers-musikalene fra 30-tallet har åpenbart opplevd en stor forandring til dagens musikaler som *La La Land* (Chazelle, 2016), men begge blir fortsatt henviset til som musikaler.

Romantiske sjangre

CMBYN og *Portrait* er filmer som har mye til felles med strukturer og andre enkeltbestanddeler fra andre filmer i de romantiske undersjangrene romcoms og melodrama. På Wikipedia er *CMBYN* omtalt som «coming-of-age romantic drama» (*CMBYN*, u.å.), mens *Portrait* er omtalt som «historical romantic drama» (*Portrait*, u.å.). Romantiske drama vil si filmer med en mer seriøs tone hvor målet for fortellingen er å utforske romansen mellom to eller flere karakterer. Både *CMBYN* og *Portrait* er historiske i det at de skildrer et tidligere tidspunkt og bestemt sted, henholdsvis Frankrike på slutten av 1700-tallet og Italia på 1980-tallet. Oppgaven spør hvordan kurtisen i disse filmene skiller seg fra andre romantiske filmer, og på grunn av det vil jeg se nærmere på hvordan romcoms og melodrama vanligvis portretterer romantiske relasjoner og kurtise.

Romcoms

Romcoms er en av de mest populære undersjangrene innenfor romantisk film, og har vært relevant innenfor mainstream-filmer siden 1930- og 40-tallets screwball-komedier. I boken *Boy Meets Girl Meet Genre* definerer Tamar Jeffers McDonald romcomen som «en film hvor hovedplottet sirkler rundt en søken for kjærlighet. Denne søken blir portrettert på en lettbeint måte som nesten alltid har en lykkelig slutt» (2007: 9). Komedie i denne sammenhengen er dermed ikke nødvendigvis synonymt med morsomt, heller useriøst. Romcomen består ofte av lett gjenkjennelige byggeklosser og strukturer, som inkluderer (McDonald, 2007: 11-13):

- Mise-en-scène preget av urbane eller romantiske (bryllup) omgivelser, rekvisitter som blomster, sjokolade og levende lys, pene kostymer (dresser og kjoler for det

romantiske stevnemøtet), samt stereotypiske karakterer som den *upassende partneren* (Alec Baldwin i *Notting Hill* (Michell, 1999) og Jon Hamm i *Bridesmaids* (Feig, 2011)) eller *den ufysiske/innpåslitne romkameraten* (Rhys Ifans eller Rebel Wilson i de samme filmene).

- Den klassiske narrative strukturen, mest gjenkjennbar i protoplottet *gutt møter, mister og gjenvinner jenta*.
- Søkelys på ideologi som fremhever og underbygger viktigheten av paret. Man kan finne karakterer som er suksessrike i sin karriere, har mange venner og en støttende familie, men hvor mangelen på en partner hindrer den ultimate lykken. På motsatt ende kan karakteren være arbeidsledig og ensom, men dersom karakteren kan finne seg en partner vil de andre manglene ikke legge betydelige hindre for dens lykke. Begge situasjonene er eksempler på kjærlighetsidealet *kjærligheten overvinner alt*.
- Tradisjonelt sett har paret i romcomen vært en heterofilt, hvitt par, men det har siden 1990-tallet blitt forsøkt å inkludere andre etniske grupper og seksuelle legninger (hovedsakelig homofile) i parkonfigurasjonene.

I tillegg argumenterer McDonald for at romcomen er en av de lavest rangerte sjangrene. Hun peker på hvordan oppskriften som ble lagt frem i det forrige avsnittet kan føre til at romcoms oppleves som klisjépregede, med få muligheter til å eksperimentere. Geoff King har også argumentert at fordi at sjangerens bestanddeler er såpass enkle å skjelve kan den være et effektivt verktøy for å formidle ideologi (McDonald, 2007: 15-16). I studien henvist til tidligere av Hefner og Wilson viser resultatene fra studien at de som rapporterer å se mer romcoms rapporterer også en høyere grad av anerkjennelse for de romantiske idealene vist i disse filmene (2013).

Melodrama

På 1940-tallet ble melodramaet anerkjent som en type film hvor man fikk oppleve våpen, vold, action, skurker, heltinner i fare osv. I tillegg til dette ble melodrama brukt som et nedsettende begrep om filmer som hadde et usannsynlig plott. I dag kjenner vi disse filmene hovedsakelig som film noirs, mens melodrama i dag er kjent for å legge vekt på en forhøyet følsomhet og sentimentalitet. Elsaesser anvendte en definisjon av melodrama hvor vi har med en dramatisk fortelling som bruker musikalsk akkompagnement for å markere følelsesladde effekter (1991: 74). Det kjære barnet melodrama har mange navn i denne konteksten.

Professorer i film- og medievitenskap Timothy Corrigan og Patricia White angir i *The Film Experience: An Introduction* (2012) noen sentrale byggesteiner som kjennetegner sjangeren. Den mest sentrale byggesteinen i melodramaet er at vi har med undertrykte karakterer som sliter med å uttrykke sitt indre følelsesliv. Corrigan og White deler opp melodramaet inn i tre undersjangre: det *fysiske melodramaet*, det *sosiale melodramaet* eller *familiemelodramaet*. Det fysiske og sosiale melodramaet legger til rette utfordringer som er fysiske eller sosiale av natur; det vil si at fysiske og materielle forhold som folk og steder legger restriksjoner på karakterene, eller i tilfellet til det sosiale melodramaet at sosiale og samfunnsmessige forhold legger restriksjoner på karakterene. Den mest essensielle undersjangeren er familiemelodramaet; hvor familiære krefter som patriarkalsk autoritet, økonomisk avhengighet og kjønnsroller setter restriksjoner på karakterenes lykke og evne til å uttrykke seg selv. Felles for disse undersjangrene er at

de har en særegen visuell stil med innslag av nærbilder og innendørsscener, mens de bygger opp mot følsomme og sentimentale klimaks (330-333).

Oppsummert havner karakterer i melodramaet i vanskelige situasjoner som de sliter med å komme seg gjennom. I det moderne melodramaet *Carol* (Haynes, 2015) innleder den glamorøse forstadskvinnen Carol (Cate Blanchett) en affære med den unge kvinnen Therese (Rooney Mara). De møter utfordringer som gjør dette forholdet spesielt vanskelig: Carol er på starten av filmen gift med barn og de har ikke bare innledet en affære, men en homofil affære i 1950-tallets konservative USA. Todd Haynes tar også for seg utfordringene med romantiske forhold på tvers av hudfarge i *Far From Heaven* (2002) og ser på hvordan det er en trussel for familielivet og konservative verdier. Lignende utfordringer for familielivet i forstaden ble også portrettert i de mer klassiske melodrama-filmene til regissøren Douglas Sirk på 50-tallet, men kontroversielle temaer som homofili ble naturlig nok ikke behandlet eksplisitt på grunn av retningslinjer som Motion Picture Production Code eller *Hays Code*.

Elementene som kjennetegnet 1930-tallets «weepies» og «maternal» melodrama nådde sitt foreløpige høydepunkt i melodramaets gullalder på 50-tallet. De klassiske gullalder-melodramaene fra 50-tallet, spesielt filmene til Douglas Sirk, som ofte fremheves som en ledende regissør innenfor sjangeren, finner ofte sted i amerikanske forsteder på 50-tallet. Handlingen dreier seg, oftere enn ikke, om en kvinnelig karakter satt i en kontekst av emosjonell motgang i en hverdagslig setting, hvor press fra eksterne faktorer (familie, samfunn osv.) tvinger karakteren til å jobbe seg gjennom eller overvinne sine problemer enten gjennom besluttsomhet, offervilje eller mot (Melodrama Films, u.å.). Et virkemiddel som går igjen i Sirks melodrama er innramming, hvor karakterer blir representert gjennom vindu, dører og lignende. Elsaesser pekte på at dette virkemiddelet fungerer som en mekanisme for å distansere oss fra karakterene; rammene forteller oss om karakterenes indre følelsesliv på en måte som de ikke er i stand til å uttrykke selv. (Rybin, 2017: 213) Objekter (rammer inkludert) spiller viktige roller for å gi seerne informasjon om karakterene. En tematisk, syntaktisk trope som ofte går igjen i melodramaet er skillepunktet mellom lyst og plikt, hvor forventninger fra omgivelser hindrer karakterene å gi inn for sine lyster og få et mer fullendt liv. Dette er tydelig i *All That Heaven Allows* (Sirk, 1955), hvor enkefruen Cary (Jane Wyman) blir forelsket i den yngre Ron (Rock Hudson), som lever et uanstrengt liv i harmoni med naturen, i stor kontrast Carys overdådige og overfladiske forstadsliv. Cary må dermed ta hensyn til barnas ønske om å være anstendig i hensyn til den avdøde faren og ektemannen, i tillegg til de samfunnsmessige forventningene Carys omgangskrets har til henne med tanke på anstendighet. Naturlig nok gir disse forventningene store utfordringer for Carys håp om å kunne ha et forhold til Ron samtidig som hun må håndtere de eksterne forventningene rundt henne.

I artikkelen *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Drama* (1991) tok Thomas Elsaesser et dypdykk i melodramaet fra dets begynnelse rundt den franske revolusjonen til melodramaets storhetstid i filmen rundt 1950-tallet. Douglas Sirk har gitt mange intervju om sine filmer, om hvordan han brukte linser med dypt fokus til å gi objekter og fargene en følelse av hardhet som i tur ville «bringe ut den indre volden og energien i karakterene, som er låst i dem uten mulighet til å bryte ut». Videre kommenterer Elsaesser hvordan estetiske virkemidler helt siden melodramaets begynnelse har jobbet for å underbygge følelsen av undertrykkelse og å være fastlåst. I tidlige melodrama ble musikk (*melos*=«sang») brukt til å underbygge eller -kutte scenenes moralske og intellektuelle verdi. Melodramaet kan dermed sies å være en type

film hvor mening sjeldent ligger bart foran oss, men som ofte blir ymtet frem gjennom filmtekniske virkemidler. Det er en type film hvor det eksplisitte er gjort implisitt og hvor karakterene ofte ender opp med å være passive i stedet for å handle. Melodramaets mise-en-scène er karakterisert ved en dynamisk bruk av romlige og musikalske kategorier, i motsetning til intellektuelle eller litterære. Et eksempel kan være en dialog mellom to karakterer, hvor man kanskje finner mest mening ikke i *hva* som blir sagt, men heller *hvordan* ting blir sagt. Orkestreringen av disse elementene (i tillegg til lyssetting, billedkomposisjon og innredning) inn i dramatiske situasjoner gjør mulig komplekse estetiske mønstre som er typiske for melodramaet. (Elsaesser, 1991: 68, 74-76)

2.2. Intermedialitet

Intermedialitet blir hos Elleström definert som «a result of constructed media borders being trespassed» (2010: 27). Intermedialitet vil dermed si å se på forholdet mellom medium og grensene mellom dem. Forskningsområdet metode blir av Pethó sammenlignet med kognitiv filmteoris metode i form av David Bordwell og Noël Carrolls arbeid; dette innebærer problemdrevet refleksjon og forskning plassert i midten av et spektrum hvor ytterpunktene er data-fokus (formalisme) og spekulasjoner gjennom Grand Theory (psykoanalyse, feminisme, ol.) (Pethó, 2011: 2, 23). Med dette som fokusområde vil jeg gå gjennom Elleströms teorier om media og intermedialitet og Bruhn & Gjelsviks og Pethós teorier og metoder med hensyn til intermedialitet i de påfølgende avsnittene. En stor del av begrepene som vil bli gjennomgått i denne delen vil ha en form av ordet «media» i seg, og dermed vil det først bli sett på spørsmålet: hva er media?

Hva er media?

Rent språklig er media (flertallsformen av *medium*) et ord med flere betydninger som alle har med å være mellom noe, dermed «mellom». En standarddefinisjon vil være at et medium er en kanal som er til for å formidle informasjon og underholdning. En avis vil ifølge denne definisjonen være et medium for å formidle nyheter, sport, vær (informasjon) og tegneseriestriper, kryssord, quizer (underholdning). En annen definisjon satt frem av Marshall McLuhan er at media er «utvidelser av mennesker»; som ikke bare innebærer det talte ord, fotografiet, TV, skrivemaskinen, eller andre «tradisjonelle media», men også penger, hjul og økser. (Elleström, 2010: 13). For McLuhan betyr dette at media er verktøy som mennesker tilskriver en informasjons- eller underholdningsverdi. Dermed kan media ha mye til felles med kunst, som McLuhan ikke går nærmere inn på. I følge Elleström er forskjellen mellom media og kunst at kunst er mer utviklede og komplekse måter å blande sammen informasjon og underholdning, samtidig som den innehar, i motsetning til media, en kunstnerisk verdi. Den samme tingen kan bli ansett for å være både et kunstverk og et medium, avhengig av hvilke parameter man tar inn i betraktningen. Dermed kan det by på utfordringer å finne et presist, objektivt skille på disse begrepene. En ting man kan si sikkert om forholdet mellom media og kunst er at all kunst er media, mens media kan bli til kunst. Fotografiet *The Terror of War* (Time, u.å.) viser vietnamesiske barn som løper gråtende etter et

napalm-angrep, og var opprinnelig et bilde tatt av AP-fotografen Nick Ut til journalistisk bruk. Bildets formål var først og fremst å gi informasjon om hvordan krigen i Vietnam påvirket lokalbefolkningen. Etter heder i form av blant annet en Pulitzer-pris har bildet fått masse oppmerksomhet; blant annet har den anerkjente gateartisten Banksy lagd en homagen *Napalm* (MyArtBroker, u.å.), basert på den ene jenta avbildet i originalbildet. Bildet, som opprinnelig var ment til journalistisk bruk, ble dermed også (del av) et kunstverk.

Mediamodaliteter

For å kunne skille mer presist mellom ulike typer media og forholdet mellom de har man tidligere startet analyser med å sette klare skiller mellom ulike enheter som bilde, musikk, tekst, film, verbale media etc. Resultatet av slike sammenligninger kan ofte lede til forvirrende konklusjoner, som Elleström mener oppstår på grunn av to grunnleggende begrensinger; media som blir sammenlignet blir behandlet som fundamentalt forskjellige med få fellesnevnerer eller at mediernes materialitet ikke blir skilt fra hvordan vi oppfatter mediene (ibid: 14-15). For mennesker er det naturlig å ikke skille mellom mediernes materialitet og hvordan vi oppfatter de, siden ingenting kan eksistere for oss utenfor vår persepsjon. En filmscene som benytter sakte film har flere dimensjoner av tid; tiden vi oppfatter scenen i og tiden som forløper i filmens univers.

Elleström fremlegger dermed et teoretisk rammeverk for å kunne analysere media på tvers av deres ulikheter. Herunder legger han frem ulike modaliteter av media; som går fra det håndgripelige, gjennom det perseptuelle til det konseptuelle. Disse er den *materielle modaliteten*, den *sanselige modaliteten*, den *spatiotemporale modaliteten* og den *semiotiske modaliteten*. Det som er viktig å anerkjenne her er at alle media er realisert i en eller form innenfor alle modalitetene (ibid: 17).

Den materielle modaliteten blir definert som det kroppslige grensesnittet til mediet. Herunder vil man kunne si at det materielle grensesnittet til en tv-serie er en flat skjerm av bilder presentert i rask rekkefølge, mens det materielle grensesnittet til musikk vil være lydbølger (ibid: 17). Selve filmen *Portraits* materielle modalitet er en kombinasjon av kinolerretet eller skjermen hvor det projiseres bilder i rask rekkefølge, mens de fremstilte portrettenes materielle modalitet er kombinasjonen av lerretet og malingen som legges på lerretet.

Den sanselige modaliteten kan bli definert som både fysiske og kognitive måter å oppfatte mediets grensesnitt gjennom sanser. Dette er en operasjon som Elleström har delt inn i 3 dimensjoner; *sansedata* som blir gitt fra objektet som skal sanses, *reseptorer* som når de blir stimulert gir nerveimpulser som igjen blir fraktet nervesystemet, før man til slutt tar for seg *sensasjonen*, den opplevde effekten av nervestimulansen (ibid: 17-18). Både filmen og portrettet deler likheter her ved at enten bildene i rekkefølge eller bildet i portrettet er sansedata som stimulerer reseptorer i synsnerven før vi produserer en kognitiv eller emosjonell respons basert på det visuelle sanseintrykket.

Den spatiotemporale modaliteten tar for seg hvordan man strukturerer objektets materialitet inn i tid og rom gjennom kognitive prosesser og persepsjon. Det handler dermed om hvordan vi oppfatter mediets materialitet gjennom 4 dimensjoner; høyde, bredde, dybde og tid. Musikk blir oppfattet hovedsakelig gjennom tid, et maleri blir oppfattet gjennom bredde og høyde mens en skulptur blir oppfattet gjennom bredde, høyde og dybde. Media som mangler dimensjonen tid, og som beholder sin *sansedata*

over tid kan man kalle *statisk*. Portrettene i *Portrait* faller innenfor denne betegnelsen. Media som inkluderer tid i sin selvaktualisering, er *sekvensiell*, som selve filmen *Portrait* (ibid: 18-21).

Den siste modaliteten Elleström tar utgangspunkt i er den *semiotiske modaliteten*. Denne modaliteten ser på mening; hovedsakelig gjennom tolkning av tegn. Charles S. Peirces semiotikk, hvor man skiller mellom ikon, indeks og symbol gir oss en måte å tolke hvor mediet tillegger sin mening (ibid: 21). Kort fortalt sier Peirces semiotikk noe om likheten et tegn har til tingen den representerer; ild kan bli representert enten som en flamme (ikon), røyk (indeks) eller fargen rød (symbol). Eksempler innenfor media vil være at det skrevne ord vil ha en symbolsk verdi, siden bokstavene kombinert til ord vil ikke ha en direkte overføringsverdi til tingene de representerer (ordet «familie» bærer ingen fysisk likhet til foreldre og deres barn). Visuelle medium som maling og bilder bærer hovedsakelig en ikonisk verdi, siden et bilde av en hammer viser en hammer som har en stor grad av likhet til tingen den representerer.

For å oppsummere kan man ta en papiravis som et eksempel for hvordan man kan benytte mediamodalitetene. Dens materielle grensesnitt er det flate papiret som alle artiklene, bildene og reklamene er trykket på. Innenfor den sanselige modaliteten er avisens sansedata tekst og bilder som legger til rette for et visuelt inntrykk. Lukten av en nytrykket avis kan også spille en faktor i denne sammenhengen. Visuelle reseptorer og luktreseptorer blir stimulert, og man opplever en syns- og luktsensasjon. Spatiotemporal inkludering av avisen de romlige dimensjonene høyde og bredde. Dersom avisen står lenge nok kan lukten av blekk forsvinne og teksten blekne, men siden dette vil ta lengre tid enn tiden vi bruker på å lese avisen, kan man anse avisen som statisk. Til sist vil teksten i avisen besitte en symbolsk kvalitet, mens bildene enten vil besitte en ikonisk (bilde av intervjuobjekt) eller en indeksikal kvalitet (bilde av et nedbrent hus for å illustrere en brann).

Ved å benytte mediamodalitetene lagt frem av Elleström har man et rammeverk som kan benyttes for å mer presist kunne angi forskjeller og ulikheter mellom ulike typer media. I både *Portrait* og *CMBYN* spiller andre media enn film forskjellige roller i vår oppfattelse av relasjonene mellom hovedpersonene og forståelse av filmfortellingen. Det som gjør Elleströms rammeverk til et effektivt verktøy i en intermedial analyse av disse filmene er at den tar utgangspunkt i en atomistisk tilnærming av alle medier. Mennesker består av tilnærmet like byggeklosser, men det er den nærmest uendelig kompliserte kombinasjonen av disse som gjør at det finnes like mange typer mennesker som det finnes mennesker, hvorav ingen er like. På samme måte gjør Elleströms modaliteter det enklere å identifisere medienes grunnleggende byggeklosser, slik at vi kan danne linjer mellom tallrike, forskjellige kombinasjoner som resulterer i de ulike mediene vi ser portrettert i filmene.

Bruhn & Gjelsvik om intermedialitet

I *Cinema Between Media: An Intermediality Approach* (2018) gjør Jørgen Bruhn og Anne Gjelsvik filmanalyser ved bruk av konsept og analytiske verktøy fra intermedialitet og mediateori (2018: 1). I boken er det sju casestudier; eksempler på filmanalyser som ser på filmer i lys av forskjellige konsept fra intermedialitet. (Bruhn & Gjelsvik, 2018: 1-2).

Viktige begrep og definisjoner

Som vi har sett i tidligere avsnitt kan media-begrepet være forvirrende, og derfor gir Bruhn og Gjelsvik leseren først et par definisjoner og klargjøringer før de begynner å beskrive sin metodologi. De benytter Lars Elleströms teorier om medier og intermedialitet i et forsøk på å bryte ned hva man i vanlig dagligtale og i akademisk sammenheng mener når man henviser til medium. Elleström mener at medium kan brytes ned til tre sammenkoblede dimensjoner som ofte blir brukt om hverandre; grunnleggende media (basic media), kvalifisert media (qualified media) og teknisk media (technical media). Grunnleggende media kan sies å være de grunnleggende byggsteinene media er bygd opp av: det skrevne ord, bilder i bevegelse eller rytmiske lydmonstre. Videre blir disse byggsteinene formet om til det som kalt et kvalifisert media; som kan være en dokumentarfilm, avisartikkel, symfonisk musikk osv. Et annet ord for kvalifisert media kan også være kunstarter, dersom det kvalifiserte mediet har en iboende kunstnerisk verdi. Den siste dimensjonen, teknisk media, er grensesnittet som fremviser enten grunnleggende eller kvalifisert media; en skjerm, lerret, et ark osv. Alle disse dimensjonene kan bli inkludert i en medieanalyse (Bruhn & Gjelsvik, 2018: 9).

Når det gjelder studiet av filmen som et blandet medium kan man dele filmens heteromedialitet inn i to dimensjoner; *transformasjon* og *kombinasjon*. Transformasjon vil i denne sammenhengen si en prosess hvor en tekst er transformert fra et medium til et annet, for eksempel en adaptasjon av en tekst fra et litterært medium til filmmediet. Kombinasjon på den andre siden tar for seg fenomen hvor to eller flere medier befinner seg i det samme mediet samtidig, enkelt forklart kan dette være en film som viser et maleri (Bruhn & Gjelsvik, 2018: 11). Innenfor mediatransformasjon drar Bruhn og Gjelsvik distinksjoner mellom *intermedial referanse* og *formell imitasjon*. En intermedial referanse kan være når en filmskaper, enten bevisst eller ubevisst, viser til eller legger inn en referanse et annet medieprodukt. En formell imitasjon derimot, er når et medium tar på seg visse karakteristikk til et annet medium. For eksempel kan lyssettingen i et maleri filmen omhandler være en direkte inspirasjon til hvordan filmen lyssettes (2018: 12-13) Et siste begrep Bruhn og Gjelsvik tar for seg er «medial projeksjon» (= *medial projection*), som i filmens tilfelle betyr at deler av filmens diegese fremstilles gjennom annet et kvalifisert eller teknisk medium (2018: 13).

Tre-steps fremgangsmåte til analyse av medialitet i film

Metodologien som Bruhn og Gjelsvik foreslår for en intermedial filmanalyse går gjennom tre steg hvor man katalogiserer en liste over mediale tilfeller, for så å strukturere listen før man tolker disse funnene, ofte ved å kontekstualisere funnene utenfor selve filmen (2018: 14). Den første fasen, katalogisering, er den mest banale fasen der man lokaliserer tilfeller hvor forskjellige media blir fremstilt. I tilfellet for filmene jeg har valgt å analysere vil dette innebære å identifisere f. eks de enkelte instansene hvor maling eller musikk er representert. Det som er viktig å ta i betraktning i dette steget er at tilfellene må være relevante for det man ønsker å studere; de må være medialt interessante. Filmene som skal undersøkes har betydelige antall intermediale tilfeller, ikke alle disse tilfellene vil være like relevante. Samtidig er viktig å inkludere en bred definisjon av media for å få en betydelig mengde data å jobbe med (2018: 15). Det neste steget, strukturering, vil si å prøve å få en sammenheng i funnene fra det forrige steget. Man kan velge forskjellige fremgangsmåter for hvordan man ønsker å strukturere funnene sine. Disse vil ofte åpenbart ha en direkte sammenheng med filmen man ser på.

Et av eksemplene Bruhn og Gjelsvik nevner er å se på hvordan de tekniske media kan reflektere tiden filmen er satt i (2018: 18). Når man har sett på filmen som helhet kan man begynne å dra funnene fra de første to stegene utover og sette de i kontekst med perspektiv og elementer utenfor filmen (Bruhn & Gjelsvik, 2018: 19). Denne fremgangsmåten vil være til nytte for å få lagt frem mine funn på en strukturert måte. Grunnen til dette er at metoden legger til rette for at analysen først kan kaste et vidt nett over flere tilfeller av intermedialitet i en kvalitativ studie. Når et tilstrekkelig antall tilfeller er identifisert vil disse funnene bli sett på i forhold til hverandre, og hvilke effekter de kombinerte tilfellene har for filmen og relasjonene de portretterer. Studiene går dermed gradvis over til et kvalitativt dypdykk. Jeg ønsker ikke å kopiere fremgangsmåten fullstendig, men heller å benytte en todeling av analysen hvor den første delen har et deskriptivt perspektiv, som kan sammenlignes med Bruhn og Gjelsviks første steg, katalogisering. Den neste delen av analysen vil flette sammen Bruhn og Gjelsviks steg 2 og 3 til en enkelt tolkningsdel med et fortolkende perspektiv, som ser på funnene i dypere struktur innad i filmen.

Agnes Pethő og intermedialitet

Bruhn og Gjelsvik skiller seg fra Agnes Pethő med at de tilbyr leserne en praktisk, repeterbar metodologi; et analyseverktøy, i motsetning til Pethő som hovedsakelig ser på intermedialitet i film med en historisk og filosofisk vinkling.

Spørsmålet Pethő stiller seg er om vi i det hele tatt kan snakke om en generell teori innenfor filmatisk intermedialitet, Opp gjennom historien har det vært forskjellige syn på intermedialitet i forhold til film, hvor Pethő har identifisert 5 paradigmer fra starten av 1900- tallet til i dag; 1) Film som synestetisk opplevelse, 2) Transmediale teorier om film, 3) komparative analyser og interkunstteorier, 4) parallaxehistoriografi og mediarkeologi og 5) modellering av filmatisk intermedialitet og kartlegging av den intermediale filmens retorikk (2011: 31-48). Her er det viktig å påpeke at intermedialitet som regel ikke har blitt behandlet eksplisitt. Opp gjennom historien har i all hovedsak filmen blitt betraktet som en monomedial enhet. Man kan allikevel se at diverse deler av film ble behandlet på en måte som gjør at man kunne ha benyttet intermediale analysemetoder, uten at dette har blitt gjort direkte (ibid: 46).

1. Film som synestetisk opplevelse

Dette paradigmet gjorde seg gjeldende ved dannelsen av en generell filmteori på 1910- og 20-tallet. Her ble det benyttet forskjellige synestetiske metaforer for å i all hovedsak definere hva film ikke er, og dermed etablere hva som er filmens egenart. Hugo Münsterberg beskrev filmen som et «fotospill» (= *photoplay*), og Vachel Lindsay beskrev filmen enten som skulptur i bevegelse, malning i bevegelse eller arkitektur i bevegelse (ibid: 31). Metaforene ble etter hvert mer komplekse; Sergei Eisenstein i sin montasjeteori beskrev filmen som «musikk for øynene» (ibid: 31). Dermed ble det nye filmmediet sammenvevd og sammenlignet med allerede eksisterende medium gjennom synestetisk språk og metaforer. Film ble i tur definert gjennom denne sammenligningen i en prosess man kaller remediering (remediation) (ibid: 32). Resultatet av dette teoretiske arbeidet ble forskjellige normative estetiske prinsipp og mediagrenser man mente at filmen burde holde seg innenfor.

2. Transmediale teorier om film

Innenfor dette paradigmet ble teorier innenfor andre kunstarter brukt innenfor

filmanalyse. Et eksempel er hvordan teoretisering av narrativ fra litterær narratologi ble brukt til å analysere filmnarrativ, hvor uttrykk som «fabula» og «syuzhet» ble lånt fra de russiske formalistene og anvendt av David Bordwell og Kristin Thompson i sine analyser (ibid: 34). En kritikk som Pethó fremmer innenfor dette paradigmet var at strukturer som man finner i litteratur og andre kunstarter ikke nødvendigvis gjør seg gjeldene for film (ibid: 34).

3. Komparative analyser og interkunstteorier

Media har påvirkninger på hverandre som gir seg uttrykk på forskjellige måter, dette er hovedfokuset innenfor dette paradigmet. Dette kunne gå på å finne representasjoner av en kunstart innenfor en annen som et utgangspunkt for en analyse, slikt jeg har som mål å gjøre i denne oppgaven. Her kunne man også se på fenomen som gjør seg gjeldende innenfor flere kunstarter, f. eks refleksivitet i litteratur og film.

Adaptasjonsteorier som behandler en teksts overgang fra et medium til et annet ble det også sett nærmere på. Bruhn og Gjelsviks intermediale metode befinner seg innenfor dette paradigmet. I analysen av *Portrait* og *CMBYN* vil det bli sett på hvilken effekt samspillet mellom filmen og de andre mediene har på relasjonen mellom protagonistene; hvilken effekt musikk, maling og andre medier har i formingen av relasjonen mellom protagonistene i *Portrait* og hvilken effekt musikk, litteratur og andre medier har i formingen av relasjonen mellom protagonistene i *CMBYN*.

4. Parallaksehistoriografi og mediearkeologi

Etter hvert som tiden går og nye teorier og medier kommer til kan det bli aktuelt å se på gamle kunstverk i lys av nyere medium eller motsatt, at nye kunstverk blir sett på i lys av gamle kunstverk. Dette paradigmet gjør seg spesielt gjeldende i dag pga. et medielandskap hvor nye medier blir skapt og eksisterende omformet i rekordtempo.

5. Modellering av filmatisk intermedialitet og kartlegging av den intermediale filmens retorikk

Her forsøker man gjennom analyser av intermedialitet i film å si noe om intermedialitet som helhet. Innenfor dette paradigmet tar man i bruk språk fra filosofi, litteraturvitenskap eller medievitenskap. Som forskningsobjekt benyttes filmer med intermediale elementer for å forsøke å finne en felles retorikk innenfor intermedial film.

Pethó og intermedial metode

«All media is mixed media. «

- W. J. T. Mitchell (ibid: 56)

Et sentralt startpunkt for å kunne foreta en inter- og multimedial analyse av film eller andre media er å kunne snakke om enkeltbestanddelene de består av, som Elleströms mediamodaliteter er med å legge til rette for. I filmteoriens begynnelse var teoretikere opptatt av å fremsnakke filmens særegenheter og monomedialitet¹, samt å fremheve hvordan filmen skilte seg ut og var annerledes fra andre allerede eksisterende kunstarter. Denne antagelsen var gyldig i tiden og diskursen den befant seg i; hvor filmen søkte etter å frigjøre seg og kreve sin plass blant de etablerte kunstartene, men i dag er antakelsen om at film er monomedial ansett som en uholdbar teoretisk posisjon (ibid: 57). Et eksempel som viser denne motstanden, er at stort sett alle filmer inneholder i alle fall minst et annet medium; det skrevne ord. Man benytter det skrevne

¹ Antagelsen om at filmen er et unikt og distinkt kommunikasjonsmedium.

ord for å vise de sentrale aktørene, for å markere et sted eller tid filmens handlinger utspiller seg i, eller for å markere filmens tittel, pause (*Intermission*) eller filmens slutt (*The End*). I tillegg til det skrevne ord vil filmer henvise til andre medier som dans, teater, musikk, fotografi osv. Filmen er også et «mixed media», et mangfoldig område hvor flere medier holder til.

De ulike medier involvert i filmen deltar med sine egne kognitive trekk som vi har ulike oppfatninger og tanker om. Allikevel legger vi som regel ikke merke til de enkelte bestanddelene når vi ser filmen, men legger automatisk alle enkeltbestanddelene inn i det komplekse filmatiske mediauniverset som utfolder seg foran oss (ibid: 60).

Pethó argumenterer for at når et media er «gjennomsiktig» (=transparent) oppfatter vi det ikke som et medium, men noe annet som blir kommunisert av mediet (ibid: 96). I dette tilfellet er filmen et gjennomsiktig medium i den forstand at den portretterer verden på en realistisk og åpen måte, som skaper en illusjon av objektets umiddelbarhet, og seerens sans av at noe blir mediert til dem finner ikke sted. Filmens intermedialitet kommer sterkere til syne når man anvender filmatiske virkemidler i forsøk på å bryte illusjonen. Pethó viser til to moduser hvor en filmskaper kan bryte denne illusjonen og skape en ettertrykkelig følelse av intermedialitet (ibid: 99):

1. En sensuell modus hvor seeren blir invitert til å komme i kontakt med filmuniverset, for så å oppfatte filmen slik vi ville ha oppfattet andre medier.
2. En strukturell modus hvor filmen gjør sine iboende mediakomponenter og det komplekse forholdet mellom de synlig.

Pethó kommer ikke med eksempler på hvilke filmatiske virkemidler en filmskaper kan ta i bruk for å invitere seeren i enten en sensuell eller strukturell modus, men det hun snakker om er i hvor stor grad filmskaperen ønsker å bevisstgjøre seeren på filmens forhold til intermedialitet. De intermediale analysene av filmene vil se nærmere på hvordan filmene forholder seg til intermedialitet og intermediale uttrykk.

3. Analyser

I denne delen vil det bli foretatt analyser av *Portrait* og *CMBYN*. Analysene vil være delt inn i 3 deler som vil se på: relasjonenes utvikling, filmenes forhold til den romantiske sjangerfilmen og til slutt filmenes forhold til intermedialitet. Etter analysene vil funnene i analysene bli vurdert i en drøftingsdel som konkluderer denne delen.

3.1. *Portrait of a Lady on Fire*

Portrait (fransk: *Portrait de la jeune fille en feu*) er et fransk romantisk drama fra 2019 skrevet og regissert av Céline Sciamma. Filmen er satt til en øy på kanten av Frankrikes vestkyst på 1700-tallet og følger en forbudt affære mellom aristokraten Héloïse (Adèle Haenel) og maleren Marianne (Noémie Merlant), som har blitt ansatt for å male et portrett av Héloïse med hensikt om å sende portrettet til en fremtidig ektemann av adel i Milano. Héloïse stiller seg negativ til å bli malt, og dette fører til at Marianne må ta skisser av henne og fullføre portrettet i skjul. Med portrettet fullført røper Marianne sannheten til Héloïse, som ikke liker portrettet fordi det ikke portretterer hennes sanne natur. Marianne ødelegger portrettet, og blir satt til å male et nytt et mens Héloïses mor drar ut på en reise. Héloïse begynner deretter å posere for portrettet, og vi følger deretter utviklingen av deres relasjon fra en profesjonell til en romantisk relasjon. Dessverre fører diverse faktorer til at forholdet ikke kan vare utover malingen av portrettet, og de ender i hver sin sfære; Marianne som maleinstruktør og Héloïse som kona til en adelsmann Milano.

3.1.1. Relasjonen mellom Héloïse og Marianne

I denne delen vil utviklingen av Héloïses og Mariannes romantiske relasjon bli oppsummert i enkeltdeler som igjen består av enkeltscener og -sekvenser. Forekomsten av andre medier (jfr. Bruhn & Gjelsvik) vil også bli fremhevet i denne delen, men jeg vil vende mer i detalj til disse i *Portrait* og *intermedialitet*. Delene av protagonistenes relasjon har blitt delt opp i deler jeg har valgt å kalle: *bakgrunn*, *det første møtet*, *eskalering*, *konsolidering*, *utfordring*, *tap* og til slutt *epilog*.

Bakgrunn

Før filmens par i det hele tatt møtes får tilskueren tildelt eksposisjon som svarer på spørsmål som: «Hvem er karakterene?» og «Hvor/når er vi?». *Portrait* begynner i et atelier hvor kullstifter skisserer på et lerret mens rulletekst angir sentrale aktører i filmen. Det klippes til nærbilder av flere unge kvinner som studerer noe utenfor kameraets perspektiv med en kvinnelig stemme off-screen som kommer med instruksjoner til kvinnene:

Kvinnen: First, my contours. The outline. Not too fast. Take time to look at me.

Objektet for kvinnes studie viser seg å være en kvinne, Marianne, som poserer foran de yngre kvinnene i et halvtotalt bildeutsnitt. De unge kvinnene er Mariannes malestudenter, hun sier til sine studenter at de må legge merke til hennes konturer, hvordan armene hennes står plassert og andre instruksjoner. Mariannes blikk fokuserer plutselig intenst på et bestemt punkt i rommet, før hun spør klassen hvem som plasserte maleriet der. Studentene snur seg og ser på maleriet, og vi får vite gjennom Mariannes kroppslige reaksjon og en kameraføring mot henne at hun får en emosjonell reaksjon av maleriet. Marianne forteller at maleriet ble lagd for lenge siden, og at den har tittelen «Portrett av en Kvinne i Flamme»; vi får altså tittelen på både maleriet og filmen fortalt oralt her. På maleriet kan man skimte en kvinne i flamme som befinner seg i et åpent nattlandskap. Deretter klippes det til Marianne på en båt, og det blir åpenbart at resten av filmen er et tilbakeblikk på hendelsene som førte til malingen av dette portrettet. I den første sekvensen utledet i dette avsnittet får vi dermed vite at vi på dette framtidige tidspunktet i atelieret er i en situasjon hvor Marianne ikke lenger er sammen med personen i portrettet.

Det første møtet

I den neste sekvensen ankommer Marianne stedet hvor Héloïse bor med sin mor (Valeria Golino) og tjenestepiken Sophie (Luàna Bajrami). Når hun kommer frem blir Marianne tatt hånd om av Sophie, som forteller at Héloïse flyttet hjem for et par uker siden fra et nonnekloster, delvis på grunn av at hennes søster, som var lovet bort til ekteskap, nylig hadde begått selvmord. Hun får også vite at en annen maler har forsøkt å male Héloïse, uten suksess. Senere den samme kvelden finner Marianne et portrett av en hodeløs Héloïse kledd i en grønn kjole. Den neste dagen forbereder Marianne et atelier hvor hun kan male, og i en samtale med Héloïses mor får Marianne vite at den eneste måten å male henne på vil være i skjul, ellers vil Héloïse mest sannsynlig nekte igjen. De etablerer dermed et alibi for Marianne; hun skal forestille en kompanjong for Héloïse. Ca. 20 minutter ute i filmen skjer det første møtet mellom Héloïse og Marianne, de har avtalt å gå en tur sammen. Kameraet er plassert mellom protagonistene, Héloïse, som går med en hette på seg, blir filmet bakfra i et halvnært utsnitt mens vi får se Marianne forfra i et halvtotalt utsnitt. De går sammen mot havet, før Héloïse begynner å løpe mot kanten av en høy klippe over havet. Påminnet om selvmordet av Héloïses søster, så begynner Marianne å løpe etter i frykt for hva Héloïse har tenkt å gjøre. Héloïse stopper like før stupet, kameraet kjører inn mot hodet hennes, hun snur og vi (og Marianne) ser hennes ansikt for første gang.

Héloïse: I've dreamt of that for years.

Marianne: Dying?

Héloïse: Running.

Deretter følger en mindre sekvens hvor protagonistene går og ser undrende på hverandre. Vi vet at Marianne må forsøke å få med seg Héloïses trekk for det hemmelige portrettet, dette blir bekreftet når hun i en indre monolog oppsummerer Héloïses trekk etter gåturen mens Héloïse har et blikk mot Marianne som tilsier at hun er skeptisk ovenfor sin nye kompanjong.

Eskalering

Fra det første møtet på klippen ved havet foregår det en kontinuerlig eskalering av relasjonen mellom protagonistene. Gjennom flere møter blir de bedre kjent og mer komfortable med hverandre. I det tredje møtet mellom dem på stranden får vi vite gjennom dialog at Marianne ikke er gift og heller ikke trenger å bli det, siden hun har tenkt å ta over for sin far (hun spesifiserer ikke at dette innebærer maling). Héloïses situasjon er annerledes, hun må gifte seg nå som søsteren som var lovet bort i ekteskap har begått selvmord. Etter en sekvens hvor Marianne snakker med moren er vi tilbake i Mariannes hemmelige atelier, hvor hun poserer i kjolen som Héloïse skal ha på seg i portrettet. Akkurat i dette øyeblikket kommer Héloïse inn, men Marianne rekker akkurat å bytte klær bak et lerret før Héloïse legger merke til hva som skjer. Héloïse spør om Marianne har noe tobakk, som hun har liggende og ordner til henne. De sitter sammen, tettere enn tidligere, i et halvtotallt utsnitt som dekker begge to. Stemningen virker å være mer personlig og intim enn tidligere når Marianne forsøker å fortelle om et symfoniorkester, før hun ombestemmer seg og går mot en cembalo² som ligger dekket av et klede. Hun begynner å spille et stykke, samtidig som hun beskriver musikken med ord. Héloïse finner plass inntil henne og følger interessert med, av og til kan man skimte et smil på henne. Etter hvert glemmer Marianne hvordan stykket går, og hun sier at Héloïse vil få høre resten i Milano når hun er gift. Under hele sekvensen ved cembaloen sitter de sammen nærmere enn noen gang tidligere i filmen, og det er tydelig at de begynner å forme en mer intim relasjon.

I halvtimen som følger ser vi først ferdigstillelsen av det første portrettet, som Héloïse ikke er fornøyd med. Om portrettet sier hun:

Héloïse: The fact it isn't close to me, that I can understand. But I find it sad it isn't close to you.

Marianne: How do you know it isn't close to me? I didn't know you were an art critic.

Héloïse: I didn't know you were a painter.

Marianne ender med å ødelegge portrettet etter denne samtalen ved tørke over ansiktet, som i det forrige ødelagte portrettet av Héloïse. Dette fører til at Marianne, Héloïse og moren blir enig om å forsøke å male et nytt portrett, som Héloïse lover å posere til. Samtidig som de jobber med portrettet følger vi et sekundærplott hvor protagonistene hjelper tjenestepiken Sophie med å abortere en uønsket graviditet. I et stille øyeblikk får vi et nytt intimt øyeblikk mellom protagonistene. Marianne finner Héloïse sovende i en seng, og hun begynner å skissere henne. Héloïse våkner, og i stedet for å avbryte skisseringen velger hun å posere for Marianne, slik at hun kan fullføre skissen. Vi får se skissen, og det blir tatt et match-kutt til Héloïses ansikt i portrettet dagen etter. Under denne økten påpeker kvinnene små kroppslige hint de ser hos hverandre; når Héloïse er flau biter hun underleppen sin og når Marianne ikke vet hva hun skal si tar hun seg på pannen. De begynner å få intim kjennskap til hverandres kroppsspråk. Deretter følger 4 korte sekvenser hvor de tre kvinnene henholdsvis spiller kort sammen, lager mat, leser en historie og hører på en musikalsk fremførelse av et damekor. Mellom scenen hvor de spiller kort og lager mat er det en kort scene hvor protagonistene igjen befinner seg i atelieret, og Marianne komplimenterer Héloïses utseende. Hun sier at Héloïses hudfarge

² Et vanlig klaverinstrument på 1700-tallet.

denne dagen er bemerkelsesverdig, hun er veldig elegant, hun poserer vakkert og at hun er fin. Tidligere hadde Héloïse spurt hva Marianne sier for å distrahere sine modeller, og etter at Marianne har komplimentert Héloïse, sier hun til slutt, nesten for å bryte spenningen: «That's what I tell them (modellene)». Dette tvinger frem et smil hos Héloïse. Scenene hvor de spiller kort og leser historien er filmet på tilnærmet samme måte, hvor hver person er filmet i nærbilder, med unntak av starten av scenene, hvor vi får oversikt over hva som skjer (vi får se kortene og boka). Spesielt kjemien mellom Héloïse og Marianne blir gjort tydelig her, hvor de deler nesten kjærlige blikk med hverandre mens de spiller og leser. Eskaleringen av den romantiske relasjonen mellom protagonistene når bristepunktet når de og Sophie drar ut for å oppleve en forestilling ved et bål ute i natten. Kvinnene går rundt og tar til seg stemningen rundt bålet, før de andre kvinnene der begynner å synge og klappe i det som blir en a capella-sang. Underveis i fremførelsen ser vi gjennom Mariannes perspektiv Héloïse som ser tilbake, med bålet mellom dem. Héloïse går bort fra bålet, og idet hun går har kjolen hennes begynt å ta fyr ved føttene hennes. Noen andre kommer for å slukke flammene, og Héloïse faller samtidig i bakken. Marianne løper mot Héloïse, tar tak i hånden hennes og det match-kuttes til stranden hvor de hjelper hverandre gjennom noen bratte klipper.

Konsolidering

Videre i denne scenen kommer det foreløpige klimakset og konsolideringen av relasjonen som har blitt bygd opp mellom protagonistene gjennom filmen. De holder hender, før Héloïse går i forveien, inn mot munningen av en grotte ved stranden. Marianne og kameraet følger etter, før vi ser henne stå og se tilbake mot Marianne. Marianne går sakte mot henne, stiller seg rett ved Héloïse og de kysser for første gang. Fra dette øyeblikket er relasjonen mellom dem blitt gjort romantisk eksplisitt. Ca. 5 minutter senere har de sex sammen, men farene for relasjonen vil snart gjøre seg gjeldende for det nye paret.

Utfordring

Portrettet vil være ferdig når moren kommer tilbake fra hennes reise, og dette stiller en klar og uovervinnelig utfordring for fortsettelsen av deres romantiske relasjon. Når maleriet nesten er ferdigstilt og de ser på det, ytrer Marianne et ønske om å ødelegge portrettet, fordi at gjennom det vil hun gi fra seg Héloïse til en annen. Héloïse ser ingen annen utvei enn å gifte seg med mannen fra Milano, og de innser at uansett hvor mye de ønsker å fortsette å være sammen så vil det ikke gå. Dette fører til en krangel hvor Héloïse går ut av rommet, og Marianne følger etter hvert etter henne til stranden. Her kysser de i en kjærlig omfavnelse, mens de gråter over sin umulige situasjon. Etterpå ser de på det endelige bildet, før Marianne tegner et bilde av Héloïse til seg selv, samt et eget selvportrett i en bok som Héloïse får som et minne om tiden de har hatt sammen.

Tap

Den neste morgenen kommer moren tilbake. Hun er fornøyd med portrettet av sin datter og gir et honorar til Marianne som betaling for portrettet. Marianne pakker opp sine saker og sier farvel til Sophie før hun går inn til et rom hvor Héloïse er sammen med sin

mor. Hun sier farvel til moren før hun omfavner Héloïse kjærlig, og stormer ut av rommet. Like før hun går ut av slottet for godt hører hun en stemme som sier «Turn around!» Det er Héloïse som står i trappa og ser på Marianne, og døren lukkes for godt.

Epilog

Dette signaliserte slutten på den romantiske relasjonen mellom protagonistene, men vi får også se hvordan det går med de etter denne perioden. Vi får se Marianne tilbake i atelieret vi så i starten av filmen, hvor hun snakker med en av sine studenter. Mariannes voice-over sier at «I saw her again a first time», og det klippes til et galleri hvor det foregår en utstilling av flere maleri. Her stiller Marianne ut et bilde som hun har malt, maleriet representerer historien om Orfeus og Eurydike, historien som ble lest tidligere i filmen og som jeg vil gå gjennom i nærmere detalj i *Portrait og intermedialitet*. Marianne leser i en brosjyre, og går bestemt mot et bilde som viser seg å være et portrett av Héloïse med sitt barn. I hånden holder Héloïse en bok, som står åpnet på side 28, siden hvor Marianne tegnet sitt selvportrett for henne. I filmens aller siste scene skal Marianne se på et symfoniorkester, og på den andre siden av salen legger hun merke til Héloïse. Vi får se Marianne som ser mot Héloïse i et nærbilde, før det klippes mot Héloïse i et totalbilde som zoomer inn mot henne samtidig som musikken begynner. Musikken er den samme som Marianne spilte for Héloïse tidligere i filmen, og stykket spilles ferdig før skjermen går i svart med rulleteksten.

3.1.2. *Portrait* og den romantiske sjangerfilmen

I den forrige delen ble det gitt en oppsummering av hvordan relasjonen mellom protagonistene utviklet seg gjennom filmen. I dette kapittelet vil enkeltscenene allerede beskrevet bli satt i sammenheng av den romantiske filmen, dens konvensjoner og dens sjangertroper. Denne undersøkelsen vil forsøke å gi svar på hvordan relasjonsbyggingen i *Portrait* er i forhold til etablerte sjangertroper innenfor den romantiske filmen og i undersjangrene romcoms og melodrama.

Romantiske bånd og motivasjoner

Vi får gjennom de første minuttene av filmen innsikt i protagonistenes bakgrunn. Marianne gir inntrykk av å være en profesjonell og seriøs person som lever for sitt virke som maler og malerilærer for sine studenter. I båtsekvensen før hun ankommer øya mister hun lerretet sitt i havet. Mens mennene som ror ser på at lerretet flyter av gårde hopper Marianne i havet og henter det. I motsetning til mennene viser hun seg å være en aktiv agent i sin egen skjebne, hun venter ikke på at noen andre skal hjelpe henne. Dette inntrykket blir forsterket av at hun bærer sine egne tunge saker til slottet hvor Héloïse bor med sin mor. Når hun har ankommet slottet tørker hun seg og sine saker, før hun drar ned til spiserommet og forsyner seg selv av mat. Disse handlingene forsegler ytterligere inntrykket av Marianne som en selvstendig kvinne.

På den andre siden møter vi etter hvert Héloïse. Vi får vite av dialogen med Sophie og moren at Héloïse inntil nylig har vært i et kloster for å bli nonne, før søsterens selvmord

førte til at hun kom hjem igjen. Søsteren skulle bli giftet bort, men siden hun døde er det nå Héloïse som skal giftes bort i stedet, for å kunne sikre familiens fremtid. Dermed er Héloïses livssituasjon annerledes fra Mariannes i det at hun ikke står fritt til å velge sin egen vei; hennes vei er staket ut til å bli kona til en velstående mann. En serie av hendelser viser at hun er nysgjerrig på hva annet livet har å tilby. I det første møtet mellom kvinnene begynner Héloïse å løpe ut mot enden av en klippe mot havet, før hun sier at hun alltid har hatt lyst til å gjøre det; å løpe. Senere får vi vite i en dialog mellom kvinnene at hun heller ikke har svømt før. Dette tyder på at Héloïse har hatt en beskyttet oppvekst, en oppvekst hvor hun ikke får fått lov til å løpe rundt eller å svømme i havet. Héloïse snakker positivt om sitt opphold i klosteret; en plass med bibliotek, hvor hun kunne synge og høre musikk og hvor alle var likestilt. Det er i det hele tatt tydelig at Héloïses egentlige natur har blitt undertrykt gjennom oppveksten, før hun fikk oppleve en smak av et annet, mer likestilt og fritt samfunn i klosteret. Av Marianne får Héloïse også låne en bok og røyke tobakk, etter at hun har spurt om det. For Héloïse representerer Marianne et samfunn og et liv utenfor det hun er kjent med fra oppveksten, et liv bestående av kunst, musikk, byliv og frihet.

Hva er det som motiverer kvinnene til å ønske å innlede en relasjon med hverandre? Héloïses ønske er opprinnelig å oppleve et liv utenom det livet hun allerede lever, og som hun snart skal gifte seg inn i. Marianne representerer dette, og dermed er det naturlig at hun blir tiltrukket av henne på grunn av hennes symbolverdi. Mariannes opprinnelige mål er kun et profesjonelt et; hun har blitt satt til å male et portrett i kraft av sine talent, med en betydelig hindring i at hun ikke får Héloïse til å posere for portrettet, hun må heller jobbe med skisser som hun lager etter møter med henne. Denne utfordringen tvinger henne dermed til å gå enda dypere inn i malingsobjektet enn hva hun vanligvis ville ha gjort, hun må forsøke å bli kjent med Héloïse for å komme nærmere nok innpå henne til å kunne male et tilfredsstillende portrett. Héloïses ønske om å oppleve et friere liv og Mariannes ønske om å male et tilfredsstillende portrett er motivasjonene (handlingstendenser jfr. Frijda, se 2.1.) som leder de til å handle for å komme nærmere innpå hverandre.

Videre kan man utvide spørsmålet fra forrige avsnitt til: hva motiverer kvinnene til å innlede en *romantisk* relasjon med hverandre? Eksempelet som Grodal beskrev i et tidligere kapittel hvor vi evolusjonært sett blir motivert til å danne kjærlighetsrelasjoner pga. barneoppdragelse gir ikke mening i dette tilfellet, siden protagonistene er et homofilt par som ikke kan få barn. Som diskutert tidligere har kvinnene ulike motivasjoner til å innlede en relasjon til hverandre, motivasjonene til å gjøre relasjonen romantisk stammer også fra ulike steder. Héloïse blir trukket mot Marianne på bakgrunn av hva hun symboliserer; frihet. Denne følelsen blir utviklet videre i hva hun sier etter å ha vært i en gudstjeneste mens Marianne var igjen på slottet:

Héloïse: In solitude, I felt the liberty you spoke of. But I also felt your
 absence.

Hun ser uavbrutt på Marianne mens hun sier dette. Dette kan tyde på at for Héloïse er ikke frihetsfølelsen Marianne står for i seg selv nok, Marianne i seg selv spiller også en del av det Héloïse søker etter. Koblingen av Marianne og frihet blir ytterligere forsterket da Marianne røper for Héloïse (som samtidig leser i boken hun har lånt av Marianne) på en strand at hun er en maler som har malt henne i hemmelighet de siste dagene og at hun skal dra senere den samme dagen. Héloïse sier bestemt at «Then I shall bathe

today.» For Héloïse representerer bading en form av frihet, hun ønsker å bade og oppleve den friheten sammen med Marianne før hun skal dra.

Mariannes motivasjon til å innlede en romantisk relasjon til Héloïse er mer komplisert. Når Héloïse endelig får se det første ferdige portrettet av henne er hennes respons «is that me?» og «is that how you see me?». Héloïse er skuffet over at portrettet ikke later til å være en sann representasjon av henne, men heller et produkt av konvensjoner og regler innenfor kunsten. Dermed blir ikke portrettet personlig, men bare en mekanisk gjengivelse av Héloïses ytre hvor det indre ikke kommer frem. Marianne var opprinnelig fornøyd med hvordan portrettet ble, men tilbakemeldingen fra Héloïse fører til at hun ødelegger portrettet ved å føre en våt klut over portrettet. Når moren ser det ødelagte portrettet mener hun at Marianne ikke har det som skal til for å utføre oppgaven, men hun insisterer på at hun får det til dersom hun får et forsøk til. Héloïse sier videre at hun kan posere for et nytt portrett, og dermed blir det nye målet for Marianne å bli bedre kjent med Héloïse for å kunne male et portrett som representerer både hennes utseende og indre egenskaper på en tilfredsstillende måte. Når Héloïse sier seg enig til å posere for portrettet fører dette til at Marianne får overskudd til å ta til seg og få frem hennes indre egenskaper på en bedre måte.

Når Marianne kan forholde seg til Héloïse uten å måtte skjule hennes egentlig intensjoner fører dette til en eskalering av relasjonen mellom dem. De hjelper husholdersken Sophie med å bli kvitt et uønsket foster, samtidig som de begynner å gjøre sosiale ting sammen; som å spille kort, lage mat og lese historier for hverandre. Den profesjonelle barrieren mellom de begynner raskt å viskes bort, og de begynner å få en mer intim relasjon til hverandre. Kanskje er dette grunnen til at Marianne begynner å få et bedre øye til Héloïse, gjennom at hun i kraft av sin originale motivasjon til å bli bedre kjent med henne liker det hun finner ut om Héloïse stadig mer.

Romansetroper

Portrait er en romantisk film i det at dens hovedfokus ligger i å representere relasjonen mellom protagonistene. Introduksjonsscenen i Mariannes atelier legger til rette et par markører som gir oss idéer om hva som vil skje. Mariannes emosjonelle reaksjon til portrettet som ble fremstilt tyder på at Marianne har opplevd noe betydelig med portrettet selv, eller noe i portrettet. Som det viser seg er kvinnen i portrettet og Mariannes reise med henne grunnen til hennes reaksjon i atelieret.

Tilbakeblikket fra atelieret setter oss i en periode av Mariannes og Héloïses liv hvor de, for tiden, er enslige, men Héloïse snart skal giftes bort. Det som driver plottet fremover er dermed hvordan de blir sammen, kampen for å forbli sammen og til slutt smertefull separasjon etterfulgt av en epilog som lar de få et siste øyeblikk sammen før de drar videre hvert til sitt. Aller først i denne delen vil jeg gå nærmere inn på flørtingen mellom protagonistene.

Tid spiller en viktig rolle i relasjonen mellom protagonistene. To ganger får karakterene en tidsfrist de må forholde seg til, begge gangene er målet å gjøre ferdig portrettet. Den første fristen blir satt til å gjøre ferdig det hemmelige portrettet som Héloïse ikke vet om. Dette gjør at Marianne må jobbe raskt i uvante omstendigheter. Før den første fristen er den sosiale omgangen mellom protagonistene et skalkeskjul, og det eneste som lider av tidspresset er selve portrettet. Mellom den første og andre tidsfristen er og blir situasjonen veldig annerledes. Det står ikke lenger en hemmelighet mellom dem,

Héloïse sier seg enig til å posere for Marianne, de gjør fornøyelige ting som å lage mat og spille kort, samt hjelper de Sophie med å bli kvitt sitt uønskede foster. Men den viktigste forskjellen er allikevel at det er i denne perioden at protagonistenes relasjon utvikler seg til en romantisk relasjon. De omfavner hverandre, kysser hverandre og har sex, alt dette mens de vet at tilstanden de befinner seg i vil ta slutt om noen få dager med morens tilbakekomst. Spesielt de forutstående ekteskapelige forpliktelsene til Héloïse, symbolisert av moren, blir utsatt og byttet med flørten som foregår i nuet med Marianne. I andre filmer kunne overgangen fra denne flørten gått videre til en videre institusjonalisering av deres relasjon gjennom ekteskap eller andre mekanismer, men vi vet sammen med protagonistene, at institusjonalisering av deres forhold med overhengende sannsynlighet ikke vil skje. Når moren kommer tilbake blir portrettet godkjent av moren, Marianne får lønn av henne og det hele ender med at Marianne forlater Héloïse i tragiske omstendigheter, før historien hopper flere år frem i tid. Deres tid sammen på slottet har foreløpig ikke ført de sammen som *the Final Couple*, og vi har blitt unnlatt en lykkelig slutt av deres romantiske relasjon.

Er *Portraits* slutt dermed ulykkelig? I filmens siste sekvenser følger vi Marianne som stiller ut et maleri som portretterer handlingen i historien om Orfeus og Evrydike, som ble lest av kvinnene. I dette galleriet får Marianne øyne på et portrett av Héloïse og hennes barn, og på tross av at vi befinner oss flere år inn i fremtiden har Héloïse lagt igjen en beskjed til Marianne i form av sidetallet i boken hun holder i portrettet, sidetallet som inneholder Mariannes eget selvportrett. Når Marianne legger merke til dette smiler hun, før hun svelger tungt, blir blank i øynene og smiler før det klippes til et nærbilde av Héloïses ansikt i portrettet. I den neste scenen befinner Marianne seg oppe i galleriet for å se på et symfoniorkester, her legger hun også merke til Héloïse på den motsatte siden av galleriet. Héloïse legger ikke merke til henne, men dette musikkstykket som orkesteret spiller er det samme stykke som Marianne spilte for henne for mange år siden i filmuniverset, noe som igjen binder de sammen. Héloïse reagerer med å smile og gråte når hun hører dette stykket, som unektelig er et evokativt stykke i og for seg selv, men reaksjonen hennes stammer mest fra minnene som hun forbinder med dette stykket; tilbake til Marianne og den friheten og kjærligheten hun representerte. Mange år har gått og protagonistene har definitivt gått hvert til sitt, men fortsatt finner de hverandre og minner om hverandre i sine liv. Så dermed kommer spørsmålet opp igjen; kan vi si at dette er en udelt ulykkelig slutt, fordi de ikke endte opp med hverandre i omfavnelse inn i solnedgangen eller lignende? For å se nærmere på dette kan man forsøke å bedømme hvorvidt slutten er en som kommuniserer en lykkelig fortsettelse for protagonistene.

På dette tidspunktet i filmen har vi fått en del informasjon om protagonistenes nåværende situasjon. Marianne stiller ut et maleri i et rom fylt av aristokrater som er veldig pene i tøyet, hun har fått anerkjennelse av den kulturelle eliten og er utenfor enhver rimelig tvil selv blitt en del av den samme eliten. Hun har oppnådd sine profesjonelle mål, men ikke uten å ofre noe. Hun er alene og har ikke en ring på fingeren eller noe annet som tilsier at hun er gift eller i et forhold. Når hun drar for å oppleve symfoniorkesteret drar hun også alene. Héloïses liv har et annet utgangspunkt, siden hun så langt vi vet, ikke har andre mål enn å gifte seg for å sørge for sin familie. Vi vet at hun har fått et barn og at hun endte opp med å gifte seg, enten med den ukjente frieren fra Milano eller noen andre av rang. Det er allikevel påfallende at Héloïse, som Marianne, drar alene for å oppleve symfonien. Kanskje er ektemannen en person som ikke setter pris på kunst på samme måte som Héloïse. Det kan også være at

ektemannen har andre avtaler som gjorde at han ikke kunne bli med, kanskje de ikke er sammen lengre eller kanskje har Héloïse i ekteskapet skapt et eget rom hvor hun kan lese og høre på musikk som hun ønsker. Dette er for så vidt ikke viktig i vår forståelse av den siste scenen, som fungerer som et gjensyn med en lykkeligere og enklere tid i begges liv. Uansett, begge to har oppnådd kommet såpass høyt opp på den sosiale rangstigen at de ikke lider materialistisk nød, men heller overflod. Det eneste som mangler for begge to er muligheten til å være sammen ved filmens slutt, og videre utover det. Det som taler for at dette er en lykkelig slutt er dermed at protagonistene har begge sikret seg et behagelig, materialistisk liv, hvor man ikke går sulten eller utrygg. De har begge mulighet til å utforske sine interesser; Marianne, som lever av og for kunsten, får stille ut sine malerier i flotte galleri og oppleve storslåtte symfoniorkester; mens Héloïse, som tidligere i filmen snakket om sin kjærlighet spesielt til musikk, har også mulighet til å oppleve symfoniorkester. Ingenting taler for at dette vil opphøre etter filmens begynnelse, den stabile livsstilen etablert vil fortsette å være virkeligheten til protagonistene. Alt dette flotte til tross, slutten er ikke lykkelig fordi paret som vi har fulgt gjennom filmen ikke ender opp sammen. Mariannes narrasjon i sluttscenen sier også at dette er den siste gangen hun så Héloïse, dermed opplever vi den siste stunden hvor de er sammen i et spatiotemporalt perspektiv. Slutten er en bittersøt påminner om situasjonens dualitet; de vil fortsette å leve et behagelig liv, men de gode minnene de har til hverandre vil forbli minner, og de vil aldri igjen kunne omgås hverandre i samme rom eller tid. Verken publikum eller karakterene etterlates fullstendig fornøyde med denne konklusjonen.

Portrait sett i lys av romcom

I denne delen vil det bli sett nærmere på likheter og ulikheter mellom *Portrait* og romcoms når det gjelder narrativ, fortellingens gang og ideologi.

I forhold til romcoms skiller *Portrait* seg ut på flere vis. Filmens hovedplott følger det samme som romcoms, en søken etter kjærlighet, men det lettbeinte som portretterer flere romcom-forhold er så godt som ikke-eksisterende i *Portrait*. Man finner ingen scener eller sekvenser som er lagd for å skape lattermilde reaksjoner hos publikum, selv om man finner scener som ikke er preget av like stort emosjonelt alvor som andre; som når Marianne påpeker etter at Héloïse har badet, at selv om hun ikke vet om hun kan å svømme, kan hun i alle fall flyte. Scenen hvor kvinnene spiller kort sammen er preget av betydelig høyere tempo enn stort sett alle andre scener; både når det gjelder dialog og handling. Scenen har også en av de få tilfellene hvor karakterene ler sammen. På tross av dette er scener slik som denne i et klart mindretall. Disse fungerer heller som små avbrudd og pusterom fra den generelle seriøse tonen som preger filmen. Med henhold til *mise-en-scène* er de urbane, romantiske omgivelsene og romantiske rekvisita vanlige i romcoms ikke-eksisterende i *Portrait*. Man finner eksempler av levende lys som gir filmen og kontakten mellom protagonistene en mer intim karakter, samt pene kjoler, men da er det viktig å anerkjenne at kjolene (spesielt Héloïses grønne kjole) blir brukt som et malemotiv, ikke hovedsakelig for å pynte seg til stevnemøtet. Siden vi befinner oss på en avsidesliggende øy på 1700-tallet er også den eneste måten å belyse rom på etter mørkets frembrudd å tenne stearinlys, dermed har disse rekvisittene først og fremst en *praktisk* funksjon i filmen, selv om de også kan skape en romantisk stemning.

Filmens overhengende narrative struktur kan enkelt oppsummeres som: jente 1 møter, blir sammen med og mister jente 2. Protoplottet beskrevet tidligere i delen om romcoms

sier at romcomen på sitt mest typiske følger en gutt som møter, mister og gjenvinner en jente. *Portrait* skiller seg dermed ut på to punkter: 1) vi følger to personer av samme kjønn og 2) de gjenvinner ikke hverandre ved filmens slutt.

Hvordan ideologi fungerer i *Portrait* er et av de mer interessante aspektene i henhold til romcoms. I denne delen vil jeg spesielt undersøke *Portrait* med hensyn til det romantiske idealet Hefner & Wilson (2013) henviser til som «sjelefrende/den ene». Filmen har relativt få karakterer som den velger å gå særlig inn i dybden på. Publikum får selvfølgelig masse informasjon om Marianne og Héloïse, det er ingen tvil om at de er protagonistene i denne fortellingen. Sophie og Moren har også viktige roller som gir protagonistenes fortelling perspektiv og en kontekst som den kan boltre seg i. Annet enn det er det ingen karakterer som blir presentert med mer enn 2-3 replikker; Mariannes studenter, en kvinne som hjelper med Sophies abort, et bud som henter portrettet og en aristokrat som kommenterer Mariannes maleri av Orfeus og Evrydike. Som vist tidligere representerer Moren og hennes tilbakekomst en trussel mot Marianne og Héloïses romanse, men vi blir ikke vist noen andre personer som fungerer som alternative romanseinteresser for protagonistene. Mannen fra Milano som Héloïse skal gifte seg med blir aldri vist i filmen, vi får ikke vite noe om han annet enn at han er en rik og innflytelsesrik person. Hans tilstedeværelse i filmen fungerer som en abstrakt og indirekte hindring for deres romanse, i motsetning til den direkte hindringen som moren representerer. Hvorvidt det ville brutt med portrettkutymen for tiden filmen er satt i vites ikke³, men heller ikke i portrettet av Héloïse flere år frem i tid får vi se hennes ektemann, bare henne og barnet. Det andre som er påfallende med dette portrettet er at Marianne er en del av det; sidetallet i boken som Héloïse holder inneholder et portrett av Marianne. Dette vet Marianne, men også publikum, og for de som vet dette viser portrettet ikke bare Héloïse og hennes barn, men også Marianne. For folket som er vitne til Héloïses emosjonelle reaksjon til symfoniorkesteret kan man tenke at hun reagerer til musikken i seg selv, men de som vet hva som har skjedd og hva musikken representerer skjønner at hennes reaksjon først og fremst er rettet mot Marianne. Mariannes maleri som viser Orfeus og Evrydike er bare et fint maleri for de som ikke kjenner til hennes historie, men for Marianne, Héloïse og filmens publikum representerer bildet deres relasjon. Mange år etter handlingen som utspilte seg på øya tenker Marianne og Héloïse fortsatt på hverandre. Måten de fortsatt er bundet sammen på bygger under det romantiske idealet «sjelefrende/den ene», hvor Marianne er den ene sanne kjærligheten til Héloïse, og vice versa. Fordi at filmen ikke introduserer andre mulige partnere og understreker deres bånd flere år inn i fremtiden i filmen forsterker dette inntrykket av at «de vil mest sannsynlig befinne seg i andre mer eller mindre romantiske relasjoner etter dette, men ingenting vil være like spesielt som deres relasjon.» *Portraits* bekreftelse av parets viktighet gjennom å understreke «sjelefrende/den ene» gjør at *Portrait*, på samme måte som romcoms, kan være med å fremheve det generelle ideologiske synet på parets viktighet.

***Portrait* sett i lys av melodramaet**

Melodramaet er annen undersjanger som, i motsetning til romcoms, deler betydelige likhetstrekk med *Portrait*. Som i melodramaet følger vi hovedsakelig kvinner i *Portrait*. I filmen kommer restriksjoner som følge av familiære forpliktelser og forventninger til

³ En bildesamling på [pinterest.com](https://www.pinterest.com) (18th c.) viser flere portrett fra den samme perioden som filmen er satt i hvor ektemann og kone er portrettert sammen.

forgrunnen, som i familiemelodramaet. I tillegg til dette aspektet er det vanskelig å komme bort fra at de sosiale forholdene på øya og i slottet også spiller en rolle i relasjonen mellom Marianne og Héloïse. Dette kommer ikke til forgrunnen via dialog og blir ikke henviset til eksplisitt, men tiden og stedet vi befinner oss inni i filmen legger begrensninger på relasjonen. Vi har med et homofilt forhold å gjøre, og de sosiale normene som var veiledende for samfunnet på denne tiden gjorde slike relasjoner å opprettholde, i alle fall offentlig.

I familiemelodramaet, som i *Portrait*, legger forpliktelser og forventninger en demper på karakterenes mulighet til å gjøre det som vil gjøre de lykkelige og hele. Dette blir gjort eksplisitt i filmen med at moren, som vist tidligere, symboliserer en ugjennomtrengelig hindring for relasjonen. Når datteren og søsteren, som egentlig skulle giftes bort, døde blir familiens mulighet til økonomisk sikkerhet lagt i Héloïses hender. Héloïse må ta søsterens plass, oppfylle sin rolle som datter og giftes bort for å sikre sin families fremtid. Som følge av dette blir først Héloïses ønske om å bli nonne stanset, deretter blir hennes senere ønske om å opprettholde en romantisk relasjon med Marianne gjort umulig.

Dette synliggjør en trope som går igjen i melodramaet; nemlig følelsesmessige undertrykte karakterer (Corrigan & White, 2012: 332). De sosiale restriksjonene gjør det umulig å utøve noen former for offentlige utøvelser av kjærlighet for protagonistene. Så godt som alle kyssene og kjærtegnene mellom Marianne og Héloïse blir gjort i smug og utenfor åsynet til andre parter. Den eneste gangen de omfavner hverandre ovenfor noen andre er i scenen hvor de sier farvel, med moren som står ved siden av dem og bevitner det som skjer. I et halvnært bilde omfavner Marianne Héloïse, hvor omfavnelsen slutter med at Marianne kysser hennes hals, på motsatt side av hvor moren står. I dette emosjonelt signifikante oppbruddet klarer ikke Marianne helt å kaste sine hemninger, selv om både vi og karakterene vet at de mest sannsynlig aldri vil kunne omfavne hverandre slikt igjen. Den konstante undertrykkelsen og påminnelsene om undertrykkelsen er med på å bygge opp mot et emosjonelt klimaks som deres farvel. Sluttscenen med Héloïse og symfoniorkesteret har en lignende emosjonell verdi, selv om det nå har gått mange år siden sist de så hverandre. Héloïse har i mellomtiden måttet ofre sin frihet og sin romantiske relasjon med Marianne for å gjøre det som er forventet av henne. Musikken fra symfonien og minnene tillagt musikken får frem en emosjonell reaksjon som minner om Marianne, men også om situasjonen som gjorde det umulig for de å være sammen. Følsomme og sentimentale klimaks som dette går igjen i melodrama (ibid: 332).

Spesielt i Douglas Sirks melodrama er innramming et virkemiddel som går igjen, noe som Elsaesser mente fungerer som en mekanisme for å distansere oss fra karakterene. I *Portrait* kan innramming sies å tas i bruk både implisitt og eksplisitt. Igjen, tilbake til Sirk, blir karakterer ofte vist gjennom vinduer, dører og lignende. Når Marianne portretterer Héloïse på et lerret blir hun vist i et avlukket område likt en dør eller et vindu, uten mulighet til å bryte ut fra det. Tidlig i filmen blir når moren blir presentert for oss står hun og Marianne og ser på portrettet som tidligere ble sent til hennes ektemann før hun kom dit og giftet seg med ham. Vi får også vite at dette portrettet ble malt av Mariannes far, det var et av hans første. Hennes portrett ble det første steget som ledet til det livet hun har nå; som en adelskvinne i et herskkelig slott. På samme måte vil Héloïses portrett bli sendt i forkant av hennes ekteskap med mannen fra Milano, dermed representerer portrettene skjebnen som har formet morens liv og som vil forme Héloïses. Héloïse blir ytterligere rammet inn i scenene hvor Marianne ser hennes

spøkelse. I begge scenene står Héloïse kledd i en hvit kjole i en mørk gang, hun er delvis rammet inn siden vi kan se sidene av gangen, men ikke den øvre terskelen av gangen. Som nevnt tidligere er ikke nødvendigvis disse scenene virkelige hendelser, men de kan vise hvordan Marianne blir gradvis mer bevisst på Héloïses situasjon. Hun innser at Héloïse er en fange av sin egen skjebne, og gangen som hun befinner seg i representerer plikten hun må oppfylle, som gjør deres relasjon umulig i lengden. Denne realitet blir gjennom disse scenene gradvis klarere for Marianne.

Rammene Héloïse blir vist i er visuelle aktualiseringer av begrensningene og utfordringene som omkranser deres relasjon gjennom filmen. De distanserer oss fra karakterene ved at de heller konnoterer til de aktuelle begrensningene enn å denotere. Dette betyr ikke at Marianne og Héloïse ikke snakker om begrensningene, men oppgjøret mellom dem, hvor de snakker om det faktumet at Héloïse snart skal giftes bort, kommer etter alle signalene som har blitt påpekt tidligere. Dette oppgjøret fører til en krangel som ender med at Héloïse stormer ut av rommet. I den påfølgende sekvensen løper Marianne etter henne, og de omfavnes på stranden hvor Héloïse har stått siden krangelen endte. Kombinasjonseffekten av Héloïses innramming og krangelen mellom dem har ført til et emosjonelt klimaks på stranden som er typisk for melodramaet.

Bruken av innramming og rammer spiller videre på det Elsaesser sier når man mener at melodrama kan beskrives som dramatisk bruk av mise-en-scène; videre karakterisert av dynamisk bruk av romlige og musikalske kategorier. Disse tillater filmskaperen å forme komplekse estetiske mønstre som konstruerer mening i innsnevring av det eksterne handlingsrommet tilgjengelig for karakterene. (1991: 75-76) Dermed forsøker man i melodramaet å bruke filmens mise-en-scène til å kommunisere det som befinner seg i karakterenes indre, fordi, som Sirk sa i et sitat nevnt hos Elsaesser, «everything [...] happens inside» (1991: 76). I noen tilfeller har *Portrait* ligende relasjoner til mise-en-scène som melodramaet. I starten av filmen når Marianne holder sin identitet hemmelig blir dette underbygget med at hun har sitt atelier skjult bak et forheng. Løggen og forhenget understreker Mariannes hemmelighold. Hoveddelen av handlingen i *Portrait* befinner seg i og rundt et slott på en øy ute i havgapet, et godt stykke fra fastlandet og den øvrige sivilisasjonen. De gule fargene på trærne og løvene på bakken forteller oss at historien finner sted på høsten. Naturen på denne øya er preget av store klipper, brede gressletter og strender, med vind som skaper store bølger på havet. Inne i slottet finnes det mangfoldige store rom utstyrt med store vindu, som på dagene gir masse naturlig lys. Siden Marianne, Héloïse og Sophie for det meste tilbringer tiden alene rundt og på slottet, (i hvert fall protagonistene) legger omgivelsene til rette for at de kan utforske hverandre, sine følelser og sin situasjon med minimale forstyrrelser fra omverdenen. På et sted hvor det finnes flere folk ville det vært vanskeligere for Marianne og Héloïse å være sammen uforstyrret.

Protagonistenes klær spiller en enda større rolle i hvordan karakterenes indre følelsesliv blir uttrykt. Den grønne kjolen som Héloïse poserer med til malingen av portrettet er en kjole som hun bruker kun til denne aktiviteten. Som vi vet, skal portrettet bli brukt for å overbevise en herre fra Milano om å gifte seg med henne. Kjolen representerer dermed Héloïse fremtid, og hvordan hun ikke har et annet valg enn å innfinne seg hennes mors ønsker om å sikre familien. Mellom Marianne og Héloïse er det passende at de, før de har erklært sine følelser for hverandre, i to tilfeller har på seg svarte sjal foran deres ansikt, for å beskytte de mot været. Den første gangen sitter de på stranden, og Héloïse innleder en samtale med å si «I'd like to bathe.». Som det har blitt vist til tidligere i analysen har bading en spesiell betydning for Héloïse; det representerer en slags frihet

for henne. Hun sier ikke dette direkte, men sjalet som dekker hennes munn når hun sier dette kan tolkes som at det ligger en dypere, *skjult* mening bak dette utsagnet utover at det hadde vært forfriskende med et bad. På dette tidspunktet er de heller ikke så godt kjent, og Marianne har ikke avslørt sin egentlige identitet til Héloïse. Deres relasjon er preget av hemmeligholdelse. Den andre scenen hvor Héloïse og Marianne har på seg disse sjalene er like før de kysser for første gang nede på stranden. På dette punktet har de ikke lengre noen hemmeligheter for hverandre, og dermed ikke mer å skjule. Før de kysser ser de intenst på hverandre, fortsatt med sjalene på. Det er tydelig at de er sekunder unna å kysse. Men før dette kan skje må de fjerne sjalet foran ansiktene sine, som de gjør. Dermed er de fysisk åpne for hverandre, men denne åpningen av sjalet representerer også en åpning av deres indre til hverandre; nå har de ingenting igjen å skjule ovenfor hverandre.

For å fortsette koblingen inn mot melodramaet spiller også musikk en viktig rolle i formingen av relasjonen mellom Marianne og Héloïse. I følge Elsaesser ble musikk i tidlige melodrama brukt til å underbygge eller -kutte scenenes moralske og intellektuelle verdi, og det er av der vi har fått navnet melodrama (*melos*=«sang»). All musikken i *Portrait* er diegetisk, og brukt ganske sparsommelig. I et intervju med Indiewire (O’Falt, 2020) sier regissør Sciamma følgende om beslutningen om å ikke bruke ikke-diegetisk musikk i *Portrait*:

Thinking about making a love story without music was really frightening, [...] because every love story we know, we think about ‘Titanic’ we think about the music, we think about ‘Gone with the Wind’ we think about the music, we think about ‘E.T.’ we think about the music, and every love story has its own tune.

I forhold til andre romantiske filmer, som Sciamma henviser til, så har ikke *Portrait* en sang som folk tenker på når de tenker på denne filmen. Når det kommer til valget om å ikke anvende ikke-diegetisk musikk, men heller å la oss høre musikken sammen med karakterene sier Sciamma følgende (ibid):

I wanted the audience to be in the same position as the characters that they are frustrated because they don’t have access to beauty, in general, and to art in particular, so that was to put the viewer in the same physical condition and frustration regarding music, so when it occurs, it’s something.

Med tanke på musikkens rolle valgte Sciamma å anvende musikk kvalitativt. Hver gang publikum hører musikk spiller det dermed en viktig rolle i vår oppfattelse av filmen, på samme måte som at musikken spiller en viktig rolle for karakterene i filmen på grunn av dens fravær i dagliglivet. Musikkens rolle i kurtisen vil bli diskutert nærmere i neste del om *Portrait* og intermedialitet.

3.1.3. *Portrait* og intermedialitet

I denne delen vil det bli foretatt en intermedial analyse av *Portrait*. Det vil bli tatt utgangspunkt i Bruhn og Gjelsviks metode for intermedial analyse, som begynner med en katalogisering av bemerkelsesverdige intermediale uttrykk. Katalogiseringen vil fungere som en plattform for en videre tolkning av de intermediale uttrykkenes betydning, sett i forhold til kurtisen og relasjonen mellom Héloïse og Marianne.

3.1.3.1. Katalogisering

Portrait er, som tittelen tilsier, en film hvor maling, tegning og billedkunst spiller sentrale roller. Generelt kommer kunstformer og andre medier til forgrunnen i filmen. For å avgrense katalogiseringen til det mest essensielle for protagonistenes relasjon vil billedkunst, musikk og litteratur/fortellerkunst være fokusområdene for den videre analysen. Til slutt vil det også bli sett på tilfeller hvor bøker spiller en rolle. Innledningsvis vil det bli sett på andre medier som ikke nødvendigvis har sentrale meningsbærende funksjon i filmen.

De mindre viktige mediene gir seg til kjenne enten gjennom en håndgripelig materiell modalitet (ting vi kan ta på) eller gjennom lydbølger. Et eksempel for sistnevnte er språk. Filmens dialog foregår hovedsakelig på fransk, men det er i en dialog mellom Marianne og moren at moren sier for seg selv på italiensk (vi vet fra tidligere opprinnelig er italiensk) at hun kjenner Héloïses sinne godt. Dialogen frem til da har foregått på fransk, men etter morens replikk svarer Marianne tilbake på italiensk, og de fortsetter med å skifte mellom fransk og italiensk de neste minuttene. Det finnes også 3 eksempler hvor håndgripelige media blir behandlet i mindre detalj; en gang spiller kvinnene et kortspill hvor de bruker røde kort, og to ganger hvor Sophie broderer på et motiv av blomster. Den første gangen har hun så vidt begynt på stammen, den andre gangen er hun så godt som ferdig med broderiet. Begge gangene begynner scenene med et nærbilde av broderiet.

Billedkunst

Billedkunst blir hovedsakelig aktualisert i den samme sanselige og spatiotemporale modaliteten; bildene blir oppfattet gjennom synssansen og bildene består av statiske sansedata ordnet i todimensjonale rom (høyde og bredde). Når det gjelder bildenes semiotiske modalitet fungerer de stort sett som ikon; portrettene av både Marianne og Héloïse har en nærmest fotografisk likhet med tingene de representerer. Men spesielt portrettet av Héloïse med tittelen *Portrait of a Lady on Fire* som vi får se i anslaget skiller seg ut fra de andre bildene i filmen. I dette bildet står Héloïse i flammer på en øde mark, som igjen er omkranset av fjell. Den brennende Héloïse blir vist i løpet av filmen, men sletten og fjellene som omringer den ligner ikke på landskapet hvor handlingen utspiller seg. Dermed tar dette bildet på seg kvalitet som både et ikon (for Héloïse) og indeks (for landskapet). Til sist er det verdt å merke seg at bilder blir både malt med en malerkost og tegnet med kullstifter. Bildenes materielle modalitet, i likhet med deres semiotiske modalitet, er dynamisk.

Filmens portretter bilder på to måter; enten blir bildet eller bildene betraktet av karakterene eller ved at et bilde blir malt eller tegnet. Filmens anslag plasserer handlingen i en undervisningssituasjon i Mariannes atelier. Dette blir vist gjennom klipping mellom 5 forskjellige billedutsnitt som viser hvite lerret som blir tegnet på med kullstift. Anslaget slutter med at karakterene betrakter Mariannes maleri av Héloïse, *Portrait of a Lady on Fire*. Mariannes ankomst til slottet er i starten preget av ulike betraktninger av bilder og lerret. Marianne får se det tidligere, mislykkede portrettet av Héloïse, samt morens portrett da de møtes for første gang. Etter dette forbereder Marianne sitt atelier, tar frem et lerret og begynner å male sine første brede strøk. Alt

dette leder opp til det første møtet mellom protagonistene. De møtes, og etterpå ser vi Marianne som ser på ulike skisser av Héloïses hode og ansikt. Deretter kommer 3 sekvenser over 7 minutter hvor Marianne begynner å tegne Héloïses omriss på lerretet, samt å legge inn et par detaljer med malerkosten. I det skjulte fortsetter Marianne å tegne Héloïse på deres gåturer, hun begynner med hennes hender. Tilbake i atelieret begynner Marianne å male Héloïses ansikt på lerretet. 10 minutter går før vi igjen er tilbake i atelieret, denne gangen poserer Sophie for Marianne slik at hun kan få malt kjolen som Héloïse skal bli avbildet med på portrettet. 1 minutt senere betrakter Marianne det ferdige portrettet som hun har malt. Etter en kort samtale med moren ser Marianne på det uferdige portrettet fra tidligere med et stearinlys, og portrettet tar fyr over hjertet til Héloïse. I de påfølgende scenene røper Marianne sin sanne identitet til Héloïse, og sammen betrakter de portrettet. Scenen begynner med et nærbilde av Héloïses ansikt i portrettet, før det klippes til Héloïse som betrakter det, og hun er misfornøyd med hvordan Marianne har fanget henne. Scenen avsluttes med det samme utsnittet på portrettet, men denne gangen tar Marianne en våt klut over hodet og tørker det bort, som ødelegger portrettet. I den påfølgende scenen er morens bakhode filmet i et nærbilde, hun snur seg og går bort med det ødelagte portrettet (ute av fokus) bak henne i bildet. Etter litt diskusjon blir de enige om å male et nytt portrett, hvor Héloïse skal posere.

I den første scenen hvor Héloïse poserer begynner Marianne å tegne Héloïses omriss med en kullstift etter å ha kommet med forskjellige instruksjoner til hvordan hun skal posere. 7 minutt senere følger en 10-minutters sekvens hvor Marianne aller først tegner en sovende Héloïse med kullstift. Héloïse våkner, men når hun legger merke til dette begynner hun å posere for Marianne, som fortsetter å tegne. Etter dette er de tilbake i atelieret hvor Marianne maler og Héloïse poserer, men denne gangen får vi ikke se lerretet. I den påfølgende scenen spiller protagonistene og Sophie kort sammen, før vi igjen er tilbake i atelieret hvor vi får se at Marianne jobber med å få på plass detaljene på Héloïses hals. Dette leder opp til en lengre sekvens hvor protagonistene kysser for første gang og de hjelper Sophie med hennes abort. I denne sekvensen på ca. 20 minutt er det ikke noen referanser til billedkunst. Billedkunst gjør seg igjen gjeldene når karakterene beslutter å forevige Sophie abort. Sophie og Héloïse poserer som seg selv og kvinnen som utførte aborten, mens Marianne maler de på et mindre lerret som hun har på sitt fang. Det klippes direkte til dagen etter, og protagonistene er igjen i atelieret. Marianne maler, men vi ser ikke hvor langt de har kommet på portrettet. 3 minutter senere vises et glimt av portrettet i et totalbilde en natt, før det klippes direkte til den påfølgende dagen hvor protagonistene blander sammen maling på en palett, før de betrakter portrettet, som er off-screen. De havner i en krangel, og 3 minutter etter denne krangelen er de igjen tilbake i atelieret, de betrakter portrettet og vi ser at Marianne legger på de siste strøkene på portrettet før hun sier at det er ferdig.

Nå som portrettet er ferdig klippes det til protagonistene i et soverom, hvor Marianne tegner Héloïses portrett i en liten, oval ramme. Héloïse vil også ha et portrett av Marianne, og dermed leter Marianne frem en side med litt plass i en bok hvor hun kan tegne sitt eget portrett. Hun ser sitt eget speilbilde i et speil som er plassert foran Héloïses bekken, og tegner seg selv i en lignende positur som Héloïse ligger i. Etter dette kommer moren tilbake for å betrakte det ferdige portrettet. Det blir pakket ned, og Marianne forlater slottet.

Flere år inn i fremtiden ser vi Marianne i sitt atelier, hvor hun ser på et skissene fra filmens anslag. Det klippes til et galleri hvor Marianne går mot et bilde som viser Orfeus

og Evredike; dette er et maleri hun har malt, men publisert i farens navn. Hun observerer folks reaksjoner, og en eldre mann går bort for å gi sin reaksjon til maleriet. Marianne leser i en pamflett, og hun går deretter bort til portrettet av Héloïse og hennes barn, og betrakter det før hun legger merke til boken som markerer sidetallet med hennes selvportrett. Sekvensen slutter med et nærbilde av Héloïses ansikt i portrettet.

Musikk

All musikken i *Portrait* er diegetisk og blir enten sunget eller spilt med instrumenter, musikkens tekniske mediedimensjon er dynamisk. Musikk er brukt sparsommelig i løpet av filmen, bare fire ganger blir musikk spilt eller sunget.

Det første tilfellet av musikk i *Portrait* finner sted ca. 12 minutter ute i filmen og består av bare en, enkelt tone som Marianne slår på cembaloen. Hun er alene i rommet og står ved cembaloen i noen få sekunder før hun går bort fra instrumentet. Cembaloen vil gjøre seg gjeldene i en scene som finner sted ca. 25 minutter senere. Héloïse er sammen med Marianne i hennes rom, Marianne spiller et par lyse tone før hun setter seg ned og spiller rolig de fire startakkordene fra Vivaldis *De Fire Årstider*. Hun slutter midlertidig, før Héloïse setter seg ned sammen med henne og hun spiller rolig de neste fire akkordene. Marianne begynner deretter å spille akkordene raskere og mer intenst, men også med noen feiltone. Deretter spiller hun noen brutte akkorder i en nedadgående rekke, med stadig flere feil. Hun gir opp, og sier at hun ikke kan huske på resten, men at Héloïse vil høre resten i Milano.

Musikk gjør seg ikke gjeldende før vi har kommet over halvveis inn i filmen, med scenen ute hvor protagonistene og Sophie overværer en utendørs opptreden. Vi blir vitne til ny musikk; denne gangen et a-capella-arrangement sunget av et damekor. Denne opptredenen foregår samtidig som vi får se Marianne og Héloïse som utveksler blikk. Héloïse tar fyr, musikken stopper og noen damer slukker flammene rundt henne før det klippes til en ny dag og mellom protagonistene, og musikken slutter. Det siste tilfellet hvor musikk gjør seg gjeldende i *Portrait* er i filmens sluttscene, hvor Marianne og Héloïse er i symfonien og hører på stykket som Marianne spilte for Héloïse på cembaloen.

Litteratur/fortellerkunst

Etter ca. 1 time og 10 minutter leser Héloïse en passasje fra Ovids *Metamorfose* til Marianne og Sophie. Denne passasjen beskriver myten om Orfeus og Evrydike; hvor Orfeus, som er forelsket i Evrydike, forsøker å bringe Evrydike tilbake fra dødsriket som hun har blitt bannlyst til. Orfeus klarer å overbevise gudene fra dødsriket om å frigi, på betingelsen om at Orfeus ikke ser på henne på turen ut av dødsriket. På grensen mellom verdenene klarte ikke Orfeus å unngå fristelsen; han snudde seg og Evrydike ble dratt tilbake ned, tapt for alltid. Sophie blir spesielt opprørt av denne slutten, og damene begynner å diskutere hva som kunne være grunnen til at Orfeus valgte å snu seg og se på Evrydike. I boken stod det at grunnen til at Orfeus snudde seg var fordi han var utålmodig og fryktet å miste Evrydike. Det eneste han var skyldig i var å elske henne. Sophie kan ikke forstå hvorfor han snudde seg, når han fikk vite hva som ville skje dersom han gjorde det. Héloïse mener at grunnen til at han snudde seg fordi han var så håpløst forelsket at han kunne ikke motstå fristelsen. Marianne mener derimot at han

hadde et valg; han valgte minnet av henne. Han tok poetens⁴ valg, i motsetning til elskerens valg. Héloïse bemerker til slutt at kanskje grunnen til at Orfeus snudde seg var fordi at hun sa til ham «snu deg.»

Bok

Etter protagonistenes første gåtur ut mot klippene kommer de tilbake til slottet, der spør Héloïse om Marianne har tatt med seg bok. Det har hun, og Héloïse lurder deretter på om hun kan få låne den; det får hun. I sekvensen direkte etter at Marianne har kastet det uferdige portrettet malt av den forrige maleren, klippes det til et totalbilde av protagonistene på stranda, hvor Marianne ser på at Héloïse leser i den samme boka. Dette følges av at Marianne røper at hun egentlig er en maler som er kommet hit for å portrettere Héloïse. Senere når protagonistene hjelper Sophie med hennes abort sitter de ved et bord i et medium totalbilde, med boken åpen på bordet mellom dem. Fortsatt har det ikke blitt snakket om innholdet i boka. Innholdet blir nevnt for første gang når Héloïse leser fra boken til Marianne og Sophie, og vi får høre fortellingen om Orfeus og Evrydike. Det neste tilfellet hvor boken dukker opp er når Marianne tegner sitt eget selvportrett for Héloïse; Marianne finner et ledig sted i den samme boken på side 28, setter boka sidelengs og begynner å tegne seg selv mens hun ser på seg selv i et speil. Etter dette ser vi ikke selve boken mer, men når Marianne ser Héloïses og hennes barns portrett i galleriet er hun malt mens hun holder den samme boka, med sidetallet som inneholder Mariannes selvportrett synlig: side 28.

3.1.3.2. Tolkning

I denne delen vil de intermediale uttrykkene i *Portrait* som ble funnet i forrige del bli tolket for hva slags rolle de spiller i vår forståelse av kurtisen og relasjonen mellom protagonistene. Tolkningsdelen vil se på hvordan 3 typer intermediale uttrykk; billedkunst, litteratur/fortellerkunst og musikk, er med på å danne mening og er med på å underbygge informasjon som direkte kommunikasjonsformer gir oss om karakterene og deres relasjoner.

Portrett som beskrivelse av relasjoner

I løpet av *Portrait* blir Héloïse vist på totalt 6 forskjellige portrett. 4 av disse portrettene blir malt og tegnet av Marianne; det ferdige portrettet som blir sendt til Milano, det første mislykkede portrettet som blir ødelagt, Héloïses portrett i den lille, ovale rammen samt Héloïses titulære portrett vist i anslaget. Med hensyn til portrettens semiotiske modalitet så fanger portrettene Héloïse ikonisk i forskjellige settinger, men det etter nærmere undersøkelse spiller også portrettene roller som symbol for å vise relasjonen mellom protagonistene. Det første portrettet som vi får se hvor Marianne har malt Héloïse får vi se i anslaget. Anslaget finner sted etter alt som har skjedd mellom

⁴ Orfeus hadde, ifølge myten, et stort musikalsk talent. Han var også sønnen til Apollo, den greske musikk- og poesiguden.

protagonistene og henviser blant annet til scenen hvor Marianne ser på at Héloïse tar fyr; Héloïse er også omkranset av flammer i portrettet.

Når Marianne kommer til øya for første gang har hun med seg to tomme lerret som hun skal bruke til å male Héloïse. På dette tidspunktet har ikke Marianne noe som helst kjennskap til Héloïse; hun kjenner ikke til hennes utseende eller hennes personlighet. Deres relasjon er dermed som de tomme lerretene, som skal bli fylt opp av inntrykk etter hvert som portrettmalingen settes i gang. Før Marianne begynner å male Héloïse får Marianne se det forrige, mislykkede forsøket på å portrettere Héloïse. I dette portrettet har ansiktet blitt visket bort, enten av maleren eller Héloïse. Uansett nektet hun å posere for denne maleren, og dermed er det naturlig å tro at relasjonen mellom henne og maleren brøt sammen, og at portrettet ble symbolet på den mislykkede relasjonen mellom dem. Det første portrettet som Marianne maler av Héloïse lider den samme skjebnen, den blir ødelagt ved at Marianne tar en våt klut over Héloïses malte ansikt. Men i motsetning til Héloïses relasjon til den første maleren får vi se hvordan relasjonen utvikler seg mellom protagonistene, samt hvilke forutsetninger som ligger til grunn for deres relasjon som vil lede til det første portrettet Marianne maler av Héloïse. Fra starten av lyver Marianne om sin identitet, for Héloïse er hun bare en turkompanjong og selskap. Gjennom disse turene blir de stadig mer kjent, men Marianne tar skisser av Héloïse i det skjulte, maler alene i sitt atelier og holder sin identitet skjult, helt til portrettet er ferdig. Når Héloïse får sett det ferdige portrettet blir hun skuffet over det ferdige resultatet; hun er lei seg for at portrettet ikke virker å være nærme Marianne. Etter at Héloïse har kommet med sin dom over portrettet tar Marianne en våt klut over ansiktet på portrettet og visker det utover. Portrettet er ødelagt, tilsynelatende også relasjonen mellom protagonistene. Marianne har skuffet Héloïse på to måter; hun har løyet om hvem hun er og malt Héloïse med det formål å gifte henne bort (Héloïse er imot dette), samt at Marianne ikke har fått til å male et portrett som viser intimiteten som har oppstått mellom dem i tiden opp mot ferdigstillingen av portrettet. På tross av sviket som Héloïse har opplevd fra Marianne sier hun seg enig til å la seg posere for et nytt portrett, dermed blir ikke Mariannes ødelagte portrett det endelige symbolet for relasjonen mellom maler og objekt som i tilfellet med maleren før Marianne.

Det fjerde portrettet blir malt over en periode hvor protagonistene ikke lenger har noen hemmeligheter for hverandre. De legger gradvis vekk sine hemninger og blir mer intime etter hvert som portrettet ferdigstilles. I denne perioden konsolideres deres relasjon, samtidig som de møter på utfordringer som vil vise seg å gi fatale følger for noe håp de måtte ha for den romantiske relasjonens fortsettelse. Underveis i malingen av portrettet er Héloïse betraktelig mer involvert, både i det at hun poserer for det og at hun er med og blander sammen maling på en palett. Den romantiske relasjonen mellom protagonistene blir eksplisitt kjærlig samtidig som portrettet males, men de ender mot slutten av ferdigstillingen opp i en krangel, dermed er dette en bittersøt periode for paret. Med portrettet ferdig står protagonistene foran lerretet og ser på det. Kameraet tilter oppover fra Héloïses hals og vi ser hennes ansiktsuttrykk i portrettet; til forskjell fra det forrige portrettet Marianne malte har Héloïse nå et betydelig mer seriøst ansiktsuttrykk. Dette uttrykket viser større troverdighet til personligheten seerne og Marianne har blitt bedre kjent med i løpet av malingsprosessen. Dette portrettet skildrer dermed hvordan Marianne har blitt kjent med Héloïse og hvordan Héloïse har gitt Marianne tilgang til hennes person, samtidig som at hennes stoiske ansikt i portrettet uttrykker en underliggende motstand mot giftemålet til mannen fra Milano som skal bedømme Héloïses egnethet som en fremtidig kone.

Det neste portrettet Marianne tegner av Héloïse er en kopi av det forrige lerretet, men dette blir tegnet på en liten, oval ramme; rammens størrelse peker mot at dette portrettet skal ikke stilles ut i et galleri eller for noen andre, men heller være en personlig effekt bare for Mariannes åsyn. Alle portrett (ikke medregnet skissene) av Héloïse frem til dette tidspunktet har blitt malt på store lerret, men for dette portrettet er dets tekniske mediaaspekt annerledes. Størrelsen på dette portrettet og Mariannes portrett i boken sier noe om hvordan deres forhold kan fortsette; ikke i det offentlige, men i deres egen lille, intime og hemmelige sfære. Mariannes portrett er et nakenbilde, som også understreker relasjonen intimitet. Siden relasjonen bare kan fortsette i hemmelighet kan ikke deres relasjon fortsette, siden deres skjebner vil sende deres liv på forskjellige veier.

Det siste portrettet av Héloïse er av henne og hennes barn i galleriet. Dette er et portrett som ikke er malt av Marianne, men likevel et hvor hun er til stede. I boken som Héloïse holder på portrettet, boken som Marianne ga Héloïse for mange år siden, har hun satt en finger på siden hvor Marianne tegnet sitt nakne selvportrett. I galleriet hvor dette maleriet står utstilt stiller Marianne ut et maleri som viser Orfeus og Evrydike, som henter tilbake til historien i boken som hun ga til Héloïse. Begge maleriene henter tilbake til den tidligere romantiske partneren, men hvem hintene viser til er åpenbart bare for Héloïse, Marianne og seerne. Maleriene sier dermed det som er relasjonens sannhet: de eneste måtene protagonistene kan være sammen på er gjennom kunsten som de har opplevd sammen eller minnene koblet til dem. Marianne og Héloïse vil ikke kunne være i det samme portrettet samtidig, ei heller sammen i hverandres nærvær.

Til slutt i tolkningen av portrettene jeg gå tilbake til det titulære portrettet av Héloïse fra anslaget. Som nevnt tidligere henviser motivet hvor til scenen hvor Héloïse tar fyr ved bålet. For det første er portrettet en medial projeksjon av filmens mise-en-scène i utvalgte scener, hvor Héloïse er filmet alene, omringet av mektige landskap. Portrettet er også en medial projeksjon av øyeblikket når øyeblikket når Héloïse tar fyr. Når Marianne legger merke til portrettet spør hun «who brought that painting out?», og når hun blir spurt av den ene studentene om hun ikke skulle ha gjort det svarer hun «no». Det var ikke meningen at noen skulle se dette portrettet, det viste noe som var privat for Marianne. Kanskje ville bare Marianne forevige et viktig øyeblikk i sin relasjon med Héloïse? En annen mulig lesning av maleriet kan være at Marianne ser tilbake på Héloïse som en kvinne med masse liv (flamme) i seg, men som blir holdt igjen av et mørke og følelsesmessige tomme omgivelser som binder henne fast til hennes skjebne. På tross av dette er flammen til stede i henne, som vi kan se når Héloïse henviser til Marianne i boken i det siste portrettet av henne. På grunn av de undertrykkende omgivelsene kunne aldri Marianne og Héloïse leve sammen og la denne flammen bli større, men siden lidenskapen mellom protagonistene er såpass stor vil aldri denne flammen dø ut.

Myten om Orfeus og Evrydike

Boken som Marianne gir til Héloïse inneholder myten om Orfeus og Evrydike. I løpet av filmen blir det henvist til denne myten og flere element som den består av. Det første møtet som vi og karakterene har med myten er når Héloïse leser høyt fra boken, med Sophie og Marianne til stede som engasjerte lyttere. Denne delen inneholder den mest bokstavelige gjengivingen av myten; en dramatisk opplesning fra det tekniske mediet (boken) som myten har vedvart i siden Ovids tid. Plottet i myten ble gått gjennom

tidligere, og Benjamin Eldon Stevens (2019), professor i klassiske studier, har påpekt flere likheter mellom plottet i myten og plottet i *Portrait*:

An artist/lover (Marianne, Orpheus) hopes to save their beloved (Héloïse, Eurydice), and thus their love-relationship, from a kind of 'death', whether figurative (Héloïse is arranged to be married to a Milanese gentleman, such that no future with Marianne is possible) or literal (Eurydice is subject to Hades, i.e., has died already and is returning to life on borrowed time). Famously, the artist/lover fails [...] therefore losing their beloved. [...] Finally, both artists [...] make new art: Marianne goes on to paint an «Orpheus and Eurydice» as well as the titular «Portrait»; and Orpheus sings tales of 'forbidden love'. (2019: 9)

Stevens peker også på viktige forskjeller mellom plottene i filmen og myten:

[...] in art: *Portrait's* Orpheus-figure, Marianne, is a painter, whereas mythic Orpheus was a poet and singer. [...] There are also differences between the Eurydice-figures. Although Héloïse is perhaps like mythic Eurydice in the negative sense of having no particular artistic gift, she is unlike Eurydice in having a voice in the plot. Indeed, it is Héloïse who gives voice to the transformative idea that mythic Eurydice might have played a larger role than spelled out in Ovid's tale. [...] And of course, [...] unlike in the ancient myth, both figures are women. (2019: 10-13)

Deler av plottet mellom protagonistene i filmen fungerer som en transformasjon av plottet i myten, transformert fra fortellingens tekniske medium (Héloïses fremførelse) til filmens tekniske medium. I tillegg til filmens plott kommer myten til uttrykk gjennom *Portraits* mise-en-scène. Det er tre tilfeller i filmen hvor Marianne ser Héloïse kledd i en hvit kjole. De første to gangene ble i et tidligere kapittel antatt å være subjektive minner fra Marianne; hvor hun ser Héloïse kledd i den hvite kjolen i noen sekunder før hun forsvinner i mørket som omkranser henne begge gangene. Den siste sekvensen hvor vi får se Héloïse i denne kjolen er når moren har kommet hjem for siste gang, og det viser seg at dette er bryllupskjolen som Héloïse skal ha på seg i sitt bryllup med mannen fra Milano. Alt som foregår mellom protagonistene i løpet av filmen er et tilbakeblikk fra Marianne, og når hun tenker tilbake på dette er hun allerede klar over at Héloïse og deres romantiske relasjon har endt. Alt som står igjen av deres romantiske relasjon er kunsten som har blitt lagd av og med dem, i tillegg til minnene som de har igjen. Stevens peker på et interessant aspekt i forhold til minner i *Portrait*; i konteksten av underverdenen portrettert i myten blir Mariannes minner til en form av hjem søking, og Héloïse et spøkelse (2019: 32). Evokasjonen av Héloïse som spøkelse blir gjort tydelig i de to første tilfellene hvor Héloïse har på seg den hvite kjolen; hun står i mørke omgivelser og er lyst opp på en unaturlig måte som skiller fra filmens vanligvis naturalistiske belysning, dette peker mot en trope vi ofte finner igjen i skrekfilm (2019: 40). I begge tilfellene vises Héloïse i noen sekunder, før belysningen dempes og hun forsvinner like brått som hun dukket opp. Dette skjemaet, hvor Marianne ser Héloïse i den hvite kjolen, blir gjentatt en siste gang i scenen hvor de tar farvel. Marianne løper mot utgangsdøra, og Héloïse, akkurat som Eurydike i Héloïses tolkning; ber Marianne om å snu seg. Marianne snur seg og ser Héloïse akkurat som i tilfellene med Héloïse som spøkelse, bare at denne gangen skjer det virkelig i filmen. Akkurat som Orfeus og Eurydike står de ved en terskel (døra i dette tilfellet), hvor Marianne bare kan ta med seg minnene og se på at hennes ekte partner «dør» for henne. Stevens sier om denne scenen at «Marianne-as-Orpheus does turn around, and the consequences follow as in

the myth: a loss that is, effectively, a death. Although Héloïse-as-Eurydice does not literally die, her fate is sealed, and what Marianne sees is seared into her memory.» (2019: 39)

Når karakterene diskuterer myten, blir spesielt protagonistene også gitt muligheten til å indirekte diskutere og behandle den begynnende romansen mellom dem. Deres reaksjon til Orfeus' handling om å se på Evrydike ved terskelen som leder bort fra underverdenen leder videre til en diskusjon om hvorfor Orfeus handlet som han gjorde. Med sammenligningene som filmen gjør mellom Marianne-Orfeus og Héloïse-Evrydike som bakteppe blir det som om protagonistene kommenterer sine egne valg; hvorfor de gjør som de har gjort til nå i filmen og hvorfor de vil agere som de gjør senere i filmen. Héloïse mener at Orfeus så på Evrydike fordi at han var styrt av følelser, hun mener han kunne ikke motstå fordi han var stormende forelsket. Stevens mener dette er et tegn på Héloïses ønske om å tro på kjærlighetens overvinnende kraft (2019, 23), en kraft som på en eller annen måte kan gjøre det mulig for protagonistene å være sammen. Héloïse fremmer også muligheten om at det er Evrydike som sier til at Orfeus at han skal snu seg. Dette er et frempek mot Héloïse og Marianne som sier farvel, hvor Héloïse i trappen sier «turn around!» til Marianne. Marianne kommer til en annen konklusjon med hensyn til Orfeus motivasjoner; hun mener at hans valg er koblet til kunsten, «He chooses the memory of her. That is why he turns. He doesn't make the lover's choice, but the poet's». Dette er noe som Marianne kan identifisere seg i, siden hun er en kunster som Orfeus.

Myten er dermed med på å beskrive det som holder på å skje med protagonistene, men samtidig gir det som skjer mellom protagonistene muligheten til å tillegge nye meninger til myten. Når Héloïse foreslår at det er Evrydike som ber Orfeus om å snu seg så er «the crucial change to the ancient myth [...] of *agency* (kildens vektlegging)» (Stevens, 2019: 38). Før Héloïses tolkning antas det at det er Orfeus som tar det endelige valget om å snu seg og se på Evrydike. Etter Héloïses tolkning er den aktive agenten eller katalysatoren til den skjebnesvangre handlingen ikke Orfeus, som på tross av at det er han som snur seg, gjør det etter at han får *tillatelse* av Evrydike når hun befaler: «Turn around!». Når Héloïse-som-Evrydike sier dette til Marianne-som-Orfeus i farvel-scenen er dette også den eneste gangen hvor en av protagonistene henvender seg uformelt til den andre (På fransk, «Retourne-toi!» (=Snu deg!) i motsetning til «retournez vous!» (=Snu Dem!)) (ibid). Måten Héloïse ytrer dette ønsket på; i verbets imperative modus, viser at Héloïse legger til side alle hemninger og handler. Hun spør ikke om Marianne kan snu, men hun sier at Marianne *må* snu.

Myten og portrettet

I den forrige delen ble det vist til hvordan plottet i myten om Orfeus og Evrydike blir transformert i filmen fra å bare være et plot i Ovids *Metamorfosene* til å bli plottet om Héloïse og Marianne. I tillegg til å bli aktualisert i filmens plott gjør myten seg også gjeldende innenfor andre media i *Portrait*. Den sentrale handlingen i myten (når Orfeus ser tilbake på Evrydike) er også en av de sentrale handlingene som går igjen i *Portrait*; når protagonistene ser på og betrakter hverandre. I filmens anslag ser vi på Marianne som ser på det selvtitulerte portrettet. Fra Mariannes perspektiv får vi se på portrettet, før vi får se et reverse-shot av henne i et middels nærbilde hvor hun ser på, reagerer og sier tittelen på portrettet. Dette igangsetter et tilbakeblikk hvor filmen går fra at Marianne ser på Héloïse til at hun gjennom tilbakeblikket (som varer helt til

protagonistene sier farvel til hverandre på øya) ser *tilbake* på Héloïse. Stevens sier følgende om forholdet mellom å se på og det å se tilbake på i *Portrait*:

Indeed, with the [*Portrait's*] story set mostly in the remembered past, any 'looking at' is always a 'looking back': the action is meaningful and the feelings real, but the subject is absent, inaccessible to present experience and, so, effectively lost, even imaginary. In this way, *Portrait's* opening scene establishes a programmatic link between memory as a device for ekphrastic storytelling and a pervasive feeling of elegy. (2019: 5)

Når Marianne ser på portrettet i anslaget setter dette i gang hennes erindring, som spiller seg ut på skjermen. Mariannes erindring gir tilskuerne en måte å se på det som Marianne ser tilbake på. Minnene som blir vist, fokuserer ofte på sekvenser hvor det å se på har spesiell betydning. Anslaget er allerede nevnt, i tillegg til sangscenen ved bålet, når Marianne maler sitt eget selvportrett til Héloïse, når de sier farvel og når Marianne ser Héloïse for siste gang i symfonien.

I filmen blir blick eller «look/looks» også nevnt i dialogen mellom protagonistene. Etter at Héloïse har fått vite at Marianne er en maler og det påfølgende badet sitter hun sammen med Marianne på stranden og ser utover havet mens hun sier: «It explains all your looks». Héloïse har på dette tidspunktet lagt merke til det samme som vi har, at Marianne har fulgt nøye med på hennes fakter og utseende. Etter denne replikken får vi også servert to blick fra Héloïse i rask rekkefølge; først når hun ser på Marianne etter etter replikken og i det påfølgende klippet, hvor vi er i atelieret og ser direkte på det første ferdige portrettet av henne. Når Marianne skal sette i gang med å male den poserende Héloïse i den grønne kjolen har Marianne gitt henne ulike instruksjoner for hvordan hun skal stille kroppen, og når protagonistene står på hver deres side av lerretet ber Marianne Héloïse om å «look at me». I reverse-shotet får vi se Héloïse som vender blikket mot Marianne, og det klippes tilbake til Marianne som møter blikket og blir helt stille, akkurat som om hun forsvinner i Héloïses blick. Hun ser ned mot lerretet og tar seg sammen, før hun igjen møter blikket og begynner med portretteringen.

I den siste scenen deler vi et siste blick på Héloïse sammen med Marianne (fra hennes perspektiv). Filmens siste handling er dermed den siste av flere referanser til den avgjørende handlingen i myten om Orfeus og Evrydike. Hva som skjer i den forrige scenen er med på å fastsette protagonistenes forhold til myten, i alle fall Mariannes forhold til myten. I denne scenen viser hun frem et maleri som selv har lagd av Orfeus og Evrydike. Grunnen til at akkurat denne referansen bærer større vekt enn mange av de andre referansene kan sees i hvordan myten blir fremvist. Den blir realisert i Mariannes foretrukne kunstneriske medium; maleriet. Maleriet viser øyeblikket hvor Orfeus og Evrydike sier farvel, eller for Marianne, øyeblikket hvor protagonistene sier farvel. I maleriet er Evrydike malt med blondt hår og en hvit kjole. Dette kan minne om Héloïse, som har blondt hår og har blitt vist i en hvit kjole ved flere anledninger opp til dette punktet i filmen. Orfeus på den andre siden, er mørk i håret og kledd i et blått klede. Marianne er mørkhåret, og når hun stiller ut maleriet er hun kledd i et blått sjal, lik blåfargen i Orfeus's klede. Stevens nevner et par andre likheter:

The setting in the painting is the rocky place at the shore where Marianne and Héloïse [...] shared their first kiss. [...] Marianne's blue outfit for the show recalls Orpheus' in the painting - and recalls as well the blue cloak worn rather by Héloïse during their time on Brittany. Indeed, the cloak was at first all that could

be seen of her, as Marianne followed behind and the camera replicated her gaze.
(2019: 36)

Videre nevner Stevens hvordan filmen skifter på hvem av protagonistene som er Orfeus-skikkelsen, og hvem som er Evrydike. I tilfellet beskrevet ovenfor, som beskriver det første møtet mellom protagonistene, er det Marianne som går etter Héloïse (kledd i Orfeus' blåfarge), og Héloïse som vender seg mot Marianne slik at deres blikk møtes, ved kanten av stupet. Héloïse tar på seg rollen som «beslutningstakeren» eller Orfeus i dette møtet, på samme måte som hun beordrer Marianne til å snu seg i deres farvel-scene. Orfeus kledd i blått i Mariannes maleri er med på å understreke hvordan begge protagonistene har hatt aktive roller i formingen av myten om Marianne og Héloïse, som minner veldig om, men samtidig besitter viktige forskjeller fra myten om Orfeus og Evrydike.

Musikkens symbolverdi for romansen

Stevens nevner kort hvordan hver scene som inneholder musikk understreker forholdet mellom protagonistene: et tidlig øyeblikk preget av oppdagelse mellom dem, øyeblikket som inspirerer det selvtitulerte portrettet og den siste scenen hvor Marianne tar et siste, følelsesladd blikk på Héloïse. (2019: 11) I den første scenen er det en intermedial referanse til Vivaldis *De Fire Årstidene*, som Marianne spiller et utdrag av på en cembalo samtidig som hun beskriver en scene i naturen;

Marianne: It's about a coming storm.

Hun spiller noen akkorder til.

Marianne: The insects sense it.

Den begynnende stormen blir lagt merke til av insektene, og de blir anspente:

Marianne: They become agitated. Then the storm breaks, with lightning and thunder.

Marianne spiller deretter på en mer virtuos del av stykket med kompliserte og raske nedadgående melodiløp. Det er på dette punktet at Marianne ikke lenger kommer på hvordan hun skal spille stykket, og hun spiller så mye feil at hun gir opp. Musikkstykket går gjennom flere transformasjoner mellom å bli fortalt som musikk og historiefortelling. Samtidig som Marianne spiller og forteller sitter protagonistene sammen på en krakk foran cembaloen, begge filmet i et middels nærbilde. Marianne har Héloïses fulle oppmerksomhet, som smilende ser på Marianne og cembaloen med store øyne. Det er i denne scenen at Héloïse for første gang oppdager Marianne i en setting hvor protagonistene slapper av og snakker om fornøyelige ting (tidligere i scenen røykte de tobakk sammen). På dette punktet beskriver musikken protagonistenes relasjon på to måter. Marianne beskriver starten på stykket som en begynnende storm; på samme måte som deres relasjon er i startfasen. Når Marianne kommer til selve «stormen» i stykket, får hun ikke til å spille mer, hovedsakelig fordi at hun har glemt hvordan hun skal spille resten, men også fordi at deres relasjon ikke har kommet til punktet hvor deres «relasjonelle storm» har skutt fart. På den andre måten blir stykket kun spilt på ett instrument, når det egentlig skal fremføres av et orkester. Likedan besitter ikke relasjonen mellom protagonistene verktøyene til å fullstendig kunne uttrykke sin romanse på dette tidspunktet. Men det er en begynnelse.

Scenen som leder opp til og inkluderer at Héloïse tar fyr er den andre scenen hvor musikken er med på å beskrive relasjonen mellom protagonistene. Musikken begynner aller først med tone som høres off-screen, før det klippes til damer som går sammen og musikken blir on-screen. Kameraet kjøres fra venstre mot høyre, som viser koret bestående av 12 kvinner totalt. Det klippes så til en shot/reverse-shot-utveksling mellom Héloïse og Marianne, musikken stopper og Héloïse tar fyr. Mens det er stilt kommer to damer for å slukke flammene på Héloïse, før koret synger et par rolige akkorder over det som skjer. Når Marianne løfter opp Héloïse skjer det et match-cut til en ny dag, hvor Marianne igjen løfter Héloïse gjennom noen bratte steiner på en strand. Gjennom en lydbro fortsetter musikken fra den forrige scenen uavbrutt inn i neste scene, før den falmer ut etter ca. 25 sekunder inn i scenen på stranda. Alt dette leder opp til det første kysset som protagonistene deler. Det første hintet musikken gir om hvor relasjonen mellom protagonistene finnes i teksten som gjentas av koret i sangen: «fugere non possum» (=Jeg kan ikke flykte/fly). Relasjonen har på dette tidspunktet kommet til punktet hvor verken Marianne eller Héloïse kan flykte fra det uunngåelige; at relasjonen blir romantisk. I selve musikken finnes det spenning i form av både harmonikk og rytmikk. Det skal ikke bli foretatt en grundig harmonisk eller rytmiske analyse av musikken her. Det som kan påpekes er hvordan musikken er preget av flere ulike harmonier, hvor ulike stemmer synger ulike toner med teksten «fugere non possum». I tillegg til dette klappes flere ulike rytmer på hverandre. Polyrytmikken og -harmonien i dette stykket gir en følelse av spenning og fremdrift, som kulminerer med at Héloïse tar fyr, i dette øyeblikket stopper også musikken. Når musikken kommer tilbake, er klappingen borte. Syngingen er merkbart roligere og renere enn det var før Héloïse tok fyr. Kontrasten i syngingen og klappingen før og etter øyeblikket hvor Héloïse tar fyr gjør at øyeblikket oppleves som et betraktelig øyeblikk for relasjonen mellom protagonistene. Dette klimakset, bygd opp av visuelle og auditive element, leder direkte opp til scenen hvor protagonistene kysser for første gang, samt fungerer som Mariannes inspirasjon til selve portrettet vi får se i anslaget. Musikken er, i likhet med relasjonen mellom protagonistene på dette punktet i filmen, fylt av spenninger som leder til klimaks i form av kyss og den roligere og renere korsangen.

I filmens siste scene tar Marianne og vi et siste, emosjonelt farvel med Héloïse. Stykket som både Héloïse og Marianne er der for å høre på er det samme stykket som Marianne spilte på cembaloen tidligere i filmen. Denne gangen er det fremført av et helt orkester (off-screen), mens kameraet gradvis zoomer fra et totalbilde til et nærbilde av Héloïse, som viser store emosjonelle reaksjoner på musikken som blir spilt. Siden stykket denne gangen er spilt av et stort orkester skiller denne fremførelsen seg en god del fra den første gangen vi hører stykket fremført av Marianne tidligere i filmen. Stykket blir nå spilt i sin helhet uten feil eller stopp. På dette tidspunktet har vi fått sett protagonistenes relasjon spille seg helt ut, og nå opplever vi den siste gangen Marianne ser Héloïse. I den første fremførelsen får vi kun høre starten av stykket, på samme måte som vi har sett bare starten av relasjonen mellom Marianne og Héloïse på det tidspunktet i filmen. Vi får oppleve slutten av stykket og slutten av (ikke bare den romantiske) relasjonen mellom Marianne og Héloïse på samme tidspunkt; når den siste tonen blir spilt av orkesteret skifter billedutsnittet fra et nærbilde av Héloïse til en svart skjerm, og filmen er ferdig.

3.2. *Call Me by Your Name*

CMBYN er et italiensk, fransk, amerikansk og brasiliansk romantisk drama fra 2017. Manuset til manusforfatter James Ivory, som vant Oscar for beste tilpassede manus for manus til *CMBYN*, er basert på 2007-romanen av André Aciman med samme navn, og filmen er regissert av Luca Guadagnino. Filmene er satt til et område i det nordlige Italia i 1983, og følger relasjonen mellom en 17 år gammel gutt, Elio (Timothée Chalamet) og en 24 år gammel mann, Oliver (Armie Hammer). Filmene begynner med at Oliver ankommer huset til Elio og hans familie, hvor han skal tilbringe en sommer som assistent til Elios far (Michael Stuhlbarg), en professor i arkeologi. Elio leser mye og er en talentfull musiker, som bruker sommeren til å lese, spille musikk, transkribere musikk og tilbringe tid med venner. I starten av deres relasjon er Elio reservert mot Oliver, men hans attraksjon mot Oliver blir gjort klar når han ser på og blir sjalu av at Oliver flørter med hans venninne, Chiara. Elio og Oliver begynner etter dette å tilbringe stadig mer tid sammen, hvorpå de kysser og Elio innrømmer sine følelser for Oliver. Oliver er skeptisk for å ta ting videre, så dermed ender de opp med å ikke snakke sammen på flere dager. I løpet av disse dagene tilbringer Elio mer tid med sin venninne Marzia. Elio og Marzia drar sammen på et stevnemøte, som ender med at de har sex. Etter dette tar Oliver igjen kontakt med Elio. De blir enige om å møtes ved midnatt den påfølgende kvelden og dermed har de sex. Elio slår deretter opp med Marzia, samtidig som sommeren, og Oliver's opphold, nærmer seg slutten. Elio og Oliver tar en tredagers romantisk tur sammen, før Oliver reiser hjem til USA og etterlater Elio hjerteknust. Deretter klippes det flere måneder frem i tid, hvor Elio og hans familie feirer Hanukkah. Telefonen ringer, og det er Oliver som ringer for å fortelle at han er forlovet. I en siste samtale mellom Elio og Oliver sier Elio sitt eget navn til Oliver, og Oliver svarer på samme måte, samtidig som han sier at han husker alt. De legger på, og Elio setter seg ved peisen og stirrer inn i flammene, mens han opplever en emosjonell reaksjon etter samtalen med Oliver.

3.2.1. Relasjonen mellom Elio og Oliver

I denne delen vil det bli sett nærmere på utviklingen av relasjonen mellom Elio og Oliver gjennom filmene. På samme måte som i *Portrait* starter portretteringen av relasjonens utvikling med å vise en av protagonistene før de møtes. De møtes, og etter det første møtet mellom protagonistene ser vi dem i forskjellige situasjoner som leder til at relasjonen eskaleres i styrke og intensitet utover filmene. *CMBYN* skiller seg fra *Portrait* i det at relasjonen når et midlertidig høydepunkt ca. halvveis ute i filmene, før relasjonen avtar i intensitet og går inn i en liten pause, hvor protagonistene går hvert til sitt. Etter en pause finner protagonistene igjen tilbake til hverandre, og går inn i en ny fase av eskalering. Samtidig som relasjonen nærmer seg platået blir utfordringene for relasjonen gjort tydeligere, disse utfordringene er til stede samtidig som relasjonen når sitt platå. Etter platået tar protagonistene farvel med hverandre, og relasjonen slik den har blitt bygd opp i løpet av filmene er tapt. Flere måneder etter at relasjonen mellom protagonistene har endt er det en epilog hvor vi får se hvordan livet deres er etter alt det som har skjedd mellom dem gjennom filmene.

Bakgrunn

Filmen begynner med en montasje som viser ulike bilder av statuer på et bord filmet ovenfra, mens en rulletekst angir filmens sentrale aktører. Etter ca. 1 minutt går bildet i svart, og en lydbro med lyden av fugler og insekt leder bildet til å klippe til et totalbilde av to senger. Senga lengst borte fra kamera er tom, mens en jente ligger på den nærmeste, som ser på at noen utenfor synsvinkelen til kameraet kaster klær på den tomme senga. På bildet står det skrevet med hvit, håndskreven tekst: «Summer 1983». Teksten forsvinner, og kameraet panorerer til venstre for å vise en gutt som leter etter klær i en garderobe. Dette er Elio, og jenta på senga er Marzia. Elio ser ut vinduet, snur seg mot Marzia og bemerker: «The usurper (=tronraneren).» En ny tekst dukker opp på skjermen, denne angir stedet for filmen «Somewhere in northern Italy». Elio og Marzia stiller seg i et vindu for å se, og det viser seg at en grønn bil kommer kjørende gjennom trærne, frem til huset deres. Fra deres perspektiv får vi se en mann som går ut av bilen, som blir møtt av Elios foreldre. Mannen de møter er Oliver, og de har en hyggelig liten passiar sammen. De går inn med Oliver, og kaller Elio ned til førsteetasjen. I denne lille biten har vi hovedsakelig blitt plassert i en bestemt tid og et bestemt sted, men i motsetning til *Portrait* har vi fått sett begge protagonistene før det første møtet.

Det første møtet

Når Oliver har kommet i hus ser vi Elio som går ned trappen. Det klippes til et kamera som står plassert i gangen mellom trappen som Elio går ned og biblioteket hvor faren, moren og Oliver befinner seg. Moren kommer ut og sier at Elio må hjelpe Oliver med å bære hans saker opp på rommet, og de omfavner hverandre. Kameraet blir kjørt sidelengs for å vise oss biblioteket hvor faren og Oliver snakker sammen, og faren introduserer protagonistene for hverandre: «Elio, Oliver. Oliver, Elio». De håndhilser, også blir det klart at Oliver er sliten etter reisen. Elio bærer Oliverts saker opp til hans rom (som til vanlig er Elios rom, mens Elio skal sove på et annet rom), og på turen opp trappa er Marzia på tur hjem. Hun hilser på Oliver med et kyss på hvert kinn etterfulgt av «Enchanté (=Hyggelig å møte deg). Oppe på rommet rydder Elio raskt opp i sine saker, umiddelbart etterpå stønner Oliver og faller med ansiktet ned mot senga. Elio forteller at han skal bo i rommet ved siden av og kommer med litt kort praktisk informasjon, men Oliver har sovnet i løpet av de få sekundene. Elio smiler når han legger merke til det, og går ut av rommet.

Eskalering 1

I motsetning til *Portrait* viser CMBYN til mange flere interaksjoner mellom protagonistene, gjerne med flere andre karakterer til stede. Scenene jeg velger å nevne vil i grove trekk beskrive hvordan relasjonen blir varmere og mer intim etter hvert som de blir bedre kjent. En sykkeltur til den nærmeste byen mellom protagonistene fører til en kort samtale hvor de utveksler litt informasjon om hverandre. Et par scener senere går de sammen til en liten bar i byen hvor Elio ser på at Oliver spiller kort med en gjeng eldre menn. Den første gangen hvor Oliver viser særlig interesse for Elio er under en volleyballkamp, hvor et par venninner kommenterer hvor mye bedre Oliver er enn ham som var der i fjor, samt hvor søt han er. Elio, som ser på, henter en vannflaske, men blir stoppet av Oliver som forsyner seg av vannet før noen andre. Kameraet klipper fra forsiden av Elio og Oliver til et halvnært bilde av Elio bakfra, med Oliverts hånd på hans

skulder. Oliver begynner å massere, men Elio trekker seg unna, med et smått irritert uttrykk, før Oliver kommer etter og insisterer på å massere videre. Han sier at Elio må slappe mer av, før han henvender seg til Marzia og ber henne om å kjenne på det samme stedet som Oliver har massert. Marzia tar over masseringen, mens Oliver blir kalt tilbake til volleyballkampen. Scenen ender med at Elio går fornærmet fra stedet, først i sakte gange før han begynner å løpe mens han hopper over en liten haug. I en middagsscene etter dette spør Elio om de ikke oppfatter Oliver som uhøflig og arrogant. Oliver har ikke etterlatt det beste inntrykket hos Elio. Etter dette følger en sekvens bestående av tre scener med ulike interaksjoner mellom protagonistene. Det begynner med at Elio ligger på rommet sitt alene, mens Oliver er på tur opp. Elio, som ikke er klar over dette, begynner å beføle seg selv, men blir avbrutt av Oliver som buser inn i rommet. Det virker som om Oliver ikke legger merke til dette, siden Elio i samme øyeblikk begynte å lese i en bok han hadde ved siden av seg for å avlede Oliver fra som egentlig skjedde idet han åpnet døren. Oliver vil ha med seg Elio på bading, og Elio aksepterer, under tvil. Ute i et lite basseng i hagen svømmer Oliver lengder frem og tilbake mens Elio noterer musikk på et notepapir. Oliver forsøker å snakke med Elio, men han tier og sier at det han tenker på er privat. Elio smiler (utenfor Oliver's åsyn, men synlig for oss) før han sier dette. Oliver går dermed heller bort til aprikostreet hvor moren befinner seg. Elio følger etter, og dytter Oliver (med en knyttet neve) til side slik at alle 3 får plass rundt treet. Det klippes et par sekunder til et halvtotalt bilde av Elio som noterer og spiser frukt før det igjen klippes til et totalbilde av Elio som sitter på en benk og spiller et stykke på gitar, som Oliver ønsker at han skal gjenta. Elio spiller flere omgjorte versjoner av stykket inne på et piano, før han til slutt spiller det slikt som Oliver ønsker. Ca. 25 minutter ute i filmen er det en (av mange) kort sekvens av Elio som sitter for seg selv. Etter denne scenen er vi alene med Elio i hans rom, hvor han skriver i en notatblokk. Han forlater rommet med blokken fortsatt liggende på senga, og vinden blåser to sider til syne for oss, hvor det står «I was too HARSH when I told him I thought he hated Bach» og «I thought he didn't like ME (Med protagonistenes navn skriblet rundt på siden)». På dette tidspunktet er det tydelig at Elio er interessert i Oliver. Dette blir igjen bekreftet i scenen hvor Elio finner Oliver's badebukse i Oliver's rom. Han legger badebuksen på senga, fikler litt med den før han tar badebuksen over hodet sitt mens han puster inn dypt og slipper ut små stønn.

Midlertidig høydepunkt

Når Elios interesse for Oliver er etablert følger en sekvens på 10 minutter som kulminerer i det første kysset mellom dem. Det hele starter med at Elio og Oliver diskuterer en roman fra 1500-tallet som moren har lest. Etter å ha snakket litt om hva som skjedde i romanen sier Oliver at man dra inn til byen og hente noen saker, og Elio, som ikke har noe spesielt å gjøre denne dagen, blir med. De sykler avgårde, og stopper ved en kiosk på et torg. Oliver kjøper en pakke sigaretter mens Elio venter utenfor, som Oliver deler og antenner for ham. De går mot en statue som befinner seg midt på torget, en statue som Elio påpeker står til minne om «The Battle of Piave», et blodig slag fra første verdenskrig. Frem til dette punktet har det ikke vært kommunisert direkte gjennom handling eller dialog mellom protagonistene om deres følelser for hverandre, annet enn da Oliver som masserte Elio. Kurtisen frem til nå har kommet frem gjennom intermediale uttrykk, som det vil bli sett nærmere på i *CMBYN* og *intermedialitet*. Mens de går rundt statuen fra hver sin side går samtalen bort fra slaget til at Oliver påpeker

hvor mye Elio vet:

Oliver: Is there anything you don't know?
Elio: [Ler] I know nothing, Oliver.
Oliver: Well, you seem to know more than anybody else around here.
Elio: Well, if only you knew how little I know about the things that matter.
Oliver: What things that matter?
Elio: You know what things.
Oliver: Why are you telling me this?
Elio: 'Cause I thought you should know.
Oliver: Because you thought I should know?
Elio: 'Cause I wanted you to know...? Because I wanted you to know. [til seg selv] Because I wanted you to know. 'Cause I wanted you to know.

Kameraet går fra Elio til å filme statuen. Samtidig møtes Elio og Oliver på den andre siden av statuen, og kameraet kommer tilbake til dem:

Elio: Because there's no one else I can say this to but you.
Oliver: Are you saying what I think you're saying?
Elio: [nikker]
Oliver: Don't go anywhere. Stay right here.
Elio: You know I'm not going anywhere.

Etterpå svarer Oliver til Elios erklæring:

Oliver: [lav stemme] [...] we can't talk about those kinds of things. Okay? We just can't.

Selv om det ikke blir nevnt eksplisitt er det nå tydelig at Elio har gjort sine romantiske følelser kjent for Oliver. De sykler uansett videre, og sykkelturen ender på en plass hvor Elio ber Oliver om å følge ham, samtidig som han kaster av seg sekken og skoene sine. De går ned til et vann og vader i det mens Elio forteller at dette stedet er hans hemmelige sted for å lese bøker. Oliver skyller ansiktet sitt med det kalde vannet og strekker seg, før han sier til Elio:

Oliver: I like the way you say things. I don't know why you're always putting yourself down, though.
Elio: So you won't, I guess.
Oliver: [Snur seg] You really that afraid of what I think?
Elio: [Tar et steg mot Oliver og smiler]

Oliver: [Slår Elio varsomt på skulderen] You're making things very difficult for me.

Mens Oliver går sakte forbi Elio begynner Elio å lekeslå på Oliver og hopper deretter på ryggen hans. Det klippes til at protagonistene ligger på gresset og soler seg. Her forteller Elio hvor mye han elsker «everything». «Us, you mean?» spør Oliver. «It's not bad. It's not bad» svarer Elio i en spøkefull tone. Dette får Oliver til å reise seg halvveis opp, og han begynner å kjærtegne Elios lepper. Dette leder til at de begynner å kysse intenst, før Oliver puster tungt inn og trekker seg. «Better now?» Elio lener seg oppå Oliver og kysser enda mer intenst enn tidligere, men Oliver trekker ham igjen unna.

Oliver: No no no. We should go.

Elio: Why?

Oliver: I know myself. Okay? And we've been good. We haven't done anything to be ashamed of, and that's a good thing. I wanna be good. Okay?

Samtidig som Oliver sier «Okay?» legger Elio hånda si på skrittet til Oliver og spør «Am I offending you?». Oliver tar tak i hånda til Elio, holder den på det samme stedet i et lite øyeblikk og tar den deretter bort, men han sier «Just don't.» Deretter går samtalen mellom de som vanlig og de sykler hjem som om ikke noe spesielt har skjedd.

Pause

Etter dette foreløpige høydepunktet forsvinner Oliver fra slottet og filmen i en periode. Den aller siste interaksjonen mellom protagonistene før pausen finner sted når Oliver masserer Elios føtter etter at Elio begynte å blø neseblod. Elio spør sine venninner og moren om de har sett Oliver, men uten svar. Sent en kveld når Elio ligger og sover så kommer Oliver hjem, for så å lukke døren til Elios rom uten å si noe. Elio, som er våken, sier til seg selv «Traitor!» Dagen etter ringer Elio på til Marzia og inviterer henne på et stevnemøte, som ender med at de har sex. Elio klarer allikevel ikke å slutte å tenke på Oliver, som vi får se skriver et brev til ham, og en fortellerstemme som til slutt sier «Can't stand the silence. Need to speak to you.» Et par minutter senere i filmen får Elio en lapp tilbake fra Oliver hvor det står «Grow up. I'll see you at midnight.»

Eskalering 2

I mellomtiden har Elio møtt Marzia en gang til, som denne gangen endte med oralsex. Kvelden ankommer, og et homofilt vennepar av Elios foreldre er invitert på middag, men Oliver er ikke til stede. Etter middagen ser vi Elio i en av de øvre etasjene som ser på at besøket kjører av gårde etter middagen, før han legger merke til Oliver som står på en altan og venter på ham. «I'm glad you came» sier Oliver og stryker Elios hånd. Elio svarer «I'm nervous.» De går inn i rommet til Oliver, de begynner å omfavne og kysse hverandre. De kler av seg og ting heter seg opp, samtidig som kameraet panner ut mot hagen på et tre mens vi hører protagonistene off-screen. Det klippes tilbake til et nærbilde av ben som omfavner hverandre før det neste klippet viser at protagonistene ligger nakne sammen i sengen om omfavner hverandre. Det klippes igjen til et nærbilde ovenfor karakterene som viser de opp-ned hvor Oliver sier til Elio «Call me by your

name, and I'll call you by mine.»), og de tiltaler hverandre med sitt eget navn. De tilbringer natten sammen og drar for å bade den påfølgende morgenen. Etter at de er ferdige med å bade spør Oliver om Elio vil holde det som skjedde mellom dem den forrige natten mot ham, noe som Elio sier han ikke vil gjøre. Når de møtes senere den samme dagen på et torg sier Oliver at han er glad for at de lå sammen, og at han ikke ønsker at dette skal ødelegge for Elio på noe som helst vis. Elio deler den samme følelsen mot Oliver, og de går i en bakgate mens de så vidt holder hender. Oliver sier «I would kiss you if I could.»

Utfordring

Rundt dette tidspunktet i *CMBYN* blir en av de to største utfordringene for protagonistenes romanse gjort eksplisitt; at Oliver's opphold nærmer seg slutten. I to påfølgende scener blir dette tatt opp; først i en scene på et loft hvor Oliver har funnet den sovende Elio. Scenen ender med at de omfavner hverandre mens Elio gråter og sier «I don't want you to go.» I den påfølgende scenen snakker protagonistene sammen på altanen. Samtalen som vi får høre innledes med «God, we wasted so many days», og de går videre inn på å analysere hvilke hint de ga hverandre og hvorfor de agerte som de gjorde tidligere på sommeren. Den andre store utfordringen for protagonistenes relasjon er at de må holde relasjonen hemmelig for andre. Både Oliver og Elio flørter åpenlyst med andre jenter i løpet av filmen, mens den offentlige flørtingen mellom de er begrenset til små befallinger som kan tolkes som platoniske i stedet for romantiske. Oliver våger heller ikke å kysse Elio i en bakgate, men sier heller «I would kiss you if I could.»

Plata

Et par dager før Oliver skal reise tilbake til USA skal han dra til universitetet i Bergamo, en av de større byene i området. Dette betyr ikke et endelig farvel for protagonistene, fordi Elios foreldre beslutter å la Elio få tilbringe de siste dagene alene med Oliver. På denne turen får vi se at de går på fjelltur, ligger sammen og omfavner hverandre og danser i Bergamos gater med andre ukjente personer. Turen avsluttes med at Oliver står ved et vindu og ser tilbake mot den sovende Elio, samtidig som et kort tilbakeblikk viser noen små glimt fra sommeren som har vært. Kameraet zoomer inn på ansiktet til Oliver som snur seg bort fra kameraet, og gjennom en lydbro høres luren fra et lokomotiv. Det klippes til en jernbanestasjon mens et tog kjører inn. Foran det kommer Oliver gående, mens Elio spør off-screen om Oliver har tatt med passet sitt.

Tap

På perrongen klemmer protagonistene farvel til hverandre i et halvnært bilde. Klemmen varer i ca. 20 sekunder, uten at de sier noe til hverandre. Etter klemmen ser de på hverandre og nikker før kameraet følger Oliver delvis gjennom Elios perspektiv (Elio står med ryggen mot og nærmere kameraet). Elio ser på toget som kjører fra perrongen, helt til bakenden av toget kommer inn i bildet og det klippes til Elio som setter seg på en benk på ved stasjonen. Han finner en telefon og ringer til sin mor og spør gråtkvalt om hun kan hente ham på stasjonen. Deretter klippes det til moren og Elio i bilen. Moren,

med en sigarett i hånden, rekker hånden sin mot Elios hode i trøst mens Elio gråter stille. Det sies ikke noe mellom dem. I løpet av filmens neste minutter går resten av dagen, før Elio på kvelden møter sin far som sitter i en stue og leser. I løpet av samtalen tilbyr faren noen trøstende ord til Elio, samtidig som han innrømmer at han selv på Elios alder hadde mulighet til å innlede en romantisk relasjon med en mann. Mot slutten av samtalen spør Elio om moren vet noe, hvorpå faren svarer «I don't think she does.» Faren stryker Elio på hodet og bildet blir gradvis til svart.

Epilog

Fra svart får vi gradvis se en snødekt eng med noen trær på motsatt side, og det snør i tillegg. I det neste klippet får vi se vannet hvor Elio og Oliver først kysset, denne gangen islagt. Det tredje klippet viser slottet til Elios familie, også snødekt. Det klippes til byggets interiør, hvor det pyntes til Hanukkah. Elio tar seg en matbit og danser rundt huset mens han hører på musikk på sine øretelefoner, før han setter seg ned og hører på moren og faren som er i utvelgelsesfasen av en ny student som skal ta Olivers plass neste sommer. Telefonen ringer og Elio går for å ta den. Fra den andre siden spør Olivers stemme: «Elio, you there?» Elio blir tydelig glad og overrasket, men etter på ha fortalt hverandre at de savner hverandre kommer Oliver med nyheter om at han skal gifte seg, og Elio får et mer skuffet ansiktsuttrykk. Akkurat i dette øyeblikket plukker foreldrene opp en telefon fra sitt rom og blir med i samtalen. De får også vite at Oliver har blitt forlovet, og legger på ikke lenge etter. Etter at de har lagt på telefonen hviler kameraet på dem et par sekunder, hvor de deler et blikk sammen. Kameraet klipper til Elio, som nå har lagt telefonapparatet på sitt fang og snakker privat med Oliver for siste gang i filmen

Elio: They know about us.

Oliver: I figured.

Elio: How?

Oliver: Well, from the way your dad spoke to me. He made me feel like I was part of the family. Almost like a son-in-law. You're so lucky. My father would have carted me off to a correctional facility.

Elio: [vanlig stemme] Elio. [hvuset og raskere] Elio. Elio. Elio. Elio. Elio. Elio. Elio.

Oliver: Oliver. I remember everything.

Elio smiler og kysser telefonrøret inntil før det klippes til et spiserom med glass. Elio kommer inn og legger fra seg sin Disc-Man før han stiller seg på huk og ser inn i flammene i peisen. Deretter klipper kameraet til et perspektiv fra flammene som viser Elio i et nærbilde, mens Elio ser på flammene (ikke direkte på kameraet). En låt begynner å spille og gul rulletekst begynner å dukke opp på skjermen, fortsatt med Elio i fokus. Mens resten av familien styrer med å ordne til middag blir vi vitne til flere ulike reaksjoner fra Elio i et billedutsnitt som varer i flere minutter. Elio ser til side mot de andre, før han ser direkte inn i kameraet og deretter vender seg mot de andre og bildet går i svart.

3.2.2. *CMBYN* og den romantiske sjangerfilmen

I denne delen vil det bli foretatt et større dypdykk i hvordan *CMBYN* plasserer seg mot den romantiske sjangerfilmen. Siden *CMBYN*s primærplott handler om protagonistene Elio og Oliver vil det i første del bli sett på hvilke forutsetninger de har for å først danne en vennskapelig relasjon, deretter en romantisk relasjon. Deretter vil denne delen forsøke å gi svar på hvordan relasjonsbyggingen i *CMBYN* er i forhold til etablerte sjangertroper innenfor den romantiske filmen og i undersjangrene romcoms og melodrama.

Romantiske bånd og motivasjoner

For å forstå hvordan og hvorfor det romantiske båndet mellom protagonistene oppstår kan det sees nærmere på hvilke forutsetninger protagonistene stiller med i forkant av romansen. I likhet med *Portrait* er motivasjonene som ligger til grunn for romansen mer innviklede enn Grodals evolusjonsteori diskutert tidligere om at vi danner forhold for barneoppdragelse – som også ville vært umulig uten ekstern hjelp i protagonistenes tilfelle. Etter filmens tittelsekvens er vi plassert i Elios rom, men den første personen vi ser er Marzia liggende på en seng, før kameraet panner for å vise Elio som leter i et garderobeskap. Allerede her får vi vite at Elio er såpass intim med en annen person at hun får ligge på en seng i hans rom, og på dette tidspunktet er dette alt vi vet om deres relasjon. Det er en gitar på senga hans, og, som vi får bekreftet senere i utallige scener hvor han enten spiller, improviserer eller noterer, er Elio et musikalsk talent. Når Elio oppfatter at det er en ny student som kommer på besøk hos familien bemerker han «The Usurper» til Marzia. I stedet for å si «The new guy» eller lignende bruker han et ord som tyder på at han er ganske belest, som i høyeste grad blir bekreftet av flere små scener i løpet av filmen hvor han leser. Vi kan også skimte en del bøker i rommet hvor Elio og Marzia står og ser på Oliver fra vinduet. Selv om han fortsatt er en ung mann på rundt 16-17 år i filmen er det et par scener som viser hans iver etter å opptre mer voksen og se mer voksen ut. En liten scene tidlig i filmen viser når han forsøker å barbere seg på overleppen sin, selv om det ikke er markant hårvekst å se. Morgenen etter ligger han kledd kun i en boxershorts med armene bak hodet sitt, som gjør at hans armhulehår blir synlig for ham. Han blåser på hårene, akkurat som om han skulle ønske at hårene var lengre. Elio er fortsatt en ungdom, selv om han er på tur til å bli en ung voksen.

Når det gjelder Oliver får man tidlig inntrykk av en mann med mye karisma og selvtillit – Elios første kommentar etter å ha sett Oliver er «He seems very confident». Faren kommenterer også «Oh, my goodness. You're bigger than your picture», hvorpå Oliver svarer «Well, I couldn't get all of me in the photo». Selv om Oliver er, som vi straks får vite, veldig sliten etter turen dit klarer han fortsatt å være morsom. Like etter å ha blitt vist til rommet sitt av Elio faller han på sengen og sovner nesten med en gang. Etter å ha sovet gjennom resten av dagen og den påfølgende natten våkner Oliver utvilt morgenen etter og møter familien til frokost. Her blir et annet trekk ved Oliver gjort synlig for første gang, hans appetitt. Han blir tilbudt espresso og sier «I would love some», og forsyner seg av et kokt egg. Han knuser det første egget han forsøker å åpne, så hushjelpen Mafalda hjelper med det andre egget. Samtidig som Oliver begynner å spise av egget forteller foreldrene litt om hagen. Oliver spiser egget uten pause,

stønner og søler eggeplomme i prosessen. Moren legger merke til hvor mye Oliver liker egget, hun sier at han må forsyne seg av en til:

Oliver: No, no, no. I know myself too well. If I have a second, I'm just going to have a third, and then a fourth, and then you're just gonna have to roll me out of here.

I tillegg til mat viser Oliver en lignende livsglede -og utfoldelse i to scener når det kommer til dansing. Det første tilfellet kommer ca. 30 minutter ute i filmen, hvor Elio og hans venner ser på at Oliver danser sakte og nært inntil Chiara. Oliver og Chiara kysser lenge mens de danser, før musikken brått skifter fra en rolig ballade til en munter poplått. Etter låtskiftet klippes det til Oliver og Chiara, som nå har gått ut av hverandre grep for å danse alene. I denne dansesekvensen blir dansegulvet fylt opp av folk, men Oliver har hele tiden sine øyne lukket og danser uten å ense hva som foregår rundt ham. Dansingen hans er preget av kraftfulle bevegelser og det er tydelig at han «taper» seg selv inn i dansen. Det andre tilfellet er når Oliver og Elio reiser til Bergamo mot filmens slutt. Mens de går rundt byens nesten tomme gater hører Oliver noe i det fjerne, mens Elio er opptatt med å kysse ham. Oliver bryter seg løs og begynner å løpe mot lyden, men han hopper av glede og roper «Come on. Come on. You're missing it!» Oliver hyler opphisset. Det klippes til en bil som det står to personer utenfor, og det spilles musikk fra bilen. Oliver er fra seg av begeistring, samtidig som han spør mannen om han kan få danse med kvinnen som han er der sammen med. De danser deretter foran et bygg og snakker om artisten som har låten de hører på. Dette betyr dermed ikke at Oliver er uforsiktig eller hensynsløs. Etter at han hadde hatt sex med Elio snakker de sammen på et torg, hvor Oliver sier at han håper at han ikke har involvert Elio i noe som han vil angre på, og at han ikke vil at noen av de skal måtte betale for dette («I don't want either of us to pay for this, one way or another.») Også gjennom hele filmen er det tydelig at Oliver er en smart og talentfull person, vist gjennom hans diskusjoner om etymologi og filosofi.

Kort oppsummert er Elio en talentfull ungdom som ivrig står på terskelen inn til de voksnes rekke. Oliver på den andre siden er en smart og karismatisk ung mann som utnytter livet til det fulle. Hva er det som gjør at disse personene til å innlede en relasjon til hverandre? Elio ser i Oliver en person som på mange måter vil kunne være han selv om noen år. Oliver er akademisk talentfull og en mann som er godt likt av alle han kommer i kontakt med. Han utviser også en stor grad av selvtillit som Elio biter seg merke i. I en av de første dialogene mellom protagonistene sier Elio at bortsett fra Oliver så er hans familie de eneste jødene som har satt sine føtter i den landsbyen. Oliver erkjenner at han også vet hvordan det er å være en av få jøder («*I know what it's like to be the odd Jew out.*»). Oliver har gjennom hele filmen på seg et halsbånd med en davidstjerne⁵, på den andre siden bærer ikke Elios familie på jødiske kjennetegn, de er selvproklamerte «Jews of discretion». I en scene hvor Oliver masserer Elio føtter (etter at han begynner å blø neseblod), legger Elio merke til Olivers davidstjerne. I den tredje scenen etter dette bader Elio med noen venner. Scenen begynner med at Elio er under vannet, før han bryter vannoverflaten og det viser seg at han har også tatt på seg et halsbånd med en davidstjerne. Davidstjernen hviler på leppene hans når han ser seg rundt og dermed er han ikke lenger en «Jew of discretion». Senere legger moren merke til at Elio bærer det samme smykket, og det leder henne til å spørre «You like him, don't you? Oliver?» Noen få minutter senere, inn i pausen mellom protagonistene, ringer Elio

⁵ Et jødisk symbol bestående av en sekskantet stjernefigur dannet av to trekkanter.

på Marzia og inviterer henne på et stevнемøte. Elio, men sin nyvunne selvtillit, sjarmerer Marzia og stevнемøtet blir vellykket. Foranledningen til alt dette er det midlertidige høydepunktet mellom protagonistene, hvor de kysser for første gang. Det er allikevel ikke nok for Elio å bare være sammen med Marzia, noe som viser seg i den påfølgende scenen hvor Elio skriver brev til Oliver og ber ham om et møte. Elio vil at relasjonen med Oliver skal bli noe mer enn et lite engangstilfelle av en flørt.

Hvorfor ønsker Oliver å komme nærmere innpå Elio? I forrige avsnitt ble det pekt på hvordan protagonistene besitter likheter; de er begge smarte, talentfulle, karismatiske, jødiske og bifile. Dermed er det ikke utenkelig at Oliver blir tiltrukket på grunn av likheten han ser av seg selv i Elio. Den største forskjellen er at Elio har foreldre og spesielt en far som er åpen for sønnens seksuelle orientering, mens Oliver, som fortalt i den siste samtalen mellom protagonistene, har en far som ikke ville vært like tolerant dersom han fikk vite om Oliverts seksuelle orientering. Oliver uttrykker også at Elio er heldig når faren er så tolerant som han er, som igjen vil si at Oliver skulle at hans egen far var likedan. Når Oliver sier til Elio, som tittelen på filmen: «Call me by your name and I'll call you by mine», uttrykker Oliver at han føler seg så nærme Elio at når de er sammen er de én, i tillegg til at han skulle ønske at han selv var i Elios situasjon som ung voksen, uten frykt for å bli straffet av sin far for hvem han er. Protagonistene ønsker å være hverandre, av ulike grunner.

Romansetroper

CMBYN er på noen måter en oppvekstskildring av Elio gjennom en begivenhetsrik sommer. Elementet som uten tvil har størst innflytelse på Elio gjennom sommeren er Oliver og deres utviklende relasjon. I tillegg til å være Elios største fokus, er relasjonen mellom protagonistene også filmens hovedfokus og- plott. Dette er derimot ikke den eneste romansen representert i filmen. Den allerede etablerte og sikreste romantiske relasjonen i filmen er relasjonen mellom Elio far og mor. Foreldrene er kjærlige med hverandre, men intensiteten i disse kjærtegnene er relativt lav, som gir inntrykk av at disse først og fremst er *partnere*, fremfor *elskere*. De to andre romansene vist i filmen er, interessant nok, to romanser som involverer protagonistene med hver sin kvinne. Oliver flørter med Chiara, men vi får aldri et nært innsyn i hva denne flørten består av, og hvor seriøst det er. Ved to tilfeller kysser de, og begge gangene er kamera (og Elio) langt nok unna de til at vi ikke hører hva som blir sagt mellom dem. Graden av innsyn er desto inn i flørten mellom Elio og Marzia. I filmens første scene er Marzia i samme rom som Elio, og i scenen hvor Oliver spiller volleyball med noen folk sier Marzia at «He's [Oliver] better than the guy who came last year», som betyr at Marzia også var der den forrige sommeren. Elio og Marzia har dermed et vennskap som har vart i minst et år, i alle fall lengre enn Oliver og Chiara.

Som i *Portrait* spiller tid en viktig rolle i *CMBYN*. Vi vet at Oliver skal reise hjem på slutten av sommeren, og at dette vil føre til betydelige vanskeligheter for relasjonen mellom protagonistene som blomstrer i løpet av filmen. Det er ikke før ca. halvveis i filmen at protagonistene kysser for første gang, og selv etter dette blir ikke de så nærme som Marianne og Héloïse i *Portrait*. Flørten mellom Elio og Oliver blir satt på pause, og spesielt Elio bruker denne tiden til å utforske videre romansen med Marzia. De finner tilbake til hverandre igjen mot slutten av sommeren, men her uttrykker Elio anger over at de kastet bort så mange dager i løpet av sommeren. Protagonistene får noen dager på slutten av sommeren, uforstyrret av familie og andre bekjente. På perrongen skilles

deres veier, og vi blir nektet en konklusjon av romansefortellingen hvor Elio og Oliver står igjen *the Final Couple*.

I analysen av *Portrait* ble det argumentert for at dens slutt var verken udelt lykkelig eller ulykkelig, selv om protagonistene ikke endte opp med hverandre til slutt. *CMBYNS* plott foregår i hovedsakelig i to tidsperioder; hvor mesteparten av filmen finner sted på sommeren og en epilog som tar sted på vinteren. Det siste vi ser av Oliver er på innsiden av et tog, hvor han ikke klarer å møte blikket til Elio som ser på at hans tog forlater stasjonen. Konklusjonen på filmens hovedplott etterlater Elio sammen med sin familie, men ensom i sin smerte over tapet av Oliver mens han blir trøstet av sin far. På dette tidspunktet har Oliver en usikker fremtid foran seg; han har en lovende akademisk karriere, men en far som ikke vil være tolerant ovenfor hans legning. På den andre siden har Elio det vondt når han blir trøstet av sin far, men måten faren trøster ham og kan relatere til hans opplevelse (siden han var i en lignende situasjon selv på Elios alder) gir et håp om at familien rundt Elio vil støtte og lede ham gjennom sorgen på en god måte. Fortsettelsen for Elio ser lysere ut enn Oliver.

Epilogen, som finner sted et halvt år etter hovedhandlingen i filmen, viser at Elio i alle fall utad har kommet seg gjennom sorgen. Han går rundt i huset, hører på musikk og gleder seg på høytidsmåltidet som lages på kjøkkenet. Han stopper opp når han hører foreldrene i et naborom som diskuterer hvem de skal invitere hjem til seg neste sommer, og i dette øyeblikket surner hans ansiktsuttrykk litt. Men selv om han her stopper litt opp tar han øretelefonene tilbake på øret, og setter seg for å slappe av. På dette tidspunktet ringer telefonen på, og det er Oliver som er på den andre siden av samtalen. Her får vi vite at Oliver er blitt forlovet og skal gifte seg. Før Elio får vite dette er han synlig glad og overrasket over å høre Oliver, men den glade reaksjonen blir fort snudd på hodet når han får vite at Oliver skal gifte seg. Elio avslutter samtalen med å si sitt navn til Oliver, hvorpå Oliver gjør det samme tilbake og legger til «I remember everything». Dette tvinger frem et smil hos Elio, og skuffelsen av Oliver's egentlige budskap blir glemt for et lite øyeblikk. Etter telefonsamtalen kommer Elio inn i spiserommet med øretelefonene sine på, før han legger den og kassettpilleren fra seg på et bord. Han går mot en åpen peis og ser inn mot flammene, og kameraet kutter til et perspektiv fra flammene som ser på ham. Fra denne innstillingen får vi i over 3 minutter se på Elio som stirrer inn i flammene, samtidig som det dukker opp tekst som viser filmens sentrale aktører og musikk fra Sufjan Stevens spilles ikke-diegetisk. På samme måte som den siste innstillingen med Héloïse i *Portrait* får vi se hva Elio føler gjennom ansiktsuttrykk og andre kroppslige reaksjoner. Først ser han ut til å være litt glad, men det er synlige tårer som venter i hans øyne. Han må etter hvert gi seg over til tårene, men han gråter stille, fordi samtidig som han står ved peisen holder andre på å gjøre klart middagsbordet bak Elio. Det siste halvminuttet skjer det en påfallende forandring i Elios ansiktsuttrykk, hvor det igjen kryper frem et lite smil. Moren kaller etter Elio, og han kommer sakte ut av sine tanker og ser først til side for kameraet, deretter *inn i* kameraet, før han ser tilbake på moren og bilde går i svart for den siste rulleteksten. I denne scenen har vi fått oppleve diverse følelser som det er mulig å relatere til. Aller først er Elio glad over å ha fått snakket med Oliver, men denne følelsen blir fort overtatt av tristheten over at Oliver er borte, og han i tillegg skal gifte seg med en annen. Denne følelsen varer i flere minutter, før de andre begynner å komme inn i rommet og Elio begynner å tenke på at han har en omsorgsfull familie rundt seg som vil hjelpe ham gjennom sorgen som fortsatt er der. Når Elio ser inn i kameraet for et lite sekund er det som om han ser på oss for å bekrefte at «det vil gå bra med meg», før

han snur seg. På tross av at Elio ikke lenger er sammen med Oliver gir denne slutten inntrykket av at det vil gå bra med Elio i lengden; denne slutten kommuniserer en god fortsettelse for Elio.

For Oliver er ikke hans fortsettelse etter epilogen nødvendigvis like god som Elios. Han har ikke Elios gode og tolerante familienettverk, og vil dermed måtte skjule den delen av hans identitet for sine far frem til noe forandrer faren mening – ingenting i filmen henter til dette. Oliver er forlovet, men forutsetningene for forlovelsen er heller ikke veldig lovende. Relasjonen til kvinnen han er forlovet med er har vært, som Oliver sier det, «off and on for three years». Dette har vært et turbulent forhold, kanskje et forhold som verken Oliver eller henne har vært veldig trofast mot. Kanskje han har fridd til henne for å blidgjøre faren, men at det ikke er romantiske følelser der på lik linje som mot Elio. Det er viktig å påpeke at ingenting av dette er sikkert, det kan og være at Oliver er kjempetfornøyd med situasjonen, men måten han snakker til Elio på i telefonen gir inntrykk av et stort savn. Denne slutten kommuniserer dermed en usikker fortsettelse for Oliver, og gir ikke en god slutt for Oliver i filmen. Verken Oliver, Elio eller publikum vil heller ikke anse dette som helhetlig tilfredsstillende eller utilfredsstillende slutt.

CMBYN og romcom

Siden *CMBYN* på sitt enkleste omhandler romansen mellom protagonistene Elio og Oliver. I denne delen vil det bli sett nærmere på hvordan enkelte element i *CMBYN* står i forhold til troper og trekk ved romcoms.

Hovedplottet i *CMBYN* sirkler rundt Elios søken etter kjærlighet, i tillegg til at filmen er en slags oppvekstskildring av en gutt i skillepunktet mellom ung og voksen. Spesielt førstnevnte er et element som finnes i stort sett alle romcoms, men til forskjell fra romcoms portretteres ikke kjærlighetssøket på en nevneverdig lettbeint måte, selv om protagonistene selvsagt har mer og mindre seriøse møter. *CMBYN* er heller ikke en film ribbet for komikk, men disse tilfellene dukker opp i små drypp som ikke har så mye å si for plottet (et meget snakkesalig eldre ektepar skiller seg ut i dette tilfellet). Som vist tidligere har heller ikke filmen en lykkelig slutt, som er vanlig for romcoms.

Filmens strukturer kan på visse måter settes opp mot romcomens strukturer. I filmens befinner vi oss i Nord-Italia, på et fint slott omkranset av frukttrær, vakre vann og pittoreske småbyer. Dette er romantiske omgivelser på samme måte som de man finner i romcoms, selv om de for det meste finner sted i byer og mer urbane strøk (Se: Romcoms under *Romanse i film*). Man finner ikke stereotypiske karakterer i *CMBYN*. Filmens narrative struktur skiller seg fra protoplottet *gutt møter, mister og gjenvinner jenta* med at her har vi en gutt som møter gutt, og at de ikke gjenvinner hverandre ved filmens slutt.

Med tanke på romantiske ideal uttrykt i *CMBYN* er det spesielt et som blir både bekreftet og utfordret. Idealet *sjelefrende/den ene* beskriver tilfellet hvor det finnes bare en perfekt partner til en karakter, og filmen har et svingende forhold til dette idealet. I filmens epilog, når protagonistene snakker sammen på telefonen for siste gang har karakterene gått hvert til sitt; Elio har begynt å komme over Oliver mens Oliver har forlovet seg til en annen. På tross av dette erklærer de på nytt sin kjærlighet til hverandre i en verden hvor de ikke kan ende opp sammen, i alle fall ikke på kort sikt. Dette idealet møter tidligere i filmen realistiske utfordringer (Se: *Romansetroper og romanse i film*) i form av at begge protagonistene flørter og er utro med andre personer

i løpet av filmen. I det sosiale miljøet som filmen portretterer er det ikke utenkelig at en ung, talentfull gutt i Elio og en (relativt) eksotisk, spennende amerikaner i Oliver tar del i et par flørter uten at det skal være nevneverdig seriøst. Selv om idealet møter denne utfordringen, så er det tydelig ved filmens slutt at *den ene* både for Elio og Oliver vil være hverandre. Dermed kan filmen fungere som et verktøy for å formidle ideologi som understreker parets viktighet, med bekreftelsen av idealet *sjelefrende/den ene*. *CMBYN* besitter dog flere differensierte enkeltbestanddeler enn en vanlig romcom, og dermed kan også filmens evne til å formidle ideologi betviles.

***CMBYN* og melodrama**

De melodramatiske trekkene som kommer til syne i *CMBYN* når det gjelder utfordringene som protagonistene møter kan kjennes igjen blant annet fra familiemelodramaet (jfr. Corrigan & White), med konflikter rundt forventninger og forpliktelser. I motsetning til *Portrait* er ikke filmen preget av emosjonelt undertrykkede karakterer; karakterene gjør stort sett som de vil og får utfolde seg med aktiviteter og ting som de finner for godt. Et annet viktig poeng som skiller ut *CMBYN* fra både *Portrait* men også melodramaet generelt er hvordan kvinnelige karakterer blir behandlet. For det første er filmens hovedkarakterer to menn, og den mest aktive karakteren av foreldrene er faren. I det hele tatt spiller de navngitte kvinnene; moren Annella, Marzia, Chiara og Mafalda, underordnede roller som er ment til å støtte opp under protagonistene og deres reise.

Foreldre og deres forventninger spiller en rolle i hvordan protagonistenes romantiske relasjon utvikler seg. Som nevnt tidligere har Oliver en far som ikke er tolerant mot homoseksuell atferd, og dette legger restriksjoner på Olivers handlinger og evne til å uttrykke seg selv i løpet av filmen - hvilket igjen legger restriksjoner på Olivers endelige lykke. Disse restriksjonene blir uttrykt ikke bare gjennom fravær av handling, men også gjennom hva Oliver sier til Elio i flere nøkkelscener. Når Elio uttrykker at han har følelser for Oliver på torget svarer Oliver «we can't talk about those kinds of things.». For Oliver er det avgjort at bare det å snakke om hans homoseksuelle følelser vil bryte regler. Når Oliver blir tatt med til Elios hemmelige badested sier Oliver «you're making things very difficult for me.» Dette er noe som Oliver helt klart vil, men det er noe som holder ham igjen. Etter at Elio og Oliver kysser for første gang stopper Oliver og sier at han «wanna be good». Han har brutt sin første regel, og han sier selv at han kjenner seg selv såpass at hvis han går enda lengre vil han ikke kunne stoppe, akkurat som når han sier nei til flere egg under den første frokosten med familien. Som det viser seg stemmer hans antagelse om seg selv etter hvert som sommeren går og hans relasjon med Elio slår ut i full blomst. Som vi vet varer det ikke, og Oliver drar tilbake til USA for å gifte seg med en kvinne, hvilket er forventet av ham.

Frem til protagonistene kysser for første gang er det verdt å påpeke forskjellen i hvordan karakterene blir filmet gjennom rammer, som er en viktig virkemiddel spesielt i Sirks melodrama (jfr. Elsaesser). Elio og Oliver bor i hvert sitt rom i andre etasje av slottet, hvor et par dører skiller de. Når Elio forsøker å vekke Oliver til middag den første kvelden blir de filmet fra badet mellom rommene, og kamera kjøres sakte inn mot dem. Ca. 20 minutt ute i filmen spør Oliver om Elio har lyst til å bade, og Elio blir med etter litt overtalelse. Mens Oliver skifter i sitt rom går Elio naken til badet, hvor døren står opp til Oliver. Elio, som står der naken, rekker akkurat å se Oliver når han tar på seg sin badebukse. Oliver legger merke til Elio, og går ned for å vente på ham. Innrammingen er ikke like åpenbar når Elio erklærer sin kjærlighet på torget, men torget rammer inn

protagonistene med bygningene som går rundt de. På samme måte blir de rammet inn like etterpå når de står i det hemmelige badevannet, som er omkranset av gjerder. Det er først når de ligger på en åpen eng at Oliver tørr å gå inn og kysse Elio. Før de har sex for første gang møtes de aller først ute på altanen, som blir filmet fra innsiden og dermed rammer inn protagonistene. Når de har sex forlater de innrammingen av altanen og går inn i Olivers rom, hvor de kan bevege seg mer fritt. Og til sist, når Oliver forlater Elio på togstasjonen og romansen mellom de endelig tar slutt får vi se Oliver fra Elio perspektiv, hvor kun hans hode vises gjennom togvinduet. På dette tidspunktet har hindringene som stod i veien for romansen vunnet, symbolisert med at Oliver, som skal tilbake til USA og hans forpliktelser der, blir plassert i rigide rammer.

I den intermediale analysen vil det bli sett nærmere på hvilken rolle objekter og kunst spiller i å uttrykke karakterenes indre følelsesliv og andre element som ligger skjult under overflaten. Jfr. Rybin spiller objekter en rolle i vår forståelse av karakterene og relasjonene. I *CMBYN* brukes smykker i form av Davidstjernen, men også en skjorte som Oliver gir i gave til Elio for å uttrykke relasjonen og graden av intimitet mellom protagonistene. Objektene kan også si noe om karakterer; som når faren og Oliver tidlig i filmen diskuterer etymologien til ordet «apricot», hvor ordet i sin begynnelse kom fra det latinske *praecoquum/pre-coquere* (=tidlig moden/dyrebar). I en scene hvor Elio masturberer inn i en uthulet fersken⁶ kan det dras sammenligninger mellom han som selv er en ung voksen som holder på å modnes, som navnet på frukten også kan dras tilbake til.

I *CMBYN* er det mange flere tilfeller hvor musikk spiller en større rolle i hvordan scenene blir oppfattet og scenene i seg selv. I motsetning til *Portrait* er musikken som blir spilt en blanding av diegetisk og ikke-diegetisk musikk; som er både instrumental og vokal. I tillegg til å fungere som dansemusikk i dansescenene har musikk av og til som rolle å underbygge emosjonelle punkt i filmen. I to tilfeller brukes ikke-diegetisk musikk til å underbygge emosjonelt betydningsfulle scener. I oppbygningen til sexscenen er det midt på natten, og alt er stille rundt de. Protagonistene står sammen på altanen, og det klippes til et nærbilde av deres hender som sakte møter hverandre. Akkurat i det øyeblikket spilles en instrumental versjon av Sufjan Stevens-låta *Visions of Gideon*, låten som spilles over rulleteksten og Elios ansikt på slutten av filmen. Dette er en rolig låt spilt hovedsakelig av et piano. Klippet varer i ca. 45 sekunder mens de går mot Olivers seng, før det igjen blir stille og man hører kun det som protagonistene hører. Et annet tilfelle hvor ikke-diegetisk musikk blir brukt på tilsvarende måte er i talen som faren holder for Elio etter at Oliver har dratt. Starten av talen har foregått uten musikk, men når faren går over til å «clear the air», for så å snakke om hvordan han selv var i nærheten av å bli romantisk involvert med en annen mann, begynner en låt å komme inn i lydbildet. Aller først høres det svakt, samtidig som faren sier «Something always held me back or stood in the way.». Låten er en instrumental, rolig låt spilt av et piano, som mot slutten av talen høres stadig sterkere. Når han er ferdig å snakke tar han et trekk av sigaretten sin og rekker sin hånd mot Elios hode i trøst, samtidig som dette tar låten over lydbildet helt og skjermen går i svart og klippes gradvis til epilogen. I begge disse tilfellene er ikke-diegetisk musikk med på å forhøye to allerede emosjonelle øyeblikk, og dette grepet finner man ofte igjen i melodramaet jfr. Elsaesser.

⁶ En fersken er en stenfrukt som aprikos, bare at den er større.

3.2.3. *CMBYN* og intermedialitet

I denne delen vil det bli foretatt en intermedial analyse av *CMBYN*. Først vil det bli foretatt en katalogisering av bemerkelsesverdige intermediale uttrykk. De viktigste intermediale uttrykkene lagt frem i katalogiseringen vil deretter bli undersøkt nærmere i en tolkende del. Hovedfokuset for tolkningen av disse intermediale uttrykkene vil være hvordan de gir dypere forståelse av kurtisen og relasjonen mellom Elio og Oliver.

3.2.3.1. Katalogisering

CMBYN er en film hvor ulike medier og kunstformer som statuer, musikk og litteratur spiller sentrale roller for karakterene og relasjonene mellom dem. For å avgrense analysen til det mest essensielle vil statuer, musikk og litteratur være fokusområdene for den videre undersøkelsen. Filmen er en rikholdig tekst med flere intermediale innslag. I tillegg til de nevnte mediene og kunstformene vil det i starten av denne delen bli sett på andre medier og kunstformer representert i filmen som har mindre viktige roller for vår forståelse av filmen og relasjonen mellom protagonistene.

Først vil det bli vist til et par visuelle medier som har mindre roller i filmen. Allerede sammen med den innledende rulleteksten klippes det til totalt 20 ulike innstillinger som inneholder ett eller flere fotografi av antikke statuer. Fotografiene er uten rammer og overlapper i noen tilfeller over hverandre. Fotografi gjør seg gjeldende i et tilfelle til i løpet av filmen, hvor faren viser frem lysbilder til Oliver av ulike statuer, lik de i introen, samtidig som han beskriver dem. I tillegg til fotografi så finner man tilfeller av dans. Spesielt når Elio går rundt alene tar små dansesteg mens hans går, mens Oliver danser gjerne med musikk. I et tilfelle danser protagonistene også sammen, i Bergamos gater mot slutten av filmen. Når det gjelder lydmedier i tillegg til musikk, som det vil bli gått gjennom senere, blir man tidlig i filmen oppmerksom på hvilke språk karakterene snakker filmen. Stort sett all dialogen mellom protagonistene foregår på engelsk, mens Elio snakker både italiensk og fransk i tillegg til engelsk med hans familie og venner. I tillegg til dette er det også et tilfelle hvor moren snakker tysk.

Musikk

Musikk tar relativt stor plass gjennom filmen i forhold til *Portrait*, både som ikke-diegetisk og diegetisk musikk. Den diegetiske musikken blir realisert på flere måter, enten ved at Elio i flere tilfeller spiller musikk på piano eller gitar, musikken Elio hører på i øretelefon, en DJ som spiller musikk til dans, en mann som spiller musikk fra et bilanlegg eller en musikkvideo på TV. Det er også et kort tilfelle hvor protagonistene synger mens de går gjennom gatene i Bergamo. I tillegg til å omringe seg spilt musikk både leser og skriver Elio musikk i noter, dette er en av hans hobbyer gjennom sommeren.

Filmens ikke-diegetiske lydspor inneholder på det mest generelle to former av musikk. Den ene formen er instrumental pianomusikk komponert enten av de klassiske komponistene Erik Satie, J.S. Bach og Maurice Ravel, eller de moderne komponistene

John Adams og Ryuichi Sakamoto. Den andre formen er popmusikk fra epoken som filmen finner sted i; av artister som The Psychedelic Furs, Giorgio Moroder og Joe Esposito. I tillegg til disse to formene for musikk har også artisten Sufjan Stevens bidratt med 3 låter, hvorav to er komponert til *CMBYN*. I filmens offisielle lydspor er det totalt 17 forskjellige låter (*CMBYN Original Soundtrack*, u.å.).

I et intervju med *Deadline* (Utichi, 2017) beskrives Stevens sitt musikalske bidrag slik:

[...] Stevens broke with his own rule, and went further by providing not one but two songs for the soundtrack to *Call Me by Your Name*. The first, "Mystery of Love", is the backdrop for the budding romance between Timothée Chalamet's Elio and Armie Hammer's Oliver. "Oh, to see without my eyes/The first time that you kissed me," he sings. "Boundless by the time I cried/I built your walls around me." [...] "Visions of Gideon" comes in at the end, as Elio reflects on the heartbreak of his journey. Guadagnino holds the shot on Chalamet, playing the credits as the young man sits, in pain. "I have loved you for the last time," Stevens sings, bookending the relationship.

Litteratur og historiefortelling

I slottet hvor handlingen utspiller seg ser er det gjerne mange bøker i hvert rom. I filmens start, når Elio og Marzia går ut mot vinduet for å se Olivers ankomst, ligger det flere bøker på et bord ved vinduet. Nede i biblioteket til faren er det selvfølgelig fylt opp med bøker både i hyller og på bord. Når Elio transkriberer musikk ligger det bøker både rundt notearkene, noen også på notearkene. Til og med når Elio forsøker å vekke Oliver for middag gjør han det ved å miste en bok på gulvet, slik at lyden av den vekker Oliver. Alt dette er hentet fra filmens første syv minutter, og selv om bøker ikke alltid dukker opp i like stort kvantum, er det aldri langt til neste bok i *CMBYN*.

Brev og notater blir brukt ved flere anledninger for å gi oss innsikt i hva som foregår mellom protagonistene. Etter at Elio har spilt musikk for Oliver for første gang klippes det til Elio som sitter på sengen sin og skriver i en blokk. Etter at Elio forlater senga med blokk liggende igjen klippes det til et nærbilde av hva han har skrevet «I was too HARSH when I told him I thought he hated Bach» og «I thought he didn't like ME». Under pausen mellom protagonistene utveksler de brev til hverandre. Vi får ikke se tydelig hva som står i brevene, men i begge tilfellene blir vi fortalt gjennom voiceover av den som skrev brevet hva som står i det. Først skriver Elio et brev som han ikke er fornøyd med, før han skriver veldig kort at han vil treffes. Svaret ligger senere på hans bord, og det blir opplest gjennom Olivers voiceover om at de vil treffes ved midnatt. Det siste tilfellet av skriftlig kommunikasjon er ved slutten av Olivers opphold på slottet, og han har lagt igjen en skjorte til Elio med lappen «To Oliver, From Elio», som Elio leser høyt for så å le.

I en scene mellom eskalering 1 og det midlertidige høydepunktet er moren, faren og Elio samlet i stua mens det regner tungt utenfor. Moren leter etter en bok, «My *Heptameron*», en bok som de har lest høyt fra tidligere. Hun finner en tysk utgave av boken, setter seg sammen med faren og Elio og forteller litt på tysk samtidig som hun oversetter:

Moren: A handsome young knight is madly in love with a princess. And she, too, is in love with him, though she seems not to be entirely aware of it. Despite the friendship that blossoms between them, or perhaps because of that very friendship, the young knight finds himself so humbled and speechless that he's totally unable to bring up the subject of his love. 'Till one day he asks the princess point-blank "is it better to speak or to die?"

På dette tidspunktet går strømmen i huset, og Elio kommenterer:

Elio: I'd never have the courage to ask a question like that.

Faren: I doubt that. [Stillhet] Hey, Elly-Belly. You do know that you can always talk to us.

I den påfølgende scenen diskuterer protagonistene hva som skjer videre i historien

Oliver: So, does he or doesn't he? [speak or die]

Elio: "Better to speak", she said. But she's on her guard. She senses a trap somewhere.

Oliver: So, does he speak?

Elio: No. He fudges.

Oliver: It figures. He's French.

Disse scenene som tar for seg historien leder direkte opp til sekvensen hvor Elio erklærer sine følelser til Oliver og det påfølgende første kysset mellom dem.

Statuer

Fotografiene av statuer i filmens introduksjon er en pekepinn mot statuers rolle og synlighet i filmen. Elio far er en professor i arkeologi, men det spesielt to sekvenser hvor statuer kommer til forgrunnen i filmen. Den første sekvensen finner sted ca. en halvtime ute i filmen, hvor Elios far avbryter protagonistenes frokost med å si at noe spennende har blitt brakt opp fra vannet, og han inviterer begge to til å være med til Gardasjøen. I den påfølgende scenen møter faren og protagonistene en annen professor i noen ruiner ved sjøen, før de går videre mot vannkanten. Ved vannkanten ligger det en arm fra en statue, og den andre professoren plukker den opp for faren. Han studerer den nøye, før han blir kalt bort til noen andre og gir armen til Oliver. Oliver begynner å studere den samme armen, og når han gjør det er armen vendt mot Elio. Elio rekker dermed hånden ut mot Oliver og sier «Tregua?» (=våpenhvile), hvorpå Oliver benytter statuearmen til å bekrefte våpenhvilen med Elio, samtidig som de begge smiler til hverandre. Mennene drar ut med en båt for å dra opp resten av statuen, og der får vi vite følgende om statuen fra faren samtidig som statuen blir tatt opp fra vannet:

Faren: [...] Gossip has it this statue was a gift from Count Lechi to his lover, contralto Adelaide Malanotte. There are four known sets, after the Praxiteles⁷ originals. This fellow's (statuen de finner) at number three. The Emperor Hadrian had a pair, dug up at Tivoli,

⁷ Kjent gresk billedhugger fra 300-tallet f.kr.

but one of the more philistine of the Farnese Popes melted them down and had them recast as a particularly voluptuous Venus.

Når statuen er tatt opp står protagonistene ved siden av statuen og kjenner på dens faktorer; Oliver tar på leppene til statuen mens Elio kjenner på brystet og mageregionen.

Oliver og faren som ser på lysbilder av statuer er kryssklippet med at Elio åpner brevet fra Oliver hvor det står at de kan møtes ved midnatt. Faren har mottatt flere hundre lysbilder fra Berlin av statuen de plukket opp fra sjøen, samt andre statuer som ligner. Faren og Oliver setter i gang med å katalogisere lysbildene. Når de ser på bildene er de i biblioteket, og det blir klippet mellom innstillinger av faren og Oliver sammen, hver for seg og innstillinger av lysbildene projisert på et lerret. Samtalen mellom Oliver og faren går slik:

Faren: Beautiful, aren't they?

Oliver: They're all so incredibly sensual.

Faren: Because these are more Hellenistic than 5th century Athenian. Most likely sculpted under the influence of Praxiteles.

Oliver: Right.

Faren: Greatest sculptor in antiquity.

Dette blir avbrutt av et kryssklipp som viser Elio som oppdager og leser brevet fra Oliver. Det klippes tilbake:

Faren: Muscles are firm. Look at his stomach, for example. Not a straight body in these statues. They're all curved. Sometimes impossibly curved. And so nonchalant. Hence their ageless ambiguity. As if they're daring you to desire them.

Oliver: [Ser opp mot faren, men sier ikke noe]

Et element som vil ha betydning for vår tolkning av statuenes rolle er også det faktum at alle statuer enten funnet eller avbildet i filmen er alle statuer av menn.

3.2.3.2. Tolkning

Som lagt frem i katalogiseringen finnes det et stort antall tilfeller hvor kunst og medier blir tildelt rom og tid til utfoldelse i filmen. Ved flere tilfeller blir scener som inneholder intermediale uttrykk etterfulgt av scener eller sekvenser som utvikler protagonistenes romanse til et nytt og mer intimt nivå. Formålet med denne delen vil dermed være å tolke hvorvidt og i hvor stor grad kunst og medier spiller en meningsbærende rolle for vår forståelse av romansen mellom protagonistene. Tolkningen vil ta for seg 3 sekvenser hvor 3 forskjellige intermediale uttrykk (musikk, litteratur/historiefortelling og statuer) leder direkte inn i handlinger eller dialog som intensiverer relasjonen mellom protagonistene. Det er verdt å påpeke at det finnes flere intermediale uttrykk som kan tolkes inn mot romansen, men at de som er valgt representerer hvordan regissøren

bevisst og metodisk har anvendt medier og kunst som et verktøy for å få en dypere forståelse av den romantiske relasjonen mellom Elio og Oliver.

Intermediale uttrykk som katalysator for relasjonell utvikling

I 3 forskjellige sekvenser blir ulike intermediale uttrykk presentert. I plottet blir hver av disse sekvensene etterfulgt av ulike proklameringer av affeksjon mellom protagonistene. Dette leder til en foreløpig hypotese om at disse intermediale uttrykkene spiller en dypere rolle i utviklingen av relasjonen mellom protagonistene; utover deres estetiske og underholdningsmessige verdi spiller de også en meningsbærende rolle for hva som foregår i filmen. Den første sekvensen er foranledningen til den korte scenen hvor vi får se inn i Elios notatblokk; hvor det blir avslørt for tilskuerne at Elio har følelser for Oliver.

Det intermediale uttrykket i denne scenen er en medial kombinasjon av filmen vi ser på og ikke-diegetisk musikk som spilt av Elio foran Oliver. Melodien er i dette tilfellet det grunnleggende media karakterene forholder seg til. Melodien er en munter og relativt kort melodi (8 takter), som passer fint i den solbakte hagen hvor alle sammen nyter dagen. Det første vi hører til musikken er når Elio sitter på en benk og klimprer på sin akustiske gitar (teknisk media), som får Oliver, som på dette tidspunktet ligger på gresset og hører på, til å reagere:

Oliver: Sounds nice.
Elio: Thought you didn't like it.
Oliver: Play it again, will you?

Dette får Oliver til å legge fra seg gitaren og gå inn i huset. Denne lille dialogen blir gjentatt i notatblokken, hvor det står: «I was too harsh when I told him I thought he hated Bach. I thought he didn't like ME». Begge Olivers kommentarer på Elios spilling var positive; Oliver syntes det høstes fint ut og han ville høre det igjen. Basert på at Elio noterte ned noe tilsvarende i notatblokken sin er det tydelig at Olivers positive reaksjon gjorde inntrykk på ham. Inne i pianorommet begynner Elio å spille melodien på piano (nytt teknisk media) for Oliver som nå står i døra, men fremføringen (kvalifisert media) er annerledes fra forrige gang med flere musikalske utsmykninger enn sist.

Elio: I just played it the way Liszt would have played it if he'd altered Bach's version.

Oliver ber Elio om å spille det som han spilte utendørs, som får Elio til å spille enda en versjon (nytt kvalifisert media), mer aggressiv enn den forrige versjonen

Elio: I just played it the way Busoni would've played it if he'd altered Liszt's version.

Oliver, synlig irritert over at Elio nekter å spille den originale versjonen begynner å gå ut døra, før Elio på det tredje forsøket spiller melodien slik som ute i hagen (det originale kvalifiserte media), akkurat som Oliver spurte om i starten av sekvensen. Mens Elio spiller kommer Oliver gående sakte inn i rommet, setter seg på en stol bak Elio og lukker øynene mens han hører nøye etter.

Elio: It's young Bach. He dedicated it to his brother.

Utvekslingen i pianorommet mellom protagonistene fungerer for å si noe vesentlig både om relasjonens status og om Elio. Som allerede vist i flere små scener og sekvenser så innehar Elio et visst musikalsk talent, både som musiker, men også som en transkriberer av musikk. Siden Oliver også innehar et talent i et felt som Elio ikke kan utmerke seg i, kan han dermed bruke musikken som en disiplin for å vise sitt talent – at han, som Oliver, også er begavet. Liszt er ansett som en av de største klavervirtuosene gjennom tidene (snl.no), og når Elio spiller stykket slik som Liszt så ønsker han å gi et inntrykk til Oliver om at han er en dyktig pianist. Når han spiller stykket slik Busoni ville ha spilt Liszt sin versjon vil han gi et inntrykk av at han også er en dyktig transkriberer av musikk, slik Busoni er ansett for å være (snl.no). Om de andre versjonene som Elio spiller er ment for å imponere Oliver så funker det ikke, Oliver insisterer på at han vil høre stykket spilt på måten han hørte det ute i hagen. Sent i filmen får vi gjennom en dialog mellom protagonistene vite at Oliver likte Elio fra et tidlig stadium, akkurat som at Oliver likte melodien i sitt tidlige stadium. Dermed kan Bachs originale melodi være et intermedialt uttrykk for den originale Elio. Når Oliver uttrykker at han liker Bach-versjonen av melodien så uttrykker han gjennom det at han liker den originale Elio. Det virker å være dette inntrykket som Elio sitter igjen med når han skriver i notatblokken. Når Elio har erklært sine følelser mot Oliver til seg selv og tilskuerne, så omhandler det neste intermediale uttrykket hvordan Elio skal uttrykke sine følelser for Oliver.

Foranledningen til Elio kjærlighetserklæring, som igjen leder til det første kysset mellom protagonistene, er et intermedialt uttrykk hvor moren leser en historie fra *Heptameron* for Elio og faren. Historien og ridderen stiller et spørsmål som på mange måter beskriver Elios dilemma mot Oliver på dette øyeblikket; om det er bedre å «tale», dvs. erkjenne sin kjærlighet, eller å «dø», dvs. tie og la romansen dø ut. Dermed transformeres plottet i boken *Heptameron* til å bli plottet i filmen *CMBYN* i den påfølgende sekvensen. Elio mener at han aldri ville hatt mot nok til å stille et slikt spørsmål, men faren tviler på dette og sier samtidig at han og moren er der for ham, dersom det er noe han vil snakke om. I den påfølgende scenen diskuterer protagonistene hva som skjedde videre i fortellingen. På dette tidspunktet kjenner vi Elios følelser og at han, som ridderen, lurar på om han skal snakke eller tie. Når Oliver spør hva som skjer etter at ridderen stiller spørsmålet viser billedutsnittet oss begge karakterene hvor Oliver er nærmest kameraet, men fokuset er på Elio som sitter på en stol bak Oliver. Øyeblikkelig etter at Elio sier at prinsessen sier det er best å snakke, men at hun samtidig er på vakt og aner en felle, skifter fokuset fra Elio tilbake til Oliver, men utsnittet er det samme. Fokuset inn på Oliver antyder at han, som befinner seg i en lignende situasjon som prinsessen, føler det samme som henne. I den neste scenen befinner de seg på torget, og det er her at Elio erklærer sine følelser. I historien klarte ikke ridderen å uttrykke sine følelser tydelig («he fudges»), men Elio gjør seg selv forstått når Oliver spør «Are you saying what I think you're saying?», hvorpå Elio nikker. Fordi Oliver, som prinsessen, er på vakt og aner en felle avfeier han alt og sier «[...] we can't talk about those kinds of things». Selv om vi ikke får vite slutten på historien i *Heptameron* vet vi at Oliver ikke klarer å motstå fristelsen, og at sekvensen ender med at protagonistene kysser. Etter dette forsøker Oliver å etterleve prinsessenes årvåkenhet mot fellene som ligger i å dra ting videre med Elio, men som det vil vise seg vil et siste intermedialt uttrykk lede mot punktet hvor protagonistene (spesielt Oliver) mister sine hemninger.

I den siste telefonsamtalen mellom protagonistene sier Oliver at faren fikk ham til å føle seg som en del av familien, nesten som en svigersønn. Den eneste gangen vi kan se en lengre interaksjon kun mellom faren og Oliver er når de ser over bildene av statuene

som faren fikk tilsendt fra Berlin. Som diskutert tidligere er det nærliggende å tro at en av grunnene til at Oliver venter så lenge med å våge å agere på sine følelser mot Elio er hans forhold til sin egen far. Når Oliver gir uttrykk for et såpass nært forhold til Elios far i ettertid gir dette en grunn til å undersøke scenen hvor de snakker om statuene enda nærmere i forhold til deres semiotiske modalitet. Mens de ser på lysbildene begynner de med å kommentere på statuenes utseende; faren mener de er vakre, Oliver er enig og kommenterer like etterpå hvor utrolig sensuelle statuene er. Statuene de snakker om er kunstverk, og de snakker i denne sammenhengen mest om deres estetiske verdi, men det er verdt å påpeke at alle statuene de ser på er ikoniske representasjoner av mennesker – og enda viktigere – av *menn*. Faren fortsetter å bemerke trekk ved statuene, hvor stramme magemuskulene er og hvordan kroppene er bøyd. Under hele denne diskusjonen påpeker de trekk ved statuenes ikoniske verdi; hvordan statuene får frem trekkene som ville ha gjort menneskene de er baserte på *vakre* og *sensuelle*. Man kan også gå dypere inn i samtalen de har om statuene i en symbolsk kontekst; hva kan statuene symbolisere? Faren bemerker med iver og glede mot slutten av sekvensen at statuene nesten våger seeren å ønske dem. Når faren sier dette, ser Oliver opp på ham med et overrasket ansiktsuttrykk. Statuene kan i denne settingen operere som et symbol for *maskulin homoseksualitet* eller *homoseksuelle lyster*. Frem til dette punktet har Elio ved flere anledninger provosert Oliver med å forsøke å overskride hans intimsone; enten ved å stå veldig nærme Oliver eller ved å legge hans hånd på Olivers skritt. Disse provokasjonene var Elios måte å våge Oliver til å ønske ham, som kan forklare Olivers ansiktsuttrykk mot faren. Hvordan faren snakker om mennene representert i statueform er preget av en genuin og skamløs interesse; hvor det å føle tiltrekning mot statuene fremstår som naturlig for faren. Dermed har Olivers «svigerfar» (som har blitt Olivers *de facto* far i fraværet av hans ekte far) gitt sin velsignelse for at Oliver kan agere på sine følelser uten å måtte føle skam ovenfor Elios far.

3.3. Drøfting

Analysene har sett nærmere på filmene i flere ulike perspektiver. I denne delen vil funnene i analysen bli drøftet ytterligere, for å understreke de viktigste innsiktene som analysen førte med seg.

Imellom seg deler *Portrait* og *CMBYN* flere likhetstrekk både i form av relasjonsoppbygning, struktur og innhold. Begge filmene lar seg definere med beskrivelsen: «En film satt i en historisk periode på et landlig sted om hvordan et ungt, homofilt par møter, blir sammen og mister hverandre i møtet med utfordringer satt av eksterne komplikasjoner». Analysen har vist at begge filmene benytter troper som man finner innenfor romantisk film, spesielt *Portrait* benytter mange idéer fra melodramaet. Selv om filmene strukturerer sine romanser på idéer som finnes innenfor romantisk film har analysen også vist at filmene gjør små modifikasjoner som gjør at de skiller seg fra romantiske filmtroper. Protagonistene ender ikke sammen ved filmens slutt; som er motsatt av lykkelig slutt-tropen i romantisk film. Begge parene er homofile; som er motsatt av tropen om det heterofile paret i romcoms. Filmene finner sted på et slott i landlige omgivelser; som skiller seg fra tropen om amerikanske forsteder i melodramaet. *Portrait* tar opp diskusjonen om sjanger i scenen hvor Marianne presenterer sitt første portrett og forsvaret hvorfor hun har malt Héloïse på den måten: «There are rules,

conventions, ideas.» Marianne har malt Héloïse på en måte som samsvarer med den vanlige måten å portrettere mennesker på; altså hun har malt Héloïse i en bestemt sjanger. Som vi vet blir dette portrettet ødelagt, og Marianne maler et nytt portrett ved å overse eller modifisere gjeldende konvensjoner for maling av portrett.

Diskusjoner om sjanger blir tatt opp i begge filmene på mindre direkte måter enn i det forrige eksempelet. Musikkstykkene som blir spilt av Elio på gitar/piano og av Marianne/symfoniorkesteret er henholdsvis skrevet av Vivaldi og Bach – to av de aller mest kjente klassiske komponistene. Dersom man snakker om sjangeren klassisk musikk er det vanskelig å finne mer tradisjonelle uttrykk for klassisk musikk enn Vivaldi og Bach. Når Marianne lærer sine studenter å male portrett i starten av *Portrait* presenterer hun en oppskrift («rules, conventions, ideas») for hvordan man skal male et portrett. Statuene av menn av Praxiteles i *CMBYN* er også tradisjonelle uttrykk for statuekunsten; ikoniske representasjoner av visuelt tiltrekkende mennesker.

Det er vanskelig å fastslå hvor stor betydning de intermediale uttrykkene i filmene har for vår forståelse av romansene mellom hovedpersonene. Det betydelige antallet bemerkelsesverdige intermediale uttrykk som snakker til og om protagonistenes kurtise og relasjon gjør at filmene har en ettertrykkelig følelse av intermedialitet i seg. I kapittelet om intermedialitet nevner Pethó hvordan filmskapere kan benytte seg av en strukturell modus som synliggjør forholdet mellom film og andre medier. Introduksjonen av begge filmene; som viser et tomt lerret og bilder av statuer, synliggjør med en gang hvor nærmere filmene forholder seg til kunst og media. Denne intermediale følelsen, som blir etablert i starten av filmene, forholder seg ikke direkte til protagonistene, men blir fort en betydelig del av deres kurtise og relasjon og vedvarer gjennom hele deres relasjon på skjermen.

I kapittelet om intermedialitet ble det kort tatt opp hvilke funksjoner medier og kunst spiller i våre liv; at de i hovedsak har roller som bærere av informasjon eller underholdning. I begge analysene har de intermediale uttrykkene som det har blitt sett nærmere på vært uttrykk bestående av kunstverk. Portrettene i *Portrait* er vellykkede kunstverk på grunn av sitt samspill mellom farger og mønstre; musikken i *Portrait* og *CMBYN* på grunn av samspill mellom instrumentering, rytmer og melodi; fortellingene om Orfeus & Evrydike og Prinsessen & Ridderen på grunn av sitt samspill mellom ord og plott; og statuene i *CMBYN* på grunn sitt samspill mellom form og materiale. Samtidig med at disse uttrykkene er kunstnerisk tilfredsstillende verk å se/høre på, fungerer de i filmene på grunn av informasjonen de gir om karakterene som forholder seg til dem. De sier også noe om karakterenes intensjoner mot deres omverden, spesielt deres romantiske partnere.

Filmene omhandler romantiske relasjoner i første omgang romantiske, men også i veldig stor grad kunst, medier og deres roller i våre liv. De intermediale uttrykkene hjelper til med å underbygge ulike forhold i filmen. Når intermediale uttrykk blir representert får de forskjellige betydninger ut ifra hvilken mediemodalitet vi tolker uttrykket fra, jfr. Elleström mediemodaliteter. Når vi ser et maleri eller ser og hører musikk fremført vil vi først forstå de intermediale uttrykkene som det vi får vist og tolket i våre sanser (materiell, sanselig og spatiotemporal modalitet), og vi oppfatter maleriet som et portrett av Héloïse eller musikken som Elio spiller som vakker klassisk musikk. Det er i disse tilfellene at filmene underbygger filmens kunstneriske og mediale tematikk; hvordan kunst og media påvirker mennesker. Når vi også tar i betraktning de intermediale uttrykkenes *semiotiske* modalitet; som hva portrettet av Héloïse eller Elios

musikk betyr for de romantiske relasjonene i filmen, kan de intermediale uttrykkene også fungere som metaforer for å underbygge filmens tematikk om romantiske relasjoner.

Filmkarakterer er i all hovedsak realisert gjennom direkte uttrykksformer som dialog og fysisk bevegelse/handling (Reich, 2017: 39). Dermed er det ifølge Reich slik at alt man får og trenger å få vite om karakterer i film kommer fra en av disse kildene. Det er flere tilfeller hvor handling og dialog gir oss informasjon om karakterene i *Portrait* og *CMBYN*; som når Héloïse drar ut i havet og bader eller når Elio masturberer inn i en fersken. Men det som analysene har vist er at disse alene er ikke de endelige kildene til informasjon om karakterene, deres intensjoner og relasjoner. Analysene har vist at vi får en mengde tilleggsinformasjon gjennom intermediale uttrykk i filmene, som supplerer det som vi får vite gjennom karakterenes handling og dialog. Spesielt i *CMBYN* gir også plasseringen til de intermediale uttrykkene (før større utviklingstrinn i den romantiske relasjonen mellom protagonistene) mer informasjon om det som skjer. Héloïses bading kan kombineres med hennes reaksjon av musikkens kraft i de intermediale uttrykkene som finnes i cembalo- og avslutningsscenen. Musikk og bading er begge to ting som bryter med det hennes monotone liv, som uttrykker en indre rastløshet. Når Elio masturberer inn i en fersken uttrykker dette en ungdommelig og hormonell trang til eksperimentering, det samme gjør hans forskjellige versjoner av Bach-stykket han spiller for Oliver. I tillegg til å bekrefte hverandre kan de intermediale uttrykkene i kombinasjon med dialog og handling uttrykke to motstridende budskap om karakterene. Olivers væremåte gjennom spesielt første halvdel av *CMBYN* gir inntrykk av en mann med få bekymringer og høy selvtillit. Diskusjonen av historien i *Heptameron* mellom Elio og Oliver viser at Oliver, akkurat som prinsessen, aner en felle og er usikker på veien videre.

Denne oppgaven har hatt som intensjon å se nærmere på hvordan intermediale uttrykk kan brukes til å uttrykke noe om karakterer og deres intensjoner, tanker, følelser og relasjoner. Det hevdes ikke i denne oppgaven at måten *Portrait* og *CMBYN* bruker intermediale uttrykk ikke har blitt gjort før (i kapittelet om melodrama benyttet Douglas Sirks melodrama fra 50-tallet ofte musikk og objekter til å gi informasjon om karakterene), men at romansefilmer og spesielt romcoms, har helt fra sin barndom fått etablert relativt strenge regler og konvensjoner som har skapt forventinger til publikum om hvordan en romansefilm skal være strukturert. I *Portrait* og *CMBYN* får vi representert etableringen, utviklingen og til slutt av tapet av to romanser, og dette er ikke gjort ved å enten beskrive karakterer ved hjelp av direkte uttrykksformer eller intermediale uttrykk, men ved en kombinasjon av begge. Filmmediet; et medium og en kunstart i seg selv, har et særegent potensial til å representere et mylder av forskjellige medier og kunstarter i seg. Det er når mediene og kunstartene blir anvendt i filmen på måter som løfter vår forståelse av plott og karakterer at filmen finner en vei mot å benytte dette potensialet.

4. Konklusjon

Denne oppgaven har forsøkt å svare på hvordan intermediale uttrykk blir anvendt i *Portrait* og *CMBYN* for å danne nærhet, intimitet og romanse mellom protagonistene. Det har blitt argumentert for at det vært en knapphet av direkte former av kurtise i filmene, men dette betyr ikke at filmene er tømte for direkte flørtsuttrykk som kroppskontakt, blick eller muntlige kompliment. Kombinasjonen av direkte kommunikasjonsuttrykk og mangfoldige intermediale uttrykk er med på å legge til rette for de emosjonelt intense romansene som vi blir vitne til i begge filmene.

Kombinasjonen av intermedialitet og romanse har, for denne oppgaven, vist seg å være et produktivt utgangspunkt til en analyse av hvordan filmer kombinerer medie- og kunstuttrykk og filmatiske virkemidler for å formidle budskap, stemninger og skape følelser. I denne oppgaven har flere andre mulig fruktbare perspektiver enten ikke blitt behandlet i det hele tatt, eller sett på overfladisk. Spesielt er perspektivet som omhandler homofili og queer cinema et interessant aspekt av disse filmene; i og med at det er to homofile romanser som blir representert i filmene. Denne oppgaven kunne for eksempel ha tatt en vinkling som har sett nærmere på hvordan intermediale uttrykk kan behandle homofile romanser, og hvordan dette skiller seg ut fra mer tradisjonelle fortellerstrukturer innenfor film. Kanskje filmskaperne har valgt å benytte flere intermediale uttrykk nettopp fordi det er skeive relasjoner filmene handler om? Det kan ikke denne oppgaven si sikkert.

Begge filmene kom ut mot slutten av 2010-tallet, og det kunne vært en interessant vinkling å se på hvordan disse filmene kan være en del av et sjangermessig paradigmeskifte, hvor romanser på film begynner å bli presentert på andre måter og ved hjelp av andre virkemidler enn tidligere. Filmen *Ammonite* (Lee, 2020) er, som *Portrait*, et romantisk drama satt mange år tilbake i tid som handler om en romanse mellom to kvinner. En sketsj fra våren 2021 på det amerikanske humorprogrammet *Saturday Night Live* (Che, 2021) viser en film-trailer: «from the makers of *Portrait of a Lady on Fire* and *Ammonite* comes a new award-winning film: *Lesbian Period Drama*». Traileren viser, med glimt i øyet, til kjennetrekke som man kan begynne å forbinde med denne type film, som «12 lines of dialogue», «two and a half hour runtime» og «and of course; there's a drawing scene». Denne sketsjen tyder på at man i USA begynner å tilegne disse filmene, og andre som ligner, særegne sjangertrekk basert på deres innhold og form.

Siden oppgaven har dratt sammenligninger mellom analysefilmene og sjangertrekk innenfor den romantiske filmen, med særlig fokus på romcoms og melodrama, kan det tolkes at romantiske filmer som kom ut før *Portrait* og *CMBYN* ikke har hatt særlige tilfeller av intermediale uttrykk i seg. Det finnes flere eksempler hvor klassiske romantiske filmer som benytter intermediale uttrykk i sin representasjon av romanse, f. eks i *Titanic* har hvor Jack (Leonardo DiCaprio) tegner Rose (Kate Winslet). Dette viser at ikke nødvendigvis alle klassiske romantiske filmer følger klassiske romantiske sjangertroper. En komparativ analyse av enten *Portrait* eller *CMBYN* med en klassiker som *Titanic* eller *Casablanca* i et intermedialt perspektiv kunne ha plukket opp slike nyanser, men det kan igjen gjøre at man går glipp av resultatene som denne oppgaven har gitt.

Forhåpentligvis kan denne oppgaven og lignende fungere som et startpunkt for å se nærmere på de ulike perspektivene nevnt i foregående avsnittene. Denne oppgaven har

uansett vist at ved å anvende et intermedialt perspektiv inn mot den romantiske filmen så kan man oppnå spennende resultater som kan hjelpe med å forstå ytterligere de ulike mulighetene som filmmediet tilbyr.

5. Referanser

- 18th c. Portraits of Families and Couples (1700-1794). *Pinterest*. Hentet 18.05.2021 fra <https://no.pinterest.com/CeruleanHMC/18th-c-portraits-of-families-and-couples-1700-1794/>
- Altman, R. (1984). A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. *Cinema Journal*, 23(3), 6-18.
- Bruhn, J. & Gjelsvik, A. (2018). *Cinema Between Media: An Intermediality Approach*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Call Me by Your Name (film). *Wikipedia*. Hentet 14.05.2021 fra [https://en.wikipedia.org/wiki/Call_Me_by_Your_Name_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Call_Me_by_Your_Name_(film))
- Call Me by Your Name: Original Motion Picture Soundtrack. *Wikipedia*. Hentet 14.05.2021 fra https://en.wikipedia.org/wiki/Call_Me_by_Your_Name:_Original_Motion_Picture_Soundtrack
- Corrigan, T. & White, P. (2012). *The Film Experience: An Introduction* (3rd ed.). Boston: Bedford/St. Martin's Palgrave MacMillan.
- Elleström, L. (2010). *Media borders, multimodality and intermediality*. Basingstoke: Palgrave MacMillan.
- Elsaesser, T. (1991). *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama*. I M. Landy (red.), *Imitations of Life: A Reader on Film & Television Melodrama*. (s. 68-91). Wayne State University Press.
- Grodal, T. (2004). Love and desire in the cinema. *Cinema Journal*, 43(2), 26+.
- Hefner, V. & Wilson, B. (2013). From Love at First Sight to Soul Mate: The Influence of Romantic Ideals in Popular Films on Young People's Beliefs about Relationships. *Communication Monographs*, 80(2), 150-175.
- MacDowell, J. (2013). *Happy Endings in Hollywood Cinema: Cliché, Convention and the Final Couple*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- McDonald, T. J. (2007). *Romantic Comedy – Boy Meets Girl Meets Genre*. New York: Columbia University Press.
- Melodrama Films. *Film Site*. Hentet 14.05.2021 fra <https://www.filmsite.org/melodramafilms.html>
- Napalm by Banksy. *MyArtBroker*. Hentet 18.05.2021 fra <https://www.myartbroker.com/artist/banksy/napalm/>
- Neale, S. (2000). *Genre and Hollywood*. London: Routledge.
- O'Falt, C. (2020). "Portrait of a Lady on Fire" Bonfire Scene: How Céline Sciamma Crafted the Year's Best Musical Moment. Hentet 16.05.2021 fra <https://www.indiewire.com/2020/02/portrait-of-a-lady-on-fire-song-bonfire-lyrics-chanting-1202211855/>

- Pethő, A. (2018). Approaches to Studying Intermediality in Contemporary Cinema. *Acta Universalis Sapientiae, Film and Media Studies*, 15(1), 165-187.
- Pethő, A. (2011). *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-between*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Portrait of a Lady on Fire. *Wikipedia*. Hentet 14.05.2021 fra https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_a_Lady_on_Fire
- Reich, J. (2017). *Exploring movie construction and production: what's so exciting about movies?* New York: Open SUNY Textbooks.
- Rybin, S. (2017). *Gestures of Love: Romancing Performance in Classical Hollywood Cinema*. Albany, NY: State University of New York Press.
- Schatz, T. (1981). *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*. Philadelphia, PA: Temple University Press.
- Stevens, B. E. (2020). "Not the Lover's Choice, but the Poet's": Classical Receptions in Portrait of a Lady on Fire: Portrait de la jeune fille en feu, dir. Céline Sciamma, 2019. *Frontière.s*, (2). Hentet 12.05.2021 fra <https://publications-prairial.fr/frontiere-s/index.php?id=258>
- The Terror of War. *Time*. Hentet 18.05.2021 fra <http://100photos.time.com/photos/nick-ut-terror-war>
- Top Lifetime Grosses. *Box Office Mojo by IMDbPro*. Hentet 14.05.2021 fra: https://www.boxofficemojo.com/chart/top_lifetime_gross/?area=XWW
- Utichi, J. (2017). Sufjan Stevens Nearly Played The Narrator In Luca Guadagnino 's "Call Me By Your Name". Hentet 16.05.2021 fra: <https://deadline.com/2017/12/call-me-by-your-name-sufjan-stevens-luca-guadagnino-music-interview-1202225747/>

5.1. Filmer og TV

- Cameron, J. (Regissør). (2009). *Avatar*. Twentieth Century Fox, Dune Entertainment, Lightstorm Entertainment.
- Cameron, J. (Regissør). (1997). *Titanic*. Twentieth Century Fox, Paramount Pictures, Lightstorm Entertainment.
- Chazelle, D. (Regissør). (2016). *La La Land*. Summit Entertainment, Black Label Media, TIK Films, Impostor Pictures, Gilbert Films, Marc Platt Productions.
- Che, M. (Hoved-manusforfatter). (2021). Carey Mulligan/Kid Cudi (Episode) i Michaels, L. (Ansvarlig produsent). *Saturday Night Live*. New York: NBC.
- Curtiz, M. (Regissør). (1942). *Casablanca*. Warner Bros.
- Feig, P. (Regissør). (2011). *Bridesmaids*. Universal Pictures, Relativity Media, Apatow Productions.

- Fleming, V. (Regissør). (1939). *Gone With the Wind*. Selznick International Pictures, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).
- Guadagnino, L. (Regissør). (2017). *Call Me By Your Name*. Frenesy Film Company, La Cinéfacture, RT Features, Water's End Productions, M.Y.R.A. Entertainment.
- Haynes, T. (Regissør). (2002). *Far From Heaven*. Focus Features, Vulcan Productions, Killer Films, John Wells Productions, Section Eight, Clear Blue Sky Productions, TF1 International, USA Films.
- Haynes, T. (Regissør). (2015). *Carol*. The Weinstein Company, Film4, Number 9 Films, StudioCanal, HanWay Films, Killer Films, Goldcrest Films International, Dirty Films, Infilm, Larkhark Films, LSG Productions.
- Lee, F. (Regissør). (2020). *Ammonite*. See-Saw Films, British Film Institute (BFI), BBC Films, Cross City Films, Stage 6 Films.
- Michell, R. (Regissør). (1999). *Notting Hill*. Polygram Filmed Entertainment, Working Title Films, Bookshop Productions, Notting Hill Pictures.
- Russo, A. & Russo, J. (Regissører). (2019). *Avengers: Endgame*. Marvel Studios, Walt Disney Studios.
- Sciamma, C. (Regissør). (2019). *Portrait of a Lady on Fire*. Lilies Films, Arte France Cinéma, Hold Up Films.
- Sirk, D. (Regissør). (1955). *All That Heaven Allows*. Universal International Pictures.

