

Herman Trosholmen Skurdal

FRA UTOPI TIL DYSTOPI: KUBRICKS FORBANNELSE

Bacheloroppgave i Filmvitenskap

Veileder: Anna Ulrikke Andersen

Mai 2023

Herman Trosholmen Skurdal

FRA UTOPI TIL DYSTOPI: KUBRICKS FORBANNELSE

Bacheloroppgave i Filmvitenskap
Veileder: Anna Ulrikke Andersen
Mai 2023

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



Kunnskap for en bedre verden

Abstrakt

Denne bacheloroppgaven har hensikten å utforske hvordan film kan representere arkitektur, for så å reflektere over hvordan representasjonen kan forstås som et minne. Ved å analysere en scene fra *A Clockwork Orange* (Kubrick 1971) gjør oppgaven rede på hvordan Kubrick manipulerer et nytt boligområdet til å virke dystopisk. Videre reflekter oppgaven rundt hvordan denne manipulasjonen kan forstås som et minne. Oppgavens teoretiske grunnlag tar utgangspunkt i teorier innen både film og kunsthistorie.

Abstract

This bachelor thesis aims to explore how film represents architecture, followed by a reflection on how this representation can be understood as a memory. The paper looks at how Stanley Kubrick manipulates an estate under construction to have a dystopian feel through analysing a scene from the film *A Clockwork Orange* (Kubrick 1971). Then the paper reflects on how this manipulation can be understood as a memory. The thesis is based on theories from both film and art history.

Innholdsfortegnelse

Innledning	1
<i>Problemstilling</i>	2
Teori og metode	3
Kubrick og Thamesmead	4
Analyse	5
<i>Setting</i>	6
<i>Kostyme</i>	8
<i>Lys</i>	9
<i>Skuespill</i>	11
<i>Komposisjon og kinematografi</i>	12
<i>Tid og klipping</i>	13
<i>Lyd</i>	14
Thamesmead, Kubrick og minnet: to visjoner	16
<i>Thamesmead som minne</i>	17
<i>Bazin og Burgin</i>	17
Konklusjon	18
Referanseliste:	20
<i>Litteratur:</i>	20
<i>Film:</i>	21

Innledning

Kultklassikeren *A Clockwork Orange* fra 1971 er kanskje en av de mer kontroversielle filmene gjennom tidene. Filmen som kan beskrives som ekstrem, brutal, eller ja, kontroversiell, er kanskje først og fremst dystopisk. Det er muligens få som assosierer filmen med betongfasadene til bydelen hvor hovedpersonen tilsynelatende bor. For bydelen som fantes utenfor regissør Stanley Kubricks univers og var et bebodd, men uferdig byggeprosjekt under innspilling. (Babish 2018, 206). Bygningen er oppført i modernistisk tradisjon og brutalistisk stil, som skulle først og fremst være utopisk. Likevel valgte Kubrick å definere bebyggelsen sitt uttrykk som dystopisk, før den fikk lov til å definere sitt eget. (Harper og Smith 2012, 58) Denne oppgaven skal utforske hvordan et fiksjonelt skrekksamfunn er satt til et reelt tenkt idealsamfunn, ved å undersøke hvordan modernistisk etterkrigs-arkitektur manipuleres av Kubricks regi, for så å reflektere over hvordan framstillingen kan forstås som et minne.

Arkitektur og film er to kunstformer med en uunngåelig historie, og fra et filmhistorisk perspektiv har arkitekturen vært fundamental fra start. I introduksjonen til boken *Architecture and Film* påpeker Mark Lamster for eksempel at arkitekturen ikke bare står for strukturene man ser i filmen, men også strukturen man ser filmen i (Lamster 2000, 2). Med andre ord har disse kunstformene vært bundet fra den første kinosalen ble reist. Uten arkitektur hadde man ikke hatt et sted å se film, og uten film hadde kanskje ikke arkitekturen blitt representert i like stor grad.

Denne oppgaven ønsker å undersøke nettopp hvordan film kan representere arkitektur ved å se på framstillingen av den brutalistiske arkitekturen i Thamesmead, London vist i den brutale filmen *A Clockwork Orange*. Filmens påvirkning av arkitektur har blitt mye omskrevet i akademisk sammenheng. Det blir blant annet nevnt i den tidligere omtalte boka redigert av Lamster, eller av for eksempel Andres Janser som i *Cinema & Architecture* argumenterer for at fiksjonsfilmen i forhold til dokumentaren er overrepresentert på dette området (Janser 1997, 34). Denne oppgaven ønsker å skrive seg inn i dette feltet ved å analysere en seksten sekunders scene fra *A Clockwork Orange* (Kubrick 1971) som ble filmet on-location sør-øst i London i den da nyreiste bydelen Thamesmead.

A Clockwork Orange har blitt skrevet om i akademisk sammenheng en rekke ganger. Som oftest er det filmstilen til Stanley Kubrick som sees nærmere på eller så blir filmen sett på som en historisk tekst. For eksempel ser James Naremore på det groteske i filmstilen til Kubrick i sin artikkel *Stanley Kubrick and the Aesthetics of the Grotesque* (Naremore 2006), mens i *Don't Look Now: British Cinema in the 70s* (Newland 2010) tas filmen opp som et eksempel på mannlig identitet på syttitallet.

Når det kommer til tekster som nevner Thamesmead er det som regel i henhold til framgangsmåten til Kubrick i søkeprosessen for lokasjonen. Dette er tilfelle for intervjuet med Kubrick i *Saturday Review* (Houston 1971) og Alexander Walker i *Stanley Kubrick Directs* (Walker 1972). Det er få kilder som går i dybden på forholdet mellom *A Clockwork Orange* og Thamesmead og hva de betyr for hverandre. I kapittel fire av *British Film Culture in the 1970s: The Boundaries of Pleasure* går Laurie Ede inn på dette forholdet i sin tekst om britisk filmdesign på syttitallet, men hun går aldri i dybden, og nevner ikke Thamesmead som bosted (Ede 2012, 59-61). Stephen Babish derimot gjør et dypdykk inn i forholdet mellom filmen og bydelen i *'A place in London's future': A Clockwork Orange, Thamesmead and the urban dystopia of the modernist large-scale plan*, hvor han undersøker hvordan Kubrick bruker bydelen som en estetisk og ideologisk betydningsfull lokasjon i *A Clockwork Orange*. (Babish 2018, 198). Selv om Babish ser på Thamesmead som både bosted og filmlokasjon stiller han ikke spørsmål til hvordan forholdet kan blitt sett på som et minne, for eksempel i lys av teorier av Victor Burgin og André Bazin. (Burgin 2006 : Bazin 1967)

Denne oppgaven ønsker å sette søkelys på det filmatiske for å se hvordan film kan påvirke arkitektur med *A Clockwork Orange* og Thamesmead som eksempel. Dette grunnet den interessante dansen mellom utopi og dystopi, fiksjon og virkelighet som filmen og bydelen deler. Problemstilling lyder da som følgende:

«Hvordan representerer *A Clockwork Orange* bydelen Thamesmead på skjermen og hvordan kan framstillingen forstås som et minne?»

Oppgaven kommer til å se på hvordan bydelen, og da også arkitekturen, blir representert på skjermen og effektene av det. For å forsøke å svare på dette vil oppgaven gjøre en analyse supplert med ulike teorier. Videre vil oppgaven reflektere over scenen sett på som et minne.

Før den teoretiske delen vil det være en liten del om Kubrick og Thamesmead hvor formålet vil være å gi bakgrunnsinformasjon om bebyggelsen og regissøren bak filmen.

Teori og metode

I et forsøk på å svare på hvordan Thamesmead blir representert i *A Clockwork Orange* vil oppgaven først gjøre en næranalyse av den første scenen Thamesmead vises (16:04 til 16:20). Bydelen vises to ganger i løpet av filmen, men oppgaven vil bare se på den første. Grunnen til dette er at det er bare den første scenen som inneholder bebodd arkitektur. At det først og fremst var hjemmet til noen før det var et bakteppe for en film er interessant for hvordan den blir representert, og er mer relevant for den andre delen av oppgaven som går på minnet.

Analysen vil fokusere på mise-en-scène, kinematografi, klipping, og lyd av scenen som er på om lag seksten sekunder. Her vil det bli lagt spesielt vekt på mise-en-scène med tanke på at arkitekturen faller under denne filmteknikken. Denne delen vil hovedsakelig ta i bruk boken *Film art: An Introduction* av Bordwell, Thompson og Smith, og suppleres med teorier fra John Orr og Katherine Shonfield samt intervjuer med Kubrick fra *Saturday Review* og med Alexander Walker. Kenneth Framptons *Modern Architecture: A Critical History* vil også bli tatt i bruk for å se på brutalismens historie i Storbritannia. Dette vil være interessant for å se på arkitekturens idealer, sett opp mot hvordan Kubrick representerer de.

Til slutt vil oppgaven snakke om filmen og bydelen som et minne. Her vil Victor Burgins bok *The Remembered Film*, samt teorier fra Andre Bazin vil være sentrale. Denne delen også trekke inn opplysninger fra Owen Hatherleys *Militant Modernism* og en artikkel i avisen *News Shopper*.

Kubrick og Thamesmead

I 1962 publiseres boken *A Clockwork Orange* av Anthony Burgess. Boka handler om en trøblete ungdomsgjeng og er satt til dystopisk nær-framtids England. Fire år senere i 1966 legger det daværende fylkestinget Greater London Council (GLC) fram en plan om en ny bydel som skal bygges sør-øst i London. Byggeprosjektet får navnet Woolwich–Erith: A Riverside Project enn så lenge (Babish 2018, 204). Bydelen skulle kunne huse 60,000 mennesker og var et svar på den pågående boligkrisen. Planen for bydelen gikk ikke bare ut på å bygge boliger, men var også en omfattende plan som inkluderte arbeidsplasser og infrastruktur (Ford og Baikie 2018, 102).

To år etter at Greater London Council har lagt fram planen for Woolwich–Erith: A Riverside Project er et annet prosjekt i sin startsfase. I 1968 var Stanley Kubrick i medias søkelys etter suksessen med *2001: A Space Odyssey*. Ifølge et intervju i *Saturday Review* var dette også året han først plukket opp boken til Anthony Burgess, *A Clockwork Orange* (Houston 1971, 42). I intervjuet sier Kubrick at allerede etter første del av boken var det «veldig åpenbart at den kanskje kunne bli en bra film» og han begynner allerede under første gjennomlesing å planlegge sin neste film (Houston 1971, 42).

I kontrast til Kubricks prosjekt har Woolwich-Erith: A Riverside Project, som i 1968 har blitt omdøpt Thamesmead allerede falt bak skjema. Videre viser rapporter fra de første innflytterne i 1969 at det var store problemer, blant annet følte innflytterne seg lurt av de manglende fasilitetene. (Babish 2018, 204) Det hadde ikke skjedd mye framgang mot starten av det nye tiåret, da Kubrick skulle speide etter lokasjoner for innspillingen av sin nye film.

Fra starten var Kubrick bestemt på å filme store deler av filmen on-location. Dermed startet han i 1970 et søk etter hjemmet til hovedpersonen i boken og da filmen, Alex DeLarge. (Malcolm McDowell). Kubrick satte produksjonsdesigneren sin John Barry til dette. I boken *British Film Culture in the 1970s: The Boundaries of Pleasure* skriver Laurie Ede: «At the time, Kubrick was entering his ‘fictional documentary’ phase and he ordered Barry to scour hundreds of possible locations» (Ede 2012, 59).

Av de hundre mulige John Barry så på landet Kubrick på Thamesmead, en bydel under konstruksjon sør-øst i London. I Kubrick sine egne ord fra intervjuet i *Saturday Review* var Thamesmead: «the largest and most interesting architectural project in London» (Houston 1971, 44). I den uferdige bydelen stod bare boenhetene i det første av tre stadier ferdig da Kubrick og teamet hans kom for å kikke i 1970 (Babish 2018, 206).

I 1971 kommer *A Clockwork Orange* ut på kino. I filmen kan man se Thamesmead under to scener, én hvor Alex går hjem på natten under soloppgang, og én hvor han styrker posisjonen sin som leder i vennegjengen ved å kaste to av medlemmene i en innsjø. Samtidig i virkelighetens Thamesmead er fortsatt ikke alt på stell. Så seint som 1972 er det fortsatt ikke vedtekter satt ned for deler av bydelen, og politipatruljene samt politistasjonen som ble lovet var fortsatt ikke på plass (Babish 2018, 206).

Analyse

Den seksten sekund lange scenen av interesse er av hovedpersonen Alex (Malcolm McDowell) som går bortover en gårds plass hjem fra en kveld fylt med slagsmål, rus og voldtekt. Idet han går bortover, sparker søppel og plystrer introduserer han hvor han bor som vi hører i form av en voice-over: «Where I lived was with my dada and mum in Municipal Flat Block 18A, Linear North» (Kubrick 1971, 16:10 – 16:17). Scenen er filmet i området i illustrasjonen nedenfor¹:



Figur 1: Location til scenen (Thamesmead, fotograf ukjent. 13.05.2023)

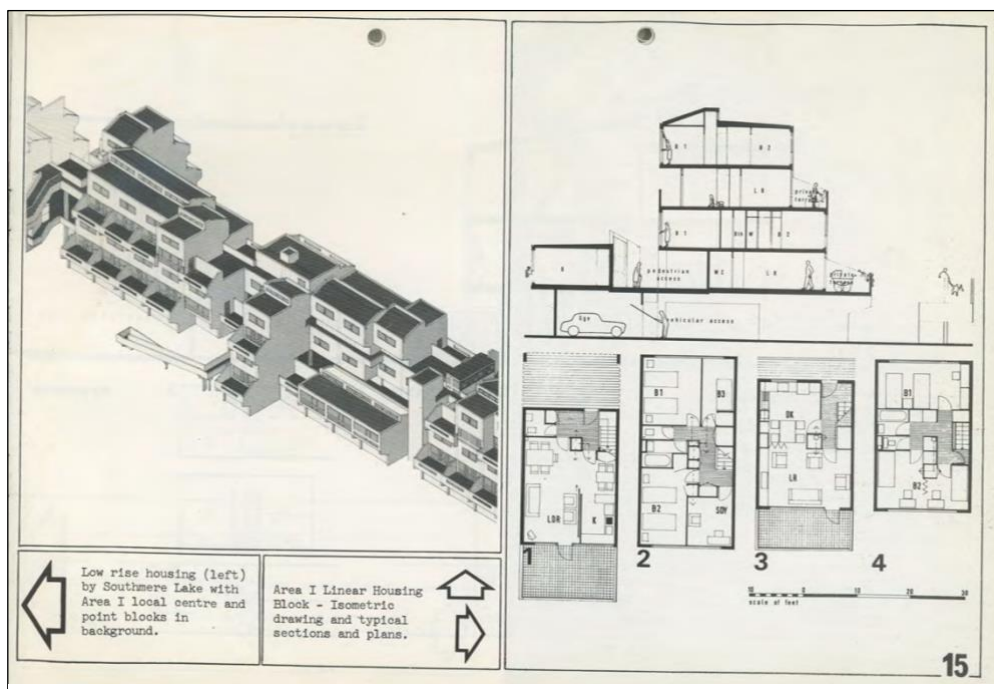
¹ Området er funnet ved å sammenligne arkitekturen vist i scenen med arkivmateriale fra Thamesmead Community Archive.

Setting

I boken *Film Art: an Introduction* legger Bordwell, Thompson og Smith frem de fire grunnleggende filmteknikkene og hvordan disse kan brukes for blant annet å skape forventninger, fremme budskap, underbygge handling, trekke oppmerksomhet eller får frem følelser (Bordwell, Thompson og Smith 2020, 111). Den første teknikken de tar opp er mise-en-scène som innebærer alt man ser på skjermen, blant annet setting, lys, kostyme og sminke, bevegelse og skuespill. Mise-en-scène er en teknikk som stammer fra scenekunsten og deler da de samme aspektene (Bordwell, Thompson og Smith 2020, 113). Likevel kan det argumenteres for at filmens mise-en-scène har en annerledes rolle i forhold til sin forløper i scenekunsten. Andre Bazin argumenterer for følgende i *What is Cinema?*:

The human being is all-important in the theatre. The drama on the screen can exist without actors. A banging door, a leaf in the wind, waves beating on the shore can heighten the dramatic effect. Some film masterpieces use man only as an accessory, like an extra, or in counterpoint to nature, which is the true leading character. (Bazin 1967, 102)

Følger man eksempelet til Bazin kan man argumentere for at settingen til en film kan spille en større rolle, og dette er tilfelle med settingen for denne scenen. Settingen her er som kjent et



Figur 2: Area I Linear Housing Block (Thamesmead, fotograf ukjent. 13.05.2023)

område av bydelen Thamesmead, mer eksakt Area I Linear Housing Block² (Figur 2). Under de seksten sekundene scenen varer får vi sett store deler av fasaden

² Funnet ved å sammenligne scenen med arkivmaterialet fra Thamesmead Community Archive



Figur 3: Trappene opp til lokasjonen for scenen (Thamesmead, fotograf ukjent. 13.05.2023)

og gårdsplassen til Area I Linear Housing Block. Scenen starter med et bilde tatt etter trappen sett i Figur 3 og er filmet fra framsiden av leilighetene på nedsiden av gårdsplassen. Kameraet er plassert bak de tomme plantekassene som ligger i et mønster foran leilighetene. I, rundt og ved disse plantekassene ligger det diverse søppel.

I boken *Walls Have Feelings* argumenterer Katherine Shonfield for at: «The importance of fiction, and in particular film, is that its own intent to tell a story - even in the widest possible sense - means that its use of architecture is inevitably self-consciously loaded with meaning» (Shonfield 2000, 165). Dette er også tilfelle i Kubrick sitt valg i å filme i Thamesmead. Ifølge flere kilder var prosessen for å finne den riktige settingen for denne scenen viktig for Kubrick. Justin Smith skriver i *Don't look now: British cinema in the 1970s* at «On *A Clockwork Orange*, art director John Barry was deputed to scout futuristic locations in and around London which were carefully adapted in keeping with the overall visual concept» (Smith 2010, 147) Eller som tidligere nevnt fra *British Film Culture in the 1970s: The Boundaries of Pleasure* står det: «At the time, Kubrick was entering his 'fictional

documentary' phase and he ordered Barry to scour hundreds of possible locations» (Ede 2012, 59).

Det er tydelig fra disse kildene at Kubrick hadde et klart bilde på hvordan han ville ha det. Likevel velger han å bruke tid og ressurser på å finne denne visjonen blant eksisterende bygg, i motsetning til et studio. Igjen er ordene til Shonfield relevante: «inevitably self-consciously loaded with meaning» (Shonfield 2000, 165). For arkitekturen Kubrick så etter måtte fungere for visualisering hans av Burgess sitt dystopiske verk. I Kubrick sine øyne fant han gjenspeilingen av sin mening, eller visjon, i en uferdig bydel. Videre manipulerer han området ved hjelp av blant annet «props» for å bygge på denne visjonen.

Bordwell, Thompson og Smith legger vekt på hvordan «props» kan benyttes av filmskapere til å manipulere en setting (Bordwell, Thompson og Smith 2020, 117). Under scenen beskrevet her har Kubrick tydelig brukt props til akkurat dette. Deler av sittegrupper, pappesker og papir og det som tilsynelatende er plastikk er strødd utover hele gårdsplassen (Se Figur 4). Sjøppel kan bli sett blåse bortover, noe som gir assosiasjoner til de klassiske markløperne fra gamle westernfilmer. Idet Alex spankulerer over gårdsplassen sparker han også borti en bit med søppel som flyr i en lav bue og lander noen meter foran ham. Denne interaksjonen understreker søppelets plass i bildet og gjør oss enda mer bevisst på hvilken tilstand området er i.

Bruken av søppelet er definerende for hvordan bydelen blir representert. Området virker kaldt og forlatt, kanskje til og med frareist. Plantekassene som er fylt med søppel fungerer som et tilbakeblikk til det som kanskje engang var. Effekten av at søppelet dekker så store deler av bildet blir forsterket av fraværet av det som man forventer å se på en gårdsplass. Man kan forestille seg en form for vekst som pleide å stå der, som nå er byttet ut med papp og plast.

Kostyme

Kostymet til Alex kan i likhet med søppelet argumenteres for å ha en effekt på representasjonen av boligområdet. I sine store svarte støvler, hatt og hvite klær kontrasterer Alex svakt den grå bakgrunnen, samtidig som han glir inn blant søppelet. Idet en av

plantekassene inntar forgrunnen blir Alex, som faller bak i bildet, nærmest kamuflert som en del av de mange hvite søppelbitene i kassen.

Kamufleringen viser oss at Alex hører hjemme i denne dystopiske tilværelsen, han går i ett med omgivelsene. Uten søppelet hadde han i større grad skilt seg ut der han går, mens inkluderingen av det gir en følelse av at både han og søppelet hører hjemme her. Som Bordwell og Thompson poengterer kan kostymet både skjære med en setting for å sette fokus på menneskene på skjermen, eller så kan kostymet overensstemme med settingen (Bordwell, Thompson og Smith 2020, 119 – 120). Formålet i denne scenen er sistnevnte.

Det at kostymet til Alex har denne overensstemmelsen med settingen gjør at skille vårt mellom hva som er arkitektur og hva som er setting vaskes ut. Plantekassene spesielt oppleves som tilrettelagt for scenen, ikke bygget for et arkitektonisk formål. Vi ser ikke Thamesmead, vi ser en plass i en dystopisk framtid.



Figur 4: Alex innimellom plantekasser. (Kubrick 1971, 16:12)

Lys

Lys i scenen er et viktig element for representasjonen. Bordwell, Thompson og Smith deler opp en filmskapers mulighet for å utnytte og utforske lys i fire primære kategorier: kvalitet, retning, kilde og farge. Kvalitet går på intensiteten av belysningen, hvor et hardt lyst vil skape

klare skygger og kontraster, mens mykt lys vil skape jevne overflater. (Bordwell, Thompson og Smith 2020, 125).

I denne scenen er lyset mykt til en grad at det er vanskelig å skille på objektene i bildet, og Alex får ingen skygge der han går. Dette er i tråd med tidspunktet på dagen det skal forestille at Alex går hjem. Solen har ikke stått opp over takene til leilighetene enda, noe som skaper en naturlig opplyst, men delvis mørk belysning for scenen. Kilden til lyset virker å være naturlig og er en kontrast til lysene fra leilighetene.

Det naturlige lyset spiller en viktig rolle i hvordan vi oppfatter bydelen. Det gir en følelse av realisme i motsetning til for eksempel den tradisjonelle trepunktsbelysningen (Bordwell, Thompson og Smith 2020, 128). I lys av sitatet nevnt tidligere om hvordan Kubrick var i sin «fictional documentary» -fase er motivasjonen for lyssettingen enklere å se, for med lyset oppnår Kubrick en følelse av realisme.

Ifra vinduene til flere av leilighetene kan man se flere opplyste rom, noen mer belyste enn andre. Den sterke kontrasten mellom det lune naturlige lyset fra solen bak leilighetene og det skinnende lyset i flere vinduer trekker oppmerksomheten vår til boenhetene. Lyset i vinduene forteller seeren at det sannsynligvis er et bebodd område, til tross for den forlatte følelsen man får av gårdsplassen. Samtidig er det eneste bildet vi får av innbyggerne gjennom Alex som kommer gående.

I boken *The Art and Politics of Film* skriver John Orr:

Film as a visual form crosses over two vital dimensions of space. It films on location the diverse way in which city space is designed and redesigned and at the same time the ways in which that space is directly lived in, used and inhabited. (Orr 2000, 137)

Hvis filmen ifølge Orr har evnen til å representere hvordan boliger er bebodd, hva kan sies om hvordan Thamesmead er bebodd i denne scenen? Som nevnt er Alex den eneste innbyggeren vi får kjennskap til, ellers er forholdet vårt til området gjennom søppel og forlatte møbler. Derfor kan det argumenteres for portretteringa til Malcolm McDowell som Alex kan ha en større effekt på hvordan vi oppfatter boligområdet som dystopisk.

I kontrast til hvordan Thamesmeads boliger kan bli oppfattet som dystopisk i denne scenen, ble brutalismen til med et utopisk ideal. Stilretningen «New Brutalism» i Storbritannia kom ut av nødvendighet. Etter andre verdenskrig sleit Storbritannia med få ressurser, og på grunn av nedtrappingen av imperiet, ville de holde en lav profil. Samtidig var dette en periode hvor gjenoppbygging trengtes sårt. (Frampton 2007, 262) Lite ressurser, et ønske om en mer ydmyk uttrykksform og et behov for gjenoppbygging, ga tydelige retningslinjer for datidens arkitekter. Noen av disse arkitektene lånte et svensk begrep for sitt stiluttrykk, kjent som «New Brutalism». Blant disse var spesielt Alison og Peter Smithson sentrale. Kenneth Frampton argumenterer for at de svenske arkitektene Edman og Holm var de som utløste oppfinnelsen av begrepet «New Brutalism», men at Alison og Peter Smithson definerte det (Frampton 2007, 263).

Under kunstutstillingen til Alison og Peter Smithson 'Parallel of Life and Art' i 1953 kom det Frampton mener er «den underliggende motivasjonen for Brutalismen» fram for første gang. Utstillingen viste krig, forfall og sykdom, men hadde et tydelig håpefullt budskap skapt ved at det fortsatt var et pulserende liv blant kaosen. (Frampton 2007, 265) Det var dette Frampton mente var kjernen til brutalismen, en tanke om at håp fortsatt finnes der det er ødeleggelse og kaos. Stilformen kom i en periode påvirket av få ressurser, gjenoppbygging og velferd, noe som tydelig gjenspeiles i dens enkle, effektive utseende. Brutalismen ble til med en tanke om en utopisk tilværelse.

Tilværelsen vi er vitne til under denne scenen ligger kanskje nærmere krig og forfall enn håp. Følger man påstanden til Orr om hvordan filmen kan representere hvordan en by er designet og redesignet, kan man argumentere for at denne scenen representerer en dystopisk tilværelse gjennom arkitekturen, i motsetning til arkitekturens egentlige formål som skulle være utopisk. (Orr 2000, 137)

Skuespill

I intervjuet med *Saturday Review* påstår Kubrick at han allerede etter tredje eller fjerde kapittel av første gjennomlesning av *A Clockwork Orange* bestemte seg for at Malcolm McDowell skulle spille Alex (Houston 1971, 42). McDowell sin portrettering av Alex i scenen kan argumenteres for å være både veldig stilisert og individualisert (Bordwell,

Thompson og Smith 2020, 137). Stiliserte opptredener kan gjenkjennes gjennom aggresjon, mens individualiserte opptredener gjenkjennes gjennom blant annet stemme, bevegelser og utseende utenom det vanlige (Bordwell, Thompson og Smith 2020, 137). I denne scenen kan vi spesielt se den individualiserte delen av rollen til McDowell gjennom bevegelsene hans. McDowell gjør store bevegelser med overkroppen idet han går bortover, noe som etter all sannsynlighet er et bevisst valg med tanke på distansen til kameraet. Gangen til Alex er karakterisert av lette, til og med kanskje muntre, men bestemte steg. Utførelsen gir en følelse av at Alex er komfortabel der han går, uredd og med en sans av eierskap.

Bevegelsen til McDowell som Alex i scenen kan si mye om hvordan boligområdet blir representert. Boligområdet blir representert som Alex sitt domene, og vi som seere begynner å tenke på ikke bare på hvordan det er å oppholde oss på et sted som ham, men også hvordan det er å bo der. Kubrick selv beskriver Alex som fryktinngytende i en sammenligning med Shakespeares Richard III. «Alex, like Richard, is a character whom you should dislike and fear, and yet you find yourself drawn very quickly into his world and find yourself seeing things through his eyes» (Houston 1971, 42).

Kubrick så for seg noen som kunne dra oppmerksomheten til seerne, og invitere de inn til sitt liv. I denne scenen blir vi invitert inn i livet til Alex der han går med blikket konstant foran seg og drar stokken sin ut av beltet i en bevegelse som minner om å dra et sverd ut av en slire. Måten McDowell håndterer stokken sin på er et tydelig bilde på de voldelige tendensene til Alex. Idet han drar opp stokken og spinner den rundt røper hvilken funksjon den har for ham, ikke til å støtte seg til, men til å utøve vold med. Samtidig som bevegelsene røper dens funksjon blir de ikke unaturlige, og kontrasterende til settingen, nærmere tvert imot. Bevegelsene hans virker naturlige i omgivelsene.

Komposisjon og kinematografi

Komposisjon kan avsløre mye om en scene. Bordwell, Thompson og Smith skriver at normen er å få en balanse i bilde ved å sentrere det på menneskekroppen, slik at man får en slags symmetri. Denne balanserte komposisjonen er det man som oftest ser, likevel er det ikke uvanlig med ubalanserte komposisjoner (Bordwell, Thompson og Smith 2020, 143). I scenen hvor vi følger Alex er komposisjonen balansert, samtidig som det er en viss ubalanse der. Idet

kameraet følger Alex er han alltid plassert litt lenger til høyre enn midten av bildet. Ubalansen er liten, men merkbar, og effekten er tydelig.

Ved at Alex konstant ligger til høyre i komposisjonen gir det oss en følelse av at vi følger han, han leder vei. Man får en følelse av at dette er hans nabolag og han kjenner det godt. Samtidig gir komposisjonen en fornemmelse av at noe er feil. Den lille ubalansen fungerer på oss på samme måte som et bilde som henger litt skeivt. Man kjenner at det er noe som ikke stemmer, men det er vanskelig å sette fingeren på akkurat hva.

En balansert komposisjon vil rette oppmerksomheten til seeren til det som skaper balansen sentralt i utsnittet, som regel vil dette være et menneske, sånn som i denne scenen. En annen strategi for å fange oppmerksomheten til seerne er gjennom kontraster. Øynene våre har et bias mot ulikheter og endringer, noe som for eksempel blir evident i en komposisjon med sterke lys mot en ellers mørk bakgrunn (Bordwell, Thompson og Smith 2020, 144). Dette finner sted i scenen hvor det ellers lune lyset, blir kontrastert av de sterke lysene fra leilighetene. Resultatet av komposisjonen er at øynene våre blir dratt fra komposisjonens midtpunkt (Alex) til lysene i vinduene i bakgrunnen. Effekten av dette er at oppfatningen vår av arkitekturen blir koblet opp mot den voldelige, fryktinngytende Alex.

Fra et kinematografisk standpunkt kan det argumenteres for at denne scenen påvirker forholdet vi som seere får til Alex. Kameraet holder seg delvis ustødig gjennom hele tagningen, noe som bevisstgjør oss på kameraets tilstedeværelse. Effekten av dette er at man blir dratt ut av fiksjonsverdenen og inn i virkeligheten. Man føler at i stedet for å observere Alex i en fortelling, observerer vi han som noen som går et stykke bortenfor oss. Distansen lagt til grunn av det totale utsnittet (Figur 4) lager et skille mellom oss og han. Vi er observatører av Alex i hans naturlige habitat.

Tid og klipping

Et annet element som kan manipulere oppfatningen vår av arkitektur, narrativ, dystopi og utopi, er tid. En filmskaper kontrollerer ikke bare hva vi ser gjennom mise-en-scene, men også når og hvor lenge (Bordwell, Thompson og Smith 2020, 150). Den største faktoren som spiller inn på hvordan vi oppfatter tid i scenen er gangfarten til Alex. Han går hverken fort

eller sakte, men sakte nok til at med de seksten sekundene har vi tid til å la blikket bevege seg rundt på skjermen. Bevegelsene hans og er nonchalante, men bestemte, noe som også påvirker tiden. Hadde bevegelsene hans vært hurtige og voldsomme ville dette kanskje hatt en akselererende effekt.

Tiden vi får er nok til å la øynene vandre, mens det totale utsnittet og det ustødige kameraet trekker oss inn i handlingen. Fraværet av klipping gir oss tid til å reflektere over representasjonen, og lyden introduserer et nifst element og knyter det hele sammen ved at vi verbalt får vite hvor vi befinner oss. Samtidig gir den stille susingen og fraværet av fuglesang en påminnelse på den forlatte stemningen som ligger over bydelen.

Som nevnt er det et fravær av klipping i scenen. Likevel kan dette fraværet si en god del om ikke bare scenen, men også regien til Kubrick. I et intervju om *A Clockwork Orange* med Alexander Walker sier Kubrick at klipping er kanskje det han liker best med å lage film og at klipping er det eneste unike aspektet ved filmproduksjon som ikke deles med andre kunstformer. Videre sier Kubrick at når han klipper jobber han sju dager i uka, og mellom 10 til 14 timer hver dag (Walker 1972, s. 46 – 52). Det er da trygt å anta at avgjørelsene hans for å klippe, eller i dette tilfelle la vær å klippe, ikke blir tatt forgitt.

Fraværet av klipping i scenen gir tid for refleksjon, og tid til å ta inn det man ser. Uten den lange tagningen ville man ikke hatt tid til å la øye vandre over skjermen. I kombinasjonen med det totale utsnittet inviterer tagningen inn for å utforske og observere. Vi får tid til å skape inntrykk, orientere og bemerke oss omgivelsene. Med tanken på manipuleringen av settingen som søppelet gjør, er tiden adekvat for å notere oss forholdene.

Lyd

Lydmessig er de to mest merkbare lydene i scenen plystringen til Alex og fortellerstemmen hans. Plystringen er en del av lyden i diegesen (Bordwell, Thompson og Smith 2020, 285) og er til stede under hele scenen. Den forbeholder et relativt lavt tempo og har en timbre som har en nifs følelse ved seg (Bordwell, Thompson og Smith 2020, 269). Denne nifse følelsen blir forsterket av volumet til plystringen som understreker et ellers tomt lydbilde (Bordwell, Thompson og Smith 2020, 285). Ellers i diegesen kan man høre skrittene til Alex idet de

treffer den harde betongen der han går. Lyden som følger når han sparker søppelet er kontant både i sparket og idet det lander. Bakerst i lydbilde kan man også høre en lett susing, vind, en form for atmosfærisk lyd. Dette naturlige 'utestøyet' gir scenen en realistisk dimensjon (Bordwell, Thompson og Smith 2020, 285)

Halvveis i scenen kan man høre Alex gjennom en fortellerstemme si: «Where I lived was with my dada and mum in Municipal Flat Block 18A, Linear North» (Kubrick 1972, 16:10 – 16:17). Stemmen er utenfor diegesen, men sier kanskje mer om området enn den diegetiske lyden. For «Municipal Flat Block 18A, Linear North» er ikke langt ifra det originale navnet på leilighetskomplekset som het Area I Linear Housing Block. Det er verdt å nevne at leiligheten til Alex har samme adresse i boken til Burgess fra 1962. (Burgess 1962, 27) Likevel tar ikke det bort ifra den klare assosiasjonen man lager seg mellom Thamesmeads virkelige Linear Housing Block, til den fiksjonelle Municipal Flat Block 18A.

Når fortellerstemmen starter legger den seg fremst i lydbilde, men overdøver ikke den diegetiske plystringen til Alex (Bordwell, Thompson og Smith 2020, 273). Den nifse plystringen fungerer som et slags musikals motiv idet Alex forteller hvor han bor (Bordwell, Thompson og Smith 2020, 278). Effekten av dette er at adressen hans får en nifs assosiasjon ved seg, og det eneste bilde vi har av Municipal Flat Block 18A er nettopp den av Area I Linear Housing Block som vi ser i bakgrunnen. Kontrasten mellom arkitekturen slik den er representert i Figur 1 og 2, og slik vi ser den er representert i filmen er tydelig, den ene står for noe utopisk, mens den andre står for noe dystopisk

Lydene i scenen har mye å si for hvordan vi opplever området, men det som kanskje sier mer er fraværet av lyder. I scenen skal det forestille at Alex kommer hjem tidlig en morgen etter en kveld med vold. Dette er tydelig på sollyset bakom leilighetene og det lune, dunkle sløret som legger seg over gårdsplassen. Man forventer nesten å høre lyder som indikerer at dette er starten på en ny dag, men her er det ikke en eneste fugl som kvitrer. Effekten bygger denne samme følelsen av at dette er et forfalt, forlatt område.

Thamesmead, Kubrick og minnet: to visjoner

Oppsummert kan vi si at Thamesmead på skjermen blir representert som et forlatt område hvor lovløshet rå. Settingen blir manipulert ved hjelp av props til å vise både hvilken tilstand bydelen er i nå, og henter til hvordan det kanskje en gang var. Både gjennom kostymet og skuespill gir Alex (McDowell) oss et bilde på hvem vi kanskje kan møte på her, og vi får et sterkt inntrykk av både han og området han befinner seg i. Et av disse inntrykkene får vi gjennom bevegelsene hans som gir en tydelig følelse av eierskap. Lyset i scenen minner oss på funksjonen bydelen har som et sted å bo, og i kombinasjon med komposisjonen forbinder vi også sterkere Alex til området ved at øynene våre trekkes fra det sentrale i komposisjonen (Alex) til de kontrasterende lysene fra leilighetene. Det dypt dystopiske utseende som følger av Kubrick manipulasjon av området er en sterk kontrast til den utopiske ideen om brutalisme først introdusert av Alison og Peter Smithson. Den samme utopien som lå til grunne da de først planla Thamesmead.

Stephen Babish påpeker at «From its very inception, Thamesmead was envisioned as a long-term solution to London's worsening housing crisis» (Babish 2018, 199). Han argumenterer også for at språket brukt i den originale planen for Thamesmead ifra 1966 er tydelig utopisk. «Language used throughout characteristically referred to progress from a dismal present to a utopian future» (Babish 2018, 204). Likevel før Thamesmead fikk realisert sin utopiske fremtidsplan ble den scene for et fiksjonelt dystopisk samfunn.

Verdenen lagd av Burgess var en nær-framtids dystopi, men hva var den for Kubrick? I *British Film Culture in the 1970s* skriver de:

Ostensibly, *A Clockwork Orange* was a sci-fi film, but everyone knew that Kubrick wished to comment on contemporary society. He and his production designer John Barry produced an ugly vision of the future, which was terrifyingly rooted in the present. (Ede 2012, 58)

For Kubrick skulle filmen speile samtiden. Han mente selv at Thamesmead var det største, og mest interessante prosjektet i London (Houston 1972, 44), men tenkte kanskje ikke over hvilken påvirkning filmen hans kom til å ha. For assosiasjonen bydelen fikk til filmen har tydelig satt sine spor.

Thamesmead som minne

Owen Hatherley skriver i sin bok *Militant Modernism* at da et av de sentralene byggene i Thamesmead skulle rives i 2006 var overskriften i en lokal avis «NO MORE CLOCKWORK ORANGE»³. Videre skriver Hatherley at overskriften er en påminnelse om at bydelen fortsatt er definert av sin fiksjonalisering (Hatherley 2018, 35). En annen nyhetssak fra *News Shopper* i januar 2007 dekket trolig samme sak, med underoverskriften «A TOWN has finally said goodbye to its bleak and violent association with Stanley Kubrick's film A Clockwork Orange» (News Shopper 2007).

Disse kildene vitner kanskje til hvilken kraft film kan ha på minnet vårt, når over 30 år etter at filmen kom ut, sitter det fortsatt bitre følelser igjen hos flere. Scenen denne oppgaven tar for seg er som nevnt på 16 sekunder. Legger man det sammen med lengden på den andre scenen Thamesmead er med i er det fortsatt ikke snakk om mer enn drøye to minutter. Hvordan kan to minutter gjøre så mye skade at man får avisartikler som de ovenfor 30 år senere? En forklaring ligger i måten film har en preserverende funksjon og hvilken kraft filmen har på minnet vårt.

Bazin og Burgin

Kan filmen ha evnen til å innkapsle en scene i et tidsvakuum? André Bazin har en interessant teori om det han kaller «Konseptet om tilstedeværelse». Der argumenterer han for at tilstedeværelse er definert i form av tid og rom og viser til at maleriet et mellomstadium fra fysisk tilstedeværelse til fravær. Maleriet kan hjelpe med å friske opp minnet, men ikke noe mer. Filmene derimot har en særegen evne i og med at den bærer ikke bare likhet til objektet slik som maleriet, den har heller en slags identitet: «The film does something strangely

³ Avisen nevnt av Hatherley er bare tilgjengelig fysisk på British Library, og hadde derfor ikke mulighet for å lese den. Det hadde vært veldig interessant å se nærmere på dette.

paradoxical. It makes a molding of the object as it exists in time and, furthermore, makes an imprint of the duration of the object» (Bazin 1967, 96-97).

Bazin skriver videre at med introduksjonen av filmen kan man snakke om en form som legger seg mellom det å være til stede og være fraværende. «Det er falskt å si at filmen ikke er kapabel til å sette oss «i nærværet av» skuespilleren» (Bazin 1967, 97). Ifølge Bazin så er filmen i stand til på samme måte som et speil å gjengi tilstedeværelse eller nærvær. (Bazin 1967, 97) Med tanke på denne evnen kan man se på en scene, for eksempel scenen tatt opp i denne oppgaven, som en slags tidskapsel, eller et preservert minne.

Teoriene til Bazin sier oss noe om hvordan en scene kan preservere en slags tilstedeværelse, men sier oss lite om hvilken kraft en filmscene har på hukommelsen vår. I boken *The Remembered Film* skriver Victor Burgin om en longitudinell studie fra 1977 i Provence som gikk ut på filmens effekt på minnet. På ti år og over 400 intervjuer fant de en nesten «universal tendens» til å blande egne minner med scener fra filmer og annen media. (Burgin 2004, 68) Burgin forklarer dette gjennom begrepet «screen memory». Screen memories forekommer altså når virkelighetens og filmens minne blandes. (Burgin 2004, 68). Hvorvidt det finnes noen der ute som har et lignende blandet minne om Thamesmead skal enn så lenge forbli uvisst, likevel kan studiet si noe om hvilken effekt film kan ha på minnet vårt. Hvis en filmscene har evnen til å forplante seg som «ekte» minner, er det sannsynlig at de kan ha satt sterke nok spor til å skape overskriften som «NO MORE CLOCKWORK ORANGE» over 30 år etter filmens utgivelse.

Konklusjon

Måten *A Clockwork Orange* representerer Thamesmead på kan oppsummeres med formålet til stokken Alex (McDowell) bærer. Stokken som er skapt for å løse et problem, altså å gi ekstra støtte, blir manipulert til å oppfattes som et objekt assosiert med vold. På samme måte tar Kubrick i bruk Thamesmead som bakteppe for sin adaptasjon. Thamesmead startet som et utopisk prosjekt med mål om å løse en pågående boligkrise, men som allerede før sin ferdigstillelse ble fanget på film som et dystopisk område. Forstått som et minne har denne framstillingen en egenskap til å både alltid kunne være 'til stede', men også potensielt plante

seg i hukommelsen. Med andre ord kan det hevdes at Thamesmeads dystopiske tilstand er for alltid preservert i et vakuum upåvirket av tid, og kanskje, i folks minne.

Referanseliste:

Litteratur:

Babish, Stephen. 2018. "‘A Place in London’s Future’: A Clockwork Orange, Thamesmead and the Urban Dystopia of the Modernist Large-scale Plan." *Screen (London)* 59, no. 2: 197-212. DOI: <https://doi.org/10.1093/screen/hjy016>

Bazin, André og Hugh Gray. 1967. *What Is Cinema?* Berkeley: University of California Press

Bordwell, David, Thompson, Kristin og Jeff Smith. 2020. *Film Art: An Introduction*. 12. utg. New York: McGraw-Hill Education.

Burgess, Anthony. 1962. *A Clockwork Orange*. London: Heinemann

Burgin, Victor. 2004. *The Remembered Film*. London: Reaktion Books Ltd.

Ford, Pauline. Baikie, Ken. 2018. "Thamesmead: kickstarting the transformation of a stalled new town". *Geography*, 103(2), 102–104. <https://doi.org/10.1080/00167487.2018.12094045>

Frampton, Kenneth. 2007. *Modern Architecture: A Critical History*. 4. utg. London: Thames & Hudson Ltd.

Harper, Sue og Justin Smith. 2012. *British film culture in the 1970s: the boundaries of pleasure*. Edinburgh: Edinburgh University Press

Hatherley, Owen. 2008. *Militant Modernism*. Ropley: O Books

Houston, Penelope. 1971. "Kubrick Country." *Saturday Review*. 52 (49): 42-44 Hentet 14.05.23 URL: <https://www.unz.com/print/SaturdayRev-1971dec25/>

Lamster, Mark, red. 2000. *Architecture and Film*. New York: Princeton Architectural Press.

Naremore, James. 2006. "Stanley Kubrick and the Aesthetics of the Grotesque". *Film Quarterly*. 60 (1): 4-14. DOI: <https://doi.org/10.1525/fq.2006.60.1.4>

Newland, Paul. 2010. *Don't Look Now: British Cinema in the 1970s*. Bristol: Intellect Books

News Shopper. 2007. «Goodbye to famous film location». *News Shopper*, 31.01.2007. Hentet 14.05.2023. URL: <https://www.newsshopper.co.uk/news/1157690.goodbye-to-famous-film-location/>

Orr, John. 2000. *The Art and Politics of Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Penz, François, Maureen Thomas, og British Film Institute. 1997. *Cinema & Architecture: Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia*. London: BFI Publ.

Shonfield, Katherine. 2000. *Walls Have Feelings: Architecture, Film and the City*. London: Routledge.

Thamesmead Community Archive. Årstell ikke oppgitt. «The Making of Thamesmead».

Hentet: 13.05.23 URL:

<https://thamesmeadcommunityarchive.org.uk/explore/stories/construction-the-making-of-thamesmead>

Walker, Alexander. 1972. *Stanley Kubrick Directs*. Expanded edition. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc.

Film:

A Clockwork Orange. Regissert av Stanley Kubrick. 1971; UK: Warner Brothers/Hawk Films. 136 min.

<https://play.hbomax.com/page/urn:hbo:page:GYDbZxAw93SuQKAEAAAAD:type:feature>

