

Emil Aleksander Finvold

Close-Up og engasjement i *Sauls Sønn*

Bacheloroppgave i KM2000

Veileder: Marit Kathryn Corneil

Mai 2019

Bacheloroppgave KM2000 Våren 2019

Kandidatnummer 10050

Close-Up og engasjement i *Sauls Sønn*

Antall Ord: 7993 (Unntatt Forside, Innholdsfortegnelse, Sammendrag og Referanseliste)

Innholdsfortegnelse

1. <u>Innledning</u>	3-4
2. <u>Hoveddel</u>	4-20
<u>2.1. Teoretisk kontekst</u>	4-10
2.1.1. Balazs	4-5
2.1.2. Epstein	5
2.1.3. Doane	6
2.1.4. Sympati og empati – Smith, Gaut og Plantinga	6-7
2.1.5. Smiths sympatistruktur	7-8
2.1.6. Gaut og identifikasjon	9
2.1.7. Plantinga and Face in the Scene of Empathy	9-10
<u>2.2 Analyse</u>	10-17
2.2.1. Close-up, dybdeskarphet og Sauls ansikt	10-12
2.2.2. Sympati og sympatistruktur	13-15
2.2.3. Empati og identifikasjon	15-16
2.2.4. Sluttscenen og SOE	16-17
<u>2.3 Drøfting</u>	18-20
3. <u>Konklusjon</u>	20
4. <u>Referanseliste</u>	21

Sammendrag

I denne oppgaven blir det sett på bruken av formale elementer i *Sauls Sønn*. Deretter blir det sett på hvordan disse formale elementene blir brukt til å skape karakterengasjement med filmens hovedkarakter. Hvordan blir formale elementer satt sammen for å skape engasjement til karakteren Saul i *Sauls Sønn*? Hvorfor blir vi engasjert i Sauls skjebne?

1. Innledning

Filmer og regissører har mange verktøy de kan ta i bruk for å fange et publikum. Noe som har interessert meg i lengre tid er hvorfor noen filmer sliter med å engasjere meg, mens andre tar tak i meg fra første stund og nekter å gi slipp før rulleteksten går nedover skjermen. Hvordan setter regissører sammen formale elementer, narrativ og karakterer slik at tilskueren greier å engasjere seg i filmen? En film som tok tak i meg fra første stund er *Sauls Sønn* (Nemes, 2015). Denne filmen er et spennende startpunkt for å kunne analysere nærmere hvordan film engasjerer oss. Man kan ikke unngå å legge merke til de særegne formale grepene filmen tar for å engasjere dens tilskuere. Gjennom hele filmen er man ubønhørlig koblet til hovedprotagonisten Saul i hans forsøk på å begrave en gutt han mener er hans sønn i en tysk konsentrasjonsleir under 2. verdenskrig. Saul er en del av Sonderkommando, en gruppe fanger i konsentrasjonsleirene med spesielle arbeidsoppgaver som blir henrettet etter et par måneder i tjeneste. Mitt formål med denne oppgaven er å forsøke å få svar på hvordan *Sauls Sønn* engasjerer, og å gå nærmere inn på hvorfor disse grepene har denne effekten på oss. Jeg ønsker å få svar på følgende problemstilling:

Hvordan blir formale element satt sammen for å skape engasjement til karakteren Saul i *Sauls Sønn*? Hvorfor blir vi engasjert i *Sauls* skjebne?

Dersom man er engasjert i filmens karakterer blir man også engasjert i selve filmen. Svarene jeg finner i løpet av oppgaven vil kunne gi meg verktøy til å kunne velge filmer i forskjellige undervisningssituasjoner, slik at de kan fostre interesse innenfor et tema som en film handler om. Et tema kan være Holocaust i *Sauls Sønns* tilfelle.

I oppgaven vil jeg legge flere teorier til grunn for å kunne analysere filmens formale element og karakterbygging. Siden *Sauls Sønn* fokuserer mye på å portrettere hovedkarakteren i close-ups (heretter: CU) vil jeg utrede CU-teori i forhold til Bela Balazs (1952) og Jean Epstein (1923 & 1977) før jeg supplerer med Mary Ann Doanes (2003) videre arbeid av deres teorier om CU. Jeg vil argumentere for at disse grepene gjør at man danner sympati og empati med Saul. Her vil jeg dra inn Murray Smiths (1995) tanker om sympati, for jeg går videre og utreder Carl Plantingas (1997) Scene of Empathy og Berys Gauts (1999) tanker om empati og identifikasjon.

Deretter vil jeg foreta en monografisk dybdeanalyse av filmen med hensyn til CU, dybdeskarphet, sympati og empati. Jeg vil se på både generelle trekk ved filmens bruk av CU

og dybdeskarphet, i tillegg til å foreta en nærmere analyse av enkeltscener. Deretter vil jeg sette disse funnene i en sympati- og empatikontekst, før jeg drøfter funnene i en drøftingsdel.

Til sist vil jeg sammenfatte funnene gjort gjennom denne oppgaven i en konklusjonsdel.

2. Hoveddel

2.1. Teoretisk kontekst

2.1.1. Balazs

Balazs uttrykte en fascinasjon for hvordan CU får oss til å legge merke til ting vi tidligere ikke ville ha tenkt over. Han sier:

“[...] the close-up [...] revealed also the hidden mainsprings of a life we had thought we already knew so well. [...] A multitude of close-ups can show us the very instant in which the general is transformed into the particular. The close-up has not only widened our vision of life, it has also deepened it [...] Close-ups are often dramatic revelations of what is really happening under the surface of appearances”. (Balazs 1952, 273-274)

CU gjør at vi ikke bare legger merke til ting vi ikke ville sett ellers, men at vi gjennom CU av denne tingen også får en dypere forståelse av «selve livet» gjennom den.

Balazs nevner et eksempel hvor man får se en samtale gjennom et medium shot (Heretter: MS), hvor ting virker rolig. En CU kan vise hvordan en av karakterene med skjelvende fingre styrer med et lite objekt, som kan være et tegn på intern urolighet (Balazs 1952, 274). CU kan dermed hjelpe til med å nyansere situasjoner og scener som gir et annet inntrykk på overflaten. En karakter kan virke nonchalant i ens reaksjon på noe fælt som har skjedd, som å vitne et mord. CU av karakterens skjelvende munnvik kan gi oss ny informasjon, kanskje denne karakteren reagerer med avsky på det som skjer men må av forskjellige grunner skjule sine reaksjoner? Dette skaper en subtekst av konflikt i scenen, scenen inneholder mer informasjon enn ved første øyekast.

Balazs snakker også om «The face of man», ansiktet. Et CU av et ansikt skiller seg ut fra en CU av en hånd, i det at vi anerkjenner hånden som en del av menneske; hånden i seg selv skaper ikke nødvendigvis mening. Ansiktet på mange måter er mennesket, og trenger ikke andre holdepunkt. Balazs snakker om hvordan vi blir dratt ut av tid og rom når vi får se en CU

av et ansikt. Informasjonen vi får gjennom ansiktet; følelser, stemninger, intensjoner og tanker, er ikke knyttet til rommet rundt karakteren. (Balazs 1952, 276).

CUen av et ansikt kan sammenlignes med en monolog på teaterscenen. Den store forskjellen er at CUen ikke bruker ord, bare bilder, og blir dermed en stille monolog (=silent solilquy) (Balazs 1952, 277). Hvis vi går tilbake til eksemplet med karakteren som vitner et mord vil CUen av den skjelvende munnviken fortelle oss noe mer enn hva et MS av karakteren eller dialog forteller oss. Gjennom de små bevegelsene forteller karakteren oss at han føler avsky mot morderen eller akten. For å få frem denne følelsen kunne filmskaperen også tatt i bruk en indre monolog. Man får frem den samme informasjonen, men effekten blir annerledes, siden CUen kun fokuserer på det visuelle.

2.1.2. Epstein

For å kunne forstå hva Epstein tenker om CU vil det bli sett litt på begrepet *photogénie*. Photogénie er sentralt til Epsteins teorier, det er et konsept som omhandler det som er særegent for film, en slags fremgangsmåte å lage film etter. Epstein beskriver photogénie slikt: “I would describe as photogénie any aspect of things, beings or souls whose moral character is enhanced by filmic reproduction”. (Epstein 1923, 315) Ved å filme noe fremhever man et objekts karakter, det får flere attributter takket være filmingsprosessen.

I artikkelen *Magnification* (1977) skriver Epstein en slags kjærlighetserklæring til CUen. Her legger han ut i ekstravagante ordlag om hvordan CUen av et ansikt kan få oss til å legge merke til små detaljer som ikke kan sees på andre måter enn gjennom CUs. Epstein viderefører Balazs sin tenkning om CUen til å inkludere viktigheten av bevegelse i en CU. “I have never understood motionless close-ups. They sacrifice their essence, which is movement. [...] The close-up, the keystone of cinema, is the maximum expression of this photogeny of movement.” (Epstein 1977, 9-10).

CUs er sentrale for å kunne oppnå photogénie, mener Epstein. CU er noe særegent for film, den oppnår en effekt ulikt noe annet man finner i andre kunstformer. For å kunne oppnå en effekt i det hele tatt må det være bevegelse, enten hos objektet som blir filmet eller gjennom kamerabevegelser. Her kan vi se tilbake på eksemplet med personen som reagerte til et mord; ansiktet er ikke statisk, men man får se en skjelving i munnviken til karakteren. Denne skjelvingen kunne ha skjedd uten at vi hadde fått sett det gjennom en CU, men skjelvingen blir bokstavelig talt forstørret gjennom at den blir filmet i CU. Den blir gjort større i størrelse, dermed også større i betydning.

2.1.3. Doane

I teksten *The Close-Up: Scale and Detail in the Cinema* (2003) sammenfatter og oppsummerer Doane flere teorier som tar utgangspunkt i CU. Til denne oppgaven ønsker jeg å ta utgangspunkt i hennes behandling av Balazs' og Epsteins teorier.

Balazs snakker om at en CU av et ansikt gjør at ansiktet oppleves å være en enkeltenhet som skiller seg fra resten av diegesen. Dette i forskjell fra en CU av en hånd som han mener at vi ikke kan skille fra det som det kommer fra, vi vet at hånden er en del av en kropp. Doane nyanserer denne tanken:

“In the diegesis, that fictional space produced by the film, the close-up—despite Balázs’s denial—will always constitute a detail, a part. Yet, in the spectator’s space, that of the theater, the close-up will, even if only momentarily, constitute itself as the totality, the only entity there to be seen.” (Doane 2003, 108)

Filmopplevelsen blir delt opp i henholdsvis filmverdenen (diegesen) og tilskueren. For Doane er det klart at tingen som blir filmet i CU alltid er en del av noe annet innenfor diegesen. Ansiktet til vitnet av mordet er en del av verdenen den befinner seg i. På tross av dette fremstår ansiktet som helheten for tilskueren i det øyeblikket tilskueren får se dette ansiktet på skjermen. Det er dermed en dualitet rundt tenkningen av CUens funksjon. Den befinner seg i to dimensjoner; i diegesen og hos tilskueren. CUens effekt er mer kompleks, der det er umulig å ikke ta hensyn til begge dimensjonene.

“Epstein’s prose extracts and abstracts the close-up from the scene, from the body, from the spatiotemporal coordinates of the narrative, performing, in effect, its monstrosity. Any viewer is invited to examine its gigantic detail, its contingencies, its idiosyncrasies. The close-up is always, at some level, an autonomous entity, a fragment, a “for-itself.” (Doane 2003, 90)

CU er en del av byggeklossene som regissøren har bygget filmen med. Med disse redskapene for hånd kan man sette i gang med å bygge engasjement til filmen og karakteren. Dette gjøres med å bygge sympati og empati med karakteren.

2.1.4. Sympati og empati – Smith, Gaut og Plantinga

Jeg vil argumentere for at bruken av CU i forhold til Saul er viktig for hvordan tilskueren danner sympati og empati med ham. Før jeg går videre vil jeg inkludere en beskrivelse fra Gaut (1999) på forskjellen mellom empati og sympati, som jeg vil legge som utgangspunkt for resten av oppgaven:

“[*sympathy*] requires the viewer to imagine feeling what a person (or a character fictionally) feels; *empathy* requires the viewer to actually feel what a person (or a character fictionally) feels.” (Gaut 1999; 206)

Sympati vil si å se for seg avskyen karakteren som vitner mordet føler, empati vil si at vi føler avsky sammen med karakteren.

Innenfor denne delen har jeg valgt å inkludere teorier fra Gaut, Plantinga og Murray Smith. I problemsstillingen spør jeg om hvordan vi engasjerer oss i Saul, og de forskjellige teoriene tar for seg forskjellige aspekt innenfor karakterengasjement som gjør analysen av karakterengasjement i *Sauls Sønn* mer helhetlig. Smiths sympatistruktur vil bli brukt til å argumentere hvorfor Saul er en sympatisk karakter. Gaut vil bli brukt til å se nærmere på hvordan tilskuere identifiserer seg empatisk med Saul, mens Plantinga vil bli brukt i en nærlesning av filmens sluttscene, hvor jeg vil argumentere for at Saul bli portrettert i en Scene of Empathy.

2.1.5. Smiths sympatistruktur

Innenfor sympatistrukturen inkluderer Smith tre begrep som til sammen danner sympatistrukturen; *recognition*, *alignment* og *allegiance*. Recognition beskriver hvordan tilskueren konstruerer en karakter som en menneskelig agent gjennom mediet. (Smith 1995; 82).

Når man har dannet en karakter er det neste steget hvordan tilskueren blir plassert i forhold til denne karakteren. Da snakker Smith om alignment. Viktige begrep innenfor alignment som er aktuelle for denne oppgaven er *spatio-temporal tilknytning* og *subjektiv tilgang*. Spatio-temporal tilgang vil si hvordan tilskueren blir satt i forhold til karakteren i tid og rom (spatio=rom, temporal=tid). Dette kan være hvordan kamera er plassert i forhold til en karakter og om hvordan vi følger denne karakteren over tid. Subjektiv tilgang vil si i hvor stor grad vi har tilgang til karakterens subjektivitet; dens indre følelsesliv. Vi kan få subjektiv tilgang ved at f. eks. karakteren forteller om sine tanker i en voiceover eller gjennom bruk av kroppsspråk/ansiktsuttrykk. (Smith 1995; 83).

Etter at tilskueren har konstruert en karakter og blitt satt i sammenheng med denne skal tilskueren foreta en moralsk evaluering av karakteren ved hjelp av alignment. Her kreves det at tilskueren har tilstrekkelig informasjon om karakterens motivasjon og handlinger for å kunne foreta en evaluering. (Smith 1995; 84) For å kunne vurdere om karakteren som vitner

mordet er sympatisk eller usympatisk må tilskueren ha fått tilstrekkelig informasjon om hvorfor han reagerer sånn som han gjør.

Når vi er plassert i aligment med karakteren kan man begynne å foreta en moralsk vurdering av ham. Det er dette Smith kaller *allegiance*; hvorvidt vi heier på karakteren eller ikke. Den mekanismen som har størst innvirkning på vår moralske vurdering er karakterhandling (Smith 1995; 190). Dersom vi ser at en karakter utøver umotivert fysisk vold vil dette påvirke vår vurdering negativt, mens en karakter som utøver nåde eller generøsitet vil påvirke vår vurdering positivt.

I en film kan de moralske verdiene være annerledes enn de man som tilskuer er vant med i det daglige. Innenfor filmens kontekst kan en objektiv ond handling være rettferdiggjort. Vi kan som tilskuere ønske at den onde karakteren skal bli torturert av den gode karakteren slik at den gode kan redde sin kjæreste. Tortur er en usympatisk handling, men siden vi vet hva som står på spill kan vi være villige til å legge fra oss dette faktum pga. situasjonen vår helt befinner seg i, det er det eneste han kan gjøre for å redde kjæresten. I *Sauls Sønn* er vi plassert i en ekstrem situasjon hvor alle våre dagligdags verdier vil, i beste tilfelle, være strukket. Smith argumenterer for at vi må ta utgangspunkt i filmen *co-text*¹, som er verdiene som danner bakteppet til det som skjer i narrative (Smith 1995; 194)

For å kunne vurdere hvor sympatisk en karakter er innenfor filmens *co-text* kan man benytte en moralstruktur, slik at man kan plassere de forskjellige karakterene i forhold til hverandre. Smith viser til den *graderte moralstrukturen*. Dette vil bety at man graderer våre moralske vurderinger av en karakter i et spektrum, hvor polene representerer absolutt godt eller absolutt ondt (Smith 1995; 207). Dette vil si at karakterer vil besitte kvaliteter som innenfor filmens *co-text* som både er gode og onde. Man er en *alloy* av forskjellige kvaliteter som summeres til vår endelige vurdering av hvor sympatisk karakteren er. (Smith 1995; 209). Dersom man besitter mange gode kvaliteter som snillhet, heltemot, tillit i tillegg til få dårlige kvaliteter som latskap vil vår vurdering av karakteren, på tross av noen dårlige egenskaper, stort sett vår god. Jeg vil argumentere for at Saul besitter kvaliteter av ulik moralsk valør som gjør at man kan plassere ham innenfor en gradert moralstruktur.

¹ Filmens *co-text* er en presisering av filmens kontekst. Man tar kun utgangspunkt til filmens indre kontekst, tilskuerens kontekst ikke er inkludert i vurderingen.

2.1.6. Gaut og identifikasjon

Identifikasjon hos Gaut vil si at tilskueren ser for seg å være en karakter (Gaut 1999, 202-203). Når man sier at man identifiserer seg med en karakter vil det for Gaut si å se for seg at man ser for seg at man selv er karakteren, vi ser for oss at vi er karakteren som vitner mordet. Gaut presiserer at vi ikke *er* selve karakteren når vi identifiserer oss med den, heller at vi ser for oss at vi er i dens situasjon og opplever dens verden fra dens fysiske og psykologiske perspektiv.

Når vi identifiserer med en karakter, kan vi føle empati med den karakteren. Gaut argumenterer for *aspektisk identifikasjon*, nemlig hvilke deler av en karakters situasjon vi identifiserer oss med. Gaut nevner flere aspekt; som perseptuelt (hvordan ting ser ut for karakteren), affektivt (hvordan karakteren føler om ting), motiverende (hva karakteren er motivert til å gjøre med ting), epistemisk (hva karakteren vet om ting) og så videre. (Gaut 1999, 205). Vi kan identifisere perseptuelt med karakteren som vitner mordet (siden vi ser hva karakteren ser). Vi kan se og vite det samme som karakteren (skaper empati), eller så kan det være at vi som tilskuere har tilgang til mer eller mindre informasjon enn karakteren (skaper sympati).

Gaut mener dermed at det er mulig å identifisere både sympatisk og empatisk med en karakter. Eksempelet han nevner er en svømmer som er uvitende av at en hai er i nærheten. Vi kan være bekymret i forkant for svømmeren, selv om han aner fred og ingen fare. Denne bekymringen og redselen blir empatisk når svømmeren oppdager faren, vi deler dermed denne redselen med ham. (Gaut 1999, 208). Vi vil identifisere sympatisk med svømmeren siden vi vet mer om hans situasjon enn ham før det uunngåelige haiangrepet. Når haien er kjent for karakteren vil vi kunne identifisere perseptuelt (se haien under vannet), affektivt (føle redsel) og epistemisk (viten om at det er en hai under vannet) med ham, og dette vil føre til at vi i større grad identifiserer empatisk med den stakkars svømmeren.

2.1.7. Plantinga og Face in the Scene of Empathy

Plantinga drar Balazs' idéer om CU inn mot empati og sympati. Konseptet han nevner er *Scene of Empathy* (Heretter: SOE), som Plantinga beskriver slikt:

“In this kind of scene, [...] we see a character's face, typically in closeup, either for a single shot of long duration or as an element of a point-of-view structure alternating between shots

of the characters face and shots of what she or he sees. [...] Such scenes are also intended to elicit empathetic emotions in the spectator” (Plantinga 1997, 239).

En scene jeg vil analysere nærmere i *Sauls Sønn* er sluttscene, hvor Sauls blikk møter et barns blikk i en lengre shot/reverse shot-sekvens. Jeg vil argumentere for at denne scenen møter de kriterier lagt til rette av Plantinga.

Plantinga viser at slike scener i tillegg til å kommunisere karakterens følelser også kan bli brukt for å få frem en empatisk reaksjon hos tilskueren. Dette kan gjøres gjennom tre prosesser; *emotional contagion*, *affective mimicry* og *facial feedback*. Emotional contagion vil si fenomenet der man fanger opp andres følelser. Karakteren som vitner mordet viser avsky, og denne følelsen vil smitte over på tilskueren. Affective mimicry ligger i det som sies å være mennesker har en automatisk tendens til å herme etter følelser, bevegelser og kroppsspråk hos en annen person. Dersom man ser en annen person gråte kan det i følge dette fenomenet være enklere å gråte selv. Facial feedback legger til grunn at dersom man gjennom emotional contagion og affective mimicry hermer etter et trist ansiktsuttrykk automatisk, så vil man kunne føle tristhet fordi at man utøver har et trist ansiktsuttrykk. (Plantinga 1997, 242-244) En slik prosess kan gå slik: Man ser et trist ansikt (emotional contagion), hermer etter det triste ansiktet (affektive mimicry) til man selv føler seg trist (facial feedback).

Dermed kan *face in the SOE* i film langt på vei få i gang en empatisk effekt hos tilskueren. I følge Plantinga må fem komponenter tas hensyn til i det øyeblikket SOE skjer. *Fokuset* må være på karakterens ansikt, *lengden* på scenen må være lang nok for å kunne oppnå en empatisk respons, vi må *heie på karakteren*, *narrativet* må være bygd opp på en tilfredsstillende måte og det må være en *affektiv kongruens* mellom narrativ, karakter og de ulike filmatiske virkemidlene når the SOE skjer. Alle delene som utgjør filmen må «spille på lag». (Plantinga 1997, 247-255)

2.2. Analyse

2.2.1. Close-up, dybdeskarphet og Sauls ansikt

Sauls Sønn er en film der bruken av CU er bevisst og gjennomført. Vi får servert få oversiktsbilder, med unntak av et par MS og LS (long shot) er kameraet fokusert på Saul og hans umiddelbare omgivelser. Filmens første shot viser oss et slags jorde eller område med et tre, der alt er ute av fokus. Man merker snart en silhuett av en karakter som går mot kamera komme stadig mer i fokus, han stopper foran kamera og vi ser Saul i fullstendig fokus i en

CU. Som Balazs sier har det generelle (jordet) gjennom CU blitt gjort om til det spesifikke (karakteren Saul). Etter at han har sett seg rundt og utvekslet to ord med en annen fange går Saul videre med kamera følgende like etter. Vi kan se mennesker rundt ham, men objekt enten nærmere eller lengre unna kamera enn Saul er utydelige. Tilskueren er nesten med en gang forankret i Saul. I anslaget har Saul et nærmest unaturlig uttrykksløst ansikt som blir filmet med et håndholdt kamera. Selv om ansiktet er uttrykksløst og stille er det bevegelse i bildet, gjennom bruken av håndholdt kamera for å filme. Denne bevegelsen korresponderer i forhold til Epstein tanker om CU med bevegelse. Hele anslaget følger Saul på denne måten, og avsluttes av et CU av Saul som står utenfor gasskamrene med skrikene av panikkslagne fanger.

Videre vil jeg se på enkeltscener og hvordan Nemes bruker og nyanserer det formale rammeverket dannet i anslaget. Den første merkbare forandringen kommer 08:30, når Saul for første gang får øye på en gutt som har overlevd gasskammeret, men hoster og puster anstrengt. Saul, som vasker gulvet i gasskammeret, snur seg mot kamera og ser mot gutten med et mer interessert uttrykk en noen gang tidligere i filmen. Uten at det klippes kjøres kamera tilbake mot gutten og ender til slutt bak gutten som blir løftet opp av en mann. Dermed får vi se både Saul og gutten i samme bilde (08:55). Gutten blir båret ut av gasskammeret og havner ute av fokus, men vi kan fortsatt skimte hva som skjer. Vi er fortsatt forankret hos Saul som går sakte etter og følger med på hva som skjer. Det klippes til et medium close-up (MCU) av gutten som ligger på et bord før en lege og en annen fange går foran gutten. Deretter klippes det til et reverse-shot av Saul, som nå står like ved bordet og stirrer på gutten. Vi skjønner at MCU av gutten var et POV (Point of View)-shot tatt fra Sauls perspektiv. Både for tilskueren og Saul var gutten et lite øyeblikk det eneste fokuset, men dette fokuset ble brutt av legene som stilte seg mellom Saul og gutten. En soldat leder Saul tilbake til arbeidet med å rydde gasskammeret og kameraet følger etter Saul. Samtidig kommer en nazilege inn i rommet. Saul fortsetter å se mot rommet, og det klippes til et long shot (LS) av legene som står rundt gutten, før nazilegen begynner å kvele gutten. Øyeblikkelig etter at dette klippes det til et reverse-shot av Saul. Samtidig som vi får se at Saul reagerer kjøres kameraet enda nærmere hans ansikt. Kameraet har frem til dette øyeblikket holdt ca samme avstand til Sauls ansikt ved CU, kjøringen enda nærmere inn mot hans ansikt markerer dermed at denne CUen er mer spesiell enn de tidligere CUene. Gutten dør, og nazilegen beordrer en obduksjon av ham. Saul er såpass nærme det som skjer at han får med seg hva som blir sagt. Han går inn på rommet etter at nazilegen har dratt, løfter den

døde gutten og bærer ham opp til den første legens rom. Oppe hos legen utvides dybdeskarpheten, legen og hans assistent kommer i fokus, i tillegg til Saul som bærer på gutten. Kameraet er nå bak Saul. Legen og Saul begynner å snakke sammen, og det klippes til et reverse shot av Saul i MCU, vi ser ikke gutten. Det klippes tilbake til legen, assistenten henter gutten ut av Sauls armer. Når Saul gir fra seg gutten (11:55) blir dybdeskarpheten igjen grunt, kun Saul er i fokus. Kameraet følger etter Saul mens han går mot gutten. Saul ber legen, som er ungarsk som Saul, om å ikke obdusere gutten. Det klippes til legen i et medium shot (MU) med en silhuett av Sauls skulder og hode til høyre i bildet. Det klippes ikke mens legen går rundt i rommet. Underveis i samtalen får vi også vite at legen er en fange som Saul. Det klippes til reverse shot CU av Saul, og vi får vite hans fulle navn, Saul Auslander.

Sauls hovedplott er satt i løpet av de første sekvensene, han ønsker å begrave gutten som han mener er hans egen sønn. I løpet av filmen blir Saul satt i forskjellige situasjoner innenfor flere sekvenser med sparsommelige klipping og lange shots. Han leter etter en rabbiner for å kunne gravlegge gutten samtidig som han er fanget opp i et plott med de andre i Sonderkommando som prøver å rømme fra leiren. Ofte når Saul jobber med en ting så blir han dratt inn i noe annet som drar ham bort fra hans egentlige oppdrag. I konsentrasjonsleiren Saul er fanget skjer det alltid noe grusomt like i nærheten av ham, men portretteringene av disse hendelsene er ofte utydelige. Mot slutten av filmen kommer en ny fangetransport, og for å kunne henrette disse kjapt nok beordrer leirkommandantene at disse skal henrettes i skogen for så å legges i massegraver. I sin jakt på en rabbiner finner Saul en i konvoien som blir ledet ut til skogen. Dette er en eldre mann som Saul forsøker å få med seg tilbake til leiren med å hevde at han er en «sterk mann for Sonderkommando». Saul klarer ikke å redde den eldre mannen, og gjennom Sauls POV får vi se mannen som blir ledet mot massegravene før han blir skutt og faller inn. Det som spesielt med akkurat denne scenen er at idet mannen blir ledet bortover får vi aller først et CU av Saul som ser oppgitt på rabbineren som blir ledet bort. Det blir dermed klippet til et LS av den kaotiske scenen som utspiller seg med nakne mennesker som blir ledet mot massegravene, i dyp dybdeskarphet. Det åpner seg opp, og den eldre mannen kommer til syne. I fullt fokus fra Sauls POV blir mannen skutt (1:07:39). Det har skjedd mange grusomme ting i filmen frem til dette tidspunktet, dette er kun andre gang i tillegg til scenen med gutten som blir kvalt at man får se noe grusomt tydelig. På grunn av tydeligheten i disse scenene får disse handlingene større signifikans.

2.2.2. Sympati og sympatistruktur

Når det har blitt sett nærmere på bruken av CU og dybdeskarphet med hensyn på Saul, hvordan bygger filmen sympati med Saul? Jeg skal argumentere for at Saul er en sympatisk karakter i denne delen.

Med hensyn til alignment er tilskueren gjennom hele filmen spatio-temporalt tilknyttet Saul. Alt som foregår i filmen skjer med at Saul er til stede. Vi ser enten ting fra hans perspektiv, enten som Sauls direkte optiske POV eller med kamera bak ham som viser enten hans kropp eller silhuetten av kroppen hans. Smith argumenterer for at POV-shots kan føre til tilskueren mister kontakt med karakteren, fordi at man ikke kan se hva karakteren føler. (Smith, 1995; 157) Dette har regissøren tatt hensyn til, med å inkludere enten Sauls ansikt i bildet eller ved å klippe til et reaction shot av hans ansikt, som ved når han ser gutten første gang. Gjennom Sauls ansikt filmet i CU får vi subjektiv tilgang til Sauls indre følelsesliv, på tross av hans til tider stoiske og numne ansiktsuttrykk. Dette kan merkes når Saul ser gutten for første gang; frem til dette tidspunktet har Saul hatt et nærmest dødt blikk som unnlater å fokusere på noe som helst. Når han ser gutten er hans syn fokusert på gutten, det er tydelig for tilskueren at denne gutten har en stor signifikans for Saul. Dersom Saul ikke hadde fokusert på gutten men fortsatt å streife med blikket ville ikke gutten hatt betydning verken for ham, narrativet eller tilskueren.

Når vi er plassert nært inntil Saul, kommer spørsmålet om vår moralske vurdering av Saul, hvordan er vår allegiance til ham? Allegiance er en emosjonell respons i tillegg til en kognitiv respons (Smith, 1995; 187). Jeg vil først se på hans handlinger, før jeg setter det i kontekst av filmens co-text.

I filmens anslag fører Saul en rekke nyankomne fanger inn mot et gasskammer. Han later ikke til å ha noen kvaler ved dette, han utfører jobben uten nøling. De andre vaktene sier også at «suppa blir kald» dersom de ikke kler av seg raskt før de går inn i det de tror er dusjen. Vi skjønner at dette er en løgn. Saul vet det også, men han sier ingenting om dette. Anslaget ender med at Saul holder igjen døren til skrikende fanger i gasskammeret. Etter anslaget rengjører Saul gasskammeret for blod og lik. Det blir et skifte fra rengjøringen når de finner gutten som higer etter pusten. Etter at nazilegen har tatt livet av gutten tar Saul med gutten opp til legen, der Saul ber legen om å ikke obdusere ham. Saul ønsker å gi gutten jødisk begravelse. De lengdene Saul går for å få til dette gjør at han setter seg selv og andre i stor fare. Legen som gir ham tillatelse til å ta med gutten setter seg selv i fare, fordi at han er blitt

direkte beordret av nazilegen til å obdusere gutten. Dersom det viser seg at gutten er borte, uten en erstatning, så vil dette mest sannsynlig bety at legen blir henrettet.

I sin søken etter en rabbiner får Saul vite at en fange i en annen Sonderkommando er en rabbiner. Saul setter seg på en transport til elva der rabbinerens Sonderkommando jobber med å skuffe aske ut i elva. Her møter han rabbineren, som nekter å bifalle seg at han er rabbiner. Saul begynner dermed å synge en bønn for å få ham til å anerkjenne dette, og dette setter begge to i stor fare. Rabbineren nekter fortsatt, og Saul kaster spaden hans i elva. Dette fører til at de blir utspurt av en offiser som lurte på hva som er grunnen til det hele. Når Saul blir ført bort etter avhøret hører vi et skudd, Saul ser tilbake og det virker som at rabbineren har blitt henrettet.

På tross av at Saul gjør flere handlinger som får alvorlige konsekvenser og som virker usympatiske og farlige, fremstår ikke Saul som en usympatisk karakter. Allerede i filmens anslag får tilskueren etablert et scenario der menneskets verdi er marginal. Det er en regelrett slaktning som pågår når fangene blir ført inn til gasskamrene. Dette påvirker tilskuerne til å justere sine verdier til å sammenfalle med filmens verdier. Å oppleve at mennesker blir drept er fortsatt grusomt, men anslaget forbereder tilskuerne til å måtte rette seg etter filmens context. Tittelen i starten av filmen forteller oss at de som er en del av Sonderkommando lever på lånt tid, dermed skjønner vi at Saul lever på lånt tid. Kombinasjonen av situasjonen rundt Saul og Sauls egen situasjon gjør at vi skjønner at han har det travelt med å få gravlagt gutten, siden han selv ikke vet når han selv blir henrettet. Dermed må Saul ty til hasardiøse handlinger for å få fortgang i prosessen med å finne en rabbiner, før det er for sent. Sauls handlinger blir også satt i forhold til alt det andre grusomme som skjer. Saul er ikke nazilegen som kveler gutten eller soldatene som henretter fanger ved massegravene, og havner dermed i opposisjon med disse karakterene.

Hvilke attributter og handlinger definerer Saul? Tydelig nummen etter flere måneder i Sonderkommandos tjeneste er det vanskelig å utlede hvilke kvaliteter Saul besitter, annet enn at han gjør jobben sin nøye med en nummen bestemthet. Denne bestemtheten blir bekreftet når gutten blir en del av narrativet, og vi får se Sauls kamp for å begrave gutten. Saul fremstår som en hengiven far, som med stahet gjør alt han kan for å gjennomføre dette. En viktig scene for å forsterke vårt inntrykk av Saul som hengiven far kommer når Saul skal vaske gutten (1:14:30). Før Saul tar av pleddet som dekker gutten ser Saul på pleddet i ca. 10 sekunder i en CU før han tar en klut fra vaskebaljen, og begynner å ømt vaske gutten. Dette viser at Saul også i tillegg til å være hengiven også er kjærlig. Skildringen av Sauls forhold til gutten,

hvordan han passer på liket og tar vare på det er nødvendige for at vi skal danne sympati med ham. De positive kvalitetene ved Saul veier tyngre enn Sauls negative kvaliteter; hans emosjonelle nummenhet mot de andre og hans farlige handlinger mot de andre fangene. Dermed er Saul en alloy som besitter både negative og positive attributter. Fokuset på Sauls positive attributter er allikevel nok til å kunne si at Saul er en moralsk og sympatisk karakter i en gradert moralstruktur.

Når det er etablert at tilskuerne engasjerer seg sympatisk med Saul, kan vi si at vi også engasjerer oss empatisk med Saul? Hvordan skjer dette eventuelt? De to neste delene vil se nærmere på dette.

2.2.3. Empati og identifikasjon

I *Sauls Sønn* er aspektisk identifikasjon viktig for hvordan vi kan identifisere empatisk med Saul. Dette går spesielt med bruken av POV og dybdeskarphet. Med tanke på POV så vil jeg aller først ta utgangspunkt i scenen hvor Saul ser på nazilegen som kveler gutten. Her får vi oppleve situasjonen fra Sauls POV, samtidig som det blir klippet til et reaction-shot av Saul. Tilskueren vil gjennom denne scenen identifisere både perseptuelt og affektivt med Saul, vi vet hva Saul ser gjennom POV og får informasjon av hva han føler gjennom reaction-shotet. Kjøringen av kameraet enda nærmere Saul ansikt i det første reaction-shotet er med på å forsterke affektiv identifikasjon fordi at vi får se enda tydeligere den emosjonelle reaksjonen Saul produserer. I POV-shotet flytter kamera heller ikke på seg, i likhet med Saul. Dersom kameraet hadde blitt kjørt nærmere kvelningen av gutten kunne dette ha dratt oss bort og hindret perseptuell identifikasjon med Saul, men dette er ikke tilfellet. Kameraet flytter på seg, men det er først når Saul går foran kameraet og vi følger like etter. Grepene tatt med hensyn til kinematografi og klipping i denne scenen plasserer oss i Saul, og kan dermed være med på å fostre empati med ham.

Bruken av dybdeskarphet er merkverdig fordi at regissøren gjerne i løpet av samme scene kan skifte dybdeskarphet til å enten gjøre tydelig noe som er utydelig eller vice versa. Dermed kan det argumenteres for at disse byttene av dybdeskarphet kan gjenspeile Sauls subjektivitet, siden det er etablert at kamera enten fungerer som et indirekte eller direkte optisk POV for Saul. Etter at nazilegen har drept gutten går Saul foran kamera. Før han går foran kamera er det dyp dybdeskarphet som gjør at vi får oversikt over hele rommet, slikt man ville gjort dersom man hadde sett det selv med egne øyne. Når Saul går foran kamera blir det grunn dybdeskarphet, kun Saul er i fokus. Saul plukker opp gutten og tar ham med opp til legene

som skal obdusere ham. Når de går opp er det fortsatt en grunn dybdeskarphet, de eneste som er tydelige er Saul og gutten. Dette gir inntrykk av at alt som betyr noe er Saul og gutten. Grunnen til at skiftet av dybdeskarphet later til å gjenspeile Sauls subjektivitet er at når de ankommer rommet til legen så skifter dybdeskarpheten igjen til at hele rommet blir tydelig, legen og hans assistent inkludert. Saul har en dialog med dem, og likens som Saul ser på dem ser vi også på dem. Når det klippes til reverse-shot er det en grunn skarphet som viser kun Saul tydelig. Det klippes tilbake til legene og rommet. Et skifte i dybdeskarphet forekommer igjen når Saul gir fra seg gutten til assistenten, nå er det kun Saul som er tydelig for oss. Det er ikke noe som tilsier at Sauls synsevne har blitt svekket, heller kan dette grepet vise oss at det foregår en prosess i Sauls bevissthet. Når han gir fra seg gutten symboliserer dette en slags følelse av tomhet hos Saul, han har gitt fra seg gutten og må nå be om at legen ikke obduserer gutten. Fordi at dette grepet gir oss informasjon om Sauls mentaltilstand, gjør dette at vi identifiserer affektivt med Saul. Dette grepet går igjen i filmen. Ofte når Saul går rundt konsentrasjonsleirens ganger eller jobber er dybdeskarpheten grunn. Saul forholder seg nummen og ute av kontakt med de grusomme omgivelsene, for å slippe å måtte ta de forskjellige inntrykkene til seg. På tross av at tingene rundt Saul er utydelig kan man fortsatt dedusere hva det utydelige er, enten det er blod som skal vaskes eller lik som blir fraktet. Det er meningen at tilskuerne skal kunne se Sauls omgivelser og samtidig identifisere seg affektivt med Saul.

2.2.4. Sluttscenen og SOE

Til sist ønsker jeg å se nærmere på sluttscenen i lys av Plantingas SOE. I den siste scenen har Saul og de andre fangene funnet ly i et gammelt skjul, der de hviler seg før de skal fortsette å rømme. Mens Saul og de andre fangene hviler seg dukker en gutt opp i døråpningen til skjulet og stirrer nysgjerrig inn i en LS. Dette er den eneste barnet vi ser i filmen med unntak av Sauls gutt. Når gutten kommer inn i bildet klippes det til Sauls ansikt som ser opp og får øyekontakt med gutten. Med øyekontakten etablert klippes det tilbake til gutten i LS, før det igjen klippes tilbake til Sauls ansikt i CU. Fra 1:37:31-1:37:57 ser vi Sauls ansikt som sakte omformes fra et tomt blick til et smil. Det klippes tilbake til gutten i MCU, kameraet begynner å følge etter gutten som blir stoppet av en tysk patrulje før vi følger gutten videre inn i skogen samtidig som vi hører skudd i det fjerne.

Sekvensen mellom 1:37:31-1:37:57 fyller forutsetningene for SOE:

- Det er et forlenget, uavbrutt fokus på Saul.

- Lengden på 26 sekunder er tilstrekkelig for å kunne oppnå en empatisk respons.
- Vi har sympati med Saul på dette tidspunktet, jamfør sympatistrukturen.
- Narrativet er oppfylt. Selv om Saul mistet gutten i elva under rømmingen og ikke fikk begravd ham så er Sauls hovedplot fullendt.
- Det er en affektiv kongruens mellom narrativ, filmatiske virkemidler og karakterer. Saul er sammen med tilskuerne triste og bitter over skjebnen til gutten i elva. Bruken av CU gir oss et nært og ømt øyeblikk med Saul som passer med den affektive stemningen.

Siden hovedplottet har fokusert på Sauls forhold med en gutt så gir dette scenen med en ny gutt tillagt emosjonell tyngde. I starten av SOE er vi sammen med Saul triste over det som har skjedd underveis i filmens forløp. Det triste ansiktet fungerer som emotional contagion som får oss til å tilpasse vårt ansiktsuttrykk gjennom affective mimicry. Fordi at vi har opplevd alt som Saul har opplevd sammen med ham, vil kombinasjonen av facial feedback og vår affektive identifikasjon med Saul få oss til å føle oss triste med Saul. Når Saul i løpet av SOE begynner å smile, starter denne prosessen på nytt. Saul smiler, og overfører på ny emotional contagion til tilskuerne. Det som kan skje videre er at vi tar på oss dette smilet med Saul, og begynner å bli glade selv sammen med Saul. Akkurat hva Saul tenker i det han begynner å smile kan være vanskelig å finne ut av, hvorfor skal en person som har mistet sin sønn smile når han ser en annen gutt, vil ikke dette kunne føre til bitterhet over tapet av ens egen sønn? Vi kan rasjonalisere på ulike vis hva som kan være grunnen til denne forandringen av ansiktsuttrykk. Hvis man tar utgangspunkt i situasjonen til Saul vet man at Saul på dette tidspunktet har vært fanget i en konsentrasjonsleir i flere måneder, og stort sett opplevd bare grusomme ting under hele sitt opphold. Dette ene øyeblikket med en annen gutt, som ikke kjenner til konsentrasjonsleirens grusomheter, kan minne Saul på at det fortsatt finnes uskyld og godhet i verden. Det kan være at dette minner Saul om en tid og et sted langt borte fra konsentrasjonsleiren, at dette øyeblikket er en velfortjent flukt fra jakten som pågår på ham og resten av fangene, og alle minnene fra leiren. På grunn av scenens lengde har man mulighet til å kunne rasjonalisere og se for seg dette. Hvis man som tilskuer tar til seg denne forklaringen har man en empatisk reaksjon med Saul, og dermed har SOE oppnådd sin effekt om å lokke frem en empatisk følelse med karakteren.

2.3. Drøfting

Gjennom hele filmen gjør bruken av CU at tilskuerne blir koblet til Sauls ansikt. Bruken av CU gjennom hele filmen gir filmen et uttrykk som ville gjort vår interaksjon med både narrativet og Sauls karakter annerledes enn dersom regissøren hadde valgt å filme mer oversiktlig, med et objektivt kamera og dypere dybdeskarphet. CU får frem mer detaljer og informasjon om Saul. Karakteren blir såpass underspilt at filmen måtte tatt i bruk et helt annet *mise-en-scène* (mer levende ansiktsuttrykk) dersom man skulle fått frem lignende informasjon om Sauls subjektivitet. CU av Sauls ansikt gjør at skuespillerens skuespill ikke går på bekostning av Sauls troverdighet. Saul må være frakoblet, vise så lite emosjoner som mulig og utføre sitt arbeid med lojal likegyldighet for å kunne overleve i leiren, og dette formalgrepet med flittig bruk av CU gjør at denne fremstillingen blir mulig uten at Saul blir en flat og uttrykksløs karakter. CU gjennomfører dermed det Balazs sier om dens bruk, den får oss til å legge merke til ting som ligger like under overflaten; Sauls følelsesliv under hans stoiske ytre. Spesielt i sluttscenen, samt den første scenen med gutten får vi det som Balazs kaller en stille monolog. Analysen har vist hvordan bruken av CU og dybdeskarphet gir tilskuerne informasjon som kan sammenlignes med en monolog, bortsett fra at all informasjonen kommer perseptuelt til uttrykk.

Hva så med Sauls ansikt? Balazs sier at en CU av et ansikt drar tilskuerne ut av situasjonen rundt seg, vi trenger ingen andre holdepunkt enn ansiktet; ansiktet *er* Saul. Vi blir dermed dratt ut av tid og rom, det som er rundt Saul spiller ingen betydning. Dette synet blir for enkelt i mitt syn, og da er Doanes nyansering interessant for å kunne nyansere synet på CU av ansiktet. For tilskuerne blir ansiktet til Saul fokuset, men vi gir ikke slipp på det rundt ham. Vi får fortsatt en slags oversikt over det som skjer rundt ham; vakter som går rundt ham eller lik som blir dratt forbi ham. Regissøren ønsker at fokuset skal være på Saul, men ikke at vi skal glemme hans omgivelser, selv om disse blir utydelige pga. grunn dybdeskarphet. Gjennom CU blir tilskuerne fokusert på Saul og den informasjonen som kommer frem i hans ansikt. Den øvrige diegesen blir ikke glemt, den er der bestandig og lurer i bakgrunnen. Det er ikke mulig for Saul å oppnå en flukt fra alt det grusomme som skjer rundt ham, selv om den grunne dybdeskarpheten antyder Sauls forsøk på dette. Bruken av CU tar dermed hensyn til tilskuernes engasjement i selve karakteren Saul, og husker samtidig å minne oss på konsentrasjonsleiren diegesen er inne i.

Epstein mente at bevegelse er CUs essens. CU kombinert med bevegelse vil dermed være filmens absolutte uttrykk for photogénie. *Sauls Sønn* kombinerer CU med bevegelse i et par tilfeller med ekstra emosjonell tyngde. Den første er bruken av CU kombinert med en kjøring fremover når gutten blir drept av nazilegen. Kjøringen fremover gjør Sauls ansikt enda større; i samme øyeblikk gjøres dette øyeblikket også større. Siden man frem til da ikke har sett et slikt formalgrep tatt i bruk underbygger dette faktum også dens effekt. Det andre eksempelet som jeg har gått nærmere inn på i analysen er Sauls SOE. Her finner vi bevegelse i Sauls ansikt som sakte omformes til et smil. Dersom det hadde blitt klippet fra et trist til et blidt ansikt hadde ikke det fått den samme effekten. I likhet med kamerakjøringen tidligere er dette grepet tatt i bruk for første og eneste gang i SOE, som gjør dens tyngde og betydning desto større.

Med disse formale grepene etablert kan man se at filmen bruker disse grepene for å bygge sympati og empati med Saul. Tilskuerne er stort sett hele tiden spatio-temporalt tilknyttet Saul. Man kan bedømme at Saul er en sympatisk karakter gjennom informasjonen man får om Saul og diegesen via den spatio-temporale tilknytningen til Saul. Regissøren kunne valgt å inkludere flere karakterer og fordelt vår spatio-temporale tilknytning med flere karakterer i ulike lokasjoner, men hvordan ville vårt engasjement i filmen vært? Det hevdes ikke at andre formalgrep og narrative veivalg ville ha forminsket tilskuernes engasjement, og at de formalistiske grepene tatt i filmen er de eneste riktige. Det filmens fokus på en karakter gjør er at vi får et fast holdepunkt som gjør at vi får oversikt på tross av kaoset som utspiller seg i leiren. Fokus på flere karakterer kunne ha gjort at karakterer ikke hadde fått spilt ut sin rolle fullstendig, der man til slutt ender i en situasjon med at man ikke engasjere seg i noen av karakterene. Gjennom fokuset på en karakter danner man sympati med denne, og formalgrepene gir rom for å danne empati med karakteren i tillegg.

Analysen har vist at det er store muligheter for at man vil føle empati med Saul på flere tidspunkt underveis i filmen. Filmene legger til rette for at man i nøkkelscener kan føle empati i forskjellige aspekt av Sauls vesen. Vi kan identifisere empatisk gjennom perseptuell identifikasjon i de forskjellige POV-shotene med Saul. Fordi at vi ser det samme som Saul gir dette oss større mulighet til å kunne faktisk se for oss å være i hans situasjon. Reaksjons-shotene gjør at vi gjennom emotional contagion, affective mimicry og facial feedback kan ende opp med å oppnå affektiv identifikasjon med Saul. Alle disse elementene fungerer til å få frem empati fordi de formale elementene hele tiden tar utgangspunkt i Sauls perseptuelle og affektive opplevelse av det som foregår rundt ham.

Filmens formale grep gjør at vi hele tiden er med Saul på hans intense reise over de dagene filmen utspiller seg over. Fordi at vi får oppleve Sauls verden gjennom CU, POV og dybdeskarphet så dannes det sympati med ham, samt at forholdene blir lagt godt til rette for å kunne oppleve empati med ham. På grunn av sympatien og empatien som blir til i løpet av filmen får vi gode muligheter til å se for oss selv i Sauls situasjon, derfor blir vi engasjert i filmen som utspiller seg foran våre øyne.

3. Konklusjon

I denne oppgaven har jeg utledet hvorfor jeg ønsket å skrive en oppgave hvor jeg ser på hvorfor vi blir engasjert i Sauls skjebne i *Sauls Sønn*. Formålet med oppgaven har vært å finne et rammeverk med utgangspunkt i filmen for å finne andre filmer som kan lære oss noe om et bestemt tema. En viktig forutsetning for å kunne lære er at man er engasjert i materialet man jobber med, dermed ønsket jeg å finne ut hva som gjorde *Sauls Sønn* til en engasjerende fortelling om Holocaust.

På grunn av filmens bruk av CU har jeg utredet teorier om CU fra Balazs, Epstein og Doane. For å videre kunne se på hvordan filmen engasjerer oss har jeg valgt å inkludere teorier om sympati, identifikasjon og empati fra Smith, Gaut og Plantinga.

I analysen har jeg foretatt en monografisk dybdeanalyse av *Sauls Sønn*, med tanke på bruken av CU, dybdeskarphet, sympati, empati og identifikasjon. Jeg har gått i dybden på enkeltscener for å kunne påpeke særtrekk ved enkelte scene og sett på enkelte generelle trekk ved filmen som helhet. Til slutt i analysen har jeg anvendt Plantingas SOE for å foreta en nærlesning av filmens siste scene, som er spesielt viktig for å kunne få frem empati hos oss.

I drøftingen har jeg sammenfattet funnene i analysen av filmens bruk av CU. Her har jeg konkludert med at filmens bruk av CU og dybdeskarphet gjør at vi kan dra ut informasjon av karakteren Saul på en måte som gjør at vi får oversikt over Sauls motivasjoner og følelser. Jeg har argumentert for at informasjonen man får gjennom de formale elementene gjør at man kan identifisere med ulike aspekt av Sauls subjektivitet, som igjen gjør det mulig å kunne danne sympati og empati med Saul. Det blir konkludert med at de formale grepene tatt i filmen fungerer bra med det formålet med å få oss til å engasjere oss i Sauls skjebne.

4. Referanseliste

Film

- Nemes, László (regissør). 2015. *Sauls Sønn*. Ungarn: Laokoon Filmgroup.

Litteratur

- Balazs, Bela. 1952. "Theory of the Film." I *Film Theory & Criticism*, redigert av Leo Braudy og Marshall Cohen, 273-281. 7. Utgave. New York: Oxford University Press.
- Doane, Mary Ann. 2003. "The Close-Up: Scale and Detail in the Cinema." *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, Volum 14 (nr. 3), 89-111. Hentet 11.05.19. http://www.leicafinder.com/_pubs/Doane_The_Close-Up.pdf
- Epstein, Jean. 1977. "Magnification and Other Writings." *October*, Vol. 3, 9-25. Hentet 11.05.19. http://2015.qmplus.qmul.ac.uk/pluginfile.php/618557/mod_resource/content/2/Epstein_%20Magnification.pdf
- Epstein, Jean. 1923. "On Certain Characteristics of Photogenie." *French Film Theory and Criticism*, Vol. 1, 314-318. Hentet 11.05.19. <http://www.mediafactory.org.au/anna-curtis/2014/04/19/hoft-jean-epstein-on-certain-characteristics-of-photogene/>
- Gaut, Berys. 1999. "Identification and Emotion in Narrative Film." I *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*, redigert av Carl Plantinga og Greg M. Smith, 200-216. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- Plantinga, Carl. 1997. "The Scene of Empathy and the Human Face on Film." I *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*, redigert av Carl Plantinga og Greg M. Smith. 239-255. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- Smith, Murray. 1995. *Engaging Characters: Fiction, Emotion and the Cinema*. Oxford: Claredon Press.

