

Det store bildet: Realisme i Cuaróns *Roma*

Bacheloroppgave i Filmvitenskap våren 2020



Antall Ord: 8323 (Unntatt Forside, Innholdsfortegnelse, Sammendrag og Referanseliste)

Innholdsfortegnelse

Kap. 1. Innledning	2
1.2. Tilnærming og framgangsmåte	3
1.3. <i>Roma</i>	3
Kap. 2. Teori	4
2.1. Mellom realisme og formalisme	4
2.2. Teorienes relevans for filmen	5
Kap. 3. Analysen	8
3.1. Enhet mellom mennesker og omgivelser i Romas kinematografi	8
3.2. Forløsningen av den fysiske virkelighet	13
Kap. 4. Avslutning	22
4.1. Diskusjon	22
4.2. Konklusjon	22
Kap. 5. Referanser	24

Sammendrag

Hovedfokuset for denne oppgaven er å definere *Romas* fokus på ytre omgivelser i tråd med Siegfried Kracauer og André Bazins teorier om filmatisk realisme. Trekk ved filmens kinematografi og handling blir diskutert langs akse mellom det realistiske og formalistiske, og forklares ut ifra de to teoretikernes konsepter.

1. Innledning

Da vennene mine og jeg forlot kinosalen etter en visning av Alfonso Cuaróns *Roma* i desember 2018 var vi enige om at dette var en filmopplevelse utenom det vanlige. I forsøk på å beskrive dens særegenhet brukte vi beskrivelser som: «detaljrik», «visuelt slående», «saktegående, men absorberende» og «realistisk». Det var den sistnevnte beskrivelsen som festet seg mest hos meg, og jeg fortsatte å gruble på den i ettertid. Da jeg i senere tid fattet interesse for teorier om realisme i film, fikk jeg lyst til å komme tilbake til *Roma* og undersøke hva som egentlig definerte realismen i denne filmen. Mitt inntrykk er at de fleste nyere filmer som blir beskrevet som realistiske har en ganske annen estetikk enn *Romas* stiliserte bilder og kontrollerte bevegelser. De er gjerne heller preget av håndholdt kamerabruk og en mer dokumentarisk stil. Da *Roma* ga flere assosiasjoner til en svunnen type filmrealisme ble jeg interessert i å finne ut av hvordan denne nye filmen kunne relateres til de klassiske teoriene om realisme i film.

Roma står fram som en særegen film i det moderne filmlandskapet. Et interessant eksempel på en film hvis stil er ukonvensjonell og oppsiktsvekkende delvis i kraft av sine realistiske tendenser. Den monokrome estetikken, de store bildeutsnittene, de lange tagningene av hverdagslige hendelser og et sjeldent fokus på omgivelser og objekter, synes å kreve litt ekstra tålmodighet av den moderne tilskuer. Det er også de samme trekkene som synes å prege definisjoner av realistisk filmstil i eldre teorier, særlig de mest etablerte realismeteorierne. Derfor synes *Roma* å være et interessant objekt for en undersøkelse av teoriens relevans i samtiden.

Denne filmvitenskapelige analysen vil i hovedsak ta for seg verkene til de to mest anerkjente og omdiskuterte realismeteorikerne: André Bazin og Siegfried Kracauer (Aitken, 2016, s. 1). Teoriene danner grunnlaget for en stilanalyse av filmens kinematografiske trekk. Jeg vil også gå inn på ontologiske og fenomenologiske aspekter av konseptene som blir diskutert, samt hvordan elementer ved handlingen komplimenterer stilen. For å underbygge undersøkelsen av disse teoriene vil det også refereres til verk fra andre filmvitere som har tatt for seg teoriene, eller andre teorier om realisme eller filmstil som komplimenterer de aktuelle temaene.

I den følgende analysen håper jeg å vise de gamle realismeteorierne i nytt lys gjennom å undersøke hvordan en nyere film stiller seg i forhold til disse. Hensikten er ikke å gjøre en kvalitetsvurdering av filmens realisme, men å bruke de respektive teoriene for å definere de aktuelle realistiske trekkene ved filmens stil. Hovedspørsmålene for analysen blir dermed:

Hvordan gjør teoriene til André Bazin og Siegfried Kracauer seg relevante i Cuaróns *Roma*?
Hvordan kan filmen beskrives i lys av deres teorier med hovedvekt på (1) fremstillingen av karakterer i relasjon til tid og rom og (2) fokuset på de materielle omgivelsene?

1.2. Tilnærming og fremgangsmåte

Det kan være fordelaktig å igjen understreke at hensikten ikke er å bekrefte eller gjøre en kvalitetsvurdering av Kracauers og Bazins teorier. Det finnes allerede flere filmteoretikere som har gjort kritiske gjennomganger av teorienes validitet i nyere tid, og gått mer detaljert til verks for å avdekke generell relevans, motsetninger og feilaktig argumentasjon (Aitken, 2016; Carroll, 2013; Margulies, 2002). Den følgende analysen viser først og fremst til de delene av teoriene som har relevans for filmen og forskningsspørsmålet, og lar de resterende poengene ved verkene ligge urørt. Flere av disse urørte poengene vil kunne stå i konflikt med trekk ved filmen. Min stadige vurdering av teorienes relevans for filmen må derfor forstås som de framtrer: sammenhenger mellom konkrete poenger i teoriene og konkrete trekk ved filmen – ikke som en bekreftelse på at filmen som helhet samsvarer teoretikernes komplekse beskrivelser av filmatisk realisme.

Før jeg begir meg ut på den følgende analysen er det hensiktsmessig å gi en grundigere introduksjon av *Roma*, analysens objekt. Deretter vil jeg presentere realismen som en tendens i historisk kontekst, før jeg introduserer teoriene til Bazin og Kracauer og markerer deres relevans for filmen. I analysedelen går jeg nærmere inn på disse sammenhengene og tar for meg de konkrete konseptene som skal undersøkes. Denne delen er sortert i to hovedbolker. Den første omhandler enhet i tid, og hvordan dette fremheves i filmens stilgrep, samt hvordan det kan forklares gjennom teoriene. Her er det i hovedsak Bazins verk som har relevans. Den andre delen tar for seg forløsningen av den fysiske virkelighet. Her er det Kracauers teorier som er i fokus, og analysen får i tråd med dette mer tyngde i den fenomenologiske tilnærmingen hvor tilskuernes opplevelse og forståelse blir tematisert. Bazins teorier blir også dratt inn i denne delen for å vise hvordan Kracauers konsepter kommer til uttrykk kinematografisk. Til slutt vil jeg forsøke å oppsummere observasjonene og konkludere med hvordan analysen svarer på forskningsspørsmålet.

1.3. Roma

Da *Roma* ble sluppet på strømmetjenesten Netflix i slutten av 2018 ble den raskt et fenomen innenfor filmverdenen. Den meksikanske regissøren Alfonso Cuarón hadde laget filmen som

skulle endre folks forventninger til hva slags filmer som kunne gjøre suksess på digitale strømmetjenester. Filmen følger etter en rekke engelskspråklige og mer sjangerdefinerte filmer i Cuaróns kinematografi: den fjerde *Harry Potter*-filmen *Fangen fra Azkaban* (2004), den dystopiske thrilleren *Menneskenes barn* (2006), og *Gravity* (2013) med handling satt til verdensrommet, og Sandra Bullock og George Clooney i hovedrollene. I kontrast er *Roma* en lite sjangerspesifikk film skutt i sort-hvitt, med for det meste ukjente skuespillere og spansk og mixtekisk tale. Cuarón går tilbake til en mer personlig filmskaping med denne filmen, som er basert på minner fra hans egen barndom og stedet han vokste opp. Han opererer ikke bare som regissør, men også som filmens produsent, manusforfatter, klipper og fotograf.

Filmen er satt til området Colonia Roma i Mexico City, og er et portrett av tiden, stedet og familien han vokste opp i. I sentrum av fortellingen er Cleo, som er basert på familiens hushjelp Libo, kvinnen som oppdro ham (Harrison, 2019). Cleo er av fattig bakgrunn og tjener hos middelklassefamilien som består av fire barn, deres mor Sofia, faren Antonio – som vi kun ser glimtvis da han for det meste prioriterer andre ting enn familien – og hunden Borrás som bjeffer i ett sett og hyppig gjør fra seg på flisene i bakgården. Selv bor Cleo med sin gode venninne og familiens kokk i et lite værelse på tomte. Gjennom filmens spilletid blir vi kjent med noe av Cleos hverdag, men også privatliv og personlige problemer. Hun er i et ferskt forhold med kampsportnerden Fermin, som brått forlater henne straks hun forteller at hun har blitt gravid med hans barn. Sofia støtter henne gjennom den vanskelige tiden, og opplever selv at ektemannen er fraværende og utro. Relasjonen mellom dem er preget av en samtidig distanse og nærhet, men Cleo blir godt tatt hånd om av familien som hjelper henne i forberedelsene før fødselen. Under en scene som skildrer den voldelige studentdemonstrasjonen som fant sted i Mexico City i 1971, går vannet til Cleo (ibid.). De haster av gårde til sykehuset, men etter en rask fødsel viser babyen seg være dødfødt. Familien drar på en strandferie for å muntre opp både Cleo, Sofia og barna, som snart får vite at deres far skal forlate dem. Der holder to av barna på å drukne i bølgene mens Sofia er på butikken, men Cleo klarer å redde dem i tide selv om hun ikke selv kan svømme.

2. Teori

2.1. Mellom realisme og formalisme

Når det er snakk om realisme i filmteori er dette en tendens innen filmskaping som har røtter helt tilbake til begynnelsen av filmhistorien. De aller første filmene var resultater av Lumière-brødrenes eksperimenter, hvis hensikt i hovedsak var å simpelthen fange virkeligheten på film

(Kracauer, 1960, s. 31). Filmene, som besto av én tagning og gjerne viste en samling av folk på offentlige plasser, ble snart markert som realistiske i kraft av deres motpol: George Méliès' stiliserte filmer. I sitt essay «Basic Concepts» skrev Kracauer at Méliès formalisme og Lumières realisme utgjorde tese og antitese for filmskaping (ibid., s. 30). Om Méliès skrev han: «[...] his main contribution to cinema lay in substituting staged illusion for unstaged reality, and contrived plots for everyday incidents» (ibid., s. 32).

Filmmediet har utviklet seg mye siden den gang, og når vi snakker om realistiske filmer i senere tid, opereres det med en bredere forståelse enn den enkle dokumentariske stilen tendensen springer ut av (Bazin, 1967 & 1971; Kracauer, 1960). Elementer fra begge tradisjonene gjør seg gjeldende i de fleste fiksjonsfilmer. Heller enn å fastslå en film som enten realistisk eller formalistisk, kan man tenke seg at de befinner seg et sted på akse mellom de to – der formalistiske filmer i større grad bruker effekter og virkemidler for å tolke og stilisere virkeligheten, og de realistiske filmene har en mer ubehandlet fremstilling av realitetens temporale og romlige forhold (Kracauer, 1960, s. 30).

2.2. Teoriens relevans for filmen

Da Cuarón skulle lage *Roma* var han svært opptatt av å fortelle en historie om fortiden slik den var, så virkelighetsnær som mulig (Gutierrez, 2019). I en samtale mellom han og regissørkameraten Alejandro González Iñárritu i podcasten *The Directors Cut*, forteller han om hvordan han ønsket å skrive ferdig manuset til filmen uten innspill fra venner og kollegaer underveis, da han var redd minnene skulle bli påvirket og forvrengt til noe fjernere fra virkeligheten (ibid.). Men selv om filmen er skrevet ut ifra hans egne minner, har han altså valgt å ikke fortelle den fra sitt eget synspunkt. Han var også tydelig på at han ønsket å formidle disse minnene filmatisk uten en for subjektiv eller nostalgisk tone.

Teoretikeren André Bazin forklarte i essayet «The Ontology of the Photographic Image» hvordan film og fotografi skiller seg fra andre kunstformer i kraft av mediets essensielt objektive karakter. Han påpeker her hvordan ordet *objektiv* ('objectif' på fransk) også brukes om linsen på et kamera – en detalj som ikke lar seg integrere i den engelske oversettelsen, men fungerer på norsk (Bazin, 1967, s. 13). Både Bazin og Kracauer mente filmes unike evne til en slik framstilling burde utnyttes, og framhevet derfor realistisk filmskaping som en viktig tradisjon. Med Kracauers ord: «[Film] is uniquely equipped to record and reveal physical reality and, hence, gravitates toward it» (1960, s. 144).

Dette sentrale poenget hos realismeteorikerne synes å stemme overens med noe av det Cuarón ønsker å få til i *Roma*. Men selv om det snakkes om en slags «sann» presentasjon av den fysiske realiteten så er ikke realisme synonymt med objektivisme. Noen teorier impliserer riktignok at man kan oppnå en sann representasjon av realiteten – såkalt «‘direct’ realism» – men dette har ikke vært en særlig populær tilnærming, og den deles ikke av teoretikerne som inngår i denne analysen (Aitken, 2016, s. 7). Tilnærmingen til Bazin og Kracauer beskrives heller som «representational realism» (ibid.). I tråd med Nietzsches idé om at subjektiv oppfatning er alt vi kjenner, så er det ikke som et mål å avdekke en absolutt sannhet og objektivitet i film (ibid.; Bruzzi, 2013, s. 351). De så den sanne realitet som noe som finnes uavhengig av våre oppfatninger, men likevel ikke kan kjennes av mennesker uavhengig av nettopp vår subjektive oppfatning (ibid.). De fleste kjente teoriene om realisme i film antyder derfor heller at filmatiske representasjoner evner å *indirekte* reflektere virkeligheten, og kommer nærest mulig ved at skaperen begrenser subjektiv stil eller handling (Aitken, 2016, s. 7).

Med sin bevisste holdning til å begrense filmens subjektive og nostalgiske tone, stiller Cuarón seg på linje med Bazins teorier om realisme. Bazin sto i opposisjon til filmteoretikerne som på første halvdel av 1900-tallet var opptatt av mediets evne til å manipulere realiteten, og verdsatte heller de virkemidler i film som åpnet for tilskuerens aktive rolle som fortolkere av innholdet, og omfavnet «the ambiguity of reality» (Bazin, 1967, s. 37). Cuarón antyder at det er en slik rolle han vil at tilskuerne skal ha når han i samtalen med Iñárritu forklarer hvordan han drev kameraføringen i filmen: «I wanted to use parallel dollies, but not dollies in and out, because that is a very subjective move [...] We have to stay aloof and distant, as if a ghost from the present is visiting the past, and it's just observing what's going on» (Gutierrez, 2019). Den passive kameraføringen skal muliggjøre en aktiv observatør.

Den tilbaketrukne kameraføringen Cuarón anvender i filmen samsvarer med realistiske trekk Bazin beskriver i sine essays «The Evolution of the Language of Cinema» og «The Virtues and Limitations of Montage». Der er var han tydelig i sin sak om at store utsnitt, lange tagninger, høy dybdeskarphet og dyp komposisjon var steg i riktig retning for realistisk filmskaping (Bazin, 1967). Disse trekkene åpnet for å spille ut scener uten å bryte opp handlingen for mye, uten å fortolke innholdet for mye. De skulle kunne framheve en opplevelse av en naturlig enhet i tid og rom i filmer. I motsetning til teoretikere som mente at montasje var essensen av film,

hevde Bazin at: «Essential cinema, seen for once in its pure state, on the contrary, is to be found in straightforward photographic respect for the unity of space» (ibid., s. 46).

Poenget om å beholde en følelse av enhet i tid og rom synes å være gjennomgående i stilen til *Roma*. Gjennom lange tagninger, stort utsnitt, innholdsrike komposisjoner og dypt fokus understrekes stadig karakterenes relasjon til sine omgivelser. Cuarón har selv sagt at noe av grunnen til at han ikke ville lage en film om ham selv, var at han heller ville forstå sin egen eksistens ut ifra det som omringet ham: «Coming to terms with my existence has to do with coming to terms with my family, my city, my country and ultimately my place in the universe» (Gutierrez, 2019). Fokuset på de ytre omstendighetene reflekteres i karakterenes tilknytning til tid og rom ved hjelp av de realistiske virkemidlene han anvender.

Omgivelsene og den eksterne verdens betydning står også sentralt i Kracaues teorier, hvis nøkkelbegrep er «physical reality» (Kracauer, 1960). Han er ikke like opptatt av spesifikke teknikker og virkemidler som Bazin er i sine teorier. Istedenfor er han mer opptatt av å gjøre rede for filmens nødvendige tilknytning til en framstilling av den fysiske virkelighet, samt hvorfor en slik framstilling er viktig for folket i det moderne samfunn (Wils, 2016; Carroll, 2013; Kracauer, 1960). Argumentene hans har en bunn i det ontologiske. Siden filmen er et essensielt fotografisk medium slik han så det, mente han at filmer måtte dele disse fire iboende affiniteter med fotografiet: ‘The unstaged’, ‘the fortuitous’, ‘endlessness’, ‘the indeterminate’ (Kracauer, 1960, s. 60). I tillegg hadde filmer den unike filmatiske affiniteten ‘the ‘flow of life’ (ibid.). Flere av disse affinitetene er relevante når man forsøker å beskrive Cuaróns framstilling av den fysiske virkeligheten i *Roma*.

Det kan videre være interessant å se på disse teoriene for å undersøke hvordan handlingen i *Roma* noen ganger oppleves som sekundær til omgivelsene og tingenes tvetydighet. «Life is meaningless. There is not an easy answer», sa Cuarón til Iñárritu (Gutierrez, 2019). Og slik kan også filmen oppleves, som tvetydig og lite konkluderende – trekk Kracauer mente styrket filmers realisme (1960, s. 63). Det er også delvis på grunn av disse trekkene, at Cuarón sin film kan oppleves ukonvensjonell, fordi vi er vant til tydeligere konsepter og budskap i både filmer og andre medier. Her kommer Kracaues kulturelle argument inn: Han mente at menneskenes tilknytning til sin fysiske realitet var blitt forstyrret av den nye måten å tenke på som moderne vitenskap hadde bragt med seg. Vi har blitt vant til generaliseringer og abstraksjon, og dermed mistet tilknytning til det partikulære – blitt fremmedgjort fra den fysiske virkelighet som omgir

oss (Carroll, 2003, s. 296; Wils, 2016, s. 69). På grunn av filmmediets iboende evne til å framstille den fysiske virkelighet så han det som et middel for å gjenforene tilskuerne med den tidligere måten å oppfatte verden (ibid.). Det var dette han kalte «The Redemption of Physical Reality», som er undertittelen på hans største teoretiske verk *Theory of Film*. Med Cuaróns særegne fokus på den fysiske virkeligheten som omgir karakterene er det interessant å se på om det også for *Roma* kan være snakk om en slik forløsning av den fysiske virkelighet for den moderne tilskuer.

I henhold til teoriene som er introdusert over er det særlig Bazins konseptet om enhet i tid og rom, og Kracauers konsept om forløsningen av den fysiske virkelighet som vil bli grunnpilarene for den videre undersøkelsen av filmen. Begge disse konseptene har en sammenheng med karakterenes tilknytning til sine omgivelser, og synes i *Roma* å få den effekt at det utvider en intim historie til noe mer universelt.

3. Analysen

3.1 Enhet mellom mennesker og omgivelser i *Romas* kinematografi

Et framtrekkende trekk ved *Romas* estetikk er de detalj- og informasjonsrike bildene, som Cuarón blant annet har oppnådd ved å skyte tagninger med stort utsnitt, dypt fokus og dyp komposisjon. Dette gjør at tilskueren kan legge merke til andre ting i rammen enn bare karakterene historien følger. Heller enn å dirigere oppmerksomheten med klipping og nærbilder, antyder han med kinematografien at alt i rammen er av betydning. Bazin forklarer teknikkens realisme slik:

[...] Depth of focus brings the spectator into a relation with the image closer to that which he enjoys with reality. Therefore it is correct to say that, independently of the contents of the image, its structure is more realistic; that it implies, consequently, both a more active mental attitude on the part of the spectator and a more positive contribution on his part to the action in progress. (1967, s. 35-36)

Cuarón setter på denne måten sin lit til tilskuerens evne til å legge merke til detaljer og tolke omgivelsenes signifikans på egenhånd.

De politiske forholdene som utgjør bakteppet for handlingen i *Roma* er The Mexican Dirty War og en periode av spenninger i et politisk system som var nær brytningspunktet (Harrison, 2019). Selv om filmen i størst grad fokuserer på de hjemlige og private forholdene, glimtes den anstrengte politiske situasjonen stadig i bakgrunnen og viser hvordan de offentlige konfliktene

gir gjenlyd i de personlige. Aller mest oppmerksomhet får disse forholdene i en sekvens som framstiller det øyeblikket de kulminerte i *The Corpus Christi Massacre*, en tragisk massakre på studentdemostranter som fant sted i byen i 1971 (ibid.). Cuarón introduserer situasjonen i dialogen med de enkle replikkene: «Vi må parkere her. Studentene demonstrerer», oppfulgt av «Herregud, jeg håper de ikke banker dem igjen». Resten av opplysningene bakes inn i de innholdsrike bildene. Sekvensen starter med at vi følger Cleo og noen medlemmer av familien på et ærend for å handle en krybbe til babyen som er på vei. Når de kjører, ser vi at gatene er fulle av folk på som går i samme retning, de fleste med demonstrasjonsplakater og flagg (Fig 1.1). De parkerer og vi får se situasjonen i et stort utsnitt (Fig. 1.2). Vi ser illustrasjoner av knyttede never og av revolusjonæren Che Guevara, og et par unge menn sitter på fortauet og maler et banner. Vi blant kan tyde deler av noen ord: «la» «re...» og «social». Dette observerer vi mens kameraet står på ett og samme sted. Istedenfor å isolere detaljene ved å klippe til separate nærbilder av demonstranter og bannere velger Cuarón å la karakterene vi kjenner blir rammet inn i disse omgivelsene og knyttet sammen med dem i tid og rom. Han lar oss forstå situasjonen basert på det som *vises* til oss, heller enn det som *markeres*, eller som Bazin sier: «the image is evaluated not according to what it adds to reality but what it reveals of it» (1967, s. 28).



1.1 Dyp komposisjon viser gatedetaljer.



1.2 Informasjonsrikt utsnitt.

Bazin var særlig opptatt av en slik enhet mellom karakterer og omgivelser. Han hyllet den franske regissøren Renoir som pionér på dette området. Ifølge Bazin hadde Renoir:

[...] forced himself to look back beyond the resources provided by montage and so uncovered the secret of a film form that would permit everything to be said without chopping the world into little fragments, that would reveal the hidden meanings in people and things without disturbing the unity natural to them. (1967, s. 38)

Dette gjorde han blant annet ved hjelp av stort utsnitt, dybdefokus, dybdekomposisjon og lange tagninger. I hans film *Spillet Regler* (1937) oppnådde han på denne måten å knytte karakterene til sine eiendeler og omgivelser i kinematografien på en måte som snedig komplimenterte

tematikken om en overklasse i krise, fanget i sine ekstravagante omgivelser og det sosiale spillet de hadde konstruert. Likeledes oppfordrer kinematografien i *Roma* oss å til å se karakterene i lys av deres status, eiendeler, nabolag og samtid.

Tendensen til store utsnitt er gjennomgående i filmen, og det er bemerkelsesverdig at det ikke en eneste gang vises et ordentlig nærbilde av en person. Det nærmeste vi kommer er et halvnært utsnitt, fra brystet og opp, og det brukes kun et par ganger i filmen, og bare på Cleo (Fig. 2.1 & 2.2). Nærbildet er et utsnitt som tradisjonelt har blitt mye brukt for å uttrykke det sentimentale (Williams, 1998, s. 66). Filmteoretikeren Gilles Deleuze skriver at «The affection-image is the close-up, and the close-up is the face», og setter senere affeksjonsbildet, som han mener er av idealistisk natur, i motsetning med det realistiske “action-image” (1986, s. 87 & 123).

[In action-images] Derived milieu assert their independence and start to become valid for themselves. Qualities and powers are [...] actualized directly in determinate, geographical, historical and social space-times. Affects and impulses now only appear as embodied behavior, in the form of emotions or passions which order and disorder it. This is realism. (ibid., s. 141)

Det er slike bilder som i størst grad brukes til å uttrykke affekt i *Roma*. Når vi får se Cleo i et halvnært utsnitt etter den mislykkede fødselen er det ekstra påfallende på grunn av atferdsendringen hennes. Hun som stadig blir vist vandrende fra rom til rom, utføre sine plikter med den største selvfølgelighet, sitter nå på rommet sitt på en stol. Utenfra roper venninnen og kollegaen hennes: «Cleo! Knivsliperen. Ta deg sammen!». Vi får så for første gang se et bilde av Cleo – eller en eneste karakter i filmen, for den saks skyld – såpass isolert fra omgivelsene i bilderammen.



2.1 Cleo på rutinesjekk på sykehuset.



2.2 Cleo på rommet sitt.

Når filmen da først bruker dette affeksjonsbildet som hos Deleuze og Bazin beskrives som opponert til det realistiske, får det en ekstra tyngde i kraft av å skille seg fra resten av kinematografien (Deleuze, 1986, s. 123; Bazin, 1967, s. 32). Dessuten brukes det på en lite

tradisjonell måte. Et mer stereotypisk og melodramatisk vis å uttrykke affeksjon og sorg rundt denne tragiske opplevelsen kunne for eksempel vært: (1) Nærbildet av Cleo kommer når hun gråter med en forpint mine i det hun holder sin døde baby ved brystet etter fødselen, eller (2) som et konkluderende bilde rett etter den tragiske opplevelsen, før neste episode i handlingen (Williams, 1998, s. 66). Istedenfor vises hun i et halvnært bilde etter hun er hjemme igjen. Uten tårer, i en påfallende lang tagning.

Lange tagninger blir i *Roma* brukt for å vise oss alt fra hverdagslige situasjoner, til fysiske omgivelser og dramatiske episoder. Flere scener består av kun én enkelt sammenhengende tagning. Dette er ikke en sjeldenhet i Cuaróns kinematografi, der særlig *Children of Men* (2006) og *Gravity* (2013) er anerkjente for kreativ bruk av lange tagninger (Renée, 2016)(Vasiliauskas, 2019). Bazin er tydelig når det gjelder fordelene ved denne teknikken, og skriver bestemt om effekten det har i en av Orson Welles' filmer:

To anybody with eyes in his head, it is quite evident that the one-shot sequences used by Welles in *The Magnificent Ambersons* are in no sense the purely passive recordings of an action shot within the same framing. On the contrary, his refusal to break up the action, to analyze the dramatic field of time, is a positive action the results of which are far superior to anything that could be achieved by the classical cut. (1967, s.34)

Som foreslått tidligere kan man lese en symbolsk betydning ut av måten karakterene gjennom kinematografi er knyttet til sine omgivelser. Bazin konkluderer med at: «Whether an episode is analyzed bit by bit or presented in its physical entirety cannot surely remain a matter of indifference, at least to a work with some pretensions to style» (ibid., s. 35).

Når vi observerer hele situasjoner og scener i en enkelt tagning kan det forsterke tilskuerens opplevelse av «real time» heller enn en abstrakt eller kunstig tid, og slik åpne for en uforstyrret observasjon (Bazin, 1967, s. 39 & 1971, s. 76; Kracauer, 1960, s. 170). Cuarón har for eksempel valgt å vise nesten alle måltidsscener i filmen uten å klippe, med kameraet stående på samme punkt, litt på avstand (Fig. 3). Ved bordet går praten fram og tilbake, og selv om noen prater med ryggen mot kameraet står perspektivet uforandret, som om kameraet er en sky observatør. Denne tilsynelatende passive måten å presentere situasjonen, kan gi en utvidet mening til det som blir presentert. I den første måltidssenen i filmen forteller for eksempel den ene sønnen i huset om noe han har sett på gata: «[...] Så passerte en militærjeep, barnet kastet en ballong på den – soldaten ble sint, kom ut og skjøt ham». Det at scenen ikke blir analysert for oss, men heller presentert i det som føles som sanntid, gjør at den fæle hendelsen i dialogen fremstår i et

hverdagslig lys. Det antydes med en slik nøytral behandling av scenen at denne brutaliteten er en del av deres hverdag.



3. En scene ved spisebordet der praten flyter og kameraet står stille.

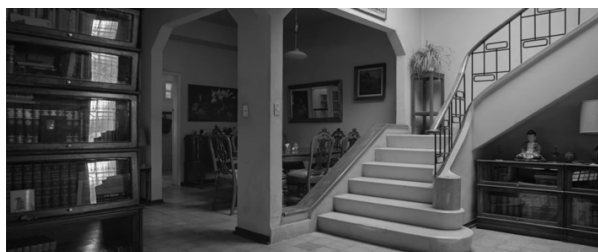
Også det historiske bakteppet for historien blir flettet inn i lange tagninger som karakterenes visuelle bakgrunn. Én scene illustrerer særlig godt hvordan Cuarón bruker lengre tagninger for å visuelt styrke enheten mellom karakterer og omgivelser. Scenen som illustrerer dette er fortsettelsen av en scene som allerede er nevnt: Cleo og noen andre i familien er på vei for å kjøpe en barneseng, samtidig som det trapper seg opp til et studentopprør i gatene. På vei fra bilen mot møbelbutikken følger kameraet karakterene mens de går langs fortauet. Langs det samme fortauet går folk på vei til demonstrasjonen med flagg og plakater i hendene, og i forgrunnen av bildet står det flere busser på rad med politistyrker som venter på å gripe inn om situasjonen tilspisser seg. Til slutt forsvinner karakterene våre inn i demonstrasjonstoget, der de prøver å bane seg vei videre. Ved å la den intime historien til karakterene operere innenfor samme utsnitt som det politiske opprøret i lengre tagninger, rammer han dem inn også i den politiske konteksten.

I et intervju redegjør Cuarón for de tilsiktede effektene av lange tagninger i *Roma*: «You want to keep a unity of space and time, and honor the notion of real time [...] allowing the characters to flow in that space. And to give as much weight to environment as to characters» (Variety, 2019). Forklaringen er som snytt ut av Bazins nese. Gang på gang skriver Bazin om «the specific effects that can be derived from unity of image in space and time» (1960, s. 35, 50 &

46). Det er tydelig at Cuarón er bevisst disse effektene, og som redegjort ovenfor bruker han ofte de spesifikke kinematografiske virkemidlene Bazin favoriserer for å oppnå dem.

3.2. Forløsningen av den fysiske virkelighet

Cuaróns ønske om å balansere vektingen av karakterer og omgivelser kommer til syne på en rekke andre måter gjennom filmen. I tråd med hans ønske om subjektivitet i skildringen av fortiden var han opptatt av å respektere de opprinnelige fysiske omgivelsene fra tiden han vil portrettere. De utgjorde ikke bare et bakteppe for karakterene og handlingen, men var også en del av historien i seg selv. Han var følgelig opptatt av at klærne, møblene og omgivelsene i filmen skulle ligne så mye som mulig på de originale. I dokumentaren *Road to Roma* (2020), reflekterer Cuarón over de kunstneriske valgene gjennom produksjonsprosessen og forteller at de prøvde å spore hvor de eksakte møblene som sto i hans barndomshjem var blitt av. Til slutt klarte de å få tak i 70 til 80 prosent av det originale interiøret (Clariond & Nuncio). Helt i starten av filmen, første gang vi ser innsiden av familiens hus, viser kameraføringen en tydelig interesse for interiøret og huset. Cuarón introduserer oss for hjemmet med saktegående, glidende panoreringer over rommene, som beveger seg uavhengig av Cleos bevegelser. Når hun går opp andre etasje henger kameraet fortsatt igjen i første etasje (Fig. 4.1), og når kameraet glir over rommene i andre etasje forsvinner Cleo ut og inn av bilderammen underveis (Fig. 4.2).



4.1 Omvisning i huset.



4.2 Fokus på omgivelsene fremfor Cleo.

En slik oppmerksomhet mot de fysiske omgivelsene som *Roma* preges av, komplimenterer Kracauers idealistiske syn om filmen som et medium som kan forløse den fysiske virkelighet, så tilskuerne blir gjenforent med sin opprinnelige og ideelle persepsjon av denne. Som nevnt er idéen motivert av et fokus på fremstillingen av den fysiske realitet som filmens viktigste evne. Alle tekniske egenskaper ved filmmediet, også redigering, skulle brukes for å videre tjene dette formålet (Kracauer, 1960). Således synes han å være mer interessert i den fysiske realiteten i form av ikke-levende gjenstander – den materielle virkelighet – enn mennesker i film. Det

menneskelige og sosiale kommer inn der hvor han mener at filmer ved å knytte denne sammenhengen også uttrykker den sanne tilstanden av sosial virkelighet (Wils, 2016, s. 74).

I Kracauers tekster blir Begrepet *realisme* knyttet til ord som «material reality», «physical existence», «actuality» og «nature» (1960, s. 144). Likevel måles ikke filmenes realisme så mye etter en nærhet til tilskuerens *naturlige* opplevelse av virkeligheten, som etter filmens streben etter å ligne tilskuernes *ideelle* opplevelse av virkeligheten. Man kan si det ligger et paradoks i Kracauers ønske om å bruke filmatisk realisme som et verktøy for å denaturalisere realitetsoppfatningen til den moderne tilskueren. Filmviteren Tyson Wils formulerer seg slik i en forklaring av hans kulturelle argument: «[...]Kracauer's argument that cinema can denaturalize spectators' normal experience of the world in order to refamiliarize them with the content they have lost» (2016, s. 69).

Det er for eksempel ikke naturlig for et menneske å oppfatte verden uten farger – og for den gjengse moderne tilskuer er dette også en uvant måte å oppleve filmuniverset på. For det første kan den monokrome estetikken vekke assosiasjoner til eldre filmer, og da særlig eldre filmer som deler flere visuelle trekk med filmen. En rekke anmeldere stempler det for eksempel som et nikk til neorealismen og filmer som De Sicas *Sykkeltyvene* (1948) og Rossellinis *Rom – åpen by* (1945) (Bahr, 2018; Gleiberman, 2018). Men kan vi beskrive dette som et trekk ved realisme? På denne tiden var de fleste filmer i sort-hvitt uansett – særlig ikke-amerikanske produksjoner. Dette bør man bære i tankene i en utforskning av realismeteorikernes betraktninger om fargefilm.

Kracauer stadfester nemlig tydelig i begynnelsen av boka at hans eksklusive fokus vil være det han kaller den normale sort-hvitt-filmen (1960, vii). Han følger opp med å forklare ett av problemene ved fargefilm: «experience shows that, contrary to what should be expected, natural colors, as recorded by the camera, tend to weaken rather than increase the realistic effect» (ibid.). Siden fargefilm ikke videre er et tema i boken, kommer det aldri en forklaring på denne påstanden. Skal man likevel forsøke å bruke deres teorier for å beskrive effekten av det monokrome, kan vi starte med å anerkjenne fargers funksjon til å dirigere tilskuerens opplevelse av et bilde. I de informasjonsrike bildene til Cuarón ville farge kunne tjent å gi enkelte deler av bildet mer oppmerksomhet, men med den monokrome estetikken blir det i større grad fordelt lik vekt og oppmerksomhet på alle delene av bildet i de store utsnittene med dyp dybdeskarphet. Således kan vi si at det fungerer godt sammen med deler av hensikten til flere av de andre

realistiske virkemidlene i filmen, for en økt aktivitet fra tilskuerens side. En vanligere posisjon er å se fargebilder som et steg i retning av en mer kompleks realistisk filmskaping (Bazin, 1971, s. 30; Bordwell, 1997, s. 60). Bazin så begge sider av saken og beskrev den realistiske nyvinningen ved fargefilm med forbehold: «Some measure of reality must always be sacrificed in the effort of achieving it» (1971, s. 30). I *Roma* tapes en enda mer virkelighetsnær visuell framstilling av tiden og omgivelsene, men enheten i rom og fokuset på de fysiske omgivelsene kan på et vis styrkes av denne denaturaliserende sort-hvitt kinematografien.

Oppmerksomheten på gjenstander og den fysiske virkeligheten kommer fram allerede i filmens første tagning. Åpningsbildet er av gulvfliser, som snart blir dekket av vann som viser refleksjonen av et passerende fly. Denne komposisjonen er bakgrunnen for åpningstitlene, og når disse er overstått dveler kameraet ved bakken en liten stund før det, etter litt over tre minutter med samme utsnitt, tilter opp og viser Cleo. Innholdet i filmens første minutter er altså steinfliser, vann, himmel og et fly. Når Cleo senere i samme tagning går inn bak en dør og Cuarón velger å la kameraet vente utenfor heller enn å følge etter, er vi igjen etterlatt til å observere det ikke-menneskelige (Fig. 5). Dybdeskarpheten sørger for et jevnt fokus på alt i rammen og øynene kan vandre over utsikten i et halvt minutt. Slik tjener Bazins spesifikke realsimeteknikker å styrke en oppmerksomhet på den fysiske virkeligheten og det ikke-levende.



5 . Kameraet venter tålmodig utenfor døren.

Cuaróns valg om å etterlate tilskuerne til det menneskeløse bildet i 30 sekunder, kan komme brått på den moderne tilskueren. Nå som den gjennomsnittlige tilskuer er vant til å være pålogget digitale sosiale plattformer til enhver tid, og dermed stadig ha en mulighet til å være

et annet sted i tankene enn man er fysisk, er det nok flere som blir utålmodige og kanskje selvbevisste under denne scenen. Som et resultat av massekommunikasjon og kapitalismens krav om fortjeneste har vi blitt vant til å stimuleres av bilder og budskap i høyt tempo og med tydelig konsept og slagkraft. Disse effektene av kapitalismen og massekommunikasjon kan sees på som samtidens utvidelse av Kracausers begrep om fremmedgjøringen han mente moderne vitenskap og teknologi skapte for mennesker. Han så i filmen et potensiale til å fjerne «the veil of abstraction that covers the world» (Wils, 2016, s. 69). I tråd med dette kan man hevde at *Roma* med sin stil drar den moderne tilskuer vekk fra sin vante tilværelse og tvinger den til å fokusere på de fysiske omgivelser og detaljer som en ellers så lett kan overse. Allerede den første tagningen forteller oss tydelig at vi skal observere og være tålmodige.

Videre i filmen vies de materielle omgivelsene også oppmerksomhet i form av nærbilder av gjenstander. Vi får ofte servert isolerte bilder av detaljer ved omgivelsene som for eksempel regn på en vindusrute, leker på en kommode, et gateskilt på en murvegg eller hundebæsj på flisene i bakgården. Flere ganger bruker Cuarón slike bilder som en slags erstatning for det typiske «establishing shot» som er standardmåten å innlede en ny scene på et nytt sted med klassisk kontinuitetsklipping (Fig. 6.1 & 6.2) (Bordwell & Thompson, 2013, s. 235). Heller enn å starte med et stort utsnitt og ende med et bilde av en viktig detalj, gjør Cuarón det omvendte.



6.1 Forlatte leker på takterrassen.



6.2 Klokkene i møbelbutikken viser den korrekte tiden i henhold til massakren som straks bryter løs (Gandy & Hodges 2002).

Slike tagninger som isolert viser omgivelsene og de naturlige elementene, kalte Kracauer «free-floating images of material reality» (1960, s. 71). I motsetning til Bazin og Deleuze, som satte nærbilder i klar opposisjon til realistiske tendenser hevdet Kracauer at det ikke trengte å være en motsetning. Tvert imot roste han filmskaperen D.W. Griffith som pionér for dette utsnittet som han vurderte som en uunnværlig effekt for narrativ funksjon (ibid., s. 46). Om nærbildene var brukt i en ellers realistisk film mente han de kunne «affect us as an outgrowth of the same realism which animates the rest of the picture; they will be conceived, that is, as disclosures of hidden aspects of the world about us» (ibid., s. 49). Men det var ikke nærbilder av ansikter Kracauer mest opptatt av, han syntes naturligvis å være mer interessert i nærbilder av det ikke-menneskelige: gjenstander og detaljer i omgivelsene.

Flere ganger i *Roma* får slike bilder av objekter overført betydning. Rett etter at Cleo har vært på en statussjekk og deretter ser på de nyfødte babyene på sykehuset, starter neste scene med et bilde av en samling trekors foran en åker. Kameraet dveler litt ved dette og vi kan få assosiasjoner til død – hennes egen babys nærliggende skjebne. Cuarón kombinerer slik på et vis effektene av intellektuell montasje med en mer subtil og realistisk redigering (Stam, 2000, s. 39). Nok et frampek kommer ikke lenge senere, når en venn utbringer en skål for Cleo: «Til et vakkert 1971 og ditt barns helse!». Cleo blir skumpet til og mister koppen i bakken så den knuser – sammen med idéen om et vakkert 1971. Så følger et nærbilde av den knuste koppen i en ti-sekunders tagning. Cuarón viser med disse bildene at vi kan finne en betydning i det materielle. Også familiehundens avføring antyder en utvidet betydning, der den mang en gang

vises i innkjørselen til en familie og en hushjelp som må tåle å ta imot alt svineriet livet serverer dem.

Ifølge Kracauer graviterer filmen mot de materielle tingene og deres overførte betydning, som knyttes til mediets iboende affinitet til det ubestemmelige (1960, s. 68). Slik vil en symfoni mellom det organiske og det uorganiske oppstå (ibid., s. 71). I motsetning til Bazin, var han ikke så opptatt av at estetikken alltid skulle fremheve enhet i rom: episoder i filmer skulle helst ikke brytes opp og analyseres for å understreke et menneskelig, subjektivt fokus, men om klipping og nærbilder ble brukt til å framheve den fysiske realitet og tingenes ambiguitet kunne slik klipping rettferdiggjøres (ibid., s. 48 & 70). Han formulerte i tråd med dette et grunnleggende prinsipp for redigering av filmer:

Any film narrative should be edited in such a manner that it does not simply confine itself to implementing the intrigue but also turns away from it toward the objects represented so that they may appear in their suggestive indeterminacy. (ibid., s. 71)

Den delen av *Roma* som skiller seg mest fra en typisk realistisk stil, og heller mot det formalistiske, er den scenen der vi blir introdusert for Antonio, far i huset – eller det vil si Antonios bil. Det er nemlig først og fremst hans eiendeler som blir vist i denne sekvensen – en nesten tre minutter lang scene dedikert til å vise den omhyggelige parkeringen av hans litt for store bil (Fig. 7.1 & 7.2). Vi ser ikke ansiktet hans før helt i slutten av sekvensen. Før dette ser vi nære utsnitt av billyktene, farens hender på rattet og girspaken, detaljer på dashbordet, sigarettene hans, sidespeilene på bilen som skrapes mot veggen i innkjørselen, og avføring som moses under ett av hjulene. Familien står i døråpningen med stjerner i øynene mens de bevitner parkeringen.



7.1 Bilens størrelse fremheves utsnittene



7.2 Den mystiske farsfiguren med sigarett i hånden

Av dette formes en rytmisk montasje-sekvens som skiller seg fra resten av filmen ved å ha klart flest klipp per minutt og flest nærbilder. Videre er den akkompagnert av høy klassisk musikk –

diegetisk, fra bilens stereo – som forsterker den karikerte og komiske tonen. Dette er, som allerede nevnt, lite typisk realistisk stil – tydelig motstridende til Bazins teorier. Men en blanding av ulike moduser i stil er ikke uvanlig for filmer, og slike brudd med stilen kan forsterke opplevelsen av den dominerende modusen. Deleuze beskriver hybriditet i realistiske filmer slik:

It is nevertheless true that realism is defined by its specific level. On this level, it does *not* exclude fiction or even the dream. [...] It can include exaggeration and lack of moderation, as long as these are of its own type. What constitutes realism is simply this: milieux and modes of behaviour, milieux which actualize and modes of behaviours which embody. (1986, s. 141)

Denne scenen kan på et vis leses som en overdrivelse i Kracauers ånd, siden et objekt får en opphøyet betydning i kraft av klippingen (Kracauer, 1960, s. 69). Den kan tolkes som et symbol på farens grådighet, hans ego som har vokst seg for stort til at han har plass i familiens hus, eller på makronivå som en manifestasjon av kapitalismen og samfunnsforholdene forøvrig.

Scenen framhever en iboende tvetydighet i gjenstander i tråd med Kracauers teori om det ubestemmelige. Men dette er ved hjelp av montasje, som Bazin hevder at «by its very nature rules out ambiguity of expression» (1967, s. 36). Det er sant at denne bilscenen får en mye tydeligere tone i kraft av at dens veiledende klipping. På et vis understrekes objektens ambiguitet, men det kan sies å gå på bekostning en mer tvetydig forståelse av faren som karakter, på grunn av den tydelige tonen av latterliggjøring. Bazin var opptatt av en slik ambiguitet også hos filmens karakterer (1971, s. 129).

Også hendelsene og karakterene i *Roma* opphøyes til å få betydninger utenfor sin lukkede situasjon. Selv om filmen gir et portrett av en familie, henter stilgrepene til at vi skal se det hele som en del av et større bilde – en uendelighet. Tidlig i filmen kommer en scene hvor Cleo vasker og henger opp klær på husets takterrasse. Hun avbryter etterhvert arbeidet av solidaritet til den ene gutten. Han har blitt rasket ned på av sin bror, og legger seg ned for å spille død. Cleo legger seg ned og spiller død med ham – et intimt øyeblikk som viser Cleos kjærlighet for familiens barn (Fig. 8.1). I slutten av denne scenen som består av kun én tagning, tilter kameraet opp fra de to og panorerer over utsikten som hele tiden har vært i bakgrunnen for scenen: takterrasser der flere hushjelper vasker og henger opp tøy, og flere andre håpløse og bjeffende hunder, lik familiens egen Borrás (Fig. 8.2). Rett etter et rørende øyeblikk av intimitet, minner

Det store bildet: Realisme i Cuaróns *Roma*

Cuarón oss på at historien ikke stopper der – Cleo og familien er en del av en endeløs rekke lignende liv og historier.



8.1 Cleo spiller med: «Hei. Jeg liker å være død.»



8.2 Hushjelper, hunder og klesvask. Cleos historie er en av mange.

Kracauer beskrev det endeløse som en av filmens affiniteter. I relasjon til dette, beskrev han hvordan filmer kunne portrettere «universets solidaritet»: «The solidarity of the universe can be demonstrated either by showing phenomena in different places successively in a time sequence [...] or by creating the impression that these phenomena offer themselves to view at one and the same moment» (1960, s. 64). Istedenfor å skape et inntrykk av simultanitet ved å klippe mellom ulike tilfeller av samme fenomen på tvers av avstander – slik Kracauer foreslår – baker Cuarón det inn i én og samme tagning.

Vi finner et annet godt eksempel på dette i en tagning som viser utsiden av sykehuset når Cleo er på vei inn for å føde. På avstand filmer kameraet inngangen til sykehuset og alle de andre som står utenfor og venter. Cleo kommer i bakgrunnen og vies ingen større oppmerksomhet i bildet enn alle de andre personene som står utenfor. Av disse er de fleste andre gravide damer som også har rier. I tråd med Bazins realisme-opskrift, bruker Cuarón her stort utsnitt og dybdefokus for å vise karakterene som en del av det store bildet – både i bokstavelig og overført betydning. Slik minnes tilskueren på at betydningen av det vi ser strekker seg langt utover den intime historien – det pekes på de endeløse prosessene som foregår over alt i verden.

Filmens affinitet til scener på gater, og detaljerte bilder av slike omgivelser, styrker videre filmens gjenklang i det endeløse og «the ‘flow of life’» den siste av de fem affinitetene til Kracauer. *Roma* er full av scener som skildrer det hverdagslige i Cleos liv: oppvask, fjerning av avføring på flisene, åpne for biler som kommer og går. Scener som ikke drar videre filmens sentrale intrige. Livets gang synes å være et viktigere element for filmen enn en problematikk i handlingen. Dette forsterkes både av fokuset på små hendelser og episoder, og av kinematografiske stilgrep. Ifølge Kracauer var et konkluderende og lukket narrativ inkompatibelt med en hang til fremstillingen av det endeløse og livets flyt (Carroll, 2003, s. 290). Både Bazin og Kracauer var enige i at det episodiske i større grad respekterte livets ambiguitet (Bazin 1967 & 1971; Kracauer 1960).

Tvetydigheten preger måten Cuarón har valgt å avslutte filmen. I slutten av den dramatiske scenen hvor Cleo redder barna fra vannet, samles hele familien i en pittoresk omfavelse og Cleo sier gråtende: «Jeg ville ikke ha henne». Hun refererer til babyen hun mistet ved fødselen og får oss dermed til å tvile på den tragiske entydigheten ved tapet hun har gjennomgått. Hjemme igjen fra denne forløsende familieturen, fortsetter livet til Cleo som normalt i den avsluttende scenen. Etter at filmen har tatt oss med på hennes oppturer og nedturer, synes den ikke å konkludere med noe annet enn at dette er livets gang: omgivelsene, hverdagen, byen og tingene, våre bånd til dette og til og menneskene rundt oss. I det siste bildet går Cleo opp trappa til takterrassen for å vaske klær. I det hun forsvinner ut av bildet passerer et fly på himmelen og danner en sirkelkomposisjon med flyet i det første bildet. Ting er i grunn ganske likt nå som det var da. Flyet som er på vei til en ukjent destinasjon minner oss igjen om endesløsheten – den store verden som opererer utenfor livet til denne ene familien.

4. Avslutning

4.1. Diskusjon

I analysen ovenfor har jeg undersøkt hvordan ulike trekk ved *Roma* kan forstås i lys av realismeteoriene til André Bazin og Siegfried Kracauer. Eksempler fra filmens egenskaper har blitt diskutert på aksene mellom realisme og formalisme, det menneskelige og det ikke-menneskelige, det intime og det generelle. Det er Bazins definisjoner av konkrete stilvalg som har blitt brukt som en vid forståelse av realistiske virkemidler, og Kracauers teorier har videreført dette til en diskusjon av filmens fokus på den fysiske virkelighet.

Det er på sin plass å understreke at analysen er basert på et begrenset utvalg av teorier. Valget om å i hovedsak fokusere på de to mest kjente teoretikerne var motivert av et inntrykk av at disse hadde størst relevans for filmen og det jeg ville undersøke. Hvis jeg skulle gjort en enda mer utgreiende analyse av filmens realisme, kunne jeg inkludert flere andre teorier på feltet, eller gått enda bredere til verks i anvendelsen av de to jeg endte opp med. Faren ved å inkludere flere teorier ville vært at undersøkelsen mistet dybde og at jeg ble begrenset av å stadig skulle sammenligne. Den kunne vunnet videre dybde om den bar større preg av diskusjon og en jakt etter motsigelser – men da måtte andre ting ha viket unna. Det bør også nevnes at det er mange flere interessante elementer ved filmen som relaterer til realisme – men jeg har gjort et utvalg av de som i størst grad samstemte med oppgavens fokus.

4.2. Konklusjon

Basert på dette utvalget er det tydelig at *Roma* bærer mange realistiske trekk i sin kinematografi. Både lange tagninger, stort utsnitt, dybdefokus og dyp komposisjon preger filmens fremstilling av relasjonen mellom karakterer og omgivelser. Effektene disse virkemidlene har, slik de er forklart i Bazins teorier, synes dessuten å stemme godt overens med Cuaróns egne hensikter for de kinematografiske grepene. Hans ønske om å likestille omgivelser og karakterer har dessuten gjenklang i Kracauers ønske om en realistisk fremstilling av den fysiske virkelighet.

De bærende stilgrepene i *Roma* synes å tilhøre den realistiske modusen. I kinematografien rammes karakterene stadig inn i sine omgivelser og skaper en enhet i tid og rom, som lar tilskueren observere det som skjer med minst mulig klipping for å dirigere tilskuernes oppmerksomhet. Både Bazin og Kracauer var opptatt av å begrense en subjektiv fremstilling ved å la være å analysere de fremstilte hendelsene med for eksempel montasje. Der filmen bruker detaljrike bilder med store utsnitt og dypt fokus blir det i større grad opp til tilskueren

selv å analysere betydningen av det som vises. Filmen fremstår derfor mer objektiv enn hva som gjerne er forventet av et familiedrama.

De stedene hvor filmen synes å bryte med de typiske realistiske stilgrepene er som regel de scenene som fokuserer på det ikke-menneskelige. Selv om disse scenene, eksempelvis parkeringsscenen, strider imot Bazins idéer om realisme kan de sies å forsvares av Kracauers teorier om filmens iboende affiniteter. En hang til å fremme materielle objekters tvetydighet tar for eksempel form av en stilistisk montasjesekvens. Som regel samsvarer Bazins mer konkrete argumenter om stil med Kracauers idéer. De detaljrike bildene, som fremmer en enhet mellom karakter og omgivelser, gjør den fysiske virkelighet til et viktig element i filmen.

Selv Kracauers idealistiske syn på filmen som et middel for forløsningen av den fysiske virkelighet, bærer fremdeles en viss aktualitet 60 år senere. De monokrome bildene, de lange taggingene med lite handling og fokuset på objekters tvetydighet kan kreve en omstilling for den jevne moderne tilskuer som er vant til å bli stimulert på annen måte. Hvorvidt dette er en positiv omstilling eller ikke kan diskuteres, men filmen synes å kreve at tilskuerne tar en mer aktiv analyserende rolle for at verket skal komme til sin fulle rett. At denne ene filmen i seg selv kan utgjøre en forskjell på tilskuerens fremtidige persepsjon av den fysiske virkeligheten er mer tvilsomt. Men kanskje blir man minnet på verdien i å legge merke til de små detaljene i hverdagen.

Både Bazin og Kracauers teorier belyser de utvalgte trekkene ved filmen som er analysert. De synes alle å peke mot viktigheten av de fysiske omgivelsene som omringer karakterene – en idé som står sentralt både for filmatisk realisme og Cuaróns egne ambisjoner. Filmens hang til et realistisk fokus på det ytre, opphøyer Cuaróns intime familiedrama til en universell og endeløs historie. Tilskueren får se det store bildet – i all sin betydning.

5. Referanser

- Aitken, I. (Red.). (2016). *The Major Realist Film Theorists* (2. Utgave). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Bahr, L. (2018, 20. November). Review: Cuarón crafts a neorealist masterpiece in 'Roma'. *AP News*. <https://apnews.com/8118c62fab69473ba80e3c20677038be>
- Bazin, A. (1967). *What is Cinema? Vol. 1*. California: University of California Press.
- Bazin, A. (1971). *What is Cinema? Vol. 2*. California: University of California Press.
- Bordwell, D. (1997). *On the History of Film Style*. London: Harvard University Press.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2013). *Film art: an introduction* (10. Utgave). New York: McGraw Hill.
- Bruzzi, Stella. (2013.) The Performing Film-maker and the Acting Subject. B. Winston (Red.), *The Documentary film book* (s. 48-58). UK: Palgrave Macmillan.
- Carroll, N. (2003). *Engaging the Moving Image*. London: Yale University Press.
- Clariond, A. & Nuncio G. (regissører). (2020). *Road to Roma* [Dokumentar]. Mexico: Agencia Bengala.
- Cuarón, A. (Produsent, Regissør, Manusforfatter & Fotograf). (2018). *Roma* [Spillefilm]. Mexico: Esperanto Filmoj, Participant & Pimienta Films.
- Deleuze, G. (1986). *Cinema 1: The Movement Image*. London: The Athlone Press
- Gandy, R & Hodges, D. (2002). *Mexico under Siege*. New York: Zed Books.
- Gleiberman, O. (2018, 30. August). Film Review: 'Roma'. *Variety*. <https://variety.com/2018/film/reviews/roma-review-alfonso-Cuarón-1202919033/>
- Gutierrez, D. (Produsent). (2019). *Roma with Alfonso Cuarón and Alejandro G. Iñárritu* [Podcast]. Hentet fra: <https://soundcloud.com/thedirectorscut/roma-with-alfonso-cuaron-and-alejandro-g-inarritu-ep-173>
- Harrison, J. H. (2019). Roma: Another word for Amor. *Film Criticism*, 43 (3). <http://dx.doi.org/10.3998/fc.13761232.0043.304>
- Kracauer, S. (1960). *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. London: Oxford University Press.

Marguiles, I. (2002). *Rites of Realism*. Durham: Duke University Press.

Renée, V. (2016, 27. august). 3 Different Ways Alfonso Cuarón Uses Long Takes in His Films. *No Film School*. Hentet fra: <https://nofilmschool.com/2016/08/3-different-ways-alfonso-cuaron-uses-long-takes-his-films>

Stam, R. (2000). *Film Theory: An Introduction*. Massachusetts: Blackwell Publishers Ltd.

Variety. (2019, 19. februar). *How Alfonso Cuarón shot 'Roma's' beach scene in one take*. [Videoklipp]. Hentet fra: https://www.youtube.com/watch?v=d8BanE_LKMQ

Vasiliauskas, M. (2019, 12. august). How Alfonso Cuarón Makes Every Shot Count. *Studiobinder*. Hentet fra: <https://www.studiobinder.com/blog/alfonso-cuaron-movies/#Alfonso-Cuar%C3%B3n-uses-extreme-long-takes>

Williams, L. (1998). *Melodrama Revised*. N. Browne (Red.), *Refiguring American Film Genres*. Berkeley: University of California Press

Wils, T. (2016). Phenomenology, Theology and 'Physical Reality': The Film Theory Realms of Siegfried Kracauer. I. Aitken (Red.), *The Major Realist Film Theorists* (2. Utgave – s. 67-80). Edinburgh: Edinburgh University Press.