

Øystein S. Christie

## *A.I. Artificial Intelligence (Spielberg, 2001)*

Lett og ledig Kubrick eller mørk og forskrudd Spielberg?

Bacheloroppgave i Filmvitenskap  
Veileder: Christer Bakke Andresen  
Juni 2022

*Geography is one of the most important things to me, so the audience isn't thrown into chaos trying to figure out the story you're telling.*

*The audience needs to be clearer than you.*

Steven Spielberg

*I would not think of quarreling with your interpretation nor offering any other, as I have found it always the best policy to allow the film to speak for itself.*

Stanley Kubrick



Øystein S. Christie

## *A.I. Artificial Intelligence* (Spielberg, 2001)

Lett og ledig Kubrick eller mørk og forskrudd Spielberg?

Bacheloroppgave i Filmvitenskap  
Veileder: Christer Bakke Andresen  
Juni 2022

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



Kunnskap for en bedre verden



### **Sammendrag:**

Denne oppgaven ser nærmere på filmen *A.I. Artificial Intelligence* (2001), som ble konseptualisert av Stanley Kubrick, men regissert av Steven Spielberg etter Kubricks død. Jeg spør hvordan de to filmskaperens høyst særegne stiler samhandler i denne filmen; hvordan komplimenterer og/eller motvirker de hverandre, og hva blir resultatet? Hva går tapt og hva vinner filmen gjennom denne hybriden? Ved å trekke fra diverse filmteoretikere – blant andre Murray Smith, Greg M. Smith, Margrethe Bruun Vaage og Carl Plantinga – argumenterer jeg for at Kubrick i langt større grad enn Spielberg er tilbøyelig til å utforske moralske gråsoner og yttergrensene for emosjonelt engasjement i filmene sine. I *A.I.* observerer jeg at Spielberg «presses» til å ta mer aktiv stilling til filmens iboende samfunnskritikk og moralfilosofiske spørsmål enn hva man er vant til å se fra ham, men at den fortsatt er *betydelig* mindre kompleks og mer sentimental enn andre Kubrick-filmer. Oppgaven beskriver også noen mulige forklaringer på hvorfor Kubrick *selv* ville ha inn Spielberg som regissør; Spielberg ville kunne øke filmens kommersielle potensiale betraktelig, og han ville også kunne lage en barnlig eventyrfilm med et sterkere emosjonelt engasjement enn det Kubrick trolig kunne klart selv.

Nøkkelord: Stanley Kubrick, Steven Spielberg, sympatiststruktur, emosjonelt engasjement, sentimentalitet, samfunnskritikk, moralfilosofi.

**Abstract (in English):**

This paper examines the film *A.I. Artificial Intelligence* (2001), which was conceptualized by Stanley Kubrick, but directed by Steven Spielberg after Kubrick's death. I ask how the two filmmakers' highly distinct styles interact in this film; how do the two complement and/or counteract each other, and what is the result? What is lost and what is won in this hybrid? Drawing on various film scholars – among others Murray Smith, Greg M. Smith, Margrethe Bruun Vaage and Carl Plantinga – I argue that Kubrick, to a far bigger degree than Spielberg, is willing to explore moral gray-areas and the outer limits of emotional engagement. For *A.I.*, I observe that Spielberg is “pushed” into a more active stance on the film's inherent social criticism and moral philosophical questions than viewers have come to expect from him, but that it is still *considerably* less complex and more sentimental than other Kubrick-films. The paper also describes some potential reasons for why Kubrick himself *wanted* Spielberg to direct the film; that Spielberg would drastically increase the film's financial potential, and that he would be able to make a film about a child's adventure in a more deeply engaging manner than what Kubrick could likely have made himself.

Keywords: Stanley Kubrick, Steven Spielberg, structure of sympathy, emotional engagement, sentimentality, social criticism, moral philosophy.

## INNHALDSFORTEGNELSE:

---

1 INTRODUKSJON .....	4
2 EN BYTTEHANDEL: EMOSJONELT ENGASJEMENT MOT KRITISK TENKNING	7
2.1 Sympatiserende vs distanserte narrativer .....	7
2.2 En lek med sympatistrukturen .....	8
2.3 Sentimentalitet og simplisme .....	10
2.4 Samfunnskritikkens begrensede rolle.....	11
2.5 Innenfor eller utenfor rammene? .....	13
3 HVA KUBRICK SÅ I SPIELBERG .....	15
3.1 Pengemaskinen Spielberg .....	15
3.2 Spielberg var bedre skikket til å fortelle en Pinocchio-historie .....	15
3.3 Et nødvendig emosjonelt engasjement .....	16
3.4 John Williams-faktoren .....	17
4 KONKLUSJON .....	18
5 KILDER .....	20
6 FILMOGRAFI: .....	21

## 1 INTRODUKSJON

---

Steven Spielberg. Navnet får en til å tenke på storslagne blockbuster-filmer. Kanskje tenker man på eventyraktige historier om romvesener (*Close Encounters of the Third Kind* [1977], *E.T. The Extra-Terrestrial* [1982]). Kanskje tenker man på banebrytende visuelle effekter (*Jurassic Park* [1993]). Andres tanker går rett til John Williams og det minneverdige lydsporet i *Jaws* [1975]).

Eller, kanskje aller mest sannsynlig, går tankene til heltemodige karakterer som på mer eller mindre fryktløst vis gjør store heldedåder (*Indiana Jones* [1981, 1984, 1989, 2008], *Saving Private Ryan* [1998], *Schindler's List* [1993], *Bridge of Spies* [2015]) og/eller forsvarer frihet mot mektige fiender (*Amistad* [1997], *Lincoln* [2012], *The Post* [2017]).

Når det gjelder moral innehar Spielbergs filmer et gjennomført og tidvis smertelig simplistisk bilde på rett og galt, godt og ondt. Det finnes unntak, selvfølgelig – i *München* (2005), for eksempel, prøver han å utforske *begge* sider i en terroraksjon – men stort sett er oppskriften hans enkel. Sagt på en flåsete måte; de gode er gode fordi de er gode og forsvarer frihet, og de onde er onde fordi de er onde og hater frihet.

Det sier en hel del om Spielberg at hans adaptasjon av Tintin (*The Adventures of Tintin* [2011]), en tegneseriefigur ment for barn, ikke er noe særlig mindre kompleks og utforskende enn resten av Spielbergs filmografi. Selv filmer som åpenbart er ment å være mørke og brutale, som for eksempel *The Color Purple* (1985), blir lette og ledige med Spielbergs berøring<sup>1</sup>.

I den andre enden av skalaen for kompleksitet og moralsk ambiguitet finner vi Stanley Kubrick, med sine mørke, dystopiske og/eller nihilistiske filmer om antihelter, destruktiv atferd og menneskelig utilstrekkelighet. Det er stor avstand fra Spielbergs eventyrlige univers til de forskrudde verdensbildene vi ser i filmer som *Dr. Strangelove* (1964), *A Clockwork Orange* (1971), *2001: A Space Odyssey* (1968), *The Shining* (1980) og *Eyes Wide Shut* (1999).

I langt større grad enn Spielberg driver Kubrick en utrolig interessant *lek* med linjen mellom det gode og det onde. Som jeg skal gå mer i dybden på videre i oppgaven, kan man si at Kubrick utnytter *sympatistrukturen* til å trigge filosofering hos seeren.

Nettopp av denne grunn er det fascinerende å tenke på at de to *auteurene* faktisk var gode venner i det virkelige liv. Enda mer interessant er det å studere filmen *A.I. Artificial Intelligence* (Spielberg, 2001), som er en merksnodig hybrid mellom de to filmskapernes stiler. Filmen ble konseptualisert av Kubrick relativt tidlig i karrieren hans, inspirert av boken *Super-*

---

<sup>1</sup> I dokumentaren *Spielberg* (Lacy, 2017) diskuteres de negative reaksjonene som Spielberg fikk på sin filmadaptasjon av den brutale og rå boka *The Color Purple* av Alice Walker; «it felt all too Disney!»



*Toys Last All Summer Long* av Brian Aldiss (1969). Kubrick hadde for vane å tygge på ideer i en årrekke, og dette var intet unntak. 30 år skulle passere.

Kubrick ansatte og sparket intet mindre enn *fire* manusforfattere på disse årene, men kom aldri til punktet der han følte seg klar for å lage filmen. På et tidlig stadium hadde han delt ideen med Spielberg, som elsket den; «this is the best movie you've ever had to make» var beskjeden fra Spielberg. Kubrick forsøkte også i årevis å få Spielberg til å regissere filmen, med ham selv som produsent. (Allerede i 1994 skal Kubrick ha sagt til sin venn: «Don't you think people would come to see a Stanley Kubrick production of a Steven Spielberg film?»), men Spielberg var skeptisk til å «ta» oppdraget fra sin venn. Da Kubrick døde i 1999, ble Spielberg overtalt av Kubricks familie til å overta prosjektet. Han skrev da manuset selv, basert på Kubricks mylder av skisser og notater<sup>2</sup>.

*A.I.: Artificial Intelligence* var å se på kino knappe to år senere. Filmen ble en relativ suksess – kanskje ikke til Spielberg å være (den står i dag som hans 19. mest innbringende film), men langt fra noen flopp. For en seer med grundig kjennskap til Spielberg og Kubricks andre verker, dog, er filmen først og fremst et intenst og svært fascinerende sammenstøt mellom to av filmhistoriens mest ikoniske og egenartede *auteurer*. Av den grunn er den også en interessant case for et observasjonsstudium.

Ved første øyekast skriker filmen av Spielberg: en kjempesøt liten cyborg-gutt, spilt av Haley Joel Osment (kjent fra *The Sixth Sense* [Shyamalan, 1999]), proppfull av håp og eventyrlyst, drar ut på ferd med et klart mål for øye – å finne en magisk fe som kan trylle ham om til en ekte gutt. I det hele tatt er det liten tvil om hvem man skal «heie på».

Dog ser man hele veien Kubrick som lusker i bakgrunnen, og det hele får et *veldig* annerledes uttrykk enn det man er vant til å se fra Spielberg. Cyborg-gutten har blitt hacket til å tro han elsker «moren» sin (spilt av Frances O'Connor), han blir forlatt i skogen etter at han holder på å drepe «broren» sin, og på ferden sin møter han en narsissistisk sex-robot spilt av Jude Law. Like under overflaten ser vi altså kompleksiteten og den moralske ambiguiteten vi kjenner fra Kubricks filmer. Når man ser denne filmen for første gang, er det nok mange som tenker: Kan dette virkelig være Spielberg?

Hvordan fungerer egentlig denne stilhybriden? Filmen mottok blandet kritikk da den kom. Mick LaSalle i *SFGate*, for eksempel, var nådeløs i sin kritikk: “*A.I.* exhibits all its creators' bad traits and none of the good. So we end up with the structureless, meandering,

---

<sup>2</sup> Se Greiving (2021) for den detaljerte historien bak filmen. Se også intervjuene med Brian Aldiss i Baxter (1997) for flere underholdende avsløringer om samarbeidet med den svært så eksentriske Kubrick.

slow-motion endlessness of Kubrick combined with the fuzzy, cuddly mindlessness of Spielberg. It's a coupling from hell" (LaSalle 2001).

Det var ikke så rent få som faktisk likte filmen godt, heller, og ofte var dette nettopp av den grunn at den er så mye mer kompleks enn hva man forventer fra Spielberg. Anthony O. Scott i *The New York Times* (2001), for eksempel, skrev at: "A.I. is the best fairy tale – the most disturbing, complex and intellectually challenging boy's adventure story – Mr. Spielberg has ever made" (Scott 2001).

I denne oppgaven skal jeg se nærmere på hvordan de to filmskapernes stiler går sammen og interagerer i denne filmen. Problemstillingen er som følger: *På hvilke områder i A.I. glir Spielberg-stilen og Kubrick-stilen over i hverandre, når komplementerer de hverandre, og i hvilke tilfeller oppstår det vi kan kalle et «kulturkrasj» mellom de to? Er sluttresultatet en «Kubricksk» Spielberg-film, en «Spielbergsk» Kubrick-film, eller noe midt imellom?*

Et naturlig andre ledd av forskningsspørsmålet blir å spørre, som jeg var inne på over, hva det var som fikk Kubrick til å *ville* at Spielberg skulle regissere filmen. Hvilke verdier tenkte Kubrick at Spielberg kunne bringe til filmen? Og, hvis vi snur på det, hvilke svakheter ligger i dette byttet – enten svakheter som Kubrick ikke forutså selv, eller svakheter som han var klar over, men som han var villig til å påføre sin egen visjon?

En åpenbar svakhet ved denne tilnærmingen/problemformuleringen, er at oppgaven i stor grad blir basert på spekulasjon og subjektive observasjoner. Dette er en utfordring som jeg (og leseren) må ha i bakhodet gjennom hele oppgaven. Det er derfor viktig å understreke at jeg på ingen måte kommer med noen fasit her – jeg prøver kun å kaste lys over disse temaene.

Opgaven er bygget opp på følgende måte: I kapittel 2 svarer jeg på oppgavens primære forskningsspørsmål om hvordan Kubrick og Spielbergs stiler går sammen, med spesiell vekt på spørsmål om emosjonelt engasjement og samfunnskritikk. I kapittel 3 dykker jeg inn i det sekundære forskningsspørsmålet om hvorfor Kubrick selv ønsket at Spielberg skulle regissere filmen, med vekt på at Spielberg var og er en pengemaskin, at han var og er eksepsjonelt god med historier om barn, samt at han var skikket til å gi *A.I.* det sterke, emosjonelle engasjementet den trengte, blant annet takket være musikken til John Williams, som på mange vis «følger med i Spielberg-pakken». Jeg avslutter oppgaven med en oppsummering og påfølgende konklusjon i kapittel 4.

## 2 EN BYTTEHANDEL: EMOSJONELT ENGASJEMENT MOT KRITISK TENKNING

---

I dette kapitlet skal jeg grave dypere i hva *A.I.* vinner, mister og risikerer å miste i overgangen fra Kubrick til Spielberg. Med et særlig fokus på faktorer som sympati/empati, kritisk tenkning og moralfilosofi, forsøker jeg å gi svar på det primære forskningsspørsmålet mitt om hvordan de to filmskaperens stiler samhandler, motvirker hverandre og komplementerer hverandre.

### 2.1 Sympatiserende vs distanserte narrativer

I kapitlet «Negative Emotions and Sympathetic Narratives» gjør Carl Plantinga (2009) et viktig skille mellom «sympathetic narratives» (sympatiserende narrativer) og «distanced narratives» (distanserte narrativer).

Sympatiserende narrativer, skriver han, bygger *nærhet* mellom seeren og sentrale karakterer. Karakterene i disse narrativene dyttes inn i vanskelige eller til og med katastrofale situasjoner, der seeren føler med og reagerer på karakterenes negative følelser. Disse narrativene er normen i Hollywood, og beskriver Spielbergs filmer svært godt – med de utvetydige heltene som vi aldri mister troen på (se filmene jeg nevner i første og andre avsnitt av introduksjonen).

Distanserte narrativer er heller ikke uvanlige i Hollywood, sier han, men disse er i enda større grad bundet til «kunstfilm». Disse ser bort fra den rene, sterke sympatien, og bygger i stedet på en mer distansert, kritisk, humoristisk og/eller kynisk tilnærming til karakterene. De lener seg også ofte på humor og ironi.

Denne beskrivelsen passer ypperlig til Kubricks filmer. Tittelkarakteren i *Dr. Strangelove* (1962), for eksempel, er en åpenbart forstyrret, tysk vitenskapsmann, trolig hentet inn til Det hvite hus i «Operation Paperclip»<sup>3</sup>. Hans elendige råd og måten han kjemper mot en hånd som vil opp i nazi-hilsen er merkelig komisk, men kan ikke sies å vekke medfølelse i seerne. På tilsvarende vis er tittelkarakteren i *Barry Lyndon* (1975) en ekkel, usympatisk og på mange vis latterlig karakter. Vi føler heller ikke sterkt for Dr. William (Tom Cruise) eller Alice Harford (Nicole Kidman) i *Eyes Wide Shut* (1999). Ei heller, tror jeg, er det Kubricks intensjon at vi *skal* føle noe særlig for disse.

---

<sup>3</sup> Operasjonen der den amerikanske regjeringen ga asyl til en rekke høytstående, nazistiske vitenskapsmenn etter andre verdenskrig (NPR 2014).

Det finnes selvfølgelig unntak også i Kubricks filmografi – *Spartacus* (1960), for eksempel, bygger på sterkt emosjonelt engasjement med filmens tittelkarakter, og kan klassifiseres som en typisk «heltefilm». I *Killer's Kiss* (1955) er det heller aldri tvil om hvem som skal få vår sympati – det er de to hovedpersonene. *Paths of Glory* (1955) er også en form for heltehistorie<sup>4</sup>. I disse filmene kan vi også kjenne igjen overtydelige skurke-karakterer som er typisk for Hollywood (og dermed også Spielberg). Allikevel; mer distanserte tilnærminger må kunne sies å være Kubricks norm. Flere eksempler kommer i senere avsnitt.

Selvfølgelig er det også glidende overganger mellom disse to – «we should also note that many films lie at the blurred boundaries of these categories, mixing ironic distance with sympathetic emotion ... for the purpose of moving the spectator without descending into a sentimentality that will alienate many viewers” (Plantinga 2009, 172).

Kanskje det aller mest illustrerende eksempelet på disse obskure skillelinjene, som dog er fra en annen filmskaper, er *Sympathy for Mr. Vengeance* (Park, 2002). Dette er en film der vi aldri vet hvem vi egentlig skal heie på eller hvem som fortjener vår sympati. Under hele filmen sitter vi og spør oss selv «hvem er det som er Mr. Vengeance?» - og vi får heller aldri et fasitsvar. Av de to jeg ser på, er dette helt klart innenfor Kubricks domene.

## **2.2 En lek med sympatistrukturen**

Nært beslektet med det Plantinga skriver om, finner vi Murray Smith. I kapittelet «Engaging Characters» (1995) introduserer han oss for begrepet «sympatistruktur» for å beskrive mekanismene som filmskaperne bruker for å gjøre en karakter emosjonelt engasjerende og dermed skape tilknytning mellom seerne og karakterene.

. Han bryter denne strukturen ned i tre hovednivåer av emosjonelt engasjement; *recognition* (i hvilken grad seeren kjenner seg igjen i karakterene, med andre ord hvordan en film genererer de figurene den trenger), *alignment* (hvilket nivå seeren plasseres på i forhold til karakterene, altså hvilken tilgang seeren har på informasjon og tanker i filmen) og *allegiance* (det at seeren relativt raskt former forskjellige troskap/lojaliteter til karakterene, altså at vi tiltrekkes eller frastøtes karakterene). Disse tre interagerer på en hel rekke måter.

Filmskaperne bruker ulike teknikker og stilgrep for å utnytte denne strukturen, og dermed få seeren til å sympatisere med spesifikke karakterer. Spielberg må sies å være (usedvanlig) god på å bruke de tre konseptene i sympatistrukturen til sin fordel; Smith (1995, 90) trekker frem

---

<sup>4</sup> Men også her er heltebildet ganske obskurt; de karakterene vi føler sterkest med – militærnektene – er de onde sett fra et militærperspektiv.

*Schindler's List* (1994) som et eksempel. Her får vi «alignment» med Amos Goeth (Ralph Fiennes) på samme tid som han gjør grusomme handlinger mot jødene i leiren.

På tross av dette eksempelet (og et par andre eksempler jeg nevner på diverse steder i oppgaven), vil jeg samtidig påstå at Spielberg er forholdsvis passiv i sin *lek med* og *utforsking av* denne makten, som kommer til uttrykk gjennom temmelig unyanserte karakterframstillinger i hans filmer. Friedman (2006) oppsummerer dette på en spesielt treffende måte når han kaller Spielberg “a technically gifted and intellectually shallow showman who substitutes spectacle for substance and emotion for depth” (2).

Som jeg skrev om over, er det sjeldent noen særlig tvil om hvem vi skal heie på hos Spielberg, ei heller om hvorvidt det er *riktig* å skulle heie på dem – man heier på de utvetydige heltene jeg ramset opp i introduksjonen (typisk spilt av Tom Hanks, Harrison Ford, og/eller søte barn), og man hater ansiktsløse monstre og/eller organisasjoner. Et godt eksempel er romvesenene i *War of the Worlds* (2005), som er besatt av tanken på å ødelegge jorden, uten noe som helst motiv. Spielberg gjør heller ingen forsøk *overhodet* på å gi dem et motiv. Som jeg skrev i introduksjonen – de er onde fordi de er onde.

Blant de mest illustrerende eksemplene er Spielbergs rene krigsfilmer, *Saving Private Ryan* (1998) og *Flags of Our Fathers* (2006), som han produserte for regissør Clint Eastwood. Disse filmene er komplett ensidige, uten noen som helst form for utforsking av den andre siden. Noe ala en av sluttscenene i *Full Metal Jacket* (Kubrick, 1987), der «heltene» blir stående og krangle om hva de skal gjøre med den siste gjenlevende vietnameseren, tror jeg ville vært helt utenkelig i en Spielberg-film.

Kubrick, derimot, bruker sympatistrukturen som et hoppetau, og han leker seg stadig med seerens sympati, empati og lojalitet – hvor de er og hvor de *bør* være. I *Full Metal Jacket* (1987) føler man helt klart *noe* for Private Pyle (Vincent D’Onofrio), men man klarer aldri helt å plassere det. I *Lolita* (1962) føler man et intenst hat mot Professor Humbert (James Mason), men seeren kjenner allikevel på en viss nervøsitet de gangene han holder på å avsløres. Ethvert mentalt stabilt menneske vil ta avstand fra handlingene til Jack (Jack Nicholson) i *The Shining* (1980), men jeg tror de færreste klarer å unngå å sympatisere med ham på et visst (kanskje også underbevisst) plan<sup>5</sup>.

Karakteren Alex (Malcolm McDowell) i *A Clockwork Orange* (1971) er et annet godt eksempel her. Han er en kaldblodig morder, og på alle måter en gjennomført forferdelig person.

---

<sup>5</sup> Se også Andresen (kommer 2022), som skriver om kunsten å skape «empathy with the devil» i psykologiske grøsserfilmer. En interessant parallell kan også trekkes til Vaage (2017) sin drøfting rundt den stadige portretteringen av antihelter på amerikansk TV.

Like fullt er det noe som vrenger seg i oss når vi ser at *vår* Alex blir torturert. Og hele tiden vet vi *også* at reaksjonen vår er grunnleggende feil. Vi beveger oss fra «Nei! Å plage andre er det eneste han elsker – ikke ta det fra ham!» til «Hvordan kom vi hit at jeg faktisk heier på denne karakteren?» Å boltre seg i moralske gråsoner på denne måten må kunne sies å være en sentral del av Kubricks stil og hans signatur.

Det er derfor interessant å se hvordan Spielberg i *A.I.* «presses» til å ta stilling til sympatistrukturen på en mer «Kubricksk» måte – noe han slett ikke er vant til. Fortjener egentlig David (Osment) vår sympati når han åpenbart utgjør en fare for familien sin? Skal vi føle med Monica (O'Connor) når hun forlater «sønnen» sin i skogen? Hva skal vi tenke om Gigolo Joe (Law), som på skamløst vis utnytter sårbare kvinner? Og skal vi hate menneskene som sitter med en reell frykt for at robotene skal ta over?

Et annet fascinerende eksempel er den avskyelige, dog ekte, broren til David, og hvordan publikum «tvinges» til å stille store spørsmål rundt ubetinget kjærlighet til ens barn. «Our startled discovery that we may prefer David to his quasi-brother – he's perfect, after all – is an indication of how tangled and ambiguous the movie's themes are» (Scott 2001).

Det at vi faktisk liker David *bedre* enn sin «ekte» bror kan være et godt filosofisk «springbrett» til store spørsmål, og dermed også et tegn på at Spielberg har tatt i bruk moralsk ambiguitet som virkemiddel i større grad enn han pleier å gjøre. På den annen side kan dette selvfølgelig være enda et bevis på sympatistrukturens mer direkte makt – og at Spielberg i kjent stil får oss til å heie på den han vil. Hvis dette er tilfelle, er denne delen av plottet *ikke* et tegn på moralsk ambiguitet og kompleksitet, men snarere det motsatte.

### **2.3 Sentimentalitet og simplisme**

Jeg vil raskt vende tilbake til Plantinga: “Distanced narratives can be thought to enable, and sympathetic narratives to disable, critical thought” (Plantinga 2009, 191). Da Kubrick «ga» *A.I.* til Spielberg var det altså en reell fare for at mye av den kritiske tenkingen og tiltenkte samfunnskritikken hans ville gå tapt bak det som kan kalles Spielbergs emosjonelle «overstyring».

Plantinga kommer riktignok også med kritikk (/nyansering) av denne sort-hvitt fremstillingen: «Many sympathetic narratives are indeed naïve or uncritical, but there is nothing in the elicitation of strong sympathetic emotions that prima facie could be said to disable critical thought” (Plantinga 2009, 192).

*Münich* (Spielberg, 2005) fungerer som et illustrerende eksempel. De fleste av karakterene i det israelske «hevnteamet» kjører på uten noen gang å stoppe opp og stille kritiske spørsmål; «Det eneste blodet som betyr noe, er jødisk blod» sier Daniel Craigs karakter. Her fungerer karakteren Carl (Ciarán Hinds) som en slags kontrær samvittighetsfigur som stiller spørsmål ved det irrasjonelle i det de driver med. Seerne sitter dermed igjen med dyptpløyende spørsmål om hva hevn egentlig fører til (er hevn egentlig bare en uunngåelig, destruktiv og nedadgående spiral?)

Spielberg er altså slett ikke ute av stand til kritisk tenkning. Det er dog liten tvil om at kritisk tenkning og samfunnskritikk er Kubricks spesialiteter, og at han løp en betydelig risiko for å gå glipp av disse elementene ved å se seg ut Spielberg som regissør for *A.I.*

Samtidig er det viktig å huske på at Kubrick åpenbart hadde sine egne utfordringer her, bare i den andre enden av problemet. Kynisme og intellektuell overlegenhet er noe Kubrick har fått mye kritikk for opp gjennom årene. For eksempel; i en velskrevet kommentar skriver Jim Emerson (2007) blant annet at «Kubrick hates humans!».

Kubrick skjønte kanskje at filmen hans trengte *sentimentalitet* for å lykkes, og at Spielberg kunne gi filmen dette. Med andre ord hadde han kanskje en følelse på at hans egen dyptsittende kynisme ikke var kompatibel med en historie av typen han så for seg i *A.I.* «[I]f sentimentality is defined in part as an idealized misrepresentation of the Familiar Good Object and a vilification of the Bad Object or the Other, the claim can be made that this melodramatic way of viewing the world is characteristic of many Hollywood films” (Plantinga 2009, 194). Og det er langt ifra en kontroversiell påstand at Spielberg er langt mer «Hollywoodsk» enn Kubrick<sup>6</sup>.

Det er utvilsomt bred appell i et simplistisk verdensbilde av typen Spielberg kan tilby – det er noe deilig i å slippe å tenke på verdens harde realiteter. Faren ved dette, slik jeg ser det, er hvis vi glemmer debattene som filmen tar opp i sitt fundament. Mer om dette i det kommende avsnittet.

## **2.4 Samfunnskritikkens begrensede rolle**

Her er vi også inne på en god illustrasjon på Spielbergs manglende (ikke-eksisterende?) utprøving med nyanser og kompleksitet; idiotforklaring av «slemme» karakterer som truer vår

---

<sup>6</sup> Se for eksempel boken *The Way Hollywood Tells It* (Bordwell 2006), som gjentatte ganger omtaler Spielberg som en mester av det postklassiske Hollywood. Se også Friedman (2006), som skriver at Spielberg har blitt «a synonym for Hollywood itself» (2)

hovedperson. I *A.I.* er det en lengre sekvens med det såkalte «Flesh Fair», der sinte mennesker som frykter for robotenes dominans ødelegger roboter med dynamitt og kokende olje.

Like fullt, i det øyeblikket de ser en cyborg som ligner på et barn, er de klare for å gi slipp på alt de tror på, og snur sinnet sitt mot sjefen for oppvisningen (Brendan Gleeson). Det at demonstrantene fremstilles som idioter på denne måten, gjør at det blir umulig for seeren å ta argumentene deres på alvor. For mange, for eksempel de som står i fare for å miste jobbene sine til «maskinisering/robotisering» og kunstig intelligens, er dette helt reelle bekymringer som bør tas på alvor.

Mye nyere litteratur problematiserer hvordan kunstig intelligens (AI) er i ferd med å ta over en rekke samfunnsområder (se for eksempel Harari 2017). Farene ved AI er også tema i mange store filmer (for eksempel *Blade Runner* [Scott, 1982], *Blade Runner 2049* [Villeneuve, 2017], *Ex Machina* [Garland, 2014] og *Her* [Jonze, 2013]). Også Kubrick hadde erfaring med å tematisere overintelligente roboter (tenk bare på «HAL9000» i *2001: A Space Odyssey* [1968]<sup>7</sup>).

Filmen har utvilsomt potensiale til å tematisere viktige spørsmål knyttet til kunstig intelligens. Er det å elske en robot patetisk? Er det å være slem mot en robot umoralsk? Hva er sosial etikette rundt roboter? Store, filosofiske spørsmål ligger godt innenfor filmens rekkevidde, men den griper ikke muligheten, i hvert fall ikke i tilfredsstillende grad. Man sitter ikke igjen under rulleteksten og grubler – som man ofte gjør etter Kubrick-filmer – man trekker på skuldrene og tenker «Hm, det var da en søt film, om enn noe forstyrrende».

Ved å la Spielberg lage denne filmen – og dermed la sentimentaliteten herje fritt – ødelegges *A.I.* sitt samfunnskritiske potensiale i stor grad. Jeg er overbevist om at Kubrick ville taklet scenene med anti-robot- demonstrasjoner mye mer på alvor, slik at seeren ville blitt sittende med dyptgående spørsmål om kunstig intelligens. Spielberg har derimot redusert disse demonstrantene til tankeløse slemminger som det er umulig å få en forståelse av eller et snev av medfølelse med. Sett i lys av hvor viktig debatten om kunstig intelligens har blitt de siste årene, hadde verden kanskje *trengt* en Kubrick-inspirert diskusjon av rollen til menneskelignende roboter.

Jeg prøver ikke å si at denne sekvensen av *A.I.* er helt uten substans; den tar opp dehumanisering, et tema som har vært sentralt i andre Spielberg-filmer, som for eksempel *Amistad* (1997, dehumanisering av slaver) og *Schindler's List* (1993, dehumanisering av jøder). Og den gjør det på en måte som utvilsomt er tankevekkende. Men jeg føler like fullt at Spielberg

---

<sup>7</sup> Se også dokumentaren *2001 Sparks in the Dark* (Bermúdez, 2018) for en dyptgående analyse av denne filmens tematikk og budskap.



på mange vis kaster bort en gylden mulighet til å bringe inn nyanser og leke seg med sympatistrukturen.

Jude Laws karakter er et annet godt eksempel på en forspilt mulighet. Man kan se for seg at denne karakteren kunne fungert godt i en Kubrick-film; at han kunne fungert som en måte å stille de samme eksistensielle spørsmålene som stilles i resten av filmen, bare på en annen måte – en måte som utfordrer etablerte kunnskapsrammer og leker seg i moralske gråsoner i enda større grad.

I Spielbergs *A.I.* blir derimot Laws karakter både meningsløs og malplassert. Filosofien som denne karakteren opprinnelig var ment å oppfordre til, er ikke engang et aktuelt tema i filmen. Resultatet er en nokså ekkel karakter som hverken er lett å like (les: få sympati for) eller driver handlingen videre i nevneverdig grad. Som LaSalle (2001) skriver; “the gigolo robot has no business in the movie, and he could easily be cut without any effect on the story”.

Langs samme linje vil jeg påstå at de andre karakterene i *A.I.* på mange måter er smertelig endimensjonale, ensrettede og unyanserte, selv om man tidvis ser klare spor av deres tiltenkte kompleksitet. Jeg vil dog også si at Spielberg kun er interessert i de karaktertrekkene som driver hans narrativ videre, og at han er mindre opptatt av «Kubrickske» omveier og filosofiske dypdykk. Resultatet er karakterer med komplekse Kubrick-skjeletter og simplistiske Spielberg-klær.

## **2.5 Innenfor eller utenfor rammene?**

Sagt på en annen måte er Spielberg forholdsvis dårlig på å utfordre eksisterende kunnskapsrammer. En interessant parallell kan trekkes til kognitiv psykologi. I dette fagfeltet er det godt etablert at mennesker har to ulike måter å forholde oss til ny informasjon; *assimilering* (tvinge den nye informasjonen inn i rammer vi kjenner) og *transformering* (endre på det vi trodde vi visste, på et mer fundamentalt nivå) (Marshall 1995; Todorova og Durisin 2007).

Jeg vil påstå at Kubrick og Spielberg befinner seg i hver sin leir på dette området. Kubrick bruker ny informasjon til å utfordre rammene våre, med det endelige målet om at vi skal snu blikket tilbake på våre egne rutiner og tenkemåter og kanskje også gjøre noen endringer i oss selv – han *transformerer*. Spielberg, derimot, holder seg godt innenfor våre etablerte rammer, og det er aldri noe irrasjonelt eller fundamentalt overraskende i hans filmatiske verden – han *assimilerer*.

Det er i denne overgangen jeg tror *A.I.* mister noe verdifullt; noe man føler at filmen kunne – og burde (?) – hatt. Den *burde* fått oss til å tenke over moderne samfunnstrender på en betvilende og fundamental måte. Noe den slett ikke gjør, etter min mening.

En parallell kan trekkes til en annen Spielberg-film som heller ikke stiller viktige spørsmål som er innenfor dens rekkevidde, nemlig *Minority Report* (2002). Den handler om tre «precogs [precognitives]», som har evnen til å forutse mord, og som hjelper politiet med å stanse kriminalitet før det har skjedd. De tre lever under mildt sagt uverdige forhold, men de har til gjengjeld klart å få mordraten i USA til 0. For en med en interesse for moralfilosofi (les: en Kubrick-fan) ser man at veien ligger åpen for å ta opp store, interessante spørsmål, for eksempel om mål noen gang kan helliggjøre midler.

Men filmen har ikke et snev av filosofiske tendenser. I stor grad vil jeg påstå at Spielberg feier alle slike debatter enkelt og greit under teppet. Karakteren til Tom Cruise, som er filmens ubestridte helt, klarer på heroisk vis å frigjøre de tre og stenge ned hele «precrime»-programmet. Filmen slutter med at de tre lever lykkelig og uforstyrret i alle sine dager i et hus på landet. Hva som skjer videre med mordraten blir ikke nevnt, men det er rimelig å tro at den skyter i været igjen.

Ikke på noe tidspunkt i filmen blir det stilt spørsmålstegn ved om det var verdt å frarøve tre personer friheten for å stoppe *alle* mordene i USA. Det er ikke en kontroversiell påstand at Kubrick trolig ville taklet tematikken i *Minority Report* på en veldig annerledes måte, som i langt større grad ville utfordret konvensjonelle rammer for tenkning.

\*\*\*\*\*

Jeg vil avslutte kapittelet med en tanke og et spørsmål: På mange vis er det en “trade-off” mellom emosjonelt engasjement og kritisk tenkning i filmer. Kan det tenkes at Kubrick var klar over at han helte kraftig til den ene siden, men at han selv skjønnte at visjonen hans trengte å trekke over til den andre siden – siden der Spielberg «regjerte» - og at han dermed var villig til å løpe risikoen for å miste de samfunnskritiske aspektene ved filmen? Mer om dette i det kommende kapittelet.

### 3 HVA KUBRICK SÅ I SPIELBERG

---

I dette kapittelet skal jeg se nærmere på noen av de tingene som Spielberg må kunne sies å være bedre enn Kubrick på, og som dermed kan være med på å forklare hvorfor Kubrick selv ønsket at Spielberg skulle regissere filmen for ham. Hva var det Kubrick så i Spielberg som gjorde at han var villig til å løpe risikoene jeg beskrev i kapittel 2?

#### **3.1 Pengemaskinen Spielberg**

En mulig forklaring på hvorfor Kubrick ønsket at Spielberg skulle lage filmen, er det finansielle aspektet. Tom Gunning bruker navnet «Spielberg-Lucas-Coppola cinema of effects» for å beskrive filmer som baserer seg på *fascinasjon* for å bli publikumsfavoritter (les: pengemaskiner). «[R]ecent spectacle cinema has reaffirmed its roots in stimulus and carnival rides» (Gunning 1986, 387). Strategiene som typisk brukes i disse filmene, sier han, er godt egnet til å trekke til seg publikum (les; tjene penger).

Ifølge *The Numbers* er Spielberg den mest innbringende regissøren noensinne, med en totalsum på over 10 milliarder dollar. Kubrick finner vi helt nede på 440. plass, med en totalsum på 395 millioner dollar. Satt i perspektiv er dette kun et lite stykke over *gjennomsnittet* for Spielbergs 37 filmer. Det sier seg selv at det kommersielle potensialet i *A.I* ville øke betraktelig hvis man fikk Spielberg og ikke Kubrick til å regissere den..

I Hollywood handler det meste om penger, og Spielberg er blant de beste – i sin bok om den amerikanske filmindustrien kaller Lewis (2007) Spielberg for «the perfect money machine». Kubrick var garantert fullstendig klar over dette. En god illustrasjon er at han selv uttalte at han ikke likte *Star Wars* (Lucas, 1977) som filmfortelling, men at han var enormt imponert over og fascinert av den pengemaskinen som filmen ble (Greiving 2021). Det er dermed plausibelt at han så seg ut Spielberg for å komme nærmere en slags variant av *Star Wars* – i det minste finansielt sett.

#### **3.2 Spielberg var bedre skikket til å fortelle en Pinocchio-historie**

Eventyret om Pinocchio står sentralt i *A.I.*, først ved at Monica (O'Connor) leser det høyt for guttene, og så ved at David (Osment) legger ut på ferd for å finne den magiske feen fra eventyret. Her ser vi noe som potensielt var en viktig faktor bak Kubricks ønske om å gi regien

til Spielberg, nemlig det at Spielberg var og er eksepsjonelt god på å lage filmer om og/eller med barn<sup>8</sup>.

Det var Kubrick som først trakk inn ordet «Pinocchio-historie» i visjonen for *A.I.* – det er altså ikke noe Spielberg trakk inn av eget initiativ, som man kanskje kunne trodd. Kubrick *visste* altså at filmen trengte sterke innslag av et barnlig eventyr; og hvem er vel bedre til akkurat det enn Steven Spielberg?

Kubrick selv har kun filmer om dypt forstyrrede barn i sin filmografi – *Lolita Haze* (Sue Lyon) i *Lolita* (1962) og Danny Torrance (Danny Lloyd) i *The Shining* (1980), for eksempel – slett ikke av den typen David er og må være i *A.I.* David skulle være et forsømt barn a la Elliott (Henry Thomas) i *E.T.* (1982) og Jim (Christian Bale) i *Empire of the Sun.*(1987), og da var Spielberg det naturlige valget.

### **3.3 Et nødvendig emosjonelt engasjement**

Nå mot slutten har jeg lyst til å vende tilbake til noe jeg skrev om i kapittel 2, nemlig at Spielberg unektelig er og var utrolig dyktig på å skape emosjonelt engasjement mellom seeren og filmkarakterene sine.

Det er langt ifra usannsynlig, tror jeg, at Kubrick selv *visste* at hans visjon for *A.I.* var avhengig av usedvanlig sterk emosjonell identifikasjon og tilknytning til karakterene for å fungere hos publikum. På sett og vis fortelles jo *A.I.* fra «feil» side fra et menneskelig perspektiv. Det er nødvendig å male opp David som en utvetydig helt – og nettopp dette er jo Spielbergs spesialitet.

For å bruke et begrep fra Greg M. Smith (1999); Spielberg bruker «mood-cue»-tilnærmingen («stemningstilnærmingen») i aller høyeste grad, altså at han aktivt utnytter filmenes stilelementer for å appellere til seernes emosjoner. Ifølge Smith er det en direkte sammenheng mellom en films målorientering og dens tetthet av emosjonell informasjon. Spielbergs sedvanlige følelsesflyt ville altså kunne gjøre det enklere å «hamre gjennom» filmens budskap. Dette tror jeg Kubrick var fullstendig klar over, og at han ønsket å bruke dette for alt det var verdt<sup>9</sup>.

Langs samme linje tror jeg også at Kubrick var ute etter en renselses-mekanisme som del av sin visjon for *A.I.* Konseptet om *katarsis* står sentralt i «sympathetic narratives» (se igjen Plantinga 2009). Begrepet kommer opprinnelig fra den greske filosofen Aristoteles, da han

---

<sup>8</sup> Se for eksempel Shone (2016) for en skjematisk framstilling av Spielbergs mange filmer med og om barn.

<sup>9</sup> Se også Vaage (2010), som skriver om hva som skal til for å skape «empathetic engagement» mellom seeren og karakterene. Her trekker hun fram Spielbergs filmer som rike på «the attraction of empathy».

brakte det om kunst. Begrepet er mye omdiskutert, men en vanlig tolkning er at ved å gjenoppleve et traume i kontrollerte omgivelser, vil mottakeren få et nytt, «tryggere» utløp for følelsene sine (Encyclopedia Britannica 2016).

I filmsammenheng handler dette om å bruke traumatiske hendelser til å «exchange a representation of irrevocable loss for a quasireligious, ritual affirmation [of] transformative power» (Plantinga 2009, 173). Plantinga nevner Spielberg som en stor mester på dette, og bruker avslutningene på *E.T.* (1982), *Schindler's List* (1993) og *Saving Private Ryan* (1998) som eksempler. Jeg ser det som plausibelt at Kubrick, i sin visjon for *A.I.*, så for seg et katarsis-element av den typen Plantinga beskriver, og at han selv innså at Spielberg var bedre rustet enn ham selv til å skape dette.

Det er ikke ofte man gråter av Kubricks filmer, men for *A.I.* trengte han at seeren skulle få et utløp for sterke følelser, og derfor valgte han «Mr. Warm and Cozy» (=Spielberg, hvis det skulle være noen tvil). For å ta et konkret eksempel fra filmen: Scenen der Monica (O'Connor) forlater David (Osment) i skogen. Det er vanskelig å se for seg at Kubrick kunne klart å lage en så *dypt* hjerteskjærende scene som det Spielberg faktisk klarte.

### **3.4 John Williams-faktoren**

Kubrick visste altså at Spielberg kunne frakte visjonen hans for *A.I.* over i et magisk og sterkt emosjonelt engasjerende univers. Jeg tror at den eventyrlige musikken til John Williams, som unektelig er langt mer «Hollywoodsk» - og dermed også lettere å «selge» til seerne – enn musikken vi er vant til å høre i Kubricks filmer, var en helt essensiell del av dette.

Den legendariske filmkomponisten har laget musikken til *alle* Spielberg-filmene (kun med unntak av *The Color Purple* [1985] og *Bridge of Spies* [2015]), så det er knapt en kontroversiell påstand å si at Williams-musikk og Spielberg-film kommer i samme pakke. Dette visste Kubrick, noe jeg tror var en viktig faktor bak ønsket hans om å «gi» filmen til Spielberg.

Jerrold Levinson (1996) gjør et viktig skille mellom filmmusikk som er komponert *til* en film og filmmusikk som er appropriert fra eksisterende musikk. Levinson påpeker hvordan “music composed *for* a film ... is more likely to be purely narrative in function than preexisting music appropriated *by* a filmmaker” (Levinson 1996, 249).

De fleste vil si seg enig i at Spielberg/Williams er i første kategori (tenk bare på hvordan musikken i *Jaws* [1975] fjerner behovet for å engang *vis*e haien i størstedelen av filmen), mens

Kubrick langt oftere er i den andre (*2001: A Space Odyssey* [1968], *A Clockwork Orange* [1971], *Barry Lyndon* [1975])<sup>10</sup>.

Som jeg har hypotetisert tidligere, var nok Kubrick fullstendig klar over at det narrative han ønsket å selge i *A.I.* ville kunne være vanskelig å svelge for mange. Derfor tror jeg han ønsket å ta John Williams til hjelp, noe han ville oppnå ved å få inn Spielberg som regissør. Musikken i *A.I.* er upåklagelig vakker, og bidrar i stor grad til å «banke gjennom» filmens narrativ og budskap, og dermed også til å styrke dens emosjonelle påvirkningskraft.

## 4 KONKLUSJON

---

I denne oppgaven har jeg sett nærmere på filmen *A.I. Artificial Intelligence* fra 2001. Den ble konseptualisert av Stanley Kubrick allerede på slutten av 1960-tallet, men ble først laget etter Kubricks død, av Steven Spielberg.

På de foregående sidene har jeg beskrevet de to filmskaperens særegne stiler, og forsøkt å finne svar på hvordan de to samhandler, motvirker hverandre og komplementerer hverandre i *A.I.* Hovedtendensen jeg finner – dog med hederlige unntak – er at Spielberg bruker sympatistrukturen på en mer direkte og relativt passiv måte i forhold til det vi er vant med fra Kubrick. Det samme ser vi i *A.I.*, i at det aldri er noen tvil om hvilke karakterer som fortjener vår sympati og som det er riktig å heie på.

På denne måten går mye av kompleksiteten, samfunnskritikken og moralfilosofien som vi forventer fra Kubrick – og som sannsynligvis også lå innvevd i hans visjon for *A.I.* – tapt i Spielbergs sentimentale og simplistiske «Dream Machine». Igjen vil jeg understreke at oppgavens argumentasjon i stor grad bygger på *mine* subjektive observasjoner, og at den på ingen måte bør ses som noen fasit. Derimot har jeg forhåpentligvis lyktes i å kaste lys over disse temaene.

Historien bak *A.I.* er dog at Kubrick *selv* ville at Spielberg skulle regissere filmen. I oppgavens tredje kapittel så jeg på noen potensielle forklaringer på *hvorfor* han ønsket dette, fortrinnsvis at Spielberg er en pengemaskin som ville drive opp filmens markedsverdi, at Spielberg var og er eksepsjonelt god på historier om barn, og at Spielberg kunne skape det sterke emosjonelle engasjementet som filmen var avhengig av, blant annet på grunn av det jeg omtaler som «John Williams-faktoren».

---

<sup>10</sup> Tiller (2014, 118) fører et lignende argument når han setter den kjente klassiske musikken i *2001: A Space Odyssey* (1968) opp mot orkestermusikken som John Williams komponerte for *Star Wars* (Lucas, 1997).

Det er samtidig viktig å huske på at selv om Spielberg *selv* etterlater lite moralsk tolkningsrom, påføres ikke seeren noen moralsk tvangstrøye – det er bare at filosofien er opp til hver av oss. Som Scott (2001) skriver om Spielberg: “He tells you how to feel, and while you are usually powerless to resist his manipulations, you can always object to his moral bossiness” (Scott 2001). I tilfellet med *A.I.* står seerne fritt til å se forbi Spielbergs simplistiske overflate – for der venter uante dybder. Under overflaten venter Kubricks moralfilosofi. Den er bare godt gjemt.

## 5 KILDER

---

- Andresen, Christer Bakke. Kommer 2022. "Empathy with the devil". I *Norwegian Nightmares: The Horror Cinema of a Nordic Country*, 99-111. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Baxter, John. 1997. *Stanley Kubrick: A Biography*. Glasgow: Harper Collins Publishers.
- Bordwell, David. 2006. *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley: University of California.
- Emerson, Jim. 2007. "Stanley Kubrick hates you". *Roger Ebert*, 28. august.. Hentet 20.04.2022. <https://www.rogerebert.com/scanners/stanley-kubrick-hates-you>.
- Encyclopedia Britannica. 2016. «Catharsis». Hentet 4.3.2021. <https://www.britannica.com/art/catharsis-criticism>.
- Friedman, Lester D. 2006. *Citizen Spielberg*. Chicago: University of Illinois Press.
- Greiving, Tim. 2021. "From Kubrick to Spielberg: The Story of 'A.I.'". *The Ringer*, 29. juni. Hentet 10.04.2022. <https://www.theringer.com/movies/2021/6/29/22553929/ai-artificial-intelligence-steven-spielberg-stanley-kubrick>.
- Gunning, Tom. 1986. «The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant Garde». I *The Cinema of Attractions Reloaded*, redigert av Wanda Strauven, 381-388. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Harari, Yuval N. 2017. "Homo Deus: A History of Tomorrow". London: Vintage.
- LaSalle, Mick. 2001. «Artificial foolishness / "A.I." starts out promising but ends up combining the worst of Kubrick, Spielberg". *SFGate*, 29. Juni. Hentet 12.04.2022. <https://www.sfgate.com/movies/article/Artificial-foolishness-A-I-starts-out-2905798.php>.
- Levinson, Jerrold. 1996. "Film Music and Narrative Agency". I *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, redigert av David Bordwell og Noël Carroll, 248-282. Madison: University of Wisconsin Press.
- Lewis, Ian. 2007. «The Perfect Money Machine(s): George Lucas, Steven Spielberg, and Auteurism in the New Hollywood". I *Looking Past the Screen: Case Studies in American Film History and Method*, redigert av Jon Lewis og Eric Smoodin. Durham: Duke University Press.
- Marshall, Sandra P. 1995. *Schemas in Problem Solving*. Cambridge: Cambridge University Press.
- NPR. 2014. "The Secret Operation To Bring Nazi Scientists To America". Hentet 21.04.2022. <https://www.npr.org/2014/02/15/275877755/the-secret-operation-to-bring-nazi-scientists-to-america?t=1650494754133>.
- Plantinga, Carl. 2009. «Negative Emotions and Sympathetic Narratives". I *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience*, 169-197. Berkeley: University of California Press.



Scott, Anthony O. 2001. «FILM REVIEW: Do Androids Long for Mom?» *The New York Times*, 29. juni. Hentet 13.04.2022. <https://www.nytimes.com/2001/06/29/movies/film-review-do-androids-long-for-mom.html>.

Shone, Tom. 2016. “Steven Spielberg: ‘It’s all about making kids feel like they can do anything’”. *The Guardian*, 16. juli. Hentet 24.04.2022. <https://www.theguardian.com/film/2016/jul/16/steven-spielberg-kids-can-do-anything-bfg>.

Smith, Greg M. 1999. “Local Emotions, Global Moods, and Film Structure”. I *Passionate View: Film, Cognition, and Emotion*, redigert av av Carl Plantinga og Greg M. Smith, 103-126. Baltimore og London: The Johns Hopkins University Press.

Smith, Murray. 1995. “Engaging Characters”. I *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*, 73-109. Oxford: Oxford University Press.

The Numbers. 2022. “Top Grossing Director at the Worldwide Box Office”. Hentet 10.04.2022. <https://www.the-numbers.com/box-office-star-records/worldwide/lifetime-specific-technical-role/director>.

Tiller, Asbjørn. 2014. «I verdensrommet kan ingen høre deg skrike». I *Lydbilder: Mediene og det akustiske*, redigert av Gunnar Iversen og Asbjørn Tiller, 118-128. Oslo: Universitetsforlaget.

Todorova, Gergana og Boris Durisin. 2007. “Absorptive Capacity: Valuing a Reconceptualization”. *The Academy of Management review*, 32(3), 774-786.

Vaage, Margrethe Bruun. 2010. “Fiction Film and the Varieties of Empathetic Engagement”. *Midwest Studies in Philosophy XXXIV*: 158-179.

Vaage, Margrethe Bruun. 2017. *The Antihero in American Television*. Oxfordshire: Routledge.

## 6 FILMOGRAFI:

---

*2001 Sparks in the Dark*. Regissert av Pedro Gonzáles Bermúdez. 2018; Spain: 3D2D Frente, 2018. 20 min.

[https://play.hbomax.com/page/urn:hbo:page:GYa80UgBs8G6BwwEAAAHAH:type:feature?c=buy\\_flow\\_complete&pid=hbomax&af\\_channel=Owned](https://play.hbomax.com/page/urn:hbo:page:GYa80UgBs8G6BwwEAAAHAH:type:feature?c=buy_flow_complete&pid=hbomax&af_channel=Owned).

*2001: A Space Odyssey*. Regissert av Stanley Kubrick. 1968; United Kingdom/United States: Metro-Goldwyn-Mayer, 1969. 149 min. DVD.

*A Clockwork Orange*. Regissert av Stanley Kubrick. 1971; United Kingdom/United States: Warner Bros, 1972. 136 min. DVD.

*A.I. Artificial Intelligence*. Regissert av Steven Spielberg. 2001; United States/United Kingdom: Warner Bros./Dreamworks Pictures, 2001. 146 min. DVD.

Øystein S. Christie

*Amistad*. Regissert av Steven Spielberg. 1997; United States: Dreamworks Pictures/HBO Pictures, 1998. 155 min. DVD.

*Barry Lyndon*. Regissert av Stanley Kubrick. 1975; United Kingdom/United States: Warner Bros., 1975. 185 min. DVD.

*Blade Runner*. Regissert av Ridley Scott. 1982; United States: Warner Bros., 1983. 117 min. DVD.

*Blade Runner 2049*. Regissert av Denis Villeneuve. 2017; United States/United Kingdom/Canada/Spain: Warner Bros., 2017. 164 min. DVD.

*Bridge of Spies*. Regissert av Steven Spielberg. 2015; United States/Germany/India: Dreamworks Pictures, 2015. 142 min. DVD.

*Close Encounters of the Third Kind*. Regissert av Steven Spielberg. 1977; United States/United Kingdom: Columbia/EMI, 1978. 138 min. DVD.

*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*. Regissert av Stanley Kubrick. 1964; United Kingdom/United States: Columbia Pictures, 1964. 95 min. DVD.

*E.T. the Extra-Terrestrial*. Regissert av Steven Spielberg. 1982; United States: Universal, 1982. 115 min. DVD.

*Empire of the Sun*. Regissert av Steven Spielberg. 1987; United States: Warner Bros., 1987. 153 min. DVD.

*Ex Machina*. Regissert av Alex Garland. 2014; United Kingdom: Universal Pictures International, 2015. 108 min. DVD.

*Eyes Wide Shut*. Regissert av Stanley Kubrick. 1999; United Kingdom/United States: Warner Bros., 1999. 159 min. DVD.

*Flags of Our Fathers*. Regissert av Clint Eastwood. Produsert av Steven Spielberg. 2006; United States: Warner Bros./Dreamworks Pictures. 135 min.

[https://play.hbomax.com/page/urn:hbo:page:GXrRA2QAB245awgEAAAJ-:type:feature?c=buy\\_flow\\_complete&pid=hbomax&af\\_channel=Owned](https://play.hbomax.com/page/urn:hbo:page:GXrRA2QAB245awgEAAAJ-:type:feature?c=buy_flow_complete&pid=hbomax&af_channel=Owned).

*Full Metal Jacket*. Regissert av Stanley Kubrick. 1987; United Kingdom/United States: Warner Bros., 1987. 116 min. DVD.

*Her*. Regissert av Spike Jonze. 2013; United States: Warner Bros., 2014. 126 min. DVD.

*Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*. Regissert av Steven Spielberg. 2008; United States: Paramount Pictures/Lucasfilm Ltd., 2008. 122 min. DVD.

*Indiana Jones and the Last Crusade*. Regissert av Steven Spielberg. 1989; United States: Paramount Pictures/Lucasfilm Ltd., 1989. 127 min. DVD.

*Indiana Jones and the Raiders of the Lost Ark*. Regissert av Steven Spielberg. 1981; United States: Paramount Pictures/Lucasfilm Ltd., 1981. 115 min. DVD.

Øystein S. Christie

*Indiana Jones and the Temple of Doom*. Regissert av Steven Spielberg. 1984; United States: Paramount Pictures/Lucasfilm Ltd., 1984. 118 min. DVD.

*Jaws*. Regissert av Steven Spielberg. 1975; United States: Universal Pictures, 1976. 124 min. DVD.

*Jurassic Park*. Regissert av Steven Spielberg. 1993; United States: Universal Pictures, 1993. 127 min. DVD.

*Killer's Kiss*. Regissert av Stanley Kubrick. 1955; United States: Metro-Goldwyn-Mayer, 1955. 67 min. DVD.

*Lincoln*. Regissert av Steven Spielberg. 2012; United States/India: Dreamworks Pictures/Twentieth Century Fox, 2013. 150 min. DVD.

*Lolita*. Regissert av Stanley Kubrick. 1962; United Kingdom/United States: Metro-Goldwyn-Mayer, 1963. 153 min. DVD.

*Minority Report*. Regissert av Steven Spielberg. 2002; United States: Twentieth Century Fox/Dreamworks Pictures, 2002. 145 min. DVD.

*Münich*. Regissert av Steven Spielberg. 2005; United States/Canada/France: Universal Pictures/Dreamworks Pictures, 2006. 164 min. DVD.

*Paths of Glory*. Regissert av Stanley Kubrick. 1957; United States: United Artists, 1957. 88 min. DVD.

*Saving Private Ryan*. Regissert av Steven Spielberg. 1998; United States: Paramount Pictures, 1998. 169 min. DVD.

*Schindler's List*. Regissert av Steven Spielberg. 1993; United States: Universal Pictures. 195 min. <https://www.netflix.com/search?q=sch&jbv=60036359>.

*Spartacus*. Regissert av Stanley Kubrick. 1960; United States: Universal International, 1960. 197 min. DVD.

*Star Wars*. Regissert av George Lucas. 1977; United States: Lucasfilms Ltd., 1977. 121 min. DVD.

*Sympathy for Mr. Vengeance*. Regissert av Chan-wook Park. 2002; South Korea: Tartan Films/CJ Entertainment, 2002. 129 min. DVD.

*Spielberg*. Regissert av Susan Lacy. 2017; United States: Pentimento Production. 147 min. [https://play.hbomax.com/page/urn:hbo:page:GWZc7Pgn3NcJ7wgEAAAfj:type:feature?c=buy\\_flow\\_complete&pid=hbomax&af\\_channel=Owned](https://play.hbomax.com/page/urn:hbo:page:GWZc7Pgn3NcJ7wgEAAAfj:type:feature?c=buy_flow_complete&pid=hbomax&af_channel=Owned).

*The Adventures of Tintin*. Regissert av Steven Spielberg. 2011; United States/New Zealand/United Kingdom/France/Australia: Columbia Pictures. 107 min. <https://www.netflix.com/search?q=tintin&jbv=70121502>.

*The Color Purple*. Regissert av Steven Spielberg. 1985; United States: Warner Bros. 154 min. [https://play.hbomax.com/page/urn:hbo:page:GX07YoQsXI4aMwgEAAAfj:type:feature?c=buy\\_flow\\_complete&pid=hbomax&af\\_channel=Owned](https://play.hbomax.com/page/urn:hbo:page:GX07YoQsXI4aMwgEAAAfj:type:feature?c=buy_flow_complete&pid=hbomax&af_channel=Owned).

Øystein S. Christie

*The Post*. Regissert av Steven Spielberg. 2017; United States/United Kingdom: Dreamworks Pictures, 2018. 116 min. DVD.

*The Shining*. Regissert av Stanley Kubrick. 1980; United Kingdom/United States: The Producer Circle Co., 1980. 146 min. DVD.

*The Sixth Sense*. Regissert av M. Night Shyamalan. 1999; United States: Hollywood Pictures, 1999. 107 min. DVD.

*War of the Worlds*. Regissert av Steven Spielberg. 2005; United States: Paramount Pictures/Dreamworks Pictures, 2005. 116 min. DVD.

