

Lars Eivind Lund

Paul Thomas Anderson - En auteur-analyse

Hvordan skinner regissørens forfatterskap igjennom i Paul Thomas Andersons filmer?

Bacheloroppgave i Filmvitenskap

Veileder: Sven Østgaard

Januar 2022



New Line Cinema/Columbia Pictures

Lars Eivind Lund

Paul Thomas Anderson - En auteur-analyse

Hvordan skinner regissørens forfatterskap igjennom i Paul Thomas Andersons filmer?



Bacheloroppgave i Filmvitenskap
Veileder: Sven Østgaard
Januar 2022

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



Kunnskap for en bedre verden

Innholdfortegnelse

Problemstilling.....	2
Hva er en auteur?	2
Motbevegelser.....	3
Roller i filmteamet	3
<i>Punch-Drunk Love</i>	3
Mise-en-scène	4
Plassering/Iscenesettelse	4
Farger	6
Lyd	8
<i>The Master</i>	9
Farger i <i>The Master</i>	10
Lyd i <i>The Master</i>	13
Konklusjon	13
Referanseliste	14
Filmliste	15

Problemstilling

Etter å ha sett Paul Thomas Andersons nyeste film *Licorice Pizza* (2021), følte jeg at det fantes likheter ved den filmen, og det jeg har sett av Andersons tidligere verk. Jeg slet med å sette fingeren på akkurat hva likheten var, til jeg kom fram til at menneskene som skildres i historiene hans ofte leter etter sin plass i verden - altså en form for tilhørighet. Videre innså jeg at dette ikke alltid formidles gjennom dialog. Mistanken ble da at dette blir fortalt gjennom formmessige virkemidler.

Jeg ble nysgjerrig på om det faktisk stemte at det fantes slike likheter i filmene hans, eller om jeg bet merke i tilfeldigheter og konkluderte for fort. For å undersøke mønstre i Andersons verk, virket det hensiktsmessig å ta i bruk auteur-teori, for å undersøke Andersons metoder og motivasjoner, og med det definere og sammenligne filmene og deres virkemidler.

Formålet med dette essayet er å forsøke å definere Anderson som en auteur ved å sammenligne, analysere og drøfte verkene hans, med fokus på menneskeskildringene gjennom filmform. Jeg vil ta for meg flere av verkene hans, men hovedsakelig fokusere på *Punch-Drunk Love* (2002) og *The Master* (2012). Jeg velger å fokusere på disse, fordi jeg ser mange likheter mellom de to, til tross for at fortellingenes handlinger er vidt forskjellige.

Hva er en auteur?

For å kunne definere Anderson som en auteur, er jeg nødt til å sette begrepet opp mot faglitteratur, i tillegg til å undersøke Andersons roller og ansvar i prosessene under filmskapingen. Dette er nødvendig for å kunne utnevne enten Anderson eller hans samarbeidspartnere som ansvarlige for filmenes uttrykk.

Auteur-begrepet var sentralt i en viktig tekst av den franske regissøren og filmkritikeren Francois Truffaut. I hans essay kalt *Une certaine tendance du cinéma français* (1954) - som egentlig var en kritikk av det han mente var en upersonlig, fransk filmindustri - introduserer han begrepet i filmsammenheng. I følge Truffaut er en auteur en regissør som gir verket sitt et personlig preg gjennom sitt overordnede ansvar for filmskapingen. (Truffaut 1954, 15-16)

Truffaut etablerte med essayet sitt en motbevegelse mot trenden der filmer kom på løpende bånd, men etter hans mening bare var uoriginale karikaturer og imitasjoner av tidligere filmer (Truffaut 1954, 13-16). Auteur-teori har nemlig blitt et stort tema, og det er skrevet utallige tekster om det.

Auteur-teori har blitt bygget videre på. Et eksempel på auteur-teoretiske tekster er Janet Staigers grundige *Authorship Approaches* (2003), som tar for seg forfatterens diverse roller, basert på diverse, tidligere tilnærminger til auteur-teori (Staiger 2003, 30). I sin tekst introduserer Staiger flere typer auteurer, som byr på flere måter å tilnærme seg temaet på. Staiger tar for seg forfatterskap som opprinnelse, personlighet, produksjonssosiologi, signatur, lesestrategi, diskursplattform, og «teknikk av selvet». Jeg vil hovedsakelig ta for meg Staigers avsnitt om forfatterskap som signatur, fordi det er mest relevant i min analyse av repeterende trekk i Andersons filmer. I signatur-tilnærmingen til film-forfatterskap gjør forfatteren seg kjent gjennom repetisjoner gjennom flere av dens verk, som er tilstede fordi den samme personen har skrevet alle tekstene. (Staiger 2003, 43). Staiger trekker fram teksten *Signs and Meaning in the Cinema* av Peter Wollen, fordi Wollen omtaler regissøren som en som lager samme narrativ om og om igjen, med variasjoner (Staiger 2003, 44). Om jeg kommer fram til at dette er tilfellet for Anderson, vil jeg lettere kunne definere han som en auteur.

Motbevegelser

På 70-tallet var auteur-teori godt på vei til anerkjennelse. Til tross for dette var det andre teoretiske bevegelser som avfeide auteuren som filmens hovedskaper. Blant disse finner vi strukturalisme og fenomenologi. Disse teoretiske retningene var opptatt av mening og betydning i ulike verk, hovedsakelig funnet av leseren og ikke presentert av skaperen (Grant 2008, 3-4).

Det er av interesse for meg å undersøke om Andersons intensjoner er like mine lesninger. Jeg har en del empiri med kommentarer og intervjuer fra filmskaperen som jeg håper blir til nytte.

Roller i filmteamet

Mange regissører tilegnes et signaturfotografi i populærkulturen. Eksempler er Alfonso Cuaróns lange tagninger, Spike Lees svevescener og Stanley Kubricks symmetri (Weiss, 2021). Mens jeg analyserer *Punch-Drunk Love*, *The Master* og eventuelle øvrige verk vil jeg muligens kunne finne denne typen signatur i Andersons verk også. Om det finnes et signaturbilde i Andersons filmer vil jeg undersøke hvem som står for dette. Jeg er nysgjerrig på om det er Anderson, fotografen eller begge to som står bak dette. Om Anderson bruker samme fotograf i flere av sine verk, må jeg møte Andersons overordnede forfatterskap med skepsis, og vurdere om fotografen kan kalles forfatter for de aspektene av filmene jeg undersøker. Denne type problemstilling gjelder ikke bare fotografer, men også alle andre roller i filmteamene.

Philip Cowan benytter en brukbar analysemetode i hans tekst «Analyzing Stylistic Patterning in Film to Establish the Cinematographer as a Co-Author: A Case Study of Gregg Toland». Cowan har undersøkt filmer som regissør William Wyler og fotograf Gregg Toland har samarbeidet på, og Wylers filmer andre har fotografert. Cowan konkluderer med at det er langt mindre fotografisk innovasjon i filmene Toland ikke har bidratt på, og at fotografen derfor bør tilegnes betydelig forfatterskap (Cowan 2017, 26)

Denne tilnærmingen gjelder ikke bare fotografen. Det vil også være av interesse å undersøke hvem som har andre ansvar i filmproduksjonen på Andersons filmer. Om disse regelmessig jobber på Andersons filmer, vil jeg også måtte undersøke i hvilken grad disse påvirker de endelige resultatene.

Selv om Anderson ofte samarbeider med de samme menneskene i sine produksjoner, er det visse variasjoner i filmteamene hans i de forskjellige filmene. I tilfellet *Punch-Drunk Love* er det forskjellige filmfotografer og komponister. Mark Bridges var kostymeansvarlig for begge produksjonene. Om jeg finner tydelige likheter mellom *Punch-Drunk Love* og *The Master* kan det tyde på at Anderson legger igjen en signatur i verkene sine, og at ansvaret hans som regissør brukes på så vis at han kan kalles sine verks forfatter - eller - auteur

Punch-Drunk Love

Punch-Drunk Love er en romantisk komedie. Filmen handler om selgeren Barry Egan (Adam Sandler), som forelsker seg i søsterens kollega Lena (Emily Watson), samtidig som han jaktes på av fire brødre på vegne av en telefonsex-tjeneste, og kjøper pudding for å tjene evige flyvepoeng. Som beskrivelsen min antyder, er *Punch-Drunk Love* på ingen måte en tradisjonell kjærlighetshistorie. Denne fortellingen overlater mye til tolkning for seeren, gjennom virkemidler som mise-en-scène og lyd.

Mise-en-scène

Barry nevner aldri til noen andre at han er ensom, men det er mye i filmens mise-en-scène som antyder det. Dette blir spesielt tydelig om man sammenligner ensomme Barry, og forelskede Barry. For tydelighet vil jeg først definere begrepet «mise-en-scène». Jeg bruker definisjonen til John Gibbs, slik den står i *Mise-en-scène: Film Style and Interpretation* (2002). Begrepet «mise-en-scène» er fransk, og oversettes av Gibbs til «to put on stage». Begrepet ble først tatt i bruk i sammenheng med regi av teaterstykker.

I film er mise-en-scène begrepet som brukes for å beskrive setting, belysning, kostymer, sminke, iscenesettelse og framføring (Gibbs 2002, 5). Gibbs tilbyr en «studentvennlig» definisjon, som beskriver mise-en-scène som «utsnittets innhold og måten det er organisert på» (2002, 5). Helt enkelt er mise-en-scène det du skjer på skjermen til enhver tid.

En films mise-en-scène har mye potensiale, og det er opp til enhver filmskaper å bruke den på ønsket vis. Forhåpentligvis vil det dukke opp kjennetegn i Andersons mise-en-scène gjennom flere av hans verk.

Ved å se filmene og notere meg gjentakende mønstre i bildene, er det hovedsakelig tre parametre fra Gibbs tekst om mise-en-scène, som er tydelige virkemidler. Disse fire er handling/skuespill, rom, kostyme og farger (2002, 13-17, 7-9) De to første og de to siste har mye med hverandre å gjøre. Jeg skal nemlig undersøke skuespillernes plasseringer i bildet, og fargebruk i kostymene, som jeg blant annet mener representer rollefigurer og deres sinnstilstander i *Punch-Drunk Love* og *The Master*.

Plassering/Iscenesettelse

Hva gjelder plassering i bildet, er det Barrys tilstedeværelse i sine omstendigheter som slår meg som mest tydelig. Fra filmens start, er det flust av totalbilder. Dette er store utsnitt som viser store områder, i dette tilfellet hele Barry og omgivelsene hans. (Nashville Film Institute). I løpet av filmens 25 første minutter finnes det fem av disse.



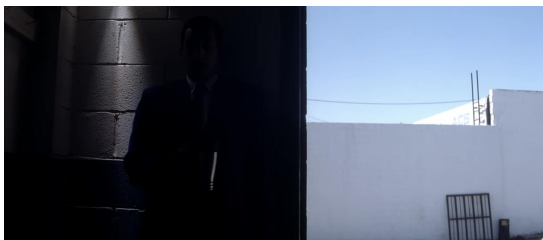
(00:00:29)

Dette er filmens første bilde. I et stort lager sitter Barry alene helt innerst, og snakker med en hittil ukjent stemme i telefonen. Det er lite liv i dette bildet, og Barrys ensomhet etableres med dette utsnittet umiddelbart.



(00:05:35)

Etter å ha mottatt bilnøkklene til Lena i deres første møte blir Barry stående og se på henne. Her står han også alene, omgitt av høye vegger, tunge paller og fjell i bakgrunnen. Han ser liten ut.

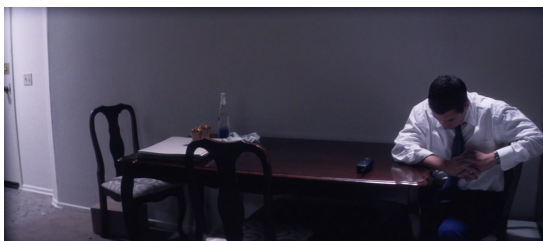


(00:05:42)

Etter dette, gjemmer Barry seg bak en vegg. Han trykker seg inntil. Dette kan representere engsteligheten han føler etter møtet med hans fremtidige forelskelse.



Et vendepunkt. Barry står ikke helt alene. Han står foran et harmonium. Dette tar han med seg, og starter det som skal bli et romantisk eventyr.



(00:24:19)

Mens Barry venter på å bli ringt tilbake av en telefonsex-tjeneste, er det lett å forstå utsnittets ekstra betydning. Stolen som står tom på den andre siden av bordet kan forstås som en sarkastisk kommentar på Barrys søken etter kjærlighet og nærhet gjennom tjenesten han tar i bruk.



(00:38:47)

Et enda større vendepunkt. Lena har akkurat bedt Barry med på middag. Barry godtar umiddelbart. I dette bildet er Barry omringet av kollegaene sine, og står ikke alene i omgivelsene, som tidligere. Dette tolker jeg som en metafor på Barrys følelser, i større grad enn som et utsnitt der kollegaene «tilfeldigvis» er i nærheten. Betydningen blir mye større om man ser bildet i lys av en slik tolkning. Det er selvsagt ikke tilfeldig at Anderson har plassert skuespillerne sine slik, men intensjonene hans bak det er tolkbare.

For å greie å formidle følelsene til Barry gjennom form, uten å avsløre det via dialog, begynner Anderson med å etablere et mønster i filmens mise-en-scène. Dette mønstret gjentar seg, til det etter hvert brytes. Dette skaper sannsynligvis en reaksjon i seeren, enten den tolker det, eller bare oppdager en visuell forskjell. Teknikken er altså å skape et mønster, for så å bryte det. Dette kan være gjeldende uansett om disse teknikkene er intensjonelle fra Andersons side eller ikke. De teoretiske tilnærmingene strukturalisme og «New Criticism» ser mening i leserens tolkninger, og ser bort i fra forfatterens intensjoner (Staiger 2003, 27-31). Det er altså ikke nødvendigvis forfatterens betydninger som er gjeldende, men leserens. Dette er selvsagt diskuterbart, og avhengig av tilnærming.

Farger

Fargene blå og rød representerer Barry (blå) og Lena (rød). Mest tydelig er dette i klærne deres, men også i omgivelsene deres. Barry går med en blå dress i hele filmen, og Lena går som oftest i en rød - til tider nyansert - topp. Betydningen av farge kan tolkes på mange måter. For eksempel kan det være så enkelt som at regissør Anderson igjen skaper mønstre. Kanskje brukes fargenes teoretiske betydninger til å formidle noe mer, for eksempel gjennom kulturelle assosiasjoner (Gibbs 2002, 8). Et eksempel på en sann assosiasjon er sammenligningen med tegneseriefiguren Skippern og kona hans Olivia som også bruker klær i samme farger. Dette underbygges for øvrig av sangen *He Needs Me* (Shelley Duvall) fra *Popeye* (Altman, 1980) sitt lydspor. Andre assosiasjoner kan være relatert til følelser. Det finnes mye teori rundt dette, som Robert Plutchiks «emosjonshjul» (Vojkovic 2020). Hovedsakelig vil jeg undersøke hvilke mønstre Anderson skaper gjennom fargebruken i filmens mise-en-scène, og hvilken effekt og betydning dette oppnår.

Her følger mønstre jeg har bemerket meg:

Ikke bare etableres Barrys ensomhet i åpningsbildet. Barry selv blir også introdusert, i sin blå dress i et blått rom.



(00:00:29)

Ved Barrys første møte med Lena, er det en tydelig kontrast mellom de to fargene de har på seg. Barry i blått og Lena i rødt, kobles sammen av et rødblått gjenskinn i kameraet som viser seg mellom de to. Dette er starten på slutten av Barrys ensomhet.



(00:04:26)

Gjennom Barry og Lenas neste møter har de på seg stort sett like farger. Disse fargene har en symbolikk i filmens verden, men er også effektive virkemidler. Dette gjelder spesielt i en scene der Barry handler pudding i butikken. I denne scenen beveger det seg en rød skikkelse i bakgrunnen.

Denne skikkelsen beveger seg likt som Barry. Når Barry går, går skikkelsen. Når Barry stopper, stopper skikkelsen. Da Barry ser mot skikkelsen, går den videre. Dette er selvsagt Lena som følger etter Barry i butikken. Siden fargekodene i klærne deres er etablert tidligere gir denne scenen mye mer mening enn om det ikke var etablert tidligere.



(00:20:56)

Etter Barry og Lenas første kyss, blir Lenas rødlige kleskode en del av Barrys omverden. Den blir, både bokstavelig og ikke bokstavelig en guide for Barry, som skal vise han til kjærlighet og tilhørighet.

Et eksempel der Lena kjærlighet er en trygghet for Barry, er scenen der han blir jaget og fanget av fire brødre fra telefonsex-selskapet. Han blir tvunget til å ta ut penger for de, og etter hvert slått ned. Før slaget holder han et øye bak brødrene, mens han ser opp på butikken «99c». Det er denne butikken han handlet på da Lena fulgte etter han. Mens han ligger på bakken ser han opp på butikken og gjentar navnet «99c» stille til seg selv. I denne butikken handlet han også puddingen som skal få han til å kunne reise uendelig, så det kan godt tenkes at Barry tenker på å reise etter Lena i Hawaii her. Butikkens navn er ikke det eneste som er av betydning her. Butikken lyses opp av en stor, rød fasade. Det er nesten som om Lena passer på Barry, og forsikrer han om at alt kommer til å gå bra.



(00:54:01)

Videre i scenen løper Barry fra brødrene. I et fabelaktig - og usannsynlig - byks over en hindring, ser man en rød pil bak Barry. Dette vises veldig kjapt, så dette er kanskje noe de mest årvåkne seeren vil oppdage. Den røde pilen kan forstås som Lena som leder Barry vekk fra fare - og til seg selv.



(00:54:56)

Da Barry endelig kommer seg avgårde til Hawaii, møtes han av rødkleddede flyvertinner på flyplassen, og går bestemt mot disse.



(00:59:13)

Etter ankomst på Hawaii, da Lena endelig svarer på telefonen, lyser telefonen opp med et rødt lys. Barry har funnet fram.



(01:02:20)

Lyd

Lydsporet i *Punch-Drunk Love* er sammensatt av både originalmusikk og populærmusikk.

Originalmusikken er komponert av Jon Brion.

Jon Brions komposisjoner brukes flittig igjennom filmens scener, og endrer form og fasong i sammenheng med scenene de akkompagnerer. Filmen starter med stillhet, helt til Barry lar seg lokke av lyder utenfor kontoret. Noe musikk blir det ikke før Barry spiller en note på harmoniumet han har sett bli plassert på fortauet fra en forbigående varebil. Heretter tar musikken stor plass i fortellingen.

Originalmusikken er en blanding av melodisk og rytmisk musikk. Musikken er ofte synkronisert med viktige øyeblikk i filmen, som Barry og Lenas kyss akkompagnert med storslagen orkestermusikk. Musikk kan brukes for å skildre rollefigurers sinnstilstand (Hoeckner 2011, 148-150). Det vil jeg argumentere for at er tilfellet i *Punch-Drunk Love*.

Det første vi hører av musikk er komposisjonen som heter *Overture* på lydsporet. Sporet starter synkronisert med Barry som klimprer på harmoniumet. På et vis knytter dette Barry og lydsporet sammen, fordi de setter hverandre i gang. Barry reparerer også harmoniumet med gaffateip. Lyden av gaffateip som åpnes fra en rull brukes i lydsporet. (Criterion, 07:20) Dette bidrar også til å knytte filmens handling og rollefigurer til lydsporet. I *The Spectre of Sound* skriver K.J. Donnelly om dette med David Lynchs film *Lost Highway* (1997) som eksempel. Han forklarer at filmens musikk er tvetydig om sin egen diegetikk. Selv om musikken virker ikke-diegetisk, altså ikke tilstede i filmens univers, interagerer den med filmens rom på en måte som gir den handlingsrom og konsekvens i fortellingen. (Stam et al. 1992, 61; Donnelly 2005, 19-20). Tolkter man lydsporet som integrert i filmens verden på denne måten, vil denne tilknytningen ha stor betydning videre i filmen, og nesten umiddelbart etter *Overture*-scenen.

I Criterion Channel sin utgivelse av *Punch-Drunk Love* på Blu-Ray finnes det mange bakomvideoer og intervjuer med filmskaperne. Et av disse er et intervju med Brion på en drøy halvtime, der han forklarer arbeidsprosessen og intensjonene bak lydsporet. I dette intervjuet forteller Brion om en sammensveiset arbeidsprosess med regissør Anderson. Anderson ba blant annet Brion om å

komponere rytmer Anderson kunne høre på mens han filmet, for å gi seg selv en forståelse av tempoet han ønsket i scenene. Lydsporet er i stor grad preget av rytmer og perkusjon, noe som kan være et følge av dette. Brion forteller også at Anderson ser mye betydninger i alle filmens elementer, og er på jakt etter virkemidler som representerer noe, og ikke bare underbygger historiens stemning med overflødig musikk (Stam et al. 1992, 63). Grunnet tilknytningen mellom Barry og musikken mener jeg dette er aktuelt. Jeg vil trekke fram *Overture* og *Hands and Feet* som eksempler fra lydsporet, og knytte de videre opp mot teori K.J Donnellys *The Spectre of Sound*.

Overture, er som navnet avslører, et stykke som spilles i starten av filmen (SNL). Mer spesifikt spilles *Overture* sammen med tittelskjermen som introduserer navnet på filmen, og deretter akkompagnerer fargerike kunstverk av kunstner Jeremy Blake (Criterion, 11:45). Brion forteller at *Overture* inneholder deler av all musikken på lydsporet, og at musikken beveger og endrer seg synkront med kunstverkene til Blake. Dette er enda et eksempel på hvordan musikken og det visuelle er synkroniserte parametre i filmen.

Hands and Feet er en komposisjon som spilles samtidig som mye skjer på skjermen. Mens Barry er på jobb svarer han i telefoner samtidig som søsteren hans Elizabeth (Mary Lynn Rajsakub) prøver å spleise han med Lena. Samtidig som alt dette skjer begynner ting å rase sammen i lageret på jobben. I dette universet hvor det som skjer er integrert med lyden, blir musikken en representasjon på hva Barry føler. Musikken er like kaotisk som situasjonen Barry befinner seg i. Det blir både en forsterkelse av kaoset, og en representasjon av hans indre følelsesliv. Det kan minne om noe Donnelly beskriver i *The Spectre of Sound*. I kapittelet tar han for seg lydsporet i David Lynchs film *Lost Highway* (1997). Donnelly trekker fram eksempler og teorier som konkluderer med at musikken i både *Lost Highway* og andre filmer kan forstås som et «ubevisst rom» i filmen, og at det kan sees som et «oppbevaringssted for påminnelser, minner, utbrudd av følelser og the ulogiske». (Donnelly 2005, 20-21).

Et annet parameter er lyder som plutselig høres, uten at deres kilder nødvendigvis er tydelige. Et eksempel er alarmlyden som kan høres idet Barry åpner en dør ut til gaten, i jakten på Lenas leilighet (00:53:54). Det er unaturlig at denne lyden plutselig dukker opp i det Barry åpner døren. Mye tyder på at det er intern diegetisk lyd, altså lyd som stammer fra en rollefigurs sinn (Stam et al. 1992, 60). Dette forsterker teorien om at mye av filmens lyder representerer Barrys mentale tilstand.

The Master

The Master ble utgitt 10 år etter *Punch-Drunk Love*. Altså i 2012. Til tross for det lange spennet mellom de to filmene og de totalt forskjellige rollebesetningene og handlingene, finnes det spesielt én stor likhet mellom de to. Begge handler om mennesker i søken etter tilhørighet, enten de vet det selv eller ikke.

The Master handler om krigsveteranen Freddie Quell (Joaquin Phoenix). Quell går fra jobb til jobb etter krigens slutt, men holder ikke lenge på noen av disse. Quell er alkoholisert, voldelig og har et problematisk forhold til sex, og blir derfor jaget fra arbeidsplass til arbeidsplass. Dette gjør at Quell sliter med å knytte bånd til andre, helt til han en kveld på fylla, tilfeldigvis sniker seg på båten til kultleder Lancaster Dodd (Philip Seymour-Hoffman). I bytte mot mer av sin hjemmebryggede alkohol, får Quell bli på skipet. Det tar ikke lang tid før Quell og Dodd knytter sterke bånd, og Quell blir del av en ny familie - kulten ved navn «the Cause».

Quell nevner aldri noe om hva han ønsker eller ser etter i livet, men jeg sitter likevel igjen med en forståelse av hans tanker og tilstander etter å ha sett den. Derfor mistenker jeg at Anderson igjen bruker noen av de samme teknikker som i *Punch-Drunk Love* for å kommunisere dette.

Farger i *The Master*

I *The Master* bruker rollefigurene mest klær i fargene blå og rød, akkurat som karakterene i *Punch-Drunk Love*. På grunn av mønstrene jeg oppdaget i *Punch-Drunk Love*, vil jeg undersøke om det kan legges noen betydning i fargevalgene i *The Master*, eller om det bare er tilfeldig valgte farger. Først vil jeg kartlegge i hvilke deler av filmen Freddie kler seg i ulike farger.

I scener der Freddie befinner seg i nærheten av mennesker han søker tilhørighet hos kler disse seg ofte i rød, mens Freddie kler seg i blått. Eksempler følger:



(00:21:43)



(00:21:59)



(00:29:38)



(00:45:37)



(01:03:02)

Lancaster og Peggy (Amy Adams) er mor og far i Dodd-familien. Freddie, som er helt alene i verden, har blitt tatt i mot av denne familien og ser naturligvis et potensiale for tilhørighet hos dem. Dette kan representeres av de røde klærne. Betydningene kan være mange. For eksempel kan rødfargen være en representasjon av Freddie's følelser for disse menneskene. Rød blir blant annet ofte relatert til lidenskap og varme, mens blå blant annet assosieres med passivitet, underdanig tro og sorg (Leong, 7). Dette er selvsagt subjekt for tolkning. En ting er derimot sikkert. Anderson skaper her et mønster, i likhet med metodene brukt i tidligere nevnte eksempler. Fargene i kostymene gis mer mening når man undersøker hvordan de endrer seg gjennom filmens gang.

Jo lenger inn i filmen vi kommer, jo mer blir Freddie dedikert til «the Cause». Etter en scene der John More (Christopher Evan Welch) kritiserer «the Cause», og Lancasters metoder, angriper Freddie han. Freddie, som er kledd i blått under angrepet, blir innkalt til Lancaster for å få skjenn. Freddie dukker opp i rødt.



(01:01:11)

Angrepet kan ha vært en hendelse som virkelig viste Freddie's dedikasjon til «the Cause», noe både han og de rundt han kan ha innsett i dette øyeblikket.



(01:10:33)



(01:19:57)



(01:21:05)



(01:22:55)



(01:47:52)

Etter denne hendelsen går Freddie oftere kledd i rødt, mens han viser sterk dedikasjon til kulten, gjennom frivillig arbeid og rituelle øvelser.

Senere vil klesstilen inneholde en blanding av rødt og blått. Dette skjer mot slutten av filmen, hvor Freddie dedikasjon fluktuerer, til han til slutt stikker av fra kulten. Han blir invitert til England, til «the Cause» sin nye skole, men ender ikke opp med å bli en del av kulten igjen. Filmen slutter omtrent der den begynner, med et tilbakeblikk på Freddie som ligger og holder rundt en dame konstruert av sand på stranden. Freddie er tilbake i tilstanden han var i i filmens begynnelse. Ensom, og på jakt etter kjærlighet og tilhørighet - eller kanskje han er tilfreds.



(02:05:14)

I et intervju med kostymedesigner Mark Bridges i Anderson-fanmagasinet *Cigarettes and Redvines* forteller Bridges om noen av arbeidsprosessene og intensjonene bak valgene av kostymer. I et eksempel fra en scene Anderson omtalte som «for brun», forteller Bridges at han reddet det visuelle is scenen fra å være kjedelig ved å gi Elizabeth en rød kjole. Dette kan tyde på at fargevalgene gjøres for å gjøre scener penere, uten at det er en spesiell betydning bak fargene. Samtidig forteller Bridges at Anderson er flink til å forstå hvilke følelser farger vekker i mennesker (modage, 2013). Uansett hva som er intensjonene og ikke, passer det under Staigers signatur-tilnærming. Denne tilnærmingen ser nemlig forfatterens signaturer som eksisterende uansett om de er gjort bevisst eller ikke (Staiger 2003, 43)

Lyd i *The Master*

I *The Master* er det Jonny Greenwood som sto for komponeringen av lydsporet. Greenwood har samarbeidet på Andersons filmer siden Jon Brion overlot han stafett-pinnen etter *Punch-Drunk Love*. Greenwoods stil går igjen i filmene. Mellom Greenwoods lydspor i *The Master*, *Phantom Thread* (2017), *Inherent Vice* (2014) og *There Will Be Blood* (2007) - som alle er filmer regissert av Anderson - er det tydelige likhetstrekk.

Lydsporet i *The Master* består også av både originalmusikk og allerede eksisterende musikk.

I filmens første sekvens spilles komposisjonen *Able-Bodied Seamen*, mens vi ser Freddie oppholde seg på en strand han nylig har ankommet med andre soldater. Det første vi ser fra stranden er Freddie som kutter kokosnøtter ned fra et palmetre. Hakkingen mot treet sammenfaller med rytmene i musikken, og intensjonelt eller ei, så knytter det Freddie til lydsporet. Resten av scenen består av små øyeblikk som er noenlunde kaotiske. Vi ser Freddie blande kokosmelken med øl og drikke det, en vennlig slåsskamp på stranden og Freddie som forteller en voldelig spøk om hvordan man blir kvitt flatlus. Til slutt ser vi han simulere sex med en dame laget av sand, før han til slutt onanerer på stranden. Men kaotiske musikken, og Freddie's drøye og upassende handlinger, etableres Freddie's sinnstilstand og forhold til verden og sex. Dette skal bli stor del av handlingen, og med musikken forsterkes dette. Når det forsterkes fungerer det som «overflødig musikk», som det kalles i *New Vocabularies in Film Semiotics* (Stam et al. 1992, 63). Samtidig knyttes den til Freddie gjennom synkroniseringen av lyder og rytmer, og oppnår semiotisk betydning (Stam et al. 1992, 1-3). Originalmusikken brukes i de fleste av scenene der Freddie befinner seg i trøbbel, ofte av det voldelige slaget. Eksempler er da han blir jaget vekk fra en gård han jobber på, da han juler opp en kritiker av «The Cause». Andre tilfeller er i de øyeblikkene han gjennomgår kultaktige ritualer. Spesielt etter et fengselsbesøk der han tydelig sliter mentalt, gjennomgår han flere innvielsesritualer. En montasje av disse akkompagneres av skarpe, nesten vonde strykere, og hard perkusjon. Øyeblikk der Freddie virker mer fredfull, akkompagneres med roligere, mykere strykere, og lystigere toner. Disse scenene har også festlig populærmusikk på lydsporet. Filmens siste toner er tvetydige. De er som en blanding av de to forskjellige typene musikk vil får høre, og åpner derfor for tolking av Freddie's endelige sinnstilstand hos den enkelte seer.

Konklusjon

Punch Drunk-Love og *The Master* er to ganske forskjellige fortellinger, som likevel tar for seg like temaer. Gjennom undersøkelsene mine av de to filmene har jeg kommet fram til at disse temaene presenteres i stor grad gjennom filmatiske virkemidler. Teknikkene som blir brukt for å skildre menneskene i de to filmene er like. Både i *Punch-Drunk Love* og *The Master* utnyttes potensialene til mise-en-scène og lyd til det fulleste, ved at de brukes til å gi forståelse for karakterene, og handlingene deres mening.

Til tross for at Anderson har samarbeidet med flere forskjellige folk i visse roller, er det tydelige likhetstrekk i sluttresultatene. Dette tyder på at Andersons rolle som regissør i filmproduksjonene sine er såpass omfattende han hans preg - eller signatur - sitter igjen i verkene.

I henhold til auteurteorien jeg har trekt fram er det hensiktsmessig å kalle Anderson forfatteren for sine filmer - eller auteur. Det vil kreve en mer omfattende undersøkelse der flere av verkene hans trekkes inn for å gi han en slik tittel med full sikkerhet. Likevel virker det sannsynlig å finne samme trekk i andre filmer, grunnet tydeligheten i funnene i empirien jeg har undersøkt.

Referanseliste

- Cowan, Phillip. 2017. "Analyzing Stylistic Patterning in Film to Establish the Cinematographer as Coauthor: A Case Study of Gregg Toland". *Projections: The Journal for Movies and the Mind*. (11:1): 16-37. Hentet 5. April 2022. DOI:10.3167/proj.2017.110103
- Donnelly, K.J. 2005. *The Spectre of Sound: Music in Film and Television*. London, England: British Film Institute.
- Gibbs, John. 2002. «The Elements of Mise-en-scène.» I *Mise-en-scène: Film Style and Interpretation*. John Gibbs (red), 5-26. London, England: SD Books
- Grant, Barry Keith. 2008. "Introduction." I Barry Keith Grant (red.) *Auteurs and authorship*, 1-6. Malden, Oxford og Victoria: Blackwell Publishing.
- Hoeckner, Berthold, Emma W. Wyatt, Jean Decety og Howard Nusbaum. 2011. «Film Music Influences How Viewers Relate to Movie Characters». *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 5(2): 146-153. Hentet 1. Mai 2022. DOI: 10.1037/a0021544
- Leong, Lampo P.h.D. <https://web.missouri.edu/~leongl/Courses/InstructionalMaterial/ColorTheory.pdf>
- modage. 2013. "Interview: Making "The Master" with Costume Designer Mark Bridges". Hentet 3. Mai 2022. <http://cigsandredvines.blogspot.com/2013/02/interview-making-master-with-costume.html>
- Staiger, Janet. 2013. "authorship approaches." I David A. Gerstner og Janet Staiger (red.) *Authorship and film* (AFI Film Readers), 27-57. New York og London: Routledge.
- Stam, Robert, Robert Burgoyne og Sande Flitterman-Lewis. 1992. *New vocabularies in film semiotics*. London, England: Routledge.
- Store norske leksikon, s.v. «Ouverture» Hentet 3. mai 2022 <https://snl.no/ouverture>
- Truffaut, Francois. 1954. «Une certaine tendance du cinéma français». *Cahiers du cinema in English*, 1: 31-41
- Vojkovic, J. 2020. «Film Costume as a Visual Narrative Element; Defining the Abstract Emotions of the Film Viewer via Plutchik's Wheel of Emotions». *Textile & Leather Review*, 3(2): 92-100. Hentet 3. Mai 2022. <https://doi.org/10.31881/TLR.2019.34>

Filmliste

Inherent Vice. Regissert av Paul Thomas Anderson. 2014; USA. IAC Films, RatPac-Dune Entertainment, Ghoulardi Film Company, Scott Rudin Productions. Blu-Ray.

Lost Highway. Regissert av David Lynch. Originalmusikk av Angelo Badalamenti. 1997; USA, Frankrike. CiBy 2000, October Films, Asymmetrical Productions, Lost Highway Productions.

Phantom Thread. Regissert av Paul Thomas Anderson. 2017; USA. Annapurna Pictures, Ghoulardi Film Company, Perfect World Pictures. Blu-Ray.

Popeye, 1980. Regissert av Robert Altman. Medvirkende Shelley Duvall og Robin Williams. Originalmusikk av Harry Nilsson. USA; Walt Disney Productions og Paramount.

Punch-Drunk Love. Regissert av Paul Thomas Anderson. Medvirkende: Adam Sandler, Elizabeth Taylor, Phillip Seymour-Hoffman og Luiz Gusmán. Fotografert av Robert Elswit. Originalmusikk av Jon Brion. Kostymer av Mark Bridges. 2002; USA. New Line Cinema, Revolution Studios. Blu-Ray (Criterion Collection)

The Master. Regissert av Paul Thomas Anderson. Medvirkende: Joaquin Phoenix, Phillip Seymour-Hoffman, Amy Adams, Rami Malek, Jesse Plemons, Ambyr Childers. Fotografert av Mihai Malaimare Jr. Originalmusikk av Jonny Greenwood. Kostymer av Mark Bridges. 2012; USA. The Weinstein Company. (Streaming, Viaplay) 1080p.

There Will Be Blood. Regissert av Paul Thomas Anderson. 2007; USA. USA: Paramount Vantage. Internasjonalt: Miramax Films. DVD.

