

Elliott Kleiven:Prang

En forsvunnet sjanger?

Krimthrillerens utvikling fra "New Hollywood" til nå

Bacheloroppgave i Filmvitenskap

Veileder: Anne Marit Myrstad

Mai 2024

Antall ord: 6155

Elliott Kleiven:Prang

En forsvunnet sjanger?

Krimthrillerens utvikling fra "New Hollywood" til nå

Bacheloroppgave i Filmvitenskap
Veileder: Anne Marit Myrstad
Mai 2024

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Institutt for kunst- og medievitenskap



Kunnskap for en bedre verden

Sammendrag

Norsk Bokmål:

Denne bacheloroppgaven tar for seg hvordan nyere krimthrillere i Hollywood er annerledes enn de fra den såkalte «New Hollywood»-bevegelsen og utforsker hva slags faktorer som har ført til dette. Jeg har gjennomført filmanalyse hvor jeg sammenlikner *The French Connection* (Friedkin 1971) og *The Driver* (Hill 1978) med *Drive* (Refn 2011) og *Sicario* (Villeneuve 2015). Jeg sett på filmhistoriske momenter, perspektiver og tall for å forstå endringene i Hollywood når det kommer til krimthrillerne.

English:

This bachelor's thesis examines how recent Hollywood crime thrillers differ from those of the so-called "New Hollywood" movement and explores the factors that have led to this. I have conducted film analysis where I compare *The French Connection* (Friedkin 1971) and *The Driver* (Hill 1978) with *Drive* (Refn 2011) and *Sicario* (Villeneuve 2015). I have looked at film historical moments, perspectives, and numbers to understand the changes in Hollywood when it comes to crime thrillers.

En forsvunnet sjanger?

Krimthrillerens utvikling fra «New Hollywood» til nå

Antall ord: 6155

Innholdsfortegnelse

1. Innledning	4
Problemstilling	4
Avgrensing og filmvalg	4
Mål for undersøkelsen	5
Fremgangsmåte	5
2. Teori	6
Filmstil	6
Narratologi	7
«New Hollywood»	7
Krimthrillere	9
Analyseobjektene	10
3. Analyse Del 1: Hvordan er filmene forskjellige?	12
Følelser vs. kriminalitet	12
Skala, tyngde og kompleksitet	16
4. Analyse Del 2: Hvordan kan vi forstå denne endringen?	18
Hvorfor endte «New Hollywood»?	18
1977 – <i>Sorcerer</i> vs. <i>Star Wars</i>	19
En sjanger i økonomisk fall	19
Regelbrudd og risiko	20
TV – «Embracing the small screen»	20
5. Konklusjon	22
Referanser	23
Filmer og serier	24

1. Innledning

«Hva slags filmer liker du?» er et spørsmål man som filmvitenskapsstudent ofte blir stilt i flere sammenhenger. Jeg har alltid syntes spørsmålet er teit, og stort sett svart «Gode filmer» eller noe annet av liknende flåsete karakter. Men da jeg for litt siden bladde gjennom mine filmfavoritter og hvilke filmer som står høyest på «ønskelisten» min, fant jeg ut at jeg egentlig hadde et ganske tydelig svar på dette, nemlig Amerikanske krimthrillere fra rundt 70-tallet - epoken som ofte kalles «**New Hollywood**». Da sikter jeg til filmer som *Point Blank* (Boorman 1967), *Bullitt* (Yates 1968), *The French Connection* (Friedkin 1971), *The Friends of Eddie Coyle* (Yates 1973), *The Conversation* (Coppola 1974), *All the President's Men* (Pakula 1976), *The Driver* (Hill 1978) og *Thief* (Mann 1980).

Jeg begynte etter hvert å fundere på hvorfor nettopp disse filmene appellerer så voldsomt til meg, kanskje spesielt sammenliknet med nyere, tilsvarende varianter. Er det en unik tone, ett spesielt humør? Kanskje det er fortellerstrukturen eller estetikken som er annerledes? Er det maskuliniteten, mangelen på følelser og råskapen rundt karakterene og handlingene som trekker meg inn? Jeg har i hvert fall en ganske klar idé om at det er noe med og i disse filmene som man ikke finner i nyere Hollywood-filmer av samme slag. I så fall – hvorfor har det seg slik?

1.2. Problemstilling

Problemstillingen min blir derfor «*Hvordan er nyere krimthrillere fra Hollywood annerledes enn krimthrillere fra New Hollywood, og hvordan kan vi forstå denne endringen?*».

1.3. Avgrensing og filmvalg

Jeg har valgt å avgrense til krimthrillere, selv om mange av trekkene, poengene og statistikkene er relevante i et bredere sjangeraspekt. Jeg har også valgt å begrense meg til kun Hollywood-filmer, selv om filmer som svenske *Mannen på taket* (Widerberg 1976) eller franske *Le Cercle Rouge* (Melville 1970) definitivt går under samme sjanger. Dette valget er gjort grunnet oppgavens omfang og for et mer fokusert svar. Jeg velger også kun å sammenlikne mellom fire filmer, der poengene og karaktertrekkene skal representere generelle trender i filmenes sjanger tidsepoke. Filmene jeg har valgt til sammenlikningen, altså svaret på første ledd i problemstillingen er *The French Connection* (Friedkin 1971), *The Driver* (Hill 1978), *Drive* (Refn 2011) og *Sicario* (Villeneuve 2015). De to førstnevnte har jeg valgt fordi de fremstår som to av de mest typiske filmene i forhold til typen film jeg

sikter til. De to sistnevnte har jeg valgt fordi jeg synes det er rettferdige filmer å bruke med tanke på budsjett og kritisk mottagelse, og fordi de fremstår som noe av det nærmeste man kommer «New Hollywood»-krimthrillere i nyere tid. Det var viktig å sammenlikne «New Hollywood»-filmene med nyere filmer jeg synes var av høy kvalitet, slik at ikke oppgaven ble en form for subjektiv «objektiv» kvalitetsvurdering.

1.4. Mål for undersøkelsen

Målet for undersøkelsen min er å teste mine hypoteser angående forskjellene på «New Hollywood»-krimthrillere og nyere krimthrillere fra Hollywood, og få en helhetlig oversikt over hvilke elementer i filmlandskapet som kan ha ført til disse forskjellene. Jeg ønsker et nyansert svar på problemstillingen, og det er derfor min hensikt å se på flere perspektiver og å ha en åpen og nøytral tilnærming til temaet, kildene og funnene jeg gjør.

1.5. Fremgangsmåte

Oppgava og problemstillingen min oppsto på bakgrunn av hypotesen og vurderingen om at krimthrillere i dag i Hollywood er annerledes enn de fra «New Hollywood». Dermed blir fremgangsmåten min veldig enkelt å bruke denne teorien til analyse og for å finne svar på om den overordnede hypotesen og de underordnede hypotesene stemmer eller ei.

Det blir en [Hva → Hvordan → hvorfor?]-prosess, hvor jeg vil starte med å legge fram kontekst og teori. Neste ledd bli filmanalyse, for å etterfølge prosessen med kausal analyse - der jeg leter etter årsaker og perspektiver i filmhistorien, statistikken, filmteoretiske perspektiver og andre potensielle påvirkende faktorer som kan forklare resultatene i analysen.

Ettersom oppgavestørrelsen er begrenset, blir det en selektiv prosess der jeg legger vekt på tingene som interesserer meg mest, og som jeg ser på som mest relevant. Dette gjelder både utvalg av kilder, filmanalysen og den kausale analysen. Jeg gjør ikke dypanalyse på hver film, men heller velge ut spesifikke elementer. Det samme gjelder blant annet når jeg ser på epoke og sjanger – jeg velger ut det mest nyttige for oppgavebesvarelsen.

2. Teori

For å svare på problemstillingen min trenger jeg å benytte meg av flere fagfelt. Det er sentralt at jeg får utredet hva, hvordan og hvorfor når det gjelder New Hollywood-krimthrillerne. Dermed blir det nødvendig med filmhistorisk teori for å etablere epoken. Her kommer jeg til å benytte meg av Peter Biskinds *Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex-Drugs-and-Rock 'N Roll Generation Saved Hollywood* (1998), Geoff Kings *New Hollywood Cinema: An Introduction* (2002) og Kristin Thompson, David Bordwell og Jeff Smiths *Film History: An Introduction* (2021). Sjangerteori, filmstil og narratologi er også essensielt for å forklare hva slags filmer jeg sikter til. Her tar jeg i bruk Thomas Leitchs *Crime Films* (2002), Bordwell og Thompsons *Film Art: An Introduction* (2020) og Audun Engelstads *Film og fortelling* (2022).

2.2. Filmstil

Jeg skal analysere og sammenlikne filmer, og for å gjøre det er filmstil og filmens grunnelementer et sentralt fagområde. De fire grunnelementene er *Mise en Scene*, *kinematografi*, *lyd* og *redigering*.

2.2.1. Mise en scène

I *Film Art: An Introduction* (2020), forklarer Bordwell, Thompson og Smith at *Mise en scène* handler om sammensetningen av en scene og alle elementene som brukes til dette; setting, lyssetting, kostyme, sminke, koreografi og skuespill. *Mise en scène* og denne sammensetningen av elementene er noe filmskapere bruker for å oppnå forskjellige ting i/med filmene sine, for eksempel realisme og autentisitet eller fantasi og imaginasjon (Bordwell, Thompson og Smith 2020, 113).

2.2.2. Kinematografi

Kinematografi er valgene som foregår bak kameraet. Det handler om utsnitt, bevegelse og (sammen med redigering) hvor lang en tagging skal være (Bordwell, Thompson og Smith 2020, 159).

2.2.3. Lyd

Lyd på film handler om hva vi hører når vi ser (og hører) film (Bordwell, Thompson og Smith 2020, 263-270). Musikk kan være med i film, og kan brukes som motiv til å fortelle noe om karakterene (Bordwell, Thompson og Smith 2020, 278).

2.2.4. Redigering

Redigering, også kalt klipping, er relasjonen fra skudd til skudd (Bordwell, Thompson og Smith 2020, 216). I kontinuitetsredigering klippes det for at det skal være så sømløst og klart og tydelig å følge med for tilskueren (Bordwell, Thompson og Smith 2020, 233) Det kan blant annet med «eyeline match», som vil si at det klippes fra at noen ser på noe til et skudd som viser dette fra den personens synsvinkel (Bordwell, Thompson og Smith 2020, 234).

2.3. Narratologi

I analysen kommenteres noen forskjellige narratologiske momenter. De er:

2.3.1. Kjernesener og komplementære scener

I *Film og Fortelling* (2022), forklarer Audun Engelstad at kjernesener er de viktigste scenene for handlingen, mens komplementære scener ikke direkte påvirker handlingen, men tilfører dybde og substans. De kan blant annet fortelle om hvordan karakterene har det (Engelstad 2022, 52-53).

2.3.2. Framdrift i fortellingen

Engelstad skiller mellom handlingsdrevet framdrift og karakterdrevet framdrift. Handlingsdrevet framdrift er når historien går videre grunnet ytre årsaker, mens karakterdrevet framdrift er når historien går videre fordi karakteren forstår eller føler noe (Engelstad 2022, 75).

2.4. «New Hollywood»

Epoken filmer som *The French Connection* og *The Driver* hører til blir gjerne omtalt som «New Hollywood» eller «American New Wave». Blant de omtalende finner man Peter Biskind, som i boka *Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex-Drugs-and-Rock 'N Roll Generation Saved Hollywood* (1998) tar for seg perioden som helhet. I introduksjonsdelen skriver han om en periode i USA der alle ønsket å lage film, og hvor ungdommen endelig fikk slippe til. Under epoken lagde et dryss av nå anerkjente regissører, filmer som vi i dag ser på som klassikere med nymoderne skuespillere som nå regnes som legender (Biskind 1998, 14-16).

Han introduserer en periode der filmkulturen var så sterk at det omtrent var som religion. Filmen var langt unna det kommersielle, og de som lagde film var «filmskapere» - ikke bare «regissører», «klippere» eller «kinematografer» (Biskind 1998, 17).

2.4.1. Epokens prosess - Hva foregikk?

Bordwell, Thompson og Smith skriver om et 60-tall som på overflaten så profitabelt ut for Hollywood, men der studioene etter hvert endte opp med å bruke så mye på filmene sine at de gikk i tap tross høy inntjening. Mot slutten av 60-tallet var det lavbudsjettfilmer som *Bonnie and Clyde* (Penn 1967), *The Graduate* (Nichols 1967) og *Midnight Cowboy* (Schlesinger 1968) som slo til med enorm profitt. Denne typen film ble dermed attraktiv for studioene (Bordwell, Thompson og Smith 2020, 113).

Regissørene fikk mer og mer kontroll, og ble ansett som auteurs. Regissøren gikk fra å være en del av en stor prosess til å få kontroll over filmene og frihet til å gjøre mye av det de ville (King 2002, 86-89).

2.4.2. Epokens filmer – kjennetrekke

Geoff King skriver om en post-klassisk filmstil når han skal prøve å identifisere «New Hollywood»-filmstilen. Med klassisk filmstil sikter han til kontinuitet som filmsammensetningens kjerne, der det meste – kameravinkler, klipping, utsnitt, blir lagt til rette for at det blir så ideelt og sømløst som mulig å følge med på historien. Historien er også hovedfokuset, og historien er veldig kausalt organisert, med tydelig motivasjon og forklaring (King 2002, 4). Post-klassisk stil har blitt beskrevet som avvik fra det klassiske, og det var tatt mye inspirasjon fra den Franske Nybølgen (King 2002, 5).

William Friedkin sier også, litt grunnet en kommentar han fikk fra Howard Hawks, at det også var viktig for han å holde på røttene sine i den amerikanske stilen, der han ikke nødvendigvis fulgte de typiske «New Hollywood»-trendene (Biskind 1998, 205). Friedkin var også inspirert av Costa-Gavras' *Z* (1969) (Biskind 1998, 203-205) da han lagde *The French Connection*. Filmen hadde en håndholdt og løssluppen stil med veldig lite manus og planlegging (Biskind 1998, 205 og Thompson 2021). Filmene kunne være kyniske, og «slemme», brutale og «stygge» (Biskind 1998, 205 og 383).

2.4.3. Epokens slutt

Film var en lidenskap hos folket på 70-tallet (Biskind 1998, 17), og også hos filmskaperne. Film ble ofte livene deres, og film var det viktigste i verden. Dette er eksemplifisert med hvordan Sandy Weintraub mente Scorsese prioriterte film foran alt annet (Biskind 1990, 300), at William Friedkin brydde seg mer om å spille inn *Sorcerer* (Friedkin 1977) enn om sin gravide forlovede (Biskind 199, 309-310). Dette kokte over etter hvert, og toppet seg på

tragisk vis da tre skuespillere døde under innspillingen av *Twilight Zone: The Movie* (Dante, Landis, Miller og Spielberg 1983). Spielberg kommenterte hendelsen i sin biografi *Steven Spielberg: A Biography* skrevet av Joseph McBride i 2010, hvor han sa at hendelsen fikk han til å vokse, ettersom ingen film var verdt å dø for (McBride 2010, 350).

Filmer som *Sorcerer*, *Heaven's Gate* (Cimino 1980) var tydelige tegn på en epoke som gikk mot slutten. Det var kostbare produksjoner som tapte enten mye penger, fikk dårlig kritikk eller begge deler (Biskind 1998, 306-313, 237-338, 400-401).

Det skjedde også en slags revolusjon rundt tiårsskiftet. Biskind siterer i *Easy Riders, Raging Bulls*:

Says Scorsese, «Heavens Gate undercut all off us. I knew at the time it was the end of something, that something had died.» And Coppola, «There was a kind of coupe d'etat that happened after Heavens Gate, startet by Paramount. It was a time when the studios were outraged that the cost of movies was going up so rapidly, that directors were making such incredible amounts of money, and had all the control. So they took the controll back (Biskind 1990, 401).

2.5. Krimthrillere

2.5.1. Litt om krimfilmen

I boken *Crime Films* (2002) introduserer Thomas Leitch krimsjangeren i film som en rik sjanger – i form av at det kan innebære mye forskjellig (Leitch 2002, 4). Krimsjangeren inkluderer alle filmer som fokuserer på kriminelle, ofre og hevner (Leitch 2002, 16).

2.5.2. Den spesifikke krimthrilleren

Leitch skriver også at krimsjangeren er delmengde av thrillersjangeren (Leitch 2002, 16). «(...) thrillers generally, are essentially crime films that focus on the victims of crimes, or of the criminal-justice system.» skriver han (Leitch 2002, 17).

I *Film Art: An Introduction* (2020) nevner Bordwell, Thompson og Smith krimthrilleren som en undersjanger av krimfilmen.

2.5.3. Politifilmen

The French Connection er også en *politifilm*. Det samme kan også sies om *Sicario*, som handler om FBI og CIA. Om politifilmen skriver Leitch:

Hollywood police officers represent at once the human face of the law's front lines and its most threatening aspects, the vulnerability and the power of the justice system.

They evoke both audiences' solicitude for the laws that make social order possible and their skepticism about the failings of the law (Leitch 2002, 216).

Politielter i Hollywood-filmer kan ofte være så dedikerte at de blir besatt (Leitch 2002, 223).

I følge Leitch er den viktigste perioden for politifilmen i Hollywood slutten av 60-tallet og starten av 70-tallet. Dette var grunnet «(...) unprecedented economic freedom and formal experimentation in American films generally, 4 but because a spate of rioting in Watts (1965), Detroit (1967), Newark (1967), and on innumerable college campuses (...)» (Leitch 2002, 229). Om hvordan filmen fungerer skriver Leitch:

(...) police films depend most on establishing ongoing moral tensions that need to be periodically dissipated. Pitting good cops against evil killers allows the audience to take sides unreflectively, waiving for the moment the more complex problems that are raised (...) (Leitch 2002, 236)

2.6. Analyseobjektene

2.6.1. *The French Connection*

The French Connection ble premierte i 1971 og er regissert av William Friedkin. Filmen handler om to politidetektiver (Gene Hackman og Roy Scheider) sin jakt på en heroinsmugler (Fernando Rey).

2.6.2. *The Driver*

Walter Hills *The Driver* kom i 1978. Ryan O'Neal har hovedrollen som en fluktsjåfør som jaktes av en politidetektiv (Bruce Dern), i en katt-og-mus-lek hvor et vitne (Isabelle Adjani) spiller en avgjørende rolle.

2.6.3. *Drive*

Drive var danske regissør Nicolas Winding Refns første Hollywood-film, og premierte i 2011. Grunnet kjærlighet til hans nabo (Carey Mulligan) deltar en fluktsjåfør (Ryan Gosling) i et bankran som ikke går etter planen, hvor han havner i konflikt med noen gangstere (Albert Brooks og Ron Perlman).

2.6.4. *Sicario*

Regissert av Denis Villeneuve og utgitt i 2015 – *Sicario* handler om en FBI-agent (Emily Blunt) som blir med på et oppdrag der de skal ta ut en meksikansk kartellsjef.

3. Analyse Del 1: Hvordan er filmene forskjellige?

3.2. Følelser vs. kriminalitet

En sentral teori/hypotese jeg har hatt angående hva jeg mener er forskjellig når det kommer til nyere Hollywood-film og «New Hollywood»-film i krimthrillersjangeren, er at vi i dag kommer mye tettere innpå karakterene. Vi får generelt et tydeligere grep om følelsene til protagonistene vi opplever.

Å sammenlikne Walter Hills *The Driver* (1978) og Nicolas Winding Refns *Drive* (2011) synes jeg er både interessant og naturlig. A) fordi filmene utvilsomt er like og B) fordi *Drive* samtidig fremstår som et unntak når det kommer til dagens Hollywood-krimthrillere. Jeg har alltid tenkt på *Drive* som en film i «New Hollywood» sin ånd, samtidig som jeg alltid har følt en mye tydeligere emosjonell resonans med den enn «New Hollywoods» tilsvarende filmer.

3.2.1. Hva handler krimthrillerne *egentlig om*?

Filmene virker i utgangspunktet veldig like. Protagonistene blir ikke navngitt (blir kun referert til som «Driver») og er «getaway»-sjåfører. Handlingene er satt til kriminalitet og kriminelle miljøer. Begge er også ordknappe, med tydelige etiske kodekser. Begge filmene består av actionscener og spenning. Begge inneholder en form for protagonist mot antagonist og forskjellige grader av romantisk spenning.

Dog er det to helt forskjellige filmer når det kommer til kjernefortellingen. *Krim* fortellingene i filmene kan oppsummeres slik:

The Driver:

- Fluktsjåfører (**protagonist**) blir jaktet på av en politidetektiv (**antagonist**). En spiller hjelper fluktsjåføren for betaling.

Drive:

- Fluktsjåfører (**protagonist**) blir involvert i et bankran som går skeis. Det viser seg at noen kriminelle (**antagonister**) hadde tenkt til å stjele pengene, og legge skylden på fluktsjåføren. De kriminelle vil drepe fluktsjåføren for å rydde opp. Fluktsjåføren vil drepe de kriminelle for å rydde opp.

Kjerneforskjellen på filmene blir veldig tydelig når man kun oppsummerer handlingen som involverer kriminalitet. Når det gjelder *The Driver*, så er den oppsummeringen tilstrekkelig

for å oppsummere hva filmen handler om. Filmen handler nesten utelukkende om katt-og-mus-leken mellom detektiven og sjåføren, der publikum må tolke selv hvis man vil dra noe mer handling ut av filmen. *Drive* derimot handler egentlig om noe helt annet. Filmens faktiske handling er heller slik:

- **Protagonist** forelsker seg i naboen sin (som har en sønn han også blir glad i). Hennes ektemann kommer hjem fra fengsel og setter naboen og sønnen i fare grunnet hans fortid. Protagonisten deltar i et ran for å få de ut av fare, men grunnet kriminelle innviklinger og et mislykket ran, settes de enda mer i fare. For å unngå at de han er glad i blir drept, går han etter de kriminelle (**antagonister**), som samtidig ønsker han drept.

Det handler altså på overflaten om en heltedåd grunnet en romanse, i stedet for at det handler om bankran, fluktkjøring osv. I *The Driver* er kriminaliteten handlingen og miljøet, mens i *Drive* er kriminaliteten middel heller enn et mål.

En vesentlig forskjell er at *Drive* ikke hadde vært samme film uten sine komplementære scener, mens *The Driver* omtrent ikke har noen.

Forskjellen er kanskje ikke like tydelig – eller relevant – i sammenlikningen *The French Connection* / *Sicario*, men litt av det samme gjelder disse. *The French Connection* er veldig lik *The Driver* i at den veldig tydelig handler om katt-og-mus-lek mellom politidetektiv og en kriminell – bare med protagonist-antagonist-dynamikken byttet om. Thomas Leitch påpeker at protagonisten i *The French Connection* er en veldig «straightforward» karakter. Han skriver at han ikke engang har sosiale instinkter eller moral (bortsett fra å fange kriminelle) (Leitch 2002, 230). Sann sett er det ikke akkurat så mange følelser en kan resonnerer seg til for publikum. Jeg tolker *Sicario* som en mye mer kompleks film – et moment jeg kommer tilbake til.

Dette betyr ikke at *The Driver* og *The French Connection* ikke handler om følelsene til karakterene, men at forskjellen er hva filmene handler om på overflaten. Jeg vil definitivt hevde at begge to handler om mer enn bare «politi og røver». Forskjellen er hva som fortelles direkte og hva som er ment å tolkes i de forskjellige filmene – også mer om dette etter hvert.

3.2.2. Hvordan det handler om ... // POV

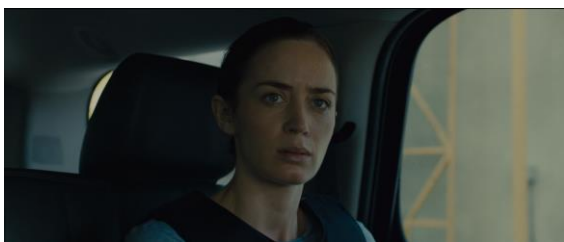
Observasjonen angående *hva* filmene handler om er også utvilsomt tilknyttet filmstil, ettersom det er filmstilen som former hva som fortelles og hvordan det gjøres. Det jeg

oppdaget som kanskje det mest vesentlige forskjellen mellom filmene jeg har valgt er hvordan regissørene legger opp til at vi skal følge med/føle med protagonistene – som også bidrar til tydeliggjørelsen av hva filmene på overflaten handler om. Dette gjelder utvilsomt begge sammenlikningene – både *The Driver* vs. *Drive*, og *The French Connection* vs. *Sicario*. Måten spesielt mise en scenen, kinematografien og musikken brukes i de ulike filmene bidrar veldig til at de oppleves så forskjellige, tross temalikheter og samme sjanger.

3.2.3. Det visuelle

Det visuelle er naturligvis en sentral del av hvordan filmskaperne formidler det de ønsker å formidle. Den store forskjellen jeg la merke til her er prioriteringer. *Sicario* og *Drive* har begge flere tilfeller med lange skudd som fokuserer på karakterene – skudd som ikke trengs for å fortelle handlingen. Disse skuddene er der utelukkende for å uttrykke hva karakterene føler. Et eksempel er et skudd i sakte film i *Drive* som fanger Carey Mulligans karakter (Refn 2011, 00:26:40-00:26:47 på Viaplay), der vi blir hos henne lenger for å tydeliggjøre at hun føler noe for Ryan Goslings karakter. Et enda tydeligere eksempel er et skudd der Goslings karakter sitter nære kamera, og fokuset er på han i 13 sekunder (Refn 2011, 00:32:02-00:32:15 på Viaplay). Her skjer det ingenting på overflaten, kun i hodet til protagonisten – noe som blir veldig tydeliggjort for publikum.

Sicario gjør dette enda oftere, og enda tydeligere. I tillegg bruker den samspillet mellom skuddene og klippingen til å tydeliggjøre protagonistens POV. Her kunne man vist eksempler fra omtrent hele filmen. Sekvensen hvor Emily Blunts karakter (protagonisten) og teamet hennes er på vei inn i Juárez viser tydelig hva jeg sikter til. Her er et eksempel fra sekvensen (Villeneuve 2015, 00:30:34-00:30:42 på Viaplay):



Figur 1



Figur 2

Her går vi fra først noen sekunder med et nærbilde av Blunts karakter (Figur 1), før det klippes til et skudd som tilsynelatende representerer hva hun ser på (Figur 2), da det beveger seg likt med blikket hennes i det første skuddet. Det blir veldig lett for publikum å sette seg inn i hovedpersonens følelser.

Scener som dette er veldig sjeldent i *The French Connection* og *The Driver* (og hvis det gjøres er det nesten utelukkende for spenning/underholdningens skyld). Der er regien gjort på en måte som gir publikum mindre informasjon, og det er opp til oss om vi vil tolke noe ut ifra karakterenes følelser. De to tilnærmingenes forskjellige effekter er åpenbare: I *Drive* og *Sicario* er det meningen at vi skal *føle* med karakterene. I *The French Connection* og *The Driver* er det meningen at vi skal *følge* med på karakterene.

3.2.4. Musikkbruk

Musikkbruken i de to nyere filmene – *Drive* og *Sicario* er en uhyre sentral del av den helhetlige audiovisuelle fortellingsstilen. I *Drive* og *Sicario* brukes musikk veldig direkte og åpenlyst som en del av stemningsetableringen (mer om dette senere), men også til følelsesformidling. Musikken er også kanskje den tydeligste indikatoren på at de nyere filmene handler om veldig mye mer enn kun krim, fart og spenning.

Ta tittelsekvensen i *Drive* som et eksempel (Refn 2011, 00:09:42-00:12:18 på Viaplay). Sekvensen starter etter en prolog hvor Ryan Goslings karakter (protagonisten) kjører fluktbil etter et ran i det som er en typisk biljaktscene. Selve sekvensen er egentlig bare på papiret at Gosling kjører og parkerer bilen sin før han går opp til leiligheten sin. Men, mye grunnet musikken er den veldig mye mer. Sekvensen er satt til sangen «Nightcall» (Kavinsky 2010). Sangteksten – i samhandling med mise en scenen og kinematografien forteller uhyre direkte om protagonisten vi skal bli kjent med i løpet av filmen:

«There's something inside you

It's hard to explain

They're talking about you, boy

But you're still the same» (Kavinsky 2010)

Selv om dette så klart er noe som må tolkes, må man kunne si det er en veldig tydelig skissering av karakteren og hans følelsesliv. Denne sekvensen har ingen hensikt hvis man tenker på krimhandlingen, men er sentral for A) å fortelle at filmen handler om mer enn bare bankran og biljakt og B) introdusere protagonisten (og C) spenningsetablering).

The Driver – som gjør unna tittelsekvensen før sin veldig like ran- og biljakt-prolog – er ganske lik hvis man setter tittelsekvensene opp mot hverandre. Tittelsekvensen (som også er åpningssekvensen) i *The Driver* (Hill 1978, 00:00:36-00:04:19) (Jeg velger å ta med den

totale sekvensen der medvirkende personell krediteres, selv om man kan argumentere for at sekvensen er over i det filmtittelen kommer på skjermen) er det samme (bare motsatt) som i *Drive*: O'Neals karakter (Protagonisten) setter seg i en bil og kjører den av gårde (til det vi etter hvert får se er et kasinoran). Vi blir også introdusert til Isabelle Adjanis karakter ved at det kryssklippes til henne som spiller på kasinoet.

Den store forskjellen i hva som formidler noe til oss er musikkbruken. *The Driver* har en vag spenningsmusikk i starten, som ikke opererer annet enn som vagt lydfang (=blikkfang bare lyd) og stemningsetablering. Selv med ganske lik mise en scene og kinematografi som fanger protagonisten, forteller sekvensen veldig lite om han på overflaten i *The Driver* sammenliknet med *Drive* – altså grunnet musikkbruk. En slik type scene/sekvens, med *Drives* bruk av sang hadde vært totalt malplassert i *The Driver*, *The French Connection* eller andre «New Hollywood»-krimthrillere, fordi de ikke var opptatt av å tydeliggjøre karakterenes følelser for publikum på samme måte.

Det er også verdt å nevne, ref. hensikt og hva filmene egentlig handler om, at prologen i *The Driver* er en del av selve krimhandlingen – i motsetning til *Drive*, der prologen – på lik linje med tittelsekvensen – er der av helt andre årsaker.

Musikkbruken ellers også i *Drive*, gjerne akkompagnert med de lange tagningene med nærbilder, er ofte der for å formidle karakterenes følelser, også når det ikke er sangtekst involvert. Det samme gjelder *Sicario*, selv om den også er mer stemningsbasert. Begge filmene har i tillegg musikk som er ment for å skape spenning – noe som ikke skiller de noe spesielt fra «New Hollywood»-variantene.

3.3. Skala, tyngde og kompleksitet

En annen teori/hypotese jeg hadde angående forskjellene på disse filmene var at «New Hollywood»-krimthrillerne er mye «simpelere» enn hva vi får servert nå for tiden.

Dette føler jeg allerede jeg har utforsket litt, ettersom følelser – som de nyere filmene handler om i større grad – må sies å være mer komplekst enn «antagonist jager protagonist / protagonist jager antagonist», pistoler, biler og spenning, slik som vi ser i *The French Connection* og *The Driver*.

Samtidig åpenbarte det seg noe for meg da jeg så *Sicario* på nytt igjen. Jeg opplever den som at den tar sikte på flere tunge temaer, og i det hele tatt er mye mer kompleks enn for eksempel *The French Connection* – på flere måter.

3.3.1. Helter og skurker

Filmene handler begge om en protagonist som er rettshåndhever som skal «ta» en leder av en kriminell organisasjon. Forskjellen i skala og seriøsitet er dog enorm. Alain Charnier (spilt av Fernando Rey) er en karismatisk og relativt likandes kar. Han blir introdusert som respektfull og kameraterisk businessmann, og en snill pappa til datteren sin (Friedkin 1971, 00:07:24-00:09:42 på Disney+) Det er ikke meningen vi som publikum skal hate han. Manuel Diaz (Bernardo Saracino), antagonist i *Sicario*, blir derimot introdusert som en som er ansvarlig for forferdelige grusomheter. Dette gjøres ved at de knytter opplevelsene, følelsene og perspektivet til protagonisten opp mot disse grusomhetene, som da igjen er knyttet til antagonist.

Et interessant motargument angående kompleksitet i forhold til helt-skurk-dynamikk er at det faktisk er mer kompleksitet i «New Hollywood»-modellen, fordi det er mye mindre tydelig hvem som er snill og slem. Protagonisten i *The French Connection*, Jimmy «Popeye» Doyle (Gene Hackman) blir egentlig introdusert mindre flatterende enn antagonist, der han ikledd julenissekostyme banker opp en stakkars fyr uten at vi vet hva fyren har gjort. I tillegg er han hissig og ufin mot sin kollega – i sterk kontrast til antagonist. Han er en «loose-cannon cop», som Thomas Leitch kaller det (Leitch 2002, 216). Gjennom filmen følger vi en politidetektiv som hele tiden opererer i en moralsk gråsoner. Dette *kan* tolkes som en del av filmens tematikk – nettopp dette med moralske gråsoner og hvem som egentlig er slemme og snille osv. Dette var typisk for politifilmen under «New Hollywood», og gjaldt også filmer som *Bullitt* (Yates 1968) (Leitch 2002, 229).

Det samme gjelder *The Driver* også, hvor i tillegg antagonist-protagonist-dynamikken er snudd på hodet. Her er politimannen antagonist, mens den kriminelle er protagonist. Hvordan denne dynamikken skapes for publikum er ikke så relevant her, men her også er det egentlig veldig utydelig hvem som er slem, snill osv. Kanskje det fungerer fordi publikum er mer redde for politiet (Leitch 2002, 2016)?

MEN, dette gjelder vel *Sicario* også? Villeneuves film problematiserer utvilsomt amerikanernes inngripen i Mexico i stor grad med tanke på også her moralsk gråsoner. Hvorfor oppleves fortsatt *Sicario* som en mer kompleks film enn for eksempel *The French Connection*?

3.3.2. Små/store historier

Svaret tror jeg er størrelse + seriøsitet. *Sicario* problematiserer og kommenterer store samfunnsspørsmål, i tillegg til at den gjør det via følelsene og perspektivet til protagonisten. Det handler om FBI og CIA mot et mektig og massivt meksikansk kartell som korrupperer myndigheter og politi og dreper tusenvis av mennesker, mens *The French Connection* handler om en enkeltsak der en seksjon hos det lokale politiet i New York skal stoppe et mindre smuglesyndikat. I tillegg er det store uenigheter og konflikter blant de «snille» i filmen. Slik som i Leitch nevner om *Bullitt* når han sammenlikner den med *The French Connection*, der han også indirekte antyder at *Bullitt* er mer kompleks (Leitch 2002, 230-234), handler *Sicario* om kamp mellom to ideologier (Leitch 2002, 233). Her er det *rettferdighet* (Blunts karakter) mot *hevn* (Benicio Del Toros karakter). Når man trekker inn antagonisttypene også, blir filmenes respektive tyngder veldig forskjellige.

I *Easy Riders, Raging Bulls* sier Friedkin at alle scenene han klippet bort i *The French Connection* var scener som gjorde karakterene mer komplekse (Biskind 1998, 205). Dette er en helt annen prosess (går jeg ut ifra), enn den Villeneuve benyttet i *Sicario*, fordi han nettopp ønsker den kompleksiteten.

4. Analyse Del 2: Hvordan kan vi forstå denne endringen?

Nå som jeg har sett litt på *hvordan* filmene er forskjellige, må jeg forsøke å finne ut *hvorfor*. Det bør også nevnes at et problem som oppsto ganske tidlig var å finne en naturlig nyere Hollywood krimthriller å sammenlikne *The French Connection* med. Filmene er altså ikke bare annerledes, men det ser ut til å være en generell mangel på filmer som minner om krimthrillerne fra «New Hollywood». Hvorfor?

4.2. Hvorfor endte «New Hollywood»?

Jeg introduserte hva som var noen av årsakene til at «New Hollywood»-epoken endte. Spørsmålet er hvordan dette har hatt direkte innvirkning på selve filmene (her krimthrillere) og filmutvalget. Jeg refererte til et sitat fra Scorsese og Coppola i *Easy Riders, Raging Bulls* (Biskind 1998), der de forklarer at studioet tok tilbake kontrollen over filmene etter de ble for kostbare. Videre skriver Biskind at, mye grunnet Steven Spielbergs suksess, begynte filmene å likne mer og mer på tegneserier (Biskind 1998, 401). Denne trenden har utvilsomt preget nyere tid, der hele tretten av de femti filmene med høyest inntjening fra 2010-tallet var filmer basert på tegneserier, ifølge en liste satt sammen på Wikipedia («2010s in film», 2024) med tall fra nettsiden *Box Office Mojo*. De resterende filmene er ellers utelukkende franchise-

filmer, animasjonsfilmer, oppfølgere eller remakes, med unntak av *Bohemian Rhapsody* (Singer 2018).

4.3. 1977 – *Sorcerer* vs. *Star Wars*

Mottagelsen og inntjeningene til *Sorcerer* og *Star Wars* (Lucas 1977) fremstår for meg som en tydelig indikator på utviklingen til filmer i Hollywood siden 70-tallet, og kan også være blant svarene på hvorfor den type film ikke lages lenger. Her er det flere ting man kan trekke ut.

Sorcerer og *Star Wars* gikk på kino samme år. *Sorcerer* hadde ifølge «The Numbers» i underkant av 22 millioner USD i budsjett, mens *Star Wars* hadde 11 millioner USD i budsjett. *Sorcerer* tjente 12 millioner USD innenlands, mens *Star Wars* tjente 460 millioner USD innenlands (The Numbers). Det er lett å forstå at studioene heller ville satse på filmer som *Star Wars* enn *Sorcerer* fremover.

I BBC-artikkelen «Why William Friedkin's undersung masterpiece *Sorcerer* represents everything Hollywood has lost» av Christina Newland fra 2023, skriver hun om hvorfor *Sorcerer* (Friedkin 1977) – filmen William Friedkin regisserte etter supersuksessene *The French Connection* og *The Exorcist* (1973) - ikke kunne ha vært laget i dag. Selv om *Sorcerer* ikke nødvendigvis er en *krimthriller* på samme måte som filmene som diskuteres i denne oppgaven, gjelder flere av tingene hun nevner for filmer som *The French Connection* og *The Driver* også.

Hun skriver blant annet at filmen belønner seerens tålmodighet, ettersom det tar nesten halve filmens spilletid før ting virkelig skjer. Dette gjør at filmen hadde vært vanskelig å lage i dag, grunnet nåtidens «attention spans» (Newland 2023). Og hun er kanskje inne på noe. I både *Sicario* og *Drive* tar det veldig kort tid (respektive ca. 1 og 3 minutter) før spenningsmomenter i fortellingen skjer. Ifølge Dr. Gloria Mark har nemlig vår attention span sunket betraktelig de siste årene (American Psychological Association 2023).

4.4. En sjanger i økonomisk fall

I tillegg til *Sorcerer* kan man vise til drøssevis av den typen filmer som gjorde det dårlig kommersielt. *The Driver*, som kom syv år senere enn *The French Connection*, gjorde det dårligt i USA, og tjente i følge IMDB kun i underkant av 5 millioner USD på et budsjett på 4 millioner (IMDb). Michael Manns *Thief* (1981) – en film i samme gate – dro inn drøye 4 millioner USD innenlands ifølge «The Numbers» (The Numbers), på et estimert budsjett på ca 5,5 millioner USD (IMDb).

4.5. Regelbrudd og risiko

I et intervju med *Forbes*, blir Friedkin spurt om man kunne laget en film som *The French Connection* i 2021. Uten at han svarer direkte på spørsmålet lister han opp ting han gjorde som han ikke egentlig hadde lov til da han laget *The French Connection*. Han hadde for eksempel ikke tillatelse til å spille inn den store biljaktscenen i filmen (Thompson 2021). Det betyr altså implisitt at de filmet biljaktscenen uten at innbyggerne og trafikantene i New York visste det, noe som høres helt sprøtt ut, og er enda mer vanvittig når man ser scenen (Friedkin 1971, 1:10:35-1:16:22) - og hvor mange *faktiske* nesten-ulykker som kunne skjedd fordi de skulle lage en spillefilm. Han impliserer altså at sikkerheten og ordentligheten er mye viktigere i dag enn den var i 1971. Friedkin fortsetter med å si:

I broke all the rules, I put myself in danger, I put the lives of others in danger, and I really didn't care. I just felt that nothing was going to go wrong, and, by the grace of God, it didn't (Thompson 2021).

Dette kan ha en påvirkning på filmene. Den dokumentariske teknikken Friedkin brukte i *The French Connection* for å skape en form for realisme blir jo enda tydeligere realisert hvis det er faktiske virkelige liv på spill under filmen.

Hvis det i dag er mer nøye med sikkerhet og rammer (noe jeg antar uten at jeg klarte å finne gode kilder som bekrefter dette) vil kanskje det resultere i filmer som også føles tryggere og mindre kalkulerte.

4.6. TV – «Embracing the Small Screen»

I *New Hollywood Cinema: An Introduction*, vier King et helt kapittel (King 2002, 224-256) til det audiovisuelle mediet film sin gradvise overgang fra kino til TV. Han skriver (da boken ble skrevet (gitt ut i 2002)), Hollywood-filmer sees oftest på TV (King 2002, 224). I dag er ikke dette lenger tilfellet – nå dominerer strømmetjenestene. Der kan man se utallige filmer, men enda flere ser på serier – med ganske god margin, ifølge Medium som siterer undersøkelser og tall fra The Hollywood Reporter og Per Nielsen Data (Nolasco 2023), Dette betyr antageligvis også at strømmetjenestene tjener mer penger på serier enn film, og som vi har sett med både starten og slutten på «New Hollywood», så styrer profitten hva studioene gjør.

En av mine opprinnelige hypoteser om hvorfor det er en mangel på krimthrillere som de fra «New Hollywood» i dag var at både filmskaperne og selve sjangeren har forsvunnet til TV-

serier. Den ble på mange måter bekreftet av prosessen min for å finne en fjerde film å analysere i tillegg til *The French Connection*, *The Driver* og *Drive*. Jeg slet virkelig med å finne en film som passet, men endte opp med *Sicario*. Derimot var det et særdeles stort utvalg av serier som virket å passe godt til den typen film jeg var etter – noe som minnet om «New Hollywood»-krimthrillere og som var av høy kvalitet (anerkjennelse). Serier som *Breaking Bad* (2008-2013), *The Wire* (2002-2008) og *True Detective* (2014-) er blant de mest anerkjente seriene noensinne, og – kanskje spesielt *The Wire* – minner mye om «New Hollywood»-krimthrilleren.

«New Hollywood»-bevegelsen var preget av at filmskaperne fikk mer frihet til å lage det de ville. Arc Studio skriver «Many film writers are now jumping to television to enjoy the creative freedom and job stability TV allows» (Verity 2023), og sånn sett er det naturlig å se at seriene i dag kanskje minner mer om «New Hollywood»-filmene enn hva filmene gjør.

5. Avslutning

Jeg har funnet mange svar på problemstillingen min. Flere av hypotesene mine viste seg å stemme angående forskjellene på «New Hollywood»-krimthrillere og nyere krimthrillere fra Hollywood. Blant disse var at filmene i dag handler tydeligere om følelsene til karakterene enn tidligere. Dette er spesielt tydelig med tanke på hva som prioriteres i filmenes handlinger og i hvordan de velger å fortelle de. Musikkbruken i *Drive* er et tydelig eksempel på at protagonistens følelser formidles veldig direkte til publikum i dag.

Dagens krimthrillere er også mer komplekse, eksemplifisert tydelig med at eksemplene *The French Connection* handler om katt-og-mus-lek på ganske lav skala i motsetning til *Drive* som handler om følelser og romantikk og *Sicario* som i tillegg bærer en mye større seriøsitet.

Angående hvilke faktorer som har ført til denne endringen, og at det generelt virker som en svunnen type film, skulle jeg gjerne gjort enda flere funn. Hadde oppgavens omfang vært større, hadde jeg utvilsomt utforsket nærmere hvordan publikum har endret seg siden 70-tallet, og gått inn på hvordan feministisk filmteori og samfunnsendringer kan ha påvirket hva slags filmer som lages og endringer innad i krimthrilleren. Av funnene jeg gjorde, er det tydelig at økonomiske flopper som *Sorcerer* har gjort studioene redde for å lage filmer av typen. I stedet ser vi noe mer liknende i serieformat. At det tas lavere risiko under innspilling i dag kan også resultere i at filmene ikke føles like risikable heller.

Referanser:

- American Psychological Association. 2023. «*Speaking of Psychology: Why our attention spans are shrinking, with Gloria Mark, PhD.*» Hentet 12. mai 2024. <https://www.apa.org/news/podcasts/speaking-of-psychology/attention-spans>
- Biskind, Peter. 1998. *Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex 'N' Drugs 'N' Rock 'N' Roll Generation Saved Hollywood*. London: Bloomsbury Publishing Plc.
- Bordwell, David, Kristin Thompson og Jeff Smith. 2019. *Film Art: An Introduction*. Twelfth Edition. New York: McGraw-Hill Education
- Bordwell, David, Kristin Thompson og Jeff Smith. 2022. *Film History: An Introduction*. Fifth Edition. New York: McGraw-Hill Education
- Engelstad, Audun. 2022. *Film og fortelling*. 2. utgave. Bergen: Fagbokforl. Landslaget for norskundervisning.
- IMDb. Ukjent årstall. «*The Driver - FAQ*». Hentet 2. mai 2024. <https://m.imdb.com/title/tt0077474/faq/>
- Kavinsky. «Nightcall». 2010. Frankrike, Record Makers
- King, Geoff. 2002. *New Hollywood Cinema : An Introduction*. First Edition. London: I.B. Tauris & Co. Ltd.
- Leitch, Thomas. 2002. *Crime Films*. 1st ed.. Cambridge: Cambridge University Press.
- McBride, Joseph. 2010. *Steven Spielberg: A Biography* Jackson, MS: University Press of Mississippi.
- Newland, Christina. 2023. «*Why William Friedkin's undersung masterpiece Sorcerer represents everything Hollywood has lost.*» Hentet 4. april 2024. <https://www.bbc.com/culture/article/20230811-why-william-friedkins-undersung-masterpiece-sorcerer-represents-everything-hollywood-has-lost>
- Nolasco, Felix. 2023. «*Why TV Shows Are Better Than Movies.*» Hentet 12. mai 2024. <https://medium.com/@fnolasco/why-tv-shows-are-better-than-movies-834d5d3c49bc>
- The Numbers. Ukjent årstall. «*Sorcerer (1977)*». Hentet 2. mai 2024. <https://www.the-numbers.com/movie/Sorcerer#tab=summary>
- The Numbers. Ukjent årstall. «*Star Wars Ep. IV: A New Hope (1977)*». Hentet 2. mai 2024. <https://www.the-numbers.com/movie/Star-Wars-Ep-IV-A-New-Hope#tab=summary>
- The Numbers. Ukjent årstall. «*Thief (1981)*». Hentet 2. mai 2024. <https://www.the-numbers.com/movie/Thief#tab=summary>

- Thompson, Simon. 2021. «*William Friedkin On 'The French Connection' At 50 And The Sequel He Still Wants To Make.*» Hentet 5. april 2024.
<https://www.forbes.com/sites/simonthompson/2021/11/11/william-friedkin-on-the-french-connection-at-50-and-the-sequel-he-still-wants-to-make/>
- Verity, Harry. 2023. «*From Streaming Wars to Superheroes: What Screenwriters Need to Know In 2023.*» Hentet 12. mai 2024. <https://www.arcstudiopro.com/blog/what-screenwriters-need-to-know-about-the-industry-in-2023>
- Wikipedia Contributors. 2024. «*2010s in film.*» Hentet 11. mai 2024.
https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Special:CiteThisPage&page=2010s_in_film&id=1206170123&wpFormIdentifier=titleform

Filmer og serier:

- *All the President's Men*, Alan J. Pakula, 1976, USA
- *Bonnie and Clyde*, Arthur Penn, 1967, USA
- *Breaking Bad*, Vince Gilligan, 2008-2013, USA
- *Bullitt*, Peter Yates, 1968, USA
- *Drive*. Regissert av Nicolas Winding Refn. 2011; USA: FilmDistrict. 96 min.
<https://viaplay.no/filmer/drive-2011>
- *Heaven's Gate*, Michael Cimino, 1980, USA
- *Le Cercle Rouge*, Jean-Pierre Melville, 1970, Frankrike
- *Mannen på taket*, Bo Widerberg, 1976, Sverige
- *Point Blank*, John Boorman, 1967, USA
- *Sicario*. Regissert av Denis Villeneuve. 2015; USA: Lionsgate. 116 min.
<https://viaplay.no/filmer/sicario-2015>
- *Sorcerer*, William Friedkin, 1977, USA.
- *The Conversation*, Francis Ford Coppola, 1974, USA.
- *The Driver*. Regissert av Walter Hill. 1978; USA: 20th Century Fox, 2022. 87 min. 4K Ultra HD.
- *The French Connection*. Regissert av William Friedkin. 1971; USA: 20th Century Fox. 104 min. <https://www.disneyplus.com/no-no/browse/entity-4c6f9738-8e15-4a00-bb6f-bbd27fa670d5>
- *The Friends of Eddie Coyle*, Peter Yates, 1973, USA.
- *The Wire*, David Simon, 2002-2008, USA
- *Thief*, Michael Mann, 1981, USA

- *True Detective*, Nic Pizzolatto, 2014-, USA

