



Estetisk-filosofiska fakulteten
Avdelningen för humaniora och genusvetenskap

Håkon A. Myhra

Mass-scenens Intertekstualitet:

Mass-scener som intertekstuel fenomen

The intertextuality of mass-scenes:

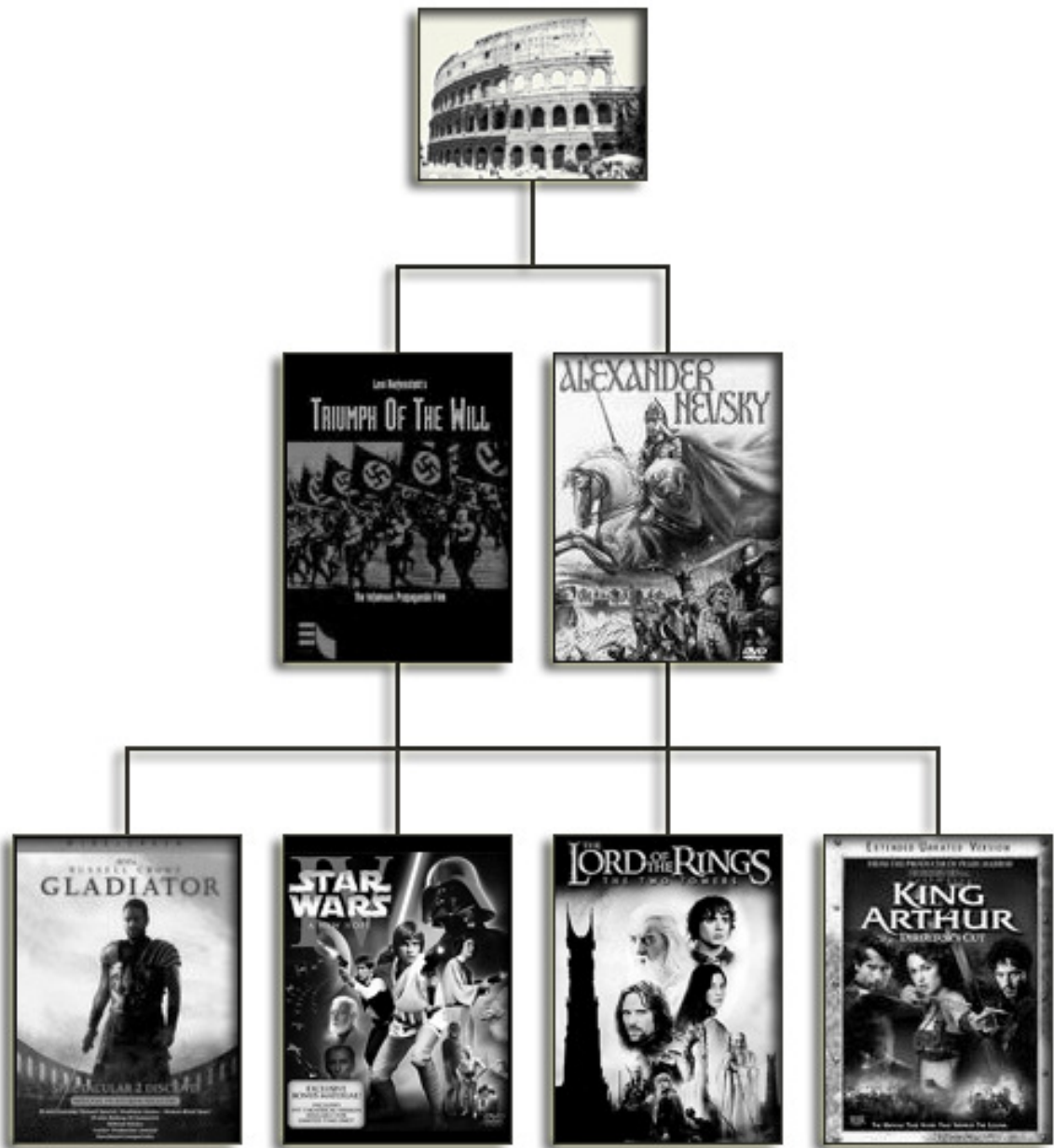
Mass-scenes as an intertextual phenomena

Filmvetenskap
C-Uppsats

Datum/Termin: 07-01-15 / HT 06

Handledare: John Sundholm

Examinator: Patrik Sjöberg



ABSTRACT

The digital evolution in the film industry has opened possibilities that was only to blockbusters before the digital age. I am talking about mass-scenes. Huge scenes with hordes of people often in huge battlefields. This was earlier in film history an extremely costly undertaking for the filmindustry and was a major reason why the large studio systems in Hollywood collapsed in the 60s. Now we can enjoy large scale battles created with CGI without costly extras, costumes and props. It's all made with the computer and with 'blue screen' technology. Is it possible to track the mass-scene back to some sort of origin or at least to who that defined the mass-scene ? If we look closer at mass-scenes used in contemporary movies then a clear pattern often emerges. These scenes can often be traced back to especially two propaganda films from the late 30s. *Triumph des Willens* by Leni Riefenstahl and *Alexander Nevsky* by Sergei M. Eisenstein. Of course there are others, but these two stands out from the others regarding mass-scenes. My opinion is that these two classic propaganda films have defined the mass-scenes as we have come to see and understand them in many contemporary films from *Star Wars* to *Lord Of The Rings*. In this thesis I will try to explore the usage of mass-scenes in contemporary films and hopefully uncover the strong intertextual ties to *Triumph des Willens* and *Alexander Nevsky*. I will also attempt to define the mass-scene and it's usage in contemporary film.

INNHold	Side
1. Innledning	5
1.1 Formål og spørsmålsstilling	6
2. Metode, material og avgrensning	6
3. Filmhistorisk bakgrunn	7
3.1 Hva er intertekstualitet ?	7
3.1.1 Definisjon av intertekstualitet	9
3.2 Hvordan definere intertekstualitet innen film	11
3.3 Hva er en mass-scene ?	12
3.4 Mass-scenens filmhistoriske påvirkninger	14
4. Filmmateriale	16
4.1 <i>Star Wars Episode IV: A New Hope</i> (George Lucas, 1977)	16
4.2 <i>Lord Of The Rings: The Two Towers</i> (Peter Jackson, 2002)	21
4.3 <i>Gladiator</i> (Ridley Scott, 2000)	25
4.4 <i>King Arthur</i> (Antoine Fuqua, 2004)	28
4.5 Sammendrag	30
5. Hvilken funksjon har mass-scener ?	32
5.1 Teknologisk utvikling i mass-scener	33
5.2 Estetisk Vs politisk budskap i mass-scener	34
5.3 Genre og genre teori	36
5.4 Sammendrag	39
6. Konklusjon	39
7. Kildehenvisning	43
Litteraturkilder	43
Internettkilder	44
Filmkilder	46

1. INNLEDNING

I denne oppsatsen skal jeg ta for meg mass-scener og intertekstualitet. Jeg har lenge hatt en fascinasjon for mass-scener da spesielt i større Hollywood produksjoner. Med dagens teknologiske utvikling som gjør at nettopp mass-scener kan skapes gjennom dataanimasjon eller CGI¹ på en enklere og kostnadsbesparende måte enn tidligere hvor enorme summer ble brukt på tusenvis av statister og gigantiske kulisser. Dette var kostnader som til slutt var en av hovedårsakene til at de store studiosystemene i Hollywood ble veltet av disse enorme produksjonskostnadene på slutten av 60-tallet. Om vi går tilbake til min interesse for mass-scener så hadde interessen for dette tema en utløsende faktor da jeg så *Triumph des Willens* (1935) og jeg fikk assosiasjoner til filmer av nyere dato. Filmen er en nazi-propagandafilm, men inneholder mass-scener som har påvirket mange filmskapere på grunn av sin enorme skala og estetikk. Filmen er i dag en av de mest kjente propagandafilmer og brukes flittig i dokumentarer om Andre Verdenskrig.

Jeg håper gjennom dette arbeidet å finne ut mer om hva som gjør at *Triumph des Willens* har betydning selv for dagens Hollywood produksjoner og mass-scener. Når jeg skal gjøre et forsøk på å forklare og diskutere dette så kommer man ikke utenom en annen klassiker *Alexander Nevsky* (1938) da denne filmen har en berømt mass-scene som har hatt stor betydning for mass-scenens utvikling. Disse to filmer tør jeg påstå er blant de absolutt mest innflytelsesrike filmer når det gjelder mass-scener og bruken av den i filmer. Jeg skal med dette arbeidet prøver å forklare den store intertekstuelle betydning disse har gjennom å vise til fire nyere Hollywood produksjoner.

Disse filmene viser i stor grad hvordan interteksten mellom disse filmene er tilstede og brukes av dagens regissører. Dermed er det mulig å kalle det en slags mass-scenens konvensjon i bruken av intertekst nettopp fra disse to anerkjente klassikerne samt hvorfor intertekst er et viktig begrep og brukbart verktøy i denne sammenheng.

¹ Computer-generated imagery (CGI). Computergenerert grafikk.
Wikipedia: "Timeline of CGI in film and television"
http://en.wikipedia.org/wiki/Timeline_of_CGI_in_film_and_television (08.12.06)

1.1 FORMÅL OG SPØRSMÅLSSTILLING

I større Hollywood produksjoner kan man ofte se interteksten og inspirasjon hentet fra mass-scener fra i hovedsak to filmer som er *Triumph des Willens* og *Alexander Nevsky*. Jeg vil derfor prøve beskrive mass-scenene fra disse filmene mot nyere Hollywood produksjoner og prøve å vise sammenhenger og den intertekstualitet som binder disse sammen filmhistorisk samt diskutere om og hvorfor de har en intertekstuell funksjon.

Gjennom dette arbeidet kan jeg ikke gi et direkte og tydelig svar på min spørsmålsstilling, men jeg vil derimot mer resonere rundt dette og fremfor alt håper jeg å kunne gi et relativt utførlig svar på mass-scener som intertekstuell fenomen.

2. METODE, MATERIAL OG AVGRENSNINGER

Jeg har forsøkt å få en grundig forståelse og oversikt av det valgte emnet. Jeg har derfor tatt utgangspunkt i fallstudier for å diskutere min tematikk. Jeg har her brukt to referansefilmer for å kalle dem det som er *Triumph des Willens* og *Alexander Nevsky* som jeg anser var banebrytende innen bruken av mass-scener og har hatt stor innflytelse på senere bruk av mass-scener innen filmproduksjonen.

Deretter har jeg valgt fire Hollywood produksjoner som inneholder mass-scener og dermed sett på begrepene påvirkning og intertekst i disse filmene opp mot *Triumph des Willens* og *Alexander Nevsky*. Jeg tar her for meg stort sett relativt korte sekvenser fra filmene og gjør ingen dyp analyse av Leni Riefenstahl eller Sergei M. Eisenstein og deres inspirasjonskilder, men tar i stedet for meg den inspirasjon disse to filmer har og den betydelige intertekstuelle innflytelse disse to filmene har rent filmhistorisk som politisk og estetisk funksjon i filmen.

Jeg kommer dessuten også kort innom andre filmer som jeg anser har hatt betydning for mass-scenens utvikling innen filmen. Jeg har derimot ikke tatt med andre filmer av Eisenstein da jeg er av den oppfatning av at nettopp *Alexander Nevsky* inneholder nøkkelelement innen mass-scener som man finner igjen i Eisensteins filmer og derfor er *Alexander Nevsky* i så måte en god representant for Eisensteins mass-scener.

3. FILMHISTORISK BAKGRUNN

Jeg vil her forsøke å forklare og definere intertekstualitet innen film og dessuten mass-scener og hvilken type mass-scener jeg vil bruke i mitt arbeid for nettopp å forklare mass-scenens intertekstualitet. I hovedsak vil jeg konsentrere meg om de to nevnte filmer *Triumph des Willens* og *Alexander Nevsky*, men jeg vil også nevne litt om de inspirasjoner disse til dels har fra romersk arkitektur, men dog mer som en liten bemerkning.

3.1 HVA ER INTERTEKSTUALITET

Intertekstualitet er en av grunnpilarene for å studere litteratur og film. Tekst oppstår ikke i isolasjon, men i en relasjon til andre tekster. Dette gjelder også film. Intertekstualitet er et fruktbart konsept, men vi har vanskeligheter med å gjøre bruk av dette til et presist analytisk verktøy for retorikk, komposisjon etc. Grunnen til dette er at termen er blitt introdusert gjennom litterære studier og har blitt definert og utformet med hovedvekt på bruk nettopp innen litterære studier. Intertekstualitet er et begrep som har vært mye debattert og har hatt litt forskjellig innhold i akademiske kretser. Begrepet kommer fra litteraturvitenskapen og har vært brukt i forbindelse med tekster. Akkurat som i moderne litteraturvitenskap der intertekstualitetsbegrepet nå brukes i mindre grad og mer kritisk enn tidligere har filmvitenskapen innarbeidet begrepet i et slags vedtatt funksjon i bruken av det uten gjøre noe spesiell vesen av det lengre. Intertekstuell teori kan best sees som et svar på de begrensninger som både tekstanalyse og genreteori har. Termen 'intertekstualitet' har flere fordeler fremfor 'genre'². For det første så har 'genre' en sirkulær, tautologisk³ kvalitet noe som også er blitt kritisert. En film er en western fordi den er karakteristisk for nettopp en westernfilm og for det andre så er 'genre' en mer passiv term da en film tilhører en 'genre' .

² Stam, Robert. *Film Theory: An Introduction*

³ Tautologisk er et fremmedord for noe som uttrykker det samme.

Intertekstualiteten er mer aktiv. Den ser kunstneren som dynamisk organiserer allerede eksisterende tekst og for det tredje intertekst er ikke begrenset til et enkelt medium. Det tillater en relasjon med andre kunstformer og media. Intertekstualitet er et verdifullt teoretisk konsept i det forståelse at den relaterer til en enkel tekst prinsipielt til andre systemer av representasjon enn til en formløs kontekst. For å i hele tatt diskutere relasjonen til et verk i forhold til historiske omstendigheter er vi nødt til å sette teksten innenfor dets intertekst og deretter relatere både tekst og intertekst til andre system og serier som former dets kontekst.

Termen 'intertekstualitet' har hatt forskjellig betydning helt siden poststrukturalisten Julia Kristeva fremsatte begrepet. I verkene til Julia Kristeva som skapte begrepet i 1966 er intertekstualitet tekstenes gjensidig avhengighet, og den mening som oppstår i en forlengelse mellom og via tekstene. Kristeva forkastet senere begrepet på grunn av dets assosiasjoner med kildestudier. I senere verk bruker Kristeva begrepet transposisjonlighet⁴. Intertekstualitet er som kritikeren William Irwin påstår at termen har tilnærmet like mange tolkninger som den har brukere og spenner fra de som er trofast mot originalversjonen til Julia Kristeva til de som rett og slett bruker termen som en slags stilistisk måte å forklare innflytelse og påvirkning⁵. Julia Kristeva versjon av intertekstualitet representerer et forsøk på å bruke Saussure's studier på hvordan tegn kan forstås innenfor strukturen av en tekst sammen med Bakhtin's forskning på forskjellige meninger eller 'heteroglossia' i hver enkelt tekst og da spesielt i noveller⁶. Den teoretiske forståelsen av intertekst er assosiert med post-moderismen, men termen er slett ikke ny for vi finner den blant annet i *Det Gamle Testamentet* og *Det Nye Testamentet*⁷.

Intertekstualitet brukes ofte i populærkulturen gjennom TV show, filmer, noveller og dataspill. Eksempler her er animasjonsserien *The Simpsons* som i stor grad spiller på intertekstualitet og TV-serien *LOST* som har intertekster i form av nettsider, forum og en bok som har betydning for handlingen i serien. Noen ganger blir intertekstualitet faktisk sett på som plagiat.

⁴ Kristeva, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*

⁵ Irwin, William. "Against Intertextuality". *Philosophy and Literature*, v28, nr. 2, Oktober 2004, 227-242

⁶ Holcombe, John: "Bakhtin and heteroglossia"

<http://www.textetc.com/theory/bakhtin.html> (08.12.06)

⁷ Porter, Stanley E. "The Use of the Old Testament in the New Testament: A Brief Comment on Method and Terminology." In *Early Christian Interpretation of the Scriptures of Israel: Investigations and Proposals*

Intertekstualiteten eksisterer på mange måter i en mening mellom forholdet i tekster i den videste betydning og er dessuten et åpent innslag i de strukturer som kjennetegner den moderne populærkulturen. Justin Whyatt understreker at intertekstualitetens kommersielle potensial og betydningen av den for moderne kassasuksesser. Den moderne filmen har et begrep som Whyatt kaller 'High Concept'⁸. Det vil si en handling som kan reduseres til noen enkle kausale strukturer da spesielt med fokus på actionscener av ulike slag med stjerner i hovedrollen samt et markedsføringspotensial gjennom visuelle innslag, musikk og dataspill. En annen dimensjon representeres nettopp av intertekstualiteten som gjør at publikum umiddelbart kjenner seg igjen i. Eileen R. Meehan diskuterer rundt termen 'dollarbasert intertekst' når det gjelder markedsføring av store kassasuksesser. I filmvitenskapelige kretser har intertekst tradisjonelt vært mye influert av Genettes transtekstuelle teorier⁹.

3.1.1 DEFINISJON AV INTERTEKSTUALITET

Min 'definisjon' av intertekst er til en viss grad influert av artikkelen "Intertext" av Erik Hedling fra boken *Tolv begrepp inom de estetiske vetenskaperna* av Hans Olof Bostrom. I begrepet 'intertekstualitet' påstås det at to tekster er nærværende til samme tid i form av for eksempel sitat, plagiat eller allusjon. Ett sitat innebærer utnyttelsen av allerede eksisterende filmbilder. Sitatene kan også være skjult. Det vil si at en film bruker foto fra en annen film. En allusjon derimot innebærer en verbal, musikalsk eller visuell henvisning til et annet verk.

Begrepet 'paratekstualitet' omfatter en relasjon mellom tittel, kapittelrubrikker, forord etc.

Begrepet 'metatekstualitet' omfatter den kritisk relasjon mellom en tekst og en annen. Man kan også beskrive filmatiseringen av romaner som et slags metatekstuelts utsagn ettersom romanteksten forandres gjennom media både for romanen og filmen. En annen type av metatekstualitet er at man med kritisk distanse parafraiserer tidligere filmer altså det vil si å gjøre nye versjoner der teksten gjennom ulike måter for manipulasjoner blir ironisert. Til dette begrepet kan man også henvise til visse former for parodi.

⁸ Hedling, Erik. "Intertext", Bostrom, Hans Olof. *Tolv begrepp inom de estetiska vetenskaperna*, 76-96

⁹ Chatman, Seymour Benjamin. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*

Begrepet 'arketekstualitet' omfatter i sin tur tekstens egen manifestasjon av genretilhørighet eller genreoverskridende aspekter. Ett eksempel på arketekstuelle koblinger er naturligvis den nå mer vanlige tendensen til å gjøre en oppfølger til filmer med samme navn og et siffer. En annen type av arketekstuell manifestasjon henviser til språklig markering av genretilhørighet ved hjelp av tittel. På den andre siden kan man derimot dekonstruere de genremessige forventninger tittelen påkaller gjennom språklige manipulasjoner.

Begrepet 'hypertekstualitet' omfatter filmens relasjon til en tidligere tekst som i Genettes terminologi kalles hypoteksten. Robert Stam nevner i boken "*Film Theory: An Introduction*" at filmatiske adaptasjoner av litterære verk generelt sett kan betraktes som hypertekstuelle variasjoner av samme hypotekst. Visse velkjente, populære og økonomiske framgangsrrike filmer kan gjøres om igjen i såkalte 'remakes' da ofte med samme tittel. Det eksisterer altså en hypertekstuell relasjon til forgjengeren. Stam kompletterer Genettes intertekstualitetsbegrep med ytterligere noen undergrupper slik som 'celebritetsintertekstualitet' der hvor bruken av en kjent person drar oppmerksomheten til en genre eller et kulturelt miljø.

Begrepet 'genetisk intertekstualitet' bruker Stam om tilfeller der barn til berømte stjerner selv blir kjente og dermed påkaller minnet av sine foreldre. Med termen 'auto-sitat' bruker Stam i forbindelse med henvisning til egne verk som stadig er tilbakevendende i kunst og populærfilm. Den 'løgnaktige intertekstualiteten' brukes om fabrikkerte reproduksjoner av sitat, altså en 'psedo-intertekstuell' relasjon. Denne formen har blitt spesielt aktuell gjennom dataanimasjonens (CGI) inntog innen filmestetikken.

Nyere post-strukturalist teorier slik som er formulert av Daniela Caselli som diskuterer på nytt rundt intertekstualitet som en produksjon innenfor tekster i stedet for en serie av slektskap mellom forskjellige tekster¹⁰. Noen postmoderne teoretikere liker å snakke om slektskapet mellom 'intertekstualitet' og 'hypertekstualitet'. Intertekstualitet gjør enhver tekst til en 'mosaikk av sitater' (Kristeva) og dermed en del av en større mosaikk av tekster slik som hver enkelt tekst på nettet kan være en link til andre tekster og er dermed en del av internett.

¹⁰ Caselli, Daniela. *Beckett's Dantes: Intertextuality in the Fiction and Criticism*

Jeg vil i dette arbeidet bruke intertekstualitet i den forståelse at jeg henviser til scener og sekvenser i filmer som er intertekstuelle i den forståelse at om man har sett originalen så forstår man hensikten med å skape en scene eller sekvens som er lik eller ligger tett opp til originalen. Scenen er skapt slik at det gir en dypere forståelse for scenen som intertekst. I dette grenselandet må vi også se på det faktum at det finnes likheter og at filmer er inspirert av en annen film sekvens, men dette klassifiseres ikke nødvendigvis som intertekst da dette mer havner under inspirasjon og påvirkning. En intertekst skal fungere slik at en scene eller sekvens gir en mye dypere mening og forståelse om du kjenner til originalen. Om du derimot ikke kjenner til originalen og handlingen i den blir scenen ikke intertekstuell for deg. Altså er det viktig kjenne til originalen og handlingen i den for at intertekst skal ha noen praktisk dypere betydning for den som ser på filmen eller leser teksten.

Det er lett å havne i en situasjon hvor man prøver å beskrive en intertekst, men ender opp med å beskrive en påvirkning eller inspirasjon i stedet. Derfor kan intertekst for mange være litt vanskelig å definere på en bra måte. Jeg gjør i alle fall et forsøk på å forklare dette gjennom dette arbeidet.

3.2 HVORDAN DEFINERE INTERTEKSTUALITET INNEN FILM

I dag spiller intertekstualitet en viktig rolle spesielt innen populærfilmen. I mange tilfeller ser vi intertekstualiteten, men vi husker ikke helt hvor vi har sett det før. Det blir en slags ubevisst forståelse av scenen eller sekvensen. Dette er ofte tilfellet i bruken av intertekst og *Triumph des Willens*. For å fremheve ondskaper assosiert med nazismen brukes gjerne scener som visuelt er de samme som i *Triumph des Willens*. Scenen kan også bruke til å advare mot farene med diktatur og totalitære system som jeg viser til i min forklaring om intertekster i *Star Wars: A New Hope*. Når det gjelder Alexander Nevsky så er de fleste mass-scener påvirket nettopp av *Alexander Nevsky* og filmen har hatt enorm betydning for utviklingen av mass-scenen, men i intertekstuell betydning har den mye av den samme symbolikken som Riefenstahl's film med det gode mot det onde og de tapre soldatene mot en invaderende umenneskelig grusom hær.

Intertekstualitet innen film er derfor mye brukt for å gi scenen en dypere betydning og forståelse nesten umiddelbart. Det er kort fortalt en intertekstuell scene innen film. Altså uansett på hvilket nivå en intertekst eksisterer så refererer enhver 'remake' til genren og omformer den til den genren interteksten tilhører og denne genren kan faktisk være den eneste interteksten. For å vise et enkelt eksempel så viser John Biguenet til *Home Alone* (1990) hvor handlingen fremstår som i en tegnefilmgenren slik som for eksempel tegnefilmen *Road Runner* hvor kroppslige skader raskt blir leget¹¹. Det er genren som helhet som blir base for filmens intertekstualitet snarere enn noen spesielle eksempler på dette. Et mer komplisert eksempel er fremsatt av Krin Gabbard i relasjon til *The Jazz Singer* (1927). *The Jazz Singer* ser ut til å representere en slags original form for mannlighet innen film¹². Gabbard argumenterer at handlingen representerer en type av kulturell myte med tilhørende komponenter. Dermed kan man spørre seg om hva det er som blir gjenskapt i senere filmer. *The Jazz Singer*, den mannlige genre med dets karakterer og handling eller en mer underliggende kulturell fortelling eller handling ?

3.3. HVA ER EN MASS-SCENE

Når det gjelder bruken av ordet 'mass-scene' så har jeg gjennom dette arbeidet sett at nær sagt alle bruker det engelske ordet 'mass-scene' altså mass-scene når de forklarer og diskuterer rundt scener med mengder av aktører i bildet da gjerne i krigsfilmer og større episke produksjoner hvor to hærer braker sammen. I scener hvor slik ikke forekommer ved for eksempel et bybilde med mange personer i bildet så brukes gjerne det engelske ordet 'crowd-scene' om slike scener. Jeg tar dermed altså for meg mass-scener innen film i dette arbeidet.

Gjennom dette arbeidet vil jeg prøve å øke forståelsen og vise til den nærmest universale interteksten som finnes nettopp i mass-scener som vi kan spore tilbake i filmhistorien til spesielt to store filmhistoriske verk som er *Triumph des Willens* og *Alexander Nevsky*. Det finnes selvsagt flere andre filmer som også har hatt stor betydning for utviklingen av mass-scener slik som for eksempel *Ben Hur* (1959), *Spartacus* (1960), *Alexander The Great* (1956) og klassikeren *Lawrence of Arabia* (1962).

¹¹ Horton, Adrew & McDougal, Stuart Y. *Play it again, Sam: Retakes on remakes*

¹² Gabbard, Krin. *Jammin' at the Margins: Jazz and the American Cinema*

Det finnes gigantiske mass-scener i disse filmene som selvsagt har hatt innflytelse på senere produksjoner, men da ofte ikke som intertekst som altså er en dypere forståelse av sekvensen, men mer som påvirkning og inspirasjon som man kan si kun har en estetisk verdi ikke en mer politisk kommentar eller forståelse av sekvensen.

I de fleste mass-scenene i disse produksjonene kan man likevel se Eisensteins påvirkning og inspirasjon samt selvsagt inspirasjon fra stumfilmen *Ben Hur* (1925) og *Metropolis* (1927). Man kan selvsagt påstå mass-scenene i store Hollywood produksjoner var en viktig årsak til sammenbruddet av de store studiosystemene på 60-tallet. Mass-scenene skulle være mange og gigantiske og produksjonskostnadene nådde enorme høyder og dermed kollapset studiosystemene. I dag har den teknologiske utviklingen gjort at mass-scener kan skapes uten bruk av enormt dyre kulisser og en mengde med statister. Dette kan i dag skapes via dataanimasjon såkalt CGI for en mye rimeligere kostnad samt at digitaliseringen av filmmediet har gjort produksjonen av mass-scener enklere og mye mer kostnadsbesparende.

Jeg er av den oppfatning at en mass-scene kan være så mangt. Enkelt sagt er det en scene med mange personer. Det kan være et bybilde eller en arena, men en mass-scene er ofte kjent som en scene hvor flere hundre eller tusenvis av soldater eller krigere stormer frem i en konflikt eller at flere hundre eller tusenvis står oppstilt i ordnede rekker.

Jeg skal ta for meg to spesielle typer mass-scener som nærmest har en universal intertekstualitet over seg. Den ene mass-scenen er fra *Triumph des Willens* hvor vi ser flere hundre tyske nazister stå i ordnede rekker for å hylle Hitler og Nazi-Tyskland. Den andre er fra *Alexander Nevsky* og er scenene som omhandler slaget som foregår på en islagt sjø hvor vi ser hundrevis av soldater/krigere støte sammen i en gigantisk mass-scene. Disse to typer av mass-scener har blitt stilbildende for senere mass-scener og er nærmest blitt universale i sin bruk og man kommer ikke utenom disse to filmhistoriske klassikerne når man skal forklare mass-scener og intertekstualitet.

Mitt problem når det gjelder definisjonen av mass-scener er at jeg har funnet lite av filmvitenskapelig forskningsmateriale som nettopp tar for seg mass-scener og da spesielt i relasjon til intertekstualiteten. Derfor baserer jeg meg i stor del av egne oppfatninger.

Filmkritikere nevner ofte interteksten til mass-scenene, men de går som regel ikke i dybden. Det finnes likevel litt materiale om dette. Professor Anne Lancashire ved Universitet i Toronto har publisert artikkelen ”Attack of the Clones and the Politics of Star Wars” som har vært til stor hjelp i denne sammenhengen hvor hun nettopp bruker intertekstualitet når hun gir sin versjon av de politiske kommentarer hun mener ligger i Star Wars filmene¹³.

3.4 MASS-SCENENS FILMHISTORISKE PÅVIRKNINGER

Som jeg har nevnt så er det to virkelig store filmhistoriske klassikerne som jeg anser har vært stilbildende i forbindelse med mass-scener.

Triumph des Willens fra 1935 er en dokumentar og propagandafilm laget av Leni Riefenstahl og er den filmen som har hatt størst innflytelse som propagandafilm i Nazi-Tyskland. Den viser filmklipp av uniformerte partimedlemmer som marsjerer og driller til klassisk musikk. Filmen inneholder filmklipp fra taler gjort av forskjellige naziledere på kongressen. Gjennomgangstema i filmen er gjenreisningen av Tyskland som en stor nasjon med Hitler i spissen som vil bringe heder og ære til nasjonen. Da filmen ble lansert i 1935 ble den raskt en av de best kjente eksemplene på propaganda i filmhistorien. Teknikken til Riefenstahl som bestod av rørlig kamera, bruk telefotolinser for å skape perspektiv, filming fra fly og en revolusjonerende bruk av musikk og filmediet har gitt filmen anerkjennelse som en av de aller største propaganda filmer i historien. Filmen var populær i Tyskland og i andre land og har hatt stor innflytelse på filmer, dokumentarer og reklamer selv den dag i dag selv om den reiser spørsmålet om hvor grensen går mellom kunst og moral. *Triumph des Willens* er blant annet blitt studert av mange nåtids regissører som Peter Jackson, George Lucas og Ridley Scott. Begynnelsen på *Triumph des Willens* med kamera som flyr gjennom skyer er muligens den mest kopierte begynnelsen på filmer i filmhistorien. Filmen har også farget omverdenens oppfattelse av Nazi-Tyskland som et homogent, effektivt og stilrent regime dog grusomt. Filmen var selvsagt en illusjon, men er en gigant innen filmhistorien nettopp for sin enorme dimensjon og estetikk som selv den dag i dag fremstår som moderne rent estetisk sett om vi selvsagt ser bort fra nazi-propagandaen.

¹³ Lancashire, Anne: ”Attack of the Clones and Politics in Star Wars”
<http://www.chass.utoronto.ca/~anne/clones.html> (08.12.06)

Alexander Nevsky fra 1938 er laget av Sergei M. Eisenstein og er også en filmhistorisk gigant med sine fantastiske mass-scener og den kjente scenen som foregår på en frossen innsjø. Dette manuset til filmen er basert på 1300-tallets konflikt mellom tyske sverdriddere og det russiske folket i Novgorod. Filmen følger de tyske sverdridderne når de invaderer Pskov og massakrerer befolkningen der. Alexander Nevsky samler da folket i Novgorod og et slag mellom dem finner sted på en frossen innsjø ved navn Peipus som ligger i Estland. Der nedkjemper de tallmessig underlegne krigerne fra Novgorod de invaderende tyske sverdridderne. Denne filmen ønsket Stalin at Eisenstein skulle lage. Under Stalin ble tsarfortiden glorifisert. Den hadde tidligere vært gjenstand for satire i den russiske stumfilmen. De gamle russiske helter skulle nå hylles og Stalin selv ønsket å være den største i dette selskapet. Filmen er en også en propagandafilm for Stalin og kommunismen. Den storslåtte filmmusikken til Sergej Prokofjev ga filmen en ekstra dimensjon. Dette skulle være en film som advarte det russiske folk mot den tyske aggresjon. Filmen inneholder mange element som reflekterer den aktuelle situasjonen da. Eisenstein er den dag i dag sett på som en av historiens største filmmakere og brukte all sin kompetanse i denne filmen. Filmen er langt mer vestlig orientert enn hva hans tidligere produksjoner var. Her fortelles det en historie med en narrativ struktur som fokuserer på en hovedperson. Spesialeffektene og kamerabruken var en av de mest avanserte noensinne. Dette er den første filmen hvor Eisenstein brukte lyd. Eisenstein utviklet nye metoder for å smelte musikken med det visuelle. Filmen kulminerer med en 30 minutters krigsscene som har blitt en modell for de fleste episke mass-scener helt frem til den dag i dag.

Begge disse filmene har til dels sin påvirkning fra Romerriket da spesielt Nazi-Tyskland som dyrket romersk arkitektur og kunst. Om vi trekker forbindelsen til romerne så kan man også nevne Keiser Augustus som brukte kunsten til å gi en illusjon til folket om at han gav makten tilbake til dem, men egentlig samlet han all makt hos seg selv. Keiser Augustus har nok inspirert mange totalitære system og spesielt disse to filmer som *Triumph des Willens* og *Alexander Nevsky* som ble laget under totalitære system nemlig nazismen og kommunismen. Bruken av propaganda for å styre folkemassene ble et viktig instrument for disse to totalitære system og Keiser Augustus var i så måte deres læremester.

4. FILMMATERIALE

Jeg har i mitt arbeide tatt utgangspunkt i *Triumph des Willens* og *Alexander Nevsky* som referansefilmer vedrørende mass-scener. Jeg har tatt for meg fire Hollywood produksjoner som inneholder mass-scener som man kan si er inspirert av disse to nevnte filmhistoriske klassikere og enda viktigere er at vi kan finne intertekstuelle scener til de nevnte filmer.

4.1 *Star Wars Episode IV: A New Hope*

Star Wars Episode IV: A New Hope er en av de mest populære, økonomisk fremgangsrike, underholdende og suksessrike science fiction filmer gjennom alle tider. Spesialeffektene i filmen var banebrytende med sin dataanimasjon (CGI). Den ble sett på som underlig og smal og slett ikke økonomisk innbringende. Filmen brakte ordet 'May the Force be with you' til allmennheten. Regissør og forfatter George Lucas begynte sin karriere som regissør i filmen *THX 1138* (1971) Den ble produsert av amerikanske Zoetrope og produsenten var Francis Ford Coppola. Mottakelsen til *Star Wars Episode IV: A New Hope* var enorm og den økonomiske suksessen hjalp til med finansieringen av George Lucas spesialeffekt firma kjent som Industrial Light and Magic og en mengde såkalte 'spin-off' produkter som omfattet blant annet leker, dataspill m.m. Dette skapte en hel mediaindustri rundt Star Wars relaterte produkter. Filmens enorme kassasuksess var virkelig en viktig suksess. Det må sies at filmen også ble kritisert for å være inspirasjonen til en boom av spesialeffekt filmer med dårlig plot og handling hvor det viktige var spesialeffektene i flere tiår etterpå.

Star Wars består av seks filmer og er et fenomen i seg selv og alle filmene har et vell av intertekster som jeg kunne ha skrevet en oppsats om bare basert på Star Wars's intertekster, men jeg skal prøve å holde meg til en spesifikk film og en spesifikk scene i den første Star Wars filmen selv om jeg også kommer til å nevne noen viktige intertekster fra andre Star Wars filmer også. Star Wars serien har intertekster og er inspirert av blant annet *Triumph des Willens*, *Alexander Nevsky*, King Arthur (myten ikke filmen), Lord of the Rings (bokverket ikke filmene)¹⁴.

¹⁴ Brennan, Kristen: "Star Wars Origins"
<http://www.spookybug.com/origins> (08.12.06)

Dette gjør at Star Wars serien bruker intertekstualiteten fra alle myter eller bøker som de andre filmene jeg bruker som eksempler faktisk. Dette gjelder også på sett og vis filmen *Gladiator* da scenen hvor en ung Anakin Skywalker i filmen *Star Wars Episode 1: The Phantom Menace* deltar i et såkalt pod-race så bruker George Lucas samme filmatiske grep som i filmen *Ben Hur* i scenen med gladiatorene, hest og vogn.

For kort å forklare handlingen i *Star Wars Episode IV: A New Hope* så handler det om at i en galakse lang borte hersker en psykopatisk keiser og hans lojale tjener som er en tidligere Jedi ridder kjent som Darth Vader. Disse hersker over et univers gjennom skrekk og undertrykkelse. Filmen åpner med at en skip fra opprørerne blir bordet av Darth Vader. Plottet følger deretter de enkle livet til bondegutten Luke Skywalker (Mark Hamill) og hans nye allierte som er Han Solo (Harrison Ford), Chewbacca, Ben Kenobi (Alec Guinness), C-3PO, RD-D2. Sammen prøver de å redde opprørslederen Prinsesse Leia (Carrie Fisher) som er fanget av imperiet. Filmen kulminerer med et angrep på imperiets fryktede kampstasjon som inkluderer Luke Skywalker, Han Solo og flygeresset Wedge Antilles.

Denne første Star Wars film har politiske elementer som man lett kan se i plottet basert på en allianse av frihetskjemper som kjemper mot et grusomt regime. Her presenteres en arketyrisk politisk situasjon altså rebeller mot tyranniet. Filmen henspiller også på USAs selvbilde som en frihetselskende nasjon som skapte seg selv med opprør som en allianse av kolonier mot det undertrykkende britiske imperiet. Dessuten er det sterke amerikanske arketyriske skildringer av heltene Luke Skywalker som er en bondegutt fra de ytre koloniene og Han Solo som er en slags moderne westernhelt fra det ytre rom og eventyrer med sin laserpistol og hans måte å gå rett på sak uten å snike rundt som han selv sier. Det 20 århundre politiske omveltninger kan også sees i filmen. Stormtroppene til imperiet er en assosiert med nazistene så er for så vidt hele imperiet og det avsluttende slaget i slutten på filmen som involverer imperiet mot alliansens piloter er inspirert av luftkamper fra andre verdenskrig mellom Nazi-Tyskland og de allierte styrker.

Her må også boken ”*The Hero With a Thousand Faces*” fra 1949 av Joseph Campbell nevnes da den har stor betydning for historiens oppbygning og har hatt stor innflytelse på de fleste action og episke filmer som er kommet ut etter at boken ble utgitt og blant disse er *Star Wars* og *The Matrix* (1999). I boken forklares bruken av myter og helter og heltens vei mot heltestatus¹⁵. Spesielt viktig er begrepet ’In the belly of the beast’ som i *Star Wars Episode IV: A New Hope* får uttrykk gjennom at Luke, Prinsesse Leia og Han Solo havner i en gigantisk søppelkvern når de forsøker å flykte fra kampstasjonen. Roboten R2-D2 redder dem i siste øyeblikk. Dette kan sees som et steg på veien for Luke og hans heltestatus.

De politiske undertoner i filmen har i stor grad en generalisert historisk bakgrunn eller kontekst for filmens narrative fokus som er historien om den reisen Luke Skywalker gjør fra ungdom til voksen med påfølgende tradisjonelle grep rundt den mytologiske heltens søken og starten på en eventyrlig reise og de hinder han må komme seg igjennom og hans tilbakekomst som helt og seierherre. Luke Skywalker starter en reise for å bli voksen slik som sin heroiske far som var en Jedi som det blir sagt av en annen fars figur ved navn Obi-Wan Kenobi som lærer opp Luke til å bli en Jedi. Med andre ord så lærer Luke å forstå verden rundt seg og det onde imperiet som han har vokst opp med og Luke klarer å stå i mot imperiet og klarer dermed de moralske prøvene han blir utsatt for og blir derfor en positiv figur i samfunnet. Mytologien og ikke de politiske aspektene ved filmen ble gjenstand for stor interesse blant kritikerne av de som ikke bare lot seg underholde av fantastiske spesial effekter og intelligent kulturell moro som er en salig blanding av forskjellig kilder fra tegneserier, noveller, regissører som Fritz Lang, Kurosawa med flere og klassiske filmer som *The Wizard Of Oz* (1939) og *Flash Gordon* (1936) med flere. I denne sammenhengen er det også viktig å fremheve *Metropolis* (1927). Denne filmen har stor filmhistorisk betydning og har også påvirket George Lucas og *Star Wars*. I *Star Wars* har både Anakin og Luke Skywalker fått erstattet sin høyre hånd med en robothånd. Man kan også påstå at roboten C-3PO har likheter med roboten Maria i filmen *Metropolis*.

¹⁵ Campbell, Joseph. *The Hero With a Thousand Faces*

George Lucas bruker intertekstualitet i alle sine seks Star Wars filmer for å fremheve de politiske undertoner som finnes i Star Wars serien. I *Star Wars Episode II: Attack of the Clones* er Anakin og Amidala i en flott romantisk setting på en blomstereng. Dette forelskede unge par diskuterer også politikk på denne idylliske blomstereng omgitt av fjell og fossefall for å poengtere at politisk naivitet er farlig og kan lede til diktatur sett i lys av Anakins kommentar om at et diktatur fungerer bedre for alle enn hva et demokrati gjør. Landskapet gir oss et visuelt inntrykk fra filmen *Sound Of Music* (1965) som er en film som handler om inntoget av nazismen i Østerrike og Anakins politiske synspunkter er i så måte satt i en kritisk kontekst. George Lucas bruk av dialog og intertekstuelle metoder i denne sekvensen kan sees som en politisk kommentar og ikke som en realistisk eller romantisk fantasi.

For å gå tilbake til den første filmen og intertekstualiteten så er medaljesermonien i slutten av filmen visuelt den samme som vises i *Triumph des Willens* og dermed drar Star Wars allerede etter første filmen oppmerksomheten mot den potensielle faren militarisme er selv om det i starten er velment så kan det lede til diktatur¹⁶.

Etter at opprørsstyrken har klart å ødelegge kampstasjonen til imperiet med Luke Skywalker i spissen så blir Luke, Han Solo og Chewbacca hedret med en medaljesermoni. Scenen visualiseres ved at Luke, Han Solo og Chewbacca kommer gående ut fra en stor dør filmet forfra. Luke og Han Solo går litt foran den store Chewbacca. Deretter filmes de bakfra mens de går frem mot podiet. Soldater står på rekke og denne scenen er visuelt den samme som i *Triumph des Willens*. Fem bannere henger fra taket på podiet. Deretter veksler det mellom nærbilder og perspektiv. Vel fremme ved podiet overrekker Prinsesse Leia dem tapperhetsmedaljer. De vender seg mot folket og mottar hyllesten fra dem.

¹⁶ Rubey, Dan: "Star Wars not so long ago, not so far away"
<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC18folder/starWars.html> (08.12.06)

Star Wars har også elementer fra *Alexander Nevsky* i *Star Wars Episode 1: The Phantom Menace* hvor Keiser Palpatine kledd i en sort munkekappe trer fram mellom en mengde hvite stormtropper. Denne scenen er visuelt den samme som i *Alexander Nevsky*¹⁷.

George Lucas skal ha sagt om Leni Riefenstahl ”*Hun er den mest moderne filmskaperen av alle*”.

Som en liten kommentar til George Lucas og Leni Riefenstahl så kan man også nevne at i filmen *Indiana Jones: The Last Crusade* (1989) filmet de en scene hvor Indiana Jones sniker seg inn på et stort nazi partimøte i Tyskland på 30-tallet. I en bortklippt scene spiller Suzanne Roquette en filmregissør. Denne scenen var ment som en referanse til Leni Riefenstahl og *Triumph des Willens*. Scenen ble altså bortklippt og kom aldri med i filmen¹⁸.

¹⁷ Answers.com: ”Star Wars sources and analogues”
<http://www.answers.com/topic/star-wars-sources-and-analogues> (08.12.06)

¹⁸ The Indy Experience: ”Indiana Jones: Last Crusade Trivia”
http://www.theindyexperience.com/films/last_crusade_trivia.php (08.12.06)

4.2 *Lord Of The Rings: The Two Towers*

Peter Jackson ble først kjent for sine humoristiske skrekkfilmer blant annet med den kritikerroste *Heavenly Creatures* (1994). Jackson er nok i dag mest kjent for filmatisering av J. R. R. Tolkien's Ringenes Herre som utgjør en trilogi. Jackson har senere også gjort en 'remake' i 2005 av klassikeren *King Kong* (1933).

Peter Jackson største suksess så langt er uten tvil Ringenes Herre-trilogien og for kort å forklare handlingen i *Lord of the Rings: The Two Towers* så har Ringens brorskap har blitt brutt. Boromir er drept, Frodo Baggins og Samwise Gamgee har dratt til Mordor alene for å ødelegge 'Den Ene Ringen'. Merry og Pippin har blitt tatt til fange av Uruk-Haier og Aragorn, Legolas og Gimli er blitt venner med Rohan som er en menneskerase ledet av en gammel konge ved navn Théoden som holder til der den kommende krigen vil rase igjennom. De to tårn som er mellom Mordor og Isengard er Barad-dûr og Orthanc som har samlet seg i sitt ønske om å ødelegge. Den korrupte magikeren Saruman som er under påvirkning av den mørke Lord Sauron og hans slimete assistent Gríma Wormtongue har skapt en hær av Uruk-Haier som skal knuse menneskene og Middel-Earth. Opprøret mot Sauron bygger seg opp og vil bli ledet av Gandalf Den Hvite som man trodde var borte etter at et Balrog moster tok ham. En av de første som hadde ringen den underlige skapningen Gollum har fulgt etter Frodo og Sam i sin søken etter sin såkalte dyrebare, men blir tatt til fange av Hobbitene og brukt til å finne veien til Dommedagsfjellet. Krigen om ringen har dermed begynt.

J.R.R. Tolkien begynte å skrive Ringenes Herre i 1936 og i flere år etter at den ble publisert benektet Tolkien at den hadde noen med den andre verdenskrig å gjøre. Peter Jackson har ingen slike skrupler, men hans inspirasjon er mer filmatisk enn politisk. I filmen *Lord Of The Rings: Two Towers* viser han en scene med Saruman og hundrevis av Uruk-Hai soldater oppstilt og som er visuelt den samme som i Triumph des Willens, men hentydningen er mot den onde Saruman og hans soldater og nazismen som intertekstualitet mister mye av sin mening når vi ser at en annen scene med masjerende onde Uruk-Hai soldater er tatt fra filmen *The Wizard Of Oz*. Tolkien bygde sin historie på forskjellige myter. Peter Jackson bygger sin film på andre filmer på et vis. En morsom skapning ved navn Treebeard går som en heron beskrevet av Tolkien, men ser mer ut som en slekting av det animerte treet i *The Wizard Of Oz*.

Det er en kamp mellom det gode og det onde i filmen, men selv om vi ser dette åpenbare faktum viser Tolkien oss at menneskesinnet er lett påvirkelig. De kommer med bortforklaringer og unnskyldninger når de står overfor de faktiske realiteter. De rasjonaliserer og sier at dette gjelder ikke dem og at dette vil passere. Hobbiten, alven, enteren og dvergen gjør det samme, men disse noble figurer er like uvirkelige som orkene så på en måte er de bare en slags metafor som viser de forskjellige aspektene i menneskenaturen. Det onde kjenner sine intensjoner og har ondskapen til å nå disse. Godhet er plaget av tvil og usikkerhet. Hele boken er ment å vise nettopp tvilen og usikkerhetens natur og de farer det fører med seg. Det gjelder dermed også i spørsmålet om folket i Gondor og Rohan har viljen og moralsk klarsyn til å krige tappert. Det ser vi også i spørsmålet om Frodo har viljen og styrken til motstå ringens mektige fristelse. Godhet må velges ut fra fri vilje og fri vilje betyr at man har valgmuligheter og valgmuligheter introduserer tvil.

Scenen med Saruman og hans Uruk-Hai soldater er som sagt visuelt den samme som *Triumph des Willens* dette gir scenen en dypere mening og gir oss en assosiasjon til nazismen og til Sarumans ondskap og hans super soldater og det kommende slaget i Helmsdypet¹⁹.

Saruman proklamerer ”Verden forandres. Hvem har nå styrke til å stå i mot Isengards armeer og Morders. Å stå i mot Saurons og Sarumans makt og de to tårns forbund. Tilsammen min hersker Sauron skal vi herske over dette Midgard”. Temaet er mørkt og gråblått og scenene inneholder monumentale tårn som trer frem. Ilden herjer og skogen hugges og brennes ned. Våpen og supersoldater kalt Uruk-Hai skapes. Saurman proklamerer at de som er i mot dem skal forsvinne (Natt og tåke Nazi-Tyskland²⁰). Saruman oppildner sine tilhengere med at det er de andre som har tatt deres rettmessige land og fordrevet dem bort derfra. Oppgjørets tid er kommet. Dette kan sees som at Hitler taler til begeistrede folkemasser i Nazi-Tyskland. Deres første mål på veien er kongedømmet Rohan. Dette kan også sees som en metafor for Polen/Frankrike og Nazi-Tysklands invasjon av disse landene.

¹⁹ Durbin, Karen: ”New York Times: Propaganda and Lord of the Rings”
<http://www.nytimes.com/2002/12/15/movies/15RUSH.html> (08.12.06)

²⁰ Nacht und Nebel (tysk: "Natt og tåke") var et tysk dekret utstedt av Adolf Hitler den 7. desember, 1941, hensikten var at politiske aktivister skulle forsvinne i tyske leire.

Rohan styres av en konge som har blitt forhekset og villedet av en spion fra Saruman ved navn Grima Ormstunga som er blitt en av kongens nærmeste menn og rådgiver. Her kan man muligens se en tilknytning til Tsartidens Russland og myten om Rasputin. (Rasputin ble beskyldt for å ha forhekset Tsarfamilien og for å være en tysk spion. Nyere forskning påstår at det var britiske Secret Intelligence Service som drepte Rasputin i 1916). Eomer avslører spionen, men blir forvist fra kongedømmet Rohan. Gandalf, Aragorn og resten av følget kommer til Rohan og befri dem fra forhekselsen. Grima Ormstunga unnslipper og drar til Saruman. Rohans befolkning og kongen drar til festningen i Helmsdypet for å bedre forsvare seg mot invasjonen der.

Helmsdypet kan sees som de britiske øyer som venter på en invasjon fra Nazi-Tyskland. Saruman planlegger å storme Helmsdypet med titusenvis av Uruk-Hai soldater etter at de har sprengt muren som har et svakt punkt der hvor vannet ledes ut. En velplassert sprengladning der og muren vil rase. Den ene bomben som vil være løsningen. Her kan man også henvise til filmen *Dambusters* (1954) og den ene bomben som fikk demningen til å rase under et raid i den andre verdenskrig. Spionen Grima Ormstunga sier til Saruman at det trengs tusenvis av soldater for å storme Helmsdypet. Saruman repliserer at det trengs titusenvis av soldater i det Saruman og Grima Ormstunga går ut på et podiet og ser utover en enorm Uruk-Hai hær som står oppstilt i rekker. Saruman holder en kort krigstale til begeistrede brøl fra massene. Denne scenen er visuelt den samme som i *Triumph des Willens* etterfulgt av marsjerende Uruk-Hai soldater på vei mot Helmsdypet.

Andre hendelser i filmen er at Faramir som er bror til Boromir fra den første filmen Ringens Brorskap tar ringen og dermed Frod og Samwise til Gondor som nå totalt er ødelagt av hæren til Saruman. Visuelt ser dette ut som utbombete byer i Tyskland på slutten av andre verdenskrig. Faramir lar dem fortsette sin reise.

Like før Uruk-Hai hæren ankommer Helmsdypet så dukker hundrevis av alver opp for å hjelpe Rohan med forsvaret. De er der for å hedre en gammel forsvarspakt med stolthet. Dette kan også sees som en metafor på den allierte forsvarspakten under andre verdenskrig. Det begynner å tordne og regne når Uruk-Hai hæren nærmer seg Helmsdypet. Kvinner og barn gjemmer seg, men de andre gjør seg klar til å møte invasjonen.

Uruk-Hai hæren stopper opp fremfor Helmsdypet. Enkelte sekvenser her er visuelt de samme som i Alexander Nevsky med kamer på bakkenivå som filmer skrått opp mot rekker av Uruk-Hai soldater.

Deretter følger mange raske klipp med nærbilder hvor vi følger 'våre helter' i kamp mot Uruk-Hai soldater med glimt av perspektivsekvenser hvor Uruk-Hai hæren prøver å storme festningen.

Disse mass-scenene minner til tider mer om en naturfilm hvor massevis av maur stormer frem. En soldat fra Uruk-Hai hæren klarer til slutt å sprengne ladningen under muren og den raser sammen. Uruk-Hai hæren stormer frem, men i siste øyeblikk blir Rohan og 'våre helter' reddet av Gandalf, Eomer og en rekke soldater som kommer til unnsetning i det solen stiger opp. Dette kan også sees som en metafor på USA's inntreden i andre verdenskrig og dermed vender krigslykken til det bedre for de allierte.

Entene sammen med to hobbitter ødelegger Saurmans soldat og våpenfabrikk. De river ned en demning og dermed oversvømmes graven og fabrikkene. Denne sekvensen kan også være en metafor for tidligere nevnte *Dambusters*. Saruman er dermed fanget i sitt tårn.

Dermed kan slaget om Midgard kan begynne som er handlingen i den siste filmen i trilogien som heter *Lord Of The Rings: Return Of The King* (2003).

Som jeg har nevnt tidligere så benektet J.R.R. Tolkien at Ringenes Herre var en metafor for andre verdenskrig, men i Peter Jackson visjon av Ringenes Herre kan man absolutt påstå at andre verdenskrig ligger som et bakteppe gjennom hele filmen. Alt fra Sarumans taler til sine tilhengere til forsvaret av Helmsdypet og forsvarspakten med alvene og Gandalf som kommer til unnsetning kan sees som metaforer til andre verdenskrig og kampen mot Nazi-Tyskland. Peter Jackson utdyper dette med all tydelighet i scenen som visuelt er den samme som i *Triumph des Willens*. Saruman taler til massene av Uruk-Hai soldater. Interteksten mellom *Lord of the Rings: The Two Towers* og *Triumph des Willens* er i så måte tydeliggjort gjennom denne scenen og gjør assosiasjonene til Nazi-Tyskland tydelig.

Dette fortsetter for så vidt i den siste filmen i denne trilogien *Lord Of The Rings: Return Of The King* hvor Uruk-Hai hæren prøver å invadere Gondor og Minas Tirith. En del av de invaderende Uruk-Haiene kommer i trebåter sjøveien. Båtene kommer til land og fronten på båten faller ned og soldater springer mot land slik som landgangsfartøyer til de allierte gjorde på strendene i Normandie (Frankrike) 6. juni 1944. Jeg anser derfor at Peter Jackson's visjon av Ringenes Herre dermed har en hovedvekt på intertekster opp mot Andre Verdenskrig og til dels fra andre filmer som jeg har nevnt.

4.3 *Gladiator*

Gladiator er en moderne action/eventyrfilm regissert av Ridley Scott. Filmen er lovprist av filmkritikere og er en stor kommersiell suksess, men som mange andre filmer basert på antikken ble den kritisert for å være historisk unøyaktig. Uansett regnes den som en klassiker av mange på grunn av sine episke natur, kampscener og dyktig regi av Ridley Scott. Den blir også sett på som en av grunnene til en fornying og revitalisering av historiske epos som gav opphav til filmer som blant annet *Troy* (2004), *Alexander* (2004) og *Kingdom Of Heaven* (2005).

For kort å forklare handlingen i filmen så har den legendariske romerske general Maximus Decimus Meridias (Russell Crowe) blitt utpekt som etterfølger av den gamle Keiser Marcus Aurelius slik at makten kan tilbakeføres til folket og senatet. Marcus neglisjerte og maktsyke sønn Commodus har andre ideer om saken. Maximus klarer så vidt å unnsnippe sin egen henrettelse. Han begir seg hurtig tilbake til sin kone og sønn i Spania, men kommer for sent til å redde sin familie fra henrettelse utstedt av den nå nye Keiser Commodus. Han blir tatt av slavehandlere og trenes opp til å bli en gladiator av Proximo. Maximus lever på hatet mot Commodus og håper en dag at hans familie skal hevnes og fullføre ønsket til keiser Marcus Aurelius. Tiden kommer da de blir kalt til Roma for å delta i gladiator kamper som arrangeres av den nye Keiser Commodus. Maximus kaster ikke bort tid på avsløre sin egentlige identitet og blir snart involvert i et komplott mot Keiser Commodus satt i scene av søsteren til Commodus som heter Lucilla og er en gammel flamme til Maximus. Hun har en sønn ved navn Lucius som er arving til keiser tittelen nest etter den demokratiske senator Gracchus.

Det finnes flere intertekstuelle scener i *Gladiator* og den største av dem alle kan nok sies å være når Keiser Commodus besøker Maximus som står oppreist i lenker med armene ut og Commodus stikker Maximus i siden like før de skal kjempe mot hverandre i arenaen.

Denne scenen kan forstås som en referanse til Bibelen og Jesus på korset blir stukket med et spyd i siden. Denne scenen er vanskelig å misforstå i denne sammenhengen i filmen.

Når det gjelder scenen hvor Keiser Commodus ankommer Roma og scenen visuelt er den samme som i *Triumph des Willens* så har den i *Gladiator* en bred betydning og da sett i forhold til filmtittelen som er *Gladiator*, gladiator kampene og Keiser Commodus som hylles i scenen. Enhver kan se den absolutte styrken til den romerske hæren.

I tillegg er musikken i scenen kalt *The Might of Rome*. Dermed reflekterer filmen veldig godt at elementer av gladiatorkampene tjener som en forlengelse av romersk militærmakt²¹.

Denne scenen forsterker budskapet om at den romerske hær er en overvinnelig styrke og innehar høy moral. Gladiatorkamper utgjorde en påminnelse om den uovervinnelige romerske soldat og hær, men i en kontrollert omgivelse hvor det ikke var mulig for den romerske hær eller for den saks skyld at den beste krigeren kunne tape. Romerne lærte å identifisere seg med seier og den underholdning gladiatorarenaene gav dem gitt av det romerske imperiet. Dessuten viser den Keiser Commodus som en fascistisk diktator og det faktum at sport da spesielt den skiftende lojaliteten og ritualiseringen av det å vinne underholder folket og gir dem en flukt fra det miserable og fattige hverdagslivet og det faktum at en kvinne, Lucilla sannsynligvis hadde vært en bedre leder enn hennes yngre bror Commodus.

Filmen er selvsagt påvirket av mer enn *Triumph des Willens*. Påvirkninger og inspirasjon kommer fra for eksempel *The Fall of the Roman Empire* (1964), *Spartacus* (1960), *Ben Hur* (1959) og *Zulu* (1964) og boken *Eagle In The Snow* fra 1970 skrevet av Wallace Breem²².

Scenen hvor Keiser Commodus ankommer Roma er visuelt den samme som i *Triumph des Willens*, men som Ridley Scott selv sier så er Riefenstahl's scene og film for en stor del inspirert av det romerske imperiet. Det kan så være, men Ridley Scott bruker bilder som visuelt er de samme som i *Triumph des Willens*. I disse sekvensene så svever kamera over skyene og deretter åpner skylaget seg og vi ser Roma fra fugleperspektiv med fokus på Colosseum. Det klippes til skyer og vi kan skimte solen bak skylaget. Dette er visuelt de samme som i *Triumph des Willens* med sin filming av skyer og ankomsten til Nurnberg. Det blir gjort en panorering mot en stor ørnestatue som har vingene ute og står på en triumfbue for så å panorere mot triumftøget til Keiser Commodus som ankommer Roma. Dette forsterker forbindelsen til Nazi-Tyskland og symbolbruken.

Vi ser monumentale byggverk og statuer og et hav av mennesker som hyller keiserens ankomst. Ridley Scott's versjon av Roma i denne scenen har visuelle likheter med Albert Speer's monsterarkitektur av den planlagte verdenshovedstaden Germania i Nazi-Tyskland samt Batman's Gotham City og Star Wars's Coruscant. Den er visuelt den samme som i *Triumph des Willens*. Det klippes til nærbilder av soldater på rekke som slår på trommer for deretter å vise nærbilder på Keiser Commodus. Deretter vises nærbilder av personer langt gaten som strekker hånden opp med knyttet neve.

²¹ Winkler, Martin M. *Gladiator: Film and History*

²² Breem, Wallace. *Eagle In The Snow*

Vel fremme får vi et panoramabilde av hundretals av soldater som står oppstilt og en bred gate er skapt på midten. Colosseum kan sees i bakgrunnen.

Opp langs gaten kommer tre vogner dratt av hester. Fremme ved podiet går Keiser Commodus og hans søster Lucilla opp trappen mot podiet. De blir møtt av Lucillas sønn Lucius. Oppe på podiet blir Keiser Commodus møtt av Romas senatorer.

Dette er også visuelt det samme som i *Triumph des Willens* og det er vanskelig å bortforklare den tydelige intertekstualiteten til nettopp *Triumph des Willens* og Nazi-Tyskland i disse nevnte sekvensene i *Gladiator*. Altså forbindelsen mellom Roma, Keiser Commodus og Nazi-Tyskland blir tydeliggjort i disse sekvensene.

4.4 *King Arthur*

Regissør Antoine Fuqua har gjort denne moderne tolkningen av myten om King Arthur og hans riddere. Manus er skrevet av Franzoni som også skrev manus til *Gladiator*. Produsent er Jerry Bruckheimer. Antoine Fuqua er nok mest kjent for å ha regissert filmer som *Training Day* (2001) og *Tears of the Sun* (2003). For kort å forklare handlingen i *King Arthur* så foregår handlingen i senromersk tid og det romerske imperiet hersker over mange nasjoner inkludert Storbritannia. I deres søken etter mer land har romerne dratt til Sarmatia hvor de slo det heroiske kavaleriet til Samartia. Romerne som ble svært imponert over motstanden til Samartia og inkluderte dem i sin egen hærstyrke som riddere. Etter femten år i tjeneste for romerne skulle ridderne som er ledet av Artorious Castus spilt av Clive Owen få sin frihet nå når romerne forlater Storbritannia, men ridderne må utføre et siste oppdrag før de får sin velfortjente frihet. En romersk prest og hans familie da spesielt hans sønn Alecto må reddes fra de invaderende Sakserne. Det er også en annen fare som lurder der og det er 'The Woads' som er britiske opprørere som hater romerne. Artorious redder en ung kvinne som tilhører de britiske opprørerne. Hun kalles selvsagt for Guinevere og blir spilt av Keira Knightley.

Den mest kjente scenen i *Alexander Nevsky* er scenen hvor kamphandlingen foregår på en islagt innsjø. Det samme kan også sies om filmen *King Arthur*.

Scenen i *King Arthur* innehar de samme elementene som scenen i *Alexander Nevsky*. Den bruker de samme filmatiske grep og scenen i *King Arthur* er uten tvil påvirket av *Alexander Nevsky*, men er scenen dermed intertekstuell? I dette tilfellet er det faktisk mye mer diffust da denne filmen er en moderne og rimelig enkel actionfilm basert på myten om *King Arthur*. Her finnes ingen spesielt kompliserte intertekster som man kan finne i for eksempel *Star Wars* og *Gladiator*, men scenen i *King Arthur* kan oppfattes som intertekstuell i den bemerkning at scenen henspeler på *Alexander Nevsky* i den forståelse at her kjemper Artorious Castus og hans tapre riddere mot blodtørstige grusomme soldater og voldtektstmenn på denne frosne innsjøen²³. Det gode mot det onde. Noble riddere mot skitne (bokstavelig talt) grufulle saksere. I denne scenen kjemper Artorious Castus mot den samme ondskap som *Alexander Nevsky* gjør. Deres kamp mot en invaderende hær er altså den samme.

²³ Hunter, Stephen: "King Arthur: A myth of steel, not sugar"
<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/articles/A32666-2004Jul6.html> (08.12.06)

De sju ridderne og en håndfull personer som ridderne ble sendt for å hente og beskytte viktige romere er på flukt fra den innvaderende sakserhæren som er like bak dem. De klarer ikke å holde avstanden til sakserhæren og ridderne bestemmer seg for å gjøre et forsøk på å redde så mange som mulig ved å stoppe opp på et islagt vann og møte sakserhæren der. Isen på dette vannet virker usikker. Artorious leder sine riddere til sine posisjoner og ber de andre om å forsette uten dem. De sju ridderne blir åtte når Guinevere også velger å bli igjen på isen. Det er en blanding av nærbilder og perspektiv med fokus på ansiktene til ridderne. Sakserhæren beveger seg sakte mot dem på isen og Artorious ber ridderne om å vente med å angripe. Sakserhæren forsetter sitt avansement og isen braker og det filmes under isen. Vi ser sakserhæren bevege seg fremover med sine bannere og det veksles mellom perspektiv og nærbilder hvor kamera er på bakkenivå og det filmes skrått oppover. Disse sekvensene er visuelt de samme som i *Alexander Nevsky*. Ridderne bestemmer seg for å angripe og sender i vei sine piler.

Sakserhæren pakker seg sammen på isen, men isen gir ikke etter. En av ridderne ofrer seg og springer frem mot sakserhæren og hugger gjentatte ganger i isen med en stor øks og dermed gir isen etter og flesteparten av soldatene i sakserhæren faller i gjennom isen. Det skifter mellom perspektiv og nærbilder når dette foregår. Restene av sakserhæren trekker seg tilbake og ridderne får tak i kroppen på den ridderen som ofret seg for dem og de drar videre. Akkurat det at de henter kroppen til ridderen kan også forstås som at ridderne er elitesoldater på et oppdrag og de etterlater ingen soldat.

4.6 SAMMENDRAG

Det er gjerne i store episke Hollywood produksjoner at *Triumph des Willens* brukes som en intertekstuell kommentar til handlingen i filmen da som regel i den mening at vi skal få en assosiasjon til Nazi-Tyskland og alt det medfører. Gjennom disse filmeksemplene har jeg prøvd å påvise den faktiske intertekstualitet som er til stede i filmene og det faktum at *Triumph des Willens* og *Alexander Nevsky* er høyst aktuelle. Selv dagens filmregissører bruker interteksten i disse to filmer for å fremheve og utdype scenene i sine filmer. Da ofte som et sublimt budskap.

I *Star Wars Episode IV: A New Hope* er medaljesermonien ved første blick en hyggelig sammenkomst hvor 'våre helter' har reddet opprørsbasen og gitt imperiet en lærepenge. Glade soldater står på rekker for å hylle heltene som får sine medaljer, men når George Lucas gjør denne scenen i samme stil som *Triumph des Willens* så blir det for den oppmerksomme titter en helt annen scene hvor selv den mest velmente militarismen kan føre til diktatur og tragedie. George Lucas advarer dermed om farene med militarisme selv i en relativt hyggelig setting ved å vise til hvor galt det kan gå med henvisning til *Triumph des Willens* og Nazi-Tyskland.

I *Lord of the Rings: The Two Towers* har Peter Jackson også brukt *Triumph des Willens* som intertekst, men han gjør det for tydelig å binde Saruman opp mot Hitler og Nazi-Tyskland. I scenen som visuelt er den same som i *Triumph des Willens* så blir nettopp interteksten her en tydelig henvisning til Nazi-Tyskland og de etterfølgende hendelser blir derfor mer som et ekko av denne scenen med metaforer med henblikk på Andre Verdenskrig. Det at Peter Jackson så tydelig binder *Lord of the Rings: The Two Towers* opp mot Nazi-Tyskland og Andre Verdenskrig gjør at han på en måte prøver å motsi J.R.R. Tolkien og på en annen måte gjør det lettere å gi Sauron og Sarumans ondskap en manifestasjon.

Ridley Scott's *Gladiator* er på mange måter en hybrid av filmene *The Fall Of The Roman Empire* og *Spartacus* som begge er fra 1960-tallet og tilhører Hollywood's sverd og sandal genre. *Gladiator* har mange likheter i handling og plott. Dette kan også sies å gjelde for filmen *Ben Hur* også den fra 1960-tallet. *Gladiator* tar seg selvsagt store friheter når det gjelder historiske fakta og gir oss en moderne tolkning av det romerske imperiet. Ridley Scott bruker også han scener som visuelt er de samme som i *Triumph des Willens* for nettopp å fremheve kobling mot Keiser Commodus, Roma og Hitler, Nazi-Tyskland.

Dette understrekes av den monumentale arkitektur som fremvises i filmen. Alt dette for å vise at Roma er underlagt en grusom diktator ved navn Keiser Commodus. Det at Maximus til slutt oppfylder ønsket til tidligere Keiser Arelius om at makten må tilbake til senatet altså demokrati er ren fiksjon og har ingen historisk henvisning, men i *Gladiator* er dette absolutt mulig og Maximus blir den som innfører demokrati og dermed oppfylder ønsket sin tidligere kommandør og Keiser samt at Maximus får hevn over Keiser Commodus som beordret drapet på familien til Maximus.

I Antoine Fuquas versjon av myten om *King Arthur* så blir ridderne en gruppe elitesoldater som er tvinget til å være leiesoldater for det romerske imperiet på de britiske øyer. Romerne er på vei til å forlate de britiske øyer og dermed blir ridderne igjen frie menn, men de må utføre et siste oppdrag før det kan skje. De må hente ut viktige personer i noe som nå er blitt fiendeland etter at sakserhæren har begynt sin invasjon av de britiske øyer. De klarer selvsagt oppdraget, men ikke uten tap. De er tapre, dyktige og de etterlater ikke falne medsoldater. Plottet og handlingen har visse likheter med *Alexander Nevsky*, men det er scenen hvor ridderne stopper på en frossen innsjø og sloss mot sakserhæren hvor *Alexander Nevsky* blir tydelig. Denne scenen er i *King Arthur* visuelt den samme som i *Alexander Nevsky*. Det er likheter mellom Artorius og hans kamp mot den invaderende sakserhæren og Alexander Nevskys kamp mot de tyske sverdridderne. Dette kommer tydelig frem i scene på den frossne innsjøen. Artorius sloos mot sakserne på isen og flesteparten av sakserne går gjennom isen akkurat som i *Alexander Nevsky*, men det er ike bare handlingen som er den samme dette gjelder også det visuelle i scenen. Artorius kamp mot sakserhæren blir dermed tilnærmet den samme som når *Alexander Nevsky* kjemper mot de tyske sverdridderne.

Antoine Fuqua gir oss ingen politiske undertekster eller kommentarer ved å bruke denne interteksten, men viser til *Alexander Nevsky* og hans heltestatus. Myten om Alexander Nevsky skapte Russland og dets identitet. Myten om King Arthur kan sies å ha gjort det samme for Storbritannia.

5. HVILKEN FUNKSJON HAR MASS-SCENER ?

Mass-scener i film kan man påstå har en politisk eller estetisk funksjon. Vedrørende *Triumph des Willens* så er det utelukkende politiske intertekster som er gjeldene. Når det gjelder *Alexander Nevsky* så er det stort sett estetiske årsaker som ligger bak og ofte kan man påstå at det ikke rører seg om intertekst, men om inspirasjon og påvirkning. Selvsagt fines det også her intertekster, men det blir gjerne i form av helten Alexander Nevsky, mens i *Triumph des Willens* er der stort sett Hitler og Nazi-Tyskland intertekstualiteten henviser til.

Dette er forsåvidt litt merkverdig da begge filmer er propagandafilmer og begge ble laget under grusomme diktatur og diktatorer, men bare *Triumph des Willens* er kontroversiell pga. koblingen til Nazismen selv om filmen ble laget før Andre Verdenskrig og de grusomheter nazismen skulle bli synonymt med. Alexander Nevsky ble laget i 1938 og da styrte Stalin Sovjet med jernhånd som forårsaker drap på millioner av sine egne innbyggere, men det gjør ikke Alexander Nevsky kontroversiell. Sovjet var en viktig bidragsyter for å slå Nazi-Tyskland og her ligger mye av årsaken til at Alexander ikke er kontroversiell i denne sammenheng. Man kan selvsagt se en markant forskjell etter den kalde krigen og murens fall samt sammenbruddet av Sovjet på 90-tallet ved at kommunismen blir sett på som et totalitært system. Der hvor unge studenter på slutten av 60-tallet hyllet bl.a. Mao, Lenin og Stalin blir de i dag sett på som grusomme diktatorer og massmordere av de fleste.

Den teknologiske utviklingen og overgangen fra analogt til digitalt gjør at mass-scener er lettere tilgjengelig for dagens regissører, men jeg anser at mass-scenen innen film ble definert for dagens regissører på 1940-tallet av blant annet Riefenstahl og Eisenstein.

5.1 TEKNOLOGISK UTVIKLING I BRUKEN AV MASS-SCENER

Før den digitale tidsalder gjorde seg gjeldene i filmproduksjon var mass-scener stort sett forbeholdt de store Hollywood produksjoner. Det å filme en mass-scene kostet enorme summer og dessuten kunne kulissene koste en formue. Bruk av statister krevde selvsagt at disse hadde kostymer etc. Kostnadene rundt mass-scener utgjorde altså en stor økonomisk utfordring. I store Hollywood produksjoner skulle det gjerne være store og spektakulære mass-scener. Dette ble ofte trukket frem i lanseringen av disse filmene. Nettopp kostnadene rundt mass-scener skulle delvis få skylden for den kollaps de store studiosystemene fikk på 60-tallet. I og med den teknologiske utviklingen så ble bruken av mass-scener lettere tilgjengelig og kostnadene relativt lave. Den digitale tidsalder gjorde at mass-scener kunne skapes digitalt uten bruk av mange statister og kulisser. Den digitale teknologien gjorde at man kunne filme mot en såkalt 'bluescreen' som i dag for det meste faktisk er grønn og dermed skape effekter som var enormt kostbare eller rett og slett ikke teknisk mulig tidligere. Senere har teknologien blitt så bra at man kan skape karakterer og fantastiske landskap digitalt. Hva hadde vel Ringenes Herre trilogien vært uten digitale effekter. I dag brukes den digitale teknologien i stort sett alle produksjoner i Hollywood. Det være seg krigsfilmer, sci-fi eller kjærlighetsfilmer. Den digitale teknologien gjør det lettere å behandle filmmaterialet da spesielt i klipperommet.

Den digitale utviklingen har muliggjort animasjonsfilmer som *Shrek* (2001) og *Toy Story* (1995) som begge er skapt digitalt ved hjelp av diverse 3D software. Programmer som blant annet 3D Studio Max og e-On Vue gjør at dagens filmregissører kan visualisere sin visjon på film. Det er også interessant å nevne i denne sammenheng at de scener eller filmer som er digitalt skapt blir fikset på slik at de ser mer ut som analog film. Dette er spesielt tydelig i animasjonsfilmen *Toy Story* hvor scenene tilsynelatende ser ut til å være filmet med et fysisk kamera og ikke i et 3D program. Dette gjør for å skape en mer tradisjonelt filmatisk uttrykk visuelt sett. Den teknologiske utviklingen førte også til en debatt da spesielt i kjølevannet av sci-fi filmen *Star Wars*. I større Hollywood produksjoner ble det i enkelte filmer mer viktig med spesialeffekter enn en god handling og plott.

Selv om den digitale teknologien i dag er et flott hjelpemiddel og verktøy for en filmregissør er den ikke uten sine feil. Om en digitalt skapt scene visuelt ikke er troverdig kan dette faktisk mer skade filmens omdømme enn hjelpe den. I dag er den digitale teknologien ikke perfekt rent visuelt sett. De aller fleste produksjoner sliter med et problem som oppstår med bruk av digitale effekter. Personer som plasseres i en digital verden har lett for å få en aura rundt seg. Dette forsøkes å fjernes digitalt med er tidkrevende og ikke lett og ofte har produksjonen rett og slett ikke tid til det. Dessuten blir de digitalt skapte sekvensene ofte metallisk. Det vil si at de visuelt ser ut som metall. Dette kan man se i Ringens Herre trilogien, *Spiderman* (2002) med flere. Spesielt sci-fi filmen *King Kong* (2005) regissert av Peter Jackson ble kritisert for det dårlige etterarbeidet på de digitale effektene i filmen.

I dag er den digitale teknologien en naturlig og integrert del av filmproduksjon i Hollywood og andre steder. Mass-scener er i dag mye lettere tilgjengelig for en filmregissør enn før den digitale teknologien gjorde sitt inntog i filmproduksjon.

5.2 POLITISK VS ESTETISK BUDSKAP I FILMENE

Når det gjelder bruken av intertekstualitet i filmene som jeg har referert til så kan man si at om en scene eller sekvens visuelt er den samme som en scene i *Triumph des Willens* eller *Alexander Nevsky* så kan jeg ikke påstå at noen av disse kun er estetisk begrunnet og om de kun er påvirket eller inspirert av *Triumph des Willens* eller *Alexander Nevsky* så kan man ikke påstå at de er intertekstuelle da disse scenene dermed ikke gir en dypere mening altså en intertekst. Det vi derimot ser er at bruken av disse scener har en tydelig politisk referanse da spesielt i interteksten i forhold til *Triumph des Willens* hvor referansen til Nazi-Tyskland og ondskapen i nazismen er viktig samt kampen mellom det onde og det gode.

Alle Star Wars filmene har mengder med intertekstuelle scener og er i høyeste grad en episk fortelling med politiske intertekstuelle kommentarer fra George Lucas. Faktum er at de fleste ikke helt klarer å se disse, men de er i høyeste grad tilstede i filmene om man bare ser litt dypere.

I *Lord of The Rings* har Peter Jackson filmatisert J.R.R. Tolkiens klassiker Ringenes Herre og det med massiv bruk av dataanimasjon (CGI). Jackson er i høyeste grad påvirket av andre filmer og filmen har flere intertekstuelle scener, men spesielt i scenen som visuelt er den samme som *Triumph des Willens* gjør Jackson noen grep som ikke gir scenen den dybde som muligens var tiltenkt da han også bruker filmen *The Wizard Of Oz* i forbindelse med Uruk-Hai soldatene, men uansett scenen er intertekstuell i den bemerkning at den onde magikeren Saruman står fremfor sine Uruk-Hai soldater og er klar for krig mot det gode brorskap.

I *Gladiator* har scenen med den nye Keiser Commodus som visuelt er den samme som *Triumph des Willens* en mye bredere intertekstuell betydning. Her spiller også filmens tittel som er *Gladiator* en stor intertekstuell rolle. Gladiator kamper kan sees som en påminnelse til folket om den romerske hærens uovervinnelighet, moral og styrke. Dette blir også tydelig i scenen med Keiser Commodus. Her kommer et intertekstuell budskap frem om nettopp storheten til den romerske hær ytterligere forsterket av musikken og assosiasjonen til Nazi-Tyskland og dets idealer om styrke og makt som det tydelig ble fremstilt i *Triumph des Willens*.

Når det gjelder *Alexander Nevsky* så blir bildet noe mer uklart vedr. intertekstualitet. Svært mange mass-scener i filmer har sin opprinnelse nettopp i *Alexander Nevsky*.

Kameravinkel og perspektiv fra *Alexander Nevsky* er så mye brukt i andre filmer at man nesten kan si at det er blitt en slags konvensjon når det gjelder mass-scener.

Om dette er intertekstualitet kan være uklart da mange vil påstå at det er mer en påvirkning og inspirasjon som er årsaken til bruken av dette altså et mer estetisk grunnlag og dermed ikke intertekstuelle tanker bak scenen.

Om vi ser på *King Arthur* så kan man godt si at scenen er intertekstuell da scenen visuelt er tilnærmet den samme som i *Alexander Nevsky* samt at scenen kan gis en dypere betydning ved at vi har en gjeng gode og noble riddere som kjemper mot en hær av grusomme mordere og voldtektsmenn altså en intertekst sett opp mot *Alexander Nevsky*. Slaget foregår også i *King Arthur* på en islagt innsjø. Kamervinkler og perspektiv er tilnærmet de samme som i *Alexander Nevsky*. Scenen gir også en dypere intertekstuell innsikt ved at en gruppe modige menn og en kvinne står opp mot den invaderende grusomme sakserhæren. Settingen og handlingen er i så måte den samme som i *Alexander Nevsky*. Dermed blir denne scenen intertekstuell når den bruker kameravinkler og perspektiv samt i settingen og handlingen som

henviser til *Alexander Nevsky*. I *King Arthur* bruker de dataanimasjon (CGI) i denne spesielle scenen, men i motsetning til for eksempel *Lord of the Rings: Two Towers* som bruker tusenvis av datagenererte soldater så er *King Arthur* svært minimalistisk i sin tilnærning till mass-scenen. Gruppen av noble riddere og modige krigere består av kun sju personer og de grusomme sakserne består av rundt hundre soldater. Scenen blir allikevel effektiv og høyst visuell i sin bruk av kamera og dataanimasjon (CGI). Dataanimasjonen blir ikke fremtredende så vi legger ikke merke til den i motsetning til *Lord of the Rings: Two Towers* hvor vi lett ser at det tydelig er brukt svært mye dataanimasjon i scenene.

5.3 GENRE OG GENRETEORI

Jeg skal her relativt kort skrive litt om genre og genreteori. Jeg gjør ingen større analyse av emnet, men gir en liten innføring og forhåpentligvis en forståelse av hva genre og genreteori består av innen filmvitenskapen. I filmvitenskap og andre audiovisuelle medieformer finner vi genre som et begrep. Begrepet kommer fra litteraturvitenskapen slik som mange andre begrep og teorier som benyttes innen filmvitenskapen. Årsakene til dette nære slektskap er både historiske og metodologiske. De historiske årsakene ligger i det at litteraturforskere til en viss del også studerte film og regissører i f.eks. Sovjet med bl.a.Sergei M. Eisenstein begynte å teoretisere filmmediet og filmmediets egenskaper. De var dessuten delvis inspirert av språkstudier og litteraturstudier som også utgjør en del av årsaken til de metodologiske likheter mellom filmvitenskap og litteraturvitenskap.

Kan det være nyttig å se på genre og genreteori sett i relasjon til filmene ?

Det er absolutt mulig, men et problem er at genre som begrep kan være at det ofte er lett å bestemme hvilken genre en film tilhører, men om vi studerer vi film og genre nærmere ved å være mer kritisk kan man havne i en situasjon der genren enten blir fullstendig meningsløs eller så blir den så begrenset at den ikke fungerer på grunn av det.

Filosofen Jacques Derrida er kritisk mot genrebegrepet nettopp fordi verk som ved første gjennomgang kan tilhøre flere gener, men som ved nærmere studie viser seg å ha mer til felles med dette enn et annet verk innen respektive genre. Man kan også rette kritikk mot begrep som ut i fra tanken ved å plassere et verk innen en genre går man dermed glipp av hva verket egentlig er. På tross av eller kanskje mer på grunn av disse problem så må vi forholde oss til det og forstå mulighetene og begrensningene i genreteori.

For ytterligere å belyse genreproblematikken kan man studere hvordan begrepet har blitt brukt spesielt i USA. Genre er et begrep de fleste kan forholde seg til, men begrepet varierer mellom litteraturvitenskap og filmvitenskap. Genrefilm har et historisk perspektiv fra USA ved at det dels er verktøy for filmselskapene da spesielt i Hollywood ved å bruke begrepet for å kategorisere sine filmer og at det brukes i det filmvitenskapelige studiet av film. Hvordan genrebegrepet brukes varierer mellom disse to. Når en film plasseres i en genre av filmselskapet handler det primært om å enkelte fortelle et potensielt publikum om hvilken film dette er. Med andre ord finnes det sterke økonomiske interesser fra filmselskapets side i valget av genre for en film.

Genren blir en form for varemerking for et potensielt publikum med det mål å øke inntektene på filmen. Bordwell og Thompson forklarer dessuten at publikum finner en trygghet i genren p.g.a at genren utgjør et snitt av en kultur²⁴.

En fremgangsmåte på tross av problemene som finnes med genrestudier er at man kan nærme seg genre fra ulike perspektiv. I følge Rick Altman kan genre forstås både ut i fra et semantisk og et syntaktisk perspektiv og disse perspektiv utslutter ikke hverandre, men derimot kompletterer hverandre²⁵. Om vi bruker et semantisk perspektiv så betyr det at vi søker etter meningsskapende enheter i genren som helhet. Semantiske enheter kan være spesielle miljø slik som f.eks. en krigsfilm. En semantisk genreanalyse er en beskrivning og en klassifisering av de enkelte komponenter som man kan finne i handlingen. Gjennom denne typen av analyse kan vi få et godt overblikk over antall objekt, men ikke nødvendigvis noen innsikt i deres relasjon til hverandre. For å få et slikt innblikk kan man bruke det syntaktiske perspektivet på genren. I en syntaktisk analyse leter vi etter selve ordningen og strukturen de enkelte komponentene har i forhold til hverandre.

En generell bruk av genre vil for de fleste være at plassering av en film i en genrekategori kan gjøres på flere ulike nivåer. De mest grunnleggende kategorier er spillefilmen som forteller en fiktiv historie som selvsagt kan ha virkelighetsbakgrunn og dokumentarfilmen som har som mål å skildre virkeligheten slik den fortøner seg. Den hovedsaklige inndelingen innen spillefilmen bygger på hvilken stemning filmene ønsker å formidle. Denne genreinndelingen kan anees å ha sitt opphav i den klassiske oppdelingen innen litteratur mellom komedie og tragedie samt den senere eventyrsrelaterte tradisjonen. Komediefilmen er nok den som er lettest å identifisere.

²⁴ Bordwell & Thompson, *Film Art*, 107-127 vedr. genre.

²⁵ Altman, Rick. "A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre", *Cinema Journal* 23, 3, 6-18

Den klassiske tragedien har sin motsvarighet innen dramafilmen. Den tredje genren har sin filmatiske motsvarighet i flere mer eller mindre genrer som likner hverandre hvorav de fire hovedsaklige kan sies å være actionfilmen der fokus er på visuelle effekter og raskt tempo i handling og replikker, skrekkfilmen som hovedsaklig er ment å skremme titteren, thrillerfilmen som er nært beslektet med skrekkfilmen, men har som mål å vekke en mer spenningsfølelse enn å skremme titteren og eventyrsfilmen som har som mål å vekke oppdagelseslyst eller nysjerrighet hos titteren. Samtlige av disse seks hovedsaklige stemningsgenrer har utviklet flere undergenrer. Da de fleste filmer ikke holder seg strikt til en enkelt genre har det dessuten kommet frem flere blandingsgenrer.

En annen genreoppdeling som er vanlig er den som baserer seg på det miljø eller de personer som figurerer i filmen. Enkelte av disse slik som westernfilmen og kriminalfilmen har blitt så store at de ofte sees som sidestilt med stemningsgenrene.

Genre og genreteori kan virke relativt enkelt ved første øyekast, men ved nærmere studie blir det ofte mer komplisert. Når det gjelder de Hollywood produksjoner jeg har diskutert i dette arbeidet så kan man påstå at de filmvitenskapelig sett tilhører kategorien episke actioneventyr. Fra filmselskapene sin side tilhører de genrene Action/Adventure samt Fantasy og Sci-Fi. De har altså fra filmselskapenes side elementer fra alle disse genrer.

Jeg går ikke i dybden på genre og genreteori vedr. filmene i dette arbeidet, men har her gitt en kort oversikt om genre og genreteori som ofte tilhører et av de primære verktøy innen filmvitenskapen.

5.4 SAMMENDRAG

Den teknologiske utviklingen gjør at mass-scener i dag er lettere tilgjengelig for en filmregissør, men ofte er det filmer som *Triumph des Willens* og *Alexander Nevsky* som er utgangspunkt for svært mange mass-scener i moderne film og årsaken ligger i det banebrytende evolusjon som Riefenstahl og Eisenstein var med på med sine gigantiske mass-scener som nærmest definerte mass-scenen og hvordan den visuelt skulle være. Jeg vil påstå at disse to filmskaperne er svært viktige filmhistorisk og deres filmverk har definert en konvensjon i bruken av mass-scener.

Bruken av *Triumph des Willens* er svært ofte politisk ladet i sin intertekst og brukes som regel til å vise ondskap, diktatur og grusomhet samt styrke og militarisme. Som tidligere nevnt er begynnelsen på *Triumph des Willens* en av det mest kopierte innen film.

Alexander Nevsky har ikke slike føringer i sin intertekst, men er også blitt en slags konvensjon da spesielt kamerabruken Eisenstein brukte i filmene er blitt en blåkopi for moderne filmskaperne vedr. mass-scener. Disse to filmskaperne blant de viktigste filmhistorisk sett som har definert mass-scenen innen film.

6. KONKLUSJON

Spesielt *Triumph des Willens* har hatt stor filmhistorisk betydning. 'Alle' filmskoler og andre filmvitenskaplige utdanningsinstitusjoner med respekt for seg selv har vist *Triumph des Willens* i sin undervisning²⁶ og dette gjør den også tilgjengelig for dagens regissører. Dessuten har de aller fleste sett klipp fra *Triumph des Willens* da filmklipp fra denne filmen stadig har blitt brukt i diverse dokumentarer om Nazi-Tyskland og andre verdenskrig. Det være seg det faktum at Hitler taler til en folkemasse eller tusenvis som marsjerer i takt. På grunn av den utstrakte bruken av nettopp filmklipp fra *Triumph des Willens* kan man nesten si at den har blitt en del av den vestlige kollektive bevissthet vedr. nazismen. Filmen har blitt så sterk at den ikke bare viser nazismen den er nazismen.

²⁶ Metz, Walter: "Entertainment vs Critical Pleasure"
<http://www.montana.edu/metz/website/filmamer/intro.htm> (08.12.06)

Den har formet vår oppfatning av nazismen i en så stor grad at man kan spekulere i hvordan vår oppfatning av nazismen hadde vært uten *Triumph des Willens*. Selv den dag i dag er filmen omgitt med ambivalens og er fremdeles høyst kontroversiell og bringer stadig opp spørsmålet om hvor grensen går mellom kunst og moral. Filmen er allikevel blant de mest anerkjente om ikke den mest anerkjente propagandafilmen gjennom alle tider og fremstår som en klassiker laget av Leni Riefenstahl.

Å bruke scener som visuelt er de samme som i *Triumph des Willens* gjør scenen til politisk dynamitt og det er tilnærmet umulig å kun gjøre det av estetiske årsaker nettopp fordi

Triumph des Willens i stor grad er en del av den kollektive bevissthet vedr. nazismen. Dermed blir scenen gjerne brukt i scener hvor en dypere intertekstuell forklaring er ønskelig med henvisning til for eksempel kampen mellom det gode og onde, diktatur, makt og styrke da er *Triumph des Willens* høyst relevant å bruke. Den utgjør et så sterkt intertekstuel begrep at bruken av *Triumph des Willens* intertekstualitet kan nesten sies å ha blitt en konvensjon nesten på linje med for eksempel 'shot-reverse'. Vi kan nok her snakke om Riefenstahls visjon eller blikk. En regissørs visjon kan influere generasjoner av filmskapere. Hitchcocks blonde skjønnheter og spesielle bruk av farger vedr. antrekk i for eksempel *North By Northwest* (1959). Dette er lett å identifisere og parodierte. Dette gjelder også Riefenstahls visjon som man kan se i moderne visuell media.

Det Tredje Riket omfavnet aspekter av modernitet og kanaliserte dette gjennom en germansk/neoklassisk estetikk på sine gigantiske partmøter, kunst, monumental arkitektur og kroppskult. Selv den erkebritiske superspionen fra MI6 James Bond har Riefenstahls intertekster²⁷. I fortetekstene på de fleste Bondfilmer er Riefenstahls kroppsetetikk fra filmen *Olympia* høyst nærværende.

Filmen *Alexander Nevsky* har ikke en slik ambivalens som *Triumph des Willens*.

Filmens mest kjente scene er slaget på en islagt innsjø. Her kommer vi også inn på kampen mellom det gode og det onde. Selv om man trygt kan si at Stalin var en tyrann og grusom diktator er ikke *Alexander Nevsky* særlig kontroversiell. Det som gjør *Alexander Nevsky* spesiell er de briljante mass-scener skapt av Eisenstein. De var revolusjonerende og er blitt en slags blåkopi på hvordan man skal gjøre mass-scener.

²⁷ Bright Lights Film Journal: "007 and Leni Riefenstahl"
<http://www.brightlightsfilm.com/41/007leni.htm> (08.12.06)

Den er muligens den filmen som har hatt størst betydning for hvordan en mass-scene skal se ut i filmer selv den dag i dag²⁸. Den er som *Triumph des Willens* nærmest blitt en konvensjon i forbindelse med mass-scener. Kameravinkler og perspektiv i de fleste mass-scener man ser på film i dag har sitt opphav nettopp i *Alexander Nevsky*.

Intertekst er i dag et høyst anvendbart verktøy i filmanalyse. I dagens raskt skiftene mediahverdag hvor vi nærmest blir bombardert med visuelle inntrykk er bruken av intertekst høyst tilstede og dette blir spesielt tydelig innen film. I et samfunn hvor en økende politisk polarisering gjør seg gjeldene blir intertekst en verktøy for regissører å komme med politiske budskap. Dette gjelder selvsagt ikke bare politiske budskap for vi finner det i mange andre sammenhenger også som ikke er av politisk karakter.

Jeg anser at intertekst er høyst aktuelt i dag og vitalt anvendbart innen filmvitenskapen. Selvsagt kan intertekst oppfattes som diffust og vanskelig å definere, men det som gjør intertekst så interessant er i møte med titteren hvor titterens egen erfaring og oppfatning former oppfattelsen og forståelsen av interteksten. Det er som regel ikke nødvendig å oppfatte eller forstå interteksten i en film, men om titteren gjør det åpner det seg gjerne en helt ny filmopplevelse.

Jeg er av den oppfatning at Riefenstahl og Eisenstein absolutt har definert mass-scener innen film og vi kan her snakke om en konvensjon innen film. Hvordan og hvorfor filmregissører bruker *Triumph des Willens* og *Alexander Nevsky* varierer og det samme gjør interteksten, men det visuelle og bruken av kamera er tydelig.

Jeg er freidig nok til å foreslå et navn for bruken av denne konvensjonen innen film som jeg har diskutert gjennom dette arbeidet og det er 'eye-reef'. Navnet minner om Eisenstein og Riefenstahl og er ellers lett forståelig.

²⁸ Cinema Revolution: "Alexander Nevsky"
<http://www.video-vision.us/CinRev/Results.asp?id=Alexander%20Nevsky> (08.12.06)

Gjennom dette arbeidet har jeg vist hvor sterkt Triumph des Willens og Alexander Nevsky påvirker selv dagens regissører og det tydelige slektskapet dagnes mass-scener har med nettopp disse to filmer. Dette gjør at de absolutt har definert hvordan mass-scener gjøres på film i dag og høyst sannsynlig i det fleste frermtidige filmer også.

Dagens mest fremgangsrike og anerkjente regissører bruker Riefenstahl og Eistestein på en slik måte at det er blitt en slags mass-scenens konvensjon som man kan kalle 'eye-reef'.

Interteksten varierer selvsagt mellom disse to filmer, men når man diskuterer intertekstualitet innen film så kompliserer det svaret på grunn av at intertekstualitet aldri er en enkelt ting og har aldri et absolutt opphav.

7. KILDEHENVISNING

LITTERATURKILDER

Altman, Rick. "A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre", *Cinema Journal* 23, (1984)

Bordwell & Thompson. *Film Art: An Introduction*, McGraw-Hill Companies; 5th edition (August 5, 1996)

Breem, Wallace. *Eagle In The Snow*, G. P. Putnam's Sons (1970)

Campbell, Joseph. *The Hero With a Thousand Faces*, Meridian Books (1949)

Caselli, Daniela. *Beckett's Dantes: Intertextuality in the Fiction and Criticism*, Manchester University Press (2005)

Chatman, Seymour Benjamin. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* Cornell University Press; New Ed edition (June 1980)

Gabbard, Krin. *Jammin' at the Margins: Jazz and the American Cinema*, University Of Chicago Press; New Ed edition (May 15, 1996)

Hedling, Erik. "Intertext", Bostrom, Hans Olof. *Tolv begrepp inom de estetiska vetenskaperna*, Carlsson bokförlag AB (2000-05)

Horton, Andrew & McDougal, Stuart Y. *Play it again, Sam: Retakes on remakes*, University of California Press; 1 edition (April 3, 1998)

Irwin, William. "Against Intertextuality". *Philosophy and Literature*, v28, Nr 2 (Oktober 2004)

Kristeva, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, Columbia University Press (1980)

Porter, Stanley E. "The Use of the Old Testament in the New Testament: A Brief Comment on Method and Terminology." In *Early Christian Interpretation of the Scriptures of Israel: Investigations and Proposals*, Sheffield: Sheffield Academic Press (1997)

Stam, Robert. *Film Theory: An Introduction*, Blackwell Publishing Professional (February 1, 2000)

Winkler, Martin M. *Gladiator: Film and History*, Blackwell Publishing Professional (April 1, 2004)

INTERNETTKILDER

Answers.com: "Star Wars sources and analogues"

<http://www.answers.com/topic/star-wars-sources-and-analogues> (08.12.06)

Brennan, Kristen: "Star Wars Origins"

<http://www.spookybug.com/origins> (08.12.06)

Bright Lights Film Journal: "007 and Leni Riefenstahl"

<http://www.brightlightsfilm.com/41/007leni.htm> (08.12.06)

Cinema Revolution: "Alexander Nevsky"

<http://www.video-vision.us/CinRev/Results.asp?id=Alexander%20Nevsky> (08.12.06)

Durbin, Karen: "New York Times: Propaganda and Lord of the Rings"

<http://www.nytimes.com/2002/12/15/movies/15RUSH.html> (08.12.06)

Holcombe, John: "Bakhtin and heteroglossia"

<http://www.textetc.com/theory/bakhtin.html> (08.12.06)

Hunter, Stephen: "King Arthur: A myth of steel, not sugar"

<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/articles/A32666-2004Jul6.html> (08.12.06)

Lancashire, Anne: "Attack of the Clones and Politics in Star Wars"

<http://www.chass.utoronto.ca/~anne/clones.html> (08.12.06)

Metz, Walter: "Entertainment vs Critical Pleasure "

<http://www.montana.edu/metz/website/filmamer/intro.htm> (08.12.06)

Rubey, Dan: "Star Wars not so long ago, not so far away"

<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC18folder/starWars.html> (08.12.06)

The Indy Experience: "Indiana Jones: Last Crusade Trivia"

http://www.theindyexperience.com/films/last_crusade_trivia.php (08.12.06)

Wikipedia: "Timeline of CGI in film and television"

http://en.wikipedia.org/wiki/Timeline_of_CGI_in_film_and_television (08.12.06)

FILMKILDER

Alexander

Regi: Oliver Stone, Manus: Oliver Stone/Christopher Kyle

Produksjonsår: 2004, USA/Nederland/Frankrike

Alexander Nevsky

Regi: Sergei M. Eisenstein/Dmitri Vasilyev, Manus: Sergei M. Eisenstein/Pyotr Pavlenko

Produksjonsår: 1938, Sovjet

Alexander The Great

Regi: Robert Rossen, Manus: Robert Rossen

Produksjonsår: 1956, USA

Ben Hur

Regi: Sidney Olcott, Manus: Gene Gauntier/Lew Wallace

Produksjonsår: 1907, USA

Ben Hur

Regi: William Wyler, Manus: Lew Wallace/Karl Tunberg

Produksjonsår: 1959, USA

Dambusters

Regi: Michael Anderson , Manus: Paul Brickhill/Wing Commander Guy Gibson

Produksjonsår: 1954, UK

Flash Gordon

Regi: Fredrick Stephani, Manus: Alex Raymond/Ella O'Neill

Produksjonsår: 1936, USA

Gladiator

Regi: Ridley Scott, Manus: Davis Franzoni

Produksjonsår: 2000, UK/USA

Home Alone

Regi: Chris Columbus, Manus: John Hughes

Produksjonsår: 1990, USA

Heavenly Creatures

Regi: Peter Jackson, Manus: Fran Walsh/Peter Jackson

Produksjonsår: 1994, UK/Tyskland/New Zealand

Indiana Jones: The Last Crusade

Regi: Steven Spielberg, Manus: George Lucas/Philip Kaufman

Produksjonsår: 1989, USA

King Arthur

Regi: Antoine Fuqua, Manus: David Franzoni

Produksjonsår: 2004, USA/Irland/UK

King Kong

Regi: Merian C. Cooper/Ernest B. Schoedsack, Manus: James Ashmore Creelman/Ruth Rose

Produksjonsår: 1933, USA

King King

Regi: Peter Jackson, Manus: Fran Walsh/Philippa Boyens

Produksjonsår: 2005, New Zealand, USA

Kingdom Of Heaven

Regi: Ridley Scott, Manus: William Monahan

Produksjonsår: 2005, UK/Spania/USA/Tyskland

Lawrence Of Arabia

Regi: David Lean, Manus: T.E. Lawrence/Robert Bolt

Produksjonsår: 1962, UK

LOST (TV-Serie)

Produksjonsselskap: ABC

Produksjonsår: 2004-, USA

Lord Of The Rings: Fellowship Of The Ring

Regi: Peter Jackson, Manus: J.R.R. Tolkien/Fran Walsh

Produksjonsår: 2001, New Zealand/USA

Lord Of The Rings: Two Towers

Regi: Peter Jackson, Manus: J.R.R. Tolkien/Fran Walsh

Produksjonsår: 2002, USA/New Zealand/Tyskland

Lord Of The Rings: Return Of The King

Regi: Peter Jackson, Manus: J.R.R. Tolkien/Fran Walsh

Produksjonsår: 2003, New Zealand/USA/Tyskland

Metropolis

Produsent: Fritz Lang, Manus: Fritz Lang/Thea von Harbou

Produksjonsår: 1927, Tyskland

North By Northwest

Regi: Alfred Hitchcock, Manus: Ernest Lehman

Produksjonsår: 1959, USA

Olympia

Regi: Leni Riefenstahl, Manus: Leni Riefenstahl

Produksjonsår: 1938, Tyskland

Shrek

Regi: Andrew Adamson/Vicky Jenson, Manus: William Steig/Ted Elliott

Produksjonsår: 2001, USA

Sound Of Music

Regi: Robert Wise, Manus: Howard Lindsay/Russel Crouse

Produksjonsår: 1965, USA

Spartacus

Regi: Stanley Kubrick, Manus: Howard Fast/Dalton Trumbo

Produksjonsår: 1960, USA

Spiderman

Regi: Sam Raimi, Manus: Stan Lee/Steve Ditko

Produksjonsår: 2002, USA

Star Wars Episode IV: A New Hope

Regi: George Lucas, Manus: George Lucas

Produksjonsår: 1977, USA

Star Wars Episode 1: The Phantom Menace

Regi: George Lucas, Manus: George Lucas

Produksjonsår: 1999, USA

Tears Of The Sun

Regi: Antoine Fuqua, Manus: Alex Lasker/Patrick Cirillo

Produksjonsår: 2003, USA

The Fall Of The Roman Empire

Regi: Anthony Mann, Manus: Ben Barzman/Basilio Franchina

Produksjonsår: 1964, USA

The Matrix

Regi: Andy Wachowski/Larry Wachowski, Manus: Andy Wachowski/Larry Wachowski

Produksjonsår: 1999, USA

The Simpsons (TV-Serie)

Produksjonsselskap: Fox Network

Produksjonsår: 1989-, USA

The Jazz Singer

Regi: Alan Crosland, Manus: Samson Raphaelson/Alfred A. Cohn

Produksjonsår: 1927, USA

THX 1138

Regi: George Lucas, Manus: George Lucas

Produksjonsår: 1971, USA

Toy Story

Regi: John Lasseter, Manus: John Lasseter/Pete Docter

Produksjonsår: 1995, USA

Training Day

Regi: Antoine Fuqua, Manus: David Ayer

Produksjonsår: 2001, USA/Australia

Triumph des Willens

Regi: Leni Riefenstahl, Manus: Leni Riefenstahl/Walter Ruttmann

Produksjonsår: 1935, Tyskland

Troy

Regi: Wolfgang Petersen, Manus: Homer/David Benioff

Produksjonsår: 2004, USA/Malta/UK

Wizard Of Oz

Regi: Victor Fleming, Manus: L. Frank Baum/Noel Langley

Produksjonsår: 1939, USA

Zulu

Regi: Cy Endfield, Manus: John Prebble

Produksjonsår: 1964, UK