

Att skapa övertygande film

Retorik för vita duken

Rufus Hedengren

EXAMENSARBETE	
Arcada	
Utbildningsprogram:	Mediekultur
Identifikationsnummer:	7064
Författare:	Rufus Hedengren
Arbetets namn:	Att övertyga med film – retorik för vita duken
Handledare (Arcada):	Mats Nylund
Uppdragsgivare:	
<p>Sammandrag:</p> <p>Syftet med detta examensarbete är att se hur den klassiska retoriken kan användas för att skapa övertygande film och för att analysera film.</p> <p>Det teoretiska syftet är att svara på hur retoriken kan se ut då den används i filmkonsten.</p> <p>Jag börjar med att presentera retorikens historia och fortsätter med att visa att filmkonsten kan ses som en utvecklad form av retoriken. Sedan ser jag på hur man kan använda den retoriska modellen för disposition då man analyserar eller planerar historien i en film. Efter det visar jag på likheter mellan retoriken och dramaturgin för att sedan se hur talekonstens fem delar kan användas då man skapar en hel film. Efter det ser jag närmare på den viktiga öppningen i ett framförande, för att sedan se hur retorik kan användas också inom andra konstformer än film.</p> <p>Som sista del i arbetets teoretiska del presenterar jag en ordlista med retoriska termer som kan bli berättarmässiga knep.</p> <p>Det empiriska syftet är att se hur retoriska knep använts i en films öppningsscen. Metoden som jag använder är en retorisk analys av öppningsscenen i filmen <i>The Ninth Gate</i> (1999). I den retoriska analysen begränsar jag mig till att granska endast öppningsscenen eftersom den så starkt lägger grunden för en bra filmupplevelse. I alla exempel i examensarbetet begränsar jag mig till att granska fiktionsfilm</p> <p>Mitt examensarbete visar att retoriken har mycket att ge åt dagens filmberättande. Arbetet hjälper de som vill kunna skapa övertygande film eller vill kunna analysera film med en retorisk metod.</p>	
Nyckelord:	Retorik, dramaturgi, uppmärksamhetsekonomi, övertyga, fiktions film
Sidantal:	46
Språk:	Svenska
Datum för godkännande:	

DEGREE THESIS	
Arcada	
Degree Programme:	Media Culture
Identification number:	7064
Author:	Rufus Hedengren
Title:	
Supervisor (Arcada):	Mats Nylund
Commissioned by:	
Abstract:	
<p>The purpose of this thesis work is to see how the classical art of rhetoric can be used to create convincing film, and to analyze film.</p> <p>The theoretical purpose is to find out how rhetoric looks like when it is being used in moviemaking. I will start by presenting the history of rhetoric and continue with showing that the art of moviemaking can be seen as an evolved form of rhetoric. Then I will show how the rhetoric model for outlining a speech can be used when one analyzes or plans the story of a film. After that I will point to the similarities between rhetoric and dramaturgy, to then look at how the five parts of rhetoric can be used in the making of a whole movie. After that I will take a closer look at the importance of a good opening in any presentation, to then see how rhetoric can be used in any form of art. As a last part in the theoretical part of the thesis I will introduce a list with rhetorical tricks that can become tricks for storytelling.</p> <p>The empirical purpose is to investigate how rhetorical tricks have been used in an opening scene. The method I have used is a rhetorical analysis of the opening scene in the film <i>The Ninth Gate</i> (1999)</p> <p>In the analysis I only review the opening scene because it so strongly lays the foundation of a good movie experience. Every example in the thesis is from feature films. My thesis shows that rhetoric has much to offer the art of modern moviemaking. The thesis can help those who want to create convincing movies and those that want to analyze movies in a rhetoric way.</p>	
Keywords:	rhetoric, dramaturgy, attention economy, convince, feature film
Number of pages:	46
Language:	Swedish
Date of acceptance:	

INNEHÅLL

1	Inledning.....	6
1.1	Förord.....	6
1.2	Filmspråkets möjligheter	6
1.3	Examensarbetets syfte	7
1.3.1	<i>Teoretiskt syfte</i>	<i>8</i>
1.3.2	<i>Empiriskt syfte och metod</i>	<i>8</i>
1.4	Avgränsning.....	9
1.5	Målgrupp.....	9
2	Retorikens historia	10
2.1	Retorikens ursprung	10
2.2	Den problematiska retoriken	11
2.3	Retorikens död och uppståndelse	11
3	Retoriken stöder filmkonsten	13
3.1	Filmkonsten – retorikens fortsättning	13
3.2	Ordningen i berättandet – Dispositio	14
3.3	Dramaturgi och retorik – en jämförelse	16
3.4	Retorikens fem delar blir film.....	18
3.5	Den viktiga öppningen.....	20
4	Retoriken all konst.....	22
4.1	Retorisk musik i film.....	22
4.2	Retorisk bildkonst i film.....	23
4.3	Retorisk arkitektur i film	26
5	Begreppsdefinitioner	28
5.1	Ordlista	28
6	Öppningsscenen retorik.....	35
6.1	Inledningen – Exordium.....	35
6.2	Analys av öppningsscenen i filmen The Ninth Gate.....	36
6.2.1	<i>Väcka intresse</i>	<i>38</i>
6.2.2	<i>Förbereda publiken för ämnet</i>	<i>39</i>

6.2.3	<i>Skapa välvilja hos publiken</i>	39
6.2.4	<i>Presentera filmens värld.....</i>	40
6.2.5	<i>Presentera filmens problematik.....</i>	40
6.2.6	<i>Presentera filmens verklighetsgrad, stil, takt och moralkod.....</i>	40
6.2.7	<i>Skapa stark framåtrörelse</i>	41
6.2.8	<i>Ethos, pathos och logos i öppningsscenen.....</i>	41
7	Sammanfattning.....	43
	Källor	44

1 INLEDNING

1.1 Förord

Hur konstruerar man en historia som håller?

Hur skriver man en karaktär som känns levande?

Hur skapar man en fantasivärld som är trovärdig eller en dialog som låter naturlig?

Filmskapare arbetar hela tiden med just dessa utmaningar, frågor som alla kan reduceras till en enda fråga; hur gör man för att *övertyga* sin publik?

Ordet retorik är grekiska och betyder ”konsten att tala”, men när Aristoteles, för långt över tvåtusen år sedan, skrev en lärobok i ämnet gav han ordet en mer allmän innebörd:

”Retorik är konsten att *vad det än gäller* finna det som är bäst ägnat att övertyga”

(Johannesson 1998 s.8).

Det kan alltså finnas svar i den klassiska retoriken för en modern filmskapare som vill kunna övertyga sin publik. Det här är goda nyheter, för i en värld som drunknar i information och underhållning, har det blivit livsviktigt för en seriös medieproducent att uttrycka sig träffsäkert för att inte drunkna i massan.

1.2 Filmspråkets möjligheter

En duktig filmskapare kan ge uttryck för nya idéer i sina filmer. Han kan genom sina filmer lyckas skapa nya förutsättningar i det verkliga livet. Ja, han kan till och med introducera nya världsbilder med sitt filmspråk. Men utan en stor behärskning av detta redskap – detta språk – kommer idéerna aldrig att lyfta, och de kommer heller aldrig att övertyga någon.

I mitt argument använder jag ordet ”övertyga” i bemärkelsen *att förmedla något trovärdigt*. Det är alltså inte alltid frågan om att en filmskapare vill övertyga sin publik i någon

sakfråga, utan snarare om att han eller hon vill lyckas skapa något som publiken kan ta på allvar. Även om det till exempel är en komedi vi talar om, är det ju filmskaparens mening att vi skall skratta på de *rätta* ställena; alltså ta filmen på allvar på dess egna premisser. Allt från bild och ljud till dialog och klipp måste väcka de känslor och understöda det budskap som filmskaparen vill förmedla.

I det här examensarbetet skall vi se närmare på vilka redskap den klassiska retoriken kan ge en filmskapare. Min tes är att en god kunskap i retorik, också kan hjälpa en filmskapare att skapa mer övertygande film.

För faktum är att det inte alltid är de mest relevanta budskapen som uppmärksammas, utan de som är mest övertygande; man måste alltså inte bara ha något viktigt att säga, man måste också *göra* sitt ämne viktigt genom att berätta om det på ett engagerande sätt.

Dessutom menar vissa att vi nu som samhälle gått över från en teknologibaserad ekonomi till en så kallad *berättarekonomi*. I den här nya ekonomin belönas de personer som lyckas skapa uppmärksamhet för sitt arbete. (Sarasvuo 2005 s. 20) Retoriken kan alltså få stark en nystart i vårt samhälle.

1.3 Examensarbetets syfte

Syftet med mitt examensarbete är att presentera den klassiska retoriken och undersöka hur den kan användas i ett starkt filmberättande. Med starkt filmberättande menar jag film som vill fånga sin publiks uppmärksamhet och leda den genom den historia och värld som skapats.

Jag kommer att börja med att presentera retoriken och dess historia, detta eftersom ämnet varit bortglömt en längre tid. Sedan kommer jag att börja dra paralleller mellan retoriken och filmkonsten. I ett kapitel tar jag också ett steg vidare och visar att retoriken faktiskt kan stöda alla slags konstformer. På så sätt vill jag förmedla bilden av att alla konstformer är knutna till varandra, och att en filmskapare kan lära sig mycket också av andra konstnärer.

Framförallt vill jag på det här sättet visa att andra konstformer kan vara till mycket stor hjälp då man skapar övertygande film.

1.3.1 Teoretiskt syfte

Det teoretiska syftet i detta examensarbete är att få svar på hur retoriken ser ut när den används i filmkonsten. I kapitel 3 kommer jag att visa att filmkonsten faktiskt kan ses som en mer utvecklad form av retoriken. Efter det skall vi se närmare på hur man kan ställa upp också en filmberättelse enligt retorikens regler för disposition.

Sedan skall vi se vilka samband som finns mellan retoriken och dramaturgin, och se om det är möjligt att skapa en hel film enligt talekonstens fem delar.

Efter det ser jag närmare på den viktiga öppningen i ett framförande, för att sedan se hur retorik kan användas inom andra konstformer än film.

Som sista del i arbetets teoretiska del presenterar jag en ordlista med retoriska knep som kan bli berättarmässiga knep.

Examensarbetet kan tyckas teoretiskt inriktat, men varje kapitel innehåller klara exempel från filmens värld.

1.3.2 Empiriskt syfte och metod

Det empiriska syftet är att se hur retoriska knep använts för att göra en films öppningsscen intressant. Metoden som jag använder är en retorisk analys av öppningsscenen i filmen *The Ninth Gate* (1999). Jag har valt den scenen eftersom jag tycker att den är enkel, välgjord och stark. Jag anser också att den representerar resten av filmen på ett bra sätt.

1.4 Avgränsning

Jag begränsar mig till en analys av endast öppningsscenen i en film eftersom den scenen ofta är tillräcklig stark för att ligga till grund för en bra analys. Öppningsscenen i en film har också sin klara motsvarighet i retoriken; nämligen öppningen på ett tal som kallas *exordium*.

I mitt arbete begränsar jag mig dessutom till att granska spelfilm, även om retoriken givetvis kan användas också inom dokumentär, kortfilm och reklam.

1.5 Målgrupp

Det här examensarbetet kan först och främst intressera den som vill lära sig att fånga och hålla publikens intresse med hjälp av välgjord film. Arbetet kan också intressera alla dem som vill kunna uttrycka sig mer övertygande eller har ett intresse av hur detta görs i praktiken.

2 RETORIKENS HISTORIA

Man kan fråga sig hur ett ämne som undervisats i västerländska skolor i nästan tvåtusen år, kan bli så impopulärt att det nu varit struket från schemat i hundra femtio år? Så gick det för retoriken som slopades i mitten av 1800-talet (Persson 2001 s. 23). Men intresset för retorik har vaknat igen och det säger sig självt att ett så gammalt ämne kan innehålla mycket samlad kunskap. Om vi kan hitta paralleller mellan den retoriska konsten som utvecklats i över två millennier, och den drygt sekelgamla filmkonsten så har vi ett kraftigt tankeredskap för att skapa övertygande historier för film.

2.1 Retorikens ursprung

Likt allt långlivat föddes också retoriken ur ett genuint behov. I det antika Grekland på 400-talet f.Kr. behövde allt fler medborgare kunna röra sig smidigt inom områden som politik, lag och högtidliga sociala tillfällen. För att inte tappa väljarna, livet eller ansiktet ville alltså allt fler människor lära sig att tala så övertygande som möjligt. På så sätt uppstod de tre ursprungliga retoriska taltyperna:

- Rättegångstalet – Genus *judiciale*
- Det politiska talet – Genus *deliberativum*
- Lov- eller klandertalet – Genus *demonstrativum*. (Persson 2001 s.7)

Retoriken behövdes alltså dels som ett medel att uttrycka sig med, men också som ett redskap med vars hjälp man kunde tolka det uttryckta budskapet. För vare sig det handlar om en politisk text, en dikt, eller en film så behövs ett redskap för att förstå och genomskåda språkets dolda budskap. Då retoriken används på detta sätt kommer också dess vetenskapliga sida fram, när dess termer och kategorier används för att analysera t.ex. ett politiskt tal eller ett domstolsavgörande.

Mycket har givetvis förändrats sedan antiken, men människan är i grunden den samma. Fortfarande är det genom språket som vi skapar och förändrar vårt samhälle. Det är med

vårt språk som vi människor knyter förbund och sätter processer i rörelse. (Sarasvuo 2005 s. 9) Och likt de antika grekerna handlar vi inte bara utgående från rationella skäl, utan också utgående från våra känslor. Eftersom retoriken talar till både förnuft och känsla kommer den alltid att ha ett inflytande på våra handlingar. (Persson 2001 sid. 7-8) Därför finns det goda skäl till att syna dess motiv i sömmarna.

2.2 Den problematiska retoriken

Redan under antiken började retoriken kritiseras. Man började anse att de som blivit duktiga talare kunde vända på vilken fråga som helst. Vissa talare, sofisterna, skröt med att de i rätten kunde få en svagare och sämre ståndpunkt att framstå som den bättre och starkare, enbart genom sitt tal. Sofisterna hade förstått att en publik sällan kunde skilja på det som var sant och det som bara *liknade* sanning. Därför var det inom deras retorik nog att söka efter det som liknade sanningen, och att tala sannolikt, inte sant. (Persson 2001 sid. 14-15)

Det är klart att sådana läror stötte på kritik, men faktum är att också bra teater och film har definierats som; inte det som liknar det verkliga livet, utan det som *ser ut* att likna det verkliga livet. Det som anses vara smutsigt spel i det verkliga livet, kan alltså godkännas inom berättarkonsten. Detta beror på att spelreglerna inom dramaturgin är andra än i det verkliga livet, och alla, både konstnären och publiken, vet om det.

Vi märker redan nu att dramaturgi och retorik kan ha ett och annat gemensamt.

2.3 Retorikens död och uppståndelse

I det antika Grekland började sofisternas manipulerande rättegångstal alltså ge hela retoriken ett dåligt rykte. Den började anses vara *sannolikhetens* vetenskap, medan filosofin tog platsen som sanningens vetenskap. (Persson 2001 s.16)

Men man fortsatte att undervisa, utöva och debattera om retorikens olika former över århundradena i Europa. Retorikens knep har använts av bl.a. diplomater, präster, försäljare och fältherrar, för att vilseleda, vägleda, övertala och uppmuntra. Men under 1700-talet minskade intresset för retorik som skolämne, tills det helt avtog vid mitten av 1800-talet. (Persson, 2001, sid. 26) En av orsakerna var att retoriken inte längre ansågs vara en riktig vetenskap, då den inte befattade sig med empiriskt mätbara frågor. Fantasi och känsla hörde inte till vetenskapen, och då inte heller retoriken, som ju nöjde sig med det sannolika. (Persson, 2001, sid. 26)

Och visst är retoriken starkast just när det handlar om fantasi och sannolikhet; så passande då att använda dess modeller just i filmskapande, som ju ofta handskas med samma begrepp. Då man skapar en film med en unik idé måste man nämligen använda en hel del sannolikhetstänkande. Som exempel:

Vad skulle *sannolikt* hända om maskiner i hemlighet styrde våra liv,

(*The Matrix*, 1999)

eller, om en del av jordens invånare i själva verket var förklädda utomjordingar?

(*Men in Black*, 1997)

I filmkonsten verkar retoriken alltså ha funnit en frihamn, en plats där den kan utnyttjas till fullo, utan risk för att slängas ut. Men en orsak till att vi behöver retoriken också i det övriga samhället idag, är den att vi nu kämpar för att göra oss hörda över allt informationsbrus. Den andra orsaken är att vi behöver hjälp med att förstå de kommunikativa processerna bakom alla budskap; hjälp med att tolka, genomskåda, godkänna eller skrota den information som vi tar del av. (Persson 2001 s.27)

3 RETORIKEN STÖDER FILMKONSTEN

I det förra kapitlet såg vi en glimt av hur retoriken uppstod och hur den använts genom historien. Nu skall vi se hur retorikens metoder kan användas inom filmkonsten idag - allt för att se hur retoriken kan berika filmkonsten.

3.1 Filmkonsten – retorikens fortsättning

Den klassiska retoriken var begränsad på många sätt, bl.a. till det talade eller det skrivna språket. Om man så vill kan man se filmkonsten som en utvecklad form av retoriken. För filmkonsten har effektivt gjort sig av med dessa två begränsningar. En film är nämligen uppbyggd av en mängd olika element som tillsammans skapar den filmiska upplevelsen. Man kallar dessa för gestaltningskomponenter och de är 16 till antalet. (Granath 1998 s.29) Där den antika talaren bara hade en handfull av dessa komponenter att tillgå för att övertyga sin publik, kan den moderna filmskaparen påverka mycket mer av det som publiken upplever. Här följer en lista över de gestaltningskomponenter som en modern filmskapare anses ha tillgång till.

Vad man ser:	Hur man ser:	Vad man hör:
<ul style="list-style-type: none">• Människan• Klädsel• Miljö• Rekvisita• Tidpunkt• Ljussättning	<ul style="list-style-type: none">• Titel• Bildkomposition• Bildutsnitt• Kameravinkel• Kamerarörelse• Färg• Klipp	<ul style="list-style-type: none">• Dialog• Musik• Ljud

Figur 1. De 16 gestaltningskomponenterna.

Man kan tänka sig att en antik talare under sina bäst förberedda tal kunde ta en del av dessa gestaltningskomponenter i betraktande. Han kunde i någon mån påverka åtminstone 8 av komponenterna; namnet på sitt tal samt innehållet. Han kunde påverka hur han betedde sig, klädde sig, och i vilken miljö han valde att tala. För att förstärka någon särskild poäng kunde han rentav använda sig av något slags rekvisita. Slutligen kunde han genom att välja tidpunkten för sitt tal också i viss mån välja vilken ljussättningen han skulle tala i. Men många av komponenterna skulle komma att vara helt utom räckhåll för talare och alla andra slags scenkonstnärer ända fram till slutet av 1800-talet då filmkonsten föddes.

Filmkonsten ger alltså möjlighet för en filmskapare att manipulera varje skild gestaltningskomponent för att förmedla sin verklighet så träffande som möjligt. 24 gånger per sekund kan en filmskapare välja exakt vad hans publik skall se och höra. Det är ingen nyhet att film kan få oss att uppleva denna värld och andra världar på ett sätt som varit omöjligt för tidigare konstnärer att återskapa. Men frågan blir istället hur en filmskapare bäst skall kunna dra nytta av de upptäckter som andra konstnärer redan gjort. I denna text koncentrerar vi oss på det arv som talets konstnärer, retorikerna, lämnat efter sig. Men i kapitel 4 skall vi också se vilken roll musik, bildkonst och arkitektur kan spela då man vill skapa övertygande film.

3.2 Ordningen i berättandet – Dispositio

Något som anses spela stor roll när man skapar ett retoriskt tal, men som de olika gestaltningskomponenterna inte tar ställning till, är i vilken ordning man berättar vad. Inom den klassiska retoriken lades det stor vikt på just detta, något som kallades för *dispositio*. Retorikern Cicero menade att det är lika viktigt för en talare att ordna sina argument i rätt ordning, som det är för en fältherre att ordna sina trupper. Ordningen är viktig eftersom ett kraftigt argument lätt kan förbises om det läggs på fel ställe i ett tal. På samma sätt kan ett viktigt tema i en film gå förlorat om det inte hittar rätt plats i filmen som helhet. Enligt den klassiska retoriken består ett bra tal av sex olika delar i följande ordning:

1. en inledning (exordium).
2. en bakgrundsbeskrivning (narratio).
3. ett förslag (propositio).
4. en uppdelning av de problem som skall behandlas (partitio).
5. en argumentation (argumentatio).
6. en avslutning (peroratio).

Tanken bakom detta upplägg är att talet alltid är ett möte mellan människor. På samma sätt som två personer först möts, skakar hand och talar väder och vind före de två kan börja tala om mer kontroversiella ämnen - på samma sätt måste också talaren och publiken först bli bekanta. (Persson 2001 s. 57)

Många filmer följer samma introduktionsprincip och det är t.ex. en av orsakerna till att filmen *Saving Private Ryan* (1998) har en öppningsscen som utspelar sig på en fridfull begravningsplats. Utan denna lugna inramning vore den breda publiken inte lika förberedd att ta till sig det karga krigiska helvete som visas i den påföljande scenen.

Men också de övriga delarna i *Saving Private Ryan* har hittat sin rätta plats i intrigen och resultatet blir en stark film. Detta är, enligt min analys, ordningsföljden för händelserna:

1. Kriget introduceras (exordium).
2. Bakgrunden till varför soldat Ryan måste räddas visas (narratio).
3. Räddningsuppdraget ges till soldatgruppen (propositio).
4. Resan genom kriget börjar (partitio).
5. Konflikten når sin kulmen när Ryan hittas. Filmens tes lyfts fram:
”Är det värt att offra flera mänskoliv för att rädda ett?” (argumentatio).
6. Ryan räddas och filmen avslutas (peroratio).

Det är mycket klokt av en filmskapare att lägga god tid på att disponera sin berättelse. En välutänkt *dispositio* kan nämligen skissas fram och finslipas långt före de stora kostnaderna kommer in i bilden. På så sätt kan man i ett tidigt skede upptäcka om t.ex. en dyr specialeffekt i slutändan skulle visa sig meningslös och hellre borde strykas i ett tidigt skede. Lär man sig *dispositio* kan ens film bli både enklare och effektivare - alltså starkare.

3.3 Dramaturgi och retorik – en jämförelse

När man ser närmare på retorikens byggstenar och funderar över hur de kan användas i filmberättande, kommer man snart att tänka på *den klassiska dramaturgiska modellen* (Dramaturgisk modell [www]) som på flera sätt liknar den retoriska. *Den klassiska dramaturgiska modellen* kallas den teori som har sitt ursprung i det antika, grekiska dramat – en teori som beskriver hur ett drama på rätt sätt skall byggas upp.

Den här modellen har visat sig så stark att största delen av allt västerländskt berättande – teater, film, seriealbum och datorspel – faktiskt följer denna modell än idag - eller gör medvetna avvikelser från den. Till följande skall vi jämföra *den dramaturgiska modellen*, med modellen för hur ett retoriskt tal skall byggas upp, detta för att hitta eventuella likheter. Respektive modell består av sex delar, i följande ordning:

DEN DRAMATURGISKA MODELLEN:

DEN RETORISKA MODELLEN:

1. Anslag	1. Inledningen
2. Presentation	2. Bakgrundsbeskrivningen
3. Fördjupning	3. Förslaget
4. Upptrappning	4. Upplägg av problemen som behandlas
5. Klimax	5. Argumentationen
6. Avrundning	6. Avslutningen

Figur 2. En jämförelse mellan den dramaturgiska och den retoriska modellen.

Vi ser att flera av delarna i de två modellerna har liknande funktioner.

Till exempel talar man inom **dramaturgin** om att: fånga publikens intresse genast i anslaget, att leda in publiken i konflikten, att fördjupa publiken i problematiken, för att efter en upptrappning komma till klimax och sedan till en avrundning.

På samma sätt skall **retoriken** hjälpa talaren att: fånga sin publik i början för att sedan ge publiken de fakta som krävs för att den skall kunna förstå resten av talet. Efter detta presenterar talaren den tes han argumenterar för, lägger upp problemen som skall behandlas, och argumenterar för sin sak för att slutligen avrunda sitt tal.

Det är kanske ingen överraskning att två modeller som utvecklats i samma land, under samma tid, och som båda dessutom handlar om att tilltala en publik, liknar varandra. Men det finns ändå tillräckligt många skillnader för att vi skall kunna hitta principer från retoriken som kan tillämpas i dramaturgin.

Som exempel kan nämnas de tre retoriska begreppen *ethos*, *pathos* och *logos*, som står för tre olika sätt att övertyga. (Johannesson 1998 s.18) De tre begreppen kan också användas då man skapar en övertygande film. Så här skulle det kunna se ut då:

Ethos är termen för när en talare försöker vinna publikens förtroende genom sin goda karaktär. När man talar om film är det dock inte filmskaparen som skall behaga publiken, utan själva filmen. I filmsammanhang kan man säga att det är filmens stil, estetik och berättargrepp som är ämnade att tilltala och behaga sin målgrupp.

Pathos är termen för när en talar försöker väcka vissa känslor hos sin publik för att kunna övertyga den. I film görs detta bl.a. med hjälp av ödesmättad musik, fartfylld handling, häftiga kamerarörelser och dramatisk ljussättning. När dessa gestaltningskomponenter används rätt så känner publiken t.ex. den spänning som filmskaparen vill förmedla.

Slutligen är *logos* den grekiska termen för argumentation; utan argument kan man inte förvänta sig att övertyga någon. (Johannesson 1998 s.18) En films argument är dess intrig; den logiskt sammanhängande historia man vill berätta, samt det budskap intrigen vill förmedla.

Logos kan också sägas vara information som är logisk och svår att manipulera t.ex. siffror och statistik. Om en film fått höga tittarsiffror kan det ses som ett logosargument för att filmen är sevärd.

Retoriken och dramaturgin kan alltså sägas komplettera varandra i viss mån eftersom retoriken snyggt har kategoriserat många uttryck som kan användas också inom dramaturgin. Om så dramaturgi kan definieras som *konsten att berätta en fängslande handling* och retorik definieras som *konsten att övertyga*, kan man, om man behärskar båda konstformerna hoppas på att kunna *övertyga genom att berätta en fängslande handling* eller åtminstone:

Berätta en fängslande och övertygande handling.

En sådan tes kan tänkas intressera både en retoriker och en filmskapare!

3.4 Retorikens fem delar blir film

Både retorik och filmskapande handlar till stor del om att inte tråka ut sin publik, utan att fånga och hålla dess uppmärksamhet genom hela framförandet. Undervisningen i klassisk retorik bestod av fem olika delar. Vi har redan sett närmare på en av dessa delar, *dispositio*, men faktum är att alla delar ansågs viktiga för att skapa ett professionellt tal.

Undervisningen var helt enkelt uppbyggd enligt ordningsföljden för hur ett bra tal skapades. De fem delarna heter *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* och *actio*. (Hedlund, 1993 sid. 16-17) Och som vi kommer att se kan också en genomtänkt film skapas i helt samma ordningsföljd. Allt börjar med en idé:

1. **INVENTIO:** Talaren börjar med att undersöka hur han skall hitta material för sitt tal, han analyserar ett problem som han tycker är intressant och finner argument för och emot en viss lösning.

- INVENTIO I FILM: Filmskaparen börjar med en enkel premiss, t.ex. *vad vore en far redo att göra om hans dotter blev kidnappad* (Taken, 2009). Filmskaparen gör research och arbetar tills innehållet börjar ta form. Hindren i intrigen arbetas fram, samt lösningarna på dessa hinder.
2. DISPOSITIO: Talaren fortsätter med att ordna innehållet i talet. Han bestämmer i vilken ordning argumenten skall komma och hur han skall avsluta och inleda talet. Dispositio skall vara utformat så att man steg för steg leder åhörarna till en viss insikt. Talets inledning, *exordium* skall t.ex. antyda ämnets art och väcka publikens intresse.
 - DISPOSITIO I FILM: Manusförfattaren funderar över dialogerna och scenerna i sitt manus, han kastar om och stryker tills det blivit den historia han vill berätta. Han fastställer hur filmen skall sluta och börja. Filmens öppningsscen skall antyda filmens genre, väcka publikens intresse och skapa framåtrörelse.
 3. ELOCUTIO: Talet görs grammatiskt korrekt, men mer än det, det görs intressant, engagerande och pedagogiskt. (Persson 2001 sid. 83)
 - ELOCUTIO I FILM: Nu är det dags för regissören att ta över och planera hur manuset skall omvandlas till ett engagerande och trovärdigt filmspråk.
 4. MEMORIA: Talaren förbereder sig för själva framförandet. Han lär sig att använda rösten och kroppsspråket. Talet inpräntas i talarens minne för att kunna framföras perfekt utan manuskript.
 - MEMORIA I FILM: Filmen går från manuskript till verklighet genom inspelningsprocessen. Nu är det inte bara tid för skådespelarna att lära sig sina repliker och att hitta rätt kroppsspråk för sina roller, också filmskaparen måste se till att fånga allt han ”vill få sagt” på filmbandet – också det ett slags minne.

5. ACTIO: Talet framförs av talaren, eventuellt med små justeringar för att ta publikens reaktioner i beaktande.
 - ACTIO I FILM: Filmen visas, ofta först för en testpublik för att kunna ta deras reaktioner i beaktande. På samma sätt som talet framförs av en professionell talare, kan också en film sägas vara framförd av en mängd professionella talare; manusförfattaren, regissören, fotografen, kostymören, klipparen, ljudläggaren o.s.v. alla talar de till publiken genom sitt unika medium.

Likheter mellan hur ett tal och en film skapas finns alltså. Och den som undrar i vilken ända man skall börja för att skapa en genomtänkt film kan mycket väl ta modell av den retoriska ordningsföljden. Modellen har hjälpt talare att skapa övertygande tal i tvåtusen år, den kan också fungera då man vill skapa övertygande film.

3.5 Den viktiga öppningen

Vi har nu granskat hur ett tal byggs upp, och vilka delar det byggs upp av. Till följande skall vi se närmare på den första av talets delar, den allra minsta, men på många sätt den viktigaste, nämligen öppningen. Att ha en bra öppning på sitt tal, ett bra *exordium*, har sina fördelar - det avgör nämligen om publiken kommer att fortsätta lyssna eller ignorera det som sägs.

Liksom i ett tal, en roman eller en flirtig konversation är det ju ofta öppningen som avgör hur resten av budskapet kommer att tas emot. Visst kan en tafatt öppning förbises om innehållet visar sig vara intressant, men har man en gång öppnat starkt så är fortsättningen betydligt enklare, och dessutom kan senare skavanker lättare förbises. Orsaken till att jag valt att se närmare på just en films öppningsscen, är att den så starkt lägger grunden för en bra filmupplevelse. Ofta representerar öppningsscenen också resten av filmen på ett bra sätt. En del av filmens stämningar, problem och karaktärer visas ju ofta redan där.

Utgående från öppningsscenen, märker man vad filmens själva essens kommer att vara.

Men det är inte bara i film man vill ge publiken en försmak på vad som komma skall.

Så här skriver Kurt Johannesson i sin bok ”Retorik – eller konsten att övertyga” om öppningen till en känd opera:

[...] redan i Ouvertyren till Mozarts Don Juan hör vi genom mörka tongångar i d-moll att detta kommer att bli en tragedi [...] (Johannesson 1998 s. 66)

Det är alltså inte bara filmkonsten som drar nytta av retoriska öppningar.

4 RETORIKEN I ALL KONST

Det är ingen överdrift att hävda att all sorts konst, också t.ex. musik, bildkonst och arkitektur, kan dra nytta av retoriken. Det viktigaste för en filmskapare att inse är ändå, att andra konstformer kan hjälpa att göra ens film än mer övertygande.

4.1 Retorisk musik i film

Musik och drama har gått hand i hand genom årtusenden i många kulturer. Musiken var faktiskt en av de första konstformer som också övertog en del av retorikens terminologi. (Johannesson 1998 s. 182). Sambandet mellan musik och retorik blev särskilt tydlig i den s.k. affektläran som utvecklades på 1600-talet. Det innebar att en tonsättare med olika knep försökte väcka eller uttrycka olika känslor med sin musik. (Persson 2001 s.26)

På 1800-talet var kompositören Richard Wagner en av dem som byggde upp sin musik retoriskt. Han komponerade olika ledmotiv för olika karaktärer i sina operor, och lät sedan dessa motiv återkomma i varierad form för att antyda ett djupare sammanhang (Wagner [www]). Samma teknik har använts bl.a. i *Star Wars*-filmerna, där varje huvudkaraktär har sitt eget ledmotiv som spelas då den karaktären står i centrum för en scen.

Filmmusikkompositören Richard Davies har sagt att musiken i en film uppfyller en av sina viktigaste roller då den berättar något om en karaktär eller en situation, utöver det vi ser, samt då den hjälper till att föra intrigen framåt. (Davis 1999 s. 89) Jag anser att bra filmmusik också skall kunna förmedla de känslor som målas upp på vita duken och sedan väcka känslorna hos publiken. Alla dessa krav uppfylls i karaktären Darth Vaders ledmotiv i *Star Wars*-filmerna. Den musiken berättar något om den hotfulla mannen bakom den svarta masken, den signalerar konflikt i intrigen och den håller publiken på helspänn.

Hollywoodkompositören Hans Zimmer har i sin tur sagt att filmmusikens främsta uppgift är att kommunicera med publiken (Zimmer [www]). Därtill har musiken en dold retorisk roll, anser jag. För om musiken lyckas kommunicera med publiken på ett bra sätt så kommer publikens känslor också att väckas på köpet. Pathos blir på så sätt en välkommen

biprodukt, inte ett självändamål, och musikens retoriska roll döljs då på ett stiligt sätt. I film upplevs ju musiken som irriterande om den alltför starkt vill styra publikens känslor.

Men välkomponerad musik ger definitivt ledtrådar till hur en publik kan trollbindas nästan obemärkt. Det är t.ex. ingen tillfällighet att den nazistiska propagandaministern Joseph Goebbels jämförde sin retorik med just Wagneroperan; vissa ledmotiv skulle lyftas fram och hamras in i det tyska folket vid varje tillfälle som gavs, ansåg han. (Johannesson 1998 s.75).

4.2 Retorisk bildkonst i film

Finstämd retorik har alltid använts inom bildkonst. Men i tider av krig och revolution tillåts den ibland bli väldigt tydlig. I propagandaplancherna nedan vill man t.ex. övertyga sina anhängare med några enkla retoriska knep. Här väcks välvilja (ethos) genom att visa en redan vunnen seger och genom att använda färger som understryker en förenklad världsbild. Med ett dramatiskt kroppsspråk vill man väcka anhängarnas känslor (pathos) och med det korta slagordet vädjar man till förnuftet (logos).



Bild 1 - 4. Exempel på kraftig retorik i bildkonst.

Exempel på retorisk bildkonst i film hittas ibland i hur man valt att komponera en bild i själva filmen, men allra tydligast kommer den faktiskt fram i filmens affisch. Affischen

spelar nämligen en stor roll i att övertyga en potentiell publik, och då vill man kommunicera så rakt som möjligt. Faktum är att många filmaffischer i viss mån liknar propagandaplancher.

I affischen för Quentin Tarantinos film *Inglourious Basterds* (2009) finns mycket som är ämnat att väcka välvilja hos målgruppen. (se bild 5 nedan.) Affischen är högestetisk med svart vitt och rött som de dominerande färgerna. Karaktärerna på affischen presenteras i en stilfull pyramidformation. De tre hjältarna är längst ned; ovanför dem två vackra kvinnor; högst upp syns filmens antagonist. Inget våld syns på affischen men klara löften om brutalitet ges då en stor del av affischen är som struken med blod och inte mindre än sju vapen syns. Detta är något som torde behaga en del av filmens målgrupp; anhängare av det estetiska filmvåldet.

Vidare väcks *pathos* med det indirekta löftet om att det är just närhistoriens och filmhistoriens ärkeskurkar; nazisterna som kommer att råka illa ut. Bland annat syns en blodig nazistsymbol i filmens titel. Vidare är filmens titel provokativ och i hjältarnas ansikten lyser en självsäkerhet; som om de redan vunnit sin seger. Detta är okaraktäristiskt för krigsfilmer, och denna djärva attityd verkar alltså lova en ny vinkling på hela krigsfilmsgenren - på affischerna för många andra krigsfilmer är de starkast förmedlade känslorna nämligen osäkerhet, desperation och rädsla. (se bilderna 6 – 9.)

Bland de argument som vädjar till logiken i att se filmen (logos) kan nämnas att Quentin Tarantinos och Brad Pitts namn på affischen fungerar som kvalitetsstämplar. De två är båda stora namn inom filmbranschen och det är logiskt att de också denna gång varit med om att skapa en kvalitetsfilm. Vidare antyder de övriga skådespelarnamnen att det handlar om en europeisk skådespelarensemble, vilket ökar trovärdigheten för en film som utspelar sig just i Europa. Det att filmens händelser äger rum under en så viktig tid som andra världskriget, är också ett logosargument för att filmen kan vara relevant.

Affischen har alltså just lyckats ge ett dussin argument till varför filmen kan vara sevärd. Den kraft som en välgjord affisch har när det gäller att kommunicera med en tilltänkt publik är inget att underskatta.



Bild 5 – 9. Attityden i filmen *Inglourious Basterds* är klart sorglösare än i många andra krigsfilmer.



4.3 Retorisk arkitektur i film

Slutligen skall vi se hur retorisk arkitektur kan se ut – och hur man i film kan övertyga med hjälp av arkitekturen.

Det judiska museet i Berlin, är ett bra exempel på hur man kan förmedla ett budskap genom en byggnad. Museet presenterar judarnas långa historia. Själva huset har konturen av en krossad Davidsstjärna och genom underjordiska tunnlar tar man sig till de olika delarna av museet. En av tunnelarna tar besökaren till Holocaust-tornet som är en hög tom silo med en springa i taket. En annan tunnel leder till den så kallade *Exilträdgården* som är byggd på ett sluttande plan. (The Libeskind Building [www]) Här väcks *ethos* genom den genomtänkta och djärva arkitekturen, *pathos* genom de känslor av alienation och insikt som arkitekturen bjuder på. *Logos* hittar man sedan i museets stora utställning.



Bild 10 – 12. En krossad davidsstjärna, en strimma ljus, en pelarträdgård; symboler i Berlins judiska museum.

Arkitekturen i en film, alltså de utrymmen där filmens händelser äger rum spelar också en stor roll när det kommer till att göra intrigen trovärdig. I *Inglourious Basterds* möter Tysklands nazistiska ledare den judiska hämnden i en biosalong.

I filmens final har toppskiktet av Tysklands ledare samlats i en biograf för att fira premiären för sin nya propagandafilm. Händelserna börjar i den eleganta foajén. Detta är ett utrymme som förstärker feststämningen, något som i sin tur ger den blodiga finalen mera tyngd. Hitler tar sedan plats i biosalongen. I sin loge är han placerad högt över sina

underordnade. Här framhäver arkitekturen på ett åskådligt sätt hans ställning som ledare, något som gör hans annalkande nederlag större. När stämningen är på topp för den samlade publiken byts plötsligt propagandafilmen till en film av en judisk kvinnas hämndlystna monolog.

På få andra ställen än i en biosalong skulle nazisternas triumf kunna vändas till nederlag på ett så filmatiskt övertygande sätt. Nu tvingas de lyssna på kvinnan samtidigt som de inser sig vara fångna i en brinnande biograf. En del av vårt medvetande vet, allra senast då Hitler attackeras och skjuts ihjäl, att det vi ser inte är historiskt korrekt. Frågan blir därmed hur vi som publik kan låta oss "övertygas" av något som vi vet är lögn? En av orsakerna måste vara att filmskaparen vid det här laget har lyckats övertyga oss med sitt skickliga filmberättande. Här ser vi ett exempel på att dramaturgi inte alltid måste följa verkligheten för att tas på allvar.

Inglourious Basterds skriver alltså om historien med stora blodiga penseldrag och det är ingen slump att detta sker just i en biograf, ett utrymme där fantasi så ofta blir verklighet, och historisk verklighet ibland kan omvandlas till en övertygande fantasi.

Vi har nu sett, att vare sig det handlar om musik, bildkonst eller arkitektur så kan retoriska principer användas i någon mån. Detta är möjligt helt enkelt eftersom all konst är en form av mänsklig kommunikation, och så gott som all mänsklig kommunikation innehåller retorik. När man skapar stark film kan man skamlöst använda de knep man sett andra konstnärer använda framgångsrikt. De knep som nämnts ovan är ju inget annat än en längre beskrivning av de redan nämnda gestaltningskomponenterna: musik, bildutsnitt, bildvinkel, bildkomposition, ljussättning, färg och miljö. När man använder de olika komponenterna vid rätt tid, och i rätt mängd kan de skapa en oemotståndlig filmisk helhet.

5. BEGREPPSDEFINITIONER

Hur man gör för att hålla sin publik fascinerad är som vi redan konstaterat en stor del av retoriken. Av den orsaken har man också utvecklat en rad knep för att hålla det retoriska talet intressant. I det här kapitlet presenterar jag i alfabetisk ordning många av retorikens termer. Det intressanta för en filmskapare blir däremot att se hur liknande knep använts i filmberättande. Listan kan tyckas längre än vad som är brukligt i ett examensarbete, men tanken är att läsaren skall kunna komma tillbaka till ordlistan också senare för att hitta knep som kan vara till hjälp i filmskapandet.

Det är viktigt att inse att man måste använda ett visst mått av kreativitet för att överföra de begrepp som varit tänkta för det talade språket, till det audiovisuella filmspråket. Man bör också minnas att retoriken och filmkonsten givetvis är rikare än en rad termer. Men vi lär oss alla att tala ett nytt språk genom att först använda de mest grundläggande fraserna. Och för de av oss som lär sig att tala *filmspråket* är det bra att känna till en rik mängd uttryck.

Med (gr) respektive (lat) anges om den retoriska termen kommer från grekiskan eller latinet. Accenten anger vilken stavelse av ordet som skall betonas, men normalt skrivs dessa ord utan accent. (Johannesson 1998 s.277)

5.1 Ordlista

Aenígma (lat), dunkel gåta eller bild.

– I filmen *Mullholland Drive* (2001) representerar en mystisk blå låda protagonistens förtryckta minnen. Det är bara en av filmens gåtor som håller publikens intresse högt.

Agitáre (lat), att häftigt uppröra passioner hos gemene man.

– I början av *Inglourious Basterds* skjuts den kvinnliga protagonistens familj ihjäl, den händelsen blir hennes, men också publikens motivation för att få se hämnd på nazisterna.

Amplificatio (lat), konstfull utvidgning av ett språkligt uttryck för att ge ökad effekt.

– I filmen *Romeo + Juliet* (1996) ger karaktären Mercutio en plågad monolog utklädd till transvetit och uppbackad av ett stort fyrverkeri, detta ger ökad tyngd åt det han säger.

Anafór (gr.), upprepning av samma ord i början av flera verser.

– Filmen *Dogville* (2003) är indelad i 9 kapitel, där varje nytt kapitel inleds med samma ord. Detta ger hela filmen en struktur och en ironisk saklighet.

Apostrof (gr.), när en talare plötsligt vänder sig bort från sina egentliga åhörare för att låtsas tala till frånvarande personer.

– Den här effekten uppnås i film t.ex. när ett brev från en frånvarande person läses upp. Detta står ut från det övriga berättandet och ger ofta publiken en privat inblick i en karaktärs liv.

Aposiópesis (gr.), när en talare plötsligt avbryter sig i en sats för att visa att han är alltför fylld av smärta för att fullfölja det tänkta yttrandet.

– I film sker detta t.ex. då vi lämnar en smärtylld scen i mitten. I filmen *Gladiator* (2001) lämnar vi scenen innan vi ser vad som händer med protagonistens familj som attackeras. Endast långt senare får vi veta att de korsfästs och bränts levande.

Barbarismus (lat), att uttrycka sig på ett sätt som strider mot konventionens eller smakens lagar.

– I *Dogville* visas bl.a. en massaker, ett babymord och flera våldtäkter, det strider mot smakens lagar, men kan också öka kraften i filmens budskap.

Captatio benevolentia (lat), olika medel som en talare använder för att erövra välvilja.

– I film är detta alla medel som anses ge mervärde åt slutprodukten. Det innebär t.ex. vackra bilder, klipp, textfonter och skådespelare.

Cláusula (lat), rytmiskt mönster för en periods avslutning.

– I filmen *Memento* (2000) klipper man efter varje scen till en svartvit scen av ett telefonsamtal. Detta blir något som publiken börjar förvänta sig och ger därmed rytm och struktur till filmen.

Comparátio (lat), att bygga upp sin argumentation som en jämförelse mellan två företeelser.

– I *Rocky IV* (1985) tränar Rocky och hans ryska motståndare i ett montage där Rocky tränar ute på landsbygden medan ryssen tränar i ett laboratorium. Den ena karaktären framstår därmed som en jordnära typ, den andra liknar mest en robot.

Concéssio (lat), ett medgivande av det berättigade i motståndarens kritik.

– I *Inglourious Basterds* visas några av nazisterna ha sympatiska drag och några av protagonisterna ha klart psykopatiska drag. Våldet mot nazisterna blir på så sätt mindre oproblemiskt, men hela filmen känns därmed mera trovärdig.

Concísio (lat), ett sönderstyckande av en sats eller en framställning i olika led (jfr. “En koncis formulering”)

– Att komprimera en händelse genom att visa det i ett montage.

Confirmátio (lat), den del av ett tal där man söker bekräfta sin tes.

– I *Dogville* sker detta bekräftande när hela småstaden som filmen utspelar sig i börjar visa allt mer korrupta drag. Här börjar filmskaparens tes om mänsklig uselhet bekräftas.

Consultátio (lat), en särskild debattform där de olika deltagarna uppställer argument för eller emot en viss sak.

– I filmen *Paris je t'aime* (2006) ger olika regissörer sin personliga bild av staden Paris i 18 olika kortfilmer.

Decórum (lat), de allmänt accepterade normer som en talare måste anpassa sig till.

– De förväntningar och format som en filmskapare måste rätta sig efter. T.ex. förväntningen att många filmer framöver skall kunna ses också i 3D.

Dubitátio (lat), när talaren låtsas tveka inför ett visst uttryck för att nå ökad effekt.

– I filmen *The Matrix* (1998) sker detta med den tvekande repliken: “No one has ever done this before.” just före den stora slutkonfrontationen börjar.

Ellips (gr), ett medvetet utelämnande av ord som normalt bör ingå i en sats.

– Att förkorta en handling i filmen genom att hoppa över en hel sekvens med hjälp av ett klipp.

Evidéntia (lat), den åskådlighet och detaljrikedom som en talare försöker ge sin framställning för att åhöraren skall acceptera något som en odiskutabel sanning.

– Den detaljerade värld som filmskaparna byggde upp i filmen *The Matrix* måste vara helt övertygande för att publiken skulle kunna ta till sig den otroliga historia som utspelade sig där.

Exclamátio (lat), när en talare gör ett utrop för att visa hur han överväldigas av starka känslor.

– I filmen *Fight Club* (1999) fantiserar protagonisten att hans flygplan störtar, den korta scenen blir en övertygande illustration för hur trött han är på livet.

Exémplum (lat), en sann händelse som införs i talet för att tjäna som bevis hämtat ur historien.

– I filmen *Munich* (2005) visas äkta nyhetsrapporter från terrorådet i München 1973, detta för att övertyga tittaren om äktheten i filmens händelser.

Fábula (lat), uppenbar fantasiskapelse.

– Filmen *Amelie* (2001) utspelar sig i en realistisk värld men protagonisten omges ibland av talande djur. Detta blir ett uttryck för hennes fantasivärld och hennes behov av mänsklig kontakt.

Figúra (lat), när det normala uttrycket för en företeelse byts mot ett mer konstlat för att skapa större känsloladdning.

– I *Natural Born Killers* (1994) är en tragisk familjescen gjord som en sit-com med inbandat skratt i bakgrunden, detta understryker kraftigt tragiken i scenen.

Génus deliberatívum (lat), tal där man förordar eller avråder en viss handling.

– Många skräckfilmer är s.k. “cautionary tales” där det går illa för dem som handlar omoraliskt. Frukten och hopp är de två känslorna man mest spelar på både inom denna filmgenre och taltypen Génus deliberatívum.

Génus demonstratívum (lat), tal där man demonstrerar en viss egenskap eller person som hedersvärd eller förkastlig. Teman som tas upp kan t.ex. vara; karaktär och medborgarskap.

– Filmen *Saving private Ryan* är bland annat ett hyllningstal för amerikanska soldaters insats under andra världskriget.

Génus judiciále (lat), tal där man anklagar eller försvarar något eller någon för att nå fram till en dom, som i en rättegång.

– I *The Shawshank Redemption* (1994) försvaras den inspärrade protagonistens goda karaktär genom hela filmen, detta gör att publiken anser honom förtjäna sin frihet.

Hyperból (gr), en medveten överdrift.

– Detta används ofta i animationsfilmer där en karaktärs haka bokstavligen kan falla till golvet av överraskning.

Interrogátio (lat), när talaren riktar en fråga till åhöraren utan att förvänta sig ett svar.

– I thrillern *Funny Games* (2007) bryter en av filmens mördare plötsligt den “fjärde väggen” och riktar sig rakt till biopubliken med frågan: “You're on their side, aren't you?”

Klimax (gr), då besläktade uttryck ordnats efter sin inbördes styrka som en sorts stege.

– I *Gladiator* har protagonisten och antagonisten redan utmanat varandra två gånger på arenan i Colosseum före de möts en tredje och sista gång för att slåss på liv och död.

Litotés (gr), medveten underdrift.

– I *Wizard of Oz* (1939) utbrister Judy Garland “I have a feeling we`re not in Kansas anymore.” efter att ha anlänt till landet Oz. Underlandet framstår på så vis som ännu mera sagolikt.

Metafor (gr), när ett ord överförs till något det naturligen inte hör samman med och därför måste förstås som en bild.

– I *Apocalypse Now!* (1979) blir båtresan nerför djungelfloden allt mer mardrömslik och därmed en metafor för att färdas närmare ondskan.

Opínio (lat), den åsikt hos åhörarna som en talare måste utgå ifrån, även om den är falsk.

– I *The Matrix* måste filmskaparna utgå från att publiken tror sig leva i en fri värld, för att sedan börja motbevisa detta.

Oxymoron (gr), när två motsatta begrepp förenas på ett sätt som i förstone tycks dumt men vid närmare eftertanke tycks rymma en djup sanning.

– Filmen *Dogville* liknar till en början närmast filmad teater, men senare lyckas filmen kombinera starka element från båda konstformerna. Detta resulterar i en ny sorts upplevelse; en djupare sanning.

Paronomasi (gr), ordlek där man utnyttjar ljudlikheten i två ord, som i en vits.

– I *Austin Powers: The spy who shagged me* (1999) utnyttjas bildlikheten mellan olika föremål och det manliga könsorganet för att göra komiska poänger.

Pars pro toto (lat), delen istället för det hela.

– I *Dogville* symboliserar småstaden mycket av det som är fel också i större samhällen.

Perifras (gr), en omskrivning för att undvika ett alltför trivialt eller opassande uttryck.

– I indisk film visas t.ex. ofta en bild av ett bi i en blomma istället för att visa en kyss.

Peroratio (lat), talets avslutning som i regel innehåller en återuppräknning av talets viktigaste punkter samt en sista känslomässig vädjan till åhörarna.

– Slutet på filmen *Gladiator* innehåller alla de viktigaste temata i filmen; protagonisten får sin hämnd, han äras som soldat och hans vän yttrar några sista ord om livet efter detta.

Pro et contra (lat), att anföra argument både för och emot en viss sak.

– I filmen *Munich*, som handlar om ett israeliskt agentuppdrag, kommer både israeler och palestinier till tals om sin väpnade kamp. Resultatet blir att filmen känns trovärdig.

Proposopéia(gr), tal lagt i munnen på ett livlöst föremål.

– I filmen *The Ninth Gate* bär böckerna på hemligheter och avslöjar dunkla gåtor.

Puritas (lat), renhet.

– Något man strävade att uppnå med *Dogma 95*-manifestet (*Dogma 95* [www]). Ett manifeste med tio strikta regler som skulle hjälpa filmskaparen att fokusera på intrig och skådespeleri.

Sentens (lat), kärnfull sats som tycks innehålla en allmän sanning.

– I *Gladiator* är sentensen: ”What we do in life echoes in eternity.” En replik från filmen som också användes i dess marknadsföring, en s.k. *tagline*.

Varietas (lat), den omväxling i språket som skall skärpa åhörarnas uppmärksamhet.

– I film sker detta då man växlar tempo eller stil, t.ex. från tragik till humor, från dialog till jakt, från realism till dröm. Ett exempel är de återkommande drömsekvenserna i filmen *Gladiator*.

(Hela ordlistan är hämtad från; Johannesson 1998 s.277-285)

Dessa är bara några av termerna som retoriken har använt för att analysera det talade ordet. Ända från början har retoriken faktiskt velat sätta in språket i ett åskådligt system. Men samtidigt har man också understrukt t.ex. hur en talstil kan varieras i det oändliga. Detta är något som är typiskt för retoriken. Den försöker ständigt sätta språkets uppbyggnad i strikta kategorier men sedan förnekar den sig själv. Som för att säga; det levande språket, kan aldrig pressas in i något enkelt eller logiskt system. (Johannessons 1993 s.148-149) Det samma gäller för filmspråket.

6 ÖPPNINGSSCENENS RETORIK

Det har nu blivit dags för den empiriska analysen i detta examensarbete. Det innebär att vi skall se närmare på det retoriska talets första del, inledningen – eller *exordium*. Vi skall se om detta *exordium* hittar sin likhet i en films öppningsscen och om det då följer retorikens regler. När Aristoteles skulle beskriva uppgiften för *exordium* skrev han att det skall vara liksom en flöjtspeleares preludium, som låter oss ana det påföljande styckets karaktär. (Johannesson 1998 s. 80) Detta är en viktig uppgift också för öppningsscenen, men faktiskt bara en av dess funktioner.

6.1 Inledningen – Exordium

Enligt retorikens regler skall exordium uppfylla följande krav:

- förbereda publiken för ämnet
- vara intresseväckande
- skapa välvilja hos publiken (Persson 2001 s. 58).

De två första punkterna är sanna även för öppningen i en film, men den tredje punkten kräver sin förklaring.

Där en antik talares budskap stod och föll på att han själv mottogs väl av sin publik är det här inte filmskaparen som skall erhålla publikens välvilja, utan filmen. Ämnet i filmen kan väl vara avstötande, våldsamt eller fult, men publiken måste från början få förtroende för att filmen klarar av att handskas med sitt ämne. Än en gång bidrar gestaltningskomponenterna för att skapa förtroende. Om åskådaren märker att allt från ljussättning och kamerarörelser till dialog och musik är resultatet av ett gott hantverk ger detta förtroende för filmen. Samtidigt ger det förutsättningar för att publiken skall vara mottaglig för det som filmen vill berätta. Uppstår det däremot tvivel på om filmen klarar av berätta sin historia på ett bra sätt, kan publiken inte slappna av och då går även filmens budskap mer eller mindre förlorat.

Öppningen i en film är alltså filmens fundament. Här görs de grundläggande överenskommelserna med publiken. Vi får veta vad som kommer att vara möjligt i just den här filmen. Vi får veta *vad* filmen handlar om, *vilka* de handlar om och *hur* filmen skall berätta sin historia. Ofta tänker vi inte på detta när vi ser anslaget till en film - att filmen just öppnat en dialog med oss, där den presenterar sig själv, sina möjligheter och begränsningar. Vi märker inte detta eftersom överenskommelserna och handlingen i en bra film alltid är så väl sammanknutna. (Granath 1998 s.59)

Till retorikens tre punkter om vad en god inledning skall innehålla, anser jag att åtminstone följande punkter kan tilläggas när vi talar om öppningen på en film.

Öppningen skall:

- Presentera den värld som filmen utspelar sig i.
- Presentera filmens problematik.
- Presentera filmens verklighetsgrad, stil, takt och moralkod.
- Skapa en stark framåtrörelse.

Öppningsscenen bär alltså mycket på sina axlar.

Nu är det dags att se hur detta har gjorts i praktiken.

6.2 Analys av öppningsscenen i filmen *The Ninth Gate*

Vi skall nu undersöka om det är möjligt att uppfylla alla de krav som läggs på en öppningsscen. Vi skall göra det genom att se närmare på öppningsscenen i filmen *The Ninth Gate*. Den börjar så här:

Vi ser vita öppningstexter mot en svart bakgrund. Fonten på texten är aningen sirlig och nagelfaren, som om den tryckts med en gammal tryckpress. Vi får bland annat veta att det är filmskaparen Roman Polanski som regisserat filmen. Samtidigt hör vi någon skriva med en penna på ett papper. Den som skriver gör det snabbt och

målinriktat, personen sätter kraftiga punkter efter sina meningar. Nu börjar vi också höra en klocka ticka i bakgrunden. Efter en långsam "fade-from-black" befinner vi oss i ett aristokratiskt arbetsrum. Bakom ett stort antikt skrivbord sitter en gammal man i en röd sidenmorgonrock och skriver. Varenda vägg är täckt med bokhyllor, och varje bokhylla är fylld med gamla böcker. Gardinerna i rummet är fördragna, det är natt.

Efter att ha betraktat den ensamma mannen i några sekunder, svänger kameran sakta för att visa en läderpall som står på den heltäckande orientaliska mattan. Från pallen åker kameran sedan långsamt uppåt för att visa en hängsnara som är fäst i takkronan.

Snett bakifrån ser vi nu mannen vid skrivbordet, han avslutar sitt brev, och lägger det i ett kuvert. På skrivbordet står en ram med en bild av en ung kvinna som är klädd i svart.

Plötsligt går mannen över den antika mattan, han stiger upp på läderpallen, öppnar snaran, lägger den runt sin hals och spänner den. I sin morgonrock, sina rynkor och sina buskiga ögonbryn ser han ut som en stillsam farfar. Mannen börjar gunga på pallen, den faller bakåt och han blir hängande i snaran med ett så kraftigt ryck att takkronan rycks ur sina ledningar och slocknar. Vi ser mannens fötter sprattla en stund före de blir stilla. Nu börjar mörk och ödesdiger stråkmusik höras och kameran åker in mot brevet på skrivbordet. Sedan vänder den för att panorera längs med de fyllda bokhyllorna. Samtidigt blir stråkmusiken allt starkare och klockan börjar klämta i bakgrunden. Efter att vi glidigt förbi flera meter av fylld bokhylla kommer vi till ett ställe där det fattas en bok, kameran åker rakt in i mörkret där boken stått.

Nu börjar en lång förtextsekvens där vi reser genom åtta medeltida portar, för att till slut åka in i ljuset bakom den nionde porten.

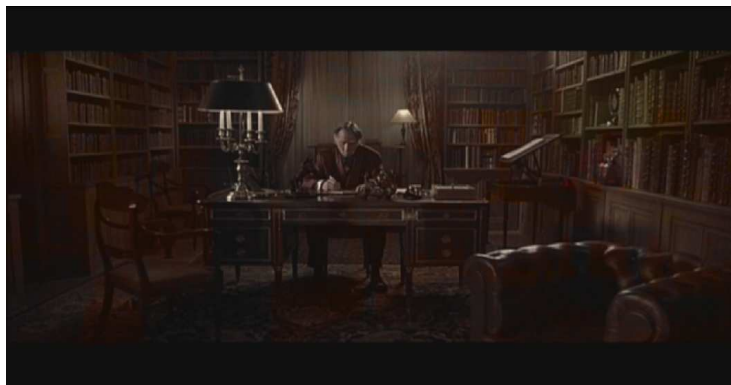


Bild 13. Öppningsbilden presenterar miljön och något av stämningen i *The Ninth Gate*.

Nu skall vi se närmare på om öppningsscenen innehåller de element jag tidigare nämnt.

Lyckas öppningsscenen med att:

- väcka intresse
- förbereda publiken för ämnet
- skapa välvilja hos publiken
- Presentera filmens värld
- Presentera filmens problematik
- Presentera filmens verklighetsgrad, stil, takt och moralkod
- Skapa stark framåtrörelse

6.2.1 Väcka intresse

Filmen börjar med att ge publiken stor en gåta, en *aenigma*; varför skall den gamla mannen ta sitt liv? En mer effektiv öppning är svår att tänka sig. I slutet av scenen uppstår också följande fråga; hur kan en *bok*, eller avsaknaden av en bok, driva en man till självmord? Frågan blir desto intressantare av att mannen är rik, gammal och verkar sansad. På ytan finns alltså inga rationella förklaringar till hans handling. Slutsatsen blir att det som ligger under ytan måste vara desto intressantare.

När kameran sakta panorerar över böckerna, efter självmordet är det som om en av dem skulle bära på gåtans svar. Detta påminner om den retoriska termen *proposopéia*, ett tal som lagts i munnen på ett livlöst föremål. Men eftersom ingen förklaring till självmordet ges i öppningsscenen blir scenen också en retorisk *ellipsis*; information utelämnas för att höja intresset.

Det att filmen utspelar sig i en aristokratisk miljö kan också tänkas vara av intresse, eftersom rätt få människor har insyn i den världen.

6.2.2 Förbereda publiken för ämnet

Genom att öppna med ett överlagt självmord förbereder filmen oss på att fler överlagda gruvligheter kan komma att ske. Självmordet blir ett *exclamatio*; ett kraftigt utrop som väcker publikens uppmärksamhet. Filmens öppning förbereder oss inte specifikt för det ockulta, som är ett starkt tema i filmen, men flera faktorer bidrar till att en atmosfär av övernaturlighet ligger över öppningsscenen:

- Självmordet är oförklarat och påfallande osentimentalt.
- Kameran glider obehindrat och lugnt genom rummet likt en ande.
- Den mörka musiken börjar svagt strax efter självmordet för att sedan bli starkare när kameran börjar panorera över de gamla böckerna och ännu starkare när vi åker in i mörkret bakom den förlorade boken.

Allt detta förbereder publiken – på ett emotionellt plan – för vad som komma skall.

6.2.3 Skapa välvilja hos publiken

Målgruppen för filmen kan antas vara vänner av den lågmälda, intellektuella thrillern. Öppningsscenen skapar välvilja hos sin målgrupp genom att ha ett långsamt men suggestivt tempo. Berättargreppet ger dessutom plats för tittarens egna slutsatser. På detta sätt får åskådaren delta som en detektiv i mysteriet. Som exempel kan nämnas att kameran betraktar den tomma pallen i hela 4 sekunder före den åker upp mot hängsnaran; detta är tillräckligt lång tid för att tittaren skall kunna dra sina egna slutsatser om vad som hänger ovanför pallen före snaran visas. Det blir som en retorisk fråga en *interrogatio*, riktad till publiken. Som om filmen ville säga; Vad tror du det här kan betyda?

Välvilja och tillit väcks också av att kvaliteten i filmens hantverk tydligt syns i ljussättning, kameraarbete och scenografi.

6.2.4 Presentera filmens värld

Filmens första bild etablerar den aristokratiska miljö som intrigen utspelar sig i; en värld med gamla förmögenheter, gamla hemligheter och gamla böcker. Vidare förstår tittaren snart att böckerna i denna värld inte är helt ofarliga, utan fungerar som portar till andra världar. Karaktärsgalleriet i filmen är lätt excentriskt, och den gamla aristokraten som begår självmord på grund av en bok passar väl in där.

Resan genom de nio portarna representerar också filmens intrig på ett bra sätt.

Protagonisten beger sig nämligen på en resa där han ständigt måste välja om han skall fortsätta sin jakt eller inte. Portarna representerar alltså redan i öppningsscenen dessa aktiva val: man måste alltid välja att öppna en port, och sedan välja om man vill gå igenom den.

6.2.5 Presentera filmens problematik

Slutet på öppningsscenen leder oss bokstavligen rakt in i filmens problematik som är; vad är hemligheten med den saknade boken?

6.2.6 Presentera filmens verklighetsgrad, stil, takt och moralkod

Öppningsscenen följer samma verklighetsgrad som en stor del av den övriga filmen. Men filmen har också några övernaturliga inslag som kan vara svåra för publiken att ta till sig, då de inträffar så oväntat. Det första övernaturliga inslaget sker långt över en timme in i filmen och går skarpt mot filmens stil i övrigt. Eftersom denna övernaturlighet inte presenterats i början av filmen blir sekvensen mycket överraskande, vilket säkert också varit meningen.

Filmens stil är *film noir* som kännetecknas av ond bråd död, falska kvinnor, och cynism.

Tittaren får en liten glimt av allt detta redan i öppningsscenen. Filmens genre påminner om

den retoriska taltypen *Génus deliberatívum*, ett tal som avråder eller uppmuntrar till en viss handling. Filmen verkar avråda publiken från att befatta sig med ockulta böcker.

Takten i öppningsscenen är långsam men suggestiv, men scenen rymmer också *varietas*; en omväxling i det lugna tempot. Efter att mannen lagt brevet i sitt kuvert går han plötsligt över mattan rakt till hängsnaran. Detta blir en förändring i det långsamma tempo som etablerats och skärper ytterligare publikens uppmärksamhet.

Moralkoden visar att man i denna historia kan begå självmord tillsynes oberört, och detta på grund av en bok.

6.2.7 Skapa stark framåtrörelse

I öppningsscenen skapas framåtrörelse genom att visa ett stort mysterium. I den påföljande sekvensen reser tittaren sedan genom nio portar allt längre in i det okända, detta skapar rent bokstavlig framåtrörelse. Resan genom de 9 portarna blir också en *amplificatio*, en konstfull utvidgning. Den illustrerar nämligen tanken att en bok kan öppna portar till andra världar.

Öppningsscenen i *The Ninth Gate* har enligt min mening lyckats uppfylla, inte bara de krav som retoriken lagt på ett bra exordium, utan också de krav som en stark öppningsscen bör uppfylla, den är helt enkelt övertygande.

6.2.9 Ethos, pathos och logos i öppningsscenen

Som sista del i denna empiriska analys skall vi se hur retorikens tre grundläggande medel för att övertyga: *ethos*, *pathos* och *logos*, fungerar i scenen.

Ethos. Om vi tänker oss att filmen *The Ninth Gate* är en talare som vill vinna publikens förtroende så gör den detta genom att behandla sitt mörka tema på ett distanserat sätt. Filmen är alltså mer som en detektiv i jakt på sanningen än den skyldiga bakom de mörka händelserna. Men en thriller väcker också välvilja genom att vara spännande och det lyckas öppningsscenen vara. Som sagt gör också det säkra filmberättandet att vi känner förtroende för filmen genast från början.

Pathos. Pathos kallas ju de starka känslor som en talare försöker väcka hos sina åhörare. Det att mannen i öppningsscenen visar stort *pathos* genom sitt målinriktade skrivande och påföljande självmord väcker också publikens känslor. Vi frågar oss vad som kan vara så hemskt att mannen ger det värdefullaste han har, sitt liv, för att undgå det.

Logos. Logos kallas de logiska argument en talare använder för att övertyga sina åhörare. I förtexterna ges genast ett argument till varför filmen kan vara intressant: den är regisserad av Roman Polanski, en regissör som redan har skapat flera kvalitetsfilmer. Vidare kan det faktum att filmen handlar om gamla böcker ses som ett logosargument; det tryckta ordet står ännu för något som är sant och tillförlitligt. Men också självmordet kan faktiskt ses som ett logosargument. Vi inser att det som filmen handlar om måste vara viktigt, eftersom dess öppning är så stark. Det går liksom inte att argumentera med döden, kan man tycka.

I den här empiriska analysen av öppningsscenen har vi nu sett prov på retorikens vetenskapliga sida; då den hjälper oss att analysera och förstå en text eller bild, och i det här fallet en hel öppningsscen. Typiskt för retoriken är att analysen gjorts på ett kategoriserande sätt. Knappast tänker någon så strukturellt då den skriver en scen - det sker nog mer intuitivt. Men om man redan skrivit en scen och känner att det är något som fattas kan de retoriska modellerna väl hjälpa en att hitta en bra lösning. På detta sätt kommer retoriken till praktisk nytta.

7. SAMMANFATTNING

Den klassiska retoriken verkar faktiskt ha en del att ge åt dagens filmberättande. Bland annat kan ordningen i berättandet, strukturen för hur ett bra tal byggs upp och de många retoriska termerna alla hjälpa en filmskapare att få in starka element i sitt berättande. Allt i en film kan givetvis inte förklaras utgående från retoriska principer. Men så är det också då man analyserar t.ex. ett tal eller en dikt; mycket, kanske det viktigaste, kan retoriken inte sätta fingret på, men en del ny insikt kan den ge. Och till en filmskapares hantverk hör ju att kunna använda alla berättarmässiga knep som finns till hands, men att göra det på ett omärkbart sätt. Publiken skall uppleva att allt som sker i filmen kommer naturligt. Som om den historia man ser inte skulle kunna berättas på något annat sätt. Det skall se, låta och kännas sant.

Man kan fråga sig om det alls finns plats för någon spontanitet och sanning bland så många övervägda beslut och så mycket kallt kalkylerande - detta är också en av frågorna som retoriken brottats med under hela sin historia. Men jag anser att just det stora planerandet faktiskt ger plats för spontanitet i varje skede av filmskaparprocessen, från manusskrivande till editering. Man måste givetvis också se till att man från början gett sig ut för att berätta en historia som har sanning och liv, och att sedan bevara och förstärka de aspekterna till den slutliga produkten.

Antika retoriker brukade dessutom granska sina teser genom fyra ord för att se om deras argument var vattentäta och eldtåliga. Man brukade beakta om en viss sak var rättvis, hedersam, nyttig och möjlig innan man avgjorde vilket beslut man skulle ta. (Johannesson 1998 s.70) Detta tänkande kunde gälla också för medieproducenter av idag. Detta är något som den finska retorikern och mediepersonligheten Jari Sarasvuo bekräftar. Han konstaterar att vi nu lever i en tid där det inte nödvändigtvis är den skickligaste eller kändaste som klarar sig, *om* det inte till dennes historia också hör något moraliskt upphöjbart. Den framtid som ligger för dörren kallar han uppmärksamhetsekonomi. Det är en ekonomi som präglas av genomskinlighet och ärlighet. En tid där den som lyckas skapa uppmärksamhet för sitt arbete belönas. (Sarasvuo 2005 s.32) En tid där välberättade historier spelar en central roll.

KÄLLOR:

SKRIFTLIGA KÄLLOR

Davis, Richard. 1999, *Complete Guide to Film Scoring*, Boston, Berklee Press, 376 s. ISBN 0-634-00636-3

Granath, Thomas. 1998 och 2002, *Medieboken - Manus och dramaturgi för film*, 2 Uppl. Malmö, Liber Ab, 155 s. ISBN 91-47-07230-X

Hedlund, Stefan och Johanneson, Kurt. 1993, *Marknads retorik, en bok om reklam och konsten att övertyga*, 2 uppl. Borås, SIFU AB, 1993. 205 s. ISBN 91-88330-03-6

Johanneson, Kurt. 1998, *Retorik, eller konsten att övertyga*, 2 Uppl. Stockholm, Norstedts Förlag, 288 s. ISBN 91-1-300393-3

Persson, Mikael. 2001, *Fem lektioner i retorik*, 3 Uppl. Uppsala, Demosthenes Ab, 129 s. ISBN 91-974195-0-8

Sarasvuo, Jari. 2005, *Huomiotalous – Diilin opetukset*, Keuruu, Kustannusosakeyhtiö Otava, 143 s. ISBN 951-1-20566-8

ELEKTRONISKA KÄLLOR

Dramaturgisk modell. Wikipedia. Encyklopedi. Sökord: Den klassiska dramaturgiska modellen. Uppdaterad 6.10.2009 Tillgänglig: http://sv.wikipedia.org/wiki/Den_klassiska_dramaturgiska_modellen Hämtad 7.10.2009.

Dogma 95. Wikipedia. Encyklopedi. Sökord: Dogme 95. Uppdaterad 27.7.2010 Tillgänglig: http://en.wikipedia.org/wiki/Dogme_95 Hämtad 14.8.2010

The Libeskind Building. Uppdaterad 14.8.2010 Tillgänglig: <http://www.jmberlin.de/main/EN/04-About-The-Museum/01-Architecture/01-libeskind-Building.php> Hämtad 14.8.2010

Wagner, Richard. Wikipedia. Encyklopedi. Sökord: Leitmotif. Uppdaterad: 2.9.2010 Tillgänglig: <http://en.wikipedia.org/wiki/Leitmotif> Hämtad: 7.9.2010

Zimmer, Hans. Uppdaterad: 7.9.2010. Tillgänglig: <http://thinkexist.com/quotation/a-good-score-should-have-a-point-of-view-all-of/1491413.html> Hämtad 7.9.2010

FILMER:

Amelie. 2001. Manus: Laurant, Guillaume & Jeunet, Jean-Pierre. Regi: Jeunet, Jean-Pierre. Frankrike, Tyskland. 122 min.

Apocalypse Now! 1979. Manus: Milius, John & Coppola, Francis Ford & Herr, Michael. Regi: Coppola, Francis Ford. USA. 153 min.

Austin Powers – The Spy Who Shagged Me. 1999. Manus: Myers, Mike & McCullers, Michael. Regi: Roach, Jay. USA. 95 min.

Deer hunter, The. 1978. Manus: Washburn, Deric. Regi: Cimino, Michael. Storbritannien, USA. 182 min.

Dogville. 2003. Manus: Trier, Lars von. Regi: Trier, Lars von. Danmark, Sverige, Norge, Finland, Storbritannien, Frankrike, Tyskland, Holland. 178 min.

Fight Club. 1999. Manus: Uhls, Jim. Regi: Fincher, David. USA, Tyskland. 139 min.

Funny Games. 2007. Manus: Haneke, Michael. Regi: Haneke, Michael. USA, Frankrike, Storbritannien, Österrike, Tyskland, Italien. 111 min.

Gladiator. 2001. Manus: Franzoni, David & Logan, John & Nicholson, William. Regi: Scott, Ridley. Storbritannien, USA. 155 min.

Inglourious Basterds. 2009. Manus: Tarantino, Quentin & Roth, Eli. Regi: Tarantino, Quentin. USA, Tyskland. 153 min.

Matrix, The. 1999. Manus: Wachowski, Andy & Wachowski, Lana. Regi: Wachowski, Andy & Wachowski, Lana. USA. 136 min.

Memento. 2000. Manus: Nolan, Jonathan & Nolan, Christopher. Regi: Nolan, Christopher. USA. 113 min.

Men in Black. 1997. Manus: Solomon, Ed. Regi: Sonnenfeld, Barry. USA. 98 min.

Mullholland Drive. 2001. Manus: Lynch, David. Regi: Lynch, David. Frankrike, USA. 147 min.

Munich. 2005. Manus: Kushner, Tony & Roth, Eric. Regi: Spielberg, Steven. USA, Kanada, Frankrike. 164 min.

Natural Born Killers. 1994. Manus: Tarantino, Quentin & Veloz, David & Rutowski, Richard & Stone, Oliver. Regi: Stone, Oliver. USA. 118 min.

Ninth Gate, The. 1999. Manus: Brownjohn, John & Urbizu, Enrique & Polanski, Roman. Regi: Polanski, Roman. Spanien, Frankrike, USA. 133 min.

Paris je t'aime. 2006. Manus: Benbihy, Emmanuel & Podalydès, Bruno & Berges, Paul Mayeda & Chadha, Gurinder & Sant, Gus Van & Coen, Ethan & Coen, Joel & Salles, Walter & Thomas, Daniel & Doyle, Christopher & Keng, Gabrielle & Li, Kathy & Coixet, Isabel &

Suwa, Nobuhiro & Chomet, Sylvain & Cuarón, Alfonso & Assayas, Olivier & Schmitz, Oliver & LaGravenese, Richard & Natali, Vincenzo & Craven, Wes & Tykwer, Tom & Rowlands, Gena & Eid, Nadine & Payne, Alexander Regi: Assayas, Olivier & Auburtin, Frédéric & Benbihy, Emmanuel & Chadha, Gurinder & Chomet, Sylvain & Coen, Ethen & Coen, Joel & Coixet, Isabel & Craven, Wes & Cuarón, Alfonso & Depardieu, Gérard & Doyle, Christopher & LaGravenese, Richard & Natali, Vincenzo & Payne, Alexander & Podalydès, Bruno & Salles, Walter & Schmitz, Oliver & Suwa, Nobuhiro & Thomas, Daniela & Tykwer, Tom & Sant, Gus Van. Frankrike, Liechtenstein, Schweiz. 120 min.

Platoon. 1986. Manus: Stone, Oliver. Regi: Stone, Oliver. Storbritannien, USA. 120 min.

Rocky IV. 1985. Manus: Stallone, Sylvester. Regi: Stallone, Sylvester. USA. 91 min.

Romeo + Juliet. 1996. Manus: Pearce, Craig & Luhrmann, Baz. Regi: Luhrmann, Baz. USA. 120 min.

Saving Private Ryan. 1998. Manus: Rodat, Robert. Regi: Spielberg, Steven. USA. 169 min.

Shawshank Redemption, The. 1994. Manus: Darabont, Frank. Regi: Darabont, Frank. USA. 142 min.

Star Wars: Episode IV – A New Hope. 1977. Manus: Lucas, George. Regi: Lucas, George. USA. 121 min.

Taken. 2008. Manus: Besson, Luc & Kamen, Mark Robert. Regi: Morel, Pierre. USA, Frankrike, Storbritannien. 93 min.

We were soldiers. 2002. Manus: Wallace, Randall. Regi: Wallace, Randall. USA, Tyskland. 138 min.

Windtalkers. 2002. Manus: Rice, John & Batteer, Joe. Regi: Woo, John. USA. 134 min.

Wizard of Oz. 1939. Manus: Langley, Noel & Ryerson, Florence & Woolf, Edgar Allan. Regi: Fleming, Victor. USA. 101 min.