

Mellomtitler:

En undersøkelse av deres betydning i moderne film



Marit Tynning Henriksen

Masteroppgave i medier og kommunikasjon

Institutt for informasjons- og medievitenskap

Universitetet i Bergen

Vår 2024

Abstrakt

Denne masteroppgaven har med hensikt å undersøke mellomtitler i moderne film. Oppgavens overordnede forskningsspørsmål er «hvordan kan mellomtitler anvendes i moderne film?». Oppgaven er strukturert ved at de tre filmene analyseres opp mot egne underspørsmål. Kapittelet om *Verdens Verste Menneske* (2021) undersøker hvordan mellomtitler strukturerer narrativet, samt vurderer om mellomtitlene også kan sies å opptre som en egen narrativ aktør. Kapittelet om *The Favourite* (2018) undersøker hvordan mellomtitler kan sies å være en markør for stemningsendringer, samt belyser mellomtitlenes typografiske bidrag til filmens helhetlige visuelle uttrykk og stil. Kapittelet om *Everything Everywhere All At Once* (2022) undersøker hvordan mellomtitler kan sees på som et semiotisk verktøy som formidler både denotative og konnotative betydninger, og hvordan dette bidrar til filmens komplekse struktur. Resultatene fra analysen av de tre filmene viser tre ulike måter mellomtitler kan brukes på. De kan (1) strukturerer narrativet, de kan (2) forsterke filmens visuelle stil og samtidig skape behagelige overganger mellom stemningsendringer i filmen, og de kan (3) skape denotativt og konnotativt meningsinnhold. Oppgaven viser at de filmatiske mulighetene med bruk av mellomtitler er store, men understreker også at videre forskning er både ønsket og nødvendig. Økt oppmerksomhet og akademisk interesse for dette temaet kan bidra til å forstå deres vedvarende relevans og innflytelse på filmkunsten.

Forord

Jeg vil starte med å takke min veileder, Asbjørn Grønstad, for de mange gode samtalene i løpet av det siste året. Dine innspill har vært til stor hjelp og bidratt til å forme dette prosjektet.

En stor takk går også til min storebror, Rolf, som har brukt mye tid på å lese gjennom oppgaven. Dine oppmuntrende råd og tilbakemeldinger har vært uvurderlig i innspurten. En takk går også til mine foreldre, som har gitt god støtte gjennom hele prosessen.

Jeg vil spesielt takke Ayla og Tora som, til tross for å skrive egne masteroppgaver, har tatt seg tid til å lese gjennom oppgaven min og rettet alle **ord delings feilene** mine. Vi har stått hele løpet ut sammen, og for det er jeg evig takknemlig.

Sist, men ikke minst vil jeg takke hele gjengen i sjette etasje som har slitt seg gjennom denne mastergraden sammen med meg, og gjort det til en tid jeg sent vil glemme. Men kanskje viktigst av alt vil jeg takke lesesalen min. Takk til Ayla, Tora, Julia, Helene, Michael og Linn som har gjort at jeg utrolig nok vil savne den lille og forferdelig dårlig ventilerte lesesalen vår. Viva Las Vegas!

Marit Tynning Henriksen

Innholdsfortegnelse

Liste over figurer	7
1. Introduksjon	9
1.1 Bakgrunn og aktualitet	10
1.2 Forsknings spørsmål.....	12
1.3 Tidligere forskning	12
1.4 Metode og struktur	17
2. Gjennomgang av teori.....	18
2.1 Mellomtitler.....	19
2.1.1 Mellomtitelens begynnelse.....	25
2.1.2 1910-tallet og utover.....	26
2.2 Narrativ.....	28
2.2.1 Upålitelig forteller	32
2.3 Stemning.....	33
2.4 Semiotikk i filmspråk	34
3. Case #1 – Verdens Verste Menneske.....	37
3.1 Filmens univers	38
3.1.1 Generell gjennomgang av mellomtitlene.....	39
3.2 Strukturerende element.....	43
3.3 Narrativ aktør	47
4. Case #2 – The Favourite	51
4.2 Filmens Univers	52
4.2.1 Generell gjennomgang av mellomtitlene.....	53
4.3 Et dekonstruert kostymedrama.....	62
4.4 Stemningsendringer.....	65
4.5 Typografi.....	68
5. Case #3 – Everything Everywhere All At Once.....	72
5.1 Filmens univers	73
5.1.1 Generell gjennomgang av mellomtitlene.....	74
5.2 Denotative og konnotative signaler.....	78
5.2.1 «Part 1».....	78
5.2.2 «Part 2».....	80
5.2.3 «Part 3».....	81
5.3 Diegetisk og ikke-diegetiske mellomtitler	82
6. Resultater og diskusjon.....	85
7. Konklusjon.....	86
Litteraturliste.....	90

Liste over figurer

Figur 1 Fra øverst til venstre; Frances Ha (2012), White Noise (2022), The Killer (2023), Seven (1995).....	11
Figur 2 Fra øverst til venstre; Inglourious Basterds (2009), Kill Bill Vol. 1 (2003), The French Dispatch (2021), Isle of Dogs (2018).....	11
Figur 3 Love & Friendship (2016).....	21
Figur 4 Little Women (2019).....	21
Figur 5 Mellomtittler fra Metropolis (1927).....	22
Figur 6 Mellomtittler fra Modern Times (1936).....	23
Figur 7 Mellomtittler fra Mishima: A Life in Four Chapters (1985).....	24
Figur 8 Mellomtittler fra Clerks (1994).....	25
Figur 9 Diagram som viser visualiserer skille mellom plot, historie og ikke-diegetisk materiale.....	30
Figur 10 Mellomtittlene "PROLOG" og "Kapittel 1: DE ANDRE".....	39
Figur 11 Mellomtittlene "Kapittel 2: UTROSKAP" og "Kapittel 3: ORALSEX I #METOOS TIDSALDER».....	39
Figur 12 Mellomtittlene "Kapittel 4: vår egen familie" og "Kapittel 5: BAD TIMING".....	40
Figur 13 Mellomtittlene "Kapittel 6: FINNMARKKODUOTTAR" og "Kapittel 7: ET NYTT KAPITTEL".....	41
Figur 14 Mellomtittlene "Kapittel 8: JULIES NARSISSISTISKE SIRKUS" og "Kapittel 9: GAUPE HERPER JULA".....	41
Figur 15 Mellomtittlene "Kapittel 10: UBEHAGET I NATUREN" og "Kapittel 11: POSITIV".....	42
Figur 16 Mellomtittlene "Kapittel 12: ALT TAR SLUTT" og "EPILOG".....	42
Figur 17 Mellomtittel «Kapittel 5: BAD TIMING».....	44
Figur 18 Mellomtittler fra The Last Duel (2021).....	46
Figur 19 Mellomtittel " Kapittel 2: UTROSKAP".....	48
Figur 20 Mellomtittelen «This mud stinks».....	54
Figur 21 Mellomtittelen "I do fear confusion and accidents".....	55
Figur 22 Mellomtittelen «What an outfit».....	56
Figur 23 Mellomtittelen «A minor hitch».....	57
Figur 24 Mellomtittelen «What if I should fall asleep and slip under?».....	58
Figur 25 Mellomtittelen «Stop infection».....	59
Figur 26 Mellomtittelen «Leave that I like it».....	60
Figur 27 Mellomtittelen «I dreamt I stabbed you in the eye".....	61
Figur 28 Mellomtittler fra Inglourious Basterds (2009).....	64
Figur 29 Siste klipp før mellomtittelen «What If I Should Fall Asleep And Slip Under?».....	66
Figur 30 Første klipp etter mellomtittelen «What If I Should Fall Asleep And Slip Under?».....	66
Figur 31 Siste klipp før mellomtittelen "What an outfit".....	67
Figur 32 Første klipp etter mellomtittelen "What an outfit".....	68
Figur 33 Hovedtittelen til The Favourite.....	69
Figur 34 Mellomtittelen "Part 1: EVERYTHING".....	74
Figur 35 Mellomtittelen "THE END".....	75
Figur 36 Mellomtittelen "Written and directed by Daniels".....	75
Figur 37 Mellomtittelen "Produced by Alexander Wang, Evelyn Quan".....	75

Figur 38 Diegetisk tittel eller insert kalt "Starring"	76
Figur 39 Diegetisk tittel eller insert kalt «Evelyn Quan»	76
Figur 40 Mellomtittelen "Part 2: EVERYWHERE"	77
Figur 41 Mellomtittelen "Part 3: ALL AT ONCE"	78
Figur 42 "Part 1: Everything"	80
Figur 43 "Part 2: Everywhere"	81
Figur 44 "Part 3: All at once"	82
Figur 45 Ikke-diegetiske mellomtitler i den falske rulleteksten.....	83
Figur 46 Diegetiske titler i den falske rulleteksten	83

1. Introduksjon

Mellomtitler er en kompleks og lite undersøkt komponent av film. Filmdiskursen på 1910- og 1920-tallet var dominert av å betrakte mellomtitler som et ikke-filmatiske element. Mellomtitlene fikk stempelet som en litterær inntrenger på det som burde være et rent visuelt område. Samtidig satte de i gang debatten rundt filmens natur som språk, kunstform og medium, og skapte på denne måten diskurs rundt film som medium. James Card sin bemerkning om at mellomtitler alltid var en estetisk svakhet ved film ble gjentatt gang på gang i litteraturen fra perioden. Tanken om at jo færre ord som er trykt på skjermen, desto bedre, samt at den ideelle filmen ikke har trykte ord i det hele tatt, var også gjentakende meninger om mellomtitler. Regissør Kaptein Leslie T. Peacocke uttalte blant annet at elimineringen av mellomtitler bare var et spørsmål om tid (Nagles, 2013, s. 374).

Til tross for denne kritikken var det også filmskapere og teoretikere som betraktet mellomtitler som en integrert del av stumfilmen. Nagles peker på filmskaper Jean Epstein, som anså mellomtitler som en essensiell visuell «punktsetting», og litteratur historiker, Boris Eikhenbaum som uttalte at i kinoen er mellomtitler ikke et nødvendig onde, men et kunstnerisk virkemiddel av svært stor betydning (Nagles, 2013, s. 375). Denne splittelsen i oppfatning av mellomtitler skaper interessante kontraster. Kritikken og støtten av mellomtitlers bruk er begge preget av å være ytterpunkter. Mellomtitler ble enten betraktet som en forstyrrende og ikke-filmatiske inntrenger, eller som et kunstnerisk virkemiddel med stor betydning som bidro til filmens rytme, tempo og innvirkning. Diskursen rundt mellomtitler er dog preget av å kun se en vei, nemlig bakover. Det er stumfilmers bruk av mellomtitler og diskusjonen og publikumsresponsen fra 1900-tallet som blir undersøkt. Det er lite til ingen forskning på hvordan moderne film anvender mellomtitler og hvordan dette da påvirker filmen.

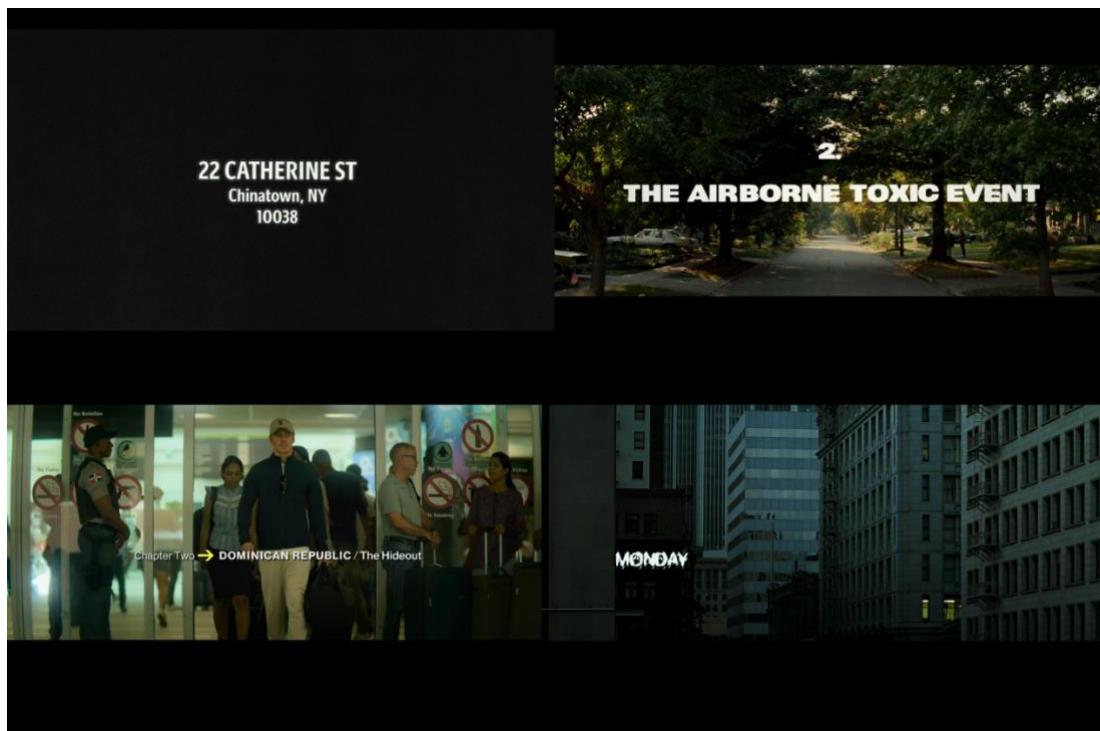
Det er behov for forskning på hvordan mellomtitler kan brukes og utnyttes for å skape ønsket uttrykk. Filmene jeg skal analysere i denne oppgaven vil demonstrere forskjellige måter mellomtitler kan brukes på for å skape ulike visuelle uttrykk, samt understreke hvorfor de er et sentralt element. Mellomtitler er ikke bare et nødvendig onde fra stumfilmens tid, men et viktig virkemiddel som fortjener grundig forskning og undersøkelse. Gjennom tekstanalyse av tre forskjellige filmer undersøker jeg hvilke funksjoner mellomtitler kan ha, og hvordan de forsterker og samarbeider med filmens uttrykk. Filmene fremviser ulike måter å anvende mellomtitler på, noe som resulterer i tre forskjellige utfall. Fellesnevneren for filmene er at de alle leker seg med og utforsker filmmediet på unike måter.

1.1 Bakgrunn og aktualitet

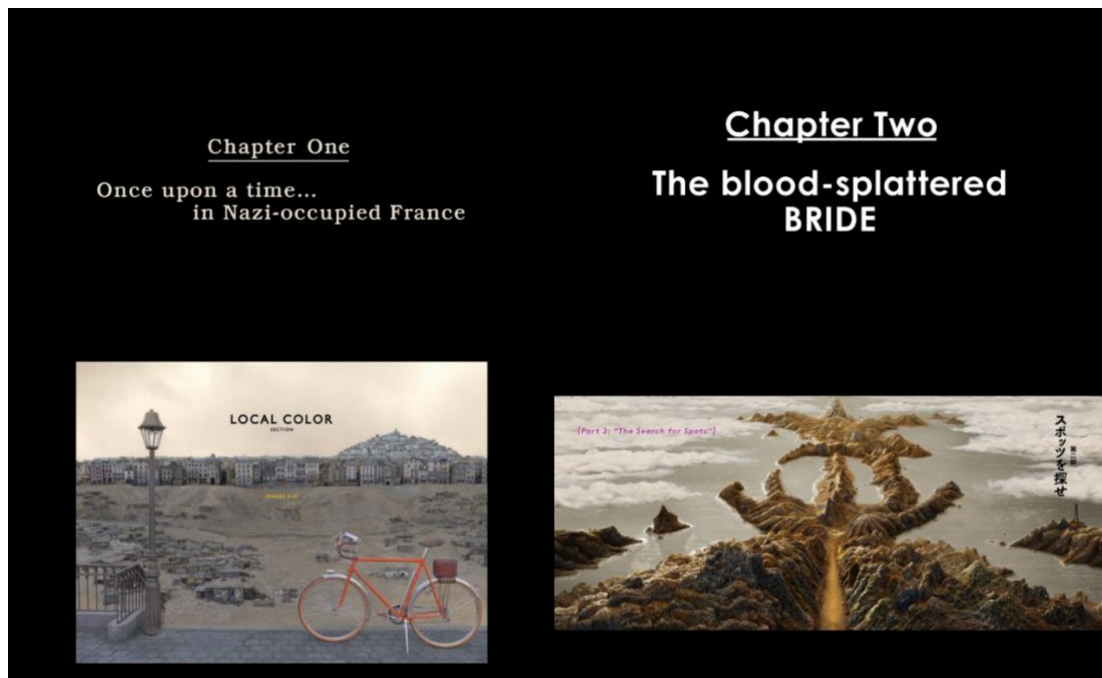
Mellomtitler har en lang historie innen film. De ble først brukt i stumfilmene for å gi publikum nødvendig informasjon som dialog, tid og sted. Men selv etter lydets ankomst til film, har mellomtitler blitt brukt jevnlig som et filmatisk virkemiddel. Kathrine Nagels plasserer mellomtitler som et dynamisk og komplekst fenomen, snarer enn bare et primitivt narrativt verktøy (Nagles, 2012). Nagels argumenterer videre for at mellomtitler er blitt et verktøy for å tilføre stilistiske og tematiske elementer til filmer. I stedet for å være enkle markører, anvendes mellomtitler nå som en komponent til å gi ekstra dybde til narrative filmer. Derfor mener jeg bruken av mellomtitler i moderne film er et område som fortjener økt oppmerksomhet og forskning.

Flere anerkjente regissører i dagens filmbransje benytter seg regelmessig av mellomtitler, og mange av disse filmene har oppnådd stor suksess, både i form av kommersiell suksess og kritisk anerkjennelse. Dette kan tyde på at mellomtitler har en vedvarende relevans og betydning som et filmatisk virkemiddel. Regissører som Quentin Tarantino, Wes Anderson, David Fincher, Noah Baumbach og Yorgos Lanthimos bruker mellomtitler i opptil flere av sine filmer. Likevel er det et utforsket element. Figur 1 og figur 2 viser eksempler fra filmer i moderne tid som på forskjellig vis anvender mellomtitler. Filmene i figur 1 er eksempler fra Noah Baumbach og David Fincher sine filmer som bruker mellomtitler. Figur 2 illustrere filmer fra Wes Anderson og Quentin Tarantino. Bare med dette lille utdraget av filmer som bruker mellomtitler, er det allerede lett å se hvor forskjellige både utforming, men også teksten som er skrevet i mellomtitlene.

Tarantino sin bruk av mellomtitler, se figur 2, fra filmene *Inglourious Basterds* (2009) og *Kill Bill Vol. 1* (2003), har en utforming som i stor grad minner om hvordan mellomtitlene så ut i stumfilmens tid. Wes Anderson sin bruk, se figur 2, er på den andre siden veldig forskjellig fra den klassiske bruken av mellomtitler, der både utforming av tekst, innhold og bakgrunn avviker fra hvordan mellomtitler historisk har sett ut. Mengden avvik fra hvordan de så ut tidligere indikerer ikke på noe som helst måte om den ene eller den andre er bedre. Det er interessant at utforming på det samme filmatiske elementet kan variere i så stor grad, og det er akkurat denne variasjonen som blant annet legger grunnlaget for behovet for analyse.



Figur 1 Fra øverst til venstre; Frances Ha (2012), White Noise (2022), The Killer (2023), Seven (1995).



Figur 2 Fra øverst til venstre; Inglourious Basterds (2009), Kill Bill Vol. 1 (2003), The French Dispatch (2021), Isle of Dogs (2018).

Til tross for den utbredte bruken og suksessen til filmer som bruker mellomtitler, er dette et område som er relativt lite forsket på. Det er behov for mer forskning på hvordan og hvorfor mellomtitler brukes i moderne film, og hvilken effekt de har på publikum. Økt oppmerksomhet og akademisk interesse for dette temaet kan bidra til å forstå deres vedvarende relevans og innflytelse på filmkunsten.

1.2 Forskningsspørsmål

Det som ble fremlagt i bakgrunn og aktualitet la grunnlaget for forskningsspørsmålet denne oppgaven skal belyse. Det er en interessant ujevnhet i bruken og forskningen av mellomtitler i moderne tid. Denne oppgaven har derfor det spesifikke formålet med å undersøke mellomtitler i moderne film, men også å forsøke å legge grunnlaget for videre forskning i diskursen. Oppgavens overordnede forskningsspørsmål er derfor: Hvordan kan mellomtitler anvendes i moderne film?

Med hensikt om å legge et bredt grunnlag for eventuell videre forskning, vil hver film analyseres opp mot egne underspørsmål. Kapittelet om *Verdens Verste Menneske* vil undersøke hvordan mellomtitlene strukturerer narrativet, samt å vurdere om mellomtitlene også kan sies å opptre som en egen narrativ aktør. Kapittelet om *The Favourite* vil undersøke hvordan mellomtitlene kan sies å være en markør for stemningsendringene i filmen, samt belyse typografien til mellomtitlene og se på hvordan det bidrar til filmens helhetlige visuelle uttrykk og stil. Kapittelet om *Everything Everywhere All At Once* vil undersøke hvordan mellomtitlene kan sees på som semiotiske verktøy som formidler både denotative og konnotative betydninger, og hvordan dette bidrar til filmens komplekse struktur.

1.3 Tidligere forskning

Mengden av forskning rettet spesifikt mot mellomtitler er begrenset. Den eksisterende forskningen er hovedsakelig rettet mot stumfilmer og deres bruk av mellomtitler, og forsøker å øke forståelsen av hvordan det ble brukt på tidlig 1900-tallet. Som vi skal se, er dette en av flere grunner til at denne oppgaven har en relevans og plass i dagens filmforskning. Selv om den foreliggende forskningen i liten grad omfatter moderne film, inneholder likevel forskningen elementer av relevans og lignende tematikker som er av betydning for denne oppgaven.

Jeffrey Kirchoff utforsker i sin artikkel “Beyond Remediation: Comic Book Captions and Silent Film Intertitles as The Same Genre” (2012), hvordan tekstbobler i tegneserier og mellomtitler i stumfilmer kan ses som en del av samme sjanger, selv om de tilhører forskjellige medier. Han argumenterer for at begge mediene bruker tekst for å utfylle visuell informasjon som ikke kan uttrykkes gjennom bilder alene. Både tegneserier og mellomtitler krever at publikum aktivt deltar i å tolke og sammenstille informasjonen mellom tekst og bilde. Kirchoff peker på at denne tosidigheten kan både berike og komplisere forståelsen av narrativet. Han fremhever også hvordan medienes ulike historiske og kulturelle kontekster kan påvirke lesernes oppfatning og forståelse. Kirchoff identifiserer hvordan man kan opprettholde en sammenhengende narrativ flyt når informasjonen er fragmentert mellom tekst og bilde, noe som vi skal se på i forhold til *Verdens Verste Menneske*. Samtidig er det elementer som ikke er like relevant for denne oppgaven, for eksempel Kirchoff sitt fokus på tegneserier. Jeg mener likevel denne forskningen er relevant og bidrar til å øke forståelsen rundt narrativ flyt.

Sunmee Chang og Manjin Kang undersøker hvordan mellomtitler fra TV-serien *Fraiser* (1993-2004) kan brukes som et pedagogisk verktøy for språkundervisning i artikkelen “A Suggestion for Language Teaching by Using Intertitles in Fraiser” (2022). De foreslår at mellomtitler kan hjelpe språkelever med å forstå dialog og kontekst på en mer engasjerende måte. Mellomtitler gir visuell støtte som kan forbedre forståelsen av nye ord og grammatikk, spesielt når de brukes sammen med autentiske språksituasjoner fra serien. Forfatterne diskuterer også hvordan denne metoden kan variere i effektivitet avhengig av studentenes eksisterende språkkunnskaper og kulturelle bakgrunn. De påpeker at studenter med ulik bakgrunn kan tolke mellomtitlene forskjellig, noe som kan påvirke læringsutbyttet. En viktig utfordring som blir fremhevet, er å sikre at mellomtitlene er tilpasset elevenes språklige nivå og at de blir brukt i en pedagogisk sammenheng som maksimerer læring. Forskningen tar mellomtitlers egenskaper langt videre fra å kun være et strukturerende element. Samtidig er det en forskning som går utenfor området denne oppgaven sikter på å dekke, nemlig mellomtitler sine filmatiske egenskaper.

Sarah Berry's artikkel, “Rethinking Intertitles: The Voice and Temporality of Lyric Intertitles in *The Cry of the Children*” (2014), fokuserer på bruken av lyriske mellomtitler i stumfilmen *The Cry of the Children* (1912). Hun analyserer hvordan disse mellomtitlene fungerer som en poetisk stemme som tilfører filmen en unik emosjonell dimensjon. Lyriske mellomtitler kan skape en dypere emosjonell tone og gi en ny forståelse av filmens tematikk.

Berry diskuterer også hvordan disse mellomtitlene utfordrer tradisjonelle oppfatninger av tid og kontinuitet i film. Et problemområde hun også identifiserer er hvordan den poetiske naturen til lyriske mellomtitler kan forvirre publikum og potensielt distrahere fra det overordnede narrative. Dette er et poeng som understreker at til tross for likheter i tematikk er det likevel forskning som skiller seg fra denne oppgavens problemstilling. Berry tar utgangspunkt i adaptasjoner, spesielt dikt, og dette forsterker ulikhetene mellom Berry sitt forskningsområde og denne oppgaven. Jeg mener likevel forskningen kan bidra til å vise interessen for, og muligheten til, mellomtitler som et funksjonelt virkemiddel i film.

Samarth Bhargav, Nanne van Noord og Jaap Kamps utforsker i artikkelen “Deep Learning as a Tool for Early Cinema Analysis” (2019) hvordan “deep-learning” kan brukes til å analysere “early cinema”, spesielt med fokus på mellomtitler. De presenterer en metode hvor kunstig intelligens kan identifisere og analysere mellomtitler i gamle filmer automatisk. Hovedpoenget deres er at denne teknologien kan gi nye innsikter i filmhistorien ved å behandle store mengder data som tidligere var vanskelig å gjøre tilgjengelig for manuell analyse. Forfatterne diskuterer også utfordringene med å trene AI-modeller til å håndtere variabiliteten og kvaliteten på gamle filmopptak. Dette inkluderer problemer som lav oppløsning, skader på filmrullene og inkonsistent teksting. De peker også på nødvendigheten av kontekstuelle korrekte metadata for å sikre nøyaktig analyse og tolking av mellomtitlene. Dette er en av mange artikler som tar for seg mellomtitler, men med et fokus på mellomtitler i stumfilmer eller fra filmer i perioden “early cinema”.

Artikkelen “Reading Intertitles” (1987), skrevet av Brad Chisholm, er også en av dem som undersøker mellomtitler, men i stumfilmer. Chisholm undersøker hvordan publikum leser og tolker mellomtitler. Han analyserer ulike lesestrategier og deres innvirkning på seerens forståelse av filmen. Chisholm argumenterer for at mellomtitler ikke bare overfører informasjon, men også styrer seerens oppmerksomhet og påvirker filmens tempo. Han diskuterer hvordan forskjellige typer mellomtitler har ulike effekter på publikums engasjement og tolkning. Et problemområde som Chisholm fremhever, er hvordan komplekse eller uklart formulerte mellomtitler kan hindre publikums forståelse og flyten i narrative. Han peker også på viktigheten av å balansere mellom mengden informasjon gitt i mellomtitlene og behovet for å opprettholde visuell og narrativ flyt. Selv om Chisholm fokuserer på stumfilmer er likevel forskningen hans god innsikt til tematikkene denne oppgaven vil belyse. Hans argumentasjon

for at mellomtitler er med på å styre seerens oppmerksomhet samtidig som de styrer filmens tempo vil ha relevans til analysene av alle tre filmene.

Tessa Dwyer sin artikkel «From “Subtitles to SMS: Eye Tracking, Texting and Sherlock» (2015), tar for seg hvordan moderne teknologi og medievaner, som tekstmeldinger, påvirker oppfatningen av tekst på skjermen. Dwyer bruker BBC-serien *Sherlock* (2010-) som case-studie hvor hun analyserer hvordan integreringen av tekstmeldinger på skjermen fungerer som et fortellende verktøy som øker både tempoet og kompleksiteten i narrativet. Gjennom såkalt “eye-tracking” demonstrerer hun hvordan seerens blikk beveger seg mellom tekst og bilde, og hvordan dette påvirker forståelsen av narrativ informasjon. Dwyer argumenterer for at denne teknikken ikke bare hjelper til med å formidle informasjon raskt, men også skaper en mer engasjerende og dynamisk seeropplevelse. Denne artikkelen har interessant innsikt ettersom den både er skrevet i nyere tid, og analyserer en moderne serie. Likevel definerer ikke Dwyer tekstelementene som analyseres som mellomtitler, men heller som “on-screen text”. Hennes analyse av *Sherlock* sin varierende bruk av både diegetisk og ikke-diegetisk tekst vil trekke likheter til analysen av *Everything Everywhere All At Once*.

“On-Screen Texts and Their Dynamic Functions from Conventionality to Creativity: Love & Friendship as a Case Study” (2019), skrevet av Francesca Raffi, utforsker hvordan Whit Stilman sin film *Love & Friendship* (2016) bruker “on-screen” tekst på en kreativ måte for å forsterke både komiske og narrative elementer i filmen. Raffi peker på hvordan Stilman modifiserer Jane Austen sine originale brev ved å legge til ekstra tegnsetting, noe som skaper en komisk effekt ved å fremheve rytmen i skuespillernes tale. Videre trekker Raffi frem bruken av så kalte oksymoron¹ som anvendes for å skape humor, samt hvordan historiske referanser og bruken av mellomtitler gir en autentisk følelse og dypere innsikt i karakterene. Raffi og Dwyer sine artikler er blant de nyeste analysene av serier og filmer sin bruk av tekst som kan tilsvare mellomtitler.

Så langt har det blitt presentert forskningsartikler av mindre størrelse. Videre søk har heller ikke resultert i funn av masteroppgaver eller doktorgrader om tematikken denne oppgaven vil belyse. Helena Tude har dog skrevet en masteroppgave hvor hun utforsker hvordan grafisk språk brukes som en narrativ strategi i moderne Hollywood filmer. Oppgaven

¹ Oksymoron er en kombinasjon av ord som logisk sett utelukker hverandre, og det på denne måten oppstår selvmotsigelser (Store norske Leksikon, 2022),

“Design and Cinema: An Analysis of the Graphic Language as a Narrative Strategy in Hollywoods Contemporary Films”, ble utgitt i 2019. Der fokuserer hun på hvordan ulike grafiske elementer, som typografi, mellomtitler og grafiske overganger bidrar til å forme og forbedre filmens fortelling og narrativ. Tude argumenterer for at disse elementene ikke bare fungerer som visuelle tillegg, men at de spiller en aktiv rolle i å formidle narrativ informasjon, skape stemning og lede publikums oppmerksomhet. Hovedpoengene i oppgaven inkluderer en grundig analyse av hvordan grafisk språk kan brukes for å skape en sammenhengende visuell stil som støtter filmens tematikk og narrativ struktur. Tude konkluderer med at en gjennomtenkt bruk av grafisk språk kan forbedre seeropplevelsen ved å gi ytterligere lag av mening og engasjement. Tudes forskning tilbyr verdifulle innsikter i hvordan tekstlige elementer kan anvendes funksjonelt i filmer. Prinsippene hun beskriver er overførbare til denne oppgaven og generelt til studiet av mellomtitler.

Nicholas Dames sin bok *The Chapter: A Segmented History from Antiquity to the Twenty-First Century* (2023) gir en grundig historisk analyse av kapittelet som en litterær enhet. Dames sporer utviklingen av bruken av kapittelstruktur fra antikken frem til moderne tid, og undersøker hvordan denne formen har blitt brukt og tilpasset gjennom århundrene. Dames sitt hovedpoeng er at kapittelet, som en segmentert form, har tjent ulike formål i forskjellige epoker og sjangere. Dette er en bok som gir en grundig gjennomgang av hvordan kapittelstruktur er blitt anvendt i en stor tidsperiode. Flere av Dames sine hovedpoeng aktuelle for analysen av mellomtitler i film. I moderne litteratur argumenterer Dames for at kapittelet har blitt et verktøy for å styre leserens oppmerksomhet og opplevelse. Han diskuterer hvordan forfattere kan bruke kapitler til å skape spenning, tempo og strukturell sammenheng. Dette tilbyr interessante paralleller til analysen. Mellomtitler, som kapitler, strukturere narrativet og påvirker leserens eller seerens opplevelse. Dames identifiserer også utfordringer forbundet med bruk av kapitler, som kan speile de som finnes med mellomtitler. For eksempel kan for hyppig eller ulogisk kapittelbruk forstyrre leserens engasjement og svekke sammenhengen i narrativet. På samme måte kan dårlig plasserte mellomtitler i film distrahere seeren og hindre narrativ flyt.

Til slutt vil jeg trekke frem Sarah Kozloff sin bok *Invisible Storytellers: Voice-over Narration in American Fiction Film* (1988), som er en omfattende studie om bruken av fortellerstemme i amerikanske fiksjonsfilmer. Kozloffs analyse gir verdifull innsikt i hvordan tekstlige og talte elementer brukes for å formidle narrativ informasjon og forme seerens opplevelse av en film. Kozloff undersøker ulike typer bruk av fortellerstemme, inkludert den

allvitende fortelleren, karakterbaserte fortellere og upålitelige fortellere. Hun argumenterer for at en fortellerstemme kan gi dypere innsikt i karakterenes indre liv, skape dramatisk ironi og etablere en tettere forbindelse mellom seeren og filmens narrativ. Et av hovedpoengene i Kozloffs arbeid er hvordan fortellerstemmen kan fungere som en usynlig historieforteller som veileder publikum gjennom filmen uten å distrahere fra de visuelle elementene. Som vi vil se i analysen av *Verdens Verste Menneske*, er Kozloff sine innsikter på mange måter aktuelle for mellomtitler selv om det er et skriftlig virkemiddel. En av utfordringene som Kozloff identifiserer er hvordan for mye narrasjon kan føles overflødig eller påtrengende, mens for lite kan føre til forvirring. Dette speiler problemene som også kan oppstå ved bruken av mellomtitler, hvor mengden og plasseringen av tekst må nøye balanseres for å støtte fremfor å avbryte den visuelle flyten. Kozloffs analyse viser også hvordan en fortellerstemme kan brukes til å manipulere tidsopplevelsen i en film, på samme måte som mellomtitler kan påvirke publikums oppfatning av tid og narrativ kontinuitet.

Disse studiene viser til de mangfoldige bruksområdene mellomtitler har. Det feltet dog mangler er forskning direkte rettet mot mellomtitler sine filmatiske funksjoner. Forskning som utforsker og utfordrer tanken om at mellomtitler kun er et nødvendig onde i fraværet av lyd, eller bare et strukturerende element er som sagt minimal. Derfor fyller denne oppgaven et tomrom på feltet som forhåpentligvis kan bidra til å utvikle diskursen.

1.4 Metode og struktur

Dette er i hovedsak en kvalitativ og subjektiv forskning, med mål om å belyse og tolke de mange mulige funksjonene og bruksområdene til mellomtitler i moderne film. Jeg anvender en kvalitativ tilnærming i form av tekstanalyse, en metode som fokuserer på å tolke og forstå medietekster gjennom kritisk analyse (Creeber, 2006, s. 26).

Medietekstene jeg vil undersøker i dette prosjektet er tre forskjellige filmer som på ulike vis tar i bruk mellomtitler. Dette er *Verdens Verste Menneske*, *The Favourite* og *Everything Everywhere All At Once*². Valget av disse filmene er subjektiv, men gjennomtenkt. Som nevnt bruker de mellomtitler på ulike måter seg imellom, men felles for dem er at mellomtitlene spiller en fremtredende rolle i filmens narrative struktur. Til tross for at mellomtitlene har en fremtredende rolle i filmene, er oppgaven bevisst på at det er mange andre filmer med

² Alle tre filmene er tilgjengelig på ulike strømmesider, jeg har tilgang til de via strømmesiden SFAnytime

tilsvarende bruk av mellomtitler som også kunne vært gunstig å undersøke. Valg av andre filmer ville kunne legge grunnlag for andre funn. Samtidig er dette også en faktor for å understreke mulighetene for videre forskning.

Strukturelt består denne oppgaven av fire hoveddeler. Den første delen setter søkelys på den historiske konteksten for mellomtitler og går gjennom relevant teori. Her vil jeg først fremlegge utviklingen av mellomtitler som filmatisk element, for å skape en forståelse av hvordan mellomtitler er blitt forstått, mottatt og anvendt i stumfilmen. Denne forståelsen av hvordan mellomtitler ble anvendt i stumfilmer og hvordan mellomtitler generelt ble mottatt vil legge grunnlag for analysene. Og oppgavens metode baserer seg også på den historiske konteksten til begrepet generelt. Videre vil jeg presentere hovedteoriene som vil legge grunnlaget for analysen. Narrativ og upålitelig forteller er teori som vil anvendes i analysen av *Verdens Verste Menneske*. Videre vil jeg fremlegge teori om stemning og semiotikk i filmspråk som vil brukes i analysen av *The Favourite* og *Everything Everywhere All At Once*. De tre påfølgende delene vil være dedikert til analyse av de utvalgte filmene. Hver film vil få sin egen del, hvor jeg vil analysere hvordan filmen bruker mellomtitler og hvilke funksjoner de fyller i forhold til de spesifikke underspørsmålene.

Grunnet mangel på omfattende forskning på mellomtitler i moderne film, har denne oppgaven som hovedmål å gi en bredere forståelse av deres funksjon og betydning. Ved å utføre en tekstanalyse av de utvalgte filmene, håper jeg å legge grunnlaget for videre forskning i diskursen.

2. Gjennomgang av teori

Dette kapittelet har som hensikt å gå gjennom teorier og litteratur som er særlig relevant for å belyse oppgavens forskningsspørsmål. Kapittelet vil først plassere mellomtitler i en historisk kontekst for å legge grunnlaget for analysen, samt vise til deres varierte funksjon. Videre vil jeg legge frem hva som menes med narrativ, ettersom narrativ er en sentral del av alle fortellende filmer. Det vil derfor også være et vesentlig element i alle analysene, til tross for at ikke alle filmene blir undersøkt narrativt. Det vil også fremlegges teori om «upålitelig forteller», ettersom det er relevant for analysen av *Verdens Verste Menneske* og mellomtitlenes mulige funksjon som narrativ aktør. Deretter vil begrepet stemning defineres, og teori rundt begrepet vil gjennomgås, da dette er en viktig del av analysen av *The Favourite* sine

mellomtiter og om hvordan de bidrar til filmens stemningsendringer. Til slutt vil semiotikk i filmspråk gjennomgås, ettersom semiotikk blir sentralt for analysen av *Everything Everywhere All At Once*.

2.1 Mellomtiter

Å skrive en fullstendig historisk oversikt over mellomtitler og deres utvikling er en omfattende oppgave. Derfor vil jeg her gi en oversiktlig og dekkende gjennomgang av det jeg anser som de viktigste nøkkelpunktene for mellomtitler. I et forsøk på å koble sammen bruken av mellomtitler i stumfilmer med deres bruk i moderne film, har jeg valgt ut fire filmer fra ulike tiår som bruker mellomtitler på forskjellige måter. Dette vil gi en bredere forståelse av hvordan mellomtitler har utviklet og tilpasset seg ulike narrative og stilistiske behov over tid.

Boken *Encyclopedia of Early Cinema*, utgitt i 2005, har en gjennomgang av mye informasjon om «early cinema» og dens historie. Boken er redigert av Richard Abel, men bidragsyterne er mange og kommer fra hele verden. Boken har et tradisjonelt fokus på filmproduksjon, filmskapere, forskjellige type filmer, i tillegg til noen individuelle filmer. Boken presenterer også informasjon om utviklingen av distribusjon og mottakelse av filmer, samt aktualiteten ved «early cinema» sin kobling til andre typer massekultur. Dermed peker også «early cinema» sin bruk av innovative elementer, blant annet mellomtitler, som førte til at stumfilmen ble ansett som et hybrid medium.

Bokens kapittel om mellomtitler og titler, skrevet av Claire Dupré, har en kompakt men grundig gjennomgang av mellomtitlenes historie og utvikling. Som begrep dukket mellomtitler først opp på begynnelsen av 1930-tallet for å skille praksisen fra den da nye prosessen med undertekster som ga en oversettelse av tale i fremmedspråklige lydfilmer nederst i bildet. Begrepene som ble brukt under stumfilmens tid var i hovedsakelig «title» og «sub-title», men både «captions», «headings», eller «leaders» ble også brukt (Dupré, 2005, s. 327). Dupré definerer mellomtitler som «bilder av tekst trykket på materialer som ikke tilhører diegesen av en film og derfor er forskjellig fra tekstinnlegg som brev, plakater osv.» (Dupré, 2005, s. 327). Diegesen i en narrativ film refererer til filmens fiktive univers eller verden, der filmens handling utspiller seg. Dette inkluderer alle elementene som karakterene i filmen opplever og interagerer med, både de som vises på skjermen, men også de som bare er implisitt eller blir referert til. Alt som skjer innenfor denne verdenen ansees som en del av diegesen, også kalt

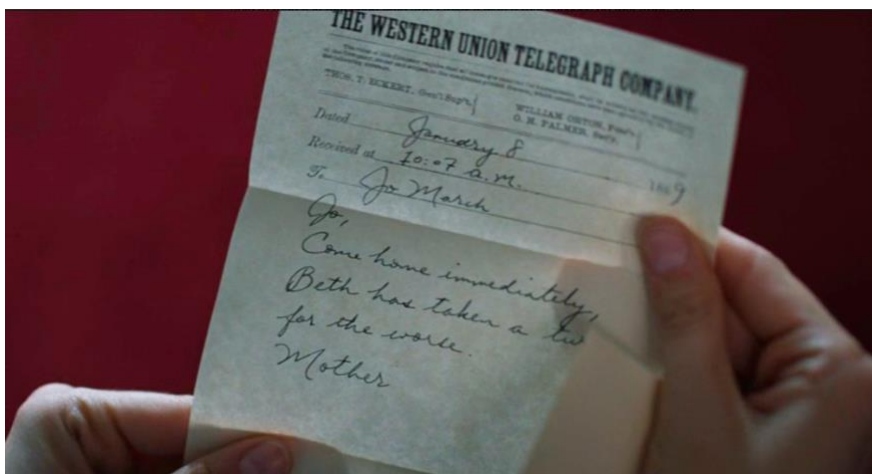
diegetiske elementer. Elementer som er utenfor denne verden, som bakgrunnsmusikk eller en fortellerstemme, betraktes som ikke-diegetisk (Bordwell og Thompson, 2008, s. 478).

Det er en jevnt over en enighet om hva mellomtitler er, men definisjonene varierer i noe grad likevel. David Bordwell og Kristin Thompson definerer mellomtitler som “skriftlige tekstblokker som vises på skjermen for å gi informasjon om handling, hopp i tid, karakterens tanker, eller dialog som ikke blir presentert visuelt” (Bordwell og Thompson, 2008, s.478). Dupré sin definisjon skiller seg fra Bordwell og Thompson sin ved at hun tydeliggjør at mellomtitler er tekst som ikke er en del av diegesen. Til tross for dette er det ikke mye som skiller definisjonene. Mellomtitler blir vanligvis delt opp i to hovedkategorier, dialog titler og “expository”, som jeg fra nå av vil kalle forklarende titler. Denne inndelingen er det jevnt over enighet om (Nagles, 2012; Abel, 2005; Bordwell og Thompson, 2008; Chisholm, 1987; ect.). Dette er også en inndeling som allerede var i bruk på 1910- og 1920-tallet (Nagles, 2012, s.368). Dialog mellomtitler kjennes igjen ved at det er talte ytringer og dialog fra karakterene, og de er derfor vanligvis plassert i anførselstegn. Forklarende titler har i større grad en informativ funksjon. Blant annet kan de etablere handling og narrativ, antyde hopp i tid, eller tjene en forklarende hensikt (Nagles, 2012, s.367). Ifølge Bordwell minket bruken av forklarende titler på slutten av 1910-tallet til fordel for en større andel dialogtitler. Dette åpnet opp for at karakterene kunne overta flere av funksjonene som de forklarende titlene tidligere hadde gjort, og på denne måten ble mellomtitlene i større grad intrigert i diegesen (Bordwell, 1985, s. 27-28). Denne oppgaven arbeider etter Dupré sin forståelse av mellomtitler, ettersom den dekker bredere enn for eksempel Bordwell og Thompson sin. Dette fordi mellomtitler i dag, som analysen vil vise, har et bredt bruksområde og det vil være mot sin hensikt å begrense definisjonen.

Dupré sin avklaring av mellomtitler sin ikke-diegetiske funksjon skaper et greit skille til det som kalles “inserts”, eller innsetninger. “Inserts” er tekst og annet skriftlig materiale som for eksempel et brev eller en bok, men som er en tydelig del av diegesen. I likhet med forklarende mellomtitler, har “inserts” en viktig informasjonsrolle som kunne gjøres mulig ved at en karakter skrev, leste eller mottok noe tekstlig (Nagles, 2012, s.369). I figur 3 kan man se hvordan innholdet i et brev blir presentert via en mellomtittel i filmen *Love & Friendship* (2016), mens i figur 4 blir det skriftlige presentert som en “insert” i filmen *Little Women* (2019) og teksten er tydelig en del av diegesen.



Figur 3 Love & Friendship (2016)

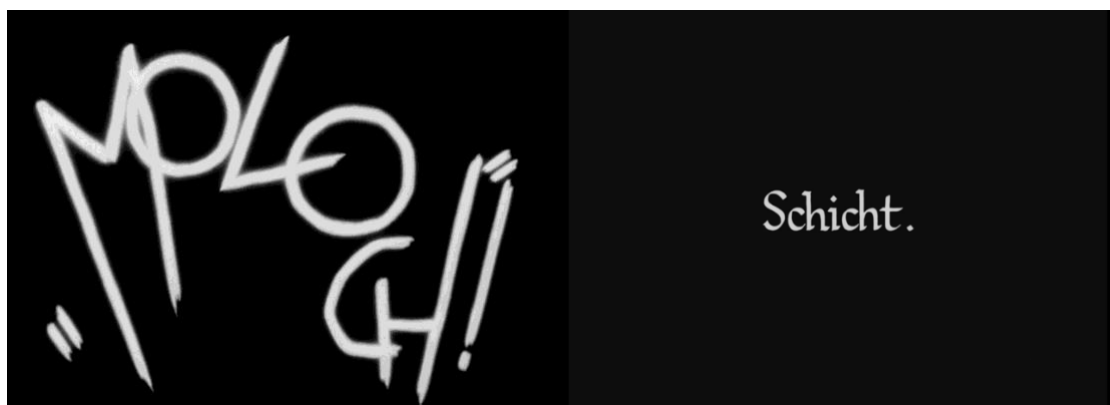


Figur 4 Little Women (2019)

Allerede i 1907-08 var mellomtitler oppe til diskusjon med hensyn til deres nytte, visuelle og språklige form, frekvens og lengde. I 1910 kom de i generell bruk og i løpet av det følgende tiåret ble de normen i filmbransjen. Men med fremkomsten av lydkino ble mellomtitler stemplet som ikke-filmatiske og ble ansett som et foreldet hjelpemiddel for fraværet av lyd. En holdning som lenge ble akseptert. Likevel kan deres betydning ikke benektes, for mellomtitler bidro avgjørende til fremveksten av redigering og klipping av film, narrativ som var selvstendig og uten hjelp fra en foreleser, og til og med i utviklingen til spillefilmen (Dupré, 2005, s. 326).

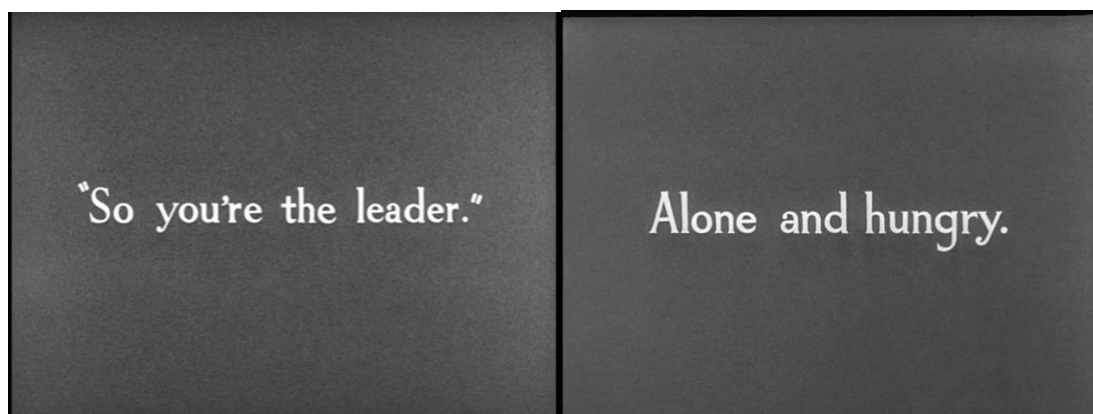
I et forsøk på å dekke deler av det store tidshoppet fra stumfilmene på 1920-tallet frem til moderne film, og da også de spesifikke filmene jeg skal analysere i denne oppgaven, vil jeg inkludere eksempler på filmer som har brukt mellomtitler på forskjellige måter gjennom ulike tiår. Dette er ikke ment som en dekkende tidslinje eller en grundig gjennomgang av mellomtitlenes utvikling, men snarere som en illustrasjon av deres vedvarende relevans og anvendelse. Gjennom å gi eksempler fra forskjellige perioder, vil jeg vise at mellomtitler har tilpasset seg og utviklet seg i tråd med filmens teknologiske og estetiske fremskritt, og at de fortsatt spiller en sentral rolle i moderne filmproduksjon.

Metropolis, regissert av Fritz Lang og utgitt i 1927, kan sees på som en banebrytende film som ved bruk av mellomtitler, store kulisser og visuelle effekter har fått stempel som en pioner innen stumfilm (*Metropolis* (1927 film), 2024). Mellomtitlene i *Metropolis* fungerer som en nødvendighet for å kommunisere handling og dialog i fraværet av lyd. På denne måten bidrar mellomtitlene til å sette tonen og tempoet i filmen. Mellomtitlene er også kunstnerisk integrert i filmens visuelle stil, ved bruk av ekspressive fonter og dekorative rammer som reflekterer filmens futuristiske estetikk. Filmen, som er satt i en dystopisk fremtid, bruker mellomtitlene til å bygge dramatik, samt å tydeliggjøre karakterers motivasjoner. Da *Metropolis* traff kinolerretet var mottagelsen blandet. På den ene siden mottok den ros for bruken av de visuelle effektene og scenografi, men også for mellomtitlenes kunstneriske kvalitet. På den andre siden fikk den kritikk for den narrative strukturen og tematiske innhold. Enkelte kritikere mente filmen var for overambisiøs, at narrativet til tider fremsto forvirrende, til tross for de forklarende mellomtitlene (*Metropolis* (1927 film), 2024). Likevel har *Metropolis* nå et stempel som en klassiker innen filmhistorien. Filmens mellomtitler har blitt studert gang på gang som et eksempel på hvordan tekst kan integreres i film for å forbedre både narrative og visuelle aspekter, se figur 5.



Figur 5 Mellomtitler fra *Metropolis* (1927).

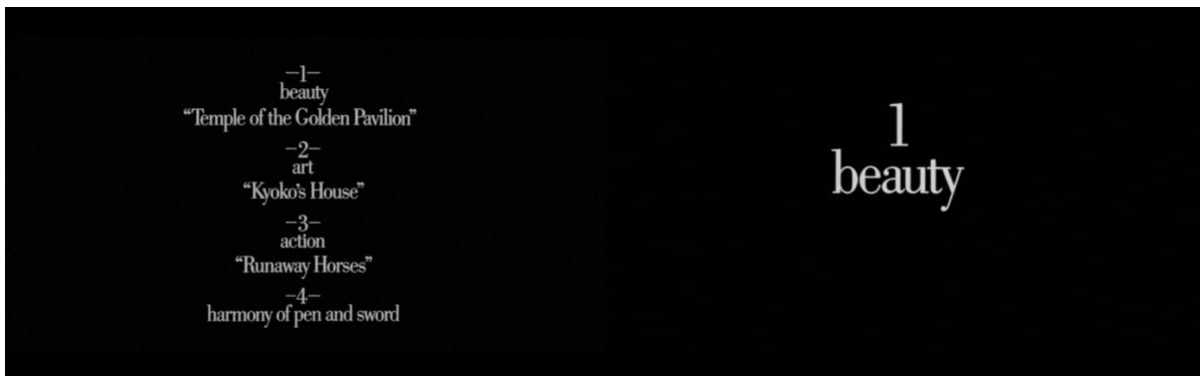
Charlie Chaplin sin *Modern Times*, utgitt i 1936, markerer slutten på stumfilmens æra. Selv om filmen inneholder både lyd og dialog, benytter filmen likevel mellomtitler på en strategisk måte for å fremheve komiske elementer og for å kommentere på handlingen, se figur 6. Mellomtitlene brukes sparsomt, men effektivt (*Modern Times (film)*, 2024). Filmens kommentarer og satiriske blikk på industrialisering og hvordan det påvirker menneskelivet blir tydeliggjort med hjelp av mellomtitlene. Responsen på *Modern Times* var overveldende positiv fra både publikum og kritikere (*Modern Times (film)*, 2024). Filmen fikk blant annet ros for hvordan Chaplin sin fysiske komikk forsterket den sterke samfunnskritikken. Den positive responsen baserte seg også på hvordan Chaplin klarte å bevare essensen av stumfilmen i en tid hvor lydfilm var godt på vei til å ta over markedet. Mellomtitlene ble sett på som en nostalgisk, men effektiv måte å beholde stumfilmens sjarm samtidig som det ble brukt moderne filmteknikker (*Modern Times (film)*, 2024). Denne samhandlingen av det gamle og det moderne bidro til filmens suksess, og gjorde at filmen, fortsatt i dag, blir sett på som en bro mellom to forskjellige epoker i filmhistorien, og fått stemplet som en klassiker.



Figur 6 Mellomtitler fra *Modern Times* (1936).

Mishima: A Life in Four Chapters, regissert av Paul Schraders og utgitt i 1985, benytter mellomtitler på en mer strukturell og tematisk måte. Filmen er delt inn i fire kapitler, hvor mellomtittelene markerer overgangen mellom sekvensene, se figur 7. Mellomtitlene fungerer som narrative pauser som gir publikum muligheten til å reflektere over de komplekse temaene som utforskes. De gir også en følelse av rytme og strukturerer filmen med å binde sammen de forskjellige tidsperiodene og visuelle stilene filmen benytter for å fortelle Mishima sin

livshistorie. Filmen ble møtt med stort sett positiv kritikk. Filmens bruk av farger, scenografi og musikk var elementer som ble trukket frem som positive. Mellomtitlene ble også prisert og fremhevet som en smart narrativ teknikk som ledet publikum gjennom det fragmenterte narrative. Mellomtitlene ble sett på som viktige for å opprettholde klarhet og kontinuitet, noe som var avgjørende grunnet filmens komplekse struktur (Mishima: A Life in Four Chapters, 2024).



Figur 7 Mellomtitler fra *Mishima: A Life in Four Chapters* (1985).

Clerks, utgitt i 1994, er en moderne indie-film regissert av Kevin Smith. Mellomtitlene i filmen fungerer som kapittelinndelinger som strukturerer de ulike sekvensene av hovedkarakterenes dag, se figur 8. Hva mellomtitlene består av er en miks av karakterenes navn og tilfeldige ord fra ordboken som regissøren har plukket ut. Mellomtitlene, til tross for sin lite beskrivende utforming, bidrar til å knyte sammen det ellers vage narrative (*Clerks* (film), 2024). Filmen følger en dag i livet til en helt vanlig butikkmedarbeider. Dette trivielle utgangspunktet gjorde at filmen ble godt tatt imot av unge voksne som kjente seg igjen i utfordringene som ble skildret på en humoristisk måte. Filmen er blitt beskrevet som å ha en tydelig lavbudsjett-estetikk, blant annet ved å være filmet i svart-hvitt. Dette, sett sammen med mellomtitlenes tilfeldige fremtoning, forsterket appellen til unge voksne. På mange måter er stemningen like sentral som handlingen, og filmen regnes i dag som en kult-klassiker (*Clerks* (film), 2024).

Vilification

Randal

Figur 8 Mellomtitler fra Clerks (1994).

Mellomtitlenes vedvarende bruk understreker deres betydning i filmhistorien og deres fortsatte relevans i moderne film. Som denne oppgaven vil vise, er mellomtitler ikke bare et verktøy fra stumfilmene, men en integrert del av filmens estetiske og narrative muligheter som fortsatt brukes av filmskapere for å berike fortellingen og engasjere publikum.

2.1.1 Mellomtitelens begynnelse

Dupré forklarer at utseende til de første mellomtitlene i filmvisninger blir bedre forstått når man ser på kinoens fremvekst i sammenheng med samtidsforestillinger, spesielt tradisjonen med såkalte «magic lantern shows». De første utstillerne presenterte en rekke bevegelige bilder, som vanligvis varte i et minutt eller mindre og besto av en enkelt scene, illustrerte sanger, trylletriks, tegneserier og lanterneshow. Fremvisningen skjedde mesteparten av tiden med en prosjektor og en lykt, og kunne derfor projisere både filmer og glassbilder. Dermed kunne et lysbilde projiseres med tittelen på neste film mens spolen ble skiftet. Tilskueren ville da se en rekke bevegelige bilder og titler på skjermen, som allerede var tilfellet i «magic lantern»-projeksjoner som illustrerer eventyr. Dette systemet tillot en flytende og uavbrutt projeksjon som førte til sammenheng av narrative og tematiske sekvenser (Dupré, 2005, s. 327). I de visningene hvor klippene involverte et lignende tema eller episoder av en fortelling, bestemte logikken rekkefølgen. Som i lanterneshow kunne bilder minne om episoder som allerede var kjent for publikum. Disse seriene kunne klare seg uten titler, en forteller ville da fylle ut mulige hull i narrativet for publikum.

Kjøp eller opprettelse av separate titler og mellomtitler stoppet på et tidspunkt å være noe de som viste filmene kunne gjøre. Produsentene distribuerte istedenfor filmer som var klar til bruk. Dupré påpeker at historien til praksisen imidlertid ikke er lineær. Filmselskapet

American Mutoscope and Biograph brukte lysbilder frem til 1904, noen utstillere fortsatte å redigere filmer, og selskapet Vitagraph unnlot tilsynelatende mellomtitler frem til *Francesca di Rimini* (1907). Dette mangfoldet av praksiser, påpeker Dupré, gjør det vanskelig å spore hvordan titler og mellomtitler faktisk ble projisert i dens opprinnelse. Deres skjøre kjemiske sammensetning, som ofte fremskyndet skaden av utstillingstrykk, har økt vanskelighetsgraden. Derfor har andre kilder enn selve filmen, som kataloger og fagpresse, vært viktige bidrag i å identifisere viktige landemerker i praksisens historie (Dupré, 2005, s. 328).

Dupré utdyper videre at de første mellomtitlene så ut som hovedtitler. De var laget i store fete bokstaver og tok opp mye av skjermplassen, dette gjorde også at mellomtitlene måtte være korte og konsise. Enkelte filmer som *The Kleptomaniac* (1905) hadde for eksempel kun mellomtitler som besto av ett ord. Rundt 1905 ble hele setninger hyppigere brukt og kunne bli brukt til å introdusere en gruppe med klipp. For å spesifisere tid og sted forble korte uttrykk normen. Da filmene begynte å bli lengre rundt 1907, skjedde samtidig en økning i antall bilder, mellomtitler og ord som ble brukt. Ifølge Dupré, ble lengre tekster med en variasjon av mindre og store bokstaver brukt for å strukturere og rangere forskjellige utsagn innenfor samme mellomtittel. Det var på denne måten selve det skrevne ordet ble et visuelt element i filmene (Dupré, 2005, s.328).

2.1.2 1910-tallet og utover

Etter hver som industrien ble mer organisert, ble praksisen med mellomtitler mer konvensjonell. I USA på 1910-tallet var det flere selskap som begynte å bruke ferdiglagde mellomtitler. Mellomtitler som «THE NEXT DAY», «FORGIVEN» eller «WEDDING BELLS» ble gjenbrukt til et bredt spekter av filmer. De første formene for rulletekst dukket også opp på denne tiden. Allerede i 1911 ble karakterer og skuespillere introdusert i samme mellomtittel. Filmens hovedtittel dukket også ofte opp med store bokstaver øverst i hver mellomtittel (Dupré, 2005, s.329). Dupré viser til at 25% av filmene fra 1907-1909 som er bevart i dag inkluderer mellomtitler, mens 70% av filmene fra 1912 gjøre det. Denne økningen illustrerer hvordan mellomtitler ble en integrert del av narrativet til filmer og en viktig komponent for å formidle handling og karakterutvikling til publikum. Dupré påpeker at rundt 1913 ble korte mellomtitler i mindre grad benyttet, og store bokstaver forsvant gradvis, ettersom små bokstaver og tegnsetting kom i bruk.

Mens mellomtitler fortsatt kunne tjene til å introdusere nye narrative sekvenser, beskrev de ikke lenger sentrale øyeblikk i handlingen som bilder skulle illustrere. Titler og bilder samarbeidet heller for å fortelle narrativet sammen. Dupré peker på at begrepene «tittel» og «undertittel» ikke lenger ble brukt i sin bokstavelige betydning og heller refererte generelt til hvilken som helst tekst, inkludert karakterenes dialog. Mellom 1910 og 1914, etter hvert som nærbilder ble hyppigere brukt og skuespillere utpekte seg i større grad, ble dialogtittelen endret. Der den før alltid ble presentert før dialogen ble sagt og skrevet i store bokstaver, ble den nå heller utformet med små bokstaver og innrammet av anførselstegn, plassert inn i scenen hvor dialogen ble sagt (Dupré, 2005, s. 331). Denne dialogmellomtittelen dukket bare gradvis opp, ifølge Dupré. Publikums reaksjoner på slike endringer kom fort. Selv om det var aksept rundt at dialogen ble tilpasset tidspunktet dialogen ble sagt, kom det innvendinger på det forstyrrende elementet dialogtittelen medbrakte (Dupré, 2005, s. 331).

Etter hvert som mellomtitler ble mer utbredt, diskuterte fagpressen deres nytte og grenser. Dupré viser til hovedkritikken som besto av at (1) de ødela spenningen ved å på forhånd gi et sammendrag av handlingen, (2) hadde en negativ innvirkning på «virkelighetseffekten» til filmen, (3) var for hyppige eller for lange, og (4) mangel på lesbarhet og eksplisitt innhold. Likevel var det konsensus på enkelte punkter. Mellomtitler ble ansett som nødvendige for å forstå en film og muliggjorde en mer effektiv og naturlig kontinuitet i narrativet. Men dette var kun positivt så lenge mellomtitlene vekket nysgjerrighet uten å gi bort for mye informasjon og forble så lite forstyrrende som mulig. De måtte også være lesbare, det vil si projisert i henhold til lesehastigheten på ett ord per sekund, med fem sekunder totalt lagt til for de som eventuelt leste saktere (Dupré, 2005, s. 333).

Utviklingen av mellomtitler hadde også andre effekter, blant annet effekten med å transformere miljøet der levende bilder ble stilt ut. Ifølge Dupré formidlet de spesifikt informasjon som tidligere ble gitt av direkte tale, enten fra en foreleser eller fra skuespillere bak skjermen. Den separate diskursen mellomtitlene skapte gjorde at publikum kunne identifisere seg både med kameraets synsvinkel og teksten mens de leste dem. Ved å lokke frem publikums deltakelse i rekkefølgen og artikuleringen av elementer, opprettholdt de en sammenheng. De henvendte seg til hver tilskuer individuelt, omtrent som fortelleren av en bok, og skapte dermed en radikal endring i mottakelsen av filmer. Mens tilskuere i de første årene snakket med hverandre og kom med kommentarer om filmen underveis, ble det stadig mer stille under visningene (Dupré, 2005, s. 333). Dupré peker på at det faktisk var et problem med

fremkomsten av lydfilmer fordi de hadde veldig lavt volum, så bare de nærmeste tilskuerne kunne høre noe, derimot kunne mellomtitler leses på avstand selv i store kinoer.

Mellomtitler bidro også til å gjøre filmer mer akseptable, noe som var særlig nyttig for de som eksperimenterte med nye praksiser og metoder innen filmproduksjon. Mellomtitlene fungerte da som et anker, som forsikret publikum om hva som ble vist og betydningen av det. En allvitende skriftstemme utviklet seg, som kan minne om den allvitende fortelleren i en roman. Denne skriftstemmen ga karakterene en stemme, formulerte deres intensjoner, følelser, kunnskap, sosial status og bakgrunn, de sosiale relasjonene som bandt dem sammen, kausaliteten til hendelser og tidsmessige signaler (Dupré, 2005, s. 334). Karakterenes motivasjoner, og ikke bare handlingene deres, drev dermed handlingen fremover, og narrativet kunne utfolde seg som om den diegetiske verden faktisk eksisterte. Denne allvitende skriftstemmen utvidet spekteret av muligheter for komplekse og originale fortellinger. Ifølge Dupré, gjorde mellomtitlene det mulig å forklare en mindre kjent eller mer kunstnerisk fortelling og å gradvis øke spenning gjennom selektiv levering av informasjon. Dupré påpeker at selv om mellomtitler inntil nylig ble betraktet som et foreldet, ikke-filmatiske element, og til tross for at det er en spesielt ustabil komponent i stumfilmer, er mellomtitler nå gjenstand for forskning og rekonstruksjon, så vel som et emne for seriøs undersøkelse.

2.2 Narrativ

Narrativ er en grunnleggende måte mennesker gir mening til verden på (Bordwell og Thompson, 2008, s. 74). Mer generelt har vi forventninger som er karakteristiske for den fortellende formen. Vi antar at det vil være karakterer og en handling som vil involvere disse karakterene med hverandre. Vi forventer en rekke hendelser som på en eller annen måte vil være sammenkoblet. Videre forventer vi sannsynligvis at problemene eller konfliktene som oppstår i løpet av handlingen, vil nå en form for avslutning, enten de blir løst, eller at det i det minste kastes nytt lys over dem. Publikum kommer derfor forberedt på å tolke og gi mening til en fortellende film (Bordwell og Thompson, 2008, s. 74).

Det er avgjørende å ha en grundig forståelse av narrativ når man analyserer en fortellende film. Narrativet fungerer som en struktur som organiserer hendelser og karakterer i en sammenhengende helhet. Denne strukturen er det som gir filmen mening og dybde, og det er gjennom narrativet at publikum kan følge og forstå handlingen. Et velstrukturert narrativ gir publikum muligheten til å engasjere seg emosjonelt og intellektuelt med filmen.

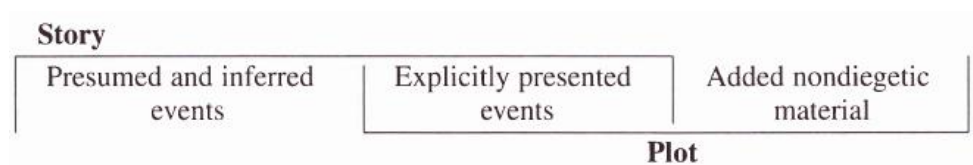
Overfloden av historier og narrativ som omringer oss gjør at publikum har konkrete forventninger til hvordan en narrativ film skal være strukturert. Mens publikum ser på filmen, plukker de opp signaler, husker informasjon, forutser hva som vil skje, og deltar generelt i skapelsen av filmens form (Bordwell og Thompson, 2008, s.75). Filmene former spesifikke forventninger ved å skape nysgjerrighet, spenning og overraskelse i løpet av filmens gang. Filmens slutt har i oppgave å tilfredsstille eller møte forventningene som filmen som helhet har skapt. Sluttene kan også aktivere hukommelsen ved å gi publikum signaler om å gå gjennom tidligere hendelser, eller vurdere dem i et nytt lys.

Bordwell og Thompson definerer narrativ som «en rekke hendelser i en årsak-virkning-relasjon som eksisterer i tid og rom» (Bordwell og Thompson, 2008, s.75). Et narrativ er det man som regel mener med begrepet historie eller fortelling. Et typisk narrativ begynner med en situasjon, en rekke endringer skjer ifølge av årsak-virkning-relasjon, deretter oppstår en ny situasjon som fører til slutten på narrativet. Engasjementet til seeren i relasjon til narrativet avhenger av forståelsen av mønsteret av endring og stabilitet, årsak og virkning, tid og rom (Bordwell og Thompson, 2008, s.75). Bordwell og Thompson minner oss på at alle komponentene i definisjonen deres, kausalitet, tid og rom, er viktige for narrativ i de fleste medier, men at kausalitet og tid er helt sentral. En tilfeldig rekke hendelser er vanskelig å forstå som en historie. Hvis man som publikum ikke kan se sammenhengen mellom de kausale og tidsmessige forholdene mellom hendelsene er det vanskelig å tolke det som et narrativ.

Vi gir mening til en fortelling ved å identifisere hendelsene og koble dem sammen gjennom årsak og virkning, tid og rom. Men som publikum gjør vi også andre ting. Vi trekker ofte slutninger om hendelser som ikke blir eksplisitt presentert, og vi gjenkjenner tilstedeværelsen av materiale som er utenfor historiens verden. For å beskrive hvordan vi klarer å gjøre disse tingene, kan vi trekke en distinksjon mellom historie og plott (noen ganger kalt historie og diskurs). Vi gjør ofte antakelser og slutninger om hendelser i en fortelling. Med andre ord trekker vi slutninger om årsakssammenhenger, tidsrekkefølge og en annen lokalitet selv om ingen av disse opplysningene er direkte presentert. Vi er sannsynligvis ikke klar over at vi har gjort disse slutningene, men de er ikke mindre faste fordi de går ubemerket hen. Mengden av alle hendelsene i en fortelling, både de som er eksplisitt presentert og de seeren trekker slutninger om, utgjør historien (Bordwell og Thompson, 2008, s.76).

Den totale verdenen av handlingen i historien kalles, som nevnt, filmens diegese. Begrepet plott brukes til å beskrive alt som er synlig og hørbart til stede i filmen. Plottet

inkluderer først og fremst alle historiehendelser som er direkte avbildet. Merk imidlertid at filmens plott også kan inneholde materiale som er utenfor historiens verden. Rulletekst og bakgrunnsmusikk er eksempler på elementer som er ikke-diegetiske, siden de hentes inn utenfra historiens verden (Bordwell og Thompson, 2008, s.77). Rulletekster og ekstern musikk er derfor ikke-diegetiske elementer. Ikke-diegetisk materiale kan forekomme andre steder enn i rulletekster, som for eksempel mellomtitler.



Figur 9 Diagram som viser visualiserer skille mellom plot, historie og ikke-diegetisk materiale.

Vanligvis er det karakterer som fungerer som agenter for årsak og virkning. Ved å utløse og reagere på hendelser spiller karakterene roller i filmens formelle system. I enhver narrativ film, enten den er fiksjon eller dokumentar, skaper karakterer årsaker og registrerer virkninger. Innen filmens formelle system får de ting til å skje og reagerer på hendelser. Deres handlinger og reaksjoner bidrar dermed sterkt til seeres engasjement til filmen. Generelt sett søker seeren aktivt å koble hendelser ved å se etter årsak og virkning. Gitt en hendelse, pleier vi å forestille oss hva som kan ha forårsaket den eller hva den i sin tur kan forårsake. Det vil si, vi leter etter kausal motivasjon (Bordwell og Thompson, 2008, s.77).

Bordwell og Thompson viser til deres historie-plott-differensiering med å klargjøre hvordan tid former vår forståelse av narrativ handling. Årsaker og deres virkninger er grunnleggende for fortelling, men de skjer over tid. Mens vi ser på en film, konstruerer vi historiens tid basert på det plottet presenterer. For eksempel kan plottet presentere hendelser utenfor kronologisk rekkefølge. Slike alternativer betyr at mens man konstruerer filmens fortelling ut fra plottet, er seeren engasjert i å prøve å sette hendelser i kronologisk rekkefølge og tilordne dem en viss varighet og frekvens. De ulike måtene en films plott kan manipulere historierekkefølge, varighet og frekvens på, illustrerer hvordan vi aktivt deltar i å gi mening til den narrative filmen. Plottet gir ledetråder om kronologisk rekkefølge, handlingenes tidsperiode og antall ganger en hendelse forekommer, og det er opp til seeren å gjøre antakelser og slutninger og danne forventninger.

Åpningen til en film gir grunnlaget for det som skal komme og introduserer oss til fortellingen. I noen tilfeller vil plottet prøve å vekke nysgjerrighet ved å trekke oss inn i en serie handlinger som allerede har startet. I andre tilfeller begynner filmen med å fortelle oss om karakterene og situasjonene deres før større handlinger inntreffer. De fleste utviklingsmønstre i plottet avhenger i stor grad av måten årsaker og virkninger skaper endring i karakterens situasjon. Det vanligste generelle mønsteret er en endring i kunnskap. Svært ofte lærer en karakter noe i løpet av handlingen, der den mest avgjørende kunnskapen kommer ved det endelige vendepunktet i plottet. For ethvert utviklingsmønster vil tilskueren danne spesifikke forventninger. Mens filmen trener seeren i sin spesielle form, blir disse forventningene mer og mer presise. Fortellingen vil typisk løse kausale problemer ved å bringe utviklingen til et høydepunkt, eller klimaks. I klimakset presenteres handlingen som å ha et begrenset spekter av mulige utfall (Bordwell og Thompson, 2008, s.77). .

Plottet kan gi informasjon på en slik måte at det skaper forventninger eller øker spenningen. Alle disse prosessene utgjør fortellingen, plottets måte å distribuere fortellingsinformasjon på for å oppnå spesifikke effekter. Fortelling er øyeblikk-for-øyeblikk-prosessen som veileder oss i å bygge fortellingen ut fra plottet. Mange faktorer spiller inn i fortelling, men de viktigste involverer rekkevidden og dybden av fortellingsinformasjonen som plottet presenterer (Bordwell og Thompson, 2008, s 92) . Ifølge Bordwell og Thompson vil en allvitende fortelling, for eksempel, gå ut på at vi som seer vet mer, ser og hører mer enn noen av karakterene kan. En annen måte å motta informasjon på er å ha akkurat samme informasjon som en av karakterene. Fortellingen blir da begrenset til hva karakteren vet. Begge disse fremgangsmåtene tilbyr visse fordeler. Ved å begrense kunnskapsområde til en karakter, kan filmen skape nysgjerrighet og overraskelse. Begrenset fortelling er viktig for mysteriefilmer for eksempel.

Bordwell og Thompson understreker at informasjonen seeren får i en fortelling aldri er helt ubegrenset over hele filmen. Det er alltid noe vi ikke blir fortalt, selv om det bare er hvordan historien vil ende. Derfor er en vanlig strukturering at plottet skifter konstant fra karakter til karakter for å endre vår kilde til informasjon. På samme måte er en helt begrenset fortelling ikke vanlig. Selv om plottet er bygget rundt en enkelt karakter, inkluderer fortellingen vanligvis noen scener som karakteren ikke er til stede for å være vitne til. Begrenset fortelling har en tendens til å skape større nysgjerrighet og overraskelse for seeren. En annen komponent som også kan skape nysgjerrighet og overraskelser til seeren, er anvendelsen av upålitelig forteller.

2.2.1 Upålitelig forteller

Spesielt relevant til analysen av *Verdens Verste Menneske* er det som kalles upålitelig forteller. Ifølge Volker Frenz, blir begrepet upålitelige fortellere i økende grad behandlet med en viss mangel på respekt innenfor narrativteori. Han peker på at begrepets definisjon har blitt en miks av mye rart, hovedsakelig på grunn av en uheldig mangel på bevissthet om flere sentrale tekster innen narrativ teori som vises av en rekke forfattere. Det var lenge tanken om at det fantes to klasser upålitelige forteller i film som dominerte. En upålitelig karakterforteller som gir uttrykk for å være kilden til det vi ser og hører, og som så viser seg å være upålitelige med hensyn til fakta i den fiktive verdenen. Og en type upålitelige voice-over-fortellere, eller fortellerstemme, hvis subjektive tolkninger av bestemte scener umiddelbart undergraves av bildet som gir den "korrekte" lesningen av slike scener (Frenz, 2005, s.133).

En rekke forskere har søkt å utvide omfanget av upålitelig filmatisk fortelling ved å undersøke tilfeller av upålitelig fortelling i filmer uten en personliggjort forteller. I denne sammenhengen har upålitelig fortelling, eller en upålitelig forteller, blitt definert som en type fortelling som får seeren til å trekke feilaktige slutninger (Bordwell 1985, s. 83). Selv om det har blitt oversett i mer enn et tiår, har Seymour Chatman advart om overflødig bruk av begrepet. Frenz viser til Chatman som argumenterer for at det er viktig å være presise i bruken av begrepet upålitelig fortelling. Det er et meningsfylt konsept bare når det refererer til de faktiske og åpenbare feilrepresentasjonene eller forvrengningen av fakta (Frenz, 2005, s.134).

Teorien om upålitelig forteller bygger på en forståelse av narrasjon som en prosess der leseren aktivt konstruerer mening. Dette krever at leseren skiller mellom forfatterens, fortellerens og karakterenes stemmer. Wayne Booths teori om fortellerens retorikk understreker hvordan forfattere kan bruke upålitelighet for å engasjere leseren i en mer aktiv leserrolle (Booth, 1961, s. 158). Gérard Genette utvider denne diskusjonen ved å klassifisere forskjellige narrative nivåer og stemmer, og påpeker hvordan forfatterens kontroll over narratologiens struktur kan skape effekter av upålitelighet (Genette, 1980, s. 213-214). Genette argumenterer for at fortellerens posisjon i forhold til narrativet, enten de er en del av handlingen i form av en karakter eller utenfor den som en fortellerstemme, påvirker det graden av upålitelighet.

2.3 Stemning

I analysen av *The Favourite* vil jeg undersøke mellomtitlenes bidrag til stemningsendringene i filmen. Hensikten er derfor ikke å gå i dybden på hvilken stemning *The Favourite* uttrykker. Men det vil likevel være relevant å definere hva som menes med begrepet stemning, ettersom mellomtitlene også kan regnes som et element som bidrar til stemningen.

Robert Sinnerbrink skriver om hvordan stemningen i en film er en viktig faktor for filmens helhetlige uttrykk. Likevel er det et tema som gang på gang blir oversett innenfor medieestetikken. Stemning er en essensiell dimensjon av film, hvor blant annet defineringen av forskjellige sjanger er en måte å foreslå ulike stemninger. Sinnerbrink forklarer at det ofte kan være vanskelig å finne ordene når vi forsøker å forklare stemning og hvordan det uttrykkes, ettersom det kan fremstå noe abstrakt. Han påpeker likevel viktigheten av å ta det med i betraktning i filmteorien, ettersom vi ikke kan forklare hvordan mening i film kommuniseres via stil og komposisjon uten det (Sinnerbrink, 2012, s. 148).

Et annet begrep som også brukes mye når stemning diskuteres, er tone. Filmteoretiker Greg M. Smith definerer stemning som «en gjennomgripende emosjonell orientering som kan påvirkes av alt fra nyansene i skuespillernes presentasjon til aspekter av visuell stil» (MacDowell, 2011, s. 14). Til tross for definisjoner av stemning, er tone fortsatt fraværende i de fleste beskrivelser. MacDowell hevder at på samme måte som stemning, så er tone også noe diffus og vag i sin beskrivelse. Han forsøker likevel å definere tone som «måtene filmen henvender seg til sin tilskuer på og implisitt inviterer tilskueren til å forstå sine holdninger til materialet og dens stilistiske uttrykk» (MacDowell, 2011, s. 14). MacDowell påpeker at det er den implisitte holdningen som skiller de to begrepene. Mens en film sin stemning alene relaterer seg til følelser, er tone nærmere et standpunkt. Hvor en film sin stemning i visse tilfeller kan dikteres av en karakters følelser, vil tone i stedet være et spørsmål om holdningen vi oppfordres til å innta overfor disse følelsene.

Sinnerbrink gir også en definisjon på tone som fremstår noe klarer. Tone kan sies å være regissøren sin intensjon, og utgjør dermed den overordnede tonen til filmen. Stemning er publikums respons og mottakelse på det de ser, og kan i større grad variere i løpet av en film (Sinnerbrink, 2012, s. 153). Tone og stemning vil, sammen med andre elementer, konstruere og bidra til filmens overordnede visuelle uttrykk og da også stil. Sinnerbrink forklarer at stemning oppleves når passende stemningssignaler blir presenterte i film. Eksempler på slike signaler er blant annet musikk, emosjonell dialog, “framing” og farger.

Mellomtitler, vil jeg argumentere, også kan brukes som slike signaler. Disse signalene hjelper publikum med å navigere i filmens følelsesmessige landskap og bidrar til å forme publikums opplevelse av filmen.

I en utforskende studie undersøker Jussi Tarvainen, Stina Westman, and Pirkko Oittinen hvordan estetiske trekk ved en film forholder seg til hverandre og bidrar til filmens stemning. De definerer stemning som «et sett med signaler som orienterer seeren mot å oppleve følelser (Tarvainen, Westman og Oittinen, 2015, s. 1). På samme måte som i definisjonene til Sinnerbrink og Smith, peker også Tarvainen, Westman og Oittinen på stemning sin sentrale rolle i en films overordnede stil. Disse teoriene og studiene understreker betydningen av stemning og tone som avgjørende elementer i filmens helhetlige estetikk. Gjennom en dypere forståelse av hvordan mellomtitler fungerer som stemningssignaler, kan vi få en bedre innsikt i hvordan de bidrar til å forme publikums opplevelse og forståelse av filmen.

2.4 Semiotikk i filmspråk

Når vi betrakter film som en visuell form for kommunikasjon, er det viktig å forstå hvordan filmen formidler mening gjennom sine bevegelige bilder. Filmskapere konstruerer scener ved hjelp av ulike filmatiske teknikker, som montasje, bildekomposisjon, lyssetting, lydelementer og mise-en-scène, for å formidle et bestemt budskap og utløse en planlagt reaksjon fra publikum. Hvert element på skjermen er nøye utvalgt for å bidra til den overordnede meningen, hvor enkelte elementer er mer åpenbare i sin betydning enn andre. Bill Nichols forklarer at reaksjonene til publikum vil avhenge av deres kjennskap til det de ser, men at det finnes en viss universalitet i enkelte visuelle metaforer som etablerer seg i konvensjoner. Disse konvensjonene fungerer i hovedsak som retningslinjer for utvelgelse og arrangering av visse type bilder i en scene. Nichols poengterer at filmkonvensjoner kan variere over tid, men at det er noen som forblir konstante i filmens verden. En av disse konvensjonene er kontinuitet. Nichols definerer kontinuitet som «alle måter å organisere klipp slik at overgangen fra ett klipp til det neste ikke forstyrrer publikum» (Nichols, 2010, s. 30). Kontinuitet forsterkes ofte gjennom kombinasjonen av filmatiske bilder, men også gjennom bruk av andre elementer, som musikk eller grafiske elementer i form av mellomtitler, som kan hjelpe til med å utføre meningsfulle overganger mellom scener.

Videre er det nettopp konvensjonene, i form av visuelle metaforer, som gjør det mulig for filmskaperne å forutse hva deres generelle publikum vil oppfatte. I stumfilmen, for eksempel, hvor lyden fortsatt ikke var til stede, måtte regissørene kun stole på de visuelle tegnene. Nichols påpeker at "nesten alle seere gjenkjenner et filmklipp av en hatt som en hatt» (Nichols, 2010, s.34). På samme måte kan publikum gjenkjenne karakterenes sosiale status basert på hvilke klær de går med for eksempel. Ifølge Nichols, kan denne visuelle oppfattelsen på et dypere nivå til og med vekke personlige følelser hos publikum. For eksempel et ønske om å eie samme hatt, eller utløse et minne om en lignende hatt som tilhørte en død slektning. De mulige reaksjonene er utallige, og det vil være en umulig oppgave for en filmskaper å skaffe full oversikt over publikums mulige reaksjoner.

Selv om man ikke kan få oversikt over alle de uendelige mulighetene for publikums reaksjoner, kan man studere den aktive bruken av tegn kalt semiotikk. Semiotikk er basert på Ferdinand de Saussures semiologiteori, som viser til grunnleggende elementer i film som blir brukt for å skape mening (Nichols, 2010, s. 31). Saussures regne som grunnleggeren av semiologi. Semiotikk defineres som studiet av sosialt betingede systemer av tegne og deres betydning (Gripsrud, 2015, s. 114). Tegn i denne konteksten kan være hva som helst fysisk som er forbundet med en forestilling av noe eller en idé. Saussures brukte linjer, figurer, prikker og lydbølger som eksempler i sine forklaringer.

Tegn er et sentralt begrep i semiotikken. Ifølge Saussures, kategoriserer tegnets innhold verden, da ofte på en kulturelt betinget måte snarere enn som en objektiv realitet. Tegn får sin mening gjennom sitt forhold til andre tegn. Ifølge Nichols, så viser Saussures til at tegn består av en signifikant, selve formen som tegnet tar, og et signifikat, konseptet som tegnet representerer (Nichols, 2015, s. 32). Filmer støtter seg på denne grunnleggende byggesteinen, ettersom publikum umiddelbart knytter en mening, signifikant, til det de ser, signifikat. Ved å forstå viktigheten av tegn i kommunikasjon, og ved å kontekstualisere det i filmspråk, kan vi si at det filmatiske språket er bygget opp av tegn (Nichols, 2015, s. 32).

Innen semiotikk er betydning naturligvis viktig. Vi som mennesker er meningsskapende og meningssøkende. Gripsrud viser til to nivåer av betydning: denotasjon og konnotasjon. Denotasjon er den direkte betydningen, mens konnotasjon er den indirekte betydningen. Når et ord viser til et objektivt innhold, er det en denotasjon, men ordet kan også ha én eller flere tilleggsbetydninger, også kalt konnotasjoner. Den franske språkforskeren Roland Barthes jobbet mye med semiologiteorien og fokuserte på forholdet

mellom denotasjon og konnotasjon. Et av hans viktigste poeng var at tegns innhold er skiftende i tid og rom. Samme uttrykk kan ha ulike betydninger for forskjellige mennesker til forskjellige tider og perioder (Gripsrud, 2015, s. 115).

Ifølge Nichols er prosessen med oppfattelsen av film fundamentalt kompleks. Filmmediet er basert på et hybrid språk av ulik natur, hvor da informasjonen oppstår fra forskjellige kilder. Man ser på et klipp fra en film og vil oppfatte innholdet fra det bevegelige bildet (visuelt), lydelementer (auditivt), og når det brukes, grafiske elementer (visuelt), og vil videre kombinere betydningene disse elementene i klippet for å forstå den bredere filmatiske verdenen i filmen. Denne kombinasjonen av elementer og oppfattelse går langt utover den grunnleggende antagelse om én-til-én tegn mellom et bilde av et objekt, signifikant, og betydningen av dette objektet, signifikat. Nichols påpeker at i en komplett film blir et bilde av en kniv, for eksempel, en del av et bredere spekter av handlinger, situasjoner og hendelser, motiver og ønsker. En én-til-én oppfattelse av et bilde av en kniv, signifikant, så kan signifikat for eksempel være et «mordvåpen» eller «bestikk» (Nichols, 2010, s. 70). Denne teoretiske rammen gir et fundament for å analysere hvordan film bruker semiotiske prinsipper for å skape og formidle mening, samt hvordan seerne tolker disse tegnene basert på deres kulturelle og individuelle kontekster. Dette teorikapittelet vil legge hovedgrunnlaget for analysene som fyller de neste tre kapitlene.

3. Case #1 – *Verdens Verste Menneske*

Eskil (Vogt) og jeg har for eksempel aldri vært opptatt av plot som utgangspunkt. Plot finnes i filmene våre, men det er ikke utgangspunktet. (...) vi er opptatt av karakter, det er åpenbart et bærende element i alle filmene våre, men vi er også opptatt av det jeg i mangel av bedre ord vil kalle sekvensiell nytelse. (...) Hvordan får vi disse bitene som vi har lyst til å filme, til å bli til noe som ser ut som en struktur?

Joachim Trier (Øyby, 2022).

Verdens Verste Menneske, skrevet og regissert av Joachim Trier, tok både Norge og verden med storm da den traff kinolerretet i 2021. Den er ansett som Trier sitt tredje bidrag til den løst definerte Oslo-trilogien, med *Reprise* (2006) og *Oslo 31. august* (2011) som dens forgjengere. Filmen er en romantisk komedie som både filmkritikere og filmanmeldere prisert høyt og mye. Anmeldere har vektlagt Trier sin egenskap til å skape realistiske og relaterbare karakterer som kommer frem i den gode dialogen. Samtidig gir de også anerkjennelse til filmens struktur, nemlig at den er delt inn med mellomtitler i en prolog, en epilog og 12 kapitler. Avisen *The Guardian* skriver blant annet: “(...) divided in mock-literary style into 12 chapters plus prologue and epilogue, we see Julie evolve, making (often reckless) decisions, the tangible consequences of which seem to be physically absorbed into Reinsve’s mesmerising performance.” (Kermode, 2022).

Nettsiden *Empire* biter seg også merke i filmens noe uvanlige struktur. “As a playful love-letter to uncertainty, it’s far more accessible and watchable (the film’s 12-chapter structure breaks down any potential heaviness) than it has any right to be.” (Kemp, 2022). Men de skriver likevel ikke noe mer om hvordan strukturen og mellomtitlene påvirker deres opplevelse av filmen. Det er med andre ord lite fokus på mellomtitlene.

Filmen gjorde det godt blant filmkritikerne også, og den ble blant annet nominert til Palme d’Or³ på Cannes Film Festival 2021. Renate Reinsve, som har hovedrollen som Julie, ble også nominert og vant for beste kvinnelige skuespiller (*Verdens Verste Menneske*, 2024).

³ Den gjeveste prisen utdelt på Cannes Film Festival, men også generelt anerkjent som den gjeveste prisen å vinne i filmindustrien (Palme d’Or, 2024).

På *Rotten Tomatoes*⁴ har filmen en score på 96% av 100 på deres “tomatometer”. Over 240 av anmeldelsene fra kritikere på nettsiden er utelukkende positive, og gjennomsnittsscoren er 8.7/10. Med andre ord så har filmen gjort det godt hos anmeldere, filmindustrien og publikum.

Selv om filmens struktur og dens bruk av mellomtitler blir nevnt i anmeldelsene, er det likevel ikke de som er fokuset. Titlene og kapittelinnndelingen blir som regel nevnt i en bisetning, eller som tilleggsinformasjon til filmens helhetlige struktur. Dette har jeg forståelse for, ettersom det er en film hvor Trier og teamet hans har gjort det bra på de fleste punkter og det er dermed mye å gripe fatt i. Kinematografien, musikken, skuespillerne og dialogen er blant elementene som blir priset og anerkjent. Men jeg vil likevel påstå at mellomtitlene er såpass sentrale for filmen at de burde få oppmerksomhet på lik linje som andre elementer. Jeg mener mellomtitlene i *Verdens Verste Menneske* har en viktig rolle i filmens struktur og er et sentralt fortellende element for filmens narrativ.

I dette kapittelet skal jeg undersøke hvordan mellomtitler blir brukt som et strukturerende element i filmen *Verdens Verste Menneske*. For å gjøre dette vil jeg anvende narrativ-teori, blant annet om den klassiske Hollywood-modellen og kunstfilm. Jeg skal også vurdere om mellomtitlene kan betraktes som en egen narrativ aktør på lik linje med fortellerstemmen. Jeg skal da se på funksjonen både av fortellerstemmen som anvendes i deler av filmen, men også gå mer i dybden på enkelte av mellomtitlene.

3.1 Filmens univers

Etttersom dette kapittelet vil ta for seg narrativ, med fokus på struktur og forteller, vil jeg gi et kort handlingsreferat for å gi kontekst til analysen. Jeg vil også beskrive kort, men i litt mer detalj, hva som foregår i de forskjellige kapitlene for å enklere kunne trekke inn eksempler senere.

Filmene finner sted i Oslo i moderne tid. Vi følger Julie, hun er en ubeslutsom, sulten og ambisiøs kvinne i slutten av 20-årene som sliter med å fullføre ting. Hun er alltid higen etter noe nytt og spennende og er ikke fremmed for å teste ut nye ting, om det er yrker, kjærester eller “personligheter”. Hun blir kjæreste med undergrunn-tegneserie skaperen Aksel og de har det fint sammen, helt til Julie møter Eivind på en bryllupsfest, og hun får tanken om at hun og Aksel kanskje ikke passer så godt sammen likevel. Eivind har, på samme måte som Julie, en samboer og kjæreste. Julie og Eivind finner likevel frem til hverandre til slutt. Men når Aksel

⁴ En nettside hvor både privat personer og filmkritikere kan anmelde og rangere filmer. Nettsiden settes høyt i bedømmelsen av filmer for mange som ser mye film (Rotten Tomatoes, 2024).

blir kreftsyk, får dette Julie til å tenke seg om. Etter en spontanabort og det som er en uviss tidsperiode i filmen, ender Julie til slutt opp alene, men ikke ensom. Hun har funnet roen i å være med seg selv og ved å finne ut av ting i sitt tempo.

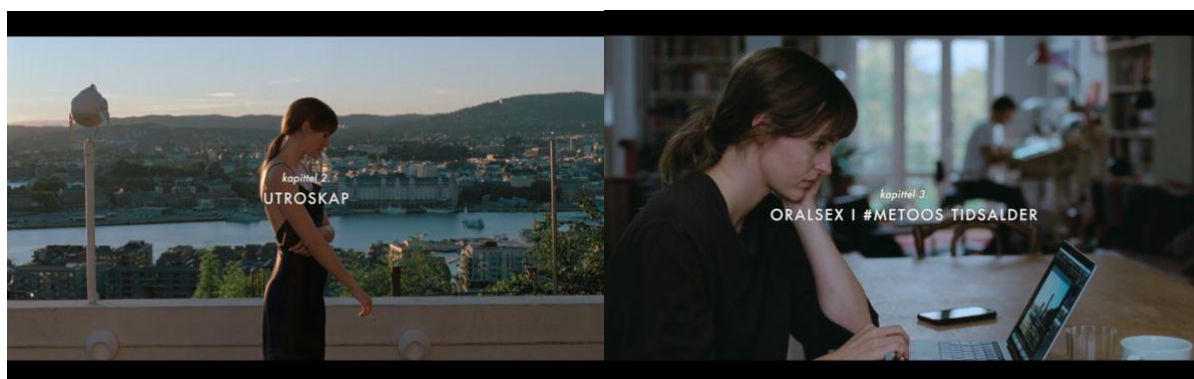
3.1.1 Generell gjennomgang av mellomtitlene

Filmene begynner med en prolog. Prologen er en montasje av Julie som hyppig bytter både studie og kjærester i en uviss tidsperiode før narrativet til filmen begynner. Videre går vi til “Kapittel 1: DE ANDRE”. Her er Julie og Aksel, Julie sin nåværende kjæreste, på hyttetur med Aksel sine voksne og etablerte venner.



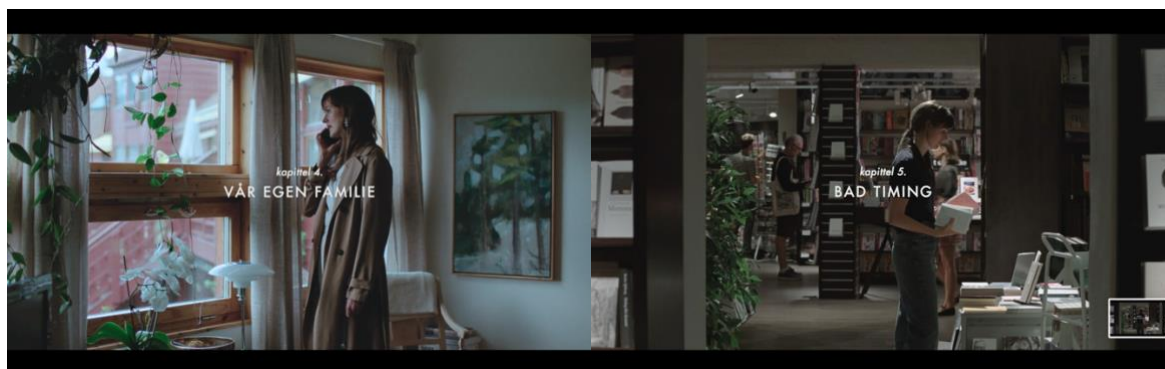
Figur 10 Mellomtitlene "PROLOG" og "Kapittel 1: DE ANDRE"

I “Kapittel 2: UTROSKAP” er Julie og Aksel på Aksel sin lanseringsfest for en ny bok. Julie drar tidlig, og ender med å snike seg inn på en bryllupsfeiring. Der møter hun Eivind. Dette kapittelet vil jeg analysere mer i dybden senere. “Kapittel 3: ORALSEX I #METOOS TIDSALDER” er et kort kapittel hvor vi får se at Julie, som nå prøver seg som skribent, skriver et “feministisk innlegg” og får Aksel til å lese gjennom det på søken om bekreftelse.



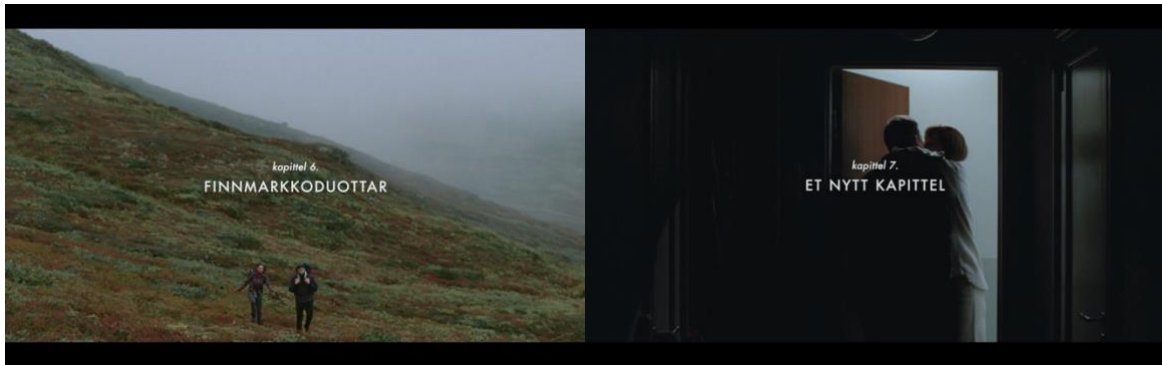
Figur 11 Mellomtitlene "Kapittel 2: UTROSKAP" og "Kapittel 3: ORALSEX I #METOOS TIDSALDER»

I “Kapittel 4: VÅR EGEN FAMILIE” skal Julie feire sin 30-års dag. Vi får se hvor forskjellig relasjon hun har til sin mor og far, ettersom hun feirer med sin mor og faren ikke gjør noe forsøk på å stille opp. Det er også en montasje av hva Julie sin mor, bestemor, oldemor og tippoldemødre gjorde da de fylte 30 og hvor de var i livet da. Dette er montasje nr. 2 i filmen. “Kapittel 5: BAD TIMING” viser Julie på jobb i en bokhandel, Eivind kommer innom med kjæresten sin, men sier likevel at han vil at han og Julie skal møtes og at han tenker på henne. Neste morgen flipper Julie en lysbryter i leiligheten sammen med Aksel og hele verden stopper opp. Julie tilbringer en dag sammen med Eivind i denne verdenen hvor alle er fryst utenom dem. Når hun kommer tilbake til virkeligheten bestemmer hun seg for å slå opp med Aksel.



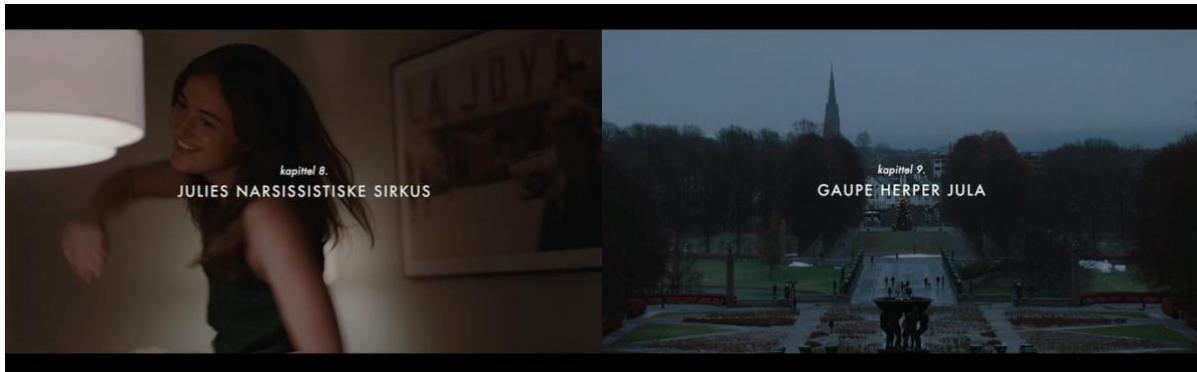
Figur 12 Mellomtitlene "Kapittel 4: vår egen familie" og "Kapittel 5: BAD TIMING"

“Kapittel 6: FINNMARKKODUOTTAR” er eneste kapittel som ikke handler om Julie. I dette kapitlet følger vi Eivind og hans kjæreste, Sunniva. Dette er et kapittel som finner sted før narrativet vi egentlig følger. Her får vi et godt innblikk i hvorfor Eivind har interesse for å slå opp med Sunniva, og vi ser også hvordan Julie er en forfriskende endring for Eivind. “Kapittel 7: ET NYTT KAPITTEL” handler om Julie og Eivind. Det viser hvordan de lærer hverandre å kjenne og hvordan den nye hverdagen går seg til.



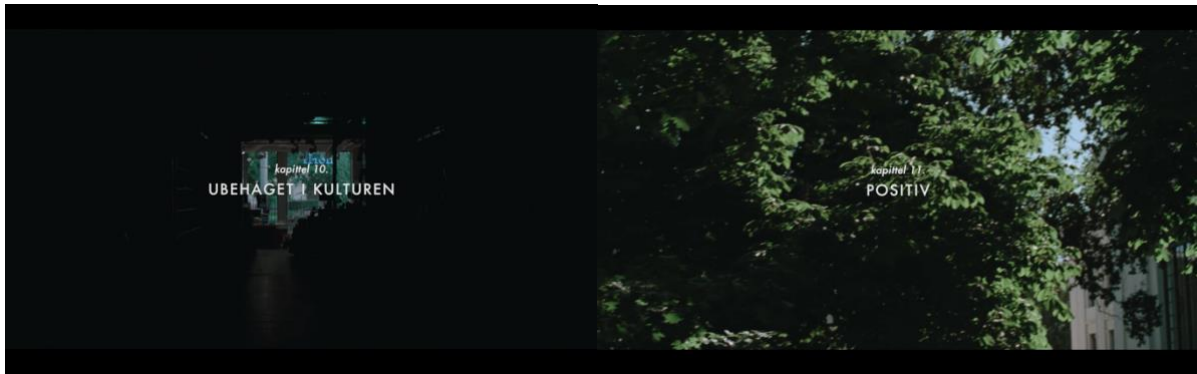
Figur 13 Mellomtittlene "Kapittel 6: FINNMARKKODUOTTAR" og "Kapittel 7: ET NYTT KAPITTEL"

I "Kapittel 8: JULIES NARSISSISTISKE SIRKUS" får vi et innblikk i Julie sin underbevissthet via en såkalt "bad trip" etter hun har spist fleinsopp sammen med Eivind og et par venner. Dagen etter sier Eivind at han elsker Julie, hun sier det ikke tilbake. "Kapittel 9: GAUPE HERPER JULA" er enda et kort kapittel. Julie er på treningssenter og ser på tv-skjermene som er der at Aksel er på dagsnytt 18. Aksel er i debatt om tegneserien hans, "Gaupe", for å debattere om den muligens er for problematisk, selv for en undergrunns-tegneserie.



Figur 14 Mellomtittlene "Kapittel 8: JULIES NARSISSISTISKE SIRKUS" og "Kapittel 9: GAUPE HERPER JULA"

I "Kapittel 10: UBEHAGET I KULTUREN" får Julie vite at Aksel har fått kreft og at det bare går en vei. Eivind finner en tekst Julie har skrevet i søppelbøtten og ender med å lese det. Han skryter av det når Julie kommer hjem. Julie er først glad, men når Eivind begynner å knote med ordene og ikke vet helt hva han skal si, og samtidig antar at det handler om Julie, blir Julie sint. I "Kapittel 11: POSITIV" finner Julie ut at hun er gravid. Hun velger først å ikke fortelle noe om det til Eivind, men etter å ha besøkt Aksel på sykehuset, hvor de har snakket om livet, så bestemmer hun seg for å fortelle det til Eivind likevel.



Figur 15 Mellomtitlene "Kapittel 10: UBEHAGET I NATUREN" og "Kapittel 11: POSITIV"

“Kapittel 12: ALT TAR SLUTT” starter med at vi får se Julie ta bilder av Aksel i det som er trappeoppgangen til leiligheten han vokste opp i. Han er bleik og uten hår, og det er tydelig at han er kommet til slutten av sykdommen. Videre ut i kapittelet får Julie en telefon, Aksel er blitt akutt dårligere og lever muligens ikke gjennom natten. Den natten følger vi Julie mens hun vandrer gatelangs, hun ender ved sjøen og ser på soloppgangen. Senere står Julie i dusjen og det begynner å renne blod ned beinet hennes. Epilogen er en uviss tidsperiode etter narrativet vi har fulgt. Vi får se en jente som spiller inn en filmscene på en kafé. De roper på fotografen, og Julie kommer gående med et kamera. Mens Julie senere pakker utstyret sitt, ser hun skuespilleren hun tok bilder av gå bort til Eivind som holder en baby. Det klippes til Julie som senere kommer hjem til en leilighet, hun setter seg ned og begynner å redigere bildene hun har tatt.



Figur 16 Mellomtitlene "Kapittel 12: ALT TAR SLUTT" og "EPILOG"

3.2 Strukturerelement

For å undersøke hvordan *Verdens Verste Menneske* bruker mellomtitler som strukturerelement vil det være gunstig å se nærmere på ulike modeller som blir anvendt innenfor narrativteori og hvordan de bruker ulike elementer til å strukturere.

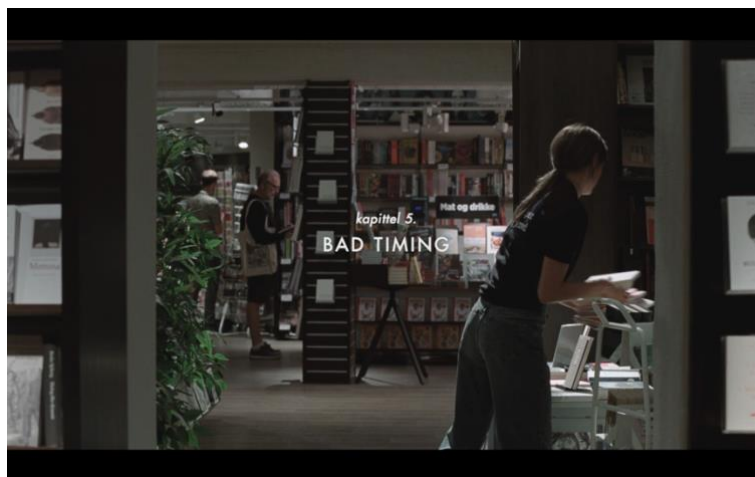
David Bordwell definerer den klassiske Hollywood-filmens narrative struktur ved at den deles inn i 3 overordnede faser; en uforstyrret fase, selve forstyrrelsen, og til slutt kampen eller elimineringen av forstyrrelsen. I den uforstyrrede fasen blir vi kjent med karakterer som jobber mot et spesifikt mål eller kjemper for å løse et tydelig definert problem. I fasen hvor forstyrrelsen inntreffer kommer karakterene i konflikt med andre karakterer eller eksterne omstendigheter i forsøket for å oppnå målene sine. I den siste fasen kommer plottet til en avslutning med en avgjørende seier eller nederlag, ved at problemet løses, og en tydelig oppnåelse eller ikke oppnåelse av karakterenes mål blir fremvist (Bordwell, 1985, s.157). Videre skriver Bordwell at denne type strukturering av en films hendelser også forbindes med at det er en tydelig sammenheng mellom hendelser, en klarhet i karakterenes identitet, samt at motivasjonen fremstår realistisk og blir oppnådd gjennom en tydelig årsak-virkning prosess.

Verdens Verste Menneske innehar elementer fra den klassiske Hollywood-modellen, blant annet ved det Bordwell beskriver som karakterer med klarhet og konsekvent identitet. På den ene siden vil det være naturlig å si at Julie ikke er konsekvent og fremstår heller ikke klar i sin egen identitet. Dette får vi tydelig presentert allerede i prologen på filmen, da vi får se Julie bytte mellom flere studier og kjæresten over en kort periode. På den andre siden kan vi si at nettopp dette er det som gjør at Julie er konsekvent. Hun er konsekvent i å være ubesluttsom og usikker på hvem hun er, og hva hun vil.

Måten *Verdens Verste Menneske* i størst grad avviker fra den klassiske modellen er blant annet ved at Julie ikke har et klart mål hun jobber mot eller et problem som må løses. Det vil dermed være vanskelig å videre i filmens handling komme frem til en løsning på et problem som ikke er presentert. En forløsning vil da også ikke være naturlig, ettersom problemet ikke er åpenbart. Med andre ord filmen har ingen klar 3-akts struktur. Mellomtitlene bidrar til dette avviket, ved å dele filmen inn i 12 kapitler. På denne måten er det vanskeligere å sette klare tidspunkt for når filmen beveger seg videre til neste akt, som forsterkes ved at Julie er ubesluttsom og både er usikker på hvor hun vil og hvordan komme seg dit.

Jeg vil derfor påstå at *Verdens Verste Menneske* har flest egenskaper fra det Bordwell kaller "art-cinema". "Art-cinema", eller kunsthjelp, kjennetegnes ved at historiens struktur ikke

er like gjentakende som i den klassiske modellen (Bordwell, 1985, s. 206). Fortellingen har gjerne hull i hendelsesforløpet, plottet forsinkes og distribueres i større grad, samt at fortellingen har en tendens til å være mindre strukturert og motivert av sjangeren filmen befinner seg i. Alle disse elementene er med på å åpne opp for større variasjon og eksperimentering med estetiske elementer som utfordrer konvensjonene for filmens sjanger og overordnede uttrykk (Bordwell, 1985, s. 206). Kunstfilmens ofte episodiske struktur passer fint inn i *Verdens Verste Menneske* sin bruk av mellomtitler. Bordwell uttrykker at en kompleks handlingsrekke gjerne reduseres til tre eller fire kortere fragmenter. På denne måten kreves det mer av publikum ved at de må se sammenhenger og fylle inn “hull” i narrativet selv. Ved å bruke mellomtitler vil jeg påstå at dette bli en enklere prosess. Mellomtitlene i *Verdens Verste Menneske* har både kapittelnummer og en til dels forklarende tittel. På denne måten får vi oversikt over hvor mange kapitler som har vært, og da også hvor mange som er igjen, men vi får også muligheten til å gjøre oss noen tanker på forhånd av sekvensen vi skal få se om hva som muligens vil finne sted. I mellomtittelen “Kapittel 5: Bad Timing”, se figur 17, får vi for eksempel vite at vi nå er på kapittel 5, og at det da er 7 kapitler og en epilog igjen, ettersom vi fikk vite antall kapitler i starten av filmen. Tittelen “Bad Timing” gir også en indikasjon på hva som vil skje i handlingen. Vi kan derfor anta at sekvensen vil fokusere på noe som inntreffer på et dårlig tidspunkt, for eksempel.



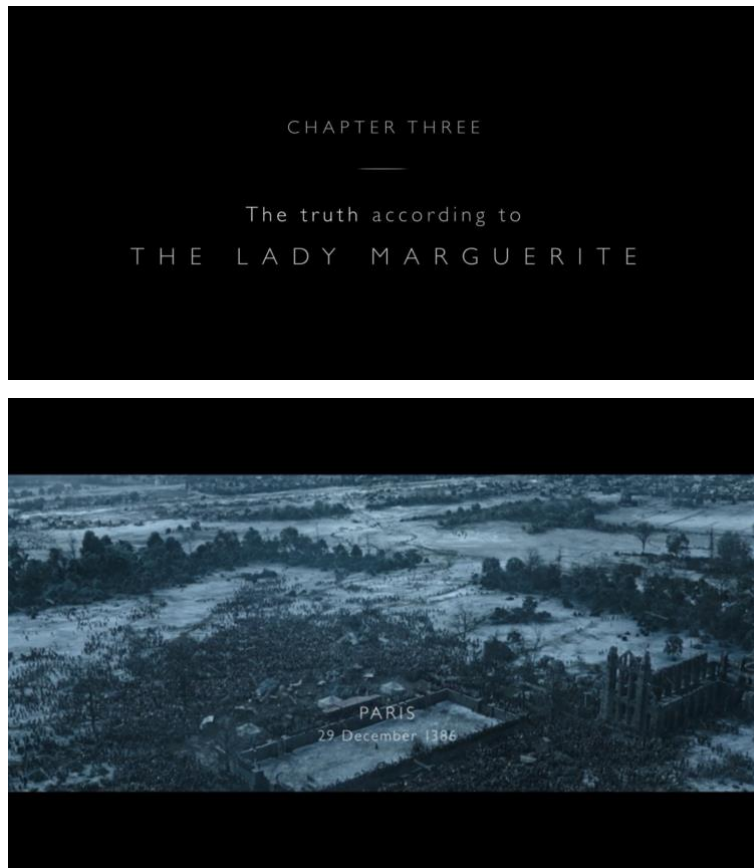
Figur 17 Mellomtittel «Kapittel 5: BAD TIMING»

Mellomtitlene i *Verdens Verste Menneske* er med på å gjøre at filmens hendelser får en sammenheng. Uten mellomtitlene ville det vært vanskeligere å se sammenhengen og

overgangene fra de forskjellige sekvensene. Denne tydeliggjøringen av sammenhengen mellom hendelsene er enda et av den klassiske Hollywood-modellen sine elementer. Men det er likevel kunstfilm som innehar flest likheter med *Verdens Verste Menneske* sin struktur.

Selv om mellomtitlene bidrar til å gi hendelsene sammenheng, skaper de også et fragmentert narrativ. I et intervju gjort av Mattis Øybø for nettsiden *Vinduet* med Joachim Trier og Eskil Vogt beskriver de filmen som en «formleken film». De snakker også om det de kaller “sekvensiell nytelse”, og hvordan de har utforsket dette i *Verdens Verste Menneske*. I henhold til den norske akademiske ordboken, beskrives sekvensielle som noe som danner eller utgjør sekvenser, ofte i en bestemt rekkefølge (Det norske akademis ordbok, 2024). Vogt og Trier utdyper i liten grad om hva de egentlig legger i begrepet «sekvensiell nytelse». De fleste filmer har i utgangspunkt med hensikt å skape en behagelig og tilfredsstillende sammenheng i narrativet, og har en gjennomtenkt struktur. Begrepet er likevel interessant sett i forhold til mellomtitler. At mellomtitler, som lenge ble ansett som et nødvendig-onde i fravær av lyd, nå kan potensielt bidra til å skape «sekvensiell nytelse» viser mellomtitler sin utvikling, men også muligheter. Jeg vil påstå at med sin inndeling i 12 kapitler, så kan *Verdens Verste Menneske* sies å være strukturert i sekvenser og i en bestemt rekkefølge. Disse sekvensene varierer i lengde gjennom filmens totale spilletid, som utgjør 121 minutter. I løpet av disse minuttene følger vi Julie gjennom en periode på 4 år. Dette er en betydelig tidsramme, og det ville vært umulig å vise alt som skjer i livet hennes i sin helhet på bare 121 minutter. Derfor har Trier valgt ut det han anser som de mest essensielle og formative sekvensene i Julies liv. Disse sekvensene vil jeg påstå skaper et såkalt fragmentert narrativ. Anne Gjelsvik skriver om nettopp dette i boken *ReFocus: The Films of Joachim Trier*. Hun peker på hvordan Trier i flere av sine filmer konstruerer fragmenterte narrativ og på denne måten leker seg med filmmediet (Gjelsvik, 2024, s. 31-32). Montasje er muligens den metoden han tar i bruk mest for å skape disse fragmenterte narrativene, men jeg mener mellomtitler også vil bidra til en slik effekt. Denne miksen av fragmentert narrativ og sekvensiell nytelse skaper en interessant struktur hvor jeg vil argumentere for at mellomtitlene står sentralt.

Tradisjonelt har mellomtitler i moderne film hovedsakelig fungert som markører for tid eller sted for handlingen. Såkalte «temporal markers» (Kirchoff, 2012, s. 33). Dette er spesielt vanlig i historiske- og kostymedramaer, hvor årstall og stedsangivelser spiller en sentral rolle for filmens narrativ. *The Last Duel* (2021), se figur 18, er et eksempel på historisk-drama der mellomtitler både blir brukt mer tradisjonelt som markør for tid, men også som strukturerende element med kapittelinnndeling.



Figur 18 Mellomtittler fra *The Last Duel* (2021).

I *Verdens Verste Menneske* har ikke tid og sted, i form av spesifikt årstall eller land, nødvendigvis en fremtredende rolle. Forholdet mellom film og tid eller “timing” er likevel elementer som Trier ofte setter sentralt i sine filmer (Gjelsvik, 2024, s. 32). For eksempel møter Julie Eivind i et svært ugunstig tidspunkt, da begge er i et forhold når de møtes. Aksels ønske om å få barn med Julie og hans følelse av at tiden begynner å renne ut mot slutten av filmen, da han mottar en kreftdiagnose, er andre eksempler på hvordan tid spiller en viktig rolle. Likevel, til tross for denne vektleggingen av tid, er mellomtitler ikke nødvendige for å formidle denne tematikken. Disse temaene blir like godt formidlet gjennom dialogen mellom karakterene, og temaene ville vært like relevante uavhengig av om filmen var satt til 2011 eller 2021. Derfor har mellomtitler i denne filmen en annen funksjon enn de ville hatt i et historisk-drama, som i *The Last Duel* (2021) for eksempel.

Som nevnt tidligere brukes mellomtitlene til å strukturere sekvensene og det fragmenterte narrativet ved å gi de en tittel og en klar tidsramme. De er med på å dele opp

handlingen og plassere den i meningsfulle sekvenser. På denne måten er det enklere å se sammenhengen mellom hendelser og det gjør det mer behagelig og meningsfullt at narrativet hopper i tid. Samtidig så har mellomtitlene i *Verdens Verste Menneske* beveget seg et nivå videre fra å bare være et strukturerende element. De har tendenser til å kunne regnes som en egen narrativ aktør eller forteller.

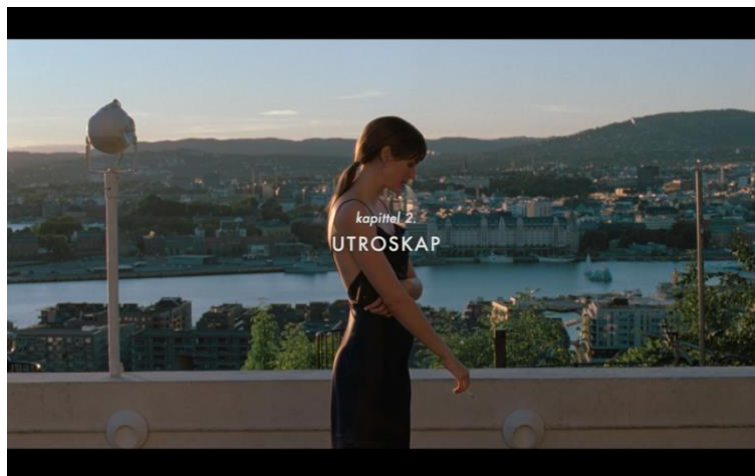
3.3 Narrativ aktør

Etter å ha sett på hvordan mellomtitlene er med på å strukturere narrativet, skal jeg nå se nærmere på om mellomtitlene kan forstås som en egen narrativ aktør eller forteller. *Verdens Verste Menneske* anvender en fortellerstemme som en av sine fortellermåter, dog noe sporadisk, gjennom filmen. Det er skuespiller Ine Jansen som er eier av stemmen, men hun har ingen annen rolle i filmen utover det, og vi får derfor aldri et ansikt til fortellerstemmen eller noe kunnskap om hvem denne stemmen tilhører i fortellingen. Fortellerstemmen hjelper til i enkelte av kapitlene med å formidle ting utover hva som foregår i scenen og i dialogen, og er dermed sentral for å formidle handling.

Den andre fortellermåten som blir brukt er mellomtitler. Mellomtitlene deler, som sagt, filmen inn i meningsfulle sekvenser. Men mellomtitlene har også en fortellende funksjon ved at de ikke kun består av kapittelnummer, men også en beskrivende tittel. Den beskrivende tittelen legger føringer for hva vi som publikum har som umiddelbare tanker for den sekvensen som kommer. “Kapittel 2: UTROSKAP” er et godt eksempel på hvordan mellomtittlene påvirker oppfattelsen av narrativet utover det å være strukturerende. Jeg vil komme tilbake til dette senere i kapitlet.

Sarah Kozloff skriver blant annet om hvordan mellomtitler ansees som forgjengeren til bruken av en fortellerstemme i film (Kozloff, 1988, s. 24). Det er derfor ikke umulig at mellomtitler kan ha nærliggende samme funksjon som en fortellerstemme vil ha. Videre skriver Kozloff om D.W. Griffith, som var en av dem som tidlig begynte å ta faktisk nytte av mellomtitlenes mange funksjoner. Han pleide blant annet bruke mellomtitlene som en mulighet til å bedømme karakterene sine. Dette gjorde han ved å komme med personlige kommentarer eller ved å trekke paralleller mellom handlingen i filmen og aktuelle hendelser. Med andre ord så brukte han det som en måte for å skape direkte kommunikasjon mellom seg selv og publikum, og dermed antyde en personlig tone (Kozloff, 1988, s. 25). Dette er interessant sett opp mot å vurdere mellomtitlene i *Verdens Verste Menneske* som sin egen narrative stemme

ettersom det er nettopp dette mellomtitlene gjør. De antyder en personlig tone ovenfor narrativet.



Figur 19 Mellomtittel "Kapittel 2: UTROSKAP"

Prologen og "Kapittel 1: DE ANDRE" har gitt oss ett inntrykk om hvem Julie er, men også Aksel. Julie fremstår rastløs og ubesluttsom, men Aksel blir fremstilt mer som en som vet hva han vil og i mye større grad har tatt kontroll over sitt eget liv. Selv om "kapittel 1: DE ANDRE" viser at Julie og Aksel ikke er helt enig på alle punkter, blant annet om de skal ha barn eller ikke, kommer det ikke frem at Julie er såpass misfornøyd at hun ønsker å gjøre forholdet slutt. At kapittel 2, se figur 19, er titulert "utroskap" vil gjøre at publikum gjør seg opp noen tanker.

Alle mellomtitlene i *Verdens Beste Menneske* har en til dels bastant fremtoning. I mellomtitlene der det er skrevet "kapittel", er det brukt små bokstaver, mens selve tittelen er skrevet i store bokstaver. Størrelsen på bokstavene er også en del større i selve tittelen. Dette understreker den bestemte fremtoningen titlene får kun ved sin visuelle fremtoning. Hvis vi også legger til selve meningen i det som står, i dette eksempelet "utroskap", men også tar høyde for konnotasjoner en gjerne har til det ordet, vil det skape negative føringer. Den bestemte fremtoningen gjør at det fremstår som at det er noe uunngåelig og som at det er ute av Julie sin kontroll. Eivind, som er ansett som en av tre hovedkarakterer i filmen, blir introdusert i dette kapittelet og får med dette en uheldig introduksjon. Samtidig blir han aldri direkte fremstilt som noe antagonist, men heller enda en som på lik linje med Julie kaver litt ekstra med å finne veien i livet. Det er derimot Julie som potensielt får mest negativ konsekvens av mellomtittelens antydninger. Det er Julie vi som publikum har et forhold til og potensielt heier

på. At hun da skal være utro mot Aksel, som også er en karakter vi har en relasjon til, åpner opp for at vi forhåndsdømmer både Julie og Eivind. Sekvensen reflekterer i seg selv rundt temaet utroskap, det gjør også Julie og Eivind. De utforsker og tester grensene for hva de selv synes er innenfor ettersom de begge har kjæreste. Samtidig tester de også publikum sine grenser for hva som er greit. På denne måten legger mellomtitlene føringer for hva vi tenker om karakterene, både før vi faktisk får se hva som vil skje, men også underveis. Jeg vil derfor påstå at mellomtitlene i stor grad har sin egen stemme, og kan ansees som en egen forteller på lik linje med fortellerstemmen.

James Phelan skriver at i verbale fortellinger finnes det ulike typer upålitelige fortellere, og at tre av primærrollene en forteller kan ta er 1) rapportering, 2) tolkning og 3) evaluering. Ifølge Phelan forekommer upålitelig rapportering via karakterer, hendelser og fakta. Upålitelig tolkning forekommer via persepsjon og kunnskap, mens upålitelig evaluering forekommer via etikk og vurdering (Anderson, 2010, s.82-83). Med andre ord kan en forteller 1) feilrepresentere eller unnlate å representere deler av narrativet, 2) feiltolke eller unnlate å tolke deler av narrativet, eller 3) bedømme feil eller unnlate å bedømme deler av narrativet.

Fortellerstemmen i *Verdens Verste Menneske* vil jeg hevde viser antydninger til å være en upålitelig forteller som evaluerer og bedømmer feil, men den kan også ha tendenser til upålitelig tolkninger. På den ene siden er fremtoningen til fortellerstemmen ironisk og har preg av å være bedrevitende. Dette skaper en distanse mellom fortellerstemmen og Julie, men også mellom fortellerstemmen og publikum. Vi får et inntrykk av at fortellerstemmen ikke nødvendigvis fremlegger alt objektivt. På en annen side så sier ikke fortellerstemmen noe direkte meningsbærende, i form av dømmende kommentarer for eksempel, men tonefallet skaper likevel en type distanse. At mellomtitlene er konsekvent gjennom hele filmen, men fortellerstemmen kun er til stede i enkelt av kapitlene, forsterker også fortellerstemmen sin upålitelighet. Den får en fremtoning som en vinglete forteller som kun deltar når det måtte passe.

På den andre siden er mellomtitlene en forteller som i noe grad feilrepresenterer, som vist i diskusjonen rundt "Kapittel 2: UTROSKAP". Likevel er dette noe som ikke er like eksplisitt i de andre kapitlene i filmen. Jeg vil derfor argumentere for at den samlede fortellerstemmen til mellomtitlene verken er upålitelig eller tvetydig. Selv om funksjonen til mellomtitlene er mer enn å bare være et strukturerende element, ved at de deltar aktivt i narrativet ved å skape føringer for kapitlene som blir fremvist, så er fortellerstemmen til

mellomtittlene til stede, men vag. I lys av problemstillingen til oppgaven ville det ha vært interessant å sett om funksjonen til mellomtittlene hadde vært mer fremtredende om alle kapitlene var like beskrivende og tvetydig som kapittel 2. På den måten ville den overordnede fortellerstemmen til mellomtittlene muligens vært mer fremtredende. Samtidig er slike valg et kunstnerisk grep, og de forskjellige motivene til mellomtittlene gir også forskjellige effekter.

Det er også verdt å merke seg at mellomtittlene ikke ville ha hatt den samme narrative aktive rollen hvis ikke fortellerstemmen hadde vært til stede. Det er samspillet mellom mellomtittlene og fortellerstemmen som gjør det mulig for mellomtittlene å fremstå som en egen narrative kraft. Det er først når fortellerstemmen tar over deler av det narrative ansvaret, ved å utfylle steder hvor dialogen ikke strekker til for eksempel, at mellomtittlene går fra å være kun et strukturerende element til å bli en integrert del av selve fortellingen. Denne dynamikken understreker viktigheten av samspillet mellom ulike narrative elementer i filmen og hvordan de samlet sett bidrar til å forme publikums opplevelse av narrative.

Gjennom analysen har jeg funnet tendenser til at mellomtitler ikke bare fungerer som et strukturelt verktøy, men at mellomtitler også kan ha en narrative funksjon. I likhet med funnen til Chisholm og Kirchoff fungerer mellomtittlene i *Verdens Verste Menneske* som en strukturerende komponent som skaper føringer for publikums oppfatninger av både karakterer og narrative. En annen funksjon mellomtitler kan ha er å bistå til endringer i filmens stemning, humør eller tone. Denne funksjonen henger noe sammen med mellomtitlers strukturerende egenskaper, er likevel en ny dimensjon. Derfor søker også denne oppgaven etter å forstå om mellomtitler kan ha en stemningsfunksjon, altså om mellomtitler kan være et verktøy for å endre eller påvirke stemningen og tonen i sekvensene.

4. Case #2 – *The Favourite*

I think it's a really beautiful element to play with (intertitles) and I think it's really nice how it gets you into the film. (...) The titles do kind of put you in the mood or something. It's not that the film is going to be worse or bad because of the titles, of course not. But it definitely adds, you know, there's like an element that takes you there.

(Vasilis Marmatakis, 2024)

The Favourite er regissert av Yorgos Lanthimos og er basert på et manuskript skapt av Deborah Davis og Tony McNamara. Filmen har som *Verdens Verste Menneske* gjort det bra siden sin utgivelse. Den er utgitt i 2018 og beskrevet både som et kostyme-drama, en mørk-komedie og som en komedie-thriller. American Film Institute rangerte *The Favourite* som en av topp ti filmer i 2018 og filmen ble nominert til hele 9 Oscarpriser (*The Favourite*, 2024). Mellomtitlene i *The Favourite* får på samme måte som i *Verdens Verste Menneske* lite oppmerksomhet. En interessant forskjell er derimot at hvis titlene først blir nevnt i anmeldelsen, får de gjerne et helt avsnitt og en større anerkjennelse enn i *Verdens Verste Menneske*. Film nettsiden *Scriptophile* skriver blant annet i sin anmeldelse av filmen:

I also enjoyed the chapter structure of the film, introducing each new sequence with a quote to help us key into the intended tone and search for what it might be referring to. It's a similar tactic to the chapter structure of *The Ballad of Buster Scruggs* which, while episodic by nature, uses the contrivance of the storybook to help us transition between tonal shifts smoothly. (Daniel, 2018)

Lanthimos har gjennom karrieren etablert en distinkt regissør-stil, hvor absurde elementer brukes hyppig. Eddie Falvey skriver i boken *The Cinema of Yorgos Lanthimos*, at Lanthimos sine verk står i front innenfor både den moderne kunstfilm bølgen, men også «The Greek New Wave». Denne bølgen, også kalt “weird-wave”, preges av nye former for eksperimentering med filmmediet. Dette gjøres ved å utfordre tematiske, estetiske og sjangermessige grenser (Falvey, 2022, s. 2). Estetisk sett formidles dette ofte gjennom ansent dialog, performativ

gestikulering, fravær av kontinuitetsklipping, avvik fra logisk handlingsforløp og klaustrofobisk mise-en-scene. Flere av Lanthimos sine tidligere filmer, også inkludert *The Favourite*, vil jeg påstå kan plasseres innenfor denne bølgen. Lanthimos sitt estetiske utgangspunkt med å ta del i «weird-wave» forsterker *The Favourite* som et interessant analyseobjekt.

Der er nettopp disse skiftene i stemningen i filmen, som påpekes i *Scriptophile*-anmeldelsen, jeg har som hensikt å undersøke. Jeg vil se på om mellomtitlene kan bidra til stemningsendringene, samt hvordan de er med på å skape naturlige overganger i narrativet når det er endringer i stemning. Jeg skal også se på hvordan typografien til mellomtitlene er med på å forsterke filmens helhetlige visuelle uttrykk, og på den måten forsterker filmens stemning.

4.1 Samtale med Vasilis Marmatakis

Vasilis Marmatakis er en grafisk designer med utdanning fra Camberwell College of Arts. Marmatakis har et godt etablert samarbeid med Lanthimos, og han har vært ansvarlig for designet av filmplakatene og titler for alle Lanthimos sine filmer siden *Dogtooth* (2009) (The Movie DataBase, 2008). Jeg tok kontakt med Marmatakis og ba om muligheten for en samtale om hans arbeid. Samtalen⁵ ga nye innsikter rundt produksjonsprosessen bak mellomtitlene og betydningen av typografiske valg for filmens visuelle estetikk. Det ble også tydelig hvordan Marmatakis sitt arbeid bidro til å forme filmens visuelle identitet og forsterke dens tematiske utforskninger gjennom mellomtitlene. Jeg vil ta i bruk disse innsiktene i analysen.

4.2 Filmens Univers

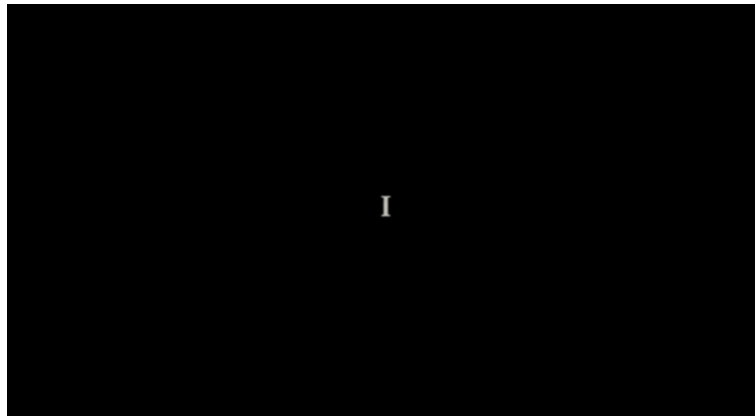
Her vil jeg gi et kort handlingsreferat, samt en gjennomgang av mellomtitlene og de narrative hovedpunktene i hver sekvens. Filmene har til tider et komplekst narrativ, hvor det er mange karakterer og forskjellige handlinger som utspiller seg samtidig. Jeg vil i hovedsak fokusere på intrigene og relasjonen mellom de tre kvinnelige hovedkarakterene, Dronning Anne, Lady Sarah og Abigail. Både fordi det er det som er kjernen til filmene, men også fordi det vil være mest relevant for analysen.

⁵ 19. Januar 2023 gjennomførte jeg en samtale med Marmatakis, der vi diskuterte hans bidrag til *The Favourite*, samt Lanthimos sin nyeste film *Poor Things* (2023), og generelle refleksjoner rundt bruken av mellomtitler.

Filmen utspiller seg på begynnelsen av 1700-tallet i Storbritannia og følger den skjøre og temperamentsfulle Dronning Anne, som stadig plages av sykdom. Hennes nære venninne, Lady Sarah, påtar seg ansvaret for dronningens plikter, samtidig som hun må håndtere hennes dårlige helse og ensomhet. Da Sarahs kusine, Abigail, ankommer, blir det etablerte hierarkiet utfordret, og maktposisjoner begynner å skifte. Abigail, som har falt i rang på grunn av sin far sin spillavhengighet, og arbeider nå som tjener. Hun ser muligheten til å gjenopprette sin aristokratiske status, og hun begynner gradvis å infiltrere dronningens nære krets og saboterer Lady Sarah. Dette danner grunnlaget for rivalisering, forræderi og bedrag mellom de tre kvinnene. Samtidig utkjemper landet en krig mot Frankrike, og et komplekst politisk spill utspiller seg parallelt med intrigene mellom kvinnene.

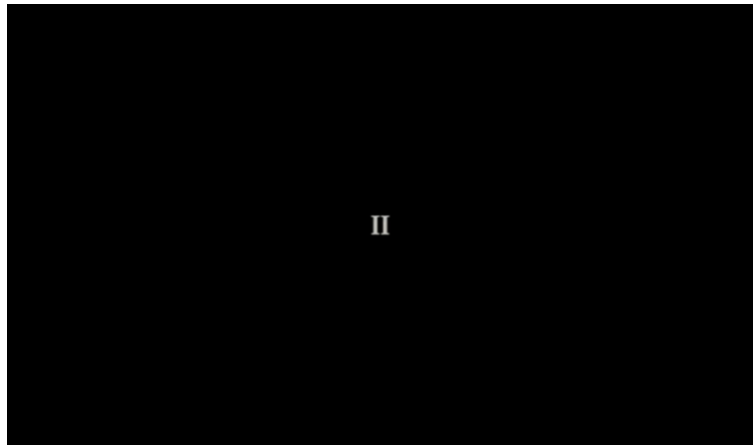
4.2.1 Generell gjennomgang av mellomtitlene

Mellomtitlene i filmen er strukturert slik at et romertall først vises på skjermen, etterfulgt av et utdrag fra dialogen til en av karakterene. Romertallet som er før hvert tittelkort, er kun på skjermen i 2 sekunder. Jeg vil derfor anse både romertallet og den påfølgende dialogen som én mellomtittel og analysere de deretter. Totalt er det da 8 mellomtitler. Jeg vil forsøke å unngå en omfattende analyse av narrativet. Mitt fokus i dette kapittelet er primært det visuelle aspektet og hvordan mellomtitlene bidrar til den visuelle stilen, men også stemningen og tonen i filmen. Jeg vil likevel i noe grad gå innom den narrative funksjonen til mellomtitlene, men det vil bli gjort innenfor en relevant kontekst. Dette fordi mellomtitlene sin funksjon henger tett sammen med hvordan handlingen utspiller seg.



Figur 20 Mellomtittelen «This mud stinks».

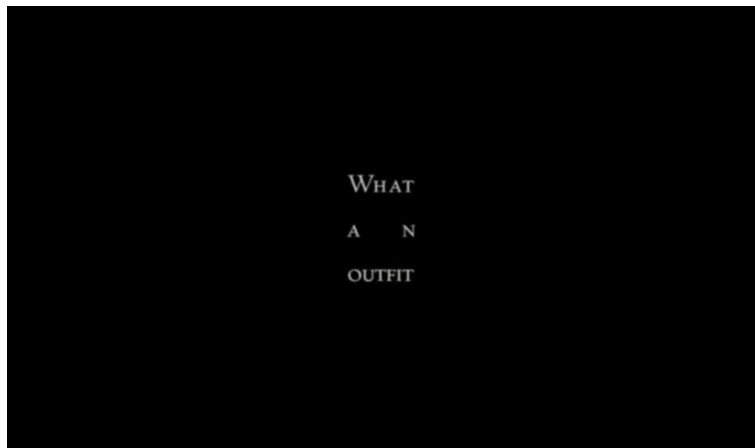
I sekvensen etterfulgt av den første mellomtittelen, “This Mud Stinks”, se figur 20, ankommer Abigail hoffet til Dronning Anne hvor hun får jobb som tjenestepike. Gjennom en montasjesekvens introduseres aristokratiet, deriblant statsministeren, hvor de fråtser og driver veddemål på gress som kappløper rundt på slottet. Denne sekvensen skaper store kontraster til Abigail, som vi får se sover i et stappfullt rom sammen med andre tjenestepiker og blir beordret rundt. Forholdet mellom Dronning Anne og Lady Sarah etableres, og er preget av maktubalanse og sterke følelser. Dronningens sykdom forverres, som motiverer Abigail til å lage en urtesalve som skal lindre smertene til dronningen. Abigail får først piskeslag for å gå over en grense, men til slutt sitt får hun sitt eget soverom og blir “forfremmet” til å bli Lady Sarah sin personlige tjenestepike. Dette er starten på Abigail sine mange forsøk på å vinne dronningen sin gunst.



Figur 21 Mellomtittelen "I do fear confusion and accidents".

I sekvensen etterfulgt av mellomtittel nummer to, "I Do Fear Confusion and Accidents", se figur 21, utforskes Lady Sarah sin rolle som dronningens stedfortreder. Abigail, som nå er Sarah sin personlige tjenestepike, følger nøye med på Sarah sine samtaler og hvordan Sarah bruker andre for personlig vinning. Abigail ser sin sjanse til å introdusere seg for dronningen, og klarer i samme øyeblikk å få frem at det var henne selv som laget urtesalven.

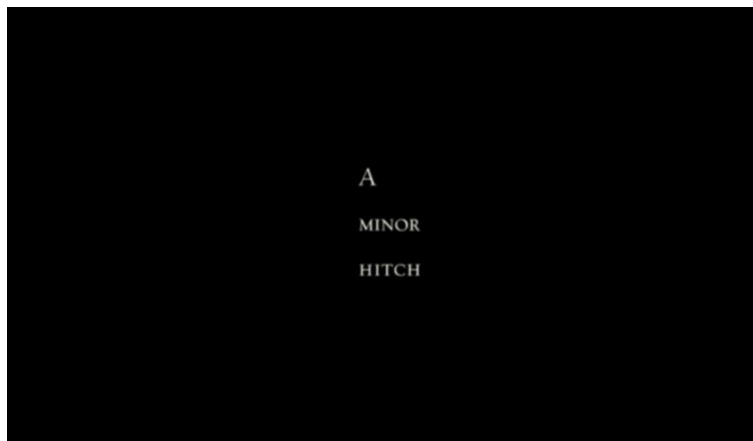
Lady Sarah og Abigail skyter duer sammen, der kommer det frem i samtale hvor langt Sarah er villig til å gå for å få det hun selv ønsker. Senere på kvelden, blir Abigail vitne til dronningen og Lady Sarah sitt intime forhold, og Abigail får tilbud av lederen av opposisjonen. Tilbudet er om hun vil spionere på dronningen for ham, noe Abigail avviser. Etterpå forteller hun heller videre til Lady Sarah. I samme samtale hintet Abigail om sin kjennskap til dronningen og Sarah sitt intime forhold, som skaper videre gnisninger i Abigail og Sarah sin relasjon.



Figur 22 Mellomtittelen «What an outfit».

Sekvensen som følger den tredje mellomtittelene kalt “What An Outfit”, se figur 22, viser Abigail som gradvis bygger opp en relasjon til dronningen. Lady Sarah, som fungerer som dronningens stedfortreder på grunn av hennes sykdom, vier stadig mer tid til det politiske. I et av Abigail og dronningens møter, viser Abigail interesse for dronningens 17 kaniner, som symboliserer dronningens avdøde barn. Dette gjør at dronningen får øynene opp for Abigail, ettersom Lady Sarah synes kaninene er makabre.

Oberst Masham fortsetter sine forsøk på å sjarmere Abigail, men hun gjør det vanskelig for ham. Under en ridetur fremstår dronningen kald og irritert overfor Lady Sarah, spesielt på grunn av hennes manglende empati for kaninene.

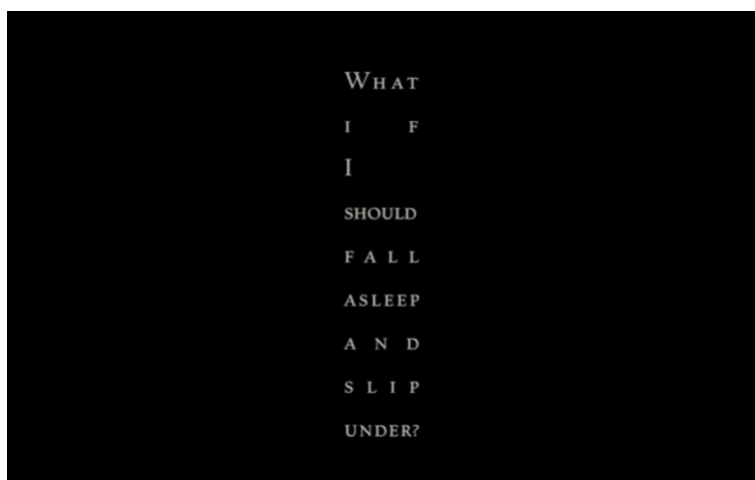
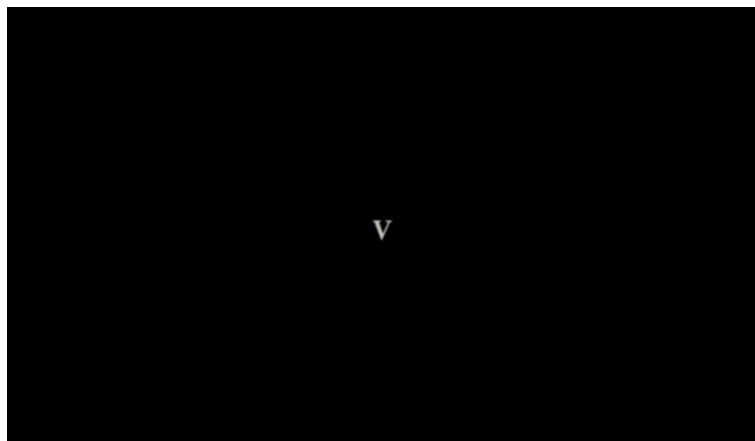


Figur 23 Mellomtittelen «A minor hitch».

Scenene som følger mellomtittel nummer fire, “A Minor Hitch”, se figur 23, viser den voksende relasjonen mellom dronningen og Abigail, som nå tilbringer mye tid sammen. Abigail viser blant annet vilje og interesse til å delta i aktiviteter som Lady Sarah anser som under hennes verdighet. Mens Abigail og Lady Sarah skyter duer sammen igjen, informerer Sarah om at Abigail vil bli fritatt fra å tilbringe så mye tid med dronningen. Dette motsier Abigail, men Sarah protesterer. En budbringer avbryter dem, og Sarah blir opprørt når det viser seg at dronningen ønsker selskapet til Abigail, og ikke henne.

Abigail og Oberst Masham utvikler sitt forhold og uttrykker gjensidig interesse for hverandre. Samtidig begynner Abigail å opptre med større selvsikkerhet rundt om i slottet. Til sovner hun i dronningen sin seng. Senere samme natt blir Abigail hentet til dronningens rom, hvor hun begynner å massere dronningens bein for å lindre smerte. Situasjonen utvikler seg, og Abigail ender opp med å ha samleie med henne. Lady Sarah oppdager dette ved en tilfeldighet og sparker Abigail fra sin tjeneste. Dette får Abigail til å skade seg selv for å få

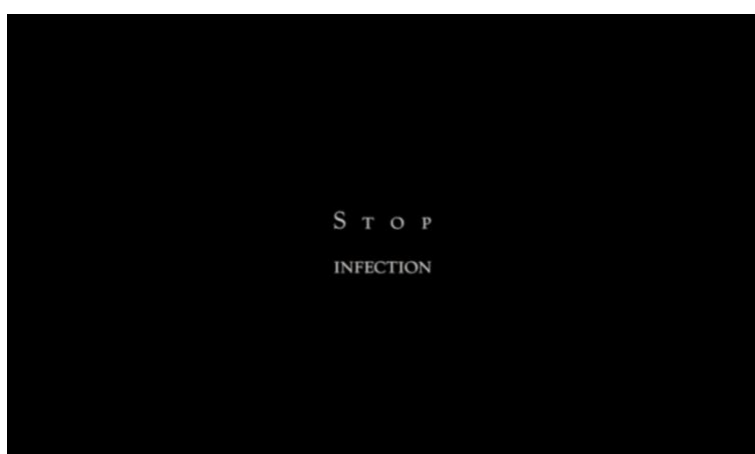
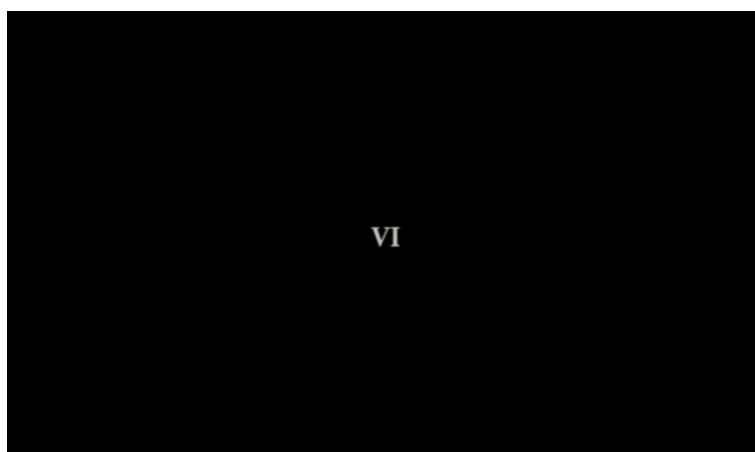
dronningens oppmerksomhet. Hendelsesforløpet ender med at det er Abigail, og ikke Lady Sarah, som får være med dronningen på et spabesøk.



Figur 24 Mellomtittelen «What if I should fall asleep and slip under?».

Sekvensen som følger den femte mellomtittelen, “What If I Should Fall Asleep And Slip Under?”, se figur 24, skiller seg fra de andre ved at det er eneste sekvensen hvor det ikke er et uvisst tidshopp mellom før og etter mellomtittelen. Lady Sarah møter uvelkomment opp på spaet hvor dronningen og Abigail er. Hun utnytter sitt lange kjennskap til dronningen ved å bruke interne vitser som ekskluderer Abigail. Dette fører til at Sarah gjenvinner sin posisjon hos dronningen. Samtidig finner dronningen glede i konkurransen om hennes oppmerksomhet.

Abigail forgifter Lady Sarah ved å putte urter i teen hennes. Dette etterfølges av en sekvens hvor vi får se Lady Sarah som faller av hesten på ridetur og blir slept etter, en fra parlamentet som naken blir kastet tomater på, og Abigail som møter opposisjonslederen.

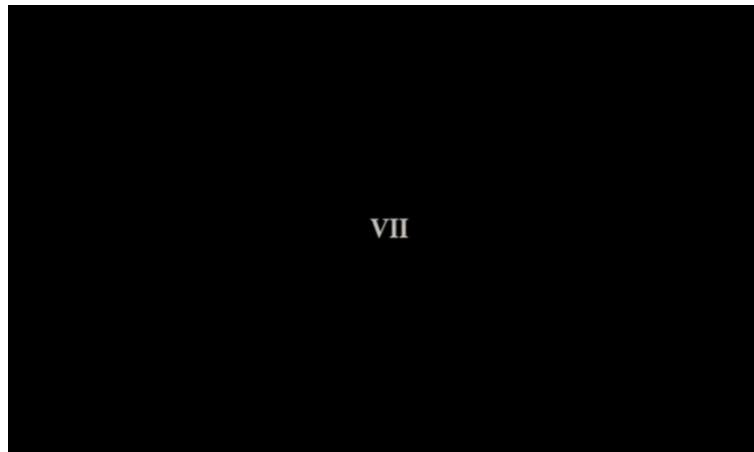


Figur 25 Mellomtittelen «Stop infection».

Sekvensen som følger den sjette mellomtittelen, “Stop Infection”, se figur 25, viser hvordan opposisjonslederen jobber intenst for å overbevise dronningen om å følge hans politiske agenda. Det blir kjent at Lady Sarah har vært fraværende en stund. Forslag om å lete etter henne blir avvist av dronningen, som tror Sarah forsøker å lure henne. Lady Sarah våkner skadet i en seng på et bordell, hvor hun får pleie. Når dronningen våkner i panikk om natten og innser Sarah sitt fravær, sender hun ut ryttere for å lete etter henne.

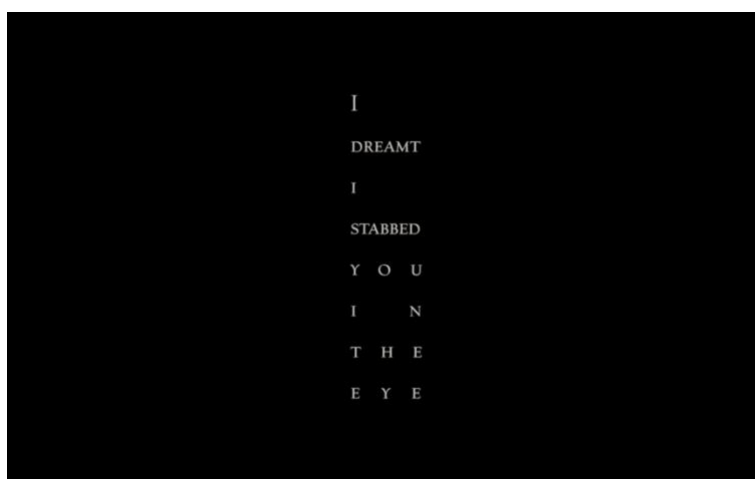
Statsministeren og opposisjonslederen eskalerer sine forsøk på å påvirke dronningen i spørsmålet om krigen mot Frankrike. Uten Lady Sarah sin veiledning er dronningen forvirret, og begynner å følge Abigail sin råd blindt. I den feilaktige tro om at det er hennes egen ide, foreslår dronningen at Abigail skal gifte seg med Oberst Masham, noe som vil gjøre Abigail til en Lady igjen. Dette gjennomføres raskt for å forhindre innvendinger fra Lady Sarah om hun skulle vende tilbake.

Lady Sarah som blir nektet å forlate bordellet, får til slutt statsministeren til å hente henne. Ved sin retur til slottet oppdager hun at Abigail har giftet seg. Sarah lyver til dronningen om hva som egentlig skjedde med henne, men advarer likevel om Abigails sanne natur og foreslår at hun bør sendes vekk.



Figur 26 Mellomtittelen «Leave that I like it».

Den nest siste mellomtitlene, “Leave That I Like It”, se figur 26, etterfølges av en sekvens som viser Lady Sarah som forsøker å presse dronning Anne ved fortelle om de mange kjærlighetsbrevne hun har mottatt fra henne, og antyder konsekvensene som ville skjedde om de skulle blitt feilplassert. Dronningen blir sjokkert av trusselen, men velger likevel å ikke innfri kravene til Sarah. Lady Sarah ender med å brenne alle brevene, tydelig preget av situasjonen. Dronningen forviser Lady Sarah fra slottet, og gir rommet hennes til Abigail. Dronningen tar også mer ansvar politisk og bytter side til opposisjonen, et resultat som i stor grad bygger på påvirkningen fra Abigail.



Figur 27 Mellomtittelen «I dreamt I stabbed you in the eye».

I den avsluttende sekvensen etter mellomtittelen “I Dreamt I Stabbed You In The Eye”, se figur 27, får vi se Abigail som nå er dypt integrert i aristokratiet. Hun går med overdådig smink og fråtser på både mat, drikke og menn. Abigail sin interesse for dronningen har avtatt, da dronningen er blitt sykere og ikke er nødvendig for Abigail sin rivalisering med Lady Sarah.

Lady Sarah opprettholder kontakten med statsministeren og mottar oppdateringen om krigen mot Frankrike. Dronningen, som er svekket av sykdommen sin, har igjen begrenset deltakelse i politikken. Statsministeren forsøker å gjenopprette forholdt mellom dronningen og Lady Sarah ved å god snakke med begge parter. Lady Sarah sender brev i et forsøk på å kommunisere med dronningen, men Abigail ser gjennom posten og brenner brevene før dronningen får sett dem.

Abigail overbeviser feilaktig dronningen om at Lady Sarah og hennes ektemann har stjålet fra kronen. Dronningen bestemmer at de skal fengsles og straffes. Til slutt står dronningen igjen alene med Abigail, som hun nå innser er illojal og uten den kjærligheten som Lady Sarah hadde for henne. Til slutt ender fortellingen med at Abigail igjen blir behandlet som en tjenestepike.

4.3 Et dekonstruert kostymedrama

The Favourite er satt til 1700-tallet og løst basert på historiske hendelser. Manuskriptet ble utviklet med utgangspunkt i Deborah Davis sin forskning om brevvekslingen mellom Dronning Anne, Lady Sarah og Abigail fra denne perioden. Davis baserte også sitt arbeid på Winston Churchills biografi, som detaljert beskriver de tre kvinnenenes intriger. Dette ville gjerne lagt grunnlaget for et tradisjonelt kostyme-drama, men Lanthimos går en helt annen vei. *The Favourite* kan, ifølge Falvey, sies å være et sentralt eksempel på Lanthimos sin uttrykksfulle og unike stil. Videre argumenterer Falvey for at Lanthimos skaper en type dekonstruksjon av kostymedramasjangeren. Lanthimos gjør dette gjennom en interessant blanding av fisheye-linser, mellomtitler, uregelmessig “framing”, samt andre ulike visuelle elementer (Falvey, 2022, s.10). Denne fremstillingen er et godt bilde på hvordan Lanthimos velger elementer fra forskjellige sjangre, for så å sette de sammen til en miks for å skape ønsket uttrykk.

Kostymedrama, også kalt historiske drama eller periodedrama, defineres som en film eller tv-sjanger som fokuserer på en spesifikk historisk periode, med fokus på autentiske kostymer, detaljer og historisk nøyaktighet. Disse konvensjonene referer til elementer som er ansett som “vanlig” og mye brukt på tvers av flere verk, og kan også kalles en tradisjon (Bordwell og Thompson, 2008, s. 58). Det er blant annet disse konvensjonene som vil legge grunnlaget for forventningene til en film sin visuelle fremstilling, men også stemning. Måten Lanthimos utfordrer disse konvensjonene i *The Favourite* skaper et interessant stilistisk uttrykk. Lanthimos har fokusert mer på karakterenes relasjoner og intriger, enn på historisk nøyaktighet, og skaper en egen unik verden hvor han har både plukket ut og lagt til visuelle egenskaper og elementer som tradisjonelt sett gjerne ikke hører til i et kostymedrama. Det denne unike verdenen som Lanthimos har skapt gjør er å skape en spesiell stemning, som sammen bygger opp filmens overordnede visuelle uttrykk.

Tradisjonelle kostymedramaer har ofte en høytidelig eller romantisk tone, hvor historisk nøyaktighet står sentralt. Språk, kulisser, kostymer, til og med væremåten til

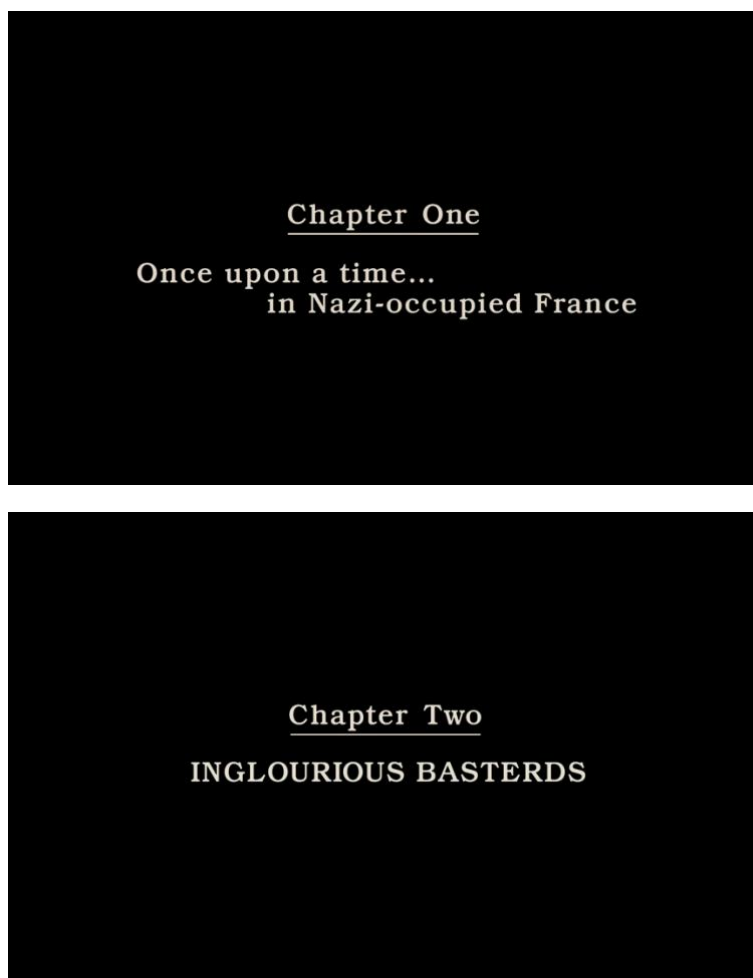
karakterene er elementer som blir endret til å passe inn i den historiske konteksten. Alex Lykidis skriver om den såkalte «heritage»-film bevegelsen. I denne bevegelsen står historisk nøyaktighet og nasjonal identitet er sentralt. Han argumenterer for at det når er en bølge med motsvar til «heritage-bevegelsen», og ser på hvordan *The Favourite* inneholder såkalt «post-heritage» stilistiske elementer. Disse elementene er blant annet sjangerhybriditet, historisk unøyaktighet, LGBT-representasjon, musikk og produksjonsdesign. På denne måten distanserer *The Favourite* seg fra det historiske, men også både «heritage», sjangeren som Lykidis skriver om, og kostymedrama. Lanthimos ønsket blant annet at filmen skulle føles som en egen verden, og la inn ekstra tid for å få dialogen mer moderne (Lykidis, 2022, s. 200). Dette gjør at interaksjonene mellom karakterene føles samtidsaktuelle til tross for den historiske settingen. Det samme moderne språket kan også sees i mellomtitlene, ettersom de er utdrag fra dialogen.

Måten *The Favourite* blant annet bruker mørk komedie og satire bidrar til denne verdenen Lanthimos ønsker å skape. Absurditeten i kontrasten mellom karakterenes oppførsel og hva de går kledd i er en måte Lanthimos setter sitt stilistiske preg på filmen fra. Når dronning Anne sitter i et av sine kongelige antrekk mens hun spiser så mye kake at hun kaster opp, for så og fortsette å spise mer kake, er et eksempel på dette. Dette er en grotesk scene, men som også får et element av humor ettersom det understreker hvor dramatisk dronningen er. Dette satt opp mot hennes antrekk, men også de kongelige kulissene skaper en interessant stemning. Dronningens sykdom og desperasjon etter kjærlighet legger grunnlag for sympati. Bildet av dronningen som spiser kake til hun spyr, mens landet er i økonomisk krise, skaper en følelse av avsky. Slik understrekes grådigheten og egoismen hennes.

Mellomtitler som stemningssignaler er en effektiv måte å både ha fremgang i narrative, men også å skape behagelige overganger. *Inglourious Basterds* (2009), regissert av Quentin Tarantino, er en action-krigsfilm satt til andre verdenskrig. Filmen tar seg store friheter og er ikke historisk riktig, men enkelte av karakterene er løst basert på ekte mennesker (Inglourious Basterds, 2024). Tarantino bruker mellomtitler i filmen, som er strukturert i fem kapitler. Kapitlene består av et kapittelnummer og en forklarende tittel. Tittelen er humoristisk og bidrar på denne måten til filmens til tider useriøse stemning, se figur 28. Dette skaper en interessant kontrast til filmens historiske setting. Denne bruken av mellomtitler minner om tilnærmingen som sees i *The Favourite*. Begge filmene inkorporerer den historiske settingen i stor grad, og kan derfor klassifiseres som historisk drama eller kostymedramaer. Både *Inglourious Basterds*, på samme måte som *The Favourite*, har endringer i stemning. Tarantino bruker mellomtitler til

å skape dynamiske overganger fra det mer humoristiske til det alvorlige. Filmens humoristiske bidrag gjør at filmen også går under sjangeren mørk-komedie, men det skildres også alvorlige og brutale temaer knyttet til andre verdenskrig. Mellomtitlene fungerer her som narrative pauser, og deres satiriske utforming skaper en mer behagelig og naturlig overgang mellom de ulike stemningene.

Inglourious Basterds har som nevnt humoristiske elementer og kan plasseres under mørk-komedie, men den har også skildringer av seriøse og brutale tematikker satt til andre verdenskrig. Denne overgangen fra humor til seriøsitet blir hjulpet av denne pausen mellomtitlene gir i narrativet. På samme måte hjelper de satiriske tekstlige utformingene på å løfte stemningen etter de mer seriøse sekvensene. *Inglourious Basterds* har en stemning som i større grad varierer fra sekvens til sekvens, enn hva det gjør i *The Favourite*. I *The Favourite* er den overordnede tonen mer stabil. Det er dog tydelige variasjoner i filmens stemning, og å bruke mellomtitler som markører for disse endringene vil skape en overordnet sammenheng.



Figur 28 Mellomtitler fra *Inglourious Basterds* (2009).

Det kan oppstå et interessant samspill mellom publikums forventninger til sjangeren og regissørens kreative visjon. Lanthimos sine tidligere filmer, som *The Lobster* (2015), beskrevet som en sci-fi/komedie, og hans nyeste verk *Poor Things* (2023), et komedie-eventyr, avviker begge fra sine sjangerkonvensjoner på ulike måter. Man kan derfor hevde at avvik fra sjangeren er en forventning knyttet til Lanthimos sine filmer. Videre vil man også kunne argumenter for at bruken av mellomtitler på en ikke-konvensjonell måte i *The Favourite* en forventet del av hans kunstneriske uttrykk.

4.4 Stemningsendringer

Denne analysen har ikke som hensikt å gå i dybden på hvilken stemning som *The Favourite* uttrykker, men heller å undersøke hvordan mellomtitlene kan bidrar til overgangene mellom endringer i stemning.

Sekvensen i den femte mellomtittelen «What If I Should Fall Asleep And Slip Under?» avsluttes med Abigail som snakker med opposisjonslederen om muligheten for en gjensidig avtale om å hjelpe hverandre. Abigail vil få oppfylt ønsket om å bli dronningens favoritt, og opposisjonslederen vil få gjennom sin politikk hos dronningen. I bakgrunnen spilles det en dyp og mørk ikke-diegetisk orgelmusikk som gradvis øker. Vi får så se Lady Sarah mens hun blir dratt bevisstløst etter hesten hun har falt av, se figur 29. Det er mørkt, og det er tydelig at Lady Sarah er hardt skadet. Orgelmusikken fortsetter mens Lady Sarah blir dratt gjennom en skog. Omrisset av to mennesker som står inntil et tre og observerer Lady Sarah og hesten bidrar til den allerede ubehagelige stemningen. Både bilde og musikk kuttes brått, og det klippes til mellomtittelen. Det er ingen lyd i bakgrunnen når mellomtittelen er på skjermen.



Figur 29 Siste klipp før mellomtittelen «What If I Should Fall Asleep And Slip Under?».



Figur 30 Første klipp etter mellomtittelen «What If I Should Fall Asleep And Slip Under?».

Sekvensen etter mellomtittelen har en mye lystigere stemning. Figur 30 illustrerer kontrasten fra figur 29 i det visuelle, men det er også en merkbar kontrast i lyd og handling. I denne scenen hører vi fuglekvitter i bakgrunnen, og samtalen mellom dronningen og opposisjonslederen er rolig, til tross for at de diskuterer krigen mot Frankrike. Denne markante endringen i både visuell og narrativ stemning viser hvordan mellomtitler kan fungere som effektive overganger mellom ulike stemninger i filmen.

Ved å analysere slike sekvenser kan vi se hvordan mellomtitler ikke bare strukturere narrativet, men også bidrar til å skape emosjonell dynamikk. De gir publikum en pause til å ta inn over seg det de har sett, samtidig som de forbereder seg på det nye som vil komme. I denne konteksten fungerer mellomtitlene som en markør for stemningsendringer som hjelper

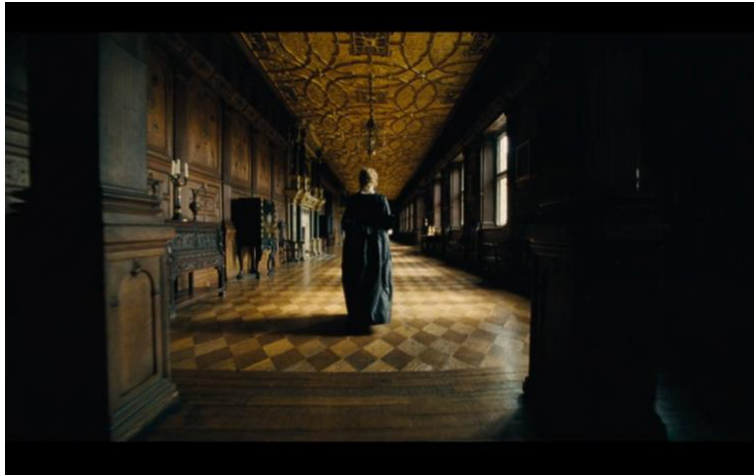
publikum å navigere i filmens følelsesmessige landskap, og understreker dermed deres betydning i den overordnede filmopplevelsen.

I slutten av sekvensen for den andre mellomtittelen, «I do fear confusion and accidents», holder dronningen på å hoppe ut av vinduet for å ta sitt eget liv. Dette er noe hun gjør for å få oppmerksomheten til Lady Sarah, ettersom hun er opptatt med politikk. Ettersom Lady Sarah kjenner dronningen godt, og vet om hennes dramatiske innfall, har hun en tilsynelatende følelsesløs reaksjon. Dette fører til at dronningen tyr til videre desperasjon og legger seg på gulvet ved føttene til Lady Sarah og holder henne fast. De snakker sammen og blir enige om at de skal spille spill sammen, og dette gjøre dronningen begeistret. Figur 31 viser vinkelen vi får se Lady Sarah fra, før det klippes til neste mellomtittel, og stemningen i scenen har gått fra å være dramatisk til leken mellom de to kvinnene.

Figur 32 illustrere det første klippet etter mellomtittelen. Her får vi se Abigail som går bestemt mot dronningens soverom. Det klippes til Lady Sarah som følger med på parlamentet som diskutere og krangler. Abigail ankommer dronningens soverom, og sier hun er blitt sendt som Lady Sarah sin stedfortreder, til dronningens skuffelse. I disse scenen er det dronningens humør som styrer stemningen i filmen. Både lys, farger og «framing» reflekterer dette.



Figur 31 Siste klipp før mellomtittelen "What an outfit".



Figur 32 Første klipp etter mellomtittelen "What an outfit".

Ved å analysere disse sekvensene, ser vi tydelig hvordan mellomtitlene fungerer som narrative og emosjonelle overganger. Mellomtitlene gir publikum en pause til å fordøye den dramatiske handlingen de nettopp har vært vitne til, før de introduseres til en ny stemning eller tone i den påfølgende scenen. Denne teknikken skaper en dynamisk flyt i filmen, der seerne ledes gjennom en rekke følelsesmessige opplevelser som gir en dypere og mer engasjerende filmopplevelse.

4.5 Typografi

Mellomtitlene i *The Favourite* har en spesiell utforming og typografi. I motsetning til *Verdens Verste Menneske* og *Everything Everywhere All At Once*, så har *The Favourite* en typografi som skiller seg ut, både blant de tre filmene, men også generelt fra andre eksempler oppgaven har vist. Jeg skal derfor undersøke hvordan typografien til mellomtitlene bidrar til filmens stilistiske uttrykk.

The Favourite kan som nevnt klassifiseres som et dekonstruert kostyme-drama, som avviker fra kostymedramasjangeren sine konvensjoner ved å unngå historisk nøyaktighet. På samme tid forsterkes filmens absurde og lekne elementer ved bruken av mellomtitlene. Mellomtitlene i seg selv avslører lite om hva som skal skje videre i narrative og gir begrenset med informasjon. Marmatakis påpeker at mellomtitlenes derfor kan sees mer på som abstrakt litteratur eller små "interludes" som bryter opp handlingen. Filmen sentrerer seg, som nevnt, rundt rivaliseringen mellom kusinene Lady Sarah og Abigail, som konkurrerer om å være Dronning Anne sin favoritt. De politiske intrigenes og krigføringen blir nedprioritert til fordel

for kampen om dronningens gunst. Til tider er det uklart om Sarah er motivert av politisk makt eller genuin kjærlighet til dronningen, men det antydes mot slutten av filmen at forholdet deres hadde et dypere bånd enn bare politisk ambisjon. Denne balansen av intriger og krigføring, men også kjærlighet og humor gjør at mellomtitlene sin tilstedeværelse fremstår behagelig. De hjelper med å komplimentere filmens stil, samt å balansere filmens stemningsendringer. Allerede i filmens hovedtittel får vi et subtilt innblikk i hva som kan forventes av filmens handling. Marmatakis forklarte konseptet bak hovedtittelen ved å tilordne bokstavene til karakterene. H-en representerer Dronning Anne, og T-en og E-en representerer Lady Sarah og Abigail. Og avstanden mellom bokstavene symboliserer avstanden mellom karakterene, og hvordan dronningen blir dratt i ulike retninger, se figur 33.



Figur 33 Hovedtittelen til The Favourite

Abigail sin motivasjon er mer tvetydig, men likevel målrettet. Hun er fast bestemt på å overgå Lady Sarah for enhver pris, selv om det ikke er klart om hun faktisk søker å vinne dronningens hjerte, politisk innflytelse, eller bare ønsker å hindre Lady Sarah fra å oppnå det. Mellomtitlene fungerer som markører for stemningsendringer gjennom filmen og bidrar til å fange oppmerksomheten til seeren når dialogen som er skrevet i mellomtittelen blir sagt. Om dette valget er bevisst fra Lanthimos sin side er uklart. Marmatakis bemerker at innholdet i mellomtitlene fremstår som noe eksentrisk og litterært. Etter å ha lest manuskriptet, sier jeg meg enig med Marmatakis, ettersom dialogen i mellomtitlene har begrenset narrativ relevans. I de tilhørende scenene er det annen dialog som i mye større grad driver narrativet fremover. Dette påstår jeg forsterker tanken om at mellomtitlene sin hovedfunksjon er stilistisk. De er et

skriftlig element som bidrar til filmens helhetlige visuelle stil og forsterker filmens, i mangel av bedre ord, “quirkiness”.

Mellomtitlene som ble brukt i stumfilmer, til tross for at det var variasjon i utseende, hadde likevel en viss standardisering av typografien. Typografi referer her til utformingen og utseende av bokstaver og tekst. En av de viktigste delene av denne standardiseringen av typografien til stumfilmene, var at den skulle være lett identifiserbar og leselig for publikum (Betancourt, 2019, s. 26).

Mellomtitlene i *The Favourite* sitt potensial til å stå i kontrast til den absurde handlingen og dialogen ville vært større om mellomtitlene var bygget opp med den mer klassiske og poetiske utformingen som mellomtitler fra kostymedrama ofte har. Men det er her Lanthimos, og Vasilis Marmatakis, har latt absurditeten og filmens tone få spille fritt. I samtalen med Marmatakis forteller han at fonten han valgte, kalt Village font, er en modernisert font fra rundt 1800-tallet. Fonten sitt opphav er dermed fra omtrentlig samme tid som filmen er satt til. Marmatakis forklarer at på den tiden var typografien som ble brukt preget av måten bokstavene ble trykket på, og at det da naturlig ble store mellomrom mellom bokstavene. Marmatakis valgte å spille videre på dette elementet og tok det enda et hakk videre til det ekstreme. På den måten er det det lengste ordet som indikerer bredden på resten av ordene, og det skaper en typografi som er unik. Marmatakis forklarer dette valget ved at det ville vært rart om typografien var vanlig sett i forhold til filmens visuelle uttrykk. Han utdyper videre:

I mean, I think it would be very weird to have such a film with very standard typography, you know, like, it kind of adds to the film, you know, and the film adds to the title. It's like these are all one family, you know, they all belong to the same family. So they have to kind of...not interact...but they have to feed off each other (Vasilis Marmatakis, personlig kommunikasjon, 2024).

Typografien samhandler dermed med den overordnede tonen og stemningen i filmen, og skaper et eget stilistisk uttrykk. Valget om å la avstanden på bokstavene være bestemt av det lengste ordet, som da fører til at enkelte ord har veldig store mellomrom. Dette valget bygget ifølge Marmatakis på at filmen generelt bruker ekstreme elementer, og at de tekstlige elementer fungerer som en kommentar på filmen og dens visuelle uttrykk. Marmatakis peker på at filmens absurde elementer, som vidvinkel og ansent dialog, også bidro til typografien. Han ønsket at

mellomtittlene skulle gjenspeile absurditeten både i filmen, men også i tiden. Avstanden mellom bokstavene reflekterer også avstanden som oppstår i relasjonene mellom dronningen og Lady Sarah.

Enda en måte typografien og mellomtitlenes utseende bidrar også til filmens tone og stemning er ved hvordan mellomtitlene er produsert. Marmatakis forteller at for å motvirke den ofte harde og krasse kontrasten som oppstår mellom hvit tekst og svart bakgrunn, så printet han ut alle mellomtitlene fysisk på en inkjet printer. Han bruker så vann og en børste til å myke opp overgangen fra det hvite til det svarte, som skaper et helt eget utseende på mellomtitlene. I dagens digitale verden er dette en interessant måte å skape ønsket uttrykk på. Og som Marmatakis sier selv «So, these are really analogue. (...) these are like all handmade». Dette analoge aspektet kan minne om hvordan mellomtittlene i stumfilmene ble produsert. Av alle filmene jeg analyserer i denne oppgaven er det *The Favourite* sine som er mest nærliggende både hvordan de ble produsert, men også hvordan de ser ut, med svart bakgrunn og hvit tekst. Hvis publikum har kjennskap til mellomtitler og spesifikt hvordan de så ut i stumfilmene, vil det bli enda tydeligere med Lanthimos og Marmatakis sitt absurde og lekne preg på utseende til mellomtitlene. Men det er også dette preget som forsterker filmens helhetlige stil og tone, samt skaper logiske og behagelige overganger mellom filmens stemningsendringer.

Gjennom analysen har jeg sett nærmere på hvordan *The Favourite* kan sees på som et dekonstruert kostymedrama og på den måten får et helt eget stilistisk uttrykk. Gjennom bevisste avvik fra sjangeren utfordrer Lanthimos publikums forventninger, og på den måten tilbyr en filmatisk opplevelse som er visuelt interessant og følelsesmessig engasjerende. Mellomtitenes typografiske utforming bidrar direkte til filmens overordnede stil, samt kommenterer på narrativet. Men mulig den viktigste funksjonen til mellomtitlene i *The Favourite* er måten den fungerer som en markør for stemningsendringer i filmens narrativ.

5. Case #3 – *Everything Everywhere All At Once*

The magic of Everything Everywhere All At Once is in its title — within it, you'll find every genre, experience every emotion. It's both a reflection of, and an oasis from, the incessant overstimulation of 21st-century life.

(Travis, 2022)

Everything Everywhere All At Once, regissert av Daniel Kwan og Daniel Scheinert, også kjent som “The Daniels”, fikk overveldende respons når den først ble vist på kinolerretet i 2022. Filmen, med sitt ambisiøse narrativ, inkorporerer elementer fra en rekke ulike sjangre. Den er beskrevet som en komedie, science-fiction, action, indie-film, mørk-komedie, fantasy, drama og eventyr, for nevne noen. Filmen ble distribuert av produksjonsselskapet A24⁶, og er blitt selskapets mest innbringende film med en inntekt på hele 143,4 millioner dollar på verdensbasis (A24, 2024). *Everything Everywhere All At Once* vant 7 av sine 11 Oscar nominasjoner, og er rangert som en av de ti beste filmene fra 2022. (*Everything Everywhere All At Once*, 2024).

Filmen har fått mye ros for sin originalitet og komplekse struktur. Nettavisen *Independent* skriver for eksempel “While Marvel executives huddle around conference tables, braiding together franchises in a grand show of corporate synergy, here’s a film that really understands what the infinite might look like.” (Loughrey, 2022). Samtidig er det akkurat samme punkter fra de positive anmeldelsene, som brukes i kritikken. Nemlig at multiverskonseptet er oppbrukt og at strukturen forbigår kompleks, og heller går over i forvirrende og overambisiøs. Nettavisen *The Guardian* gir filmen to av fem stjerner og skriver “(...) the film becomes a formless splurge of Nothing Nowhere Over a Long Period of Time. Again, this film is much admired and arrives adorned with saucer-eyed critical notices ... I wish I liked it more.” (Bradshaw, 2022). Filmen sammenlignes også med de utallige andre filmene som har forsøkt å anvende “multivers” fenomenet, hvor det er noe splittelse i om *Everything Everywhere All At Once* gjør det bra eller dårlig.

⁶ A24 er et uavhengig amerikansk underholdningsselskap, som spesialiserer seg på film- og tv-produksjon, samt film distribusjon. Selskapet har fått en egen kult-status, med en stor fanbase som følger prosjektene nøye (A24, 2024).

Det som dog går igjen, er det totale fraværet av anerkjennelse av mellomtitlene. Dette er kanskje ikke så rart ettersom filmen bruker utallige spesialeffekter og generelt mange narrative teknikker for å strukturere filmen. Mellomtitlene er likevel betydningsfull. Ikke bare er filmen i sin helhet delt inn i tre deler, men det er også en falsk rulletekst halvveis inn i filmen som skaper et interessant stopp i filmens ellers hastige narrativ. Det er dette jeg vil undersøke i dette kapitlet. Hvordan mellomtitlene kan sees på som semiotiske verktøy som formidler både denotative og konnotative betydninger, og hvordan dette bidrar til filmens komplekse struktur, samt undersøke den falske rulletekstens semiotiske funksjon.

5.1 Filmens univers

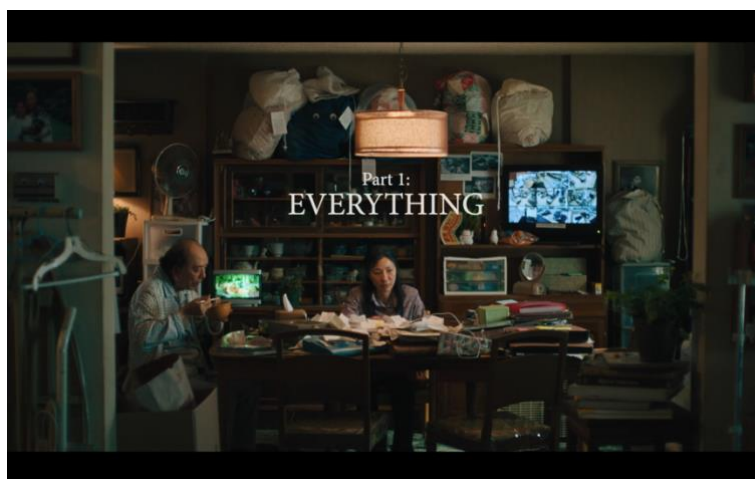
Everything Everywhere All At Once har definitivt det mest komplekse narrative av de tre filmene som blir analysert i denne oppgaven. Jeg vil forsøke å gi et konsist handlingsreferat for å gi kontekst til analysen, uten å gå for mye i dybden. Handlingsreferatet vil derfor bære preg av mer overfladisk beskrivelse.

Filmene handler om den kinesisk-amerikanske Evelyn som driver et vaskeri sammen med sin ektemann, Waymond. Evelyn og Waymond dro fra Kina for å gifte seg da de var unge, og de fikk datteren Joy. Nå eier de et vaskeri som er under revidering fra skattemyndighetene. Waymond forsøker å gi skilsmissepapirer til Evelyn for å få oppmerksomheten hennes så de kan snakke sammen om ekteskapet deres. Samtidig sliter Joy med depresjon og har et anstrengt forhold til Evelyn, som sliter med å akseptere Joy sitt forhold med den ikke-kinesiske jenta Becky.

Mens Evelyn, Waymond og bestefaren, Gong Gong, er hos skattevesenet for å få godkjent regnskapet for vaskeriet, blir Evelyn introdusert til Alpha-Waymond. Alpha-Waymond kommer fra et parallelt univers og forklarer at "multiverset" står i fare, og at Evelyn er nøkkelen til å redde det. Gjennom en rekke rare og absurde actionhendelser lærer Evelyn seg å "vershoppe". Det er en prosess hvor hun kan trekke ferdigheter og kunnskaper fra sine alternative liv i andre univers. Evelyn oppdager at Joy har blitt en mektig og nihilistisk figur som kalles Jobu Tupaki. Jobu har skapt en altopplukkende bagel som representerer hennes syn på universets meningsløshet. Jobu forsøker å overbevise Evelyn om denne tankegangen, og Evelyn står overfor oppgaven med å redde både datteren og multiverset.

5.1.1 Generell gjennomgang av mellomtitlene

Film er i hovedsak delt inn i tre deler, men litt over halvveis i filmens totale spilletid kommer en mellomtittel hvor det står “The End” og som etterfølges av andre mellomtitler med info om blant annet regissører og produsenter av filmen. Disse mellomtittelen er interessante ettersom de tilsynelatende annonserer filmens slutt. Dette gjør også at mellomtitlene går fra å være ikke-diegetisk til å bli diegetisk, noe vi skal se nærmere på senere i oppgaven. Disse punktene vil jeg komme tilbake til senere. På grunn av enkelte av mellomtitlenes endring i tilknytning til diegesen, vil det i utgangspunktet bare være seks mellomtitler. Men det er to titler som muligens heller regnes som “inserts”, disse blir fra nå kalt titler, og er også noe jeg vil komme tilbake til.



Figur 34 Mellomtittelen "Part 1: EVERYTHING".

Den første mellomtittelen, “Part 1: Everything”, se figur 32, inneholder over halvparten av narrativet og handlingen i filmen. Jeg vil derfor ikke gå gjennom alt som skjer, ettersom handlingsreferatet er dekkende. I sekvensen får vi introdusert alle karakterene, samt det utvidete og komplekse “multiverset” som Evelyn blir kastet ut i. Antagonisten, Jobu Tupaki, blir også introdusert og det blir til slutt utspilt en stor kamp mellom Jobu, Evelyn og Alpha-Waymond. Kampen ender med at Evelyn dør. På denne måten blir det at det klippes til den neste mellomtittelen, “The End”, enda mer virkningsfullt.



Figur 35 Mellomtittelen "THE END".

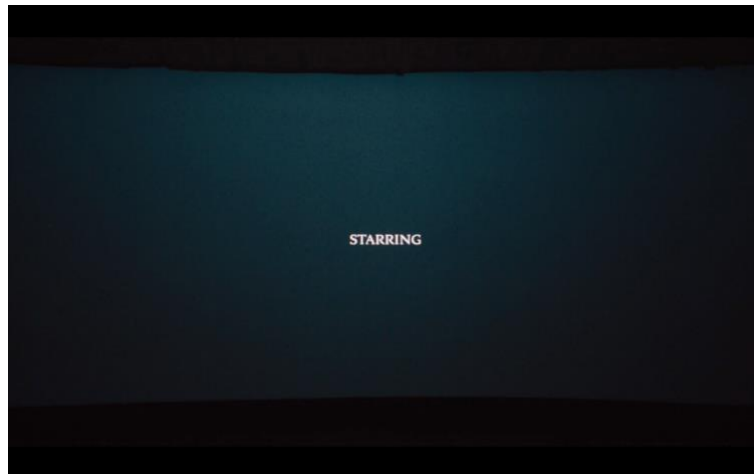


Figur 36 Mellomtittelen "Written and directed by Daniels".

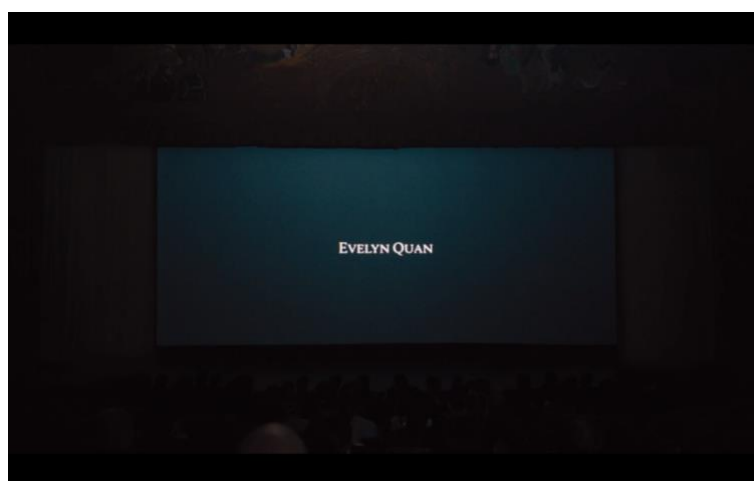


Figur 37 Mellomtittelen "Produced by Alexander Wang, Evelyn Quan".

De neste mellomtitlene: “The End”, “Written and Directed by Daniels” og “Produced by Alexander Wang, Evelyn Quan”, se figur 35-37, følger hverandre med bare et par sekunders mellomrom. Det skjer ikke noe handling i denne sekvensen ettersom det tilsynelatende er en rulletekst og da også avslutningen på filmen.



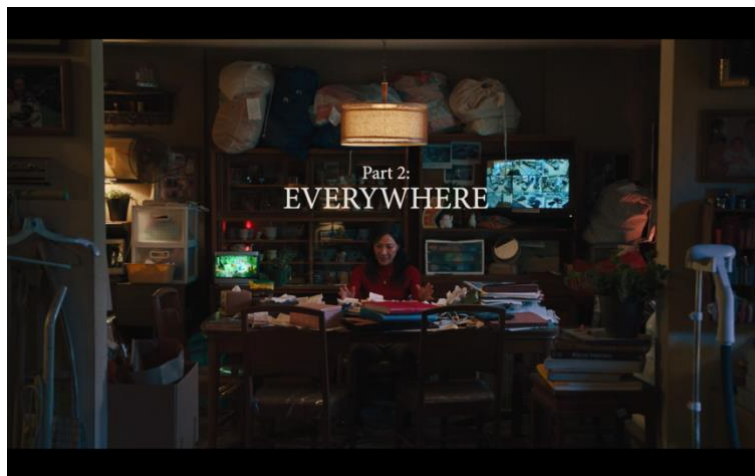
Figur 38 Diegetisk tittel eller insert kalt "Starring".



Figur 39 Diegetisk tittel eller insert kalt «Evelyn Quan».

Dette er titlene jeg tidligere refererte til som “inserts”, se figur 38 og figur 39. Tittelen “Starring” går fra å være ikke-diegetisk til å bli diegetisk. “Evelyn Quan” tittelen er rent diegetisk ettersom det blir tydelig at det er et kinolerret når kameraet har zoomet nok ut. Disse titlene blir etterfulgt av en sekvens hvor Evelyn ufrivillig og i panikk hopper fra univers til

univers. Hun ender til slutt opp i sitt eget univers og hjemme hos seg selv igjen. Waymond snakker om festen de skal arrangere, og det blir etablert at det fortsatt er samme dag.



Figur 40 Mellomtittelen "Part 2: EVERYWHERE".

“Part 2: Everywhere”, se figur 40, får vi se Evelyn som våkner til igjen hjemme. Hun møter det hun tror er Joy, men som viser seg å være Jobu. Og de hopper ukontrollert sammen på tvers av bisarre univers. Jobu avslører at hun ikke egentlig vil kjempe i det hele tatt, men at hun bare leter etter en Evelyn som kan se, på samme måte som hun selv, at ingenting betyr noe. På veien dreper hun alle Evelyns som ikke er enige med henne. Jobu tar med Evelyn til bagelen hun har skapt, kalt “Everything Bagel”, og forklarer at hun ønsker å bruke den til å la seg selv og Evelyn å virkelig dø. Når Evelyn ser inn i bagelen, blir hun i utgangspunktet overbevist og vi får se Evelyn i forskjellige univers begynne å oppføre seg grusomt og likegyldig, og skader de rundt seg. Waymond klarer å snakke Evelyn ut av å gå inn i bagelen sammen med Jobu, og Evelyn bruker sine multivers-krefter til å reparere skadene som er påført i de ulike universene. Tilbake i sitt egentlige univers forsoner Evelyn seg med Waymond og aksepterer Joy sitt forhold med Becky. Evelyn forteller Joy at selv når ingenting gir mening og selv om hun kunne vært hvor som helst i multiverset, vil hun alltid ønske å være med Joy, og de omfavner hverandre.



Figur 41 Mellomtittelen "Part 3: ALL AT ONCE".

Sekvensen som følger mellomtittelen "Part 3: All At Once", se figur 41, har kort varighet. Det er noe tid senere, og forholdene i familien er bedret. De returnerer til skatteetaten for å lever skattemeldingen på nytt. Mens de sitter der blir Evelyn sin oppmerksomhet kortvarig dratt mot hennes alternative selv, før hun til slutt forankrer seg i sitt eget univers.

5.2 Denotative og konnotative signaler

Michael Betancourt poengterer at det er en minimal mengde semiotisk teoretisering som omhandler forholdet mellom tekst og bilde. Roland Barthes og Michael Foucault er blant dem som har bemerket seg mest på feltet, men med det meste av deres arbeid gjort på 1960- og 1970-tallet, legger det grunnlag for å utvikle en grundigere semiotisk analyse som kan anvendes på de grafiske elementene i film. Da inkludert tittelsekvenser, introer, mellomtitler og annet grafisk innhold (Betancourt, 2017, s. 8). I denne delen vil jeg se nærmere på de denotative og konnotative betydningene mellomtitlene bidrar til. Jeg fokuserer kun på tre av mellomtitlene her, ettersom den falske rulleteksten vil bli analysert separat senere.

5.2.1 «Part 1»

Del 1 er den første mellomtittelen, men den er likevel nærmere 15 minutter inn i filmens handling. Denotativt sett fungerer mellomtitlene i filmen som strukturelle markører som deler opp historien i forståelige kapitler. På bildet, se figur 42, kan vi se en mellomtittel hvor det står «Part 1: Everything», som er midstilt i øvre del av bildet. Vi kan også se Evelyn som sitter ved

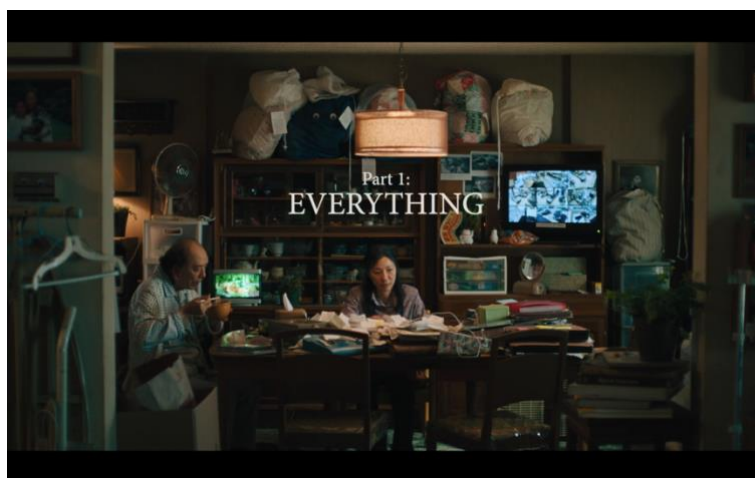
spisebordet sammen med sin far, Gong Gong, som spiser. Evelyn har på seg en grå skjorte og blikket hennes er fjernt. Både spisebordet og resten av rommet er fullt av ting. På hyllene bak Evelyn er det blant annet masse tøyposer, spisebordet er fullt av diverse papir og i forgrunnen er det stabler av bøker. Alle lysene er skrudd på, men det er likevel mørkt i rommet.

Konnotativt kan vi forstå mellomtittelen som en av flere kommende deler. Det er logisk å anta at dersom det spesifiseres hvilken del det er, så vil det komme flere deler som legger grunnlag for tydeliggjøringen. Selv om antallet deler ikke blir spesifisert, sånn som i *Verdens Verste Menneske* for eksempel som i starten av filmen annonserer antall kapitler, kan vi anta at det i det minst vil være én til. Ved å være oppmerksom og reflektere over filmens hovedtittel, kan vi trekke slutninger til at det sannsynligvis vil være tre deler, ettersom teksten i del 1 samsvarer med første del av hovedtittelen. Selve teksten i mellomtittelens er også meningsbærende. Som nevnt antyder «part 1:» at det vil komme flere deler. Men «everything» er også et ord som skaper konnotasjoner.

Før mellomtittelen dukker opp på skjermen, maser Waymond på Evelyn om hva hun tenker på. Evelyn svarer ikke, og deretter dukker mellomtittelen opp rett over hodet hennes. Konteksten av hvordan tegn presenteres, skaper føringer for hvilke konnotasjoner som blir skapt. I denne sammenhengen kan en mulig konnotasjon være at det er Evelyn som tenker på «alt», og det er derfor mellomtittelen dukker opp. Dialogen i scenene før mellomtittelen gir oss innsikt i hvorfor Evelyn sitt ansiktsuttrykk er som det er. Vi får innsikt i hennes mentale tilstand og henne stressnivå. Hun har dårlig tid til å få fikset regnskapet til vaskeriet innen fristen hos skattevesenet. Det er mye som må fikses før festen de skal arrangere på kvelden, samt Evelyn forsøker å skjule at datteren Joy er kjæreste med en jente for Gong Gong, siden det potensielt kan forårsake konflikt. Waymond sin lekne tilnærming til livet, skaper også enda mer stress for Evelyn ettersom han i hennes øyne bidrar på alle de feile måtene. Hun bærer med andre ord et stort ansvar og har en følelse av at både vaskeriet og alle rundt henne ville falt sammen uten hennes arbeid. Så ved å plassere mellomtittelen «Part 1: Everything» over Evelyn sitt hode, signaliserer filmen visuelt at Evelyn sine tanker er overveldende og altomfattende. Den narrative konteksten kombinert med det visuelle tegnet av mellomtittelen, bidrar til en dypere forståelse av Evelyn sin mentale tilstand.

Mellomtittelen «Part 1: Everything» er dermed ikke bare en strukturell markør, men også en konnotativ pekepinn som reflekterer Evelyns kaotiske livssituasjon. Omgivelsene speiler hennes indre kaos og følelsen av at alt skjer samtidig. På denne måten skaper

mellomtittlene en meningsfull kobling mellom filmens visuelle elementer og dens narrative innhold, og fungerer som et supplement for publikums forståelse av filmens tematikk.



Figur 42 "Part 1: Everything".

5.2.2 «Part 2»

Mellom del 1 og del 2 vises en falsk rulletekst. Denne falske rulleteksten vil bli analysert separat senere, ettersom den inneholder både diegetiske og ikke-diegetiske elementer. Del 2, som presenteres omtrent to tredjedeler inn i filmens spilletid, har en visuell innramming og utforming som ligner den forrige mellomtittelen, se figur 43. Men det er betydelige forskjeller både denotativt og konnotativt.

Sett denotativt viser bilde mellomtittelen «Part 2: Everywhere», som er midtstilt i øvre del av bildet. Evelyn sitter igjen ved spisebordet, men denne gangen er hun alene. Hun har på seg en rød genser og holder hendene sine utover spisebordet. Spisebordet er fortsatt dekket av diverse papir, men papirene har flyttet på seg siden forrige mellomtittel. Alle lys er fortsatt på, men rommet fremstår likevel mørkere.

Konnotativt kan vi, som med den forrige mellomtittelen, forstå teksten «everywhere» som et tegn, på lik linje med andre elementer i bildet. Teksten forsterker tanken om at det vil komme en tredje og siste del, som sannsynligvis vil hete «all at once», som er i tråd med filmens hovedtittel. I scenen før mellomtittelen har Evelyn dødd i kamp mot Jobu, og hopper nå ufrivillig fra univers til univers, før hun plutselig ender opp hjemme hos seg selv igjen. På dette tidspunktet er vet Evelyn at det finnes utallige univers og da også utallige versjoner av både seg selv, men også de rundt henne. Hun har også møtt Jobu, som er en ekstrem versjon av

hennes nihilistiske og deprimerte datter, som har et mål om å ødelegge alle universene. Evelyn har også fått vite at det er hun som er nøkkelen til å redde alle universene. Mellomtittelen skaper derfor konnotasjoner og visualiserer Evelyn sin følelse av å være splittet. Hun er litt «alle steder» i alle universene, og dette forsterker hennes følelse av desorientering og av å være overveldet. Det kan også symbolisere det uendelige potensialet og de mange veiene Evelyn sitt liv kunne ha tatt, noe som gir en følelse av både mulighet og tap.



Figur 43 "Part 2: Everywhere".

5.2.3 «Part 3»

Del 3 har, i likhet med del 1 og del 2, samme innramming. Sekvensen etter denne siste mellomtittelen har desidert kortest varighet, med en lengde på kun 3 minutter. Etersom dette er tredje gang vi ser samme visuelle innramming, men med ny mellomtittel, blir det naturlig å sammenligne de med hverandre. Denne gjentakelsen av innrammingen skaper en kontinuitet som hjelper publikum med å enklere forstå Evelyn sin utvikling og sinnstilstand. Det er ikke bare teksten som formidler denne utviklingen, men også de visuelle elementene i bildet. Som vist i figur 44, ser vi denotativt at Evelyn nå ikke er alene. Hun er omgitt av Waymond, Joy og Gong Gong. Spisebordet og rommet er fortsatt fylt med diverse papirer, bøker og ting. En merkbar endring er tøyposene på hyllen som nå har fått klistret på falske øyne, såkalte «googly eyes». Evelyn har på seg en genser og skjort, og smiler. Selv om enkelte av lysene ikke er påskrudd, slik som i de andre mellomtitlene, fremstår bildet generelt lysere.

I selve scenen ser vi at alle hjelper til med å samle kvitteringene og papirene som trengs for å få orden på skatten hos skattevesenet. Stemningen blant dem er god, og de kommuniserer med hverandre på en hyggelig måte. Teksten «all at once» understreker sammenslåingen av

alle mulighetene og valgene, noe som igjen reflekterer filmens budskap om tilgivelse og aksept. Konnotasjonene i mellomtitlene bidrar til å skape en emosjonell dybde og resonans som forsterker filmens tematikk. Ved å dele opp filmen i disse segmentene, får publikum en ramme for å forstå Evelyns indre reise og de eksistensielle spørsmålene hun møter. Denne strukturelle inndelingen gir ikke bare klarhet i fortellingen, men den forsterker også de emosjonelle og tematiske lagene i filmen.



Figur 44 "Part 3: All at once".

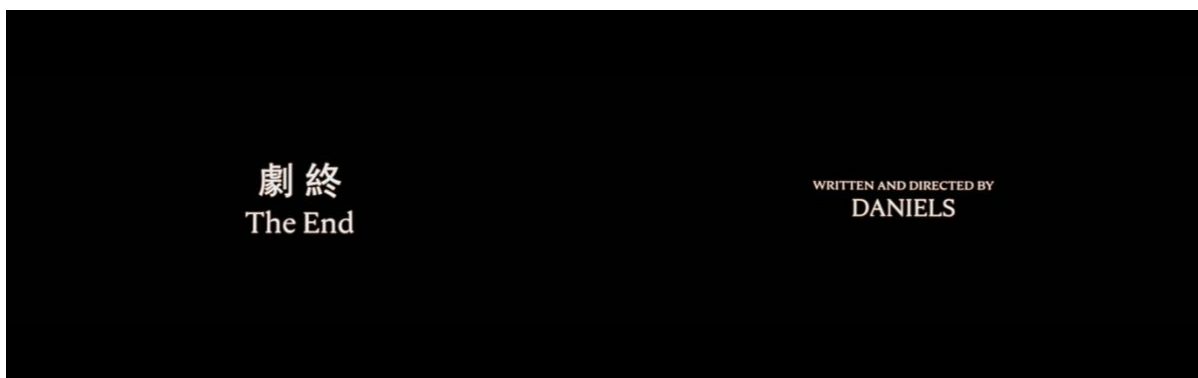
5.3 Diegetisk og ikke-diegetiske mellomtitler

Her vil jeg undersøke de denotative og konnotative signalene til de tre resterende mellomtitlene jeg ikke enda har analysert. Disse er en del av de mellomtitlene jeg tidligere har referert til som falsk rulletekst. I denne rulleteksten er det også to titler, eller «inserts», som beveger seg fra å være ikke-diegetisk til diegetisk. De vil også tas med i analysen. Som definisjonen av mellomtitler presiserer, så er en mellomtittel ikke en del av filmens diegese. Når mellomtitler da går fra å være ikke-diegetisk til å bli diegetisk skaper dette en interessant funksjon.

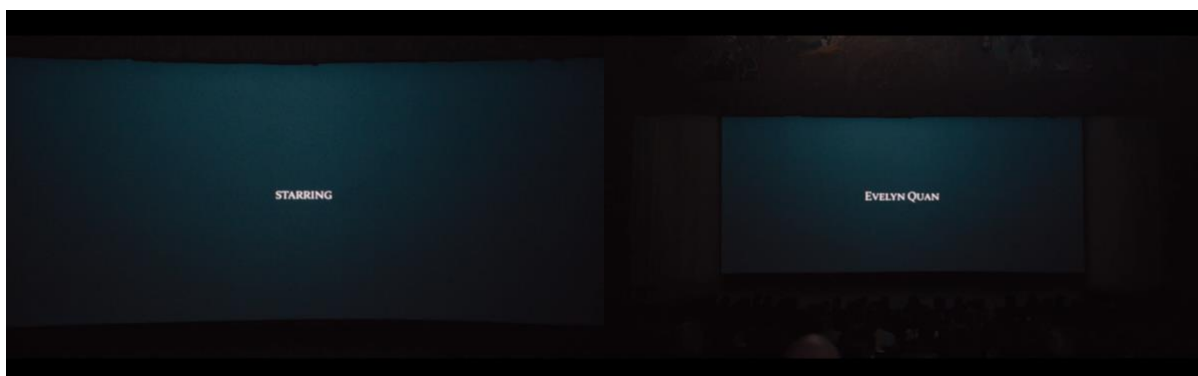
Å skille mellom tekst som er komponert innenfor filmens diegese og tekst som er lagt utenfor, altså ikke-diegetisk, legger føringer for hvordan publikum forholder seg til ordene i forhold til den narrative handlingen. Betancourt påpeker at å skille diegetisk fra ikke-diegetisk er en grunnleggende anerkjennelse av den konvensjonelle strukturen og organiseringen av det han kaller tekst-bilde komposisjon. Titler sin overgang fra å være ikke-diegetisk til å bli diegetisk reflekterer den kontinuerlige revurderingen som publikum gjør når slike titler kommer på skjermen (Betancourt, 2017, s. 114). Betancourt utdyper dette med at denne

endringen i forståelsen fra fysisk objekt til tegn, er en grunnleggende transformasjon av fysiske ting til generelle tegn. Objekter, eller bilder av dem, blir konnotative, snarer enn denotative ting (Betancourt, 2017, s. 114). Progresjonen der fysiske ting blir til tegn er, ifølge Betancourt, en vanlig og lett gjenkjennelig endring, men progresjonen der språk blir til objekt er i liten grad tatt i betraktning.

Mellomtittlene i den falske rulleteksten i *Everything Everywhere All At Once* gjennomgår progresjonen fra språk til objekt. Og på denne måten går de fra å være konnotativ tekst, til å bli denotative ting. Konnotasjonen mellomtittelen gir, se figur 45, er i hovedsak å signalisere slutten. Teksten i mellomtittelen skriver eksplisitt «the end». Men sekvensen er også utformet som en rulletekst, og det vil konnotasjonene til en avsluttende rulletekst vil forsterkes. Rulletekster er et element som kommer på slutten av en film. Den understreker ofte slutten, enten ved å eksplisitt si «slutt» eller ved å vise til regissører og skuespillerne i filmen. Og akkurat begge disse tingene gjør den 20 sekunder lange rulleteksten. Mellomtittelen «Written and directed by Daniels» stemmer overens med de faktiske regissørene til filmen, se figur 46



Figur 45 Ikke-diegetiske mellomtitler i den falske rulleteksten.



Figur 46 Diegetiske titler i den falske rulleteksten

Overgangen fra mellomtitlenes konnotative tegn til å bli denotative objekter fungerer også som en måte å trekke publikum inn igjen i filmen. Sekvensen før den falske rulleteksten er lang, full av action og på samme måte som Evelyn opplever, er det mye informasjon. «The End» mellomtittelen gir dermed ikke bare konnotative signaler om en avslutning, det gir også publikum en mulighet til å puste ut. Selv om filmens fortsettelse ikke er åpenbart før etter rulletekstens 20 sekunders varighet, vil det likevel gi mulighet til å reflektere over hva som har skjedd. Når da mellomtitlene får denne overgangen fra å være ikke-diegetisk til å bli diegetisk blir språket en materiell ting, og er dermed synlig og inviterer til å betrakte det som noe man kan samhandle med innenfor filmens diegese. Ordene representerer ikke lenger det de uttrykker når de blir til objekter som inneholder og interaktivt engasjerer med det fiktive miljøet. Titlene blir en del av et kinolerret i filmens diegese, se figur 46, snarere enn mellomtitler som har konnotative meninger for publikum.

Historisk sett har mellomtitler ofte blitt ansett som et forstyrrende element som drar publikum ut av narrativet. Mellomtitlene i *Everything Everywhere All At Once*, demonstrerer det motsatte. Her er funksjonen å dra publikum tilbake igjen til filmen og dens narrativ, etter mellomtitlene tidligere konnoterte filmens avslutning. Dette viser igjen mellomtitler sin store variasjon i bruk, men også muligheter.

I denne analysen fremvises det de ulike denotative og konnotative signalene mellomtitlene i *Everything Everywhere All At Once* uttrykker. Det tre delene som filmen er delt inn i, konnoterer Evelyn sitt indre og hennes følelsesliv. På denne måten vil publikum i større grad kunne sympatisere med Evelyn og forstå hennes reaksjoner, og det oppstår en emosjonell kobling mellom publikum og karakter. Denotativt, strukturerer mellomtitlene filmen ved å signalisere hvor mange deler filmen inneholder. Den falske rulleteksten som oppstår litt over halvveis i filmens spilletid, skaper et stopp i narrativet hvor mellomtitlene konnotativt signaliserer filmens slutt. Men i en progresjon går mellomtitlene fra ikke-diegetisk til å bli diegetisk, og går dermed fra tegn til objekt. Dette skaper en interessant funksjon, som trekker publikum tilbake igjen i narrativet. Og på denne måten motbeviser den historiske antakelse om mellomtitler sin forstyrrende effekt.

6. Resultater og diskusjon

Jeg har studert og analysert tre filmer i denne oppgaven i lys av hvordan de bruker mellomtitler. Disse tre filmene demonstrerer variasjonen og de komplekse funksjonene mellomtitler kan ha. I denne delen vil jeg sammenfatte hovedfunnene fra hver analyse, og forsøke å sette de i kontekst av hverandre.

Analysen av *Verdens Verste Menneske* illustrerte mellomtitler sin strukturerende funksjon. Filmen som er delt inn i tolv kapitler, samt en prolog og en epilog, og har dermed flere mellomtitler enn de andre filmene. Man kan argumentere for at *The Favourite* egentlig har flere mellomtitler, hvis man regner med romertallene som egne enkelt stående mellomtittel, men jeg valgte å se på romertallene og tekstene som sammenhengende mellomtitler. Antall mellomtitler vil dog ikke påvirke deres strukturerende funksjon, ettersom mellomtitlene i *Everything Everywhere All At Once* også har en tydelig strukturerende funksjon. Den strukturerende funksjonen grunner i hvordan mellomtitlene er med på å dele opp narrativet og plassere det i meningsfulle sekvenser. På denne måten er det enklere å se sammenhenger mellom hendelser og det gjør det mer behagelig og meningsfullt at narrativet hopper i tid.

Videre i analysen til *Verdens Verste Menneske* diskuteres det hvordan mellomtitlene ikke bare fungerer som strukturelle verktøy, men at de også kan ha en narrativ funksjon. Mellomtitlene fungerer i sin helhet som en strukturerende komponent som påvirker publikums oppfatning av karakterer og narrativ, og på den måten legger føringer. Mellomtitlene i *The Favourite* fungerer som markører for stemningsendringer som hjelper publikum i å navigere i filmens følelsesmessige landskap. Dette understreker mellomtitlers betydning i den overordnede filmopplevelsen. Ved å analysere slike sekvenser kan vi se hvordan mellomtitler ikke bare strukturerer narrativet, men også bidrar til å skape emosjonell dynamikk. De gir publikum en pause til å ta inn over seg det de har sett, samtidig som de forbereder seg på det nye som vil komme. Denne funksjonen finner vi tendenser til også i analysen. Sekvensen før den falske rulleteksten er både lang og fylt med action, og når det da klippes til mellomtittelen «The End», gir det ikke bare konnotative signaler om en avslutning, men det gir også publikum en mulighet til å puste ut. Selv om det ikke blir tydeliggjort at filmen fortsetter før etter 20 sekunder med falsk rulletekst, gir denne pausen seerne tid til å reflektere over det som har skjedd. Man kan dermed argumentere for at mellomtitlene i *Everything Everywhere All At Once* på lik linje med mellomtitlene i *The Favourite* gir publikum en pause til å ta innover seg hva som har skjedd og til å forberede seg på det som vil skje.

Mellomtitlene i *The Favourite* har en spesiell utforming og typografi. I motsetning til *Verdens Verste Menneske* og *Everything Everywhere All At Once*, så har *The Favourite* en typografi som skiller seg ut, både blant de tre filmene, men også generelt fra andre eksempler oppgaven har fremvist. En annen måte de skiller seg fra de to andre filmene er ved tekstens innhold. Mellomtitlene består av dialog fra en av karakterene, og dette skaper en interessant struktur. Dialogen i mellomtitlene har begrenset narrativ relevans, og det er annen dialog som i mye større grad driver narrativet fremover i de tilhørende scenen. Dette forsterker tanken om at mellomtitlene sin hovedfunksjon er stilistisk i *The Favourite*.

Det som dog tydelig er felles for analysen av alle de tre filmene er at hver film kan sies å bruke mellomtitler for å strukturere narrativet, forsterke og bidra til filmens overordnede stil, samt å skape semiotiske meningsfulle overganger. Mellomtitler fungerer aldri bare som én ting. De kan ta i bruk flere funksjoner avhengig av konteksten, og mulighetene for å i større grad vektlegge enkelt funksjoner i større grad vil alltid være til stede. I analysen av *The Favourite* ser vi for eksempel at typografien i stor grad er designet for å samhandle med filmens ellers absurde utforming, noe som fremhever dens unike stil.

Mellomtitler sin strukturerende effekt har vedvart siden de først ble tatt i bruk på tidlig 1900-tallet, da deres funksjon og nødvendighet var vanskelig å argumentere mot grunnet mangel på dialog i filmene. I dagens moderne filmlandskap vil derfor valget om å bruke mellomtitler være bevisst og da også tilføre noe ekstra til filmen. De fungerer ikke bare strukturerende, men vil sammen med filmens mise-en-scene og sjanger konstruere filmens visuelle uttrykk og stil. Slik skapes det også meningsfulle overganger. Det er et aktivt valg fra en filmskaper å anvende mellomtitler. At mellomtitler ikke er nødvendig for å formidle narrativet, åpner opp for mulighetene med å leke seg med deres funksjoner. Denne lekenheten er noe jeg mener kommer frem i analysene av de tre filmene. Hver film bidrar i å utvikle filmmediet med å ha en leken tilnærming til struktur, stil og mellomtitlenes meningsinnhold.

7. Konklusjon

I denne masteroppgaven har jeg presentert en kvalitativ og subjektiv forskning med mål om å belyse og tolke de ulike funksjonene og bruksområdene til mellomtitler i moderne film. Jeg har anvendt en kvalitativ tilnærming i form av tekstanalyse, og fokuserer på å tolke og forstå medietekster gjennom en kritisk analyse. Medietekstene som er analysert i denne oppgaven er

tre filmer som ble valgt på grunn av deres ulike måter å bruke mellomtitler. Filmene som er analysert er *Verdens Verste Menneske*, *The Favourite* og *Everything Everywhere All At Once*. Valget av disse filmene er subjektivt, men nøye overveid. Felles for dem er at mellomtitlene spiller en fremtredende rolle i deres narrative struktur. Oppgaven er bevisst på at andre filmer med tilsvarende bruk av mellomtitler kunne ha blitt undersøkt.

Opgaven har vært strukturert i fire hoveddeler. Den første delen går jeg gjennom den historiske konteksten for mellomtitler og teori som særlig var relevant for analysen. Ettersom en fullstendig gjennomgang av mellomtitlers historie er en omfattende oppgave, har kun de mest sentrale utviklingene for begrepet blitt fremlagt. En av disse utviklingene er hvordan fremkomsten av lydkino førte til at mellomtitler ble stemplet som ikke-filmatiske og ble ansett som et foreldet hjelpemiddel i fraværet av lyd. Kapitlet understreker at til tross for dette så er mellomtitlers betydning likevel essensiell, ettersom mellomtitler bidro avgjørende i utviklingen av redigering og klipping av film, narrativ som var selvstendig og uten hjelp av en forteller, samt utviklingen av spillefilmen.

Videre i teorikapitlet legger jeg frem blir narrativ-teori. Teorien grunner i hvordan narrativet i en film fungerer som en struktur som organiserer hendelser og karakterer i en sammenhengende helhet. Denne strukturen er det som gir en film mening og dybde, og det er gjennom narrativet at publikum kan følge og forstå handlingen. En velstrukturert narrativ gir publikum muligheten til å engasjere seg emosjonelt og intellektuelt med filmen. Avslutningsvis i teorikapitlet går jeg kort gjennom hva som menes med begrepene stemning og semiotikk. Teorien som blir fremlagt understreker betydningen av stemning og tone som avgjørende elementer i en film sin helhetlige estetikk. Videre i teorikapitlet utdyper jeg hvordan filmskapere konstruerer scener ved hjelp av ulike filmatiske teknikker, som montasje, bildekomposisjon, lyssetting, lydelementer og mise-en-scène, for å formidle et bestemt budskap og utløse en planlagt reaksjon fra publikum. Hvert element på skjermen er nøye utvalgt for å bidra til den overordnede meningen, hvor enkelte elementer er mer åpenbare i sin betydning enn andre. Semiotikk, eller bruken av tegn, og de to meningsnivåene, denotasjon og konnotasjon, er en av byggesteinene til hvordan film skaper mening.

De tre filmene som er blitt analysert i denne oppgaven demonstrerer forskjellige måter mellomtitler kan brukes på for å skape ulike visuelle uttrykk, men også narrative funksjoner. I analysen av *Verdens Verste Menneske* viser jeg hvordan bruken av mellomtitlene som en strukturerende komponent som skaper føringer for publikums oppfatninger av både karakterer

og narrativ. En annen funksjon som også kommer frem i analysen, er hvordan mellomtitlene kan bistå til endringer i filmens stemning, humør eller tone. Dette er funn som fremlegges i analysen av *The Favourite*. Denne funksjonen henger noe sammen med mellomtitlers strukturerende egenskaper, men er likevel en ny dimensjon. *The Favourite* blir klassifisert som et dekonstruert kostymedrama og på den måten får et helt eget stilistisk uttrykk. Jeg viser derfor til hvordan gjennom bevisste avvik fra sjangeren utfordrer filmens visuelle stil publikums forventninger, og på den måten tilbyr en filmatisk opplevelse som er visuelt interessant og følelsesmessig engasjerende. Videre har jeg analysert mellomtitlenes typografiske utforming, og hvordan de bidrar direkte til filmens overordnede stil, samt kommenterer på narrativet. Men mulig den viktigste funksjonen til mellomtitlene i *The Favourite* er måten de fungerer som en markør for stemningsendringer i filmens narrativ.

Jeg har til slutt også analysert *Everything Everywhere All At Once*. Her fremlegges de ulike denotative og konnotative signalene mellomtitlene uttrykker. De tre delene som filmen er delt inn i, konnoterer hovedkarakteren sitt indre følelsesliv. Mens mellomtitlene denotativt også strukturerer filmen med å signalisere hvor mange deler filmen inneholder. Den falske rulleteksten som anvendes, skaper et stopp i narrativet hvor mellomtitlene konnotativt signaliserer filmens slutt. Men i en progresjon går mellomtitlene fra å være dikke-diegetisk til å bli diegetisk, og går dermed fra tegn til objekt. Dette er et av hovedfunnene, hvor det blir tydeliggjort hvordan mellomtitlene skaper en interessant funksjon ved å trekke publikum tilbake igjen i narrativet, og på denne måten motbeviser den historisk antakelse om mellomtitler sin forstyrrende effekt.

Svaret på forskningsspørsmålet «hvordan kan mellomtitler anvendes i moderne film?», er både konkret og åpent. Resultatene fra analysen jeg har gjort av de tre filmene viser tre ulike måter mellomtitler kan brukes på. De kan (1) strukturere narrativet, de kan (2) forsterke filmens visuelle stil og samtidig skape behagelige overganger mellom stemningsendringer i filmen, og de kan (3) skape denotativt og konnotativt meningsinnhold, som for eksempel kan visualiserer karakterenes indre følelsesliv eller skape en emosjonell kobling til publikum. Ettersom oppgaven lener seg på en subjektiv tekstanalyse, vil ikke resultatene kunne generaliseres eller direkte anvendes på andre filmer. Teorigrunnlaget kan likevel brukes til å analysere andre filmer som bruker mellomtitler, og det vil være mulig å komme frem til samme funksjoner.

Det denne oppgaven viser er at de filmatiske mulighetene med bruk av mellomtitler er store. Mellomtitler er ikke bare et nødvendig onde fra stumfilmens tid, men et viktig

virkemiddel som fortjener grundig forskning. Videre forskning på mellomtitler i filmer, så vel som tv-serier, kan gi verdifulle innsikter i deres funksjon og innvirkning på seeropplevelsen. Ved å utforske både de kvalitative og kvantitative aspektene, samt resepsjonen, kan vi få en dypere forståelse av hvordan mellomtitler bidrar til filmens fortelling og estetikk. En dybdeanalyse av enkeltfunksjoner, for eksempel narrative funksjon på tvers av ulike sjangre, kan gi innsikt i hvordan filmer strukturerer historien og hvordan dette påvirker seerens opplevelse. En resepsjonsstudie vil også kunne gi verdifulle innsikter i publikums holdninger og oppfatninger av mellomtitlers funksjon. En auteur-studie av ulike regissører og filmskapere som hyppig bruker mellomtitler kan gi innsikt i hvordan deres stil er knyttet til bruken av mellomtitler. Det kan være interessant å se om visse temaer eller narrative teknikker er mer knyttet til mellomtitler, og om disse regissørene oppnår en spesiell estetisk eller fortellende effekt gjennom deres bruk. Til slutt vil en mulig kvantitativ tilnærming gi en indikasjon på om bruken av mellomtitler har hatt en såkalt renessanse.

Alle disse tematikken er denne oppgaven i korte trekk innom, men videre forskning er både ønsket og nødvendig. Til tross for den utbredte bruken og suksessen til filmer som bruker mellomtitler, er område relativt lite utforsket. Det er behov for mer forskning på hvordan og hvorfor mellomtitler brukes i moderne film, og hvilken effekt de har på publikum. Økt oppmerksomhet og akademisk interesse for dette temaet kan bidra til å forstå deres vedvarende relevans og innflytelse på filmkunsten. Dette vil ikke bare berike filmteorien, men også gi praktiske innsikter for filmskapere som ønsker å bruke mellomtitler effektivt i sine verk.

Litteraturliste

- A24 (2024) I Wikipedia. Tilgjengelig fra: <https://en.wikipedia.org/wiki/A24> (Hentet: 3. april 2024).
- Anderson, E. (2010). Telling stories: unreliable discourse, fight club, and the cinematic narrator, *Journal of Narrative Theory*, 2010 (volume 40, Number 1, Winter), s. 82-83.
- Betancourt, M. (2017). *Semiotics and title sequences: Text-image Composites in Motion Graphics*. New York: Routledge, s. 8, s. 114.
- Betancourt, M. (2019). *Typography and Motion Graphics: The "Reading Image"*. New York: Routledge, s. 26.
- Booth, W. C. (1961). *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, s. 158.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the fiction film*. USA: University of Wisconsin Press, s. 27-28, s. 83, s. 157, s. 206.
- Bordwell, D. og Thompson, K. (2008) *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, s. 58, s. 74-77, s. 92, s. 478.
- Bradshaw, P. (2022) *Everything Everywhere All At Once* review – nothing nowhere over a long period of time. Tilgjengelig fra: <https://www.theguardian.com/film/2022/may/11/everything-everywhere-all-at-once-review-nothing-nowhere-over-a-long-period-of-time> (Hentet: 10.mars 2024).
- Chisholm, B. (1987) *Reading Intertitles*, *Journal of Popular Film and Television*, 1987 (volume 15, issue 3, Fall) s. 137-142.
- Clerks (film) (2024) i Wikipedia. Tilgjengelig fra: [https://en.wikipedia.org/wiki/Clerks_\(film\)#Plot](https://en.wikipedia.org/wiki/Clerks_(film)#Plot) (Hentet: 13. februar 2024).
- Creeber, G. (2006). *Analysing Television: Issues and Methods*. In G. Creeber (Ed.), *Televisions: An Introduction to Studying Television*. London: Bloomsbury Publishing PLC, s. 26-38.
- Dupré, C. (2005). *Titles and intertitles*, redaktør Abel, R. *Encyclopedia of Early Cinema*. London: Routledge, s. 326-329, s. 331, s. 333-334.
- Everything Everywhere All At Once* (2024) I Wikipedia. Tilgjengelig fra: https://en.wikipedia.org/wiki/Everything_Everywhere_All_at_Once (Hentet: 3.april 2024).
- Falvey, E. (2022) (A Late) *Introduction: Framing Yorgos Lanthimos's Weird Worlds*, i redaktør Falvey, E. *The Cinema of Yorgos Lanthimos*. New York: Bloomsbury Publishing Inc, s. 1-16.
- Ferenz, V. (2004). *FIGHT CLUBS, AMERICAN PSYCHOS AND MEMENTOS*, *New Review of Film and Television Studies* (volume 3, number 2), s. 133-159.
- Genette, G. (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca: Cornell University Press, s. 213-214.

- Gjelsvik, A. (2024) ReFocus: The Films of Joachim Trier. Scotland: Edinburgh University Press,
- Gripsrud, J. (2015). Mediekultur, mediesamfunn. Oslo: Universitetsforlaget, s.
- Inglourious Basterds (2024) i Wikipedia. Tilgjengelig fra: https://en.wikipedia.org/wiki/Inglourious_Basterds (Hentet: 20. mars 2024).
- Kermode, M. (2022). The Worst Person in the World – A mesmerising heroine for our times. Tilgjengelig fra: <https://www.theguardian.com/film/2022/mar/27/the-worst-person-in-the-world-a-mesmerising-heroine-for-our-times> (Hentet: 12. oktober 2023).
- Kemp, E. (2022). The Worst Person in the World Review. Tilgjengelig fra: <https://www.empireonline.com/movies/reviews/the-worst-person-in-the-world/> (Hentet: 12. Oktober 2023).
- Kozloff, S. (1988) Invisible Storytellers: Voice-over Narration in American Fiction Film. London: University of California, s. 24-25.
- Kwan, D. og Scheinert, D. (Regissør). (2022) Everything Everywhere All At Once. USA: IAC Films.
- Lanthimos, Y. (Regissør). (2018) The Favourite. USA: Scarlet Films.
- Loughrey, C. (2022) Everything Everywhere All At Once review: An ingenious, nuanced multiverse that leaves Marvel in the dust. Tilgjengelig fra: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/reviews/everything-everywhere-all-at-once-review-uk-b2079094.html> (Hentet: 10. Januar 2024).
- Lykidis, A. (2022) Rethinking the Heritage Film: Gothic Critique in The Favourite, i Falvey, E. The Cinema of Yorgos Lanthimos. New York: Bloomsbury Publishing Inc, s. 200-217.
- Metropolis (1927 film) (2024) i Wikipedia. Tilgjengelig fra: [https://en.wikipedia.org/wiki/Metropolis_\(1927_film\)#External_links](https://en.wikipedia.org/wiki/Metropolis_(1927_film)#External_links) (Hentet: 12. Februar 2024).
- Mishima: A Life in Four Chapters (2024) i Wikipedia. Tilgjengelig fra: https://en.wikipedia.org/wiki/Mishima:_A_Life_in_Four_Chapters (Hentet: 13. februar 2024).
- Modern Times (film) (2024) i Wikipedia. Tilgjengelig fra: [https://en.wikipedia.org/wiki/Modern_Times_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Modern_Times_(film)) (Hentet: 12 februar 2024).
- Nagles, K. (2012). "Those Funny Subtitles": Silent Film Intertitles in Exhibition and Discourse, Early Visual Culture (volume 10, issue 4) s. 367-382.
- Nichols, B. (2010). Engaging Cinema: An Introduction to Film Studies. New York: W.W. Norton & Company, Inc, s. 30-34, s. 70.
- Palme d'Or (2024) i Wikipedia. Tilgjengelig fra: https://en.wikipedia.org/wiki/Palme_d%27Or (Hentet: 15.mars 2024).
- Sinnerbrink, R. (2012) Stimmung: Exploring the Aesthetics of Mood, Screen, 2012 (volume 53, issue 2, Summer), s. 148-163.

Tarvainen, J., Westman, S. og Oittinen, P. (2015). The Way Films Feel: Aesthetic Features and Mood in Film. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. 9. 10.1037/a0039432.

The Movie Database. (2008). Vasilis Marmatakis. Tilgjengelig fra: <https://www.themoviedb.org/person/3636411-vasilis-marmatakis> (Hentet: 20. Mars 2023).

Travis, B. (2022). Everything Everywhere All At Once Review. Tilgjengelig fra: <https://www.empireonline.com/movies/reviews/everything-everywhere-all-at-once/> (Hentet: 3. april 2024).

Trier, J. (Regissør). (2021) Verdens Verste Menneske. Norge: Film i Väst.

Verdens Verste Menneske (2024) i Wikipedia. Tilgjengelig fra: https://no.wikipedia.org/wiki/Verdens_verste_menneske (Hentet: 15.mars 2024).

Øybø, M. (2022) Kunsten å oppnå sekvensiell nytelse. Tilgjengelig fra: <https://www.vinduet.no/journalistikk/kunsten-a-oppna-sekvensiell-nytelse-intervju-med-eskil-vogt-og-joachim-trier-av-mattis-oyboe/> (Hentet: 20. november 2023).