

Lunds universitet
Språk- och litteraturcentrum
Filmvetenskap
Handledare: Erik Hedling
2015-06-04

Josefina Cule
FIVK01

Franska revolutionens känsliga sida

Stilistiska analyser av *The Scarlet Pimpernel*

Innehållsförteckning

1. Inledning.....	3
1.1 Frågeställning.....	4
1.2 Syfte.....	5
1.3 Metod.....	5
1.4 Genre.....	6
2. Analys.....	7
2.1 Handling.....	7
2.2 Biblioteket hos Lord Grenville – 1982-versionen.....	8
2.3 Biblioteket hos Lord Percival Blakeney – 1982-versionen.....	18
2.4 Biblioteket hos Lord Percival Blakeney – 1934-versionen.....	22
2.5 Marguerites budoar – 1950-versionen.....	25
3. Sammanfattning.....	30
3.1 <i>The Scarlet Pimpernel</i> (1982) – musik och skådespel.....	30
3.2 <i>The Scarlet Pimpernel</i> (1934) – ljus och skugga.....	30
3.3 <i>The Elusive Pimpernel</i> (1950) – klipp och toner.....	31
4. Käll- och litteraturförteckning.....	32
4.1 Filmer.....	32
4.2 Tryckt material.....	33
4.3 Tidskrift.....	34

1. Inledning

Film har alltid varit min största passion och nu när det var dags att skriva c-uppsats i Filmvetenskap fick jag chansen att ta reda på varför. Kanske mitt uppsatsämne skulle finnas i svaret på den frågan. Kort och koncist är anledningen att film får mig att *känna*. Ett otal filmer har genom åren gett upphov till de mest underbara känslor och jag har många gånger upplevt det som att jag är med i äventyren. Det har även funnits filmer som har gjort mig frustrerad och ledsen, eller så rädd att jag inte har kunnat somna. Det är fantastiskt hur mycket man kan få uppleva i en biosalong eller hemma i tv-soffan.

Vad är det då i filmerna som gör att man känner? Det finns många olika svar, från olika teoretikers synpunkter, men så som jag ser det är det allt man ser och hör i bildrutan som skapar effekterna hos åskådarna. Det är alltså filmskaparen, med de medel hen har till hands och framförallt hur hen använder dem, som frammanar känslorna. Jag är inte ensam om att se det på det viset. När regissören Kjell Sundvall först började fundera på ett yrke inom film gick hans tankar i de banorna; ”så började jag recensera film och funderade på vad det var som gjorde en film bra eller inte. Jag förstod att det fanns någon bakom filmen som manipulerade oss biotittare att känna olika känslor”, beskriver han i en artikel i *Allas*.¹ Det var då han beslutade att bli denna någon bakom filmen.

Hur viktigt är det med känslor då? I årets Oscarsgala var det många som i sina presentationer och tacktal nämnde det underbara med känslor som film framkallar, så i Hollywood tycks det betyda mycket. Och om man ser till gemene man, varför skulle någon titta på film om man inte upplevde några känslor? Det skulle vara som att titta på myrornas krig på tv, utan utbyte eller inlevelse. Som litteraturteoretikern och författaren Viktor Shklovsky säger: ”art exists [...] to make one feel things”.²

För mig är alltså känslor det viktigaste skälet att se film, men främst till att se *om* film; de filmer som framkallar starka och ljuvliga känslor ser jag om och om igen. Men känslor som kan uppstå vid filmtittande är mångfaldiga och varierande, både positiva och negativa; kärlek, hat, lust, motvilja, glädje, rädsla, sorg och mycket mer. Vad som gör en film bra är inte valet av känsla; det är inte bara de positiva känslorna som innebär ett bra resultat. David Bordwell och Kristin Thompson menar: ”We often associate art with pleasure, but

¹ Frida Funemyr, ”Succéregissören Kjell Sundvall längtar efter nya utmaningar”, *Allas* 2015:6, s. 7.

² Christine Etherington-Wright & Ruth Doughty, *Understanding film theory*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2011, s. 215.

many artworks offer us conflict, tension and shock”.³ Om man har sett en film utan ett tillfredsställande slut kanske man känner sig irriterad och besviken, men om den effekten var vad filmskaparen siktade på har hen lyckats. Filmer som skapar obehag kan vara mycket populära, till exempel skräckfilmer, och skälet till detta är det många som har försökt ta reda på. Enligt medieprofessor Carl Plantinga kvarstår dock den formidabla frågan om paradoxen negativ känsla.⁴

Vad är det i filmerna som framkallar känslor? Det kan vara starka scener i sig eller filmer som helhet. Vi kan identifiera oss med karaktärer och härma deras känslor. Filmteoretikern Murray Smith menar att det känslomässiga engagemanget med karaktärerna är det främsta sättet som film påverkar tittarnas övertygelser, värderingar och ideologier.⁵ Det kan också bli en motsatt effekt; vi kan känna avsky mot karaktärer och ta avstånd från dem. Ett monster som hoppar fram i rutan och skrämmer oss skapar en plötslig känsla medan det i andra filmer kan finnas en gnagande oro som följer tittarna genom hela berättelsen. Oavsett är det vad som förmedlas genom bildrutan som skapar känslorna hos publiken.

1.1 Frågeställning

När det kom till att välja material var det inget att fundera på; jag vill skriva om den film som varit nummer ett på min lista sen första gången jag såg den, vilket innebär mer än 30 år sedan. Det är *The Scarlet Pimpernel (Den röda nejlikan)* från 1982 av Clive Donner med Anthony Andrews och Jane Seymour i huvudrollerna. Denna film väcker underbara känslor varje gång jag ser den, alltså än i dag, därmed måste den vara ett bra studieexempel.

Det finns en version av *The Scarlet Pimpernel (Röda nejlikan)* från 1934 av Harold Young med Leslie Howard och Merle Oberon i huvudrollerna, som jag också vill titta närmare på. Denna film är svartvit, men skiljer sig i handlingen inte mycket från 1982-versionen. Ytterligare en version är *The Elusive Pimpernel (Den gäckande nejlikan)* från 1950 av Michael Powell och Emeric Pressburger med David Niven och Margaret Leighton i huvudrollerna. Denna film är i färg, men ändå mycket olik 1982-versionen. Den skiljer sig något från de båda andra i handlingen, men inte gällande de viktiga händelserna.

³ David Bordwell & Kristin Thompson, *Film art: an introduction*, tionde reviderade upplagan, London: McGraw-Hill 2012, s. 55.

⁴ Carl Plantinga, "Emotion and Affect", i *The Routledge companion to philosophy and film*, red. Livingston, Paisley & Plantinga, Carl R., London: Routledge 2008, s. 90.

⁵ Etherington-Wright & Doughty, *Understanding film theory*, s. 151.

Kan man jämföra de tre filmerna? Har man använt sig av samma stilistiska medel i dem? Väcker de olika versionerna samma känslor hos åskådarna? Blir det en annan effekt på publiken av en svartvit version än en i färg? Vissa stilistiska medel går inte använda i alla versioner, med tanke på färg kontra svartvitt och musik kontra tystnad, hur har detta påverkat känslorna som filmerna väcker?

1.2 Syfte

Jag har valt ut sammanlagt fyra scener från filmerna, varav tre är samma händelse i de olika versionerna, som jag ämnar analysera. De två första scenerna som jag ska titta närmare på är de mest spännande i 1982-versionen. Jag vill ta reda på vad det är i dem som framkallar känslor hos åskådarna samt identifiera vilka dessa känslor är. I de båda andra filmerna ska jag titta på en scen som motsvarar andra scenen i 1982-versionen och även där ska jag försöka påvisa vilka medel filmskaparna har använt för att få publiken att känna olika känslor.

1.3 Metod

Genom stilistiska analyser av de utvalda scenerna ämnar jag belysa vilka medel filmskaparen använt för att framkalla vissa känslor hos publiken. Vad jag ska undersöka är det man ser och hör, vilket innebär mise-en-scène och mycket mer; skådespelarnas agerande inklusive ansiktsuttryck, rörelser och repliker, samt rekvisita, musik (främst icke-diegetisk), färger, skuggor, bildfokus, klippning med mera. John Gibbs menar dock att det är hur dessa delar interagerar, samt att tänka på dem i ett narrativt sammanhang; i filmens ”värld”, som är viktigt.⁶ Därför delar jag inte upp komponenterna i analyserna, utan går metodiskt igenom scenerna och nämner efterhand de element jag anser påverkar åskådarna och hur de gör det.

Alla tre filmer är klassiska hollywoodfilmer med narrativ kontinuitet; händelserna visas i kronologisk ordning, det är kontinuerlig klippning och de håller sig till 180°-systemet.⁷ När det gäller teori är det främst Bordwell och Thompson samt Gibbs som är mina guider. Det är en praktisk studie och analyserna ska i sig själva visa resultatet. Jag hoppas de ska kunna förstås och uppskattas av vem som helst med minsta filmintresse.

Man kan hävda att känslor är subjektiva och att man inte kan veta vad filmskaparen menat. Jag tror emellertid att åskådare generellt uppfattar filmer på det sätt som de är avsedda. Inom receptionsteorin gör man undersökningar, bland annat via frågeformulär

⁶ John Gibbs, *Mise-en-scène: film style and interpretation*, London: Wallflower 2002, s. 26.

⁷ Bordwell & Thompson, *Film art: an introduction*, s. 232 ff.

och intervjuer, för att få information om hur filmer tolkas.⁸ Tyvärr fanns det inte utrymme för en sådan undersökning i denna uppsats.

Jag menar att det är de stilistiska valen som skapar effekten hos åskådarna och hoppas genom mina analyser kunna bekräfta detta.

1.4 Genre

Genren för alla tre filmer är melodram. Detta är en genre som enligt författaren Peter Brooks uppkom inom teater under tiden strax före den franska revolutionen.⁹ Censuren förbjöd dialog på de flesta teatrar, så man fick förlita sig på visuella medel för att förmedla skådespelet, därför växte denna teaterform fram. Trenden fortsatte efter att censuren lättade och melodram blev den dominerande teatertraditionen under 1800-talet. Även inom litteraturen var melodram vanligt, se till exempel Charles Dickens och Brontë-systrarnas verk. Det följer sig naturligt att genren blev vanlig också inom film. Och oavsett om censuren i dag tillåter vilken dialog som helst så kan det vara användbart att uttrycka sig visuellt. Detta görs inom olika genrer i dagens film, till exempel menar Deborah Thomas och Michael Walker att komedier och actionfilmer innehåller melodram.¹⁰

Det som gör melodram lockande är även det som många har kritiserat genren för; förmågan att hos åskådarna väcka kroppsliga eller känslosamma reaktioner, som speglar karaktärernas i filmen. Inom filmteori har man sett bland annat melodram som en ”låg genre” eftersom man ansett att åskådarna nästan ofrivilligt imiterar känslorna eller sinnesrörelserna av dem på filmskärmen.¹¹ Melodram handlar ofta om stora ämnen som liv, död och känslor, men genren har inte fått stor respekt för det. Uttrycket ”melodramatiskt” används för att beskriva något negativt, det påvisar att det är ”för mycket”. Många filmkritiker har emellertid försökt ändra denna värdering.¹²

Vad gäller stilistisk analys, som främst handlar om det visuella, så passar melodram mycket bra. Att jag valt en film som utspelas i samma period som genren uppkom är ett trevlig sammanträffande.

⁸ Annette Kuhn & Guy Westwell, *A dictionary of film studies*, Oxford: Oxford University Press 2012, s. 346.

⁹ Gibbs, *Mise-en-scène: film style and interpretation*, s. 67.

¹⁰ Gibbs, *Mise-en-scène: film style and interpretation*, s. 68.

¹¹ Etherington-Wright & Doughty, *Understanding film theory*, s. 2

¹² Torben Kragh Grodal, *Moving pictures: a new theory of film genres, feelings and cognition*, Oxford: Clarendon Press 1997, s. 253.

2. Analys

Jag har valt *The Scarlet Pimpernel* (1982) som första analysobjekt. Det är en romantisk och spännande film, full av äventyr, stiliga och modiga hjältar, hjältinnor i vackra klänningar, allt detta mot en historiskt intressant bakgrund – vad mer kan man begära? Men ingredienserna i sig räcker inte, det är hur man använder dem som räknas. I analyserna ska jag titta närmare på hur detta är gjort.

2.1 Handling

En analys av en del av en film görs alltid med hela filmen i bakhuvudet, till exempel färgas mina intryck av analysscenerna av händelserna både före och efter dem. Det är som Gibbs säger: ”it is terribly difficult to make claims for an individual element or moment without considering it within the context provided by the rest of the film”.¹³ Därmed inte sagt att man inte kan välja ut scener; vissa kan av en mängd olika orsaker vara värda extra uppmärksamhet. Jag har valt ut de scener jag anser vara de mest känslösa, för karaktärerna och för publiken.

För att man ska förstå min analys bättre tänker jag börja med att berätta handlingen i *The Scarlet Pimpernel*. Den är i stort sett densamma i alla versioner, eftersom de följer en litterär förlaga; *The Scarlet Pimpernel* av Baroness Orczy.¹⁴ Därför återger jag endast 1982-versionen;

The Scarlet Pimpernel utspelar sig under franska revolutionen, dels i Paris och dels i England. Baronet Percival Blakeney och hans kamrater har bildat en liga som med hjälp av list, förklädnader och mod räddar medlemmar av den franska adeln från giljotinen. Sir Percy kallar sig för Röda Nejlikan i denna superhjälteroll. Som Sir Percy är han en ytlig dumbom, men som Röda Nejlikan en smart hjälte. En kväll räddar han en man från att bli (ihjäl)slagen av ett par busar anlitade av Marquis de St. Cyr. Mannen är Armand St. Just och Sir Percy får efter denna händelse träffa Armands syster skådespelerskan Marguerite St. Just, som svär att hämnas brodern. Sir Percy blir omedelbart förälskad i Marguerite och snart stundar bröllop. På bröllopsdagen får Sir Percy felaktig information att Marguerite angett St. Cyr till kommittén (ledare av franska revolutionen), vilket lett till att denne samt hela hans familj blivit halshuggna. Sir Percy litar hädanefter inte på Marguerite. I detta skede i handlingen ska ligan rädda kronprinsen och hemlighetsmakeriet är extra viktigt. Den tredje viktigaste

¹³ Gibbs, *Mise-en-scène: film style and interpretation*, s. 39.

¹⁴ Emmuska Orczy, *The Scarlet Pimpernel*, London: Greening 1905.

personen i filmen är Chauvelin, medlem av kommittén och före detta kavaljer till Marguerite, vars största mål är att fånga Röda Nejlikan. Chauvelin har fått veta att Armand är med i ligan och använder sig av den kunskapen för att utpressa Marguerite att hjälpa honom fånga Röda Nejlikan.

Nu kommer vi till de två viktigaste scenerna i filmen: när Percy inser att Marguerite inte var den som förrådde St. Cyr och när Marguerite inser att det är Percy som är Röda Nejlikan. Det är dessa scener i versionen från 1982 som jag först ska analysera. De följer direkt på varandra cirka tre fjärdedelar in i filmen. I de två andra versionerna analyseras endast scenen där Marguerite förstår vem som är Röda Nejlikan. Scenerna bryts i alla fyra analyser där jag anser att det passar.

2.2 Biblioteket hos Lord Grenville – 1982-versionen

Inför första analysscenen;

Det är bal hos Lord Grenville. Marguerite har tagit reda på, samt motvilligt meddelat Chauvelin, att Röda Nejlikan kommer finnas i biblioteket vid midnatt. Hon går emellertid dit före honom för att varna hjälten medan Chauvelin är upptagen på dansgolvet.

Denna scen varar 3 minuter och 46 sekunder.

Det klipps från den livliga musiken och dansen i balsalen till en mycket tyst och mörk del av slottet. Kameran är placerad en bit in i rummet, riktad mot ingången, i en etablerande ”long shot” som direkt ger publiken en överblick av lokalen. Marguerite befinner sig i dörröppningen som är placerad i mitten av väggen mitt emot kameran, vi ser henne snett framifrån. Till vänster om dubbeldörrarna är det totalt skuggat och till höger fulla bokhyllor. Framför dem står en fåtölj, som är belyst på ett sätt så att man anar en ljuskälla från höger. Marguerite och panelen ovanför dörren är delvis belysta från samma ljus. Det överväldigande intrycket av rummet är mörkret. Kontrasten mot balsalen, där det är ljus inredning och massor av belysning, är skarp. Publiken anar från det lilla man ser av inredningen vilket rum det är. Tystnaden, mörkret och avsaknad av människor hjälper också till. Alla dessa faktorer gör rummet idealiskt för hemliga möten, alltså är det platsen där Röda Nejlikan ska vara vid midnatt; biblioteket. Rummet är vad vi kan vänta oss av ett bibliotek i ett slott, ett utrymme som ofta gestaltas i litteratur och film; platsen där godsherrn kan få vara ifred i lugn och ro. Att vi inte hör dansmusiken betyder att rummet ligger långt bort från balsalen.

Marguerite går in genom de öppna dörrarna, hon är i centrum av bilden. Hon går med tveksamma steg och ser sig omkring, ängsligt sökande. Detta beteende är vad vi kan vänta oss; hon letar efter Röda Nejlikan när hon egentligen inte ska veta att han är där. Vi hör icke-diegetisk musik, samma sort som genomsyrar filmen, mycket svag och pulserande. Vi hör även ett diegetiskt pulserande ljud; en klocka som tickar. Tiden är en väsentlig faktor i denna scen; Chauvelin kommer försöka fånga Röda Nejlikan i biblioteket vid midnatt och Marguerite bör inte vara där när han dyker upp. Både musiken och tickandet bidrar till spänningen som åskådarna känner.

När Marguerite går framåt och kameran följer henne kommer ljuskällan nästan i bild till höger, man ser en spiselkrans och ljus som strömmar ut nedanför. Vi kan höra ett sprakande ljud, så vi förstår att ljuset kommer från en brasa. Marguerite stannar till halvvägs mot den, hon är mitt i bilden och ser sig omkring. Musiken fylls på med fler instrument, alla i takt med den tickande klockan. Då tittar Marguerite mot spiselkransen och det klipps till hennes "point-of-view" (POV); en klocka. Åskådarna får på det viset veta att klockan står på spiselkransen och vi förstår att den är ursprunget till det tickande ljudet. Den visar på tio minuter i tolv, därmed vet vi att Marguerite har anlänt före Röda Nejlikas möte.

Att åskådarna ser klockan är nästan märkligt, för när vi såg spiselkransen på håll var alla föremål på den i skugga. Vi måste emellertid få veta klockslaget, eftersom tiden är viktig för handlingen, därmed är närbilden av klockan motiverad. Medan den är i bild hörs tickandet högre, så åskådarna inte kan missta sig på att tiden är viktig, ljudet sänks i nästa klipp.

Det klipps tillbaka till Marguerite. Hon har inte sett någon, därför antar vi att hon tror att Röda Nejlikan inte har kommit än, och hon bestämmer sig för att vänta. Hon går åt höger i bild, kameran följer henne, och brasan blir nu synlig. Rörelse gör automatiskt att åskådarna tittar åt det hållet, och att kameran rör sig gör också att vår blick följer med.¹⁵ När Marguerite kommer fram till brasan vänder hon sig på ett lite teatraliskt sätt.

Adelsdamernas kreationer i filmen är ganska stora, så när de rör sig krävs det utrymme, men de ofta överdrivna rörelserna beror inte så mycket på klänningarna som på genren. Melodram förlitar sig mer på gestikulerande än dialog.¹⁶ Mycket av det som åskådarna får veta i denna film är berättat med mimik. Karaktärernas känslor förmedlas på det viset; *hur* replikerna sägs snarare än vad som sägs, pauserna i replikerna, olika ansiktsrörelser,

¹⁵ Bordwell & Thompson, *Film art: an introduction*, s. 145 och 151.

¹⁶ Kuhn & Westwell, *A dictionary of film studies*, s. 262.

blickar, gester och till och med andetag. Överdrivet agerande i melodram är en väsentlig källa till nöjet hos publiken.¹⁷

Framför brasan står två fåtöljer, den vi sett i bild sen Marguerite kom in i rummet och en mittemot som är i skugga, hon ställer sig mellan dem för att vänta. Marguerite blir nu det enda belysta i bilden. Klockan används för att motivera att hon går ditåt, men likaså används brasan, som är enda ljus- och värmekälla i rummet, för detta ändamål. I sin ljusa, skimrande klänning, som reflekterar brasans sken, blir Marguerite publikens blickfång.

Alla adelsdamer i filmen har ljusa klänningar i skimrande tyger. Av de konstverk jag tittat på är de tidstroga, men det är säkert 80-talsinfluerat, eftersom man ofta kombinerar tidstroga kostymer med dagsaktuellt mode.¹⁸ Om man inte gjorde det skulle nog karaktärerna inte vara så attraktiva för publiken.

Väggarna på båda sidor om eldstaden är täckta av fulla bokhyllor, de delar som är i höjd med brasan är lätt belysta. Ovanför spiselkransen finns ett porträtt, men motivet är i skugga. Det viktiga är att vi ska veta att detta är biblioteket, därför syns böckerna medan resten får vara i den för atmosfärens skull viktiga skuggan. Det är som Bordwell och Thompson skriver: "Lighter and darker areas within the frame help create the overall composition of each shot and guide our attention to certain objects and actions."¹⁹

Samtidigt som det hörs ett oproportionerligt högt, knarrande ljud klipps det. Kameran står nu till höger i rummet sett från ingången och fångar Marguerites ansikte i en närbild när hon förskräckt vänder sig mot ljudet. Att det är så högt beror nog på att åskådarna också ska bli skrämda. Hon frågar: "Who's there?" Ljuset från brasan kommer nu snett bakifrån och merdelen av hennes ansikte är skuggat, men vi ser att ögonen har ett skrämt uttryck, vilket motiverar närbilden; åskådarna ska känna av hennes ängslan.

Den icke-diegetiska musiken fortsätter i samma stil som förut, med mjuka upp och –nedgångar. Musiken ändras inte mycket genom scenen, det tillkommer nya instrument och ibland tystnar den nästan helt, men tack vare att det är samma motiv som i resten av filmen känner publiken igen förändringarna i melodin.

Det klipps igen. Nu är kameran placerad till höger om eldstaden lite över ansiktshöjd och fångar Marguerite i en "medium close-up" när hon sakta vänder sig tillbaka mot brasans sken. Samtidigt hörs en stark viskning ur skuggorna: "Do not turn around. You must not turn around." Marguerite har huvudet vänt lite åt höger, så att hennes ansikte blir

¹⁷ Bordwell & Thompson, *Film art: an introduction*, s. 133.

¹⁸ Kuhn & Westwell, *A dictionary of film studies*, s. 98.

¹⁹ Bordwell & Thompson, *Film art: an introduction*, s. 125.

belyst av elden rakt framifrån. Hon är för första gången inte centrerad, hon befinner sig till vänster i bild medan det till höger är total skugga. I mitten av bilden syns fyllda bokhyllor, som finns på väggen bakom henne. Att utrymmet till höger om henne är tomt tyder på att något strax ska fylla det; ”sometimes the filmmaker will leave shots a little unbalanced, in order to prime our expectations that something will change position in the frame”.²⁰

Det byggs upp en spänning i rummet och hos åskådarna, eftersom vi anar vem som göms i skuggorna. Uttrycket i Marguerites ansikte förändras, från rädsla till upphetsning, och åskådarna känner likadant. Hon frågar: ”The Scarlet Pimpernel?” Är det han vet hon att hon inte har något att frukta, och att hon hittat vad hon sökte. Chansen att få träffa den mest eftersökte mannen i Frankrike, och hela Englands hjälte, kan förklara hennes ivriga blick.

Det klipps till en annan del av rummet. Vi ser träpanel på vänster sida och ett fönster i mitten, båda i bakgrunden, och en mörk gardin i höger förgrund där ett välbekant föremål skymtar; Sir Percys förstoringsglas. Detta är en betydelsefull rekvisita, som Sir Percy använder för att få fram en effekt; genom att vifta runt med det samtidigt som han yttrar sina trivialiteter framhävs hans dumhet, som är en mycket väsentlig kamouflering. En annan, ännu viktigare, rekvisita skymtar samtidigt på handen som håller i förstoringsglas; Sir Percys ring. Den som kan snurras och som på baksidan har symbolen för Röda Nejlikan, vilken Sir Percy använder som stämpel för att signera hemliga meddelanden. Ringen är mer än en rekvisita, som innebär att objektet har en funktion i handlingen, den är till och med ett ”motif”, alltså ett föremål som bidrar till filmens form.²¹

Åskådarna vet därmed direkt vem som finns bakom gardinen. Förstoringsglas drar långsamt gardinen åt sidan och Sir Percy blir synlig i en medium close-up, halva ansiktet blir belyst och halva är i skugga. Av ljusets sätt att falla på honom samt av vinkeln på hans blick, vänster i bild mot Marguerite, förstår man att han befinner sig snett bakom henne. Hans ansiktsuttryck är allvarligt, den dumbom han brukar spela syns inte till. Han har länge varit misstänksam mot sin fru och åskådarna antar att den kalla blicken betyder att han tror att Marguerite är där för att förråda honom. Att han stannar kvar bakom gardinen, halvt dold, visar publiken att han inte litar på henne. Han frågar: ”How did you know I was here?” Han viskar så att hon inte ska känna igen hans röst. Ljudet är nästan ekande, som en viskning i en kyrka eller på en teaterscen. Högljudda viskningar är dramatiska och hemlighetsfulla, därmed

²⁰ Bordwell & Thompson, *Film art: an introduction*, s.143.

²¹ Bordwell & Thompson, *Film art: an introduction*, s. 63 och 117.

är det rätt tonval för denna scen. Marguerite viskar också, för att ingen utanför rummet ska höra; hon vill inte riskera att bli ertappad där.

Det finns en annan scen i filmen där man viskar fram replikerna, på teaterscenen. Teater i filmen är som ännu en flirt med melodram i historiskt perspektiv. Marguerite är Paris främsta aktris och första gången vi möter henne i filmen står hon på scen, där hon avslutar en akt genom att med dramatiskt lyfta händer säga: "Your favours will be measured by your rage." Hämndlystnaden som Sir Percy tror har gjort henne till en förrädare syns alltså i hennes framträdande på teatern.

Det klipps tillbaka till Marguerite, till vänster i bild med blicken riktad höger mot brasskenet, så ögonen glittrar. Den förut tomma platsen till höger upptas nu av Sir Percy, som befinner sig några meter bakom Marguerite halvt dold av gardinen. Den tidigare kameraplaceringen och -riktningen är nu fullt förståelig. Det blir en logisk ordning för tittarna; Sir Percy tittar åt vänster i bild och Marguerite åt höger, de håller sig till 180°-gradersregeln och åskådarna är helt på det klara med var i rummet karaktärerna befinner sig, även när de inte är i bild. Sir Percy tittar på Marguerite och hon in i elden. Denna typ av positionering av karaktärerna, där publiken ser karaktärernas ansikten men de inte ser varandras, är vanlig inom melodram. Åskådarna prioriteras över karaktärerna; vi kan läsa av deras ansikten och få veta mer om deras känslor än de kan om varandras.²² Dialogen som följer sker i detta klipp;

Marguerite: "I tricked Sir Andrew and read your note."

Sir Percy: "Why did you come?"

Marguerite: "To warn you. Chauvelin knows that you'll be in this room at midnight."

Klipp till medium close-up av Sir Percy. Närbild motiveras av att åskådarna bör se hans ansikte för nästa replik, eftersom Sir Percy fruktar svaret på sin fråga, som uttalas som ett anklagande påstående: "You told him?" Hans minspel är som förut; stelt och kallt. Det klipps tillbaka så att båda karaktärerna är i bild. Marguerite svarar: "I had to. To save my brother. He threatened to have Armand arrested unless I helped him to discover your identity." Hennes röst går upp i ton och volym i sista meningen, det låter som att hon söker förståelse för sitt agerande. Tittarna känner av desperationen som syns i hennes blick och vi förstår henne.

Medan Sir Percy befinner sig i bakgrunden och till viss del dold bakom gardinen ser åskådarna inte hans reaktion. Det klipps till närbild av honom. Ansiktsuttrycket ändras lite när han frågar: "Why are you doing this now?" Tveksamhet syns i hans blick. Närbild är

²² Gibbs, *Mise-en-scène: film style and interpretation*, s. 86.

nödvändig för att publiken ska kunna se mimiken och därmed få veta hur han känner och i sin tur känna med honom. Det klipps till Marguerite i närbild och hon svarar med intensiv blick: "Because I could never live with myself knowing that I was responsible for your death." Medan hon fortfarande fyller rutan hör vi Sir Percy säga: "What is one more life to you?" Klipp till Sir Percy, som med föraktfullt höjda ögonbryn säger: "You already have the Marquis de Marquis de St. Cyr and his family to your credit." Detta är hans chans att få veta sanningen, att få ett slut på misstänksamheten som han känt ända sen deras bröllop. Han kan som hennes man inte ställa några frågor om detta, eftersom han som Sir Percy inte engagerar sig i franska revolutionen och inte ens ska veta något om St. Cyr, men som Röda Nejlikan kan han fråga. Åskådarna känner hopp och förväntan, för vi har längtat efter att Sir Percy ska få veta sanningen om det påstådda förräderiet.

Klipp tillbaka till Marguerite, som halvt vänder sig mot Sir Percy medan hon protesterar: "That's not true." Att hon nästan vänder sig om understryker orden, det visar att hon är upprörd och ger tyngd åt protesten. Klipp till Sir Percy. Han är fortfarande avvaktande, men vi ser en lätt förändring i ansiktsuttrycket; han är intresserad av vad hon har att säga. Tittarna börjar tro att det finns hopp om att sanningen ska komma fram. Tillbaka till Marguerite i närbild, som fortfarande tittar åt höger: "Chauvelin deceived me." Trots att hon blev upprörd vände hon sig inte om helt, åskådarna tar det som ett tecken på respekt för Röda Nejligans önskan samt en förmåga att hålla hemligheter. Det klipps till Sir Percy, som tar ett steg framåt. Han kommer ut ur skuggorna och är helt belyst nu. Blicken är frågande. Att han kommer närmare Marguerite visar att han vill veta vad hon har att säga, att misstänksamheten börjar försvinna.

Marguerite fortsätter medan vi ser på Sir Percy: "Because I spurned him for another..". Det klipps till Marguerite, som nu har huvudet vänt framåt igen och blicken som förut, mot brasan. Pausen i repliken motiveras av klippet. Med djup stämma och betoning på andra ordet fortsätter hon: "...he *maliciously* put my name on the arrest warranters informer." Marguerite tar ett djupt, darrande andetag och säger: "I could never have sent the Marquis and his family to their deaths.." Här är det återigen en kort paus, sen fortsätter hon: "...any more than I could now let you die because of me." Hennes ansikte ser nästan likadant ut under hela repliken, men det är en minimal rynkning på ögonbrynen när hon säger första delen och rösten är lägre och mjukare än förut. Åskådaren känner att hon ber om förståelse, att bli trodd. När hon pausar är det som att hon rycker upp sig och tar nya krafter, rynkan slätas ut, rösten blir högre i volym och starkare, vi får intrycket av bestämdhet. Här är det den subtila mimiken och ändringarna i rösten som gör att åskådarna känner med karaktären.

Det klipps till Sir Percy, som tittar på henne. Han har ett nästan sorgset uttryck i ögonen, ömheten han visat för Marguerite tidigare är tillbaka. Ett minimalt ryck på huvudet samtidigt som han öppnar munnen lite gör att vi förstår att han insett sanningen; hans fru är inte en förrädare. Det är extremt lite ansiktsrörelse, men det får åskådaren att känna desto mer. Kanske är det just för att känslorna är undertryckta som effekten blir så djup. Hans blick och mimik kan få vilket hjärta som helst att smälta. Äntligen! Ja, så känner vi tittare. Nu vet Sir Percy sanningen om sin husturs påstådda förräderi och det är en stor lättnad för publiken. Åskådarna tror därmed att allt kommer bli bra mellan paret.

Det klipps en snabb sväng till Marguerite, som står tyst och ser ut att vänta på en reaktion. Tillbaka till Sir Percy: "If this is true, you are a very brave woman for coming here." Även om han uttrycker sig på det sättet förstår vi av hans milda blick att han vet att det är sant, men detta val av replik motiverar fortsättningen på konversationen; Marguerite måste få en försäkran angående Armand. Klipp till Marguerite: "I'm a fool. If Chauvelin finds out it could cost my brother's life". Närbild av Sir Percy: "No harm will ever come to your brother, as long as I live." Hans ansiktsuttryck är ärligt och orden kommer med fast stämma. Åskådarna har sett honom gestalta många olika karaktärer i filmen och vi har lärt känna hans sanna jag, och det är det ansiktet vi nu ser. Det klipps till Marguerite, som med en höjning på ögonbrynen säger: "Can I believe that?" Att hon frågar detta är konstigt, för hon vet att Röda Nejlikan är en hedersman, men det motiverar det som följer; att de skapar ett förtroende mellan sig. Klipp tillbaka till Sir Percy, som börjar röra sig framåt. Klipp till bild av dem båda i "medium shot", Sir Percy går framåt och stannar ett steg bakom Marguerite, till höger i bild liksom förut. Åskådarna blir av denna rörelse mycket uppmärksamma på Sir Percy; "any movement from background to foreground is a strong attention getter".²³ Nu är han lika väl belyst av brasans sken som Marguerite, men tack vara rörelsen är det honom vi fokuserar på. Han tittar på Marguerite med allvarlig min och säger: "I give you... my word."

Samtalet som följer är inte till för att föra handlingen framåt; hade de haft vett hade de skyndat ut från rummet innan Chauvelin kommer. Det som är viktigt är att de pratar ärligt med varandra, något de inte gjort på flera månader. Endast Sir Percy vet hela sanningen i detta läge dock, Marguerite vet fortfarande inte att det är sin man hon pratar med. Ändå är detta det ärligaste samtal dem emellan så långt i filmen. Åskådarna vet emellertid allt. Filmerna är en "omniscient narration", vilket innebär att vi vet mer än alla karaktärer.²⁴ Vi undrar nu

²³ Bordwell & Thompson, *Film art: an introduction*, s. 151.

²⁴ Bordwell & Thompson, *Film art: an introduction*, s. 87.

om Marguerite ska vända sig om, eller gissa på något vis vem Röda Nejlikan är. Det är den sista hemligheten och vi vill ha den avslöjad. Att det är så nära att ske, eftersom de pratar med varandra, gör spänningen nästan olidlig.

Marguerites blick har hela tiden varit fäst på brasan, utom vid ett par tillfällen när hon blivit överrumplad av något Röda Nejlikan sagt. Det är som att hon vill undvika att lockas titta bakåt, så hon har blicken troget fäst på en och samma punkt. Det är fantastiskt så mycket Marguerites minspel kan uttrycka utan att hon rör varken huvud eller blick. Publiken kan påverkas mycket av bristen på kroppslig rörelse, eftersom det tyder på desto mer emotionell rörelse. Det är som John Gibbs säger: "A very great deal of significance can be bound up in the way in which a line is delivered, or where an actor is looking at a particular moment."²⁵ I denna film, särskilt i denna scen, gör Anthony Andrews och Jane Seymour med minspel, gester och hur replikerna sägs utomordentliga prestationer för att förmedla känslorna och skapa den önskade effekten hos publiken.

I pausen i Sir Percys sista replik dras musiken ut och det blir som ett pustande andetag av lättnad när han yttrar "my word". Han har blicken stint fäst på Marguerite och hon har sin på brasan. Han kan titta öppet på henne, men hon får ännu ett tag vara okunnig om sanningen. Hon säger: "I don't even know who you are." Det klipps till närbild på Sir Percy. Nu när han står närmare elden ser vi hans ansikte tydligt. Marguerite fortsätter: "Won't you tell me?" Han tittar på henne med mycket ömhet och ler lite sorgset, kanske eftersom han gärna vill berätta vem han är. Åskådarna önskar att han ska göra det. Hans läppar rör sig, som att han är på väg att säga något, men inga ord kommer. Sen är det som att han kommer på ett bra svar, höjer ögonbrynen och säger: "A phantom." Hans minspel är mycket informativt. Det klipps till närbild på Marguerite, hennes blick in i brasan ser än mer intensiv ut. Sir Percy fortsätter: "Mylady," det klipps tillbaka till honom: "nothing more than a phantom." Nu ler han och rycker till med huvudet, han är lite mer sitt gäckande jag. Åskådarna blir lite besvikna, för vi hoppades att han skulle säga sanningen.

Det klipps så vi ser dem båda igen och nu ser han allvarlig ut, fortfarande med blicken på Marguerite. Hon säger: "No. You're very real to me. As real as life itself." Viskandet samt Marguerites djupa andetag, som man tydligt ser på hur bysten höjs och sänks i den låga urringningen, gör att vi känner spänningen dem emellan. Ett snabbt klipp till Sir Percy i närbild, fortfarande med det ömma leendet. Tillbaka till båda i bild, Marguerite fortsätter: "How strangely close you feel to me. You're so near I can feel your warmth. Touch

²⁵ Gibbs, *Mise-en-scène: film style and interpretation*, s. 12.

me, so that I may know that you are real.” Orden i sig och att hon viskar gör att det låter erotiskt och trots att hon inte vet att det är sin make hon pratar med är publiken okej med det. Åskådarna och Sir Percy vet sanningen och vi hoppas att hon också anar den.

Efter ett par sekunder sträcker Sir Percy fram högerhanden. Det klipps till honom i närbild och vi ser hur han hejdar sig, med handen upp i luften. Blicken flackar lite, han tvekar. Inte för att han misstror henne längre, utan kanske för att han är rädd hon ska känna igen honom. Handen börjar sänkas. Det klipps till Marguerite i medium close-up och vi ser Sir Percys hand långsamt läggas på hennes axel. Detta är ”match on action”; en rörelse i ett klipp som fortsätter i nästa, ett verktyg för narrativ kontinuitet.²⁶ Sir Percy har tydligt bestämt sig för att det är värt risken. Åskådarna förstår att han vill vara nära henne, även som Röda Nejlikan. Marguerite spärrar upp ögonen och andas in, och musiken kommer som till ett avslut; en viss del av spänningen släpper hos publiken likväl som i rummet. Åskådarna känner av intimiteten mellan dem, attraktionen överskrider hemliga identiteter. Fingertopparna på hennes vänstra hand kommer uppåt i bild, då klipps det till närbild av händerna och vi ser hur hon lägger sina fingrar på hans hand. Återigen match on action, som understryker scenens kontinuitet i tid och rum.²⁷ Hon känner ringen på hans ringfinger.

Detta för tankarna till en scen tidigare i filmen. Medan Marguerite gjorde sig i ordning till balen sittande vid sitt toalettbord kom Sir Percy in och ställde sig bakom henne. Detta filmades med kameran riktad mot spegeln, så att vi såg deras spegelbilder. Därmed såg vi dem från andra hållet än nu, men Sir Percy står i båda fallen snett bakom hennes vänstra axel. Han la sin hand på hennes axel då med och hon la sin hand på hans. Så hon har känt samma hand och ring bara några timmar före. Detta gör att åskådarna nu undrar om hon kommer känna igen honom och förväntan stiger.

Just då klipps det till klockan på spiselkransen, den är tolv och börjar slå. Återigen får tittarna se tiden eftersom vi liksom paret i biblioteket måste bli medvetna om brådskan. Det klipps tillbaka till båda i bild, de står tysta och tittar precis som förut; Sir Percy på Marguerite och hon in i brasan. Men vid klockslaget, som ekar in i detta klipp, rycker Marguerite till och viskar förskräckt: ”Chauvelin!” Hon vänder huvudet, samt blicken, lite bakåt. Sir Percy rycker till med handen, men han släpper henne inte utan tar istället ett fastare tag. Hans ansiktsuttryck ändras från ömt till allvarligt och blicken riktas framåt.

²⁶ Bordwell & Thompson, *Film art: an introduction*, s. 237.

²⁷ Bordwell & Thompson, *Film art: an introduction*, s. 253.

Det klipps till en annan klocka, som också slår midnatt. Dansmusiken från tidigare är högre nu och vi blir inte förvånade när nästa klipp visar balsalen, där Chauvelin dansar och tittar upp mot den senaste klockan. Vi ser att han är mycket medveten om tiden, medan paret i biblioteket verkar ha glömt den. Åskådarna blir stressade.

Adelsmännen har liksom kvinnorna ljusst färgade kläder, med spetsar i kravatterna och ärmsluten. Undantaget är de franska revolutionärerna, åtminstone Chauvelin. Han utmärker sig i balsalen med sin svarta kostym så åskådarna ser honom snabbt. En del av Sir Percys skådespel för att förvillia Chauvelin går ut på att kritisera honom för hans klädsel; om Chauvelin tror att Sir Percys största intresse är kravatter lär han inte misstänka honom för att vara Röda Nejlikan.

Det klipps tillbaka till Marguerite i närbild. Där hörs nu musiken och klockslagen mycket högt. Hittills har biblioteket varit isolerat från resten av omvärlden, vi har bara hört icke-diegetisk musik och deras viskningar, men nu kommer verkligheten ikapp. Sir Percy och Marguerite vill emellertid hålla kvar stunden lite till, förstår vi eftersom de står orörliga. Marguerite håller sin hand på Sir Percys och tittar in i elden. Det klipps till Sir Percy i närbild, han tittar på Marguerite. Hans kropp är mer vänd åt höger i bild än tidigare, vi antar att det är för att han är på väg att röra på sig. Det klipps till deras händer i närbild igen, Marguerites fingrar rör vid ringen. Vi undrar återigen om hon ska känna igen honom. Musiken och tickandet, samt deras orörlighet, stressar oss.



Foto från *The Scarlet Pimpernel* (1982)

I scenen vid toalettbordet släppte Sir Percy hennes axel snabbt, som ännu ett tecken på att hans känslor svalnat, men nu när han vet sanningen håller han kvar handen och låter henne ha sin ovanpå. Den intima känslan bryts inte som förut. Och även om Marguerite inte vet att det är Sir Percy tänker åskådarna att hon kanske börjar ana något, eftersom situationen liknar den tidigare.

Återigen ett klipp till balsalen, där Chauvelin fortfarande dansar. Åskådarna förstår av växlandet mellan artiga leenden till sin danspartner och ett sammanbitet ansiktsuttryck att han vill därifrån. Det klipps mellan hans blick på klockan och klockan som hela tiden slår. För varje klipp till klockan är kameran närmare, till sist ser vi bara överdelen; midnatt. Här har man använt klippningen, dels mellan Chauvelin och klockan och dels mellan biblioteket och balsalen, för att få åskådarna att känna brådskan och oro för paret i biblioteket.

Det klipps till närbild på Sir Percy, som med blicken först på Marguerite och sen mot väggen mittemot ingången säger: "He must not find you here." Klipp till båda i bild, Sir Percy släpper hennes axel, höjer ett pekfinger och säger: "Quickly!" Han vänder sig halvt om och tar några steg mot gardinen han var gömd bakom tidigare. Marguerite ser tvekande ut, handen som nyss hållit i hans viftar lite frågande, och som om han förstått vad hon tänker säger han: "The window!" Åskådarna känner lättnad att de äntligen börjat röra på sig, men oro för vi vet inte om det är i tid.

Klipp till Chauvelin, som tränger sig fram genom folksamlingen från höger i bild till vänster. Nu har all musik tystnat, likaså klockslagen, det enda som hörs är sorlet från balgästerna. Det klipps till en ny del av biblioteket. Kameran är vid eldstaden, riktad mot bokhyllorna mittemot. Marguerite springer från höger i bild till vänster och kameran följer henne. Att hon springer i samma riktning som Chauvelin gör att intrycket från klippningen blir att Chauvelin jagar henne, vilket ju stämmer; han är på väg till biblioteket och hon måste fly därifrån. Ett öppet fönster kommer i bild till vänster. Marguerite vänder sig om i farten och stannar mitt i rummet. Hon är hela tiden väl belyst av skenet från brasan. Hon säger: "But what if you.." Det klipps till samma bild som började scenen, med en överblick av lokalen. Där syns inte en människa. Vi antar att Sir Percy har återvänt till gömstället bakom gardinen, medan Marguerite kanske tror att Röda Nejlikan är ett spöke trots allt. Klipp tillbaka till Marguerite som vänder sig mot fönstret och klättrar ut. Och vi andas ut.

Slut på denna scen.

2.3 Biblioteket hos Sir Percival Blakeney – 1982-versionen

Inför andra analysscenen;

Marguerite kommer hem ensam från balen, hon får besked från butlern att hennes man inte är hemma men att han lämnat ett meddelande i biblioteket. Hon tar en stor ljusstake i höger hand och skyndar dit.

Denna scen varar 46 sekunder.

Det klipps till biblioteket. Kameran står en bit in i rummet och ger åskådarna en överblick av lokalen i en long shot. Det är mörkt och tyst, åskådarna hör bara icke-diegetisk musik och det enda ljuset kommer från en brasa i rummet samt ljusen som Marguerite bär.

Marguerite kommer in genom dörren, som är belägen i ett hörn av rummet, i mitten av bilden. Utmed vänstra väggen finns bokhyllor, återigen för att åskådarna ska veta att det är ett bibliotek. Det enda vi ser tydligt på högra väggen är en eldstad, ljuset från den lyser upp bokhyllorna. Dörren öppnas inåt, mot eldstaden, så Marguerite skymms av den innan hon kommer in i rummet.

Den icke-diegetiska musiken är en lugn melodi, som fortsätter från hallen i föregående klipp. Musiken spelar stor roll i denna scen, den följer känslorna exakt. Eller så är det våra känslor som följer musiken. Musik spelar stor roll för hur känslor förmedlas från film, som Bordwell beskriver det: "A great deal of musical style is devoted to representing emotional states" och eftersom vi påverkas av det vi ser och hör gäller det även åskådarnas känslor; "there is no overlooking the power of style to "infect" the spectator with strong feelings".²⁸

När Marguerite kommer in i rummet går hon direkt till brasan, kanske spiselkransen är ett vanligt ställe att lämna brev eller så går hon helt enkelt mot den enda ljuskällan i rummet. Spiselkransen har dekorativa "taggar" uppåt och vi skymtar något på en i mitten när Marguerite kommer närmare och det blir mer belysning där. Det klipps till närbild av föremålet, med kameran riktad uppåt. Det är ett brev adresserat "For Lady Blakeney", fastsatt på en av taggarna. Närbilden gör att vi ser texten och beskärningen centrerar brevet, vilket medför att åskådarna fokuserar på det. Marguerite är fortfarande på väg mot platsen förstår vi eftersom vi ser skuggorna på väggen röra sig. Snart kommer ljusen från hennes ljusstake i bild samt handen mot brevet, båda nerifrån.

Samtidigt som brevet kommer i fokus ändras musiken, den blir högre i volym och djupare, vi känner igen det bekanta temat från resten av filmen. Det känns som att brevet kommer innebära något spännande. Marguerite öppnar det med vänster hand balanserad mot spiselkransen. Åskådarna ser brevet mellan ett par ljus eftersom ljusstaken är i förgrunden. Vi är längre från brevet än Marguerite och kan inte läsa vad det står. Kameran zoomar ut och Marguerite blir synlig till vänster i en närbild. Inramningen blir nu med Marguerites ansikte i

²⁸ David Bordwell, *Figures traced in light: on cinematic staging*, Berkeley: University of California Press 2004, s. 34.

hela vänstra bildrutan, hennes hand mot brevet uppe i höger bakgrund och ljusen under i förgrunden. Det är tre plan som överlappar varandra.

Musiken går ner i ton och tystnar en kort stund, den känns avvaktande, liksom Marguerite nu blir. Hon är först i profil men vänder sen huvudet åt höger, riktar blicken mot ljusen och säger förvånat: "The north country in the middle of the night." Hennes ögon tittar än hit än dit, publiken uppfattar förvirringen. Så avslutar hon samtidigt som hon vänder tillbaka blicken mot brevet: "How bizarre." Åskådarna vet att det är en lögn, eftersom vi tidigare hört Sir Percy säga att ligan ska till Frankrike, och nu verkar Marguerite ana att något inte stämmer. Det förstår åskådarna från hennes blick lika mycket som från repliken.

Marguerite håller brevet mot spiselkranen lite högre än ögonhöjd och när hon tittat på det höjer hon blicken till tavlan ovanför eldstaden. Hon är misstänksam på grund av brevet, kanske hon blir mer uppmärksam till följd. Kameran följer hennes blick och snart har vi Sir Percys porträtt i bild. Det är inte Marguerites POV, men nästan. Djupet som åskådarna fått en uppfattning om från överlappningen tidigare blir tydligare i och med kamerarörelsen.

Marguerite höjer ljusstaken så att hon och publiken ser objektet tydligt. Musiken går upp i ton. Åskådarna börjar känna spänning, något är på gång. Det klipps till Marguerite i närbild framifrån, kameran är nu vid tavlan; en omvänd POV. Hennes hår och det lilla som skulle kunna synas av bakgrunden är mycket mörkt, så endast hennes ansikte syns. Ljuset känns naturligt, för hon har ljusstaken i rätt höjd och det flamlar som av levande ljus. I denna film stämmer det som Bordwell och Thompson säger om ljussättning: "the filmmaker will usually create a lighting design that seems consistent with the sources in the setting".²⁹

Marguerite tar ett litet steg framåt, så att ansiktet kommer närmare i bild. Blicken är allvarlig och hon rynkar pannan, åskådarna förstår att hon har sett något särskilt. Det klipps till en närbild av hennes POV; ringen på Sir Percys vänsterhand. Inramningen gör att åskådarna ser ringen tydligt. Den är vänd så att symbolen för Röda Nejlikan syns och vi förstår att nu äntligen ska Marguerite begripa sanningen om sin man.

Detta är utan tvekan den mest spännande delen i filmen, inte minst tack vare musiken; samtidigt som det klipps till denna bild ändras tonerna dramatiskt. Det blir som en trumvirvel av temamelodin, som stiger i takt med att insikten stiger hos Marguerite. Plantinga menar att "music resonates with or otherwise impacts our very physiologies through rhythm, dynamics, tempo, and pitch. It affects spectators in physical ways that researchers are only

²⁹ Bordwell & Thompson, *Film art: an introduction*, s. 127.

beginning to understand.”³⁰ Musiken just här får det att pirra i hela kroppen av förväntan och spänning.

Det klipps tillbaka till Marguerite, hon vänder huvudet åt höger i bild, mot dörren. Nästa klipp visar hennes nästa POV; närbild av ett släktvapen, vars symbol är samma sorts blommor som finns på ringen. Musiken är fortfarande stark i volym och kraft, känslan från förra klippet finns kvar. Det klipps igen, till samma kameravinkel och –placering som när Marguerite först kom in i rummet. Hon vänder sig från brasan och går snabbt vänster i bild samtidigt som hon släpper brevet på golvet. Åskådarna förstår av denna lilla gest att hon är helt fokuserad på det hon håller på att inse. Marguerite stannar vid bokhyllan i mitten av vänsterväggen och höjer ljusstaken. Det vapen hon tittat på finns beläget på väggen ovanför bokhyllan. Alltså är det Blakeneys släktvapen. Den innebörd som finns bakom detta inger spänning hos publiken.

Det klipps till vapnet, kameran är denna gång riktad uppåt mot det, längre ifrån än i första bilden. Det är inte Marguerites POV, men nästan. Nu lugnar musiken ner sig. Det är samma melodi, men lägre volym och lite långsammare. Det är som om musiken matchar Marguerites tankar, hur insikten långsamt tar form. Kameran rör sig neråt och stannar bakom Marguerite, som håller ljusen strax ovanför ansiktshöjd. Samtidigt vänder hon sig mot kameran och säger i frågande ton: ”The Scarlet Pimpernel”. Kamerarörelsen neråt, från vapnet till Marguerite, motsvarar den tidigare som följde hennes blick upp till porträttet. Dessa två objekt är vad som får henne att förstå hur allt hänger ihop. Marguerite tittar mot porträttet och säger: ”Percy”. Hon besvarar därmed sin egen fråga. Hon sänker blicken och vi ser i hennes ögon att hon har förstått sanningen. Hennes nästa replik bekräftar det: ”Oh God, what have I done?” Ögonen är skräckslagna. Åskådarna känner inte riktigt samma känslor som hon nu, eftersom vi vet att hon inte har ställt till någon skada. Röda Nejlikan har läget under kontroll. Det vi känner är istället en lättnad över att de nu vet sanningen om varandra.

Klippningen och musiken går i takt från närbild av Marguerite till närbild av ringen, tillbaka till Marguerites ansikte, sen till vapnet och så till Marguerite igen i en stadig men snabb puls. Man har använt klippningen inte bara för att isolera delar av händelserna utan även för att betona dem.³¹ Musiken är tystare medan Marguerite talar, så att vi ska kunna höra henne samt fokusera på hennes agerande, men precis efter hennes sista replik avrundas den i ett högljutt klimax. Musiken har därmed lett oss försiktigt i början, mycket dramatiskt i

³⁰ Plantinga, *The Routledge companion to philosophy and film*, s. 94.

³¹ Bordwell & Thompson, *Film art: an introduction*, s. 220.

mitten, sen lite lugnare igen och avslutat med att smälla igen denna scen med ett brak. Åskådarnas känslor har gått från undran till visshet, från förhoppning till lättnad.

Marguerite vänder sig till höger i bild, mot dörren, och börjar gå. Det byts till nästa scen genom en ”dissolve”, där sista rutorna av denna scen överlappas av de första i nästa. Inte för att visa att tid passerat utan att man förflyttar sig till en annan plats.³²
Slut på denna scen.

2.4 Biblioteket hos Sir Percival Blakeney – 1934-versionen

Inför tredje analys scenen;

I versionen från 1934, som är svartvit och utan icke-diegetisk musik, har Sir Percy och Marguerite ett öppet samtal efter balen hos Lord Grenville angående hennes påstådda förräderi av Marquis de St. Cyr. Sir Percy är nöjd med Marguerites förklaring och enda hemligheten som kvarstår är att han är Röda Nejlikan. Han säger att han måste åka till London och Marguerite blir ensam kvar i biblioteket.

Denna scen varar 1 minut och 22 sekunder.

Scenen börjar med en dissolve från föregående klipp, där en klocka slog fyra. Här används dissolve för att påvisa att tid har passerat. Kameran är placerad i mitten av rummet, riktad i en long shot mot en vägg med en eldstad i vänstra delen av bilden. På spiselkranen finns klockan. Ovanför eldstaden hänger ett porträtt av en man i gammaldags kläder. Till höger om eldstaden finns två bokhyllor och framför dem, i förgrunden, ser man en del av ett skrivbord. Längst till vänster i bild befinner sig Marguerite, hon sitter i en soffa snett framför eldstaden. Att hon inte är centrerad tyder på att något kommer fylla högerdelen av utrymmet. Inramningen och placeringen av kameran ger åskådarna en bra etablerande bild av rummet.

Det är ljust i rummet, skuggorna från möblerna visar att ljuset kommer från de fönster som finns till höger, just nu utanför bild. Inredningen är ljus, men några ställen i bilden är mörka, bland annat Marguerites sjal. Det är de mörka objekten som drar åskådarnas blickar till sig. Marguerite sitter med huvudet nedböjt, man kan tro att hon sover. Vi lämnade henne i djupa tankar i föregående klipp och anar emellertid att hon är i samma tillstånd nu. Butlern kommer in från höger i bild. Han stannar framför Marguerite, i sina mörka kläder syns han tydligt mot den vita bakgrunden. Han fyller det tomrum vi noterat och bilden är nu balanserad. Marguerite höjer huvudet och stramar upp sig. Åskådarna ser att hon inte har sovit

³² Bordwell & Thompson, *Film art: an introduction*, s. 219 och 231.

utan varit försjunken i tankar. Hon säger: "Yes, what is it Brinker?" Detta sägs med alert röst och vi får intrycket att hon är den som bestämmer. Butlern svarar: "It's six o'clock, mylady." Hans röst är lite menande och han böjer på huvudet, som att det finns en innebörd bakom orden. Då ändras åskådarnas intryck av Marguerite, när hon sjunker ihop och långsamt riktar blicken mot golvet. Hon säger med ynkelig stämma: "I suppose you want me to leave this room." Åskådarna tycker att det är märkligt att husfrun ska få instruktioner från butlern och tycker därför synd om henne.

Eftersom vi tidigare i filmen har sett att Sir Percy förlitar sina meddelanden till ligan på Brinker vet åskådarna att butlern är invigd i hemlighetsmakeriet, så han har en överhand mot Marguerite. De skiftningar i maktbalansen i detta samtal grundar sig i att Marguerite vet att Brinker har mer förtroende från Sir Percy än hon, vilket gör att hon känner sig underlägsen. Allt detta tolkar publiken från hennes kroppsspråk och tonval, hon får vår sympati genom sitt agerande. Marguerite tittar återigen på butlern och säger i samma mjuka röst: "I've never been here quite alone, have I?" Han svarar med en nickning: "No, mylady."

Det klipps till en annan vinkel. Kameran är placerad till höger om Marguerite i hennes axelhöjd. Vi ser henne från sidan, med huvudet riktat åt höger i bild, mot butlern som vi ser framifrån. Bakom honom ser vi ett franskt fönster och längst till höger en del av skrivbordet. Åskådarna har nu en mycket bra uppfattning om rummet.

Marguerite säger med en skakning på huvudet: "All right Brinker, thank you." Vi tolkar det som att hon rycker upp sig och kommer göra som butlern vill; lämna rummet. Butlern bockar och går ut, han försvinner till höger ur bild. Marguerite ser ut att ta ett djupt andetag och börjar resa sig från soffan. Det klipps tillbaka till samma kameravinkel som tidigare och vi ser hur hon stiger upp. Även här är det match on action som binder ihop klippen och bidrar till att påvisa narrativ kontinuitet.

Marguerite går med mycket långsamma, tvekande till och med, steg till höger i bild. Hon är lika fundersam som i början av scenen. Det är mycket tyst, utan icke-diegetisk musik känns tystnaden i denna scen ibland kompakt. Då slår klockan på spiselkranen och hon tittar upp mot den. Medan den slår sex slag vänder hon sig och går fram mot eldstaden. Det klipps till närbild av hennes POV; klockan. Nu vet åskådarna att klockan är sex och att Marguerite varit i rummet i två timmar. Kameran rör sig från klockan till nederdelen av tavlan som hänger ovanför eldstaden. Det är fortfarande Marguerites POV. På tavlan finns en remsa med texten: "Sir Percival Blakeney 1st Baronet, 1638". Därmed vet vi att det är ett porträtt av hennes mans förfader. Kameran rör sig uppåt och stannar vid mannens hand, där den zoomar in. Först är bilden suddig, men snart blir den klar och vi ser tydligt vad Marguerite tittar på.

Här höjs spänningen hos oss, för vi liksom Marguerite ser motivet på ringen på mannens långfinger; en blomma. Detta är ett exempel på hur kamerarörelse kan tillföra spänning.³³ Att bilden först är suddig och sen klar kan vara en symbol för hur Marguerite långsamt börjar förstå sanningen om sin man och åskådarna känner spänd förväntan, eftersom vi dels får anstränga oss för att se motivet och dels väntar på Marguerites reaktion.



Foto från *The Scarlet Pimpernel* (1934)

Det klipps till en omvänd POV; kameran är nu placerad där ringen är och riktad i en medium shot ner mot Marguerite. Hon har lätt uppspärrade ögon och intensiv blick. Kameran zoomar sakta in på hennes ansikte. Åskådarna känner det som att hon kommer närmare sanningen. Hon är starkt belyst med "top lighting", ansiktet är nästan kritvitt och i stark kontrast mot håret, ögonen och sjalen. Ljussättningen har gett den effekt som Bordwell och Thompson beskriver: "The proper use of lighting can embellish and dramatize every object".³⁴ Det som drar blicken till sig är Marguerites ögon, som stirrar mot oss. Hon rör sig inte och ändrar egentligen inte ansiktsuttryck, ändå känner vi hur sanningen går upp för henne och hon blir bestört, allt förmedlat till publiken stilistiskt: "Using lighting instead of acting to convey an emotion makes the scene more vivid and surprising".³⁵

När inramningen är sådan att hennes ansikte och axlar fyller hela utrymmet vänder hon blicken åt höger i bild och rynkar ögonbrynen mer. Samtidigt sänker hon huvudet långsamt och säger undrande: "Percy." Hon tittar upp igen med en snärt och vi får se hennes

³³ Bordwell & Thompson, *Film art: an introduction*, s. 203.

³⁴ Bordwell & Thompson, *Film art: an introduction*, s. 125.

³⁵ Bordwell & Thompson, *Film art: an introduction*, s. 131.

POV i nästa klipp; närbild av handen med ringen. Det klipps tillbaka till Marguerite, som ser förskräckt ut. Hon verkar inse vidden av det hon nu förstått och utropar högre och flämtande: ”Percy!” Liksom i analys scen två besvarar Marguerite sin egen fråga.

Klippet till ringen lever upp till åsikten att en POV kan innebära en plötslig chock och markera en viktig vändpunkt i handlingen.³⁶ Marguerite skakar på huvudet, som för att skaka liv i sig. Hon rycker till och vi förstår att hon ska röra sig. Åskådarna förstår att hon på grund av det hon insett vill agera, förmodligen varna sin man. Det klipps till en ny vinkel. Kameran är nu vid skrivbordet riktad mot Marguerite, som står framför eldstaden i centrum av bilden. Hon har ryggen mot oss. Till vänster är soffan som hon satt på och längst bort en dörr. Marguerite plockar ihop kjolarna och springer mot dörren, öppnar och går ut. Slut på denna scen.

2.5 Marguerites budoar – 1950-versionen

Inför fjärde analys scenen;

På balen hos Lord Grenville har Marguerites och Sir Percys ringar förväxlat. Marguerites ring är en maka till Sir Percys signetring, men utan stämpelfunktionen, och när hon lämnar balen har hon fel ring med sig.

Liksom i 1934-versionen har Sir Percy och Marguerite ett öppet samtal om hennes påstådda förräderi och Sir Percy är nöjd med förklaringen. Han ska nästa morgon tävla till Brighton med bland andra prinsen, som kanske vill hjälpa Armand om han får vinna tävlingen. Sir Percy låtsas dock köra fel, eftersom det egentliga målet är Frankrike. Marguerite stiger upp morgonen efter balen och får beskedet att Sir Percy avbrutit tävlingen och har åkt för att jaga. Denna scen varar 1 minut och 58 sekunder.

Vi befinner oss i Marguerites sovrum. Kameran är riktad mot en spegel, i vilken åskådarna ser Marguerite. Hon är vänd åt höger i bild, mot fönstret hon nyss titta ut genom, så hon är belyst utifrån. Det är överlag ett ljust rum, med pastellfärger och gardiner i tunna material. Framför spegeln står ett bord fyllt av olikfärgade flaskor och några oidentifierbara föremål. I spegelbilden ser vi att det står en pall framför bordet. Marguerite släpper gardinen vid fönstret med en släng och skakar på huvudet, vi snarare anar än ser att hon suckar. Åskådarna förstår att hon är missnöjd med beskedet att Sir Percy varken är hemma eller i Brighton. Så vänder hon sig mot kameran och går långsamt framåt. Hon har huvudet nerböjt och slänger lite med

³⁶ Bordwell & Thompson, *Film art: an introduction*, s. 193.

armarna, sen gnuggar hon sig i ögonen med högerhanden. Den icke-diegetiska musiken är lågmäld, med mörka toner, och lite avvaktande.

Marguerite kommer i bild till höger, vi ser henne snett bakifrån, samtidigt som vi fortfarande ser henne rakt framifrån i spegelbilden. Det kommer höga toner från stråkar i musiken, som känns överdrivet dramatiska, men de speglar Marguerites inre. Hon tror att Sir Percy inte kommer hålla sitt löfte att be prinsen om hjälp med Armand. Marguerite sätter sig på pallen. Nu ser vi henne framifrån och bakifrån samtidigt där hon sitter framför spegeln. Kamerans placering och inramningen på denna ”medium long shot” är estetisk likväl som funktionell; åskådarna ser så mycket som behövs för att uppfatta agerandet, som främst sker med mimik och handrörelser. Kameran rör sig neråt när hon sätter sig så att det hela tiden är en ”straight-on” vinkel.

Marguerite biter lite på en nagel och verkar fundersam, sen släpper hon ner handen i knät i en hopplös gest. Hon tittar på sin spegelbild med huvudet böjt åt sidan. Så släpper hon ifrån sig en suck, böjer sig fram, lägger armbågarna i knät och ansiktet i händerna. Åskådarna känner hennes maktlöshet, musiken understryker det med korta pauser i tonerna. Sen skakar hon på huvudet och tittar upp igen. Så knyter hon händerna och slår ihop nävarna, blicken är riktad ner mot toalettbordet. När Marguerite plötsligt sopar ner närmsta föremål till golvet åt vänster känner åskådarna tydligt hennes missnöje. Musiken kommer till ett crescendo och de mörka tonerna slutar abrupt. Marguerite vilar hakan i högerhanden och tittar fundersamt in i spegeln. Hon är inte nöjd än, så hon tar upp två föremål och slänger iväg dem i samma riktning som det första och sopar sen ner ytterligare två saker. Hon kniper ihop munnen. Vi förstår att hon är bister, men hennes tjuriga min och slängiga handrörelser ger intryck av ett barns utbrott snarare än en bekymrad kvinnas.

Marguerite rafsar upp ännu ett föremål från bordet, men hejdar sig och tittar på det. Det klipps till närbild av hennes POV; Sir Percys ring. Nu börjar musiken igen, försiktiga stråkar och flöjter. Vi vet redan att ringen är viktig, men musiken understryker det och förebådar att något kommer hända. Marguerite vrider lite på ringen mellan fingrarna. Så klipps det tillbaka och vi ser henne återigen i spegeln, hon tittar först ner på ringen och sen på sig själv i spegeln, medan hon knyter ringen i näven. Hon skakar den knutna handen som att hon inte vet vad hon ska göra, men så rycker hon till och slänger iväg ringen långt bort i rummet. För att göra detta vänder hon sig åt vänster, halvt mot kameran. Samtidigt ökar musiken i volym och ger ifrån sig en rad snabba toner, åskådarna känner att något viktigt ska ske.

Det klipps och nu är kameran riktad mot Marguerite i en medium shot från det håll hon kastade ringen. Vi ser handen som kastat ringen sänkas, även här hjälper match on action att upprätthålla den narrativa kontinuiteten. Marguerite ser tjurig ut. Hon vänder sig halvt tillbaka mot spegeln, men så är det som att hon kommer på något och vänder sig tillbaka. Nu är ansiktsuttrycket mjukt förbryllat. Ljuset som faller på henne kommer från vänster i bild och är inget naturligt ljus i rummet. Hon får ett romantiskt skimmer genom ett filter av den typ som Bordwell och Thompson nämner.³⁷

Det klipps återigen till en närbild av Marguerites POV; ringen som ligger på mattan. Det är liksom i andra analysscenen mycket ”point-of-view cutting”, ett användbart medel för att rikta åskådarnas uppmärksamhet, men det bidrar också till att publiken känner rumslig kontinuitet.³⁸ Ringen har öppnat sig, så man tydligt ser blomman som är stämpeln, och åskådarna förstår att det är därför Marguerite tog en andra titt. Medan ringen är i bild tystnar all musik, det blir som att Marguerite, musiken och därmed även åskådarna tar ett djupt andetag.

Det klipps tillbaka till Marguerite, som tittar på ringen och börjar vända sig på pallen för att se bättre. Hon sträcker fram huvudet, ändrar fokus med blicken och ögonbrynen höjs, hon är tydligt nyfiken. Musiken börjar spela, långsamt stigande, i takt med att Marguerite reser sig från pallen. Tystnaden före gör att vi påverkas desto mer av musiken när den väl startar igen, den synkroniserar med Marguerites undrande mimik. Hon går mot ringen och lämnar nästan bilden till vänster innan det klipps.

Nu är kameran i en annan del av rummet. Vi ser vänsterdelen av ett mycket lågt bord i mitten av bilden med ett par prydnadsföremål på och ett brev mellan dem. Kameran är riktad neråt. Ringen ligger under bordet och bortanför det ser vi Marguerite, åtminstone hennes nattlinne och en fot som sticker ut. Hon böjer sig långsamt ner och lägger sig på alla fyra för att titta på ringen. Hon måste ner ända på mage för att komma nära den. Hon tar inte i den. Musiken är mycket svag och lite vemodig. Marguerites huvud rör sig, hon granskar objektet från alla håll. Att hon först bara tittar på ringen får åskådarna att känna det som att hon närmar sig något mycket skört. Så sträcker hon långsamt fram sin högerhand och tar upp ringen, fortfarande med blicken stint på den. Musiken kommer nu i rytmiska och allt starkare toner, i takt med den insikt som Marguerite närmar sig. Hon sätter sig halvt upp.

³⁷ Bordwell & Thompson, *Film art: an introduction*, s. 162 f.

³⁸ Bordwell & Thompson, *Film art: an introduction*, s. 236 och 243.

Klipp till en medium close-up av Marguerite, vi ser händerna som hon höjt för att titta på ringen. Hittills är det bara musiken som gjort att vi åskådare vet att hon insett betydelsen av ringen. Nu höjer hon sakta blicken, den är mjuk och tårögd. Hon ler, tittar hon ner på ringen igen och skrattar till. Hon har förstått att det är Sir Percys som är Röda Nejlikan.

Denna insikt är inte dramatisk, det utspelas inte alls som i de andra filmversionerna. Varken musiken, hennes agerande, klippning eller ljussättning gör denna viktiga del till något extraordinärt. Åskådarna tror därmed att hon redan anat sanningen, på ett undermedvetet plan, att det är därför hon inte blir varken förvånad eller upprörd. Men plötsligt blir hennes ansiktsuttryck allvarligt, hon vänder blicken lite åt höger i bild, ner mot det låga bordet. Vänsterhanden släpper ringen och sänks neråt i bild. Det klipps till närbild av ett sigill på ett brev och musiken gör ett tینگlande läte. Det klipps igen så vi ser Marguerite sittandes vid det låga bordet. Hon har blicken rakt neråt, mot brevet på bordet. Kameran är nu i samma höjd som hon och riktad rakt fram mot henne. Hon rycker till lite och lyfter upp brevet. Musiken blir starkare, blåsinstrument och en dov trumma tillkommer, den pockar på uppmärksamhet från åskådarna. Marguerite tittar på brevet en stund, sen sliter hon upp kuvertet med båda händerna och tar ut innehållet. Det klipps till närbild av hennes POV; ett kort meddelande undertecknat Chauvelin: "Enclosed the letter of Armand St Just. I keep my promise." Medan vi ser meddelandet är det främst pulserande trummor vi hör, som ett tecken på den franska revolutionens närhet genom Chauvelin, men det byggs även upp till en spänning som följer.

Det klipps tillbaka till närbild av Marguerite, som delar på breven så hon har meddelandet från Chauvelin i högerhanden och det bifogade brevet från Armand i vänster. Hon tittar på dem, höjer ögonbrynen och ler lite, nöjd med att ha fått tillbaka Armands brev. Men så höjer hon blicken och tittar till vänster i bild, åskådarna tar det som att hon insett något, och hon knyter Chauvelins meddelande i handen. Hon utropar svagt: "Oh, Percy!" Hon har förstått att om Chauvelin har gett henne brevet så har han antingen fångat Röda Nejlikan eller vet att han kommer göra det. Musiken trummar fortfarande, men nu läggs det på stråkar. Musiken och agerandet stämmer med hur publiken uppfattar scenen, allt synkroniseras. Det är dramatiskt eftersom Marguerite insett att hennes man är den som hon förrått och nu är i fara.

Det klipps till en ny del av rummet. Kameran är placerad högt och riktad neråt i en long shot. Det är en tom golvyta i mitten med pelare och höga ljushållare på båda sidor, allt bildar en gång till de dubbeldörrar som skymtar längst bort. Musiken fortsätter med de dova trummorna och höga stråkarna i ett hektiskt tempo. Marguerite kommer i bild nerifrån, vi ser henne bakifrån springandes mot dörrarna. De höga tonerna kulminerar med Marguerites skrik:

”Percy!” Åskådarna kan inte undgå att känna hennes panik. Kameran tiltar uppåt så vi ser hur Marguerite öppnar dörrarna och springer ut.
Slut på denna scen.

3. Sammanfattning

De tre versionerna av *The Scarlet Pimpernel* skiljer sig estetiskt mycket från varandra; en version är svartvit, en är tonad med filter och en är 80-talsinspirerad. De har dock mycket gemensamt och alla förmedlar känslor till sin publik, varav många med samma stilistiska medel. Tidsenliga kostymer, frisyrier, inredning, kameraplacering och inramning är bara några faktorer som i alla tre filmer utan vidare blir accepterade av åskådarna. Dessa element bidrar till helheten, som påverkar åskådarna, men jag vill här sammanfatta de stilistiska medel som utmärker sig i analysscenerna; de faktorer som jag tror har störst effekt på publiken.

3.1 *The Scarlet Pimpernel* (1982) – musik och skådespel

I 1982-versionen är det skådespelarprestation och icke-diegetisk musik som främst framkallar känslor hos publiken. Det är med blickar, mimik, gester och repliker, vilka sägs med genomtänkt uttal och betoning, som karaktärerna förmedlar sina känslor. Dessa känslor är lätta att uppfatta och identifiera sig med. Detta är sannerligen melodram.

Musiktemat är storartat. Det är en dramatisk melodi som fungerar till lättsamma eller romantiska scener likväl som till allvarliga eller till och med fasansfulla. Med olika snabbhet och tonval går melodin upp och ner och åskådarnas känslor följer lätt med. Musiken är mest framträdande i andra analysscenen, där de dramatiska tonerna får oss att sitta som på nålar.

3.2 *The Scarlet Pimpernel* (1934) – ljus och skugga

I 1934-versionen finns det alltså inte någon icke-diegetisk musik. Man kan förmedla mycket genom toner och det saknas här. Jag anser att filmen hade känts mer spännande för åskådarna med icke-diegetisk musik som förhöjer känslorna. Det kanske inte var denna poäng Ann-Kristin Wallengren hade när hon skrev att ”filmen hämtade mycket av sitt ämnesinnehåll och sin narrativa struktur från melodramteatern och behövde därför dess bruk av musikaliskt ackompanjemang”, men det stämmer att musik behövs.³⁹ Filmen är emellertid spännande trots det och det kan vi tacka Merle Oberon för; hennes mimik, speciellt ögonen, förmedlar till åskådarna vad Marguerite känner. Då kommer vi in på en annan viktig ingrediens i denna version: ljussättningen. Det sätt som man belyser Marguerites ansikte gör musik och agerande

³⁹ Ann-Kristin Wallengren, *En afton på Röda kvarn: svensk stumfilm som musikdrama*, Lund: Lund Univ. Press, Diss. Lund : Univ. 1998, s. 24.

nästan överflödigt emellanåt; åskådarna förstår och känner det som är menat genom att bara titta på ljus och skuggor i vissa delar av scenen.

3.3 *The Elusive Pimpernel* (1950) – klipp och toner

I 1950-versionen ska klippningen nämnas. Den är enkel men effektiv; Marguerite tittar på något och nästa klipp visar hennes POV i närbild. Erotiskt narrativ, där fråga och svar visas efter varandra, i koncentrerad form kan man säga.⁴⁰ Åskådarna får dessutom genast se hennes reaktion på det hon ser. Vi kan genom hennes agerande, med gester och mimik, tolka hennes känslor. Hon har ibland ett tomt ansiktsuttryck, men då hjälper musiken till. Den virvlar när hon är förvirrad eller arg och den är mjuk och följsam när hon är lugn och tillfreds.

I denna version är det den icke-diegetiska musiken som främst väcker känslor hos åskådarna, även om den emellanåt inte helt synkar med handlingen. Musiken är inte strängt styrd av den ”appropriateness” som musikförfattaren och medieprofessor Jeff Smith skriver om, där den följer det som sker i bildrutan exakt.⁴¹ Musiken finns dock i hela filmen och det är helheten som gör att den fungerar; åskådarna lär sig tonernas funktion i olika situationer efterhand och de kan därför sen locka fram olika känslor hos oss.

Det finns alltid mer att säga, analyser kan gå hur djupt som helst, men förhoppningsvis har jag i denna text påvisat åtminstone till viss del hur stilistiska medel har använts för att framkalla känslor hos åskådarna av *The Scarlet Pimpernel*.

⁴⁰ Etherington-Wright & Doughty, *Understanding film theory*, s. 101.

⁴¹ Smith, Jeff, ”Music”, i *The Routledge companion to philosophy and film*, red. Livingston, Paisley & Plantinga, Carl R., London: Routledge 2008, s. 194.

4. Käll- och litteraturförteckning

4.1 Filmer

The Scarlet Pimpernel (Den Röda Nejlikan)

Produktionsbolag: Edgar J. Scherick Associates, London Film Productions

Ursprungsland: Storbritannien

Premiärår: 1982

Producent: David Conroy, Mark Shelmerdine

Regissör: Clive Donner

Manusförfattare: William Bast (teleplay), Baroness Emmuska Orczy (novels)

Fotograf: Dennis C. Lewiston

Klipp: Peter Tanner

Originalmusik: Nick Bicât

Skådespelare: Anthony Andrews (Sir Percy Blakeney / *The Scarlet Pimpernel*), Jane Seymour (Marguerite St. Just), Ian McKellen (Chauvelin)

The Scarlet Pimpernel (Röda Nejlikan),

Produktionsbolag: London Film Productions

Ursprungsland: Storbritannien

Premiärår: 1934

Producent: Alexander Korda

Regissör: Harold Young

Manusförfattare: Baroness Emmuska Orczy (by), Lajos Biró m fl

Fotograf: Harold Rosson

Klipp: William Hornbeck

Originalmusik: Arthur Benjamin

Skådespelare: Leslie Howard (Sir Percy Blakeney), Merle Oberon (Lady Blakeney), Raymond Massey (Chauvelin)

Filmen är svartvit.

The Elusive Pimpernel (Den Gäckande Nejlikan)

Produktionsbolag: The Archers, London Film Productions

Ursprungsland: Storbritannien

Premiärår: 1950

Producent: George R. Busby, Michael POVell, Emeric Pressburger

Regissör: Michael POVell, Emeric Pressburger

Manusförfattare: Baroness Emmuska Orczy (romance), Michael POVell, Emeric Pressburger

Fotograf: Christopher Challis

Klipp: Reginald Mills

Originalmusik: Brian Easdale

Skådespelare: David Niven (Sir Percy Blakeney / The Scarlet Pimpernel), Margaret Leighton (Marguerite Blakeney), Cyril Cusack (Chauvelin)

4.2 Tryckt material

Bordwell, David & Thompson, Kristin, *Film art: an introduction*, tionde reviderade upplagan, New York: McGraw-Hill 2012 (1979).

Bordwell, David, *Figures traced in light: on cinematic staging*, Berkeley: University of California Press 2004.

Etherington-Wright, Christine & Doughty, Ruth, *Understanding film theory*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2011.

Gibbs, John, *Mise-en-scène: film style and interpretation*, London: Wallflower 2002.

Grodal, Torben Kragh, *Moving pictures: a new theory of film genres, feelings and cognition*, Oxford: Clarendon Press 1997.

Kuhn, Annette & Westwell, Guy, *A dictionary of film studies*, Oxford: Oxford University Press 2012.

Orczy, Emmuska, *The Scarlet Pimpernel.*, London: Greening 1905.

Plantinga, Carl, "Emotion and Affect", i *The Routledge companion to philosophy and film*, red. Livingston, Paisley & Plantinga, Carl R., London: Routledge 2008.

Smith, Jeff, "Music", i *The Routledge companion to philosophy and film*, red. Livingston, Paisley & Plantinga, Carl R., London: Routledge 2008.

Wallengren, Ann-Kristin, *En afton på Röda kvarn: svensk stumfilm som musikdrama*, Lund: Lund Univ. Press, Diss. Lund : Univ. 1998.

4.3 Tidskrift

Funemyr, Frida, "Succéregissören Kjell Sundvall längtar efter nya utmaningar", *Allas* 2015:6.

*"We seek him here, we seek him there,
Those Frenchies seek him everywhere.
Is he in heaven? - Is he in hell?
That demmed, elusive Pimpernel"*

- Baroness Orczy, *The Scarlet Pimpernel* (publicerad 1905)