

Lunds universitet
Historiska institutionen
HISS33
Examinator Elisabeth Geevers
Handledare Isak Hammar
2023-06-01 kl. 09-16
Plats LUX B338

Möjligheter och begränsningar i det förflutna – En studie av historiska filmer

Abstract

The film medium has a very large potential to convey thoughts about history to the public. Previous studies of historical film have focused on analyzing the films. The purpose of this master's thesis is instead to find patterns in the effect the historical elements have on the films' narrative, as well as how they value history. To achieve this, two sub-questions have been formulated.

- Do the historical elements have a decorative function or are they important to the story?
- Is it history that creates conflict in the story or is the course of events driven by universal aspects?

The material used is the ten highest-grossing historical films in terms of ticket sales that premiered in theaters between 1990 and 2009. Theoretically, the thesis takes its inspiration from Rasmus Greider's concept of histosphere, which means that historical films construct a model of a historical reality that enables the audience to experience a historical period using semiotics and audiovisual stimuli.

The thesis consists of narrative analysis that is focused on semiotics based on categories that represent different parts of the film's historical reality. The categories are settings, costumes, and props. The results show that the historical elements are important for the story of the films, and it is often history that constitutes the source of conflict. The setting is the most important element. The films often present a negative picture of history.

The results also show that there are four dominant patterns in how the films use history. They are categorized as follows:

- Constructive.
- Oppositional.
- Applying.
- Decorative.

Key words; Historical films, Historical culture, Histosphere

Innehållsförteckning

1	Syfte och frågeställning.....	1
2	Forskningsläget.....	3
3	Teori.....	7
3.1	<i>Historiekultur, historiebruk och historiemedvetande.....</i>	7
3.2	<i>Historysfärer.....</i>	8
3.3	<i>Lingvistik och Semiotik.....</i>	11
3.4	<i>Hur används teorin i metoden.....</i>	12
4	Metod.....	14
4.1	<i>De historiska elementen.....</i>	14
4.2	<i>Narrativ analys.....</i>	15
5	Källmaterialsdiskussion.....	20
5.1	<i>Källmaterial.....</i>	25
6	Analys.....	28
6.1	<i>Dances with wolves.....</i>	28
6.1.1	De historiska elementen.....	28
6.1.2	Handling akt 1.....	29
6.1.3	Handling akt 2.....	31
6.1.4	Handling akt 3.....	32
6.1.5	Karaktärer.....	33
6.1.6	Sammanfattning.....	34
6.2	<i>Titanic.....</i>	35
6.2.1	De historiska elementen.....	35
6.2.2	Handling akt 1.....	36
6.2.3	Handling akt 2.....	37
6.2.4	Handling akt 3.....	38
6.2.5	Karaktärer.....	40
6.2.6	Sammanfattning.....	41
6.3	<i>Saving private Ryan.....</i>	42
6.3.1	De historiska elementen.....	42
6.3.2	Handling akt 1.....	43
6.3.3	Handling akt 2.....	44
6.3.4	Handling akt 3.....	46
6.3.5	Karaktärer.....	47
6.3.6	Sammanfattning.....	47
6.4	<i>Shakespeare in love.....</i>	48
6.4.1	De historiska elementen.....	48
6.4.2	Handling akt 1.....	49
6.4.3	Handling akt 2.....	50

6.4.4	Handling akt 3.....	51
6.4.5	Karaktärer	52
6.4.6	Sammanfattning	53
6.5	<i>Gladiator</i>	54
6.5.1	De historiska elementen.....	54
6.5.2	Handling akt 1.....	54
6.5.3	Handling akt 2.....	55
6.5.4	Handling akt 3.....	56
6.5.5	Karaktärer	57
6.5.6	Sammanfattning	58
6.6	<i>Chicago</i>	59
6.6.1	De historiska elementen.....	59
6.6.2	Handling akt 1.....	60
6.6.3	Handling akt 2.....	60
6.6.4	Handling akt 3.....	61
6.6.5	Karaktärer	62
6.6.6	Sammanfattning	63
6.7	<i>The last Samurai</i>	63
6.7.1	De historiska elementen.....	63
6.7.2	Handling akt 1	64
6.7.3	Handling akt 2	65
6.7.4	Handling akt 3	66
6.7.5	Karaktärer	67
6.7.6	Sammanfattning.....	67
6.8	<i>Troy</i>	68
6.8.1	De historiska elementen.....	68
6.8.2	Handling akt 1.....	69
6.8.3	Handling akt 2.....	69
6.8.4	Handling akt 3.....	70
6.8.5	Karaktärer	71
6.8.6	Sammanfattning	72
6.9	<i>Inglourious basterds</i>	72
6.9.1	De historiska elementen.....	73
6.9.2	Handling akt 1.....	73
6.9.3	Handling akt 2.....	74
6.9.4	Handling akt 3.....	75
6.9.5	Karaktärer	76
6.9.6	Sammanfattning	76
6.10	<i>Sherlock Holmes</i>	77
6.10.1	De historiska elementen	77
6.10.2	Handling akt 1.....	78
6.10.3	Handling akt 2.....	78
6.10.4	Handling akt 3.....	79
6.10.5	Karaktärer	80
6.10.6	Sammanfattning	80
7	Slutsatser	82
8	Litteraturförteckning	85

1 Syfte och frågeställning

Historiska filmer är mycket intressanta att undersöka som historiekulturella artefakter. Williams Susman anser att filmer kan användas för att studera fyra olika aspekter av historia. Den första är film som en produkt av historien. I den här typen av studier undersöks vilka sociala, ekonomiska och ideologiska faktorer som möjliggjorde filmens tillkomst. Det andra sättet är att undersöka film som en reflektion av historia. Enligt detta synsätt är film ett verktyg som nedtecknar olika aspekter av historien som exempelvis människors tal och beteenden som sedan kan användas av andra forskare. Det tredje syftet som film kan studeras på är som en tolk av historien så att den tillhandahåller en förklaring av den historiska utvecklingen och därmed också bidrar med att analysera själva historieprocessen. Slutligen det fjärde och sista sättet som film kan analyseras på är som aktörer som har ett stort inflytande över människors tankar kring historien.¹

Jag skulle hävda att film är en unik historisk artefakt eftersom den så tydligt innefattar alla fyra aspekterna. Det är visserligen så att det finns flera andra typer av historiska artefakter som kan användas för att undersöka ett eller flera av de ovan nämnda områdena. Exempelvis är det möjligt för människor att betrakta enskilda historiska artefakter som exempelvis riddarrustningar. Vi kan se dem och läsa om dem men vi ser inte hur de användes. Det är visserligen möjligt för oss att delta i vissa *reinact*, men dessa upplevelser är begränsade när det kommer till hur många människor som faktiskt utövar det och de är ganska fränkopplade från ett större historiskt sammanhang. Likväl finns det möjligheter att läsa någorlunda heltäckande sammanställningar om det förflutna både i vetenskapliga såväl som ovetenskapliga framställningar men eftersom dessa sammanställningar är textbaserade så finns det en begränsning för hur tydliga bild av det förflutna som de kan förmedla till läsaren. Historiska filmer som är konstruerade i ett narrativ inbegriper både rent fysiska representationer av historiska artefakter och ett övergripande sammanhang. De kan på så sätt förmedla en känsla av att det förflutna utspelar sig framför ögonen på människor från senare tidsperioder. Då uppstår naturligtvis frågan. Hur används de historiska elementen i historiska filmers berättelser för att kommunicera historia?

¹ Thanouli, Elefteria, *History and film - A tale of two disciplines*, Bloomsbury publishing, 2019, s. 1.

Syftet med min uppsats är att spåra mönster i hur historia används och värderas i kommersiellt populära historiska filmer. Min frågeställning är uppdelad i två delfrågor:

- Har historien en dekorativ funktion eller har den betydelse för berättelsen?
- Är det historien som skapar konflikt i berättelsen eller drivs händelseförloppet av universella aspekter?

Jag har i arbetet med uppsatsen observerat att det finns fyra återkommande mönster för hur filmskaparna använder de historiska elementen. Jag kategoriserar dem enligt följande:

- Konstruerande. Konflikten i filmen är helt förankrad i filmens historiska verklighet.
- Oppositionell. Konflikten är ett resultat av att de historiska elementen är inkompatibla med någon värdering i det samhälle som råder när filmen produceras.
- Applicerande. De historiska aspekterna är konsekvent med filmens konflikt men de är inte nödvändiga för att filmen ska kunna existera.
- Dekorerande. Filmens historiska element spelar ingen kausal roll i handlingen men de bidrar till att för kroppsliga de andra aspekterna av filmen.

Det bör understrykas att de här fyra kategorierna inte bör ses som en tydlig typologi där historiska filmer enkelt kan bli insorterade i olika fack. Tanken är snarare att alla historiska filmer använder flera av kategorierna samtidigt beroende på vilken typ av historiskt element som används. Exempelvis skulle de flesta filmer kunna beskrivas som konstruerande på ett eller annat sätt eftersom de behöver vara det i syfte att kunna göra en effektiv skildring av den aktuella tidsperioden. På samma sätt är de flesta filmer oppositionella eftersom en berättelse oftast behöver någon form av konflikt för att intressera publiken. Det är också intressant när filmerna tydligt tar ställning mot de tidsströmningar som filmen utspelar sig i. Vissa filmer kan sägas vara applicerande vilket innebär att dess karaktärer och handlingen passar in i en historysfär, men filmerna behöver inte de historiska elementen för att kunna bibehålla de vitala delarna av berättelsen.

2 Forskningsläget

Forskningsläget för historiska filmer är väldigt stort och oöverskådligt. Jag har funnit ett antal historiker och deras verk som relevanta för min undersökning och argumentation.

Historisk film möttes länge av stor skepsis av de professionella historikerna. Spelfilmer är en form av konstruerat narrativ. Hayden White gör en övergripande beskrivning av historievetenskapens förhållande till narrativet. Han uttrycker det som att många av de historiker som var aktiva på den senare delen av 1900-talet betraktade den historistiska föreställningen om narrativ som något som de själva inte konstruerade i sina framställningar, utan helt enkelt bara fann som en följd av deras forskning.²

Kritiken mot narrativ kan sägas ha kommit från två olika tankeskolor av historievetenskap. Den första skolan var den historia materialistiska skolan som kritiserade narrativen för att de inte tog i beaktande övergripande strukturella förklaringar för den historiska utvecklingen. Den andra skolan som var kritiska till att narrativ skulle vara en del av seriös historieforskning var Analles-skolan vars kritik bottnade i att narrativ tenderar att fokusera på individer som det centrala objektet för det deras undersökning.³

Hayden White anser att nästan all form av kommunikation innehåller tre komponenter som också utgör grundbulten för ett narrativ. Det första är logik som innebär att inget av narrativets beståndsdelar får vara omöjliga i förhållande till varandra. Ett exempel på detta är att en det är omöjligt för en individ att vara äldre än sin farfar. Det andra är poesi. Poesin innebär att narrativet inkluderar element som inte enbart består av bokstavliga fakta, utan också en särskild presentation av den. För att detta ska kunna ske måste de element som finns i narrativet förkroppsliga någonting i narrativet som sen kan avläsas av en publik därför att den finns inom en specifik kulturell kontext, som ger ett metaforiskt värde som går utanför den bokstavliga innebörden. Den tredje komponenten är retoriken som betyder att det finns ett underliggande budskap i narrativet som inte bara är bokstavligt relaterat till den konkreta handlingen.⁴

² White, Hayden, *The question of Narrative in Contemporary Historical Theory*, History and Theory, 23:1, 1984, s. 2 – 3.

³ White, 1984, s. 7 - 8.

⁴ White, 1984, s. 18 – 25.

Detta kan bidra till att förklara varför även de forskare som är positivt inställda till historiska filmer tycks känna ett behov av att försvara sin position. Ett exempel är Robert A. Rosenstones som trots att hans genomgående tanke är att den typen av historia som filmskapare ägnar sig åt har mycket gemensamt med de framställningar som produceras inom akademisk historiebeteckning, så gör han en bred distinktion mellan vad han kallar seriösa historiska filmer och kostymdramer. Enligt Rosenstones kännetecknas seriösa historiska filmer av att de behandlar olika typer av historiska frågor. För att exemplifiera detta använder Rosenstones sig av filmen *Glory* från 1989. Den handlar om en grupp afroamerikanska soldater som strider för unionen under det amerikanska inbördeskriget. Enligt Rosenstones behandlar filmen sitt tema, afroamerikaners kamp för att bli accepterade som en del av det amerikanska samhället, på ett insiktsfullt sätt. Kostymdrama däremot kännetecknas av att berättelsen bara fungerar som en sorts kuliss där historien utspelas.⁵ Den här definitionen stämmer väl in på mina två delfrågor. Den grundläggande distinktionen matchar första delfrågan och de övergripande mönstren har potentiell relevans när det kommer till delfråga två.

Enligt Rosenstones finns det fler återkommande mönster i hur seriösa historiska filmer porträtterar historia. Dessa mönster kommer att vara relevanta och används i min analys. För det första så kan utvecklingen av berättelsen delas in i en tydlig början, mitt och ett slut. För det andra så innehåller historiska filmer ofta ett positivt budskap, som innebär att utvecklingen går åt rätt håll, även om filmen inte slutar med ett ”lyckligt slut” så förmedlas budskapet till publiken att det som filmen propagerar för är rätt. Exempel på detta är fri kärlek, mänskliga rättigheter och fred. För det tredje tenderar historiska filmer att fokusera på exceptionella individer som redan kan vara exceptionella när berättelsen börjar, men de kan också ha kommit från en simpel bakgrund och bli exceptionella under berättelsens gång. För det fjärde presenterar historiska filmer ofta en tydlig version av historien med litet utrymme för alternativa tolkningar. För det femte används historiska filmer historien i syfte att väcka känslor hos publiken. För det sjätte så fungerar historisk film som ett sätt för oss att uppleva historien som den var. Och slutligen för det sjunde, historisk film visar oss hur många olika samhällseffekter interagerar med varandra.⁶

⁵ Rosenstones, Robert A., *History on Film – Film on History 2nd edition*, Routledge, 2012, s. 51.

⁶ Rosenstones, 2012, s. 53 – 54.

Rosenstones mönster har en hel del gemensamt med vad som kallas för den klassiska historiska filmen. Den kännetecknas av att filmen är strukturerad kring individens handlingar och motivationen snarare än den övergripande samhällskontexten som berättelsen utspelas i. För att inkludera mer moderna historiska filmer har Eleftheria Thanouli utvecklat en egen kategori av historisk film, den post klassiska. Den innefattar historiska filmer som tenderar att vara centrerad kring enskilda karaktärer men karaktärerna är också tydligt en del av ett större historiskt sammanhang. Detta kommer också vara relevant för min analys.⁷

Man kan ana en underliggande kritik i Rosenstones resonemang som bottnar i att många historiska filmen inte är tillräckligt intellektuellt komplicerade när det kommer till att visa på den inneboende osäkerheten i hur säkra vi kan vara på riktigheten i våra påståenden om historien. Men det är inte frågan om de exakta budskapen som förmedlas i de historiska filmerna som har varit den mest debatterade frågan om historiefilmsforskningen.

Bland svenska historiker är Ulf Zander en av dem som har lagt mest fokus på att studera film. I hans bok *Clio på bio* menar han att forskningen kring historisk film har varit indelad i två synsätt. Ett synsätt som menar att historiska filmer bör analyseras utifrån deras skildring av historien. Detta har ofta lett till att historiker har kritiserat på filmernas olika historiska felaktigheter. Det andra synsättet menar att historiska filmer bör analyseras utifrån den tid som de producerades i. Det för med sig att fokus har lagts på att analysera vilka olika stämningar som fanns i samhället när filmen producerades och vilka intentioner som filmskaparna har haft med sina filmer. Det finns också ett tredje synsätt som menar att de båda synsätten kan kombineras. Zander anlägger i sin forskning det tredje synsättet. I sin forskning har Zander definierat sju kategorier för hur historisk film uppfyller olika mänskliga behov som alla relaterar till människors processer för att skapa mening i livet och samhället.⁸ De sju kategorierna är alla baserade på Klas-Göran Karlssons idé om ett politiskt pedagogiskt historiebruk. Utöver *Clio på bio* har Zander tillsammans med Isak Hammar varit redaktör för antologin *Svärd, sandaler och skandaler* som behandlar hur antiken har skildrats på film och TV. Det uttalade målet med projektet är att i så stor utsträckning som möjligt undvika att påpeka historiska felaktigheter för att i stället fokusera på hur samhällsförhållandena var i den tid som framställningarna producerades. Detta kan bidra till att öka förståelsen för varför antiken har varit så populär att

⁷ Thanouli, 2019, s. 115, 130.

⁸ Zander, Ulf, *Clio på bio*, Historiska media, 2006, s. 32 – 33.

använda som skådeplats i historiska filmer, samt att analysera vilka förändringar som går att skönja i de olika framställningarna över tid. Vidare lyfter författarna fram den centrala distinktionen i historisk film mellan bokstavlig och poetisk sanning.⁹ Båda dessa verk bidrar med relevanta insikter för vissa av de filmer som kommer att analyseras.

Vid sidan av forskning som fokuserar på historisk film finns det också forskning som fokuserar på filmreception. Bland den här typen av forskning är Carl Pantinga mest relevant för min uppsats. Pantinga menar att en viktig del av hur publiken tolkar en film beror på vilka karaktärer de är grupperade med. Grupperingen kan ske på lite olika sätt, men i korthet innebär det att filmen berättas utifrån en specifik karaktärs perspektiv och på så sätt följer publiken en viss karaktär genom filmen. Detta kan också ske genom att en specifik karaktär fungerar som filmens berättare eller att publiken på annat sätt får tillgång till karaktärens tankar och känslor. Pantinga är noga med att poängtera att det inte är givet att publiken sympatiserar med en karaktär bara för att de är grupperade med karaktären, även om detta ofta är fallet. Detta faktum kommer att vara viktigt för att fullfölja uppsatsens syfte, vilket kommer att åskådliggöras i metodavsnittet.¹⁰

En betydande del av tidigare forskningen om historisk film har fokuserat på studieobjektens budskap, tillkomstprocess eller mottagande. Det har resulterat i att fokus lades på att undersöka hur människor som levde vid en specifik tidpunkt såg på en viss typ av historia. Jag menar att min studie inte gör detta. Det jag är intresserad av att undersöka, är vad det faktum att filmerna innehåller historiska element kan säga om hur människor ser på det förflutna i en mer bred bemärkelse. Jag tror att min studie har potential att öka våra kunskaper i hur historia förmedlas på film. För att nå dit är det nödvändigt att hämta inspiration från den typ av studier som har bedrivits i den tidigare forskningen i historiedidaktik.

⁹ Hammar, Isak & Zander, Ulf, *Svärd, sandaler och skandaler: antiken på film och i TV*, Studentlitteratur AB, 2015, s. 19.

¹⁰ Pantinga, Carl, *Moving Viewers American - Film and the Spectator's Experiences*, University of California Press, 2009, s. 106 – 107.

3 Teori

3.1 Historiekultur, historiebruk och historiemedvetande

Den här uppsatsen befinner sig inom det historiedidaktiska forskningsfältet och mer specifikt inom forskning om historiekultur. Klas-Göran Karlsson definierar historiekultur som det sätt som ett samhälle kommunicerar historia.¹¹ Den här definitionen för med sig att historiekulturen handlar om att studera materiella och tydligt definierbara ting som har historiserats, vilket här endast betyder att det finns en grundläggande medvetenhet om att objekten är historiska. Ulf Zander menar att den grundläggande frågan i den historiskt kulturella forskningen är på vilket sätt som referenser till historien används när de förmedlas i olika typer av medier.¹² Vidare understryker Zander att det inte finns en given ram för hur filmer ska analyseras utifrån ett historiskt perspektiv utan att det är historikern som ger analysen dess ramar genom att anlägga ett visst perspektiv på materialet.¹³ Det synsättet för med sig ett genealogiskt perspektiv på historia där den bärande tanken är att historia skapas i människors sinnen.¹⁴

Detta för oss in på nästa centrala begrepp i det historiedidaktiska forskningsfältet, nämligen historiebruk. Den mest basala definition av historiebruk är att historia används för att uppnå vissa specifika syften.¹⁵ Detta omfattar naturligtvis också historiska filmer eftersom de är en del av historiekulturen. Det finns dock flera olika sätt att betrakta historiekulturen. Det första är det genetiska perspektivet som syftar till att historien betraktas som en kronologisk process med en tydlig början och ett tydligt slut.¹⁶ Det andra perspektivet är det genealogiska perspektivet. Utifrån det här perspektivet är historia inte någonting som bara finns där med tydliga avgränsningar, utan historien skapas genom att människor både medvetet och omedvetet gör vissa typer av aktiviteter som syftar till att hjälpa dem orientera sig i världen. Detta för med sig att perspektivet alltid är retrospektivt.¹⁷ Av förklarliga skäl brukar forskningen om historisk film ta sin utgångspunkt i ett genealogiskt perspektiv. Historiska filmer är ju trots allt av naturen

¹¹ Karlsson, Klas-Göran, "kap 2 Historia, historiedidaktik och historiekultur – teori och perspektiv": Klas-Göran Karlsson & Ulf Zander (red.), *Historien är närvarande – Historiedidaktik som teori och tillämpning*, Studentlitteratur, 2018, s. 65.

¹² Karlsson, Klas-Göran, "kap 3 Historiekulturella manifestationer – historia i ord, bild och musik": Klas-Göran Karlsson & Ulf Zander (red.), *Historien är närvarande – Historiedidaktik som teori och tillämpning*, Studentlitteratur, 2018, s. 96.

¹³ Zander, 2018, s. 105.

¹⁴ Karlsson, 2018, s. 49.

¹⁵ Karlsson, 2018, s. 70.

¹⁶ Karlsson, 2018, s. 48.

¹⁷ Karlsson, 2018, s. 49.

konstruktioner av en försvunnen tid. Mycket fokus i forskningen som i exempelvis *Clio på bio* fokuserar på hur historiska filmer har brukat historien för att kunna säga någonting om tiden och det samhälle som existerade när filmen producerades. Men enligt mig kan nyckeln till att förstå historisk film finnas i att den som historisk kulturell artefakt innehar både genetiska och genealogiska attribut. Som redan har påpekats tenderar de flesta historiska filmer att vara strukturerade med en tydlig början, mitt och ett slut. Detta innebär att när filmen börjar så introducerar den publiken utifrån deras perspektiv till en redan existerande värld. Detta utgör början och eftersom filmerna är historiska måste den här verkligheten representera en bild av en historisk verklighet. Resten av historien kommer att innehålla karaktärer som på olika sätt interagerar med verkligheten. Det ges därmed en möjlighet att utläsa hur filmerna använder historia med hjälp av en typisk treaktsstruktur. Treaktsstrukturen behandlas vidare i metodavsnittet.

3.2 Historysfärer

I sin bok *Cinematic Histospheres - On the Theory and Practice of Historical Films* introducerar Rasmus Greiner begreppet historysfär. Historysfär är en filmiskt uppbyggd verklighet som är åtkomlig via våra sinnen. Den skall förstås som länken mellan en filmpublik och en film som är baserad på en historysfär vars historiska implikationer kan läsas av publiken. Med hjälp av att kombinera olika komponenter av filmen som exempelvis olika sätt att använda ljud och bild förmedlar filmen en specifik känsla till publiken. När det rör sig om historiska filmer resulterar filmens sammansättning av skapandet av en historisk värld, som publiken tillfälligt själv kan komma åt, genom att deras sinnesintryck exponeras. Greiner menar också att den avläsningsprocess som äger rum när en publik betraktar en film inte bara har intellektuella implikationer utan den äger också rum på en känslomässig nivå som blir möjlig därför att den historiska dimensionen i filmen har potentialen att beröra publiken. Detta genom att den på ett direkt sätt kan få publiken att tillfälligt återuppleva gamla minnen som både är relaterade till filmen i fråga och till personliga upplevelser hos publikens medlemmar. Enligt Greiner har den historiska filmen potentialen att för ett kort ögonblick låta människor resa bakåt i tiden och återuppleva det förflutna. Greiner menar dessutom att en del av den här processen är att publiken temporärt på en nivå glömmer att de i någon mån betraktar ett händelseförlopp som

redan har fallit ut och blir emotionellt engagerade i hur historien kan tänkas sluta även om dom egentligen vet slutet och att det inte kommer att ändras.¹⁸

Samtidigt som den historiska filmen konstruerar en egen historysfär så är denna verklighet i sin tur beroende av den verklighet som filmen är konstruerad i. En historysfär bör förstås som en del av ett större meningssammanhang där publikens historieuppfattning formas dels av den historia som presenteras i filmen, dels den historisk uppfattning som de fått via andra medier.¹⁹

Som teoretiskt koncept består historysfären av fyra delar. Den första delen bygger på semiotikaspekten av filmteorin. Mediet har en förmåga att förmedla meningsfulla budskap av i sig meningslösa objekt med hjälp av ett samspel mellan rörliga bilder och ljud.²⁰ Detta förklaras med att det som dyker upp framför kameran består av en samling med tecken som först får sin mening när de arrangeras på ett begripligt sätt. Semiotiken är så pass viktig för hela uppsatsen så att den kommer att få en egen utförligare sektion senare. Enligt Greiner är det inte historysfärens förmåga att återge en historiskt korrekt eller realistisk berättelse som åstadkommer en effekt hos publiken utan det handlar om att skapa en värld som är trovärdig eftersom den konsekvent följer de regler som filmen har etablerat.²¹ En annan faktor är att filmmediet har ett eget språk. Filmens språk skiljer sig från nästan alla andra typer av kommunikation. Exempelvis så består filmen på en nivå av olika typer av kameravinklar som kan användas beroende på vad som är nödvändigt för presentationen. I verkligheten är det naturligtvis inte möjligt för enskilda människor att byta perspektiv så fort som en kamera kan göra. Men med hjälp av kameran blir det möjligt för filmen att snabbt placera publiken i den position som den behöver befinna sig i för att de ska känna att de för den information som de behöver för att kunna tolka olika aspekter av filmen.

Den andra delen av historysfären består av vad Greiner benämner som audiovisuella aspekter på filmen. Detta innebär att i de flesta moderna filmer sker ett samspel mellan de visuella aspekterna som är tydligt synliga på skärmen och ljudaspekterna som tillsammans bidrar till att förmedla en känsla hos publiken. Både bilden och ljudet är nödvändiga för att förmedla all information till publiken. Exempelvis om en actionscen i en film bryts ned med endast hjälp av

¹⁸ Greiner, Rasmus, *Cinematic Histospheres - On the Theory and Practice of Historical Films*, Palgrave MacMillan, 2021, s. 2 - 4.

¹⁹ Greiner, 2021, s. 5.

²⁰ Greiner, 2021, s. 17.

²¹ Greiner, 2021, s. 21.

ljudet så skulle det bli extremt lite detaljer som förmedlas. På samma sätt så skulle det i många fall inte heller fungera att bara inkludera de visuella elementen i en film som innefattar mycket dialog eftersom de flesta i bästa fall bara skulle kunna avläsa karaktärernas breda sinnesstämning.²²

Den tredje delen i historysfären är historiska upplevelser vilket kan förstås som att människor känner sig som att de befinner sig i ett historiskt skeende. Den första aspekten är chock, som enligt Greiner möjliggörs inte för att det som utspelar sig på skärmen är särskilt sannolikt i sig, utan därför att det är uppbyggt av flera artificiellt skapade konventionella sinnesintryck som gör det möjligt för publiken att på ett instinktivt plan konstruera känslan av en specifik upplevelse.²³ Den andra aspekten av hur historiska upplevelser genereras är att publiken har en förståelse för vad som händer i narrativet som ibland men inte alltid är synkroniserat med vad de berörda karaktärerna förstår om händelseförloppet. Enligt Greiner är det först efter att olika typer av stimuli har haft effekt som de kan formas till ett sammansatt narrativ i publikens sinne.²⁴

Den fjärde delen i historysfären behandlar minnets roll i förmedlandet av historieuppfattningar. Greiner menar att människors minnesförmåga aktiveras genom att våra kroppar reagerar på stimuli som aktiverar en simulering av tidigare upplevelser som vi har haft i situationer liknande den som vi befinner oss i. I konkreta situationer interagerar våra kroppsliga minnen med vår mentala resonemangsförmåga. Exempelvis kan vi få gåshud bara genom att få höra något riktigt obehagligt. Vi kan också instinktivt reagera på olika ljud.²⁵ Eftersom den här processen pågår konstant innefattar våra minnen inte bara aspekter som är unika för oss utan också fenomen som finns i det kulturella minnet.²⁶ Samtidigt som filmer kan vara ganska effektiva när det kommer till att aktivera minnen som vi har av känslomässiga och intellektuella upplevelser så finns det också gränser för hur pass effektiva de är. Detta eftersom publiken trots allt är medveten om att de när allt kommer omkring fortfarande sitter och betraktar en illusion av en händelse i stället för den riktiga händelsen. Illusionen kan exempelvis brista om publiken känner igen skådespelarna i filmen eller skulle bli uttråkad av handlingen.²⁷

²² Greiner, 2021, s. 43 - 44.

²³ Greiner, 2021, s. 56.

²⁴ Greiner, 2021, s. 61.

²⁵ Greiner, 2021, s. 155 – 156.

²⁶ Greiner, 2021, s. 157.

²⁷ Greiner, 2021, s. 160.

Teorin om historysfärer är en övergripande sammanfattning av hur de mest centrala delarna i teoribildningen omkring historisk film interagerar med varandra. Greiner menar att historysfären har potential att generera frågeställningar kring tre olika områden av historisk forskning. Det är studier om det nutida samhället, om det förflutna och slutligen hur historia fungerar i narrativa konstruktioner.²⁸ Genom att analysera flera filmer skapas en bild av den större historiekulturen som i sin tur skapar historiemedvetande. Sett i ett större perspektiv skulle detta alltså betyda att många historiekulturella fenomen som exempelvis föreställningen om att vikingar ska ha använt hornbeprydda hjälmar skulle kunna förklaras med att de är eller i alla fall under lång tid har varit inkluderade i någon form av historysfär.

3.3 Lingvistik och Semiotik

För att utförligare förklara semiotiken, kommer jag använda mig av Stewart Halls teorier kring kommunikation, representation och meningsskapande. Teorin är byggd på idén om att all kommunikation bygger på att det finns ett gemensamt språk som kan förstås av mer än en part. Enligt Hall är språklig förståelse beroende av att det dels finns en grundläggande förmåga att kommunicera för de individer som kommunicerar, dels att det är tydligt definierat olika typer av koncept. De kan vara både rent fysiska och mentala. Det skall också finnas ett för parterna gemensamt system för att uttrycka tankar om dessa koncept. De objekt som materialiserar dessa koncept kallas för tecken, som när de ställs i relation till andra tecken bildas ett språk som i sin tur skapar representationer av olika fenomen.²⁹ Anledningen till att det är möjligt för oss att förstå hur tecken bör tolkas beror på att de existerar inom ett kulturellt system, som samhällsmedlemmar får bekräftade för sig via konstant upprepning.³⁰ Semiotiken underlättar konstruktionen av de historiska elementen i min metod. Den kommer att användas i analysen.

När det kommer till frågor om hur innehåll skapas placerar Hall in sig själv i det konstruktivistiska lägret, som menar att det inte finns någon inneboende mening i vare sig de objekt eller de mentala fenomen som vi kan beskriver rent språkligt, utan meningen uppstår som ett resultat av att vi alla kan tolka dem på samma sätt.³¹ Den här teorin kan sägas ha fått

²⁸ Greiner, 2021, s. 100.

²⁹ Hall, Stuart, "Chapter 1, The work of representation": Stuart Hall, Jessica Evans & Sean Nixon (red.), *Representation - Cultural representations and signifying practices*, SAGE Publication Ltd, 2013, s. 3 – 4.

³⁰ Hall, 2013, s. 8.

³¹ Hall, 2013, s. 11.

sin lingvistiska utgångspunkt från Ferdinand de Saussure som menar att en av de mest centrala aspekterna av koder är att de oftast är byggda på ett motsatsförhållande. Som ett exempel kan vi identifiera färgen röd, detta görs med att färgen röd inte delar flera kännetecken med några andra färger och därför så måste den vara röd. När detta appliceras på historia så blir logiken att vi kan identifiera olika element som historiska därför att vi vet att de inte passar in i en nutida kontext. Kodningsprocessen delas in i två kategorier. Den första kategorin är själva budskapet som kallas för signify, Den andra kategorin är de tecken som när de avläses tillsammans skapar själva budskapet. De olika tecknen kallas för signifiers.³²

Saussures forskningsresultat ledde så småningom till formulerandet av semiotiken som ett forskningsfält, där den bärande tanken är att och om all kommunikation i grunden är kodad borde det vara möjligt att kunna avläsa budskapet inte bara i rent språkliga ting utan i mera abstrakta kulturella yttringar. Roland Barthes använder den här teorin i sina försök att avläsa moderna myter i samhället. Genom att välja ett sammanhang och att betrakta någonting utifrån det valda synsättet genereras signifiers som i kombination med signifies bildar ett enkelt mönster som de flesta medborgare i ett specifikt samhälle bör kunna läsa av eftersom de bygger på en kulturell konsensus. Den första nivån av Barthes kodningsprocess kallas för denotation. Den andra delen av avkodningen kallas för kognition och går ut på att uttolkaren tar de slutsatser som genererades i den första delen och applicerar dem i ett större sammanhang.³³

3.4 Hur används teorin i metoden

Sammanfattningsvis kan semiotiken sägas vara den viktigaste delen av uppsatsens teoretiska perspektiv eftersom semiotiken är det första steget i min analys. Grundantagandet är att det finns mönster i de olika typer av kommunikation som förekommer i samhället. När koderna blir avkodade inom en specifik kontext blir det möjligt att visa vilka värderingar som finns inom ett specifikt samhällsområde. Den kontexten som jag väljer att använda i den här uppsatsen är den historiska vilket i sin tur innefattar en egen begreppsapparat. På grund av att uppsatsen handlar om att undersöka mönster i samhället som är relaterat till historia blir det oundvikligt att det material som behandlas faller inom ramen för vad som brukar betecknas historiekultur.

³² Hall, 2013, s. 16.

³³ Hall, 2013, s. 24.

Detta väcker då frågan. Vad är det bästa tänkbara materialet för att undersöka en historiekultur baserat på vad de kan säga om ett samhälles värderingar kring det förflutna? Det är i detta skeende som historysfärens första grundantagande om att filmmediet har potential att ge de människor som exponeras en temporär känsla av att uppleva ett historiskt skeende i en historisk miljö. Dessutom kan historisk film ha en stor roll i hur människor formerar minnen, och då även av sådant som de själva inte direkt har upplevt. Av det här skälet väljer jag att undersöka historisk film. Valet innebär att jag nu kan identifiera vilket typer av tecken som är relevanta i källmaterialet. Semiotiken ska kunna avslöja vilken funktion de historiska elementen har i de filmer som undersöks. När det sedan är möjligt att fastslå vilken funktion historien har så blir det också möjligt att beskriva vilken typ av värderingar av historien som finns i materialet.

Det är samtidigt så att olika typer av medier har olika typer av regler och förutsättningar för hur de tolkas av mottagaren. Därför är det nödvändigt att komplettera semiotikens allmängiltiga avkodningsprinciper med en teori som är specifikt konstruerad för att hantera film. Det är i detta skede som historysfären blir relevant eftersom den bidragit till att de historiska elementen av filmerna inte bara reduceras till kvantifierbara data utan också fungerar som en del i en större helhet.

4 Metod

4.1 De historiska elementen

I konstruktionen av uppsatsens metod kommer jag i huvudsak använda mig av narrativ analys. Konkret innebär detta att jag kommer att analysera filmernas handling med fokus på de historiska elementen som är uppsatsens signifiers. I syfte att tydliggöra vilken betydelse de historiska elementen har i filmen kommer analysen främst att vara fokuserad på filmernas övergripande struktur. Detta får konsekvensen att filmens historiska element endast blir relevanta för analysen när de påverkar berättelsen. Här är dock ett förtydligande på sin plats. Det är ju naturligtvis så att bara för att ett historiskt element som endast fyller ett dekorativt syfte och som saknar kausal påverkan så innebär inte det att det är helt meningslöst. För att återknytta till Greiner så skulle de dekorativa elementen kunna definieras som delar av det semiotiska systemet som bygger upp filmens universum. Detta innebär att om de dekorativa elementen tas bort och resten av handlingen förblir oförändrad kan det resultera i att hela illusionen av att publiken betraktar ett historiskt förlopp bryts, vilket resulterar i att filmen förmedlar ett helt annat intryck.³⁴

De historiska elementen är indelade i tre kategorier. Den första kategorin är miljö och svarar mot vad det är för omgivning som historien utspelar sig i. Omgivningen är delvis rent fysisk, men den innefattar också mentala koncept såsom klass och politiska system. Den kan observeras av publiken som synintryck men miljön kan också handla om mindre materiella ting såsom vilken tid filmen utspelar sig i och vilka effekter det har för filmens karaktärer. Dessa aspekter av miljön tydliggörs antagligen främst i filmens dialog. Ett exempel på en historisk miljö skulle kunna vara en herrgård i det viktoriaiska Storbritannien. Den andra kategorin är karaktärernas kläder som kan exemplifieras med en film om romarriket där karaktärerna bär toga. Den tredje kategorin är rekvisita som i princip innefattar alla föremål som finns med i filmen. Jag har valt de här kategorierna eftersom de är audiovisuella. Detta innebär att de bör vara tydligt synliga för de flesta i publiken. Sammanlagt svarar de tre kategorierna mot historysfärens mest konkreta beståndsdelar.

³⁴ Greiner 2021 s5

Som det redan har påpekats är alla filmer en spegling av den tid som de producerades i. De konsekvenser som detta får när det kommer till historiska filmer som behandlar samma ämne är att de kan skilja sig ganska mycket åt avseende de historiska detaljerna.³⁵ När det kommer till att analysera de historiska aspekterna bör det förtydligas att jag här talar om de aspekter av filmerna som det är troligt att publiken kommer att uppfatta som historiska. Elementen behöver alltså inte vara autentiska på så sätt att de faktiskt figurerade i den historiska perioden som avbildas i filmen.

4.2 Narrativ analys

I analysen kommer jag att använda mig av berättelsens dimension av strukturell narrativ teori så som den beskrivs av Luc Herman och Bart Vervaecks i *Handbook of narrative analysis*.³⁶ Enligt Herman och Vervaecks kan berättelsen brytas ned i tre komponenter varav två kommer att vara relevanta för denna uppsats; *event* och karaktärerna. Den första komponenten i modellen är *event*, händelser som äger rum i berättelsen. I syfte att göra konceptet mer tillämpligt har vissa teoretiker valt att använda termen *motiv* för att beskriva vad i händelsen som är av betydelse för narrativets framgång. Herman och Vervaecks använder exemplet att i en mordhistoria är det själva mordet som utgör den centrala händelsen, medan hur mördaren var klädd ses som mindre viktigt, eftersom det är själva mordet som har en tydlig inverkan på handlingen. Det är dock inte alltid självklart vilka typer av *motiv* som påverkar handlingen, därför har Roland Barthes gjort ytterligare två distinktioner för vad som kännetecknar viktiga element i narrativets utveckling. Dessa två är funktioner och index. Jag kommer i analysen att använda funktions- och inte indexbegreppet. Funktioner är element som har en effekt på händelseförloppet på ett linjärt sätt. Detta manifesteras vanligtvis genom temporalitet, kausalitet och opposition. Detta kan exemplifieras med att X köper en pistol. X skjuter Y. Dessa två händelser är direkt länkade med varandra. Exemplet att X älskar Y och Y hatar X är exempel på när motstridiga funktioner sammanfaller som kan leda till händelser i berättelsen. Barthes delar också in funktioner i två subkategorier, *cardinal functions* och katalysator. En *cardinal function* förändrar de omständigheter som karaktärerna befinner sig i. Ett exempel är att när en telefon ringer kan en karaktär välja att svara eller att inte svara. En katalysator är stegen mellan olika *cardinal functions*. I telefonexemplet ovan blir det som händer från att telefonen börjar ringa tills att personen har svarat i telefonen eller inte. Naturligtvis är det så att den kategori

³⁵ Zander, 2015, s. 107.

³⁶ Herman, Luc & Vervaeck, Bart, *Handbook of narrative analysis*, Nebraska, 2019, s. 47.

som en specifik funktion tillhör ändras beroende på var i händelseförloppet vi befinner oss. En funktion som tidigare var en *cardinal function* kan senare tillhöra katalysator, eftersom de omständigheter som etablerades när den funktionen introducerades till narrativet fortfarande är i effekt. När två eller flera funktioner av det första slaget följer varandra bildar de en sekvens. Det kan beskrivas som ett nyckelögonblick i berättelsens handling som inte var etablerat innan fokus riktades mot det, och som är fullbordat när fokus lämnar den delen av berättelsen. Åter igen är ett mord i en deckare ett bra exempel på detta. Innan mordet har ägt rum finns det naturligtvis inget mord och efter att mordet har ägt rum är det ett etablerat faktum i berättelsen.³⁷ Anledningen till att event eller händelser är viktigt att analysera är att hela berättelsen består av händelser. Det är händelser som driver berättelsen framåt. Genom att analysera vilka funktioner som är relevanta för händelsen så blir det möjligt att analysera om de historiska elementens fyller någon central del i funktionen.

Den andra viktiga komponenten i berättelsen är karaktärerna, de delas in i två kategorier. De aktiva och de passiva. De aktiva karaktärerna styr handlingen även om de inte alltid är medvetna om det eller hur de gör det. De aktiva karaktärerna kan ytterligare beskrivas som karaktärer som har en egenskap eller ett attribut. De tre egenskaperna är inflytande, modifierande och konserverande. En karaktär kan sägas vara inflytelserik om den har förmågan att avsiktligt påverka i vilken riktning handlingen rör sig. En modifierande karaktär är en karaktär som antingen förbättrar eller försämrar en redan existerande situation. Konserverande karaktärer är karaktärer som motverkar förändring. Den här modellen var framtagen i syfte att beskriva aktiva karaktärer men det är naturligtvis möjligt för en karaktär som vanligtvis skulle beskrivas som passiv att uppvisa de här egenskaperna. Exakt vilken eller vilka karaktärer som är aktiva respektive passiva förändras beroende på var i berättelsen de befinner sig.³⁸

Det huvudsakliga skälet till att det är viktigt för uppsatsen att analysera karaktärernas roll i berättelsen är att det är genom karaktärerna som de olika händelserna som berättelsen består av kan äga rum. På ett mer direkt plan har karaktärernas historiska position eller deras karaktärsbeskrivningar i de allra flesta fall en direkt påverkan på handlingen. Det är ett enkelt sätt att identifiera historiska element i berättelsens miljö. Även om modellen av aktiva och passiva karaktärer är något begränsad menar jag att den är tillräcklig för min uppsats. Dess

³⁷ Herman & Vervaeck, 2019, s. 49 - 51.

³⁸ Herman & Vervaeck, 2019, s. 55.

huvudsakliga förtjänster är att den fokuserar på vilka olika sätt en karaktär kan påverka handlingen i berättelsen. Enkelt uttryckt skulle karaktärerna kunna förstås som en typ av historiska element som har både en del gemensamt med miljön och rekvisitan. Elementet karaktär kan förstås som en del av berättelsens miljö eftersom de i kraft av sina positioner i berättelsen också har vissa attribut som är en följd av den tidsperiod som de befinner sig i. Eftersom de flesta berättelserna är konstruerade så att den tilltänkta publiken följer karaktärerna så är det alltså vanligtvis de som orsaker en förändring i berättelsens miljö. Karaktärer kan samtidigt fungera som en sorts rekvisita eftersom de används för att fylla vissa syften. Detta är relaterat till diskussionen om filmers interna genetik som jag förde i teoriavsnittet. Av detta skäl kan det vara till gagn för analysen att kategorisera karaktärerna i inflytelserika, modifierande och konserverande. Eftersom karaktärerna verkar i en historisk miljö blir det enklare att tolka vad filmen försöker säga om aktuell tidsperiod genom dess karaktärer. Karaktärer kan således sägas vara inflytelserika, modifierade eller konserverande för den tid de befinner sig i.

I den typiska treaktsstrukturen består filmen av tre tydliga akter. I första akten etableras grundförutsättning för resten av berättelsen. Karaktärerna introduceras och deras relationer till varandra klargörs. Konflikten etableras och det beskrivs vilka omständigheter som omger filmen.³⁹ I den andra akten startar själva handlingen där alla karaktärer försöker uppnå sina mål, vilket vanligtvis innebär att berättelsens huvudkaraktär råkar ut för motgångar på vägen för att uppnå det som karaktären strävar efter. I den tredje akten avslutas de konflikter som etablerades under de två tidigare akterna. Dessa konflikter kan avslutas på flera olika sätt. Vad det egentligen handlar om är att de frågor som har ställt i början av filmen får svar. Det kan exempelvis handla om huvudkaraktären fann kärleken eller inte.⁴⁰

Treaktsstrukturen är den mest vanligt förekommande strukturen när det kommer till filmer och den är speciellt vanlig i de filmer som produceras av Hollywood.⁴¹ Den borde kunna vara till hjälp för att beskriva i vilken riktning karaktärerna och berättelsen rör sig. Strukturen möjliga också beskrivningar av detaljer som i strikt mening faller utanför funktioner men som ändå kan vara relevanta för uppsatsens frågeställning. Men det finns naturligtvis också undantag även från denna regel och det finns också utrymme för variation inom strukturen. Därför kan det

³⁹ Field, Syd, *Screenplay – The foundations of screenwriting*, Delta Random House Inc. New York New York, 2005, s. 23.

⁴⁰ Field, Syd, 2005, s. 25 - 26.

⁴¹ Field, Syd, 2005, s. 22.

förekomma avsteg eller variationer i strukturen av min analys som jag ska försöka att minimera så att redovisningen blir så enhetlig och konsekvent som möjligt.

När det kommer till de praktiska övervägningarna för själva analysen så kommer jag att följa filmernas biopublik och se filmerna i kronologisk ordning, dvs när de kronologiskt var tillgängliga på biograferna. Jag kommer vid behov gå tillbaka till enskilda scener och sekvenser för att dubbelkontrollera vissa detaljer som jag kan ha missat under min sittning. Antalet dubbelkontroller varierar kraftigt per film eftersom vissa av innehåller mer komplicerade detaljer än andra.

I min analys kommer jag att analysera varje film i fem olika steg. Steg ett består av en övergripande sammanfattning av filmens mest framträdande historiska element som är audiovisuellt synliga. Syftet i det första steget är att etablera den första fysiska delen i filmernas historysfär för att ge läsaren en förståelse för den historiska verkligheten. Beskrivningen kommer inte att vara heltäckande på så sätt att den inkluderar alla audiovisuella element utan endast de viktigaste och centrala. Analysen relaterar till den materiella delen kring kulturen eftersom det då kan vara möjligt att upptäcka visuella mönster i hur historien porträtteras.

I steg två till fyra kommer jag att använda mig av en typisk treaktsstruktur för att kunna bryta ner handlingen, dvs händelserna. I steg två till fyra görs samma typ av analys, men de avser de tre olika akterna. Analysen görs av händelser och hur de relaterar till de historiska elementen. Händelserna kan ses som drivande på så sätt att de har en kausal inverkan på hur handlingen utvecklas eller vilken riktning berättelsen tar. Om det visar sig att de historiska elementen har en väldigt begränsad roll i handlingen väcks frågan om vilka faktorer det är som driver handlingen framåt. Exempel på detta är att karaktärernas handlingar drivs av basala mänskliga drivkrafter eller reaktioner på händelser såsom exempelvis krig, fred, kärlek, sjukdom och död. Upplösningen av filmerna blir särskilt intressanta och hur de relaterar till den historiska verklighet som har etablerats. När det kommer till att utläsa de sociala delarna av filmens miljö kommer jag fokusera på karaktärernas roll i samhället exempelvis om de har något särskilt yrke eller om de tillhör en specifik samhällsklass. Detta kommer att avslöjas i filmens dialog. Det blir därför intressant att se om den information som ges i dialogen matchar filmens visuella presentation. För att uttolka vilka regler som gäller för filmernas historiska miljöer utgår jag från karaktärernas dialog. Exempelvis att någonting är olagligt eller att en specifik typ av norm

gäller. Jag kommer också att utgå från att ett beteende för en grupp är normalt för gruppen om de flesta karaktärer i gruppen agerar på ett liknande sätt.

Steg fem är en genomgång av karaktärerna och deras övergripande positioner i berättelsen. I enligt med de karaktärspositioner som redan har diskuterat i den här delen av den analysen kommer jag också att analysera vilken av karaktärerna som publiken är grupperad med. Tanken med den här delen av analysen är att den svarar mot upplevelsedelen av historysfären.⁴² Det underlättar tolkningen av vilken effekt händelserna i berättelsen får, vilket gör det enklare att utläsa vilka värderingar som förmedlas av filmens historysfär.

Varje analys avslutas med att jag sammanfattar vilken funktion de historiska elementen har i filmen. Sedan formulerar jag om denna slutsats till vilka värderingar som förmedlas i filmens historysfär uppifrån de grupperade karaktärernas perspektiv. Som en avslutning av sammanfattningen görs en återkoppling till uppsatsens syfte och frågeställningar.

⁴² Greiner, 2021, s. 61.

5 Källmaterialsdiskussion

Syftet med min uppsats är att spåra mönster i hur historia används och värderas i de mest kommersiellt populära historiska filmerna. Jag väljer ut ett material som har så stor spridning som möjligt. Det är dock fortfarande svårt att komma ifrån att den här typen av undersökning i grunden handlar om att studera en väldigt liten del av ett stort fenomen. Jag har valt ut tio kommersiellt producerade historiska filmer. Jag fokuserar på filmer som kom ut under 1990- och 2000-talet. Jag har vidare valt att fokusera på den här tidsperioden därför att den kännetecknas av att ett stort antal högprofilerade historiska filmer som exempelvis *Schindlers list* och *Shakespeare in love*, som var filmer som var kritikerrosade samtidigt som de var finansiella framgångar. Den här trenden nådde kulmen i slutet av 1990-talet. 1997 blev *Titanic* den då dittills mest kommersiellt framgångsrika filmen i historien, samtidigt som den lyckas att vinna ett stort antal Oscarsstatyetter däribland den för bästa film.⁴³ Även om ingen senare historisk film har lyckats matcha *Titanics* succé så fanns det fortfarande ett stort intresse för historiska filmer. 1999 var fyra av de fem filmerna som nominerades i kategorin bästa film på Oscarsgalan historiska filmer.⁴⁴ Utöver detta befinner sig tidsperioden tidsmässigt relativt nära nutiden, vilket betyder att den då borde ha större relevans för den nutida historiekulturen än filmer som tidsmässigt ligger längre tillbaka i tiden.

Inom forskningen finns det delade meningar om vilka kriterier som ska användas för historiska filmer. I sin presentation av historisksfärer går Greiner igenom flera definitioner som andra forskare har använt. Jonathan Stubbs har en väldigt bred definition av vad som kan anses vara en historisk film. För honom räcker det att filmen i fråga behandlar historieämnet på något sätt, vilket löper risken att vara så pass vag att nästan vilken film som helst skulle kunna definieras som en historisk film. Pierre Sorlin har en betydligt mer begränsad definition. Enligt honom bör en historisk film inkludera referenser som gör det möjligt för publiken att tydligt identifiera vilken tidsperiod som filmen utspelar sig i. Robert Burgoyne är ännu mera strikt i sin definition. Filmerna måste vara baserade på historiskt dokumenterade händelser. Robert Rosenstones utökar Burgoynes definition med att även inkludera kriterier som att filmen måste på något sätt kommentera och bidra till diskussioner inom historieämnet.⁴⁵

⁴³ www.awardsdatabase.oscars.org/search/results, nerladdat 2023-02-27.

⁴⁴ www.awardsdatabase.oscars.org/search/results, nerladdat 2023-02-27.

⁴⁵ Greiner, 2021, s. 23 – 24.

Alla dessa definitioner har gemensamt att de antingen är så pass breda att all film skulle kunna kategoriseras som historisk film, eller också är den så pass snäv så att nästan ingen film skulle kunna vara kvalificerad. Dessutom är de termer som används för att beskriva kriterierna i sig ganska vaga. Vad innebär det egentligen att filmen utspelar sig i en identifierbar period som faktiskt har existerat i det förflutna? Det kan exempelvis innebära att filmen bara behöver visa ett årtal eller det kan handla om att filmen ska ha en trovärdig representation av den värld som filmen utspelas i. Jag tror att den mest gångbara definitionen är en analog tillämpning av Eva Queckfeldts definition av historiska romaner. Filmen ska utspelas i en tid som är tidsmässigt väldigt avlägsen den som stora delar av den tilltänkta publiken lever i. Berättelsen i filmen ska vara trovärdig, vilket betyder att det inte får finnas några överkliga inslag.⁴⁶ Detta betyder dock inte att en berättelse måste vara sannolik för att den ska kunna kvalificeras som en historisk film.

En konsekvens av att filmerna utspelar sig under olika tidsperioder är att det kan bli svårt att jämföra dem med varandra i syfte att hitta övergripande sammanhang. Jag menar att detta inte bara kan ses som en nackdel utan tvärtom kan det vara så att ett mer heterogent historiskt urval kan vara till gagn för uppsatsen. Om det skulle visa sig att det går att upptäcka ett sammanhängande mönster i hur historia används på film trots att materialet som används behandlar olika tidsperioder skulle detta vara ett starkt skäl för att anta att det är ett mönster som inte bara är ett resultat av att filmerna använder sig av samma typ av genrer. Men även om detta inte skulle vara fallet och resultatet av undersökningen skulle visa att det inte finns något samband så skulle även den typen av resultat kunna ha ett vetenskapligt värde. Då skulle det vara möjligt att påvisa hur olika tidsperioder används i filmer som producerats under en sammanhängande tidsperiod.

En annan begränsning i den här typen av undersökning är kategoriseringen av de historiska elementen där det inte alltid finns en tydlig gräns mellan dem. Exempelvis kan ett svärd som hänger i en skida som karaktären har fäst i sitt bälte rent tekniskt sätt kvalificeras som en del av ett klädesplagg. Men blir rekvisita så fort som det dras ur skidan. Jag ser inte heller detta som ett avgörande problem eftersom objektens exakta definition i förhållande till varandra är mindre viktig än deras ställning som historiska element och deras effekt på filmernas handling.

⁴⁶ Queckfeldt, Eva, "kap 2 Det var en gång... Om historiska romaner och romaner som blivit historiska": Klas-Göran Karlsson & Ulf Zander (red.), *Historien är nu – En introduktion till historiedidaktiken*, Studentlitteratur, 2009, s. 78.

Slutligen så är ju också den här studien präglad av den tid som den producerat i och därför kan de exakta svaren som produceras inte kunna betraktas som universellt tillämpliga för all tid framåt utan svaren som genereras i uppsatsen kan bara sägas vara tillämpliga i den specifika historiekulturen som materialet hämtas ifrån. Det är också möjligt att ett annat material hade kunnat generera ett annat resultat.

När det kommer till att undersöka kommersiellt producerad film är det viktigt att ha i åtanke att det handlar om produkter som är producerade i syfte underhålla en publik. Harold L. Vogel menar att det är nödvändigt att ha en förståelse för fritidskonceptet i syfte att kunna förstå de ekonomiska aspekterna av underhållningsindustrin.⁴⁷ Vogel definierar fritid som den tid då vi inte är uppbundna av våra arbeten eller andra förpliktelser. Vi kan då i stället ägna oss åt aktiviteter som roar oss, vilket för oss in på Vogels definition av underhållning som innefattar upplevelser som både är njutbara och tillfredsställande.⁴⁸

Vogel definierar underhållningsmedia som en upplevelse där betraktaren får tre följande psykologiska behov uppfyllda. Det första behovet är en känsla av att vara kompetent. Detta innebär att publiken får en känsla av att de har förstått budskapet i framställningen. Den andra funktionen är att konsumtionen av underhållningsmedia som ger publiken en känsla av autonomi. Den finner sig när publiken upplever det som att de har kommit fram till sin tolkning av budskapet på egen hand. Den tredje funktionen är igenkänningsfaktorn, dvs att publiken kan relatera till karaktärerna eftersom de känner igen sig i deras situation.⁴⁹

För att kunna förstå hur underhållningsmedia fungerar behövs det en grundläggande referensram som är applicerbar på alla typer av media. Vogel bygger sin conceptualisering av lagarna som styr medierna på Marshall McLuhans arbete. För det första; All typ av teknologi fungerar antingen som en form av utökning eller ger ett ökat fokus på något organ eller facilitet hos användaren. Exempelvis är cykeln en tydlig utökning av foten när detta resonemang överförs på mediens funktion. Vogel menar att medierna bidrar till att antingen utöka eller flytta fokus till vissa delar av kulturen. För det andra isolering; Människans förmåga att upprätthålla

⁴⁷ Vogel, Harold L., *Entertainment Industry Economics – A guide for Analysis*, eight edition, Cambridge University Press, 2011, s. 3.

⁴⁸ Vogel, 2011, s. 4.

⁴⁹ Vogel, 2011, s. 42.

fokus är kraftigt begränsat, vilket innebär att när ett av våra sinnen är kraftigt stimulerat minskar vår användning av våra andra sinnen. På längre sikt får det här effekten att vissa sorters teknologi och medier helt försvinner till förmån för andra. För det tredje är all form av media sammanlänkad till andra typer av media. Och för det fjärde är all media beroende av tidigare medier. Exempelvis är många filmer direkt beroende av en tidigare utgiven bok.⁵⁰

Vogel utvecklar McLuhans koncept med att lägga till ytterligare fyra lagar. Den första är fragmentisering. När en viss typ av media är framgångsrik följs den av andra liknande produkter. Det är på det här sättet som genrer uppstår. Den sjätte lagen kallas för synkronisering och är starkt relaterad till den femte lagen. Den innebär att olika aktörer tenderar att imitera varandra, vilket får konsekvensen att dom flesta aktörerna gör samma sak samtidigt. Det är så en så kallad fluga uppstår. Den sjunde lagen är exponering. Detta innebär att det är en väldigt liten andel av det totala antalet produkter som produceras som faktiskt genererar den största delen av intäkterna. Slutligen spridning innebär att det ligger i medieproducenternas intresse att distribuera produkten så brett som möjligt.⁵¹

Teorierna om film som produceras i främst underhållningssyfte har jag med därför att jag vill påvisa de potentiella nackdelarna med den här typen av källmaterial. Det kan mycket riktigt vara så att filmernas popularitet är ett resultat av ekonomiska och kulturella trender som inte nödvändigtvis har att göra med att filmerna är historiska. Detta kan i sin tur påverka hur stor vikt man kan lägga på resultatet av analysen.

Intäkter från biljettförsäljningen är en viktig källa till inkomst för filmbolagen. Faktum är att det var länge nästan den enda källan till intäkter i filmindustrin. I takt med den teknologiska utvecklingen ökade konsumenternas valmöjligheter för hur de ville konsumera sin underhållning och därmed fick också filmproducenter andra källor till intäkter.⁵² Utöver intäkterna från biovisningar så får således filmbolagen intäkter på att sälja antingen fysiska eller digitala exemplar av filmer eller rättigheterna till filmerna. De kan antingen visas på en streamingtjänst som ägs av samma bolag som äger rättigheterna till den eller sälja rättigheterna till tredje part för att inte nämna eventuella inkomstkällor som är relaterade till filmen som olika typer av produkter så kallade *merchandise*.

⁵⁰ Vogel, 2011, s. 42 - 43.

⁵¹ Vogel, 2011, s. 44 - 45.

⁵² Vogel, 2011, s. 95.

Alla dessa inkomstkällor är naturligtvis potentiella parametrar för framgångsrika filmer men de är betydligt mer svårtillgängliga än statistiken för biobiljettförsäljning och därför kommer de inte att vara till underlag för urvalsprocessen. Detta beslut har kanske inte så stor betydelse eftersom filmbolagen enligt Vogel fokuserar på att först distribuera sina produkter till den distributör som genererar mest intäkter innan den distribueras på andra sätt.⁵³ Enligt denna logik är det alltså biovisningar som genererar den största delen av en films intäkter eftersom de flesta filmer visas på biografer först innan de görs tillgängliga på andra plattformar. Det är dessutom svårt att säga exakt hur mycket den tekniska utvecklingen har påverkat människors benägenhet att gå till biografen.⁵⁴

Utöver det faktum att biljettförsäljning inte är det enda sättet som en film genererar pengar på finns det ett också andra potentiella nackdelar med att använda det som ett urvalskriterium. En film visas bara i biografer och under en begränsad period, vilket innebär att intäkterna som de har lyckats generera under den tiden kan ses som en indikator för hur populär en specifik film var. Det är också så att biljettförsäljningen är tydligt knuten till vissa specifika geografiska områden och eftersom de filmer som väljs ut kommer i huvudsak att vara från USA är det rimligt att anta att filmerna kommer att vara producerade i åtanke att tillfredsställa en amerikansk publik.

Den mest tydligaste begränsningen i uppsatsen är att jag enbart kommer att fokusera på filmernas innehåll. Detta innebär att jag inte kommer att ta i beaktning den övergripande samhällsutvecklingen som rådde i den tid som filmerna producerades i. Jag gör detta därför att en såpass stor undersökning inte skulle rymmas inom ramarna för en mastersuppsats. Och även om de specifika samhällsförhållandena under tidsperioden inte undersöks så borde även eventuella skillnader när det kommer till samhällsförhållanden vara synliga i filmerna. Den konkreta orsaken till att de här skillnaderna förekommer kan senare vidareutvecklas i annan forskning.

⁵³ Vogel, 2011, s. 126.

⁵⁴ Vogel, 2011, s. 95.

Det går alltså att konstatera att det finns avsevärda begränsningar i det material som används i undersökningen. Jag skulle dock hävda att de kriterier som jag har använt mig av genererar ett fruktbart urval.

Alla dessa faktorer är viktiga att ta i beaktning när det kommer till att värdera de forskningsresultat som genereras av den här typen av studier. Det kan mycket väl vara fallet att de mönster som finns i ett material angående de historiska elementens funktioner i berättelsen, endast är ett resultat som uppstått till följd av att filmerna uppfyller Vogels psykologiska funktioner av underhållningsmedia. De har inte uppstått som en följd av hur filmskaparna vill porträttera den historiska perioden. Även om detta skulle vara fallet hävdar jag det faktum att filmerna är historiska får effekten att de blir till historiekulturella uttryck. Därför är det av mindre betydelse för uppsatsen exakt vilken specifik historia som avbildas i filmerna.

5.1 Källmaterial

Jag har valt ut filmerna baserat på deras kommersiella framgång. Jag kommer att mäta kommersiell framgång baserat på filmernas intäkter från biobiljettförsäljningen världen över. Jag väljer att analysera kommersiella filmer därför att de sannolikt når ut till en stor publik och kan därmed ha en större påverkan på fler människor. De filmer som väljs ut skall ha producerats under samma tidsperiod. Denna avvägning görs eftersom det då blir möjligt att analysera potentiella mönster i den historiekultur som undersöks. Filmerna kan också förväntas ha ungefär samma publik. När det kommer till själva urvalsmetoden för vilka filmer som kommer att undersökas kommer jag att använda mig av den officiellt inrapporterade statistiken som hämtats från hemsidan *www.the-numbers.com*. Jag utgick inledningsvis från de 100 mest inkomstbringande historiska filmerna under 1990-talet och 2000-talet. Sajten ”the-numbers.com” har en definition av historisk film som är väldigt bred. Jag kommer därför att utifrån de sammanfattningar som finns tillgängliga avseende filmens handling, som finns på olika streamingsajter, avgöra vilka filmer som passar in på mina kriterier för historia. Därefter väljer jag ut de tio filmer som haft störst intäkter. De tio filmer som jag har valt ut finns i tabellen nedan, som är sorterad i intäktsordning.

Biopremiär	Titel
19 december 1997	<i>Titanic</i>

25 december 2009	<i>Sherlock Holmes</i>
24 juli 1998	<i>Saving Private Ryan</i>
14 maj 2004	<i>Troy</i>
5 december 2003	<i>The Last Samurai</i>
5 maj 2000	<i>Gladiator</i>
9 november 1990	<i>Dances with Wolves</i>
21 augusti 2009	<i>Inglorious Basterds</i>
27 december 2002	<i>Chicago</i>
11 december 1998	<i>Shakespeare in Love</i>

55

Man kan konstatera att det finns en tydlig amerikansk dominans när det kommer till biobesökarnas preferenser. En väldigt relevant faktor i det sammanhanget är naturligtvis att den amerikanska marknaden utgör en klar pluralitet av den globala biopubliken. Det ter sig då naturligt att ställa frågan. Vilka filmer som hade kommit med i urvalet om den nordamerikanska marknaden hade diskvalificerats? Svaret på den frågan är att det faktiskt inte hade påverkat särskilt mycket. Om man bara tittar på de internationella intäkterna så blir den enda betydelsefulla förändringen i urvalet att filmen *The Kingdom of Heaven* kommer med i stället för *Chicago*. En potentiell nackdel med att låta filmernas finansiella prestationer vara kriteriet för urval inom den historiska filmgenren är att de filmer som väljs ut visserligen är framgångsrika men att de lämnade ett förhållandevis litet avtryck i sin samtid. Överlag är det dock så att urvalet har visat sig vara väldigt tillförlitligt då flera av de filmer som valts ut var bland de mest finansiellt framgångsrika filmerna som släpptes oavsett genrer.⁵⁶ Ett annat alternativ till att använda biljettförsäljning som urvalsmetod skulle kunna vara att ta i beaktning vilka filmer som är mest prisbelönda. Inte heller detta skulle dock ha resulterat i ett radikalt annorlunda urval. Det är nämligen så att fyra av de utvalda filmerna har vunnit en Oscar för bästa film och ytterligare tre har varit nominerade i samma kategori.⁵⁷ En annan relevant observation är att de filmer som kom med i urvalet kommer ifrån en västerländsk historiekultur. Nio av de tio utvalda filmerna utspelar sig i västerländsk miljö. Det enda undantaget från den regeln är *The Last Samurai* som dock har en västerländsk skådespelare i huvudrollen. För att sammanfatta urvalets kvalité skulle man kunna säga att det går att betrakta som framgångsrikt i flera avseenden. De filmer som har valts ut är inte bara framgångsrika jämfört med andra

⁵⁵ www.The-numbers.com nerladdat 2023-02-19.

⁵⁶ Se www.The-numbers.com för respektive år.

⁵⁷ Se <https://awardsdatabase.oscars.org/> för respektive år.

historiska filmer och har inte bara varit framgångsrika jämfört med andra typer av filmer som släpptes under samma period. De har dessutom i många fall blivit prisbelönade. De är alltså framgångsrika på flera plan vilket sammantaget borde indikera att dessa filmer lyckades med att få genomslag.

6 Analys

6.1 Dances with wolves

6.1.1 De historiska elementen

Dances with Wolves är ett exempel på en historisk film som etablerar sig i en form av historysfär med hjälp av relativt få visuella medel. Detta är en följd av att filmen utspelar sig mitt ute på den nordamerikanska prärien under andra hälften av 1800-talet. Prärien beskrivs både rent visuellt via filmens kameraarbete och via filmens huvudkaraktär som en ren och naturlig plats fri från civilisation. Detta får som konsekvens är att stora delar av den konkreta miljön i filmen faktiskt är tom när det kommer till saker som filmer vanligtvis använder för att bygga upp en miljö. De delarna av filmen som har en typisk civilisationsmiljö är militären där deras historiska aspekter blir tydliga i att deras högkvarter består av trähus. Deras läger på slagfältet består av tält som saknar alla moderna bekvämligheter. En annan gruppkaraktär som bygger upp en tydlig miljö är Sioux-stammen. Deras läger består av tält. De är dock ännu mer spartanska. När det kommer till kostymerna som används i filmen så består militärernas uniformer av en enkel marinblå rock med matchande keps samt byxor och skjorta. Anledningen till att publiken kan identifiera de som bär den här typen av kostym som soldater är att det faktum att så många människor bär den, är en stark indikator på att det är en uniform, vilket senare bekräftas med att alla de karaktärerna som bär den refererar till varandra med sina militära grader. De amerikanska urinvånarnas klädsel varierar kraftigt inbördes men den visuella kontrasten gentemot militären är att många av dem har fjäderbeprydda huvudbonader och betydligt längre hår. De vapen som används i filmen är en tydlig del av filmens historiska verklighet. Förutom de vapen som används av militären finns även pilbågar som används av de amerikanska urinvånarna. En ytterligare aspekt av filmens historiska verklighet värd att nämna är att häst och vagn är det dominerande transportmedlet i filmen.⁵⁸

Sammantaget innebär detta att filmen använder olika former av visuella historiska element för att kommunicera skillnaderna mellan olika typer av grupper. Filmen förmedlar den exakta tidsperioden berättelsen utspelar sig i genom en text som informerar om vilken plats handlingen börjar på och vilket år det är. Filmen handlar om konflikten mellan den amerikanska militären

⁵⁸ Costner, Kevin, "Dances with Wolves", Orion Pictures, 1990, <https://www.sfanytime.com/sv/movie/dancing-with-wolves>.

och den amerikanska ursprungsbefolkningen. Grupperna brukar i regel inte interagera med varandra men när de gör det brukar det sluta våldsamt.

6.1.2 Handling akt 1

Filmen inleds med en scen där löjtnant John Dunbar (Kevin Costner) ligger allvarligt sårad efter ett slag. Tältet han ligger i är allt annat än sterilt och sjukvårdarna menar att hans sår kommer att bli infekterat och ge upphov till kallbrand om de inte amputerar hans skadade fot snarast. Sjukvårdarna är dock utarbetade och går och tar rast vilket ger Dunbar tillfälle att smita från tältet. Inbördeskriget utgör katalysatorn och att Dunbar kan och smiter utgör en *cardinal function*. Därefter hamnar han nära slagfältet där han har en kort konversation med en annan soldat. Konversationen mynnar ut i att allt är meningslöst och att ingen har någon aning om vad de håller på med. Detta får Dunbar att tappa livslusten helt och han tillgriper en häst och genomför ett desperat självmordsförsök. Dunbar korsar slagfältet mitt under pågående strid inte bara en gång utan två gånger. När Dunbar rider in på slagfältet blir han omedelbart beskjuten av sydstatssoldaterna. Men han blir inte träffad trots att han rider mot fienden på en häst och är i praktiken helt ensam ute på slagfältet. Både att Dunbar tillgriper en häst och korsar slagfältet utgör också *cardinal functions*.⁵⁹

Här kan man peka på den tidens vapentechnologi som ett avgörande historiskt element. En förklaring till att Dunbar inte träffas är att sydstatssoldaterna och alla andra karaktärer i filmen som använder skjutvapen använder muskötter som naturligtvis inte är utrustade med någon form av modernt sikte. Vapnen är således att betrakta som ett historiskt objekt som fyller funktionen att de utgör ett fysiskt hot gentemot karaktärerna, men det är samtidigt så att de utgör ett betydligt mindre hot än vad moderna vapen skulle ha gjort. Sydstatssoldaterna blir så distraherade av Dunbar att de blir sårbara för en motattack vilket gör att unionsstödssidan kan vinna slaget. Som tack för sin insats får Dunbar tillgång till bättre sjukvård och slipper därför att få sitt ben amputerat. Han får dessutom välja sin nästa placering och han väljer att bli placerad i *Fort Hays* som är lokaliserat mitt ute på prärien. Detta utgör ytterligare en *cardinal function*.⁶⁰

⁵⁹ IBID

⁶⁰ IBID

När Dunbar kommer fram till utposten visar det sig att den är förfallen och övergiven men eftersom Dunbar ser att posten fortfarande har potential bestämmer han sig för att stanna vid posten och invänta order från högkvarteret. Kusken som har färdats med honom på resan lovar att informera högkvarteret om hans situation. Han blir dock under resan tillbaka mördad av en grupp amerikanska urinvånare, Pawnee-stammen, så ingen utanför närområdet känner till Dunbars belägenhet. Detta är en *cardinal function*. Konflikten mellan de vita och urinvånarna har nu definitivt etablerats som en del av berättelsen. Denna händelseutveckling är ett annat exempel på begränsningarna i den historiska kommunikationsteknologin.⁶¹

Handlingen fortsätter med att Sioux-stammen blir medveten om Dunbars närvaro och till en början är både Dunbar och Sioux-stammen ömsesidigt misstänksamma. Dunbar misstänker till exempel att medlemmar av Sioux-stammen försöker stjäla hans häst. De båda stammarna är överlag negativt inställda till vita män. Läget förändras dock efter att Dunbar en dag påträffar en vit kvinna som är medlem av Sioux-stammen. Hon är skadad och behöver vård. Det är *Stand with a fist* (Mary McDonnell) som han träffat på. Dunbar för henne till Sioux-stammens läger. Efter en diskussion inom Sioux-stammen beslutar de sig för att ta kontakt med Dunbar, vilket utgör en *cardinal function*.⁶²

Hela den första akten är fylld av historiska element som tydligt vägleder händelseförloppet. Först har vi det faktum att berättelsen tar sin början mitt under det amerikanska inbördeskriget vilket utgör en grundförutsättning för att resten av berättelsen ska kunna äga rum. Inbördeskriget är den övergripande orsaken till att Dunbar blev allvarligt skadad och efterspelet till detta innehåller också flera inslag som ger historiska associationer till publiken. Scenen i tältet är ett exempel på att sjukvården som utgör en del av filmen miljö definitivt skiljer sig från den sjukvård som publiken van vid. Med hjälp av den fysiska miljön, särskilt tältet och de medicinska instrumenten som är rekvisita, lyckas filmen förmedla att filmens sjukvård är väldigt bristfällig. Det blir därför enkelt för publiken att förstå Dunbars ovilja att amputera sitt ben. Utöver sekvensen i tältet använder filmen enkel dialog för att förmedla hopplösheten som de flesta amerikanska soldater verkar känna inför kriget, vilket också är en del av filmens miljö. En annan del av filmens historiska miljö är konflikten mellan de vita amerikanerna och den

⁶¹ IBID

⁶² IBID

amerikanska ursprungsbefolkningen. Det är av central betydelse att ingen av karaktärerna i filmen ifrågasätter den här konflikten vid den här tidpunkten i berättelsen.

6.1.3 Handling akt 2

Under den andra akten blir Dunbar med tiden alltmer accepterad som en del av stammen. En intressant detalj i den här processen är att det finns en typ av spegelbild i hur de olika parterna närmar sig varandra. Det visar sig att *Stands with a fist* som Dunbar hjälpt ute på prärien var väldigt ung när hon började leva med Sioux-stammen. Trots att hon till en början har begränsade kunskaper i engelska är hon är den ende i Sioux-stammen som talar engelska och blir inledningsvis en central länk i kommunikationen mellan Dunbar och Sioux-stammen. Hennes karaktärsutveckling är i början raka motsvarigheten till Dunbars. Hon är redan väl integrerad i Sioux-stammens kultur och hon är till en början rädd för Dunbar. Handlingen fortsätter med att Sioux-stammen hamnar i en väpnad konflikt med Pawnee-stammen och ett blodigt slag utkämpas. Detta är en *cardinal function*. Tack vare att Dunbar kan bidra med skjutvapen från fortet ger detta Sioux-stammen ett stort övertag gentemot motståndarna som bara har tillgång till pilbågar. Att Dunbar bidrar med vapen till ger Sioux-stammen är en *cardinal function*. Som leder till att Sioux-stammen vinner en överlägsen seger.⁶³

Den här akten har stor betydelse på flera sätt. Det första är att Dunbar och Sioux-stammen nu börjar kommunicera med varandra vilket framstår som ett brott mot de inofficiella regler som finns i filmen historiska miljö. Det andra är tillvägagångssättet som Sioux-stammen besejrar fienden på. Det är anmärkningsvärt eftersom det handlar om en sorts teknologi och historiskt element som övertrumfar ett annat. Det kan tolkas som att historien rör sig framåt. För det andra skulle Sioux-stammens seger med hjälp av vita västerländska vapen tillhandahållna av Dunbar ses som är en del av rekvisitan. Den här detaljen kan tolkas som en del av temat att de olika sidorna i filmens övergripande konflikt, mellan de vita och urbefolkningen, bör samarbeta med varandra för att uppnå större framgång. För det tredje kan de två stridande parterna ses som parallella till varandra när det kommer till filmens övergripande konflikt. Det är uppenbart att Sioux-stammen står för att försöka hitta en fredlig lösning. Motståndarna däremot står för att bibehålla och fortsätta konflikten. För det fjärde så kan Dunbars efterföljande kommentarer om att det krig som han just har utkämpat var enkelt, tydligt och nödvändigt, till skillnad från

⁶³ IBID

inbördeskriget som han menar var ett resultat av småsinta politiska meningsskiljaktigheter ses som en del av temat i filmen om att det enklare samhället som är i harmoni med naturen är att föredra före det moderna och komplexa samhället. Andra akten avslutas med att Dunbar gifter sig med *Stands with a fist*, som han har startat ett romantiskt förhållande med under aktens gång. Det skulle kunna tolkas som att det är positivt att blanda de båda kulturerna.

6.1.4 Handling akt 3

Snart hopar sig problemen. Flera amerikanska soldater dyker upp och de påträffar Dunbar iförd Sioux-stammens typ av kläder och arresterar honom därför att de tror att han är en desertör. Han erbjuds åtalsfrihet mot att han talar om för dem var Sioux-stammen har sitt högkvarter, men han vägrar att samarbeta. När han skall transporteras för att kunna dömas dödas soldaterna av medlemmar i Sioux-stammen som fritar honom. Han inser att det kommer att komma fler soldater som kommer för att arresterar honom, så därför lämnar han och *Stands with a fist* lägret och går ut i vildmarken i syfte att leda bort soldaterna. Där slutar filmen. Samtliga händelser får ses som *cardinal functions*, dvs gripandet, att Dunbar vägrar samarbeta, själva fritagandet och att Dunbar till slut lämnar stammen.⁶⁴

Det är tydligt att det är historiska element som driver på handlingen i den avslutande delen av filmen. Utöver att karaktärernas drivkrafter är historiska så manifesteras de också materiellt, eftersom en av anledningarna till att Dunbar blev arresterad var att han var iförd en historisk klädsel. Det här är alltså ett exempel på att kostymerna i en historisk film kan ha en konkret påverkan på handlingen. Slutet på filmen och därmed också upplösningen på den övergripande frågan som filmen har behandlat, det vill säga fred mellan de vita européerna och de amerikanska urinvånarna, får sitt slutgiltiga svar i att konflikten fortsätter. De historiska förhållandena som filmens huvudkaraktär har försökt att göra uppror emot är fortfarande rådande när filmen slutar. Den enda egentlige effekten av filmen är att dess budskap att detta inte borde vara fallet. Filmens struktur stämmer väl in på en postklassisk film.⁶⁵ Filmens slut gör att den stämmer in på Rosenstones iakttagelser om att filmer kanske inte slutar lyckligt men publiken vet att karaktären hade rätt i sina strävanden.⁶⁶

⁶⁴ IBID

⁶⁵ Thanouli, 2019, s. 130.

⁶⁶ Rosenstones, 2012, s. 53 – 54.

Det är särskilt intressant att analysera hur filmen väljer att porträttera den centrala konflikten i berättelsen. Konflikten mellan de amerikanska urinvånarna och de vita introduceras redan när Dunbar anländer till *Fort Hays*. Baserat på dialogen i den scenen går det att dra slutsatsen att stora delar av den amerikanska militären är negativt inställd till ursprungsbefolkningen. Denna inställning delas av alla vita karaktärer i filmen förutom Dunbar och *Stands with a fist*. Detta betyder då att det finns både vita karaktärer och karaktärer från ursprungsbefolkningen som vill bevara konflikten, men det finns också de som vill lösa konflikten. Ursprungsbefolkningen är dessutom uppdelad i den fredliga Sioux-stammen och den vildsinta och krigiska Pawnee-stammen. Filmen förmedlar alltså budskapet att det finns flera parter på båda sidor av konflikten och att lösningen är att båda sidor bör komma överens med varandra.

I tidigare forskning placerar Zander in filmen i ett sammanhang där den i vissa avseenden gör upp med bilden av vilda västern, som förmedlats i tidigare filmer av samma genre. I tidigare filmer var det exempelvis vanligt att de amerikanska urinvånare nästan ensidigt porträtterades som onda främlingar som dödar vita och underförstått goda amerikaner.⁶⁷ Samtidigt innehåller filmen också en hel del troper som var vanligt förekommande i tidigare filmer som den ädle vilden.

6.1.5 Karaktärer

Dunbar är utan tvekan filmens mest aktiva karaktär. I inledningen av filmen kan han beskrivas som en modifierande karaktär eftersom han befinner sig i en situation han inte har någon kontroll över. Det är här värt att notera att den grupp av karaktärer som i någon mening har försatt honom i den här situationen är militären som är en historisk organisation. Av samma skäl är det intressant att när Dunbar väl får chansen att själv välja sin nästa placering så väljer han att den del av landet som är minst militariserad. Han väljer alltså aktivt att avlägsna sig från den historiska situationen. När Dunbar och Sioux-stammen först interagerar med varandra gör de det utifrån en konserverande position i förhållande till var de historiskt sett har varit. Båda hamnar dock i en modifierande position när de går ifrån sina tidigare positioner för att ta kontakt med varandra. I filmens andra två akter utgör militären och Pawnee-stammen båda ett konserverande inflytande på handlingen.⁶⁸

⁶⁷ Zander, 2005, s. 92 och 116.

⁶⁸ Costner, 1990.

Publiken är grupperad med Dunbar eftersom det är hans resa som filmen är utformad efter. De har också tillgång till hans inre tankar. Utöver att karaktärernas positioner i berättelsen säger något om hur de förhåller sig till den historia de är en del av kan deras karaktärsdrag också kombineras med vad som kan betraktas som allmänmänskliga drivkrafter. Rent känslomässigt kan Dunbars drivkrafter sägas vara en krigströtthet och kärlek till naturen samt en i allmän fredlig och lojal natur. Dessa är värderingar som han i stort sett delar med Sioux-stammen, vilket kan bidra till att förklara händelseutvecklingen i filmen.⁶⁹

6.1.6 Sammanfattning

Filmen innehåller en intressant spännvidd för hur den väljer att använda de historiska elementen. Den centrala konflikten i berättelsen är resultat av den sociala delen av filmens historiska miljö. Filmen använder också den rent fysiska miljön för att visa hur den anser att människor bör leva för att undvika de problem som kan uppstå på grund av den sociala miljön. Samtliga karaktärer är tidstypiska när filmen börjar. Baserat på den information som filmen tillhandahåller finns det inte mycket som tyder på att Dunbar skiljer sig särskilt mycket från sina gelikar när det kommer till hur han ser på kriget och urinvånarna. Av samma skäl kan Sioux-stammens inställning till Dunbar sägas vara förankrad i de historiska förhållandena. Å andra sidan är filmen konstruerad på ett sådant sätt att den är definitivt kritisk mot de samhällsnormer som rådde i dess tid. I takt med att berättelsen har sin gång så lämnar huvudkaraktärerna de historiska positionerna som de hade i början av filmen och utvecklas mot mer moderna positioner. Dock innebär karaktärernas positionsförflyttning inte att samhället som helhet gör samma omvärdering och det förhållanden som filmen kritiserar förblir intakta när filmen är slut. Filmen har alltså konstruerat en verklighet som innefattar historiska problem men berättelsen är konstruerad på ett sådant sätt att både förekomsten och lösningen på problemen är konsekventa med verkligheten. Filmen har således använt historien för att kunna konstruera en berättelse. När det kommer till de övriga två historiska elementen kostymer och rekvisita så utgör de ett komplement till miljön. Kostymerna används för att visuellt åtskilja de olika grupperna i filmen. Rekvisiten som mestadels består av vapen har en naturlig plats till följd av de konflikter som kommer från miljön.

⁶⁹ IBID

Sammantaget förmedlar filmens historysfär en bild av historien där människor i onödan kämpar mot varandra på grund av obetydliga skillnader. Parallellt så är det ett genomgående tema att civilisationen alltmer förgiftar den rena naturen och att vi i stället borde värna om miljön. Filmen kan ändå sägas innehålla ett positivt budskap eftersom dess huvudkaraktärer visar att människor kan leva i harmoni med naturen och med varandra. Därigenom förmedlar filmen tanken att vi människor bör värna om idéer och koncept som finns långt tillbaka i vår historia samtidigt som vi inte upprepar dess misstag. Filmen är i huvudsak konstruerande enligt min kategorisering. Svaret på delfrågorna är att det är historien som skapar konflikten och historien fyller en kausal funktion i berättelsen.

6.2 Titanic

6.2.1 De historiska elementen

Inte helt oväntat är det själva fartyget *Titanic* som är det mest betydelsefulla historiska elementet i filmen. Från första stund som publiken får se det i dess fulla prakt försäkras vi om att det som vi kommer att bevittna är något alldeles speciellt. Nästan alla karaktärerna är också imponerade av skeppet och flera gånger nämns uppfattningen att skeppet skulle vara osänkbart. På insidan är *Titanic* sinnebilden av ett klassamhälle i början av 1900-talet där de lägre klassernas hytter är enkla. Möblemanget där består egentligen bara av bäddarna som passagerarna sover i. Hytterna är små och delas av flera passagerare. Hytterna för förstaklasspassagerarna däremot är rymliga och rikligt möblerade med dyra möbler. Förstaklasspassagerarnas matsal är dekorerad med kristallkronor, exklusiva stolar och porslinet är av högsta kvalitet. Alla tänkbara bestick finns tillgängliga för en exklusiv måltid. Även när det kommer till kläderna blir filmens klasstema tydligt. Besättningen har alla uniformer som är lika dem som skeppspersonal bär idag. Serveringspersonalen är alla iförda kostymer medan det kvinnliga tjänstefolket alla bär utstyrselar såsom svarta klänningar, vita förkläden och huvudbonad. När det kommer till de kläder som passagerarna bär finns det en tydlig klasskillnad och könsskillnad. Alla män som tillhör första klassens passagerare har någon form av kostym medan kvinnorna alltid är iförda långa eleganta klänningar. De bär också det som tycks vara dyrbara smycken. De är ofta iförda handskar och bär hatt. Passagerarna från de lägre klasserna bär stället en variant av enkla vardagskläder medan kvinnorna är iförda enkla klänningar. Filmen ger publiken direkt information om när den utspelar sig genom att visa datumet för när *Titanic* sjönk i en teckning. I övrigt är det upp till publiken att själv lista ut vilka

regler som filmens historiska verklighet följer. Dessa avslöjas vanligtvis via dialogen och visuella skillnader.⁷⁰

6.2.2 Handling akt 1

Filmens inledande sekvenser äger rum 1996. En 100-årig överlevare från Titanic, Rose Dawson Calvert (Gloria Stuart) berättar sin historia för en grupp skattletare. Större delen av filmen utspelar sig i hennes tillbakablick. Året är 1912 när *Titanic* är ute på sin jungfrufärd från Southampton i England till New York city, USA. Ombord på skeppet finns passageraren Rose som vid den här tidpunkten går under efternamnet DeWitt Bukater (Kate Winslet). Det är denna person som är överlevaren från *Titanic*. Hon är en 17-åring som reser tillsammans med sin mor Ruth DeWitt Bukater (Frances Fisher) och sin fästman Caledon Nathan Hockley (Billy Zane) vanligtvis kallad "Cal". Han är en mycket förmögen affärsman som har med sig sin lojale betjänt Spicer Lovejoy (David Warner). Ombord finns också Jack Dawson (Leonardo DiCaprio) en kringflackande konstnär utan varken fast adress eller inkomst, som bara kunde komma med på resan därför att han lyckades vinna två biljetter till sig själv och en vän i ett kortspel.⁷¹

I den första relevanta delen av handlingen är Rose djupt missnöjd med sin livssituation. Detta exemplifieras när hon i första klassens passagerarmatsal blir tydligt dominerad av Cal. Den äldre Rose talar direkt om för publiken via *voiceover* att hon inte kände sig tillfreds med sitt liv redan innan hon klev ombord på fartyget. Det liv som verkar ligga framför henne kommer att bestå av ändlösa banketter med ytliga människor. Hon drabbas av panik och rusar ut ur matsalen ut på övre däck där hon börjar klättra över skeppets reling för att begå självmord genom att kasta sig i havet. Det är i detta skeende som Jack får syn på henne och lyckas övertyga henne att inte ta livet av sig, vilket avslutar akt ett. Den ekonomiska bakgrunden kring Roses sällskap fungerar som katalysator generellt. Jacks omständigheter att komma med på resan är en *cardinal function*. Förlovningen mellan Rose och Cal är en katalysator till Rose självmordsförsök som är en *cardinal function*. Att Jack lyckades stoppa Rose självmordsförsök utgör också en *cardinal function*.⁷²

⁷⁰ Cameron, James, "Titanic", 20th Century Fox Paramount Pictures, 1997, <https://www.disneyplus.com/sv-se/movies/titanic/1vXLGiOUqEP9>

⁷¹ IBID

⁷² IBID

I sin beskrivning av sitt hälsotillstånd vid tidpunkten för sitt självmordsförsök tar Rose tydligt avstånd från den miljö som hon är uppväxt och befinner sig i som också utgör en del av den sociala delen av filmens historiska miljö. Detta kan alltså tolkas som att hon tydligt tar avstånd från hennes egen historia, som dessutom framställs som extremt överdådig rent materiellt sett men tom på ett mer intellektuellt och emotionellt plan.

6.2.3 Handling akt 2

Nästkommande dag stöter Jack och Rose ihop med varandra på övre däck och som tack för sin insats blir Jack inbjuden till att äta middag i första klass. Innan middagen börjar informerar Rose Jack om några av de mer prominenta passagerarna. Hon är noga med att inkludera några pinsamma detaljer från deras privatliv, vilket visar dubbelheten bakom den vackra fasaden. Under resten av middagen blev det tydligt att Jack är malplacerad i sällskapet. Han och Rose lämnar så fort de får chansen och går ner till tredje klassen däck där de dansar, festar, dricker och har det mycket roligare. Att Jack blir bjuden på middag utgör en *cardinal function*. Det är också en *cardinal function* att de lämnar middagen och gå ner till tredje klass.⁷³

De visuella kontrasterna mellan scenerna i den här sekvensen är slående. Middagen i första klass präglas tydligt av en överklasskultur som syns i allt från de eleganta men opraktiska kläderna, den exklusiva maten och de vita bordsdukarna, som Jack inte alls är van vid. Middagen avslutas med att männen i sällskapet går in till cigarrummet för att prata affärer och politik. Den här scenen kontrasteras mot dansscenen på tredje däck. På tredje däck så är inredningen betydligt enklare och går att beskriva som en enkel bar. Stämningen är också bra, den är betydligt mer avspänd och i stället för att ha seriösa samtal så roar sig folk. Kläderna som bärs av passagerarna i tredje klass är också betydligt enklare, men de ger ett betydligt större rörelseutrymme än vad förstaklasspassagerarnas kläder gör. Detta bidrar till att förmedla de klasskillnader som finns i filmens historiska miljö.

Under frukosten dagen efter kommer det fram att Cal har låtit Lovejoy (betjänten) skugga Rose och att han är missnöjd med hennes aktivitet under gårdagen. Han kräver att hon lyder honom och när hon protesterar blir han våldsam och välter frukostbordet. Efter att Rose har umgåtts

⁷³ IBID

med Jack har Rose och hennes mor ett samtal. Rose blir då påmind om deras ekonomiska situation. Hennes mor säger till henne att om hon inte gifter sig med Cal så kommer de att bli tvungna att sälja sina dyrbara ägodelar och hennes mor kommer att bli tvungen att börja arbeta. När Rose svarar sin mor med att det här är orättvist avslutar hennes mor den diskussionen med att säga att livet är generellt sätt orättvist för kvinnor. Scenen vid frukostbordet är en *cardinal function*, som leder till samtalet med modern som också är en *cardinal function* eftersom hon kan välja att följa sin moders råd eller följa sitt hjärta.⁷⁴

Handlingen fortsätter med att Rose trots samtalet med sin mor fortsätter att träffa Jack. Under tiden som de tillbringar tillsammans tecknar Jack av Rose och de älskar med varandra. De befinner sig ute på däck när skeppet krockar med ett isberg. De går tillbaka till Rose hytt för att informera de andra men Cal blir då i stället svartsjuk på Rose och Jacks förhållande. Cal ser till så att hans betjänta placerar ett diamanthalsband i Jacks kavajficka. Cal anmäler Jack för stölden av diamanthalsbandet. Jack grips och förs till ordningsvaktens kontor i handklovar och blir där fastkedjad. Detta är en sekvens. Ett antal *cardinal functions*, som är beroende av varandra. Parallellt med dessa händelser så kolliderar skeppet med ett isberg, som också är en *cardinal function*.⁷⁵

I den här akten blev det tydligt att det är de sociala delarna av filmens miljö som driver handlingen. Rose vill inte gifta sig med Cal och i stället föredrar hon Jack som är av en betydligt mer avspänd natur. Men hon har gått med på förlovningen därför att hon och hennes mor kommer från och vill stanna kvar i en miljö där kvinnor lever i överdådig materiell lyx och inte förväntas arbeta. Samtidigt bidrar kostymerna och rekvisiten till att förmedla känslan av vilken stor materiell förändring det skulle kunna innebära för Rose och hennes mor om förlovningen med Cal skulle slås upp.

6.2.4 Handling akt 3

Akt tre börjar när skeppet krockar med isberget. Ledningen ombord på skeppet inser att det kommer att sjunka och de börjar därför att förbereda evakuering. Rose befinner sig ute på övre däck och ska precis kliva ner i en av livbåtarna när hon hör att hennes mor och Cal faller några väldigt otrevliga kommentarer angående klass. Hon blir då fast besluten att befria Jack som

⁷⁴ IBID

⁷⁵ IBID

sitter fängslad i handklovar på ordningsvaktens rum. När Rose hittar Jack lyckas hon efter ett tag ta loss honom med hjälp av en yxa. De tar sig upp på övre däck efter att ha brutit ner en låst grind som besättningen stängt. Besättningens förevändning är att kvinnor och barn ska ha förtur till livbåtarna. När de väl är tillbaka på övre däck blir Rose erbjuden en plats i en livbåt som hon först tackar ja till, efter att ha blivit övertalad av Jack och Cal. Hon hoppar dock av livbåten i sista stund därför att hon vill vara hos Jack. Detta får Cal att bli ursinnig och han avfyrar flera skott mot dem. De flyr nedåt i fartyget igen och när de efter ett tag kan komma tillbaka till övre däck är det för sent för dem att få tag i en livbåt. De måste stanna kvar ombord på skeppet tills det sjunker. Väl i det kalla vattnet lyckas de få syn på en bit flytande bråte, egentligen en dörr. Jack prioriterar Rose säkerhet och överlevnad och hon får därför själv ligga på dörren medan Jack fryser ihjäl i det kalla vattnet. Samtliga beskrivna händelser följer väldigt tydligt på varandra, en sekvens, bestående av *cardinal functions*.⁷⁶

De historiska elementen börjar få effekt när skeppet kör in i isberget. Orsaken till att skeppet körde in i isberget och sedermera sjönk är att utkiken inte hade varit utrustad med kikare. Utkiken kunde därför inte få syn på isberget i tid för att kunna undvika en kollision. Det här är ett exempel i filmen där handlingen tydligt påverkas av att berättelsen är historisk.⁷⁷

I filmens avslutande akt avslutas också de teman som har tagits upp under filmen som är relaterade till den sociala delen av dess miljö. I och med att Rose väljer Jack framför Cal tar hon tydligt avstånd från sin bakgrund, klasstillhörighet och historisk miljö. Det andra temat som fortsätter är det om överklassens hybris, där flera av passagerarna från första klass inte inser allvaret i situationen. Det tredje temat som får sin upplösning handlar om de stora klasskillnaderna som avslutas med att alla de karaktärer som publiken har fått följa och som kan sägas tillhöra överklassen överlever medan alla de karaktärer som tillhör de lägre klasserna dör i förlisningen.

Filmens slut gör att den stämmer in på Rosenstones iakttagelser om att filmer kanske inte slutar lyckligt men publiken vet att karaktären hade rätt i sina strävanden.⁷⁸ Filmens fokus på hur övergripande samhällsstrukturer påverkar enskilda individer gör att filmen kan kategoriseras

⁷⁶ IBID

⁷⁷ IBID

⁷⁸ Rosenstones, 2012, s. 53 – 54.

som en postklassisk film.⁷⁹ I sin analys av *Titanic* lyfter Zander fram filmens klassöverskridande romans, kritik av överklassen samt att karaktären från arbetarklassen konsekvent porträtteras som lyckligare och mer bekymmerslösa. Samtidigt kan stora delar av biopubliken relatera till de båda huvudkaraktärerna. Utöver detta menar Zander också att filmens budskap kan tolkas som en varning för hybris och överkonsumtion.⁸⁰

6.2.5 Karaktärer

Karaktärernas positioner i *Titanic* är särskilt anmärkningsvärda. När filmen börjar skulle Rose kunna beskrivas som en inaktiv karaktär. Under den här delen av berättelsen befinner hon sig i en historisk position, det vill säga att hon ska gifta sig inom den klass hon tillhör. När hon slagen av panik nästan begår självmord för hennes handlingar tydligt handlingen i en ny riktning. När Jack interagerar för att stoppa Rose självmordsförsök fungerar han som en modifierande karaktär som förbättrar situationen. Efter Jacks och Rose första möte går de andra aktiva karaktärerna in i en konserverande eller negativt modifierande roll. Detta beror på att Jack upplevs som ett hot mot planen att Rose skall gifta sig med Cal. Detta kan tolkas som att han riskerar att förstöra historiens rätta flöde i och med att man försöker att bevara det status quo som rådde innan incidenten. En annan intressant observation är att de karaktärerna som försöker konservera situationen är också de som kan sägas vara mest historiska. Cal, Rose mor och Lovejoy kan beskrivas som representanter för en gammal typ av aristokrati. Cal kommer ifrån en förmögen och mycket framgångsrik familj. Han är därför van vid att få sin vilja igenom och umgås inte med någon utanför hans egen samhällsklass. Cals bakgrund kan bidra till att förklara hur hans karaktärsdrag av överlägsenhet, svartsjuka utvecklades. Dessa personlighetsdrag är inte unika för personer från Cals typ av bakgrund men den gör det mer troligt att han skulle utveckla dem. Rose mors dominerande karaktärsdrag kan sägas vara att bibehålla den typ av levnadsstandard som hon är van vid, vilket bottenar i hennes historiska bakgrund. Jack och Rose kan däremot sägas representera moderniteten. Jag skulle till och med vilja gå så långt som att säga att Rose inte bara är en modern karaktär utan hon har också en oppositionell karaktär eftersom hon aldrig känns förankrad i den miljö hon kommer ifrån. Redan när berättelsen börjar befinner hon sig i tydlig opposition till den miljö som hon kommer ifrån. Det är här centralt att påpeka att detta händer innan hon träffar Jack. Jack är dock inte fullt

⁷⁹ Thanouli, 2019, s. 130.

⁸⁰ Zander, Ulf Karlsson, Klas-Göran (red.), *Katastrofernas århundrade – Historiska och verkningshistoriska perspektiv*, Studentlitteratur, 2009, s. 52 – 54.

lika oppositionell som Rose. Han har visserligen samma moderna värderingar kring kärlek men i hans fall är det betydligt mer kompatibelt med hans bakgrund som en kringflackande konstnär.⁸¹

Samtliga karaktärer kan sägas stämma in på Rosenstones definition av exceptionell karaktär på ett eller annat sätt är detta en konsekvens av att berättelsen utspelar sig på *Titanic* vilket beskrivs av filmen som en väldigt exklusiv plats att vara på. En hel del av karaktärerna kommer från överklassen som konsekvent porträtteras som väldigt mycket rikare än de andra. Till sist kan Jack och Rose anses vara extra exceptionella eftersom de bryter mot de rådande normerna.⁸²

Trots att filmen innehåller en tydlig kritik mot överklassens beteende och livsstil så är den historiska överklassen filmens relativa vinnare, eftersom alla de karaktärerna som överlever tillhör överklassen medan de som tillhör de lägre klasserna alla dör. Jack och Rose avslutar inte filmen som ett kärlekspar som lever lyckliga i alla sina dagar. Denna negativa tolkning blir dock något mjukare när det tas i beaktning att Rose av allt att döma levde större delen av sitt liv utanför den överklassbakgrund som hon kom från. Filmen är producerad på ett sådant sätt att publiken sympatiserar med Rose eftersom det bokstavligen är hon som berättar om sina upplevelser.⁸³

6.2.6 Sammanfattning

I *Titanic* finns en illa dold modern kritik av filmens tidsperiod. Vissa av filmens huvudroller har moderna värderingar som hamnar i konflikt med de sociala delarna av filmens miljö som det inte ges någon förklaring till då de är inkompatibla med den information som ges om karaktären. Det tydligaste exemplet på detta är Rose som har andra värderingar som får ses som moderna, men även Jack kan innefattas, även om det är mindre tydligt i hans fall. De flesta av filmens karaktärer kan dock sägas vara konstruerade i filmens verklighet. Deras handlingar är förståeliga utifrån den bakgrundsinformation som vi får. Detta visar på det komplicerade förhållandet mellan hur olika historiska element interagerar med varandra i formandet av en berättelse. Filmer som vill kritisera aspekter av det förflutna behöver konstruera en trovärdig version av den historiska perioden för att kunna gå i opposition mot den. Filmen använder

⁸¹ Cameron, 1997.

⁸² Rosenstones, 2012, s. 53 – 54.

⁸³ Cameron, 1997.

kostym och rekvisita för att bekräfta miljöns sociala strukturer. Till exempel är karaktärernas kläder kopplat till klass och position. Rekvisitan påvisar skillnaderna i levnadsstandard, vilket innebär att filmen överlag stämmer in på den oppositionella och dekorativa kategorin för hur film använder historia.

Filmens historysfär förmedlar känslan av att befinna sig i ett extremt glamouröst men också i ett väldigt hierarkiskt samhälle som har tydligt negativa konsekvenser för de människor som tillhör de lägre samhällsklasserna. Det finns dock vissa nyanser i de olika klassernas situation där överklassen konsekvent porträtteras som materiellt gott ställda. Många av karaktärerna som kommer från överklassen verkar också leva i en miljö som är en ganska tom på emotionellt djup. Detta kontrasteras med hur karaktären från de lägre klasserna porträtteras även om filmen konstant ger publiken indikationer om att det finns stora skillnader i levnadsförhållandena mellan klasserna. Det är tydligt att arbetarklassen framställs som betydligt lyckligare än överklassen. Det är faktiskt till och med så att ingen från de lägre klasserna tycks ha några allvarliga problem. Inte förrän till slutet av berättelsen då de alla dör i förlisningen. Sammantaget förmedlar filmen budskapet att dess historia skildrar en högfärdig och hierarkisk tid som vi borde vara glada över att ha lämnat bakom oss. Händelseförloppet drivs av allmänmänskliga drag hos karaktärerna, men dessa är starkt sammankopplade med deras position i den historiska verkligheten. Svaret på delfrågorna är att de historiska elementen fyller en funktion i handlingen.

6.3 Saving private Ryan

6.3.1 De historiska elementen

Filmen kan beskrivas som en renodlad krigsfilm. Miljön består mestadels av antingen svårt krigshärjade franska städer som är fulla av sönderbombade byggnader eller öppna soliga franska sommarlandskap som det hade varit trevligt att befinna sig i om det inte hade varit för det konstant överhängande hotet om att bli ihjälskjuten eller sprängd i bitar. De flesta kostymerna som finns med är militära uniformer. Dessa uniformer är relativt lika dagens moderna uniformer bortsett från att de saknar modern kommunikationsutrustning under stridsscenerna. Rekvisitan i filmen som inte är relaterad till krigsföring kan i stället sorteras in under kategorin kontorsmaterial, exempelvis de gammalmodiga skrivmaskinerna eller att de olika avdelningarna av militären använder sig av telegram för att kommunicera med varandra. När det kommer till den militära utrustningen kan den betraktas som omodern i jämförelse med

modern militär teknologi, men den är ändå på ett fundamentalt plan samma typ av teknologi som fortfarande används i nutida krigsföring. Slutligen är filmen uppmärksam på de språkliga förhållandena som rådde under den tid och på den plats där den utspelas. Alla amerikanska soldater talar engelska medan de tyska soldaterna talar tyska och civilbefolkningen talar franska. Filmen informerar publiken om att den utspelar sig i Frankrike juni 1944 med hjälp av en text som dyker upp på skärmen.⁸⁴

6.3.2 Handling akt 1

Filmen börjar i vad som kan antas vara nutiden, när filmen hade biopremiär 1998. En äldre man besöker kyrkogården för amerikanska soldater som stupade vid landstigningen i Normandie. När han kommer fram till de gravar han vill besöka blir han överväldigad av sina känslor och börjar minnas tillbaka på sina upplevelser från andra världskriget. Även om den här öppningen är minimalistisk och nästan inte ett enda ord uttalas så lyckas den med att förmedla en hel del viktig information till publiken. Eftersom mannen ser ut att vara i 70- till 80-årsåldern och befinner sig på kyrkogården för de soldater som stupat vid landstigningen i Normandie, blir det rimligt att anta att han är någon form av och krigsveteran. Hans starka reaktion av att vara på platsen indikerar också för publiken att flera av hans kamrater troligtvis dog i kriget. När filmen strax efter detta går in i en tillbakablick har det i bakhuvudet på publiken etablerats en förväntan om att någon eller några av de karaktärer som de kommer att följa kommer att dö innan filmen är i slut.⁸⁵

Filmen fortsätter med landstigningen i Normandie den 6 juni 1944. Den amerikanska armén inleder invasionen av Frankrike. Striden börjar omedelbart efter att soldaterna anländer till stranden. Den här sekvensen är kanske det mest tydligaste exemplet på hur filmen porträtterar den historiska verkligheten. Filmen inkluderar alla de tre typerna av historiska element samtidigt. Viktigaste elementet är miljön. Stranden och vädret, är en del av den fysiska miljön. Vid sidan av att terrängen inte är särskilt gästvänlig bidrar synen av alla svårt skadade och döda soldater till att förmedla känslan av att befinna sig i en krigssituation. Härnäst bidrar kostymerna som ett viktigt historiskt element. Det faktum att alla de inblandade bär nästan identiska uniformer bidrar till en känsla av desorientering eftersom det visuellt sätt är svårare att urskilja

⁸⁴ Spielberg, Steven, "Saving private Ryan", 1998, Paramount Pictures, <https://viaplay.se/film/radda-menige-ryan-1998>

⁸⁵ IBID

vad som händer i striden. Filmens sätt att använda ljud bidrar till att förmedla känslan av temporär dövhet på grund av alla explosioner som orsakas av filmens rekvisita. Detta ger som resultat total förvirring och hopplöshet under striden.⁸⁶

Karaktärerna som publiken följer är kapten John H Miller (Tom Hanks). Han är en erfaren soldat som är van vid att föra befäl. Han visar dock tecken på att var alltmer psykiskt påfrestad som en följd av kriget. Vid hans sida finns vanligtvis sergeant Mike Horvath (Tom Sizemore). Av de övriga soldaterna som ingår i räddningspatrullen kan även Stanley "Fish" Mellish (Adam Goldberg) nämnas. Han är en judisk soldat som tar varje chans han får till att förödmjuka de tyska soldaterna genom att göra dem medvetna om hans judiska ursprung. Trots att de inledningsvis var överrumplade av fiendens militära kapacitet så lyckas den landstigande armén säkra och inta stranden. Efter det inledande slaget får den militära ledningen information om att tre bröder med efternamnet Ryan har stupat i kriget. Det visar sig att det finns en fjärde broder som är stationerad i flygwapnet. Han har rapporterats som saknad. Att pojkarnas mor få ta emot dödsbesked för tre av hennes fyra söner samtidigt gör att general George C. Marshall (Harve Presnell) känner medlidande för henne. Han beordrar ut en sökpatrull för att rädda menige Ryan. Den första akten slutar med att kapten Miller och den grupp med soldater som han var tillsammans med under landstigningen får uppdraget att söka efter menige Ryan. Detta kan beskrivas som filmens centrala tema – frågan om man bör prioritera ett enda mänskligt liv framför helheten i svåra situationer, som exempelvis krig. Andra världskriget utgör katalysatorn. Själva landstigningen och att menige Ryan saknas är *cardinal functions*. Det är också en *cardinal function* att general Marshall känner medlidande för brödernas moder som leder till formerandet av sökpatrullen.⁸⁷

6.3.3 Handling akt 2

Karaktärerna tillbringar den andra akten med att söka efter menige Ryan. Under tiden lär de känna varandra och diskutera om uppdraget är värt det eller inte. Deras diskussioner handlar om vad det innebär att vara en god soldat. Handlar det om att följa order och utföra enskilda konkreta uppdrag eller tänka på det stora uppdraget att vinna kriget? Det är här värt att

⁸⁶ IBID

⁸⁷ IBID

poängtera att deras diskussioner förs i en strikt militär kontext där den centrala frågan är vad som är mest effektivt.⁸⁸

Efter detta börjar filmens andra stora krigssekvens. Gruppen kommer till en svårt sönderbombad stad det är de hamnar i en strid med en krypskytt. Gruppen befinner sig i en stad med tydliga tecken på en civilisation utanför kriget. I situationen finns det civila inblandade däribland barn. Dessutom förstår de civila inte vad de flesta medlemmarna i gruppen säger på grund av språkproblematiken. Den sista faktorn som gör sekvensen nervkittlande är att gruppen inte kan lokalisera en krypskytt förrän i slutet av sekvensen. Strax efter den striden lyckas gruppen få en konkret ledtråd om att menige Ryan kan befinna sig i Ramelle, som är en strategiskt viktig stad. Ramelle ligger i närheten av Cherbourg som är nödvändig att kontrollera för att det ska bli möjligt att inta Paris.⁸⁹

Fram tills nu har gruppens endast ägnat sig åt ett mindre betydelsefullt uppdrag och inte varit i händelsernas centrum. Nu däremot är karaktärerna i ett avgörande skeende i kriget. På vägen till Remelle råkar gruppen ut för ytterligare ett bakslag när en av dem stupar till följd av att de återigen hamnar i strid med tyska soldater. Innan gruppen går in i den här striden diskuterar de om det är värt det eftersom det inte ingår i deras specifika uppdrag. Men kapten Miller beordrar dem att gå i strid, eftersom han tror att det kan hjälpa andra soldater. Detta beslut kan ses som att det orsakar en soldats död. Efter den striden lyckas de ta sig till Ramelle där de till slut hittar menige Ryan välbehållen. Han är dock fast besluten om att stanna på sin post trots att han inte längre behöver det. Efter en kort betänketid beslutar sig resten av gruppen för att också stanna kvar och frita staden. Detta innebär slutet på den andra akten.⁹⁰

Av de historiska elementen är miljön återigen viktigast, med en sönderskjuten stad och det faktum att gruppen bär uniformer och civilisterna bär civila kläder. Gruppens sätt att resonera kring vad som gör en god soldat kan också ses som ett uttryck för den militära miljön som de tillhör. Det blir rimligt att anta att filmen anser att en bra soldat är en soldat som är fokuserad på uppdraget, eftersom brist på fokus har resulterat i ett antal dödsfall. Vid sidan av att ge publiken en påminnelse om hur fruktansvärt kriget kan vara även för civilbefolkningen så bidrar upplösningen till filmens övergripande tema. En av gruppens medlemmar blir slutligen skjuten

⁸⁸ IBID

⁸⁹ IBID

⁹⁰ IBID

till döds därför att han försökte hjälpa ett barn mot kaptenens order. De båda striderna är *cardinal functions* eftersom medlemmar dör och de blir informerade om menige Ryans position. De väljer att stanna kvar i Ramelle, vilket också är en *cardinal function*.

6.3.4 Handling akt 3

Den tredje akten består egentligen bara av striden för att frita staden Ramelle. Striden slutar med en seger för de allierade, men till priset av att alla de karaktärer som ingick i sökpatrullen efter menige Ryan dör. Menige Ryan själv överlever dock slaget och i den sista scenen i filmen är berättelsen återigen tillbaka i nutid vid begravningsplatsen. Det bekräftas att den äldre mannen är före detta menige Ryan som har kommit för att besöka de som riskerade och offrade sina liv för att rädda honom. Slutstriden är en *cardinal function*.⁹¹

Filmen fortsätter med samma tema som i de tidigare akterna. Temat fullbordas med att samtliga karaktärer dödas förutom menige Ryan. Filmen utnyttjar också den sista akten för att på allvar inpränta det emotionella att krig är fasansfullt och brutalt, men kan vara nödvändigt att utkämpa för att försvara friheten. De människor som lever i frihet har också ett ansvar att leva livet fullt ut. Publiken förstår nu också den reaktion som den äldre menige Ryan har när han över ett halvt sekel senare besöker gruppens gravar.

Filmen stämmer in på Rosenstones kriterier om att många historiska filmer har ett budskap som går ut på historien rör sig framåt. I detta fall är budskapet att karaktärernas offer inte var förgäves.⁹² Dessutom kan filmen definieras som en klassisk historisk film eftersom filmen fokuserar på individens handlingar som den centrala delen av berättelsen.⁹³

I arbetet med filmen hade Steven Spielberg som en målsättning att filmen skulle vara en så realistisk skildring av det andra världskriget som möjligt. Zander sätter in filmen i kontext av andra krigsfilmer som fokuserade på att porträttera soldaterna som orädda hjältar som sällan eller aldrig gjorde några misstag. Detta är inte fallet i *Saving private Ryan* där karaktärerna ständigt begår misstag och tvivlar på riktigheten i deras uppdrag.⁹⁴

⁹¹ IBID

⁹² Rosenstones, 2012, s. 53 – 54.

⁹³ Thanouli, 2019, s. 137 – 140.

⁹⁴ Zander, 2005, s. 108 – 109.

6.3.5 Karaktärer

Överlag har huvudkaraktärerna i filmen en modifierande effekt på handlingen. Att så är fallet ligger i berättelsens natur eftersom den handlar om en grupp soldater som utför ett militärt uppdrag. Det finns dock delar av filmen där karaktärerna fattar aktiva beslut som påverkar handlingen, men dessa beslut mynnar slutligen ut i att de fullföljer det uppdrag som de blev tilldelade. Alla karaktärers mest övergripande drag är målmedvetenhet. Det kan förklaras med det faktum att de är militärer. Det är relevant att påpeka att deras uppdrag existerar inom en historisk kontext. Karaktärernas handlingar syftar alltså till att fullfölja historien. Eftersom publiken får en väldigt detaljerad beskrivning av truppens upplevelser är det tämligen uppenbart att publiken är grupperad med gruppen.⁹⁵ Karaktärerna är exempel på vad Rosenstones beskriver som i grunden vanliga karaktärer som blir exceptionella under berättelsens gång till följd av att de befinner sig i en exceptionell situation.⁹⁶

6.3.6 Sammanfattning

Saving private Ryan är ett exempel på en film som använder historia för att belysa en konflikt. Av de historiska elementen är det framför allt det faktum att filmens miljö är centrerad kring landstigningen i Normandie som är relevant. Det har betydelse för filmens handling på så sätt att det passar in i den typ av berättelser som filmen vill framföra. Detta för också med sig att filmen är fokuserad i sin handling och den slutar där när den konkreta handlingen har nått sin upplösning. Den här typen av berättelse behöver inte nödvändigtvis utspelas i precis just detta historiska skeende för att kunna bibehålla alla sina centrala element. Berättelsen hade med andra ord kunnat utspela sig vid många andra historiska tidpunkter och det skulle endast krävas några marginella förändringar i manuset. Detta innebär alltså att filmens första halva kan kategoriseras som en applicerande film. Därefter kan filmen kategoriseras som konstruerad.

När det kommer till filmens historysfär blir det tydligt att filmen använder historien för att åstadkomma känslomässiga reaktioner hos publiken. Detta kan exempelvis ses i filmens inledande och avslutande scener där det faktum att filmen avbildar en faktiskt existerande gravplats troligen ger en större emotionell effekt hos publiken än en gravplats med soldater som har utkämpat ett krig. Det finns goda argument för att det är på grund av att berättelsen i sin

⁹⁵ Spielberg, 1998.

⁹⁶ Rosenstones, 2012, s. 53 – 54.

grundform kan appliceras på så många konflikter som gör filmen effektiv när den går från att behandla en allmän krigssituation till att vara konstruerad kring ett specifikt skeende under det andra världskriget. Vid sidan av detta utnyttjar filmen sin miljö, rekvisita och kostymer för att porträttera kriget som en konstant katastrof, som i sekvensen med landstigningen vid Normandie. Publiken får exempelvis se hur flera soldater blir vanställda som en följd av kriget. De scener som utspelar sig i städerna visar hur civilbefolkningen befinner sig i en liknande situation. Sammantaget innebär allt det här att filmen förmedlar en överväldigande negativ bild av den historiska period som den porträtterar. Filmens struktur för med sig effekten av att dessa mörka element sprids till många delar av samhället och inte är isolerade till en specifik del av det. Filmens slut förmedlar budskapet till publiken att vissa saker är värda att kämpa för och att det är möjligt att förbättra sin situation och att livet bör tas tillvara. Filmen kommunicerar också tydligt att den har avhandlat en väldigt viktig del av historien som människor borde visa vördnad för. Svaret på delfrågorna är att historien har betydelse för berättelsen. Konflikten skapas av de historiska elementen.

6.4 Shakespeare in love

6.4.1 De historiska elementen

Miljön i filmen består mest av sparsamt möblerade stenbyggnader eller enkla träkåkar. Ett utmärkande drag är att filmen försöker förmedla en flytande känsla för var gränsen mellan stad och landsbygd går. Även om filmen utspelar sig i London så förmedlas hela tiden känslan av att man befinner sig i en väldigt lantlig miljö. Det är glest mellan husen och det finns inte några moderna vägar eller gator. All miljö består i princip endast av naturell terräng. Karaktärernas kostymer är över lag extravaganta. Nästan alla de kvinnliga karaktärerna är iförda långa färgglada och opraktiska klänningar som täcker nästan varje del av deras kroppar. De manliga karaktärernas kostymer är mestadels också väldigt färgglada och inkluderar många broderade detaljer. De är ofta klädda i tights. Det har också betydelse att trots att kostymerna är synnerligen opraktiska så tycks de inte orsaka några besvär för karaktärerna som verkar kunna röra sig obehindrat. Detta stärker känslan av filmens försök att skapa en färgglad och dynamisk verklighet. Rekvisitan spelar en stor roll i skapandet av den här filmens historiska värld. Exempelvis sker all uppvärmning i husen med hjälp av levande ljus. Allt skrivande sker med hjälp av fjäderpenna och så vidare. De flesta karaktärerna har också ett högdraget och komplicerat sätt att tala, som bidrar till känslan av att vi befinner oss i en betydligt mer

formaliserad tid än den som filmen producerades i. Filmen ger inte publiken någon direkt information om vilken tidsperiod som filmen utspelar sig i, men det finns ett antal detaljer i filmens som kan ge stöd för en ganska exakt gissning. För det första så utspelas filmen under drottning Elizabeth I:s regeringstid. Detta placerar berättelsen under den andra halvan av 1500-talet och med tanke på att drottningen porträtteras som en äldre dam är det troligt att filmen utspelar sig under slutet av 1500-talet. Den här teorin stöds av att William Shakespeare är en huvudkaraktär i filmen och ser ut att vara någonstans mellan tjugo och trettio år, vilket skulle placera in berättelsen någon gång på 1590-talet. Slutligen det som mest fastställer när filmen utspelar sig är att filmen behandlar Christopher Marlowes död som ägde rum 1593. Det kan naturligtvis vara så att filmen inte följer någon verklig historisk kronologi men det är en stark indikator att alla tre exempel ovan överensstämmer med varandra.⁹⁷

6.4.2 Handling akt 1

Filmen utspelar sig i det sena 1500-talets England där William Shakespeare (Joseph Fiennes) är en ung lovande poet och dramatiker. Hans två senaste pjäser har varit kritiska och finansiella misslyckanden och till följd av detta är att hans välgörare och tillika ägaren av *The Royal Theater* Philip Henslowe (Geoffrey Rush) är svårt skuldsatt till den skrupelfrie utlånaren Hugh Fennyman (Tom Wilkinson). Både han och hans teatersällskap är i starkt behov av att hans nästa projekt blir en stor succé, men samtidigt har Shakespeare planer på att överge Henslowe och i stället sälja sin pjäs till Richard Burbage (Martin Clunes). Shakespeare har ett förhållande med Burbages älskarinna. Han behöver också 50 pund för att kunna köpa in sig i Burbages teater. Under en föreställning sitter den unga köpmansdottern Viola de Lesseps (Gwyneth Paltrow) bland åskådarna. Efter att ha sett pjäsen blir hon inspirerad till att bli skådespelare. Drömmen är dock svår att förverkliga eftersom det vid den här tiden var förbjudet för kvinnor att vara skådespelare, vilket innebär att hon är tvungen att förklä sig till man. Shakespeares första älskarinna är otrogen med en statstjänsteman vilket innebär att de bryter förhållandet och Shakespeare blir tillfälligt deprimerad. Strax därefter träffar Shakespeare Viola. Viola är dock redan bortlovad till Lord Wessex (Colin Firth). Han är en aristokrat som dock saknar den typen av ekonomiska tillgångar som Violas familj har. Lord Wessex har dock en viktig titel som Violas familj saknar. Lord Wessex har inte heller samma syn på kärlek som Viola och Shakespeare. Shakespeare ljuger för sin välgörare om hur långt han har kvar att skriva på sin

⁹⁷ Madden, John, "Shakespeare in love", 1998, Universal Pictures, <https://www.sfanytime.com/sv/player/shakespeare-in-love>

nya pjäs. Han säger att han nästan är färdig men i själva verket har han inte skrivit någonting alls. Detta får Shakespeares välgörare att utlysa auditions till den nya pjäsen. Viola ser sin chans och lyckas få en roll i pjäsen förklädd till man. Under tiden som hon och Shakespeare arbetar tillsammans blir de förälskade i varandra och första akten slutar med att Shakespeare får reda på hennes sanna identitet. Katalysatorn är att Shakespeare två senaste pjäser är finansiella misslyckanden. Resten av händelserna får ses som *cardinal functions*. Det är också en katalysator att Lord Wessex vill ha ekonomiska tillgångar medan Violas familj vill ha en titel.⁹⁸

I den här akten är det de historiska elementen miljö och kostym som samspelar med varandra, genom att kvinnor inte får vara skådespelare utan de behöver förkläda sig till män. Dessa faktum är mycket viktiga eftersom det kommer att påverka resten av handlingen. Senare får publiken också veta att både Viola och Shakespeare har en synnerligen modern uppfattning om kärlek. Båda två anser att det viktiga är parets känslor för varandra och inte om förhållandet skulle kunna leda till ekonomiska och sociala fördelar. Detta utgör ett problem av två skäl dels därför att ett förhållande mellan de båda skulle vara otänkbart då de kommer ifrån olika samhällsklasser, dels att Viola redan är bortlovad vilket visualiseras till publiken genom att Violas kläder är mycket mer eleganta än Shakespeares.

6.4.3 Handling akt 2

I den andra akten blev det ännu tydligare att pjäsen som Shakespeare arbetar på sakta utvecklas till Romeo och Julia samtidigt som Shakespeares och Violas förälskelse blir allt djupare. Med hjälp av ett montage sätter filmen in några av pjäsens mest kända repliker i ett komiskt sammanhang, eftersom de uppkommer till följd av att Viola och Shakespeare försök dölja sitt förhållande. Samtidigt ger drottning Elizabeth I (Judi Dench) sin välsignelse till Viola och Lord Wessex förlovning. Omständigheterna kring drottningens introduktion i berättelsen är mycket intressanta. Innan hon introduceras har Lord Wessex beskrivit henne som en mycket strikt och formell person, men när hon väl introduceras så börjar hon med att avbryta Violas långa och inställsamma hälsningsanförande med att hon vet vem hon själv är, dessutom förolämpar hon öppet Lord Wessex på olika sätt. Att filmen aktivt väljer att gå emot de förväntningar publiken har på drottningen bidrar till den något lättsamma och komiska ton som filmen sätter an. Efter detta kommer det ut att Viola har låtsats att vara att en man vilket leder till att teatern stängs

⁹⁸ IBID

och därmed slutar andra akten. *Cardinal functions* är Shakespeares och Violas förhållande, Shakespeares arbete med Romeo och Julia, Lord Wessex och Violas förlovning, avslöjandet av Viola och stängningen av teatern.⁹⁹

Det mest intressanta med den andra akten är att den faktiskt inte adresserar det problem som uppdagades i den första akten. Shakespeare och Viola tillbringar större delen av den andra akten tillsammans och av deras konversationer går det att dra slutsatsen att även om de inte är tillfreds med att samhället hindrar dem från att vara tillsammans så accepterar de detta. De gör aldrig något seriöst försök att omstörta samhällsordningen. Detta blir också tydligt när det tas i beaktning att ingen av de ifrågasätter det rådande regelverket som förbjuder kvinnor att vara skådespelare. Faktum är att de aldrig ens diskuterar ämnet. Min tolkning av den aspekten av filmen är därför att karaktärernas värderingar kan sägas vara bottnade i deras historiska verklighet och då specifikt i det historiska elementet miljö.

6.4.4 Handling akt 3

Burbage erbjuder teatersällskapet att sätta upp pjäsen på hans teater. Allt går bra fram tills att skådespelaren som spelar Julia glömmet bort alla sina repliker. Viola som vid det här laget har gift sig med Lord Wessex rycker in som Julia. När pjäsen är slut dyker en statstjänsteman upp och vill stänga igen teatern därför att den använder kvinnliga skådespelare. Drottningen går dock i god för att Viola inte är en kvinna. Vidare har Viola med sitt skådespel lyckats övertyga drottningen att riktig kärlek kan gestaltas i en pjäs. Shakespeare blir dock deprimerad av att Viola kommer att åka till Virginia med Lord Wessex. Shakespeare får inspiration av Violas resa och börjar genast till att börja arbeta på pjäsen ”Trettondagsafton”. Alla händelserna kan ses som *cardinal functions*.¹⁰⁰

Filmens slut innehåller flera ironiska och rent komiska partier men det påminner också publiken om vilken allvarlig situation karaktären befinner sig i. Först är det den absurda situationen att en kvinna tvingas spela en man som sedan spelar en kvinna. Det är också intressant att det är med hjälp av en annan kvinna, Elizabeth I som hon dels kommer ur knipan som hon befinner sig i men det är också så att Elizabeth I går i god för att Viola är en man. Filmen handlar i grunden om personer som gör avsteg mot den rådande ordningen. Men detta resulterade inte i

⁹⁹ IBID

¹⁰⁰ IBID

ett systemskifte utan det blev endast ett undantag. Det förekommer heller inte någon riktig diskussion om att genomföra ett sådant systemskifte. Detta innebär att filmens miljö förblir intakt.

Filmen stämmer in på Rosenstones idé om ett positivt budskap även om det är ofta är bitterljuvt. Filmen framstår som ett resultat av inskränktheten i dåtida samhällsnormer. Dessutom får publiken veta att även om denna kärlekshistoria inte slutar lyckligt så leder den till skapandet av Romeo och Julia, som är en av världens mest kända kärlekshistorier.¹⁰¹ McAdam beskriver filmens centrala handling som att den i hög grad sammankopplar heterosexuell kärlek med kreativitet eftersom berättelsen är konstruerad kring att Viola får fungera som Shakespeares musa.¹⁰² Eftersom filmen innehåller både ett starkt fokus på karaktärens individualism och hur denna kan tämjäs av samhällets restriktioner kan filmen kategoriseras som en postklassisk film.¹⁰³

6.4.5 Karaktärer

Filmens mest aktiva och inflytelserika karaktär är Viola eftersom det är hennes beslut som utgör en grundförutsättning för resten av handlingen. Hennes handlingar är nödvändiga på grund av de historiska regler som råder i filmen. De myndighetspersoner som avslöjar Violas dubbelspel kan sägas utgöra ett konserverande inflytande som är relaterat till den historiska normen. Filmen innehåller dock en överraskning eftersom drottning Elizabeth I utgör en delvis modifierande funktion i berättelsen som går emot det historiska regelverket, trots att hon i egenskap av drottning kan sägas förkroppsliga detta regelverk. Hon bibehåller det existerande regelverket och därför fungerar hon också som en konserverande karaktär. När det kommer till karaktärernas motivationer är det svårt att avgöra om de bör ses som allmänmänskliga eller djupt rotade i den historiska miljön. Viola och Shakespeare har en synnerligen modern syn på kärlek men de gör inte något konkret motstånd mot de rådande förhållandena. Vidare är det kanske möjligt att argumentera för att Shakespeares åsikter om fri kärlek är förankrade eftersom han befinner sig i en teatermiljö som verkar uppmuntra till att människor bejaktar sina känslor. Shakespeare och Viola är de karaktärerna i filmen som publiken är grupperade med eftersom de får allra störst utrymme i filmen och är nyckelspelare i dess handling.¹⁰⁴

¹⁰¹ Rosenstones, 2012, s. 53 – 54.

¹⁰² McAdam, Ian, *Pacific Coast Philology*, 2000, Vol. 35, No. 1 (2000), s. 49 - 60.

¹⁰³ Thanouli, 2019, s. 130.

¹⁰⁴ Madden, 1998.

Filmens mest aktiva karaktärer kan sägas vara exceptionella därför att de bryter mot de etablerade normerna, enligt Rosenstones. De är också exceptionella då de ingår i någon form av elit. Karaktärerna är antingen kungliga adliga, köpmannaklassen eller som i Shakespeares fall en av världshistoriens mest kända dramatiker. De faktorer som gör de flesta av karaktärerna exceptionella kommer ifrån deras specifika historiska miljö.¹⁰⁵

6.4.6 Sammanfattning

Shakespeare in love utnyttjar historien på många olika sätt. Många av de historiska elementen har en konkret inverkan på handlingen. Avslöjandet av Viola är den direkta orsaken till att teatern tvingas stänga. Inkluderingen av detta tillsammans med den förbjudna klassöverskridande romansen mellan Viola och Shakespeare talar för att filmen innehåller aspekter som går i opposition mot historiens miljö. De flesta av filmens karaktärer är införstådda med de regler som filmen har etablerat och ifrågasätter dem inte. Relaterat till detta är det faktum att de konkreta orsakerna till att den här konflikten kunde uppstå fortfarande är helt intakta när filmen är slut. Det är fortfarande förbjudet för kvinnor att vara skådespelare och det kyrkliga äktenskapet betraktas fortfarande som heligt vilket innebär att karaktärerna för det mesta är förankrade i filmens verklighet. Det lätt absurda i situationen lyfts fram av filmens sätt att använda kostymer och rekvisita för att förmedla en någorlunda lättsam ton. Sammantaget innebär detta att filmen kategoriseras som en oppositionell film.

När det kommer till filmens historysfär så är den också något svår att definiera. Det finns gott om historiska element i filmen som indikerar att det här är en betydligt mindre behaglig tidsperiod att leva i jämförelse med när filmen producerades. Samtidigt så lyckas filmen med hjälp av dess karaktärer och ämnesområden förmedla en bild av tidsperioden som en period av romantik och spänning. På grund av att filmen också inkluderar en hel del komiska inslag bidrar detta till att förmedla en ljus bild av den historiska perioden. Många av periodens regler framstår som löjliga trots att de är verkliga och orsakar problem för de som levde i denna tid. Sammantaget innebär detta att publiken kan roas över att de vet bättre och inser att dessa regelverk är fåniga och att de aldrig skulle komma på fråga i dagens samhälle. Svaret på

¹⁰⁵ Rosenstones, 2012, s. 53 – 54.

delfrågorna är att historien har betydelse för berättelsen och händelseförloppet kolliderar med universella aspekter.

6.5 Gladiator

6.5.1 De historiska elementen

De historiska elementen i *Gladiator* består mestadels av militär utrustning. De fullt bepansrade romerska soldaterna i filmen påminner till utseendet om medeltida soldater, med undantaget för att deras hjälmar inte täcker hela ansiktet. Vapenmässigt är armén utrustad med till exempel svärd, spjut, pilbågar och katapulter. Vad gäller kläder så bär befälen mantlar. Gladiatorernas utstyrselar är betydligt mindre påkostade. Som skydd mot skador så är många av gladiatorerna iförda endast brynja. De lägre stående karaktärerna är oftast iförda endast tunikor medan de karaktärer som befinner sig högre upp i samhällshierarkin, som senatorerna, vanligtvis är iförda togas. Kejsaren är oftast iförd en elegant dräkt. Skillnaderna i klädseln har en stor betydelse för hur filmen kommunicerar vilken klass som är prioriterad. Miljön i filmen är av två slag. När handlingen befinner sig utanför Rom består av miljön av tomma landskap eller öken. När handlingen utspelar sig i Rom så är miljön en stad där alla byggnader och skulpturer är helt vita. Rom är en stad full med elegant och storslagen arkitektur som tydligt etablerar stadens ställning som berättelsens absoluta maktcentra. Sammantaget ger filmen det visuella intrycket av att den utspelar sig i en storslagen och förfluten era. Filmen informerar publiken om att den utspelar sig 180 år efter Kristus i en introducerande text.¹⁰⁶

6.5.2 Handling akt 1

Handlingen inleds i Germania 180 år efter Kristus. Den romerska armén leds av general Maximus Decimus Meridius (Russell Crowe) vanligtvis kallad Maximus. Han leder armén till seger över de germanska folkstammarna. Slaget ägde rum vid den dåtida romerska gränsen mellan Rhen och Donau. När kriget är över ser Maximus fram emot att återvända hem till sin fru och son men den svårt sjuke romerska kejsaren Marcus Aurelius (Richard Harris) har en sista begäran av honom nu när han befinner sig i slutet av sitt liv. Han har insett att den romerska kejsarmakten bara har orsakat problem. Han har därför bestämt sig för att efter sin död ge Maximus temporär kontroll över armén för att så snabbt som möjligt ge armén tillbaka till

¹⁰⁶ Scott, Ridley, "Gladiator", 2000, Universal Pictures, <https://www.sfanytime.com/sv/movie/gladiator>

senaten och återupprätta den romerska republiken. Den här planen väcker dock ingen större entusiasm hos kejsarens son Commodus (Joaquin Phoenix) som fram tills nu har förväntat sig att efterträda sin far som kejsare. Detta får honom att i vredesmod mörda sin far och utropa sig själv till kejsare och beordra avrättning av Maximus. Precis innan soldaterna skall avrätta Maximus lyckas han ta sig fri, döda soldaterna och han beger sig hem till sin familj. Commodus beordrar då sina soldater att mörda Maximus fru och son. När Maximus kommer hem hittar han deras hem i ruiner och sin familjs döda kroppar. Kropparna har dessutom blivit skändade. Den första akten slutar med att Maximus kollapsar av utmattning och sorg på marken där han begravt sin familj. Han hittas där senare i filmen av slavhandlare. Katalysatorn är att Rom är ett kejsardöme. Resten av beskrivningen består av *cardinal functions*.¹⁰⁷

Hela konflikten i den första akten och filmen som helhet drivs av två historiska miljöelement som samspelar med varandra. Dels finns det politiska systemet som var i bruk när filmen utspelar sig. Det vill säga kejsarmakten som både driver Commodus handlingar och möjliggör dem. Detta blir tydligt när vakterna som skall avrätta Maximus är noga med att tala om för Maximus att de bara följer kejsarens order. Det andra historiska miljöelementet är idén om den äldre romerska republiken. Återinförandet av detta styrelseskick är den pådrivande faktorn för Marcus Aurelius agerande. Det centrala i filmen är att de två styrelseskickerna inte bara är abstrakta teoretiska idéer om hur ett samhälle borde vara utan de behandlas som realiteter som hela tiden för berättelsen framåt.

6.5.3 Handling akt 2

Maximus och de slavar som han färdas tillsammans med förs till Zuccabar, där dom blir sålda till gladiatortränaren Antonius Proximo (Oliver Reed). Han har ett förflutet som gladiatorslav innan han blev befriad av Marcus Aurelius. Proximo har för avsikt att träna upp sina nya slavar till gladiatörer. Det är i den här delen av filmen som det blir tydligt för publiken hur brutala de romerske gladiatorspelen kunde vara. Nästan alla gladiatorspelen har någon form av dödlig utgång och baserat på publikens reaktioner är det rimligt att anta att allmänheten betraktar den här aktiviteten som underhållning. Maximus är fortfarande deprimerad efter förlusten av sin familj och drar inte ut på striderna utan dödar motståndarna så fort som möjligt. Samtidigt som detta händer är Commodus upptagen med att bråka med senaten som han helst av allt vill

¹⁰⁷ IBID

avskaffa helt. I ett försök att vinna folkets gunst utlyser han ett 150 dagar långt gladiatorspel. Gladiatorspel i Rom var en tradition som hans far avskaffade. När Proximo för höra talas om gladiatorspelen beslutar han sig för att hans gladiatortrupp skall delta. De deltar och tack vare Maximus ledarskap lyckas de vinna i ett stort gladiatorspel. Detta leder till att Maximus tvingas att avslöja sin identitet inför Commodus och klargöra sina intentioner att hämnas Marcus Aurelius. Commodus bråk med senaten är en katalysator och resten av handlingen är *cardinal functions*.¹⁰⁸

Den här akten innehåller flera intressanta detaljer. För det första så är slaveri en helt accepterad institution i det romerska imperiet. Filmen visar att dessa slavars liv kunde vara minst sagt brutala, vilket gör det rimligt att tolka filmen som att den är motståndare till företeelsen. Samtidigt är det också så att det finns andra former av tjänstefolk representerade i filmen. Maximus själv har en tjänare som heter Cicero (Tommy Flanagan). Filmen är mycket noga med att använda ordet tjänare när de refererar till honom. Det kan tolkas som att filmen vill göra publiken medveten om att Maximus inte är en slavägare till skillnad från Commodus, vilket gör att publiken sympatiserar ännu mer med Maximus. Maximus framstår dessutom som en relativt modern person i jämförelse med många andra i filmen. Den andra detaljen är relaterad till gladiatorspelen. Gladiatorspelen porträtteras som ytterst brutala företeelser och vetskapen om att Marcus Aurelius avskaffade spelen i Rom leder till att publiken ytterligare sympatiserar med honom, samtidigt som det gör publiken ännu mer ovänligt inställd till Commodus eftersom han återinstallerar spelen. Den tredje intressanta detaljen är att Roms senat beskrivs som en församling vald av folket. Detta är en vag formulering som borde få många medlemmar av publiken att associera senaten med någon modern form av lagstiftande församling. Folket definieras dock aldrig i filmen. Samtliga tre områden; slaveri, gladiatorspelen och senaten utgör en del av den historiska miljön. Rekvisitan och kostymerna används för att visualisera dessa historiska element.

6.5.4 Handling akt 3

Tack vare sina insatser som gladiator är Maximus extremt populär bland det romerska folket så Commodus kan inte bara utan vidare avrätta honom. Samtidigt som allt detta pågår har Commodus konflikt med senaten blivit allt djupare. Maximus konspirerar med senatorerna för

¹⁰⁸ IBID

att de ska köpa honom fri från Proximo och smuggla ut honom ur Rom. Planen är att han då med sin armé kan störta Commodus och återinföra republik. Commodus får information om planen innan den genomförs, vilket ger honom förevändningen att fängsla och döda flera av de som tänker störta honom. Han skonar däremot Maximus som Commodus nu har bestämt sig för att döda i ett gladiatorspel där han själv strider mot Maximus. Innan spelet börjar knivhugger Commodus Maximus allvarligt vilket försämrar hans förmåga till att strida. Trots detta underläge lyckas Maximus med att besegra Commodus, som samtidigt verkar ha förlorat stödet från sina soldater som inte assisterar honom i striden. Båda två dör till följd av sina skador från striden. Filmen slutar med att Commodus syster, Lucilla (Connie Nielsen) uppmanar soldaterna och senatorerna till att hedra minnet av Maximus genom att följa de romerska traditionerna. Maximus popularitet är en katalysator och resten av handlingen är *cardinal functions*.¹⁰⁹

Under stora delar av filmen har Maximus framställts som en relativt modern person. Men under scenen då han diskuterar med senatorerna om att de skall köpa honom fri så att han kan störta Commodus med sin arme, så är hans argument för att de skall lita på honom inte särskilt moderna. Han kommer att ge upp makten endast för att han lovat Marcus Aurelius detta. Maximus ger alltså inget direkt stöd för det republikanska styrelseskicket. Slutet på filmen kan tolkas som att Roms ledning nu insett nackdelarna med kejsarmakten och att systemet nu kommer att ändras.¹¹⁰

Hammar och Zander beskriver *Gladiator* som ett typexempel på en film som prioriterar poetiskt sanning framför historisk sanning. Det är mest fokus på att filmen ska vara tilltalande för en amerikansk publik.¹¹¹ Detta kan förklara det i det närmaste kompakta stödet för det republikanska styrelseskicket, det är dock samtidigt så att filmen följer den interna logiken som den har etablerat.

6.5.5 Karaktärer

Filmen innehåller ett flertal aktiva karaktärer vars handlingar relaterar till de historiska elementen. Till att börja med har vi Marcus Aurelius som fattar ett aktivt beslut som är att avskaffa kejsardömet. Han är därför en inflytelserik karaktär. Commodus fattar egna aktiva

¹⁰⁹ IBID

¹¹⁰ IBID

¹¹¹ Hammar & Zander, 2015, s. 14.

beslut som alla syftar till att bevara kejsarmakten. På grund av detta är han både en konserverande och inflytelserik karaktär. Maximus är den karaktär som publiken är grupperad med. Han fattar inte särskilt många aktiva beslut, utan han påverkas mest av de beslut som de båda kejsarna har fattat. Han kan därför säga ha en modifierande roll under stora delar av filmen. Hans dominerande karaktärsdrag kan sägas vara lojalitet gentemot Marcus Aurelius. Filmen ger ingen djupare förklaring utan detta kan ses vara allmänmänskligt beteende. Utöver lojalitet kan hämnd sägas vara hans dominerande drivkraft, som förklaras av filmens handling. Marcus Aurelius dominerande karaktärsdrag kan sägas förklaras med att han med tiden har insett de misstag han begick tidigare i livet. Han kan därför ses vara förankrad i den historiska verkligheten. I teorin skulle det vara möjligt att göra samma typ av argument för att förklara Commodus karaktärsdrag eftersom filmen är tydlig med att han har levt hela sitt liv i tron om att han kommer att bli kejsare en dag. Dock undermineras detta argument av att Commodus verkar vara den enda karaktären i filmen som helhjärtat stöder kejsarmakten, vilket talar för att Commodus motiv skulle kunna vara rotade i hans personliga psykologi snarare än hans historiska bakgrund.¹¹²

De aktiva karaktärerna kan sägas vara exceptionella, enligt Rosenstones. Marcus Aurelius och Commodus är båda kejsare. Maximus är den mest respekterade militären i det romerska imperiet. De är exceptionella på grund av deras positioner i samhället som är en del av deras historiska miljö.¹¹³ Filmen kan kategoriseras som en klassisk historisk film eftersom fokus är konstant riktat mot karaktärers handlingar och motivation.¹¹⁴

6.5.6 Sammanfattning

Funktionen av de historiska elementen i *Gladiator* är på ett sätt mycket tydliga. Det handlar om att konstruera en berättelse där konfliktlinjen går mellan kejsarmakt och republik. Det är också uppenbart att det är det republikanska systemet som förespråkas i filmen. Samtidigt finns det andra element i filmen som inte är direkt politiska men som är specifika för den tidsperiod som porträtteras och som används för att ge de två olika sidorna positiva respektive negativa karaktärsdrag. Exempel på detta är hur filmen kombinerar miljö och rekvisita för att porträttera Rom som en plats där dödligt våld var att betrakta som underhållning, och som uppmuntras av

¹¹² Scott, 2000.

¹¹³ Rosenstones, 2012, s. 53 – 54.

¹¹⁴ Thanouli, 2019, s. 115.

kejsaren. Filmens kostymer bekräftar också den här samhällshierarkin med allt enklare kläder beroende på var i samhällshierarkin som karaktären befinner sig. Detta skulle alltså vara goda argument för att filmen överlag stämmer in på den oppositionella kategorin för hur historia kan användas för att generera konflikt. Men samtidigt går det att tolka filmens karaktärer som att de är förankrade i filmens verklighet. De karaktärer som förespråkar republik kan sägas göra det för att de befinner sig i en position där de skulle tjäna på ett sådant system och karaktärer som förespråkar kejsarmakten kan sägas göra det på för att de skulle tjäna på ett sådant system. Filmens slut går att tolka som att Rom har insett nackdelarna med kejsarmakten och därför kommer att återgå till ett republikanskt styre. Detta skulle alltså innebära att filmens upplösning innebär ett definitivt brott mot de etablerade historiska elementen som kritiseras.

Sammanfattningsvis innebär det att historysfären som etableras av den här filmen förmedlar ett mörkt budskap om den här förflutna tidsperioden. Filmen lyckas dessutom förmedla en känsla av att den utspelar sig under en storslagen period som trots att den hade en del mindre behagliga aspekter var värd att kämpa för och det kan ha varit möjligt att rädda den. Dessutom kan filmen fungera som en varning för farorna med maktkoncentration. Svaret på delfrågorna är att historien fyller en funktion i berättelsen och att den skapar konflikten.

6.6 Chicago

6.6.1 De historiska elementen

Filmen är en musikal och använder jazzmusik och utspelar sig i Chicago på 1920-talet. De historiska elementen framkommer allra tydligast i karaktärernas kläder. Nästan alla män i filmen går klädda i kostym. När de är utomhus är de iförda långa bruna ytterrockar och bär fedorahattar. För de kvinnliga karaktärerna varierar deras kläder kraftigt beroende på vilken situation de befinner sig i. När de uppträder på en jazzklubb är de lättklädda och oftast bara införda livstycken och strumpbyxor. När de inte uppträder är de dock enkelt, men propert klädda. Fängelseuniformerna som används i filmen är grå med knappt synliga ränder. Vad rekvisitan anbelangar har det mesta att göra med olika typer av media. Filmen använder sig av radio och tidningar som de moderna nyhetsmedierna. Arbetsredskapen för att producera tidningarna är gammalmodiga kameror som använder blix och manuella skrivmaskiner. Bilderna som finns i tidningarna är alla svart-vita. Filmen innehåller inga detaljer som faktiskt

bekräftar vilket år eller vilken tid som den utspelar sig i, men den innehåller en estetik som leder tankarna till 1920-talet.¹¹⁵

6.6.2 Handling akt 1

Filmen inleds med att Velma Kelly (Catherine Zeta-Jones) uppträder på en jazzklubb. Velma är iförd en mycket kort och tunn svart klänning och långa strumpeband. Hon sjunger en sång full av sexuella anspelningar. Publikens uppträdande är också värt att kommentera. Många i publiken dricker öl ur stora ölsejdlar och röker cigarr samtidigt som det här uppträdandet pågår. Parallellt med uppträdandet ser vi hur Roxy Heart (Renée Zellweger) och Fred Casely (Dominic West) är på väg att älska med varandra. Här är det av central vikt att det snart kommer att avslöjas att båda två är otrogna och hela sekvensen kulminerar med att polisen dyker upp för att arresterar Velma. Alla de här händelserna är behjälpliga i att etablera en ton av en skandalös och fartfylld värld samtidigt som det förmedlas att de karaktär som vi följer är ganska omoraliska.¹¹⁶

Roxy som har ambitioner om att en dag bli en framgångsrik jazzsångerska och Roxys älskare är på jazzklubben, men de går hem och väl hemma så mördar Roxy Fred. Han har ljugit för henne om att han känner managern på en jazzklubb. Nästan omedelbart efter dådet häktas hon på sannolika skäl misstänkt för mord. I häktet sitter då sedan tidigare Velma, som är Roxys stora idol. Velma är misstänkt för att ha mördat sin man och sin syster. De två hade en affär med varandra. För Roxys del så är hennes chanser att bli frikänd små tills hennes man Amos Hart (John C. Reilly) lyckas övertyga den skrupelfri advokaten Billy Flynn (Richard Gere) att representera henne i rättegången. Roxys ambitioner och att Fred ljög för henne utgör filmens katalysator. Resten av handlingen som har med Roxy att göra är *cardinal functions*.¹¹⁷

6.6.3 Handling akt 2

Billys strategi inför rättegången är att sälja in narrativet om Roxy som en i grunden god person som har gjort sina stora misstag, men ångrar sina handlingar. Fallet och Roxy själv får allt större uppmärksamhet i media. Media bevakar henne som om hon vore en filmstjärna och hon älskar uppmärksamheten. I den här delen av filmen finns det en särskilt intressant sekvens som består

¹¹⁵ Marshall, Rob, "Chicago", 2002, Miramax films, <https://viaplay.se/player/default/film/chicago-2002>

¹¹⁶ IBID

¹¹⁷ IBID

av en journalfilm om Roxy. Journalfilmen är svartvita filmklipp som är ackompanjerade av en glad berättarröst som informerar publiken om Roxys popularitet, utan att egentligen nämna någonting konkret om det mordfall hon står åtalad för. Stilen som filmen är gjord i väcker starka associationer till journalfilmer från äldre tid. I takt med att mediernas fokus flyttas till andra intressanta kriminalfall får Roxy allt mindre medialt utrymme. Roxy blir alltmer desperat för att bibehålla mediernas uppmärksamhet. Hon ljuger om att hon är gravid och hon blir alltmer odräglig och sparkar Billy. En av hennes medfångar avrättas och då sansar hon sig och börjar lyssna på sin advokat igen, som hon därefter tar tillbaka. De är nu redo för rättegången. Billys strategi och Roxys förehavanden är *cardinal functions*.¹¹⁸

Det är först i den här andra akten som de historiska elementen inte bara bidrar till att etablera den konkreta verkligheten och förmedla en ton utan också till att påverka den konkreta handlingen. Filmen porträtterar mediernas och allmänhetens fascination med brottslingar som en mycket vanlig företeelse. Detta spelar en central roll i hur huvudkaraktären väljer att agera eftersom den här fixeringen passar ihop med hennes personlighet och hennes vilja att stå i rampljuset. Mediernas och allmänhetens besatthet av brottslingar är att betrakta som en del av filmens miljö.

6.6.4 Handling akt 3

Trots att hela deras historia är lögn från början till slut lyckas Billy och Roxy övertyga juryn om att Roxy i lagens mening är oskyldig. Hennes första tid i frihet blir inte vad hon hade tänkt sig. Roxy är inte längre i ropet. Medierna bryr sig inte om henne längre. Hon har svårt att få arbete som jazzsångerska, men en dag springer hon ihop med Velma som också har blivit frigiven. Efter lite övertalning lyckas Velma övertyga Roxy om att de bör bli partners och lansera sig som en duo. Det blir ett framgångsrikt koncept och det blir succé. Filmen slutar med att de är hyllade och framgångsrika. Även här kan Roxys förehavanden ses som *cardinal functions*.¹¹⁹

Filmens slut är konsekvent med den bild av verkligheten som har etablerats. Det blir nu tydligt att den grova brottsligheten är stor och utbredd och att dömda brottslingar kan falla ut ur rampljuset lika fort som de kom in. Brottsligheten är också så stor att det inte längre anses vara

¹¹⁸ IBID

¹¹⁹ IBID

anmärkningsvärt att en person som har mördat drar till sig allmänhetens uppmärksamhet. Det är dock fortfarande så att ingen verkar bry sig om den moraliska följden av brotten utan bara fokuserar på de detaljer som kan vara användbara till sensationsskriverier. De historiska elementen är samma som i tidigare akter. På grund av att karaktärerna fokuserar på sina egna behov kan filmen kategoriseras som klassisk historisk film.¹²⁰ Ethan Mordden anser att *Chicago* bör förstås som en satir över det amerikanska rättssystemet. Medierna prioriterar den underhållande aspekten av ett mordfall snarare än att fokusera på vilka fakta som är centrala för målet i fråga.¹²¹

6.6.5 Karaktärer

Karaktärerna i filmen kan alla sägas ha samma typ av vilja att vinna berömmelse. Eftersom nästan alla karaktärerna har en sådan vilja tycks detta vanligt förekommande i filmens historiska verklighet. Men på grund av att karaktärerna i mångt och mycket saknar bakgrundshistoria och att filmen etablerar få tydliga regler för hur samhället fungerar blir det svårt att dra några slutsatser om karaktärernas drivkrafter är historiskt förankrade eller om de är ett resultat av karaktärernas personlighet. Detta blir tydligt när det kommer till filmens huvudkaraktär som också är en karaktär som publiken är grupperad med. Roxy begår mordet därför att hon är rasande och har blivit lurad och tror att hon har gått miste om sin chans att bli känd. Hon uppnår detta som en följd av mediernas besatthet av brottslingar. Hennes handlingar är alltså kompatibla med tidsåldern men det etableras inget tydligt sammanhang mellan hennes personlighet och tidsåldern. Roxy är en inflytelserik karaktär eftersom hon begår mordet som sätter handlingen i rullning. Billy och Velma kan ses som modifierande karaktärer eftersom deras agerande för handlingen hela tiden är relaterade till Roxys handlingar.¹²²

En annan aspekt av *Chicago* är att karaktärerna inte stämmer in på Rosenstones beskrivning av exceptionella karaktärer. Filmen är tydlig med att karaktärerna är väldigt tidstypiska för den tid som de lever i. Det brott som begås är vanligt förekommande i filmens historiska verklighet och det framgår av filmens slut att det är så vanligt med frisläppta brottsliga som ägnar sig åt *show-business*, så det i sig drar inte till sig någon uppmärksamhet.¹²³

¹²⁰ Thanouli, 2019, s. 115.

¹²¹ Mordden, Ethan, *All that jazz*, Penn State University Press, 2018, s. 202.

¹²² Marshall, 2002.

¹²³ Rosenstones, 2012, s. 53 – 54.

6.6.6 Sammanfattning

Chicago är en mycket speciell film. Det är onekligen så att de historiska elementen bidrar till att förmedla känslan av att befinna sig i jazzeran. Filmens huvudkaraktärer matchar tonen på berättelsen men det går inte att komma ifrån att de enbart känns kompatibla med den historiska verkligheten och inte förankrade i den. Förklaringen till detta kan ligga i att karaktärernas motiv kan beskrivas som nästan helt allmänmänskligt universella. De är inte kopplade till något speciellt historiskt fenomen. Det faktum att många av karaktärerna i stort sett saknar bakgrundshistoria bidrar nog också till detta. Sammantaget innebär detta att filmens handling hade kunnat utspela sig i många tidsperioder med enbart små förändringar av filmernas handling. Filmen kan kategoriseras som en applicerande och dekorativ film.

Filmens historysfär förmedlar en stark bild av dess tidsperiod som en hedonistisk era där alla gör sitt bästa för att roa och gynna sig själva. Även om det är så att någon skulle bli skadad på grund av detta så gör det inte så mycket eftersom alla karaktärerna är involverade i samma typ av omoraliska aktiviteter. Det är överlag svårt att se någon övergripande sensmoral i hur filmen porträtterar det förflutna. Svaret på delfrågorna är att historien har en liten funktion för handlingen och att stora delar av händelseförloppet drivs av universella aspekter.

6.7 The last Samurai

6.7.1 De historiska elementen

Filmen utspelar sig i Japan. Miljön består i huvudsak av japanska städer som är belagda högt upp i bergen. Byggnaderna är konstruerade i trä med så kallade kinatak. Den övriga miljön är mest öppna landskap och fjordar. Karaktärernas kläder säger mycket om vilken position de har i filmens huvudkonflikt. De amerikanska soldaterna och den japanska armén bär alla samma typ av uniform. Den består av en mörkblå väst, guldknappar och en matchande keps. När de amerikanska soldaterna är civila går de klädda i kostym. Detta är också fallet för vissa japanska karaktärer. De karaktärer som strider på rebellernas sida är vanligtvis iförda någon form av kimono. När de är ute i strid bär de den traditionella japanska samurajrustningen. Rekvisitan utgörs mest av de olika sorters vapen som de stridande parterna har till sitt förfogande. Den japanska armén har tillgång till samma typ av teknologi som den amerikanska armén, det vill säga gevär, kanoner och någon form av kulspruta. De som strider på rebelsidan har en enklare

utrustning. De har samurajsvärd samt pilbågar. Båda sidor använder sig av hästar som transportmedel. Filmen informerar publiken om när berättelsen utspelar sig genom att vi får tillgång till huvudpersonens dagboksanteckningar som innehåller datum via *voiceover*.¹²⁴

6.7.2 Handling akt 1

Året är 1876, Kapten Nathan Algren (Tom Cruise) är en mycket erfaren soldat men har blivit alkoholiserad som en följd av de traumatiska upplevelser han fick utstå när han tjänstgjorde i indiankrigen. Arbetslös och utfattig får han en dag ett erbjudande om att hjälpa till att träna upp en ny modern japanska armé. Om projektet är framgångsrikt kan kejsaren ge amerikanska företag en exklusiv rätt till att sälja krigsmaterial till Japan. Andra centrala personer i projektet är Algrens för detta befäl Överste Colonel Bagley (Tony Goldwyn) som han avskyr på grund av de krigsbrott som han beordrade Algren att begå under kriget och Sergeant Zebulon Gant (Billy Connolly) som är en gammal vän till Algren. Den japanska affärsmannen Omura (Masato Harada) är den person som organiserar hela projektet. Samt den brittiske översättaren Simon Graham (Timothy Spall). Han är bekant med japanska seder och bruk. När de väl är på plats visar det sig Algren är den enda av karaktärerna som inte har några negativa fördomar gentemot de amerikanska urinvånarna. Dock är han vid den här tidpunkten lika främmande och negativt inställd till japansk kultur som de övriga. Snart blir det tydligt att inte alla i den japanska ledningen är entusiastiska över projektet, och det visar sig att en av kejsarens närmsta rådgivare samurajen Moritsugo Katsumoto (Ken Watanabe) leder ett uppror mot kejsaren med anledning av hans moderniseringsplaner. När Katsumoto och hans armé attackerar en järnvägstransport som ägs av Omura beordrar Omura den kejsarliga armén att anfälla Katsumotos styrkor. Den kejsarliga armén består av oerfarna bönder som inte kan hantera sina nya vapen. På grund av deras oerfarenhet blir den kejsarliga armén grundligt besegrad. I det följande slaget stupar nästan alla de kejsarliga soldaterna. På grund av den stora skicklighet som Algren visat under striden blir han tagen som krigsfånge. I filmen finns flera katalysatorer. Algrens situation i början av filmen, hela projektet samt konflikten med Katsumoto utgör katalysatorer. Träningen av armén, striden mellan de två styrkorna och Algrens tillfångatagande utgör *cardinal functions*.

125

¹²⁴ Zwick, Edward, "The last samurai", 2003, Warner Bros. Pictures, <https://viaplay.se/player/default/film/den-siste-samurajen-2003>

¹²⁵ IBID

Hela första akten drivs av filmens centrala konflikt som är frågan om modernisering kontra tradition, som manifesteras i filmens historiska element. Den konflikten utgör en grundförutsättning för berättelsen eftersom det är själva anledningen till att amerikanerna befinner sig i Japan. De historiska elementen fortsätter att ha en inverkan. En viktig anledning till att den kejserliga armén förlorade slaget var dess ovana vid att hantera sina vapen, medan deras motståndare var vältränade och erfarna i att hantera sina vapen.

6.7.3 Handling akt 2

Algren tillbringar större delen av den andra akten som Katsumotos krigsfånge. Till en början är han mycket skeptisk inställd till deras kulturella besatthet av att krigare inte får bli vanärade. En krigare begår hellre självmord än att bli besegrad av en motståndare. Med tiden får Algren en allt större förståelse för samurajernas livssyn. Han lär sig deras stridskonst. Algren lever i Katsumotos by fram tills våren anländer. En grupp ninjor infiltrerar byn och försöker lönmörda Katsumoto. Det misslyckas tack vare Algrens hjälp. Attentatet får till följd att Katsumoto och kejsaren bestämmer sig för att ha ett möte i Tokyo. Algren följer med. När de anländer till Tokyo står det klart att armén har utvecklats mycket under den tid som Algren varit borta. Katsumoto har ett enskilt samtal med kejsaren där han framför att han inte gör uppror mot kejsaren utan mot hans fiender. När kejsaren sedan ber honom om råd blir han oförmögen att ge några eftersom han inte kan råda kejsaren eftersom han ser honom som en levande gud. Efter mötet är det tänkt att Katsumoto ska närvara vid ett regeringsmöte men mötet blir kort. Katsumoto har tagit med sig sitt samurajsvärd till mötet. Detta är numera förbjudet och han ombeds att lämna ifrån sig svärdet eller lämna mötet. Han väljer att lämna mötet utan att han fått argumentera för sin ståndpunkt. Han anser att endast kejsaren kan beordra honom att lämna ifrån sig sitt svärd. Eftersom det är tradition att kejsaren inte talar inför allmänheten så beordrar han heller inte honom till att lämna från sig svärdet.¹²⁶

I den här scenen samspelar flera historiska element. Den centrala konflikten är en spegling av karaktärernas miljö. Det konkreta objektet, samurajsvärdet är en del av filmens rekvisita och slutligen förstärks de visuella kontrasterna med hjälp av karaktärernas kostymer där Katsumoto är iförd någon form av kimono och resten av regeringen är iförda västerländska kostymer. Senare får Algren reda på att det planeras ett nytt attentat mot Katsumoto. Algren lyckas stoppa

¹²⁶ IBID

även detta och han och Katsumoto flyr Tokyo. De är fast beslutna att besegrade den kejsarliga armén och bevisa för kejsaren att det traditionella sättet att bedriva krigsföring fortfarande är rätt väg att gå. Händelserna i akten utgör *cardinal functions*.¹²⁷

Det är tydligt att det är den sociala delen av filmens som driver handlingen. Det är tydligt att Katsumotos hängivenhet till traditionen och historien kring kejsarmakten stoppar honom från att övertyga kejsaren om sin sak, vilket i förlängningen kunde ha lett till att tona ner konflikten. Detta är något som utnyttjas av hans motståndare genom att de både tar avstånd från vissa av traditionerna som till exempel samurajsvärden samtidigt som de håller fast vid tanken om kejsarens gudalika status.

6.7.4 Handling akt 3

Den tredje akten består mestadels av den stora slutstriden mellan den kejsarliga armén och Katsumotos samurajer. Striden går inledningsvis bra för samurajerna tack vare Algrens strategi. Men allt eftersom får den kejsarliga sidan ett teknologiskt övertag som till sist blir alltför stort och de krossar samurajernas armé. Katsumoto begår då självmord i enlighet med traditionen. Den kejsarliga armén är trots allt imponerade av samurajernas insatser så de tillåter Algren att framträda inför kejsaren med Katsumotos svärd. Kejsaren blir då övertygad om att Katsumoto hade rätt trots förlusten. Han avblåser därför affärerna med amerikanerna och filmen slutar med att Algren återvänder till Katsumotos by. Dessa händelser utgör *cardinal functions*.¹²⁸

Det intressanta i den tredje akten är att det nu blir tydligt vilken effekt tidens gång kan ha på utvecklingen. Om man jämför den sista slutstriden med striden från den första akten blir kontrasterna tydliga. I den första akten var den japanska armén dåligt tränad och blev ett lätt byte för samurajerna. Men tack vare att tiden har gått så har armén blivit betydligt mer kompetenta i att hantera sin utrustning. Detta kan sägas fungera som en påminnelse för att tiden har sin gång och att det kan ha förödande konsekvenser. Det är samtidigt så att det är ett brutalt sätt som samurajerna blev besegrade på, men de fortsätter ändå att kämpa. Detta bidrar till att förmedla budskapet om att det är viktigt att hålla fast vid de gamla traditionerna, som också blir filmens slutgiltiga budskap.

¹²⁷ IBID

¹²⁸ IBID

Sean M. Tierney anser att filmen anspelar på flera troper av amerikanska kampsportsfilmer som går ut på att de asiatiska karaktärerna är underlägsen de vita karaktärer.¹²⁹ Detta är visserligen sant men jag skulle hävda att filmens dominerande budskap är att den japanska traditionen är att föredra framför den amerikanska moderniteten.

6.7.5 Karaktärer

Karaktärernas position i filmen är mycket intressanta. I början av filmen kan huvudkaraktären Algren beskrivas som en passiv karaktär eftersom han tycks vara fast i sin situation som har uppkommit på grund av händelser i hans förflutna. Filmen framställer också hans förflutna som orsaken till att hans nuvarande karaktärsdrag som är att vara allmänt negativt inställd till den amerikanska militären. Handlingen startar när Bagley agerar i egenskap av en inflytelserik karaktär. Den konkreta effekten av Bagleys erbjudande blir att han ger Algren en chans att lämna sitt förflutna och nuvarande belägenhet för att bege sig in i framtiden. Filmen har flera karaktärer vars handlingar ryms inom samma dynamik där Omura är det tydligaste exemplet på detta. Men filmens mest centrala aktiva karaktär är Katsumoto vars handlingar rör sig i motsatt riktning till de andra karaktärerna. Han vill bevara de historiska aspekterna av samhället som de andra karaktärerna försöker lämna och ersätta med nya. Det är också viktigt att det är den traditionalistiska sidan som publiken spenderar mest tid med alltså är publiken grupperad med traditionalisterna.¹³⁰

Samtliga aktiva karaktärer i filmen kan sägas vara exceptionella. Algren är en extremt skicklig militär. Omura är en skicklig affärsman och Katsumoto är en skicklig samuraj. Deras skicklighet porträtteras som en del av det deras talang snarare än deras historiska omständigheter.¹³¹ Eftersom karaktärernas motivation spelar en så stor roll för filmens handling kombinerat med att den finns inom en historisk kontext kategoriseras filmen som en postklassisk film.¹³²

6.7.6 Sammanfattning

¹²⁹ Tierney, Sean M., *Journal of Communication* 56, International Communication Association, 2006, s. 611.

¹³⁰ Zwick, 2003.

¹³¹ Rosenstones, 2012, s. 53 – 54.

¹³² Thanouli, 2019, s. 130.

The last Samurai är ett tydligt exempel på en film som kan kategoriseras som konstruerande. Filmen behöver de historiska elementen för att kunna existera. Katsumotos motiv är rotade i vad filmen porträtterar som den historiska föreställningen om hur ett samhälle borde vara. Dessa föreställningar resulterar så småningom i en kollision med den samurajernas historiska element och de historiska element som omger den amerikanska militären. Detta sker på två sätt. Först genom att det sker kraftmätningar mellan den gamla japanska teknologin och den amerikanska teknologin. Detta utgör en del av filmens rekvisita och eftersom den består av militär utrustning utgör den ett dödligt hot. Det är betydelsefullt att den amerikanska teknologin är betydligt mer effektiv i strid än den japanska. Det andra sättet blir synligt genom filmens kostymer där de karaktärer som är för modernisering klär sig i västerländska kläder. De karaktärer som inte är för en modernisering är iförda kimonos. Kostymerna hjälper alltså till att illustrera den centrala konflikten med karaktärernas utseende. Det är väldigt viktigt för berättelsen att de historiska elementen är konstruerade så som de är eftersom båda behöver vara etablerade samhällsfenomen för att berättelsen ska kunna fungera som den gör. Utifrån detta synsätt blir filmens slut mycket intressant då det föreslås att det korrekta svaret på filmens centrala frågor är att Japan borde hålla fast vid sina traditioner och inte moderniseras.

Den här filmen skapar en historysfär som förmedlar en väldigt mörk bild av historien och som fokuserar på de våldsammaste aspekterna. Filmen är konstruerad på ett sådant sätt att den tydligt informerar publiken om att berättelsen handlar om väldigt gamla och i vissa avseenden heliga traditioner som nu håller på att ryckas upp med rötterna. Filmen inkluderar också tidens gång som en relevant faktor i berättelsen, vilket gör publiken medveten om vikten av denna historiska faktor. Filmens övergripande budskap om historia är att gamla traditioner bör värnas och bevaras, vilket på ett sätt innebär att historien skall värnas. Svaret på delfrågorna är att historien har en funktion för berättelsen. Historien skapar också konflikten i berättelsen.

6.8 Troy

6.8.1 De historiska elementen

Filmen utspelar sig i det antika Grekland. Miljön domineras av sandstränder och storslagna färglösa stentempel. Staden Troja består också den uteslutande av sten, och är omgärdad av en enorm mur som gör staden ointaglig. Den militära utrustningen består av rustningar och hjälmar som inte täcker hela ansiktet. Armar och ben är också oskyddade. De civila männen är

oftast iförda någon form av toga. De kvinnliga karaktärerna bär vanligtvis långa klänningar som inte täcker deras armar. Rekvisitan består mestadels av militärutrustning som spjut, svärd, sköldar och pilbågar. För transporter används hästar och det finns också extremt enkla segelbåtar av trä. Filmen informerar publiken om den aktuella tidsperiod genom att inledningsvis zooma in en gobeläng som innehåller relevant bakgrundsinformationen.¹³³

6.8.2 Handling akt 1

Filmens handling tar sin början på 1200-talet före Kristus. Efter decennier av krig har kungen av Mykene, Agamemnon (Brian Cox) nästan lyckats erövra hela dagens moderna Grekland. Det är bara Troja som står utanför hans kontroll. Efter alla år av krig söker Agamemnons bror tillika kung av Sparta, Menelaus (Brendan Gleeson) fred med Troja. Under firandet av freden gästas Sparta av de trojanska prinsarna Hector (Erik Bana) och Paris (Orlando Bloom). Under tiden som de är där förälskar sig Paris och Menelaus fru Helen (Diane Kruger) i varandra. Hon följer med Hector och Paris tillbaka till Troja. Detta gör Menelaus ursinnig och han och Agamemnon startar på nytt krig med Troja. På sin sida här Agamemnon Akilles (Brad Pitt) som beskrivs som världens största krigare men som dock avskyr Agamemnon. Första akten avslutas med att de grekiska soldaterna intar Trojas strand. I närheten av stranden ligger ett tempel, som är tillägnat Apollo. Soldaterna dödar prästerna och plundrar templet. Agamemnons maktambitioner samt Paris och Helens förhållande utgör katalysatorer. Själva kriget utgör en *cardinal function*.¹³⁴

I den här första akten blev det tydligt att det finns en stark kungamakt i den värld som filmen konstruerat. Filmen indikerar också att det finns en stark krigarkultur, där krig ses som något naturligt och ärorikt, men trojanerna verkar dock inte dela detta perspektiv på krig utan de verkar i stället för värme, fred och frivillig kärlek. Alla dessa historiska element faller in under elementet miljö.

6.8.3 Handling akt 2

I början av akten visar det sig att Hector och Paris kusin Briseis (Rose Byrne) blev tillfångatagen av grekerna när templet plundrades. De flesta grekiska soldaterna förutom Akilles ser henne

¹³³ Petersen, Wolfgang, "Troy", 2004, Warner Bros. Pictures, <https://www.hbomax.com/se/sv/feature/urn:hbo:feature:GXuOsXgehqxqUJwwEAAAPp>

¹³⁴ IBID

som en sexslav. Först ger soldaterna henne till Akilles, men snart begär Agamemnon att hon skall placeras hos honom. Detta förargar Akilles som på grund av detta vägrar att strida. Paris utmanar Menelaus på duell. Om Paris vinner så måste den grekiska armén lämna Troja och om Menelaus vinner får han ta med sig Helen hem till Sparta. Duellen inleds och det står snart klart att Menelaus är den överlägsna krigaren. Paris blir rädd och gömmer sig bakom Hector som dräper Menelaus. Detta gör trojanerna segervissa och de går till attack mot grekernas läger. Väl där dräper Hector Akilles kusin Patroclus (Garrett Hedlund). Detta får Akilles att vilja strida igen. Alla dessa händelser utgör *cardinal functions*.¹³⁵

Den här akten innehåller en del historiska element som är värde att kommentera. Företeelsen att lösa konflikter med hjälp av dueller är historiskt förankrade i filmens miljö. Men det är dock tydligt att ingen av de båda sidorna tar seden på stort allvar eftersom båda bryter eller planerar att bryta mot den. Det är fortsatt en del av filmens miljö att kvinnor betraktas som egendom och är underordnade männen. Det är intressant att Akilles avsteg från den principen bidrar till att tona ner konflikten ett tag.

6.8.4 Handling akt 3

Tredje akten börjar med att Akilles utmanar Hector på duell och i den dräper honom. Han tar därefter med sig hans kropp tillbaka till lägret. Den hämtas senare av kung Priam (Peter O'Toole) som tar med sig Briseis tillbaka. Nu har grekerna kommit på ett sätt att ta sig igenom Trojas mur. De bygger en ihålig trähäst som kan inhysa flera soldater. De lämnar den full med soldater utanför Trojas portar. Trojanerna ser den som en gåva från gudarna och tar den in innanför murarna. Sent på kvällen tar sig soldaterna ut ur hästen. De dödar några vakter och öppnar portarna så att resten av armén kan ta sig in i Troja. Nästan alla trojaner blir dödade förutom några få däribland Helen, Paris och Briseis som lyckas döda Agamemnon innan de flyr Troja. Händelserna som beskrivs här är alla *cardinal functions*.¹³⁶

Filmens tema av kvinnlig rätt till kroppslig autonomi här får sin upplösning i och med att Briseis mördar Agamemnon. Detta var en följd av att han deklarerar sina intentioner av att ha henne som sexslav. Detta innebär att de karaktärer som på det ena eller andra sättet försöker kontrollera kvinnor kan säga har mist sina liv. Det är också värt att poängtera att detta slut

¹³⁵ IBID

¹³⁶ IBID

endast är möjligt därför att berättelsen också har inkluderat element av modern kärlek och en modern kvinnoyn. Filmen tar således tydligt avstånd från den här delen av miljön.

Ruby Blondell anser att filmen systematiskt berövar Helena agens. Hon kan ses som en arketypisk kvinnlig karaktär av agens till förmån för Akilles som kan sägas vara en arketypiskt manlig karaktär.¹³⁷ Dessa observationer är visserligen riktiga därför att Helen fungerar i mångt och mycket som en katalysator för resten av berättelsen för att senare bli nästan helt irrelevant medan Akilles får en väldigt central roll. Det övergripande temat i filmen stödjer kvinnlig agens.

6.8.5 Karaktärer

I början av filmen kan Paris och Helen beskrivas som inflytelserika karaktärer som går emot de förväntningar som samhället har på hur de bör agera. De negligerar de politiska konsekvenserna som kan uppstå på grund av deras förhållande. De följer således sina hjärtan med en modern syn på kärlek, eftersom deras handlingar går emot de intressen de har utifrån sina positioner. Deras positioner som inflytelserika förbyts dock ganska snart till att de blir modifierande karaktärer med ett relativt litet inflytande över händelseförloppet. Under stora delar av berättelsen är det i stället Agamemnon och Menelaus som är de mest inflytelserika karaktärerna. Anledningen till detta beror på deras historiska positioner som kungar. De båda har dock olika motiv till sina handlingar. Agamemnon kan sägas vilja bryta det status quo som rådde i Grekland tidigare eftersom han vill härska över hela området medan Menelaus främst vill återupprätta sin skadade heder. Utöver de karaktärer som kan beskrivas som inflytelserika finns det också en karaktär som kan beskrivas som modifierande och det är Briseis. Hon tillbringar större delen av berättelsen som en passiv karaktär till följd av att hon blev fångad som sexslav, vilket filmen presenterar som det normala. I den här typen av situationer är det således att betrakta som en historisk företeelse. Hon avslutar dock filmen som en modifierande karaktär i och med att hon mördar Agamemnon, vilket således kan tolkas som att hon gör uppror mot historien. I den här filmen är det inte tydligt vilken karaktär som publiken är grupperad med, men överlag är publiken grupperad med trojanerna.¹³⁸

Filmens karaktär är exceptionella till följd av deras samhällsklass, enligt Rosenstones. De flesta av karaktärerna är kungliga. Det relevant för deras möjligheter att agera i berättelsen undantaget

¹³⁷ Blondell, Ruby, *Classical Receptions Journal*, Vol 1. Iss. 1, Oxford University Press, 2009, s. 4.

¹³⁸ Petersen, 2004.

från denna regel är Akilles vars förmågor inte är kopplade till hans samhällsklass.¹³⁹ Eftersom filmens centrala konflikt kan säga vara driven av karaktärernas handlingar kategoriseras filmen som är klassisk historisk film.¹⁴⁰

6.8.6 Sammanfattning

Troy är en film där handlingen är ett resultat av den miljö som den är förlagd i. Här kan nämnas att en grundförutsättning för att kriget ska kunna äga rum finns i den starka kungens makt som ger vissa karaktärer i filmen möjlighet att ge utlopp för några av sina mest hemska sidor. De flesta karaktärerna har en positiv för att inte säga glorifierande inställning till krig, vilket framställs som den normala inställningen. Filmens fysiska miljö bidrar också till att förmedla detta eftersom det är en central del av filmens handling att grekerna inte kan ta sig över trojanernas mur. Den övriga rekvisitan består av vapen som utgör ett dödligt hot mot alla karaktärer. Kostymer bidrar till att förmedla vilken position karaktären har i termer av samhällsposition. Samtidigt finns det också tydliga inslag av värderingar som är mer moderna. Exempel på detta är att kvinnor borde ha rätt till sina egna kroppar och att välja kärlekspartner. Filmen innehåller således också moderna värderingar som går i opposition mot tidens normer. Filmen befinner sig dock i en särskild position när det kommer till konflikt eftersom den handlar om två olika stater med kulturella skillnader som strider mot varandra. Detta innebär att filmens huvudsakliga konflikt är genererad av de historiska elementen, specifikt den sociala delen av miljön. Filmen är således att betraktas som delvis oppositionell och delvis konstruerad.

När det kommer till filmens historysfär så formas en brutal, blodig och krigsglorifierad bild av det förflutna. Filmen framför också ett budskap om att historien är strukturerad och så till vida förmedlas ett storslaget intryck där flera personers öden kan avgöras på grund av några enskilda personers hybris och makthunger. Svaret på delfrågorna är att historien har en funktion för berättelsen. Händelseförloppet drivs av universella aspekter men de manifesteras i de historiska elementen.

6.9 *Inglourious basterds*

¹³⁹ Rosenstones, 2012, s. 53 – 54.

¹⁴⁰ Thanouli, 2019, s. 115.

6.9.1 De historiska elementen

Filmen utspelas i det naziokuperade Frankrike på 1940-talet. Handlingen sker mestadels inomhus i eleganta lokaler som exempelvis kaféer och biografer. Det finns en känsla av exklusivitet, speciellt om man jämför med dagens motsvarande lokaler. De manliga karaktärernas kostymer består mestadels av olika former av militära uniformer. De nazistiska officerarna är iförda mörkgröna uniformer. De är också vanligtvis synligt väl dekorerade med gradbeteckningar och utmärkelser. När det kommer till utstyrlarna som bärs av den nazityska eliten är de vanligtvis bruna till färgen och karaktärerna bär armbindel med symbol för nazityskland. Filmens mest betydelsefulla rekvisita är i olika former av skjutvapen såsom pistoler och maskingevär samt knivar. Utöver vapnen finns det är en annan typ av betydelsefull rekvisita i filmen och det är filmrullar. Filmen talar om för publiken när filmen utspelar sig genom att visa året som en text. Annan exposition levereras till publiken via *voiceover* matchade till montage. Filmen lägger också ett stort fokus på de språkliga förhållandena. De flesta karaktärernas språkkunskaper matchar deras nationalitet och förklaringar ges om en karaktär kan tala flera språk.¹⁴¹

6.9.2 Handling akt 1

Filmen börjar 1940 någonstans ute på den franska landsbygden. Nazistofficeren Hans Landa (Christoph Waltz) arbetar med att spåra upp judiska flyktingar i Frankrike. En inspektion slutar med att han dödar alla medlemmarna i en judisk familj utom en. Berättelsen flyttas sedan framåt fyra år och flickan som överlevde, Shosanna Dreyfus (Mélanie Laurent) driver nu en biograf i Paris. En kväll stöter hon på den tyske soldaten Fredrick Zoller (Daniel Brühl) som spelar sig själv i en nazipropagandafilm. Han bjuder henne på lunch där bland annat dr. Joseph Goebbels (Sylvester Groth) och Landa närvarar. De diskuterar var propagandafilmen skall ha premiär. Zoller lyckas övertyga Goebbels om att flytta den stora premiären där många höga nazistledare kommer att närvara på hans film till Dreyfus biograf. Parallellt med Dreyfus historia får publiken också följa en amerikansk militär enhet som går under benämningen *The Basterds* en styrka som mestadels består av judar under ledning av löjtnant Aldo Raine (Brad Pitt). De har i uppdrag att döda och skalpera nazister. De finns tre katalysatorer i filmen, Landas position som en nazistofficer, Dreyfus judiska bakgrund och introduktionen av *The Basterds*. *cardinal*

¹⁴¹ Tarantino, Quentin, "Inglorious Basterds, 2009, Universal Pictures, https://www.hbomax.com/se/sv/feature/urn:hbo:feature:GYg_RZgXeKEiCwEAAABF

functions är mordet på Dreyfus familj, att Dreyfus träffar Zoller samt flytten av premiären till Dreyfus biograf.¹⁴²

Filmen är redan från början full av relevanta historiska element. Till att börja med är andra världskriget och nazitysklands ockupation av Frankrike och deras förföljelse av judarna en grundförutsättning för resten av berättelsen. Det är dessutom så att dessa historiskt givna förutsättningar på ett konkret sätt påverkar handlingen framåt. Landas handlingar förklaras med att han är en nazist och Dreyfus position kan förklaras av det faktum att hon är judinna. Samtidigt syns redan nu att filmen tar avstånd från nazisterna först genom att visa hur en nazist mördar en till synes helt oskyldig familj. Detta följs sedan upp med introduceringen av *The Basterds* som ger publiken möjlighet att ge utlopp för sina negativa känslor som de nu känner för nazisterna. Alla de historiska elementen är en del av miljön vilket förstärks av kostymerna i form av uniformer och då särskilt nazisternas som bland annat är prydda med hakkors.

6.9.3 Handling akt 2

Nu när Dreyfus vet att hon kommer att ha flera inflytelserika nazister på plats i sin biograf bestämmer hon sig för att genomföra ett attentat där hon spränger hela biografen i luften med hjälp av filmrullar som enligt filmen består av ett väldigt antändbart material. Samtidigt planerar *The Basterds* ett eget attentat under premiären. Men två dagar innan premiären blir flera av de agenter som skulle varit med i operationen dödade i en skjutning med några nazister. Anledningen till att de hamnade i den här skjutningen var att en av agenternas tyska inte var övertygande nog och att samma agent använde fel tecken för att beställa tre öl. Detta innebär att de blir tvungna att genomföra attentatet utan agenter som kan tala tyska. Samtidigt så har insatserna blivit allt högre eftersom Hitler har bestämt sig för att närvara på premiären. Vid skjutningen var också skådespelerskan och agenten för de allierade Bridget von Hammersmark (Diane Kruger) med. Hon blev lätt skadad under striden, där hon tvingades lämna kvar en sko och en namnunderskrift som senare hittas av Landa. Alla dessa händelser är i sekvens där händelserna utgör *cardinal functions*.¹⁴³

I den här akten börjar filmen att bygga upp ett tema av ironi. En grundförutsättning för att Dreyfus fick möjlighet att börja planera attentatet är att hon har ett ariskt utseende och

¹⁴² IBID

¹⁴³ IBID

eftertraktas av en nazist. Det handlar inte bara om att en jude håller på att planera ett attentat mot nazister mitt framför näsan på dem utan att de anar någonting, utan det är också sättet som attentatet skall utföras på. Det ironiska är att nazisterna som porträtteras som stora entusiaster för filmmediet kommer att bli sprängda i bitar på en biograf. Metoden för att genomföra attentatet sker via en historiskt förankrad del av filmens rekvisita som är filmrullar. Platsen för attentatet, en biograf, är också en fysisk del av miljön. Den språkliga aspekten av filmens historiska miljö har också en effekt på handlingen och bidrar till temat att de karaktärer som ser sig själva som kompetenta i själva verket gör gigantiska misstag.

6.9.4 Handling akt 3

När det till slut är dags för premiären går allt fel för *The Basterds*. Landa lyckas få det bekräftat att von Hammersmark är en agent och dödar henne samtidigt som han låter gripa Raine som han börjar förhandla med. Landa går med på att inte stoppa komplotten om han får möjlighet att starta ett nytt liv i Amerika. Amerikanerna går med på dessa villkor men innan Landa överlämnas till amerikanerna ristar Raine ett nazikors i hans panna. Det visar sig dock att inget av detta var nödvändigt eftersom Dreyfus bomb gick av som den skulle och alla inklusive tredje rikets innersta ledning dog. Handlingen är uppbyggd av *cardinal functions*,¹⁴⁴

Det är i den här akten som filmens publik får utlopp för sin aggression mot nazismen när flera nazister blir dödade på ett våldsamt och brutalt sätt. Och allting var en ensam judes förtjänst som dessutom klarade av att interagera direkt med några i nazistpartiets högsta ledning utan att de märkte någonting. Samtidigt finns det också något bitterljuvt i att den grupp som har porträtterats som en effektiv antinazistisk mördarmaskin *The Basterds* endast bidrar med att låta en ledande aktör i förintelsen komma undan. Det blir ännu värre när det tas i beaktning att det här är inte vilken nazist som helst utan det är den nazist som orsakar filmens huvudkaraktär mycket smärta. Det allra värsta med filmen är att det är troligt att ingen fick reda på att det var Dreyfuss som låg bakom attentatet. Den karaktär som troligen fick äran för attentatet i de amerikanska underrättelserapporterna är Landa. De historiska elementen är samma som i tidigare akter.

Filmen skiljer sig onekligen från många andra filmer i genren inte minst när det kommer till hela dess handling. Stora delar av det som skrivits om filmen har fokuserat på hur den avviker

¹⁴⁴ IBID

från den faktiska historien samt vilka budskap som filmen sänder. Caroline Guthrie menar dock att filmen till viss del skapar en distans mellan sig och väl etablerade narrativ inom den här typen av film. Detta sker exempelvis genom att porträttera soldaterna som inkompetenta vars självsäkerhet orsakar problem.¹⁴⁵ Detta innebär att filmen skapar en i vissa avseenden mer trovärdig bild av historien även om dess handling är ren fiktion.

6.9.5 Karaktärer

Hans Landa är den mest aktiva karaktären i filmen eftersom det är hans handlingar som sätter händelsekedjan i rullning. Anledningen till att han har ett stort inflytande beror på att han är en del av ett etablerat system i filmens verklighet. Detta är också skälet till att *The Basterds* kan agera som inflytelserika karaktärer, men det är dock centralt att deras mål är det totalt motsatta från Landas. Landas motiv för sina handlingar kan sägas vara rotade i den historiska miljön, men det är samtidigt så att Landa själv beskriver sina handlingar som resultatet av hans nitiska personlighet. Filmens sista aktiva karaktär är Dreyfus som i början av filmen har små möjligheter till att modifiera sin situation som en följd av de historiska omständigheterna som hon befinner sig i. Hon kan säga svara motiverad av hämnd och avslutar filmen som den person som aktivt ger berättelsens slut en helt annan riktning än den som föreslogs av de historiska förhållandena. Det är på grund av allt detta som hon är den karaktär som publiken är mest grupperad med.¹⁴⁶ Filmens karaktärer kan sägas vara exceptionella på så sätt att många av de ingår i nazistpartiets ledning eller så porträtteras de som effektiva soldater. Den karaktär som spelar en avgörande roll i filmens upplösning är ganska normal och har bara möjligheter att handla på det sättet som hon gör på grund av lyckosamma omständigheter. Det är dock ett avsteg från Rosenstones teori att den mest avgörande karaktären inte är exceptionell.¹⁴⁷ På grund av fokus på karaktärer och hur deras enskilda handlingar påverkar handlingen kategoriseras filmen som klassisk historisk film.¹⁴⁸

6.9.6 Sammanfattning

Inglourious Basterds är en film där logiken i filmens berättelse är helt konsekvent med den historiska verklighet som filmen konstruerar. De fysiska elementen av filmens historiska miljö

¹⁴⁵Guthrie, Caroline, *Rethinking history* Vol. 23, No, 3, 2019, Routledge s. 344.

¹⁴⁶ Tarantino, 2009.

¹⁴⁷ Rosenstones, 2012, s. 53 – 54.

¹⁴⁸ Thanouli, 2019, s. 115.

som karaktärernas kläder fyller funktionen av att kommunicera vilken sida i kriget som karaktärerna tillhör. Filmens inredning kommunicerar att de flesta av karaktärerna som är nazister lever en bekväm livsstil medan filmens rekvisita som exempelvis skjutvapnen och filmrullarna tjänar ett destruktivt syfte eftersom de innebär flera karaktärers död. Samtidigt är det uppenbart att filmen är extremt oppositionell till den historia som den behandlar och konstruerar därför har filmen ett slut där delar av historien upphör. Filmen kan alltså kategoriseras som en konstruerande och oppositionell film.

Filmens historysfär är extremt våldsamt, men våldet gestaltas på ett sådant sätt att det blir så överdrivet att publiken blir medveten om att det är en fantasivärld som betraktas. Den bild som fantasivärlden ger är fullt kapabel att uppfylla publikens emotionella behov. Filmen innehåller också en hel del beska piller att svälja eftersom det inte alltid är de som förtjänar att bestraffas som blir bestraffade. På samma sätt är det inte alltid de som blir belönade som borde blivit belönade. Det övergripande temat blir således att historien är full av orättvisor som inte alltid läggs till rätta. Svaret på delfrågorna är att historien har betydelse för berättelsen och historien driver konflikten.

6.10 Sherlock Holmes

6.10.1 De historiska elementen

Filmen utspelas i London sent i den viktorianska eran. Miljön består mestadels av olika tegelbyggnader och fabrikslokaler. Bebyggelsen framställs som nästan lika tät som i en modern stad. Det finns trottoarer som påminner om de som finns i dag, dock är gatubelysningen betydligt enklare än dagens moderna. Det dominanta färdmedlet i filmen är droska. Filmen inkluderar också några moderna välkända byggnader som *Westminster Palace* och *Tower Bridge*. Om man tittar in i byggnaderna blir det tydligt att de på flera sätt skiljer sig åt från dagens moderna byggnader. Eldstäder utgör den viktigaste värmekällan. De manliga karaktärerna går för det mesta klädda i olika former av kostymer och bär inte sällan plommonstop. De kvinnliga karaktärerna är nästan uteslutande iförda långklänningar som täcker nästan hela deras kroppar. Den mest betydelsefulla rekvisitan i filmen utgörs av olika former av kemiutrustning. I övrigt finns det andra detaljer som är behjälpliga till att bygga upp

filmens historiska verklighet. Exempelvis är det mesta handskrivet och all distanskommunikation sker i princip med brev.¹⁴⁹

6.10.2 Handling akt 1

Filmen börjar med att detektiven Sherlock Holmes (Robert Downey jr.) och hans partner dr. John Watson (Jude Law) tillsammans med Scotland yard arresterar seriemördaren och påstådde svartkonstnären Lord Henry Blackwood (Mark Strong) som senare döms till döden och avrättas. Holmes börjar leta efter en man som är försvunnen men snart uppstår det en del frågetecken. Det verkar som att Blackwood har återuppstått från sin grav. Vid en undersökning av graven visar det sig att liket i graven är den försvunna man som Holmes letade efter. Katalysatorn är att Blackwood är en seriemördare och svartkonstnär. Hela handlingen kan ses som *cardinal functions* från händelserna från gripandet och framåt.¹⁵⁰

Första akten innehåller en del historiska element som kommer att visa sig vara relevanta för berättelsen. Det första elementet är att det faktum att Blackwood blev avrättad genom hängning. Det andra elementet är Blackwoods påstådda magiska förmågor som många av filmens karaktärer tror att han besitter. Många av dem är helt övertygade om att Blackwood har övernaturliga förmågor. Blackwoods påstådda förmåga är också en del av miljön. Deras reaktioner går att sammankoppla med ett av filmens mest återkommande skämt, nämligen att polisen är i princip helt inkompetent när det kommer till att lösa brott och saknar all förståelse för forensisk vetenskap. Att Holmes verkar vara den enda karaktären som har kunskaper i ämnet gör det rimligt att anta att forensisk vetenskap är ny i filmens verklighet. Dessa omständigheter utgör en grundförutsättning för berättelsen.

6.10.3 Handling akt 2

Holmes och Watson lyckas snart ta reda på offrets adress. Det visar sig att offret har utfört någon form av kemiska experiment. De hinner dock inte ta reda på mycket mer eftersom tre män snart dyker upp för att bränna ner lägenheten. Slagsmål bryter ut som slutar med att Holmes och Watson blir häktade. När de släpps fria blir de informerade om existensen av ett hemligt

¹⁴⁹ Ritchie, Guy, "Sherlock Holmes", 2009, Warner Bros.Pictures, <https://play.hbomax.com/page/urn:hbo:page:GXjtSkAk4KY-njwEAAA83:type:feature?source=googleHBOMAX&action=open>

¹⁵⁰ IBID

sällskap med högt uppsatta människor. Blackwood var medlem av detta sällskap. När ledaren för detta sällskap senare mördas samlas sällskapet. Det är då som Blackwood framträder livslevande och väljs till sällskapets nye ledare. Samtidigt lyckas Holmes och Watson spåra Blackwood till ett slakthus där han har bedrivit liknande experiment som den försvunna personen i kistan. Efter många om och men ger detta Holmes den information han behöver för att lösa fallet. Handlingen består av *cardinal functions*.¹⁵¹

I den här akten fortsätter de teman som etablerades i den första akten. Det intressanta är att Blackwood använder sina påstådda magiska krafter för att döda en av medlemmarna i det hemliga sällskapet. Detta leder till att han kan ta över ledningen. Blackwood använder således sina vetenskapliga kunskaper för att uppnå makt över en grupp som saknar hans kunskaper. Efter att Blackwood har blivit vald till ledare för sällskapet håller han ett kort tal där han klargör sina ambitioner som i korthet går ut på att återerövra USA. Det innebär att Blackwoods plan går ut på att använda sina kunskaper i vetenskap som kan sägas vara förankrade i nuet och framtiden för att mer eller mindre återupprätta det förflutna, dvs gå bakåt i historien. Förutom de historiska element som nämnts tidigare så kan nu också Blackwoods strävan efter att återupprätta det brittiska imperiet kunna sägas vara en del av miljön. Samtidigt bidrar scenen där Holmes och Watson slåss med hejdukarna till att etablera en något komisk ton eftersom de kostymer som karaktärerna bär gör att man inte förknippar de med denna typ av aktivitet.

6.10.4 Handling akt 3

Den tredje akten består av att Holmes lyckas stoppa Blackwoods plan. Planen har gått ut på att med hjälp av kemiska vapen baserat på cyanid döda flera av landets högsta politiker som är motståndare till honom. Samtidigt har han givet ett motgift till flera av de närvarande så att de tror på hans påståenden om att han har magiska krafter. Holmes stoppar Blackwood genom att förstöra det kemiska vapen som Blackwood har byggt. Filmen slutar med att Holmes förklarar alla stegen i Blackwoods plan från början till slut. Hela handlingen är *cardinal functions*.¹⁵²

Filmens upplösning innebär ett fullföljande av dess tema, att kunskaper kan användas bland annat för att manipulera för personlig vinning på bekostnad av andra. Holmes lyckas stoppa Blackwoods planer genom att använda samma typ av kunskaper och han förklarar för de andra

¹⁵¹ IBID

¹⁵² IBID

karaktärerna hur Blackwood var kapabel att genomföra sina trick. Därmed stoppar Holmes också återgången till det förflutna som Blackwood strävade efter. Holmes bidrar till en ljusare framtid där något liknande inte behöver hända igen. De historiska elementen är samma som i tidigare akter.¹⁵³

Ashley Liening menar att filmen i stora delar är en reaktion på tidigare *Sherlock Holmes* adoptioner. Dessa innehöll enligt Liening inte särskilt mycket action, vilket betyder att denna film gör Holmes till en actionhjärte.¹⁵⁴

6.10.5 Karaktärer

Eftersom filmen är en mysteriefilm skulle man kunna argumentera för att Blackwood är den enda inflytelserika karaktären för större delen av filmen, i alla fall fram till slutet då Holmes saboterar hans planer. Av samma skäl finns det heller ingen tydlig karaktär som publiken är grupperad med i traditionell mening. Holmes ligger närmast till hands men det är en central del i berättelsen att han vet mer än publiken. Blackwoods motiv för sina handlingar är att åstadkomma någon form av världsherravälde som han verkar bottna i att återskapa det brittiska imperiet i dess allra mäktigaste form eller om möjligt ännu mäktigare. Holmes intentioner är att bevara den rådande riktningen på samhällsutvecklingen och följa med i tiden. Holmes får ses som en modifierande karaktär för större delen av berättelsen.¹⁵⁵

Både Holmes och Blackwood sägs vara exceptionella karaktärer, enligt Rosenstones. Båda delar dessutom viktiga karaktärsdrag. Till exempel att båda är extremt kunniga inom det forensiska området.¹⁵⁶ Eftersom filmen visar hur karaktärernas agerande är ett resultat av den historiska miljön de verkar i kategoriseras filmen som är postklassisk historisk film.¹⁵⁷

6.10.6 Sammanfattning

I *Sherlock Holmes* är en stor del av filmens handling konsekvent med den historiska verklighet som filmen har etablerat. Filmens karaktärer är också förankrade i filmen eftersom den

¹⁵³ IBID

¹⁵⁴ Liening, Ashley, *Not Your Grandfather's Sherlock Holmes: Guy Ritchie's 21st Century Reboot of a 19th Century British Icon*, Oakland Journal 24, 2013, s. 42 – 43.

¹⁵⁵ Guy, 2009.

¹⁵⁶ Rosenstones, 2012, s. 53 – 54.

¹⁵⁷ Thanouli, 2019, s. 130.

bakgrundsinformation vi får om karaktärerna är konsekvent med deras position i berättelsen. Filmens mest centrala konflikt kan sägas vara den mellan vetenskap och vidskepelse som är en etablerade del av filmens historiska verklighet. Detta innebär att *Sherlock Holmes* är ett exempel på en historisk film där de historiska elementen driver konflikten. Detta kommuniceras till publiken direkt via filmens dialog men även den rent fysiska miljön spelar in. De dekorativa aspekterna av inredningen bidrar till att förmedla känslan av att filmen utspelar sig en tid där nya vetenskapliga forskningsfält introduceras som många människor inte förstår. En stor del av filmens rekvisita bidrar direkt till detta tema samtidigt som den också utgör ett fysiskt hot. Det är också möjligt att dra flera olika slutsatser utifrån historiens funktion i filmen. Det är visserligen så att de flesta karaktärerna framställs som okunniga med moderna måttstockar. Detta orsakar problem i berättelsen men samtidigt är det också så att berättelsen innehåller starka inslag av framtidstro i och med Holmes närvaro. Sammantaget innebär detta att filmen kan kategoriseras som en konstruerande film där de historiska elementen har en hög grad av dekorativ funktion.

Slutligen är filmens historysfär också något komplicerad. Å ena sidan finns det en väldigt proper yta baserat på hur karaktärerna klär sig och talar, men samtidigt agerar karaktärerna oftast på ett handfast sätt vilket inte stämmer överens med den välpulerade ytan. Detta förmedlar en något motsägelsefull och komisk bild av historien som fungerar med berättelsens komiska ton. Eftersom filmen innehåller en hel del actionelement som vanligtvis inte förknippas med den tidsperiod som filmen utspelar sig i går det också att argumentera för att filmen använder de historiska elementen för att etablera så stora kontraster som möjligt. Filmens budskap är generellt att människor borde följa med i tiden och blicka framåt och inte se tillbaka, även om framtiden till viss del kan bli mörk. Svaret på delfrågorna är att historien har betydelse för berättelsen och historien driver konflikten.

7 Slutsatser

Syftet med den här uppsatsen har varit att finna mönster i hur historia används och värderas i kommersiellt producerade historiska spelfilmer. För att uppnå detta syfte formulerades två delfrågor:

- Har historien en dekorativ funktion eller har den betydelse för berättelsen?
- Är det historien som skapar konflikt i berättelsen eller drivs händelseförloppet av universella aspekter?

Nu när undersökningen är genomförd kan jag konstatera att svaret på den första delfrågan är att historien har betydelse för filmernas berättelse. Samtliga filmer som analyserades innehöll dock dekorativa historiska element som fyllde en dekorativ funktion. Men de dekorativa elementen var nästan alltid där för att bekräfta och eller förstärka känslan av att befinna sig i en historisk miljö. Det är exempelvis fallet med filmer som *Titanic* och *Saving private Ryan*.

När det kommer till delfråga två så är svaret att i huvudsak är det historien som skapar konflikterna. Vad gäller de tre typerna av historiska element som har diskuterats, miljö, kostymer och rekvisita så visar resultaten att miljön är det mest relevanta elementet. Miljöns effekt blir mest tydlig i hur de olika samhällsklasserna eller yrkesgrupperna interagerar med varandra samt vilka olika typer av lagar och sociala förväntningar som följer med det. Det genomgående mönstret är att dessa strukturer ofta fungerar som ett hinder för vissa karaktärer att uppnå sina mål. Detta är fallet i exempelvis *Titanic* och *Shakespeare in Love* och inte sällan är det så att de karaktärer som är i en maktposition befinner sig i den tack vare de historiska förhållandena som gäller. Det försvårar också för de andra karaktärerna, exempel på detta är fallet i filmer som *Troy* och *Gladiator* men samtidigt är det också så att det finns flera intressanta skillnader i hur historien används.

Jag har kunnat identifiera fyra olika mönster för hur filmskaparna använder de historiska elementen:

- Konstruerande. Konflikten i filmen är helt förankrad i filmens historiska verklighet.
- Oppositionell. Konflikten är ett resultat av att de historiska elementen är inkompatibla med någon värdering i det samhälle som råder när filmen produceras.
- Applicerande. De historiska aspekterna är konsekvent med filmens konflikt men de är inte nödvändiga för att filmen ska kunna existera.

- Dekorerande. Filmens historiska element spelar ingen kausal roll i handlingen men de bidrar till att för kroppsliga de andra aspekterna av filmen.

Det bör understrykas att de fyra mönstren inte bör ses som en tydlig typologi där historiska filmer enkelt kan bli insorterade i olika fack. Tanken är snarare att alla historiska filmer använder flera av strategierna samtidigt beroende på vilken typ av historiskt element som används. De flesta filmer konstruerade på ett eller annat sätt eftersom de behöver vara det i syfte att kunna göra en effektiv skildring av den aktuella tidsperioden. *Titanic* är ett tydligt exempel på hur en film konstruerar en bild av det förflutna för att sedan kunna kritisera densamma. På samma sätt är de flesta filmer oppositionella eftersom en berättelse oftast behöver någon form av konflikt för att intressera publiken. Det är också intressant när filmerna tydligt tar ställning mot de tidsströmningar som filmen utspelar sig i, som i fallet med *Titanic* och *Shakespeare in Love*. Vissa filmer kan sägas vara applicerande vilket innebär att dess karaktärer och handlingen passar in i en historysfär. Filmerna behöver inte de historiska elementen för att kunna bibehålla de vitala delarna av berättelsen. Exempel på den här typen av filmer är *Saving private Ryan* och *Chicago*. Alla filmer kan också sägas vara dekorerande till en viss grad.

Resultatet av undersökningen visar att de fyra mönstren är förvånansvärt stabila eftersom de på det ena eller andra sättet är tillämpbara på alla filmer som fanns med i analysen. Detta trots att filmerna visade sig inrymma en förvånansvärt stor bredd när det kom till hur filmerna värderade historien. Filmerna kan sägas belysa negativa aspekter av historien som dessutom har en effekt på filmernas berättelse. De förmedlar bilder av historien som är dramatiska, tragiska och komiska och de innehåller karaktärer som är romantiska kärleksfulla, lojala och psykotiska. Resultaten är också kompatibelt med indelningen av historiska filmer där det visar sig att de flesta filmerna som i undersökningen stämmer in på den klassiska filmkategorin.¹⁵⁸

När det kommer till karaktärerna så visar undersökningen att publiken ofta följer de karaktärer som missgynnas av de historiska förhållandena. Den här typen av karaktärer har dessutom ofta utrustats med en viss grad av moderna värderingar jämfört med övriga karaktärer. Detta är fallet i filmer som *Titanic* och *Gladiator*. Det finns dock också filmer som har en mer positiv syn på historien. Exempel på detta är *The last Samurai* och *Saving private Ryan*. Dessa filmer

¹⁵⁸ Thanouli, 2019, s. 115, 130.

förmedlar budskapet till publiken att de ska känna vördnad inför det förflutna eller en vilja att bevara det. En annan intressant aspekt av resultaten är att de negativa aspekterna av historien sällan eller aldrig förändras utan de förblir intakta när filmen är slut. Detta är fallet i filmer som *Shakespeare in Love* och *Chicago*. Detta betyder att filmernas berättelser utgörs av undantagsfall i historien. Undersökningen visar också till viss del stöd för Rosenstones observation om historiska dramer och då speciellt observationen om att historiska dramer ofta innehåller moderna teman.¹⁵⁹

Jag anser att uppsatsens teoretiska och metodologiska angreppssätt bestående av semiotik och narrativ analys över lag har varit framgångsrikt. Det innebär dock inte att detta tillvägagångssätt saknar begränsningar. Exempelvis har det i vissa delar av analysen varit svårt att göra tydliga åtskillnader mellan vad som i en karaktärs agerande kan förklaras som en följd av att de är en del av en historisk period och vad som är en följd av deras personlighet.

De fyra mönstren kan vara användbara i framtida historisk forskning men det får tiden utvisa. En relevant fråga för vidare forskning är om de fyra mönstren kan appliceras på historiska filmer som har en mer komisk infallsvinkel.

¹⁵⁹ Rosenstones, 2012, s. 53 – 54.

8 Litteraturförteckning

Blondell, Ruby, *Classical Receptions Journal*, Vol 1. Iss. 1, Oxford University Press, 2009.

Cameron, James, "Titanic", 20th Century Fox Paramount Pictures, 1997,
<https://www.disneyplus.com/sv-se/movies/titanic/1vXLGiOUqEP9>.

Costner, Kevin, "Dances with Wolves", Orion Pictures, 1990,
<https://www.sfanytime.com/sv/movie/dancing-with-wolves>.

Field, Syd, *Screenplay – The foundations of screenwriting*, Delta Random House Inc. New York New York, 2005.

Greiner, Rasmus, *Cinematic Histospheres - On the Theory and Practice of Historical Films*, Palgrave MacMillan, 2021.

Guthrie, Caroline, *Rethinking history* Vol. 23, No, 3, 2019, Routledge, 2019.

Hall, Stuart, "Chapter 1, The work of representation": Stuart Hall, Jessica Evans & Sean Nixon (red.), *Representation - Cultural representations and signifying practices*, SAGE Publication Ltd, 2013.

Hammar, Isak & Zander, Ulf, *Svärd, sandaler och skandaler: antiken på film och i TV*, Studentlitteratura AB, 2015.

Karlsson, Klas-Göran, "kap 2 Historia, historiedidaktik och historiekultur – teori och perspektiv": Klas-Göran Karlsson & Ulf Zander (red.), *Historien är närvarande – Historiedidaktik som teori och tillämpning*, Studentlitteratur, 2018.

Karlsson, Klas-Göran, "kap 3 Historiekulturella manifestationer – historia i ord, bild och musik": Klas-Göran Karlsson & Ulf Zander (red.), *Historien är närvarande – Historiedidaktik som teori och tillämpning*, Studentlitteratur, 2018.

Karlsson & Ulf Zander (red.), *Historien är närvarande – Historiedidaktik som teori och tillämpning*, Studentlitteratur, 2018.

Liening, Ashley, *Not Your Grandfather's Sherlock Holmes: Guy Ritchie's 21st Century Reboot of a 19th Century British Icon*, Oakland Journal 24, 2013.

Madden, John, "Shakespeare in love", 1998, Universal Pictures,
<https://www.sfanytime.com/sv/player/shakespeare-in-love>

Marshall, Rob, "Chicago", 2002, Miramax films,
<https://viaplay.se/player/default/film/chicago-2002>

McAdam, Ian, *Pacific Coast Philology*, 2000, Vol. 35, No. 1, 2000.

Mordden, Ethan, *All that jazz*, Penn State University Press, 2018.

Pantinga, Carl, *Moving Viewers American - Film and the Spectator's Experiences*. University of California Pres, 2009,

Petersen, Wolfgang, "Troy", 2004, Warner Bros. Pictures,
<https://www.hbomax.com/se/sv/feature/urn:hbo:feature:GXuOsXgehqxUJwwEAAAPp>

Queckfeldt, Eva, "kap 2 Det var en gång... Om historiska romaner och romaner som blivit historiska": Klas-Göran Karlsson & Ulf Zander (red.), *Historien är nu – En introduktion till historiedidaktiken*, Studentlitteratur, 2009.

Ritchie, Guy, "Sherlock Holmes", 2009, Warner Bros.Pictures,
<https://play.hbomax.com/page/urn:hbo:page:GXjtSkAk4KY-njwEAAA83:type:feature?source=googleHBOMAX&action=open>

Rosenstones, Robert A., *History on Film – Film on History 2nd edition*, Routledge, 2012.

Scott, Ridley, "Gladiator", 2000, Universal Pictures,
<https://www.sfanytime.com/sv/movie/gladiator>

Spielberg, Steven, "Saving private Ryan", 1998, Paramount Pictures,
<https://viaplay.se/film/radda-menige-ryan-1998>

Tarantino, Quentin, "Inglorious Basterds, 2009, Universal Pictures,
https://www.hbomax.com/se/sv/feature/urn:hbo:feature:GYg_RZgXeKEiCrwEAAABF

Thanouli, Elefteria, *History and film - A tale of two disciplines*, Bloomsbury publishing, 2019.

Tierney, Sean M., *Journal of Communication* 56, International Communication Association, 2006.

Vogel, Harold L., *Entertainment Industry Economics – A guide for Analysis*, eight edition, Cambridge University Press, 2011.

White, Hayden, *The question of Narrative in Contemporary Historical Theory*, History and Theory, 23:1, 1984.

www.awardsdatabase.oscars.org/search/results, nerladdat 2023-02-27.

www.The-numbers.com, nerladdat 2023-02-19.

Zander, Ulf & Karlsson, Klas-Göran (red.), *Katastrofernas århundrade – Historiska och verkningshistoriska perspektiv*, Studentlitteratur, 2009.

Zander, Ulf, *Clio på bio*, Historiska media, 2006.

Zwick, Edward, "The last Samuraj", 2003, Warner Bros. Pictures,
<https://viaplay.se/player/default/film/den-siste-samurajen-2003>