



HÁSKÓLI ÍSLANDS
Hugvísindasvið

**Kvikmyndir Sofiu Coppola
í ljósi höfundarkenningar
kvikmyndafræðinnar**

Ritgerð til B.A.-prófs í kvikmyndafræði

Ninna Rún Pálmadóttir

Maí 2014

Háskóli Íslands
Hugvísindasvið
Kvikmyndafræði

Kvikmyndir Sofiu Coppola
í ljósi
höfundarkenningar
kvikmyndafræðinnar

Ritgerð til B.A.-prófs í kvikmyndafræði

Ninna Rún Pálmadóttir

Kt.: 161291-3079

Leiðbeinandi: Björn Ægir Norðfjörð

Maí 2014

Ágrip

Í þessari ritgerð er leitast við að staðsetja leikstýruna Sofíu Coppola í umfjöllun kvikmyndafræðinga um höfundarkenninguna og greina verk hennar í ljósi kenningarinnar.

Fyrst er fjallað um kenninguna sjálfa, grein gerð fyrir megináherslum hennar og spurt hvað felist í því að kallast sannur kvikmyndahöfundur, eins og þessar áherslur hafa verið kynntar af fræðimönnum.

Í ritgerðinni eru kvikmyndir Sofíu, sem eru fimm talsins, greindar kerfisbundið og þeim skipt í tvo flokka eftir innbyrðis tengslum þeirra en einnig því sem greinir þær að. Höfundareinkennin eru dregin fram, persónur og stílbrigði greind og ljósi varpað á innihaldsbemu og einkenni Sofíu sem leikstýru. Fyrst eru það myndirnar sem fjalla um unglunga, *The Virgin Suicides* (1999), *Marie Antoinette* (2006) og *The Bling Ring* (2013) og því næst þær sem fjalla um samskipti tveggja aðila og beinast frekar að fullorðnu fólki, *Lost in Translation* (2003) og *Somewhere* (2010).

Meginniðurstöður greiningarinnar eru að ákveðinn stíll í kvikmyndatöku og sérstök áferð einkenni höfundaverk Sofíu. Hún gefur áhorfandanum sjálfum færi á að túlka það sem fyrir augu ber með löngum tókum og notkun þagna sem ekki er mjög algengt í Hollywood-myndum samtímans. Ráðvilltar persónur og sams konar þemu eru ráðandi í öllum myndunum.

Þegar tekur saman útskýringar fræðimanna á því hvað kvikmyndamaður þurfi að hafa til brunns að bera til að kallast sannur höfundur, er niðurstaðan sú að Sofía Coppola falli vel inn í þann hóp. Hún sér um handritsvinnuna og kvikmyndastíllinn er frá henni kominn. Bakgrunnur hennar og lífstíll almennt er mikill áhrifaþáttur í viðfangsefni myndanna og því greinileg spennan á milli eigin reynslu og verkanna, eins og bent hefur verið á að sé mikilvægur þáttur í höfundarkenningunni. Þessi innri merking kemur sterkt fram þegar rýnt er í stemninguna í myndum hennar.

Efnisyfirlit

1. Inngangur	5
2. Fræðilegt yfirlit.....	6
3. Kvikmyndir Sofiu	13
<i>Ung að eilífu</i>	13
<i>Týnd einhvers staðar</i>	17
4. Niðurstöður og umræða	21
5. Lokaorð	28
Heimildaskrá	30
Kvikmyndaskrá	31

1. Inngangur

Fyrstu höfundarkenningar kvikmyndafræðinnar lögðu mikla áherslu á að leikstjóri kvikmyndar væri hinn eini sanni höfundur hennar. Þeirri umræðu kvikmyndasinna hefur lengi verið haldið á lofti og á uppruna sinn að rekja til skrifa kvikmyndagagnrýnenda í Frakklandi fyrir kvikmyndatímaritið *Cahiers du Cinéma*. Síðan þá hafa margir nálgast þær kenningar og túlkað á mismunandi vegu en sú umræða hefur fyrst og fremst snúist um mikilvægi leikstjóra sem listræns höfundar kvikmyndar (Grant, 2008, bls. 2).

Markmið þessarar ritgerðar er að fjalla um leikstýruna Sofiu Coppola og reyna að svara því hvar í höfundarkenningunni hún eigi heima með tilliti til meginþátta kenningarinnar.

Í ritgerðinni verður leitast við að svara eftirfarandi spurningum:

- Hvaða höfundareinkenni má greina í kvikmyndum Sofiu?
- Er Sofia Coppola kvikmyndahöfundur (auteur) samkvæmt höfundarkenningunni?

Ritgerðinni er skipt upp í fjóra meginkafla. Í kaflanum hér á eftir er fjallað um höfundarkenninguna og helstu hugmyndir sem settar hafa verið fram um hana. Í þriðja kafla verður athyglinni beint að kvikmyndum Sofiu Coppola, en sá kafla skiptist í tvo hluta þar sem skoðuð eru einkennandi frásagnarþemu og er myndunum skipt í tvo flokka með hliðsjón af þeim. Annars vegar er fjallað um myndirnar *The Virgin Suicides*, *Marie Antoinette* og *The Bling Ring* og hins vegar *Lost in Translation* og *Somewhere*. Fjallað verður um stíl í kvikmyndaöku, lýsingu, litbrigði og fleiri þætti sem varða útlit myndanna auk þess sem rýnt verður í persónur þeirra. Í fjórða kafla eru niðurstöður greiningarinnar dregnar saman og ræddar í ljósi rannsóknarspurninganna. Í lokaorðum legg ég síðan fram mína persónulegu sýn á Sofiu sem kvikmyndahöfund.

2. Fræðilegt yfirlit

Höfundarkenninguna svokölluðu (auteur theory) má rekja til Frakklands á tíma frönsku nýbylgjunnar, í kringum blómaskeið kvikmyndatímaritsins *Cahiers du Cinéma*. Kenningin, hefur farið í gegnum töluvert breytingarskeið og hægt er að fjalla um hana út frá ýmsum sjónarhornum (Grant, 2008, bls. 2–5). Hér verða tekin nokkur dæmi um skrif sem ætlað er að veita innsýn í helstu einkenni höfundarkenningarinnar.

Kvikmyndaleikstjórinn og gagnrýnandinn Alexandre Astruc skrifaði árið 1948 greinina “The Birth of a New Avant-Garde: La Caméra-Stylo”, þar sem hann lýsti því að kvikmyndir væru að fá nýtt andlit og hægt væri að sjá það hreinlega með því að nota eigin augu. Aðeins kvikmyndagagnrýnanda gæti mistekist að taka eftir umbreytingunni sem væri að eiga sér stað beint fyrir framan nefið á honum. Astruc spurði „í hvaða myndum mætti finna þessa nýju fegurð og benti á að hana mætti sérstaklega finna í þeim sem hefðu verið hunsaðar af gagnrýnendum“ (Astruc, 1998, bls. 158).

Hann sá í þessum földu myndum ákveðinn fyrirboða „avant-garde“, að „avant-garde“ væri alltaf til staðar þar sem eitthvað nýtt ætti sér stað. Útgangspunktur hans var að kvikmyndin væri hreinlega að verða vettvangur tjáningar, rétt eins og aðrar listir hefðu verið, sérstaklega málalist og skáldsögur. Hún væri að verða að tungumáli, formi sem listamaður gæti tjáð hugsanir sínar með, hversu óvenjulegar sem þær væru og tjáð þær í mynd rétt eins og með orðum í greinum og bókum. Hann kallaði þessa nýju öld kvikmynda, „öld kvikmyndapennans“ (camero-stylo). Astruc talaði um að kvikmyndamaðurinn skrifaði með kvikmyndatökuvélinni rétt eins og rithöfundur skrifar með pennanum (bls. 159).

Hlutverk höfundar og persónuleg tjáning í kvikmyndum kom því snemma fram í umræðunni, og rétt eins og um höfunda bókmenntaverka og málverka gildi það um kvikmyndina, að athyglin beindist að höfundi hennar og höfundareinkennum hans.

Hinn þekkti franskir leikstjóri og kvikmyndagagnrýnandi François Truffaut gerði gæðahefðina í aðlögun og kvikmyndagerð að umfjöllunarefni í grein sinni “Ákveðin hneigð í franskri kvikmyndagerð” sem kom út árið 1954. Þar fjallaði hann um hvernig bókmenntaverk eru aðlöguð kvikmyndamiðlinum og hvernig það, að hans mati,

bitnaði á persónulegri tjáningu í verki þegar handritshöfundar eins og Aurenche og Bost byggju til jafngild atriði í stað þeirra sem ekki þætti við hæfi að kvikmynda (Truffaut, 2003, bls. 64-66). Truffaut leit svo á að aðlögun gæti ekki kallast góð og gild nema kvikmyndamaður skrifaði hana og sagði að með því að vanmeta kvikmyndina væru rithöfundar að lítilsvirða hana (bls. 66–76). Hann benti einnig á að leikstjórar væru, og vildu vera ábyrgir fyrir þeim handritum og samtölum sem þeir kvikmynduðu. Truffaut kallaði eingöngu þá leikstjóra höfunda sem skrifuðu handrit sín gjarnan sjálfir og áttu hugmyndina að sögunni. Í því sambandi nefndi hann fræg nöfn eins og Jean Renoir, Robert Bresson og Jacques Tati. Honum fannst hann ekki geta trúað á friðsamlega sambúð gæðahefðarinnar og kvikmyndagerðarhöfunda (bls. 73).

Janet Staiger (2003) bendir á að þrátt fyrir ákveðin vandamál sem komið hafi upp innan rannsókna á höfundarverkum (authorship) á seinni hluta 20. aldar, meðal annars fyrir tilstilli hugmynda póststrúktúralista og áhrifa fjölmiðlunar (mass media), eigi hugmyndin um höfundaverk rétt á sér og skipti máli. Hún skipti ekki hvað síst máli fyrir þá sem þurfa að skapa sér stöðu innan kvikmyndageirans, en líka fyrir áhorfendur, „... það að velja að horfa á kvikmynd sem leikstýrt er af Lizzie Borden eða Steven Spielberg er val sem getur byggst á smekk, menningarlegum þáttum eða verið af pólitískum toga“, segir Staiger (bls. 27-28).

Yvonne Tasker (2011) fjallar um þróun höfundarkenningarinnar í inngangi sínum að bókinni „Fifty Contemporary Film Directors“. Þar ræðir hún um blómatíma kenningarinnar í kvikmyndagagnrýni á sjöunda áratugnum og hvernig höfundarkenningin hafi átt stóran þátt í að koma á fót akademískum rannsóknum um samtíma kvikmyndir auk þess að geta af sér kvikmyndarýni í tímaritum á borð við *Movie* í Bretlandi og *Film Comment* í Bandaríkjunum. Með því að rýna í leikstjóran sem kvikmyndahöfund var listræn ábyrgð og sýn einstaklingsins viðurkennd og í því fólst líka aukinn skilningur á kvikmyndum leikstjóra sem ákveðinni listrænni heild (bls. 1).

Í greininni „De la Politique des Auteurs“ sem kom út árið 1957, heldur André Bazin, ritstjóri *Cahiers*, því fram að höfundarkenningin hafi margt til síns ágætis en að hún sé þó ekki algild. Þannig er hann sammála hugmyndum Truffaut en þó einungis upp að vissu marki. Bazin setur spurningarmerki við það að höfundaleikstjórar geti

ekki gert slæma mynd og minna þekktir leikstjórar geti ekki gert gæðamyndir og finnst slæmt að góðum myndum meðalhöfunda sé ekki hampað líkt og lakari myndum kvikmyndasníllinga (Bazin, 2008, bls. 19-20). Gagnrýnendur sem skrifuðu í *Cahiers du cinéma* fjölluðu einkum um myndir þeirra leikstjóra sem þeir sjálfir héldu upp á og sáu oft síendurtekin einkenni þeirra leikstjóra. Þannig virtust upphafnir leikstjórar ekki geta með nokkru móti gert lélega mynd (bls. 20). Bazin heldur því fram að um leið og litið sé þannig á að kvikmyndamaðurinn og myndir hans séu eitt verði engar minni myndir til því að verstu myndir leikstjórans endurskapi ávallt ímynd höfundarins (bls. 20). Hann ítrekar mikilvægi þess að síendurtekin þörf samfélagsins til þess að gefa listinni nafn og ákveðinn stimpil sé ekki endilega forsenda þess að geta notið listarinnar sjálftrar, og það að beina athyglinni að höfundinum sjálfum ætti ekki að skilgreina listina heldur einungis að fága hana (bls. 22). „De la Politique“ snýst í stuttu máli um að velja ákveðna listræna þætti í listaverki sem staðlaða tilvísun og gera svo ráð fyrir að hún muni koma fyrir aftur og jafnvel aukast í næstu myndum á eftir (bls. 25).

Í greininni „Notes on the Auteur Theory in 1962“ fjallar Andrew Sarris um höfundarkenninguna og höfuðeinkenni hennar. Hann útskýrir þessi einkenni í þremur liðum, þ.e. í þremur hringjum sem saman mynda einn. Ysti hringurinn er tæknihlið leikstjóra. Sarris heldur því fram að ef leikstjóri hafi enga tæknilega hæfni og hæfileika til kvikmyndamiðilsins þá verði hann útskúfaður úr samfélagi kvikmyndahöfunda. Næsti hringur vísar til persónulegs stíls. Þar segir hann að leikstjóri verði að hafa viðvarandi persónuleg einkenni í stíl sem virki þá sem auðkenni hans. Það hvernig kvikmynd hans líti út og skiljist eigi að haldast í hendur við það hvernig leikstjórinn sjálfur hugsar og hvernig honum líður. Þriðja og síðasta einkennið sé innri merking sem geri kvikmyndir að listformi en hún verði til í gegnum spennu milli persónuleika leikstjórans og viðfangsefnis myndarinnar (Sarris, 2008, bls. 42–44). Sarris bendir á að höfundaleikstjórar takist á við þessa hringi í mismunandi röð en nefnir í því sambandi að nú til dags komist sífellt fleiri leikstjórar upp með nánast algjört þekkingarleysi á kvikmyndataekninni (bls. 42–44).

Hann lítur svo á að ekki sé mögulegt að heiðra listaverkið án þess að heiðra listamanninn á bak við það. Það sé tilgangslaust að ætla sér að vera kvikmyndagagnrýnandi án þess að notast við höfundahugtakið og nefnir Sarris þar

dæmi um Shakespeare. Ef menn geti ekki notað nafn hans sem listræna tilvísun þá hljóti þeir að vera í litlu sambandi við það sem við tengjum við list. Hann bendir á að það að vísa til höfundarkenningarinnar krefjist rannsókna og útlistunar, að nota hugtakið sem orðatiltæki án þekkingar á merkingu þess geri bara illt verra (bls. 36). Sarris segir að sér þyki miður hvernig sumir gagnrýnendur hafi notað höfundarkenninguna sem krókaleið að kvikmyndaþekkingu með viðhorfinu „annað hvort sérðu það eða ekki“ (bls. 37). Þannig hagi lati gagnrýnandinn sér og sé með þessu að forðast að svara spurningum sem kynnu að vakna. Með þessari þróun og án allrar nauðsynlegrar rannsóknar og greiningar verði höfundarkenningin að „snobbuðum hávaða“, segir hann (bls. 38). Hann bendir á að það að raða listamönnum í röð eftir gæðum hljóti alltaf að verða háð geðþótta og tilgangslaust, hver og ein kvikmynd eigi að vera dæmd á eigin forsendum en þó sé ólíklegt að hægt sé að heiðra listaverk án þess að heiðra listamanninn (bls. 36-37).

Sarris nefnir líka skrif Bazin um efnið og ótta hans við að ef rýnar séu aðdáendur vissra kvikmyndahöfunda, til að mynda Hitchcocks, Renoir, Lang og fleiri, hvort sem það séu þeirra bestu eða verstu verk, verði útkoman ávallt sú sama á gæðaskalanum og með því verði til stéttarmunur á kvikmyndum þekkra og minna þekkra höfunda (bls. 37). Þó svo að Sarris hafi orð á því að Bazin hafi verið besti kvikmyndagagnrýnandi heims, þá þótti honum hann örlátur og lagði áherslu á að hann leitaði ávallt eftir fegurð í hverri einustu kvikmynd. Hann veltir fyrir sér í þessu sambandi hvor eigi skilið harðari gagnrýni, leikstjóri sem er mikils metinn í Hollywood eða leikstjóri sem er minna þekktur, ef myndir beggja væru álitnar misheppnaðar.

Höfundarkenningin eins og Sarris skilur hana áskilur sér ekki réttinn til að spá fyrir um eitt né neitt. Leikstjórar eru ekki alltaf trúir forminu og gagnrýnandinn getur ekki gert ráð fyrir að slæmur leikstjóri muni alltaf búa til slæmar kvikmyndir en þó næstum alltaf og að það sé meginatriðið. „Hvað er slæmur leikstjóri ef ekki leikstjóri sem hefur oft gert slæmar kvikmyndir? Hvert er þá vandamálið? Einfaldlega þetta: Skortur á kostum leikstjóra er ekki endilega álitinn skortur á kostum ákveðinnar kvikmyndar“ (bls. 42).

Ef við setjum kvikmynd sem er illa leikstýrt á gæðakvarða getur hún aldrei fengið neinn sess í því samhengi, en hún getur eftir sem áður skapað áhugaverðar umræður um viðfangsefnið, handritið, leikinn, litinn, kvikmyndatökuna, klippinguna,

búningana, tónlistina og svo framvegis. Það er eðli miðilsins að fólk fær alltaf eitthvað meira fyrir peninginn en einungis hreina list. Nú til dags er leikstjóranum, samkvæmt höfundarkenningunni, sjálfkrafa kastað úr “gæðahofi” leikstjóra ef hann hefur enga þekkingu á tækninotkun og enga grundvallarhæfni sem snertir miðilinn. Leikstjóri verður þannig að standast tilteknar gæðakröfur til að teljast góður leikstjóri og þetta á reyndar við um alla list (bls. 43).

Peter Wollen skrifar árið 1972 að höfundarkenningin takmarkist ekki við leikstjóranum sem aðalhöfund myndar, heldur gefi kenningin í skyn að verið sé að draga fram höfunda sem ekki hafi verið leiddir fram áður. Wollen heldur því líka fram að leikstjórinn hafi ekki alltaf full yfirráð yfir verkum sínum og það skýri hvers vegna höfundarkenningin feli í sér ákveðna „afkóðun“ (decryptment). Sleppa verði mörgum þáttum þegar verið sé að greina myndir, sökum „hávaða“ frá framleiðanda, kvikmyndatökumanni og jafnvel leikara (Wollen, 2008, bls. 63-64). Hann fellst þó á að þegar horft sé á alla þá þætti sem geri kvikmynd að heild vegi leikstjórarátturinn þyngst (bls. 64). Það sem höfundarkenningin geri sé að taka samsafn af verkum ákveðins leikstjóra og greina byggingu þeirra (bls. 64).

Jeff Menne (2011) nefnir að árið 1962 hafi Sarris búið til uppkast að kvikmyndafræðum sem hafi átt þátt í að upphafa kvikmyndir og varða brautina fyrir þróun þeirra fræða sem akademískrar greinar. Þetta hafi hann gert með því að mæla með höfundarkenningunni og endurbyggja stefnu *Cahiers du cinéma* um upphafningu leikstjóra og hlutverk hans í kvikmyndaframleiðslu (bls. 37). Menne bendir á að í sinni djörfustu mynd megi líta á höfundarkenninguna þannig, að hún haldi því fram að kvikmynd sem heild, með öllum þeim ákvörðunum sem henni fylgja, hljóti að eiga sér rætur í áhrifum leikstjórans. Staðfesting þess sé að innviðir verksins sem reka leikstjórnina áfram, svo sem handritsskrif, klipping, kvikmyndataka o.s.frv., fari að virka eins og einhvers konar ógnun við vald leikstjórans, þ.e. eins konar spennu sem Sarris kallar „spennu milli persónuleika leikstjórans og efnisviðar hans“ (bls. 36). Hann bendir svo á að hvort sem fólk hafi aðhyllt slíka sýn á höfundarkenninguna eða ekki hafi verið litið á það sem afrek ef leikstjóra tókst að laga hinn vélræna Hollywood stíl að sínum eigin (bls. 36). Þó voru leikstjórar svokallaðar „Nýju Hollywood“ þekktir fyrir blygðunarlausan stíl þar sem kænskubrögðum var beitt sem gerði ýmsa kvikmyndagagnrýnendur ergilega. Til að

mynda fordæmði kvikmyndagagnrýnandinn Bosley Crowther stíl *Bonnie and Clyde* (1967) og sagði myndina smekklause (bls. 37).

Tasker (2011) gerir nútímavæðingu höfundarkenningarinnar að umtalsefni og talar um að ef vísað sé til leikstjóra með tvær eða þrjár kvikmyndir að baki í dag og rætt um þá sem höfunda verði að horfa á hugtakið í nýju ljósi. Fleira hafi áhrif á stöðu leikstjóra sem höfundar, svo sem eins og aðrir kvikmyndagerðamenn í bransanum, áhorfendur og greinin sem slík. Einnig hafi það áhrif hvernig verk þeirra séu staðsett, hvernig þeir séu kynntir með tilliti til fyrri verka og hvað þeir sjálfir segja um verk sín í viðtölum, til dæmis í aukaefni á dvd-mynddiskum. Höfundahugtakið spannar því miklu víðara svið í þessum stóra kvikmyndaheimi og alls konar kvikmyndir í nafni höfunda koma fram á kvikmyndahátíðum og í kvikmyndauglýsingum. Þegar nafn Steven Spielberg er notað í ljósi þeirra kvikmynda sem hann hefur leikstýrt er oft talað um ákveðið vörumerki þegar eiginleikar hans í kvikmyndagerð eru í forgrunni (bls. 3). Að lokum nefnir Tasker að konum sé síður gefinn sá sess sem karlkynsleikstjórar fá sem kvikmyndahöfundar (bls. 5).

Ef horft er á helstu áherslur fræðimannanna sem vísað hefur verið til hér að framan er áhugavert að athuga hvaða leikstjóra mætti draga fram sem dæmi um höfundaleikstjóra samtímans. Tim Burton sem kalla má furðufugl Hollywood yrði vafalaust settur í þann hóp. Myndir Burtons bera sterkan keim af bakgrunni hans í teiknimyndavinnslu, uppeldi þar sem mikið var horft á skrímslamyndir og miklu ímyndunaraflí. Allt frá *Beetlejuice* (1988), *Batman* (1989) og til *Sweeney Todd* (2007) eru myndir hans bæði dimmar og einkennilegar en þó uppfullar af tilfinningum (Tasker, 2011, bls. 69-76). Eins og Tasker orðar það einkennast þær af „póstmóðernískum og gotneskum stíl í hjartahlýjum hryllingi“ (bls. 76).

Lars von Trier er annað dæmi en hann mætti telja til eins af djörfustu leikstjórum samtímans. Viðfangsefni hans eru þung og ögrandi. Það á til dæmis við um myndirnar *Antichrist* (2009) og *Melancholia* (2011) sem fjalla um geðklofa og þunglyndi (Hjort, 2011, bls. 405; Figlerowicz, 2012, bls. 21).

Og síðast en ekki síst skal nefna Sofíu Coppola, meginviðfangsefni þessarar ritgerðar. Sofía Coppola fæddist inn í mikla kvikmynda fjölskyldu. Móðir hennar er Eleanor Coppola, hönnuður og heimildamyndakona, og faðir hennar hinn frægi leikstjóri Francis Ford Coppola. Sofía hefur fengið bakland og leiðsögn í

kvikmyndagerð sem flesta unga leikstjóra getur aðeins dreymt um en þó hefur hún þurft að stíga út úr skugganum af meistaraverkum föður síns. Fyrsta stuttmynd Sofiu, „Lick the Star“ (1998), sameinaði áhuga hennar á tísku, vinsælli tónlist og kynslóðavanda og varðaði veginn fyrir fyrstu mynd hennar, *The Virgin Suicides* (Cook, bls. 127).

Næsta mynd Sofiu, *Lost in Translation*, fékk einróma lof gagnrýnenda og hlaut hún Óskarsverðlaun fyrir besta handrit árið 2004 auk þess sem hún var tilnefnd sem besti leikstjórinn, og varð með því fyrst bandarískra kvenna til að hljóta þá tilnefningu, aðeins 32 ára gömul (Cook, 2011, bls. 131).

Í umfjöllun um Sofiu Coppola bendir Anna Rogers (2007) á að í myndum sínum noti Sofia „tímann sem líður án orða, draumkenndar myndir úr takti við raunveruleikann og kvikmyndatöku á flakki, til að endurspegla augnarráð sögupersónanna“. Þannig sýni hún vandamálin sem um ræðir í myndunum án þess að leiða áhorfandann í gegnum þau með orðum. Hún kjósi frekar að sýna hlutina (án blaðsíðutals).

Í næsta kafla verður Sofia Coppola og kvikmyndir hennar í brennidepli. Í kaflanum verða myndirnar greindar kerfisbundið með það að markmiði að skoða höfundareinkenni hennar og hvernig hún fellur að höfundarkenningunni sem fjallað hefur verið um hér að framan.

3. Kvikmyndir Sofiu

Í þessum kafla verða kvikmyndir Sofiu Coppola skoðaðar í ljósi höfundarkenningarinnar. Tekin verða fyrir sameiginleg einkenni, aðalpersónur og aukapersónur sem og áherslur og stílbrigði sem fram koma í myndunum. Fjallað verður um fimm myndir sem Sofia hefur skrifað handritið af og leikstýrt og er þeim skipt í tvo flokka í umfjölluninni, annars vegar *The Virgin Suicides*, *Marie Antoinette* og *The Bling Ring* og hins vegar *Lost in Translation* og *Somewhere*.

Ung að eilífu

Myndirnar *The Virgin Suicides*, *Marie Antoinette* og *The Bling Ring* eiga það allar sameiginlegt að fjalla um líf unglinga og þeirra óútreiknanlegu tilvist, en ungt fólk í tilvistarkrísu, einmanaleiki, ráðaleysi og samskipti fólks eru einmitt algeng stef í myndum Sofiu. Meginviðfangsefni þessara þriggja mynda er togstreitan á milli þess að vera ábyrgðarlaus unglingur og þess að þurfa undir ákveðnum kringumstæðum að hugsa og haga sér eins og fullorðinn einstaklingur.

The Virgin Suicides (1999) var frumraun leikstýrunnar í fullri lengd og skrifaði hún handritið sjálf en byggði á samnefndri skáldsögu eftir Jeffrey Eugenides (Cook, bls. 128). Í myndinni er kafað ofan í tilveru unglingsins í hinu hefðbundna ameríska úthverfi á áttunda áratugnum. Í myndinni rifja fjórir piltar upp þann sérstæða atburð sem titill myndarinnar gefur til kynna, þ.e. um Lisbon systurnar sem frömdu sjálfsvíg í blóma lífsins. Þessi fyrsta mynd Sofiu varðaði veginn fyrir fjölmörg af þeim höfundareinkennum sem síðan hafa fylgt henni eins og rauður þráður.

Viðfangsefnið er langt frá því að vera léttvægt en er rammað inn á sérstakan máta. Úthverfalífið sést í upphafssenunni umvafið ljósi, og börn eru að leik. Feður vökva garðana sína og grilla, og sólin glampar í gegnum græn trén. En frá þeim skotum færast myndin snögglega yfir í skot af yngstu Lisbon systurinni, Ceciliu, liggjandi í baðkari eftir að hafa skorið sig á púls. Sögumaðurinn, einn drengjanna, talar í bakgrunni og segir að hún hafi verið sú fyrsta til að deyja. Þessi sjálfsvígstilraun mistekst og í kjölfarið segir læknir Ceciliu að hún sé ekki einu sinni nógu gömul til að vita hversu erfitt lífið getur orðið. Hún svarar um hæl: „Þú hefur greinilega aldrei verið 13 ára stelpa, læknir“. Segja má að þessi setning sé einkennandi fyrir nálgun

Sofiu á þetta unglingspema. Það eina sem læknirinn getur í framhaldinu sagt foreldrum Ceciliu er að atburðurinn hafi verið kall hennar eftir hjálp og þau þurfi einfaldlega að sjá til þess að hún umgangist fleiri krakka á sama aldri, og þá sérstaklega stráka.

Hér er áhorfandanum gefið til kynna að fullorðna fólkið hafi í raun ekki hugmynd um né skilji hvað er raunverulega í gangi í huga Ceciliu og hinna systranna því að í miðju unglingsamkvæmi, sem Lisbon hjónin skipuleggja fyrir hana í kjallara heimilisins, afsakar hún sig, fer afsíðis, gerir aðra sjálfsvígstilraun og tekst ætlunarverk sitt í þetta skiptið. Í kjölfarið reyna síðan drengirnir fjórir, að skilja hvernig Ceciliu leið og gera það með hjálp dagbókar hennar.

Framsetning Sofiu á unglingsstelpunum er þannig að þær birtast að vissu leyti í draumkenndu ljósi, og allt umhverfið er kvenlegt og á sama tíma barnslegt. Þegar strákarnir skoða og tala um dagbók Ceciliu fylgja með því myndbrot af stelpunum að ærslast og leika sér úti á túni. Sólin skín og allt leikur í lyndi en áhorfandinn veit ekki hvort þetta eru skot af raunverulegum degi sem þær áttu eða hvort einfaldlega er um að ræða ímyndun strákanna. Þarna finnst þeim eins og þeir skilji hvað felst í því að vera stelpa og líkja því við hálfgerð tilfinningalegt fangelsi, hugurinn verði draumkenndur og stelpur séu í raun konur í dulargervi og þær skilji dauða og ást.

Þegar stelpurnar eru sýndar saman í myndinni eru þær flissandi og ósköp venjulegar. Þær hanga saman yfir tímaritum og snyrtidóti, eins og vaninn er oft með ungar stelpur og herbergi þeirra og baðherbergi eru full af smámunum og glingri. Við upplifum svipaða gægjufíkn og drengirnir þegar við fylgjumst með lífi stúlkanna í gegnum þeirra augu. Gægjufíknin kemur fram í ýmsum myndum. Í senu sem gerist snemma í myndinni kemur skólafélagi systranna í kvöldmat til Lisbon fjölskyldunnar. Eftir matinn afsakar hann sig, fer á snyrtinguna og byrjar að skoða snyrtidótið sem stelpurnar eiga.

Í *Marie Antoinette* er um óhefðbundna ævisögukvikmynd að ræða þar sem sagt er frá lífi hinnar ungu Frakklandsdrottningar Marie Antoinette. Hér leggur Sofia áherslu á að sýna að drottningin var í raun bara unglingur sem hafði unun af fötum, skemmtanalífi, vinum og ástinni, rétt eins og hver önnur táningsstúlka. En á sama tíma þarf hún að hugsa og haga sér eins og fullorðin kona og sýna ábyrgð sökum stöðu sinnar. Myndin á að gerast í kringum 1770 en Sofia setur sinn eigin stíl á

myndina og færir hana nær nútímanum, til að mynda þegar Marie og vinir hennar fara á grímuball í París. Þar hljómar nýleg tónlist, fólk kyssist og daðrar og dansar saman líkt og um nútímaskemmtistað sé að ræða þannig að áhorfandinn gleymir því nánast á hvaða tímaskeiði myndin á að gerast. Þannig setur Sofia sitt mark á þætti eins og tónlistarnotkun og fólk talar ekki samkvæmt málvenjum þessa tíma. Þetta gefur áhorfandanum enn betri tilfinningu fyrir áherslum Sofiu, þ.e. hvernig hún segir söguna um þessa umdeildu drottningu og hvað það var sem varð henni að falli. Hún minnir okkur á að unglingar á fyrri tímum glímdu við alls kyns tilfinningar og þrír tengdar þessu aldurskeiði rétt eins og unglingar nútímans.

Í *The Bling Ring*, sem er nýjasta mynd Sofiu, er fjallað um nútímaunglinga á tækniöld. Við fylgjumst með nokkrum þeirra í Los Angeles sem lifa og hrærast í skugganum af glamúrlífi „nágranna“ sinna, fræga og ríka fólksins. Hinn ungi og samkynhneigði Mark byrjar í nýjum menntaskóla og kynnist þar fljótt hinni dularfullu en vinalegu Rebeccu og vinaneti hennar. Þau deila sameiginlegum draumórum um farsælt líf, fullu af fötum, glingri og partíum og saman byrja þau að nota internetið til þess að fylgjast með ferðum frægs fólks í Los Angeles í þeim tilgangi að ræna heimili þeirra.

Við sjáum senur þar sem Rebecca og Mark hanga saman yfir tölvunni og tímaritum og gægjufíknin kemur fram í þeirri árátta að fylgjast með því hvað fræga fólk er að gera og hvar. Leikmunir í *The Bling Ring* eru líka sýndir í eins konar auglýsingastíl með snöggum yfirlitsskotum af uppröðuðum skóm og fylgihlutum inn á milli þess sem krakkarnir dansa og skemmta sér. *Bling Ring* krakkarnir spranga um heimili fræga fólksins og dást að öllu fíneríinu áður en þeir stela því.

Ef horft er á persónurnar í þessum þremur myndum má segja að Sofia breiði einhvers konar áru yfir kvenpersónur sínar, líkt og um ósnortna engla væri að ræða, sem gerir til að mynda niðurlag *The Virgins Suicides* enn áhrifameira. Ef aðalkvenpersónur þessara þriggja mynda eru bornar saman sést að þær Lux, Marie Antoinette og Rebecca eru ekki svo ólíkar. Allar eru þær með hausinn í skýjunum og dreymir um eitthvað sem þær eiga ekki.

Ef fjallað er um áherslur Sofiu og stílbrigði þá má segja að þau séu mjög einkennandi og gegnumgangandi í öllum myndunum hennar. Hún brýtur gjarnan upp atburðarás þeirra með notkun óhefðbundinna skota en þá aðallega í

unglingamyndunum. Í byrjun *The Virgin Suicides* bregður andliti Lux fyrir á himninum og blikkar beint til áhorfandans rétt áður en titill myndarinnar birtist í veggjakrotsstíl. Þegar strákarnir láta sig dreyma um stelpurnar með hjálp dagbókar Ceciliu kemur svipað skot sem sýnir stelpurnar saman að leik úti á túni. Seint í myndinni kemur svo annað áþekkt skot þegar þeir ímynda sér þau öll vera að ferðast um heiminn, til allra þeirra staða sem stelpurnar höfðu skoðað í tímaritum í herberginu sínu. Rétt áður en hin afdrifaríka sena kemur undir lok myndarinnar þar sem þeir koma að systrunum fjórum látnum, kemur enn eitt skotið af þeim öllum saman að keyra út í sólarlagið. Líta má á þessi skot sem ákveðna leið sem Sofia velur til að draga fram hvað ímyndunarafl unglingsins getur verið frjótt og hversu stutt er í dagdraumana.

Sama á við um byrjunarsenuna í *Marie Antoinette* þar sem við sjáum Marie sitja í makindum sínum í konunglegum stól og borða kökur ásamt þernum sem stjarna við hana. Í annarri senu þar sem hún og vinkonur hennar máta skó og föt sjáum við bregða fyrir skópari í bakgrunni sem ekki var til á þessum tíma en mætti jafnvel kalla “skó æskunnar” í dag, strigaskó sem bera nafnið „Converse All Stars“. Með þessu innslagi er Sofia enn og aftur að minna áhorfandann á að Marie Antoinette sé dæmigerður unglingur.

Í yfirlitssenum af unglingunum notast Sofia gjarnan við senur þar sem myndavélin fer yfir umhverfi unglingsins. Þar sjáum við smámuni, föt, glingur og fleira í þeim dúr sem gefur okkur betri tilfinningu fyrir því umhverfi sem unglingar lifa gjarnan í og hrærast. Í *The Bling Ring* er þessu aðeins öðruvísi farið en þar koma inn á milli myndasyrpur af fræga fólkinu, líkt og tímariti sé flett og viðtöl sýnd við stjörnur sem stolið er frá í myndinni. Hér leggur Sofia meiri áherslu á nútímann og tæknivæðinguna. Við sjáum Mark reykja kannabis og horfa stríðnislega í það sem lítur helst út eins og vefmyndavél í tölvunni hans. Hann dansar og horfir á sjálfan sig en nær þó augnsambandi beint við áhorfandann. Samtölin eru líka oftast en ekki í hálfgerðu spjallformi og mjög afslöppuð. Áhorfandinn fær á tilfinninguna að hann sé að fylgjast með líkt og hann væri á staðnum.

Litbrigði myndanna eru líka áhugaverð en draumkenndu ljósi er oft varpað á persónurnar. Til að mynda vaknar Lux ein á fótboltavelli eftir að hafa eytt nóttinni með kvennabósanum Trip og morgunljósið sýnir andlit hennar í nærmynd á mjög draumkenndan hátt með einhvers konar bláleitri áferð. Náttúrulegu ljósi er líka leyft

að njóta sín á andliti persóna eins og þegar Marie Antoinette starir út um glugga hestvagnsins í byrjun myndarinnar þegar hún er að fara til Frakklands. Rebecca í *The Bling Ring* er líka sýnd ganga við hlið Marks, umvafin geislum sólarinnar, í hægmyndatöku, á meðan hann segir í sögumannsrödd á bak við að hann elski hana eins og systur.

Aukapersónurnar í þessum myndum, þá aðallega fullorðna fólkið, virðast ekki hafa hugmynd um það hvernig aðalpersónunum líður, því að þær ná engri tengingu við þjáningar þeirra né heldur óskir. Í *Marie Antoinette* er móðir hennar varla sýnd en áhorfandinn kynnist henni í gegnum bréfaskrif þeirra á milli eftir að Marie flyst til Frakklands. Þá virðist hún ekki með nokkru móti skilja að stúlka geti ekki ráðið því hvenær og hvort hún verði ófrísk af barni. Hún gerir ekkert annað en að lýsa yfir undrun sinni á stöðu Marie og minna hana á hversu alvarlegt mál það sé að hún sé ekki að sinna skyldum sínum eins og henni beri að gera. Hún virðist ekki bera neitt skynbragð á tilfinningalíf unglingsdóttur sinnar.

Í *The Bling Ring* spila foreldrar unglinganna þetta aukahlutverk. Til að mynda má nefna móður Nicki og Sam með sitt sérstaka uppeldi á stelpunum sem hún byggir á sjálfshjálpar bókinni *The Secret*, eftir Rhonda Byrne, en sú bók fjallar í grófum dráttum um það hvernig jákvæð hugsun geti bætt lífsgæði til muna. Hún lætur sig lítið varða um að stelpurnar komi seint heim eftir skemmtun á skólakvöldi og horfir á þær grunsemdarlausu brosi þegar þær ranghvolfa augum og borða morgunkorn yfir heimaskólatíma dagsins.

Týnd einhvers staðar

Myndirnar *Lost in Translation* og *Somewhere* eiga það sameiginlegt að fjalla báðar um samband tveggja persóna. Þó að persónurnar og samband þeirra eigi ýmislegt sameiginlegt er sambandið einnig að vissu leyti ólíkt en í báðum myndum leikur einmanaleiki stórt hlutverk.

Aðalpersónur *Lost in Translation*, Bob Harris og Charlotte, dvelja báðar á lúxushótelu í Tokyo. Leiðir þeirra liggja þar saman og úr verður platónsk vinátta. Þau upplifa sig bæði sem strandaglópa á hotelinu og virðast föst á erfiðum stað í lífinu. Charlotte er ung og gift manni sem hefur lítinn tíma fyrir hana og virðist ekki skilja tilfinningar hennar. Bob er leikari að taka að sér að leika í vel launaðri auglýsingu sem

virðist þó gera heldur lítið úr ævistarfi hans. Áhorfandinn fylgist með þeim til skiptis drepa tímann.

Í *Somewhere* eru það leikarinn Johnny og dóttir hans Cleo sem eru í brennidepli en gefið er í skyn að samband þeirra fram að þessu hafi hvorki verið mikið né djúpt og Cleo hafi að mestu verið hjá móður sinni. Þegar barnsmóðir Johnny ákveður að fara burt til að fá fjarlægð frá Cleo og því lífi sem hún hefur lifað standa feðginin frammi fyrir því að kynnast hvort öðru betur.

Báðar myndirnar hefjast innan bifreiða. Í *Lost in Translation* er Bob nýkominn til Tokyo og verið að skutla honum á hótelið en í *Somewhere* er Johnny að keyra sportbílinn sinn á kappakstursbraut utanbæjar. Þær enda líka báðar í bifreiðum. Bob fer frá Tokyo en Johnny stígur út úr bílnum sínum og skilur hann eftir. Í báðum myndunum koma persónurnar saman á afgerandi tímapunkti í lífinu og einhvers konar breyting verður á þeim öllum í lok þeirra. Samskipti fólks eru í brennidepli og skoðað hvernig fólk sem þekkt ekki eða lítið getur engu að síður haft áhrif hvert á annað.

Myndirnar eiga fleira sameiginlegt því að mikið er af skotum í þeim báðum þar sem við hreinlega fylgjumst með persónunum í daglegu amstri. Lítið er sagt en þeim mun meira gefið í skyn. Johnny segir til að mynda ekki eitt aukatekið orð fyrstu mínúturnar af *Somewhere* heldur geysist um á sportbílnum sínum og við sjáum bæði Charlotte og Bob drepa tímann á hótelinu. Bob fer í sturtu og líkamsrækt hótelsins og Charlotte hangir inn í hótélherberginu sínu og starir ýmist út um gluggann eða hlustar á hljóðbækur. Við fáum tilfinningu fyrir því hversu týndar þessar persónur eru af því það er oft í daglegu og hversdagslegu amstri sem einmanaleikinn nær hápunkti.

Föðurhlutverkið er tekið fyrir í báðum myndunum því að þó svo að Charlotte og Bob séu ekki feðgin, þá á Bob konu og börn heima í Bandaríkjunum og við fáum vísbendingu um að hann sinni því hlutverki ekki sem skyldi, að hann sé mikið að heiman og börnin og eiginkonan séu orðin vön því að hann sé ekki mikið til staðar. Það sama á við um Johnny, en hann endurskoðar þó föðurhlutverkið alvarlega undir lok myndarinnar þegar hann biður Cleo afsökunar á því að hafa ekki verið til staðar. Þá er áhugavert að báðir þessir feður séu leikarar. Sofia sjálf ólst upp við svipaðar aðstæður, eða með föður sem var og er einn þekktasti kvikmyndaleikstjóri

samtímans. Í viðtali við *The Wall Street Journal* segir Sofia að þó myndin sé ekki sjálfsvæisaga þá leiti hún að einhverju leyti í eigin æskuminningar (Schucker, 2010).

Ákveðið hótellíf sem einkennir líf persónanna kemur fyrir í báðum myndum. Einmanaleikinn helst svo í hendur við hóteldvölinu sem til lengdar virðist ýta undir tilfinninguna um tilgangssleysið í lífi þessara persóna. Tengslin við aukapersónur eins og eiginkonu Bobs og barnsmóður Johnny eru nánast alltaf í gegnum millilið eins og síma eða faxtæki. Þó sést barnsmóðirin eitt skipti þegar hún kemur fyrst með Cleo til föður síns en svo heyrum við bara rödd hennar í gegnum símann. Við heyrum líka rödd konu Bobs í símanum og kynnumst henni í gegnum fax-skilaboðin sem hún sendir honum til að fá hann til að ákveða málningarlit á vinnustofunni hans.

Í báðum myndunum er atriði þar sem aðalpersónurnar eyða tíma saman og skemmta sér við hitt og þetta, þar sem er lítið talað og tónlist hljómar undir. Dæmi um slíkt atriði í *Lost in Translation* er þegar Bob og Charlotte fara í partí í Tokyo og enda í karíókí og í *Somewhere* þegar feðginin eru við sundlaugarbakkann að spila borðtennis og kafa í sundlauginni. Myndirnar eiga það sameiginlegt að gerast að hluta til eða mestalla myndina erlendis, það er að segja utan Bandaríkjanna, í Tokyo í *Lost in Translation* og svo fara feðginin í *Somewhere* til Ítalíu til að vera viðstödd frumsýningu á nýjustu mynd Johnny.

Allt umstangið í kringum Bob og Johnny, svo sem viðtöl, viðburðir og þegar heimamenn ræða við leikarana, sýnir hversu ráðvilltar persónurnar eru og týndar í umhverfi sínu. Það er enginn texti settur við erlenda tungumálið og því heyrum við nákvæmlega sama hávaðann og þau, sérstaklega í *Lost in Translation* því að hrynjandi japönsku er mjög ólíkur því sem Vesturlandabúar eiga að venjast. Persónurnar virðast týndar í stað og stund en það er einmitt dæmi um aðstæður sem Sofia dregur gjarnan fram, þ.e. hvað maður getur stundum upplifað sig algjörlega týndan í öðru samfélagi og finnur kannski mun sterkar fyrir einmanaleika við þess konar aðstæður. Í *Lost in Translation* er þetta sett upp á mjög gamansaman hátt, t.d. þegar Bob er að leika í viskí-auglýsingu. Honum er í raun leikstýrt af tungumálalýðandanum og leikstjórinn gargar bara á hann. Annað dæmi er þegar hótelið sendir til hans vændiskonu sem kann ekki að bera fram setninguna „rífðu sokkabuxurnar mínar“. Dæmi um svipaðar aðstæður er að finna í *Somewhere* þar sem Johnny og Cleo eru stödd á fremsta bekk á verðlaunahátíð. Hátíðin fer öll fram á

ítölsku og þar sem Johnny skilur ekki neitt í ítölsku þarf hann að reyna að hlusta eftir nafninu sínu til að vita hvenær hann á að fara á svið.

Kvikmyndatökuvélin er á töluverðri hreyfingu í myndunum sem gefur áhorfandanum betri tilfinningu fyrir persónunum og því að hann sé að horfa á það sama og þær. En þegar um skot af andlitum þeirra er að ræða er notast við góða nærmynd og kyrrstæða tökuvél. Kvikmyndatakan setur með þessari aðferð fókusinn á persónurnar og gefur áhorfandanum tilfinningu fyrir því hvernig þeim líður. Til dæmis sýnir hún persónurnar drepa tímann í daglegu amstri og þannig skynjar áhorfandinn betur einmanaleika þeirra. Það þarf ekki að vera mikið að gerast í myndunum til að fá okkur til að sjá og skilja kjarna þeirra því að kvikmyndatakan hjálpar okkur að vega og meta það sjálf.

Hér að framan hefur verið rýnt í þær fimm kvikmyndir í fullri lengd sem Sofia Coppola hefur leikstýrt. Í næsta kafla verða niðurstöðurnar ræddar með það í huga hvernig greiningin hefur svarað spurningunum sem lagt var af stað með í upphafi.

4. Niðurstöður og umræða

Meginmarkmið þessarar ritgerðar hefur verið að greina einkenni kvikmyndahöfundarins Sofiu Coppola með tilliti til nokkurra meginþátta höfundarkenningarinnar. Í upphafi voru settar fram eftirfarandi spurningar:

- Hvaða höfundareinkenni má greina í kvikmyndum Sofiu?
- Er Sofia Coppola kvikmyndahöfundur (auteur) samkvæmt höfundarkenningunni?

Til að leitast við að svara þessum spurningum var fyrst rýnt í meginhugmyndir sem tengjast höfundarkenningunni og í framhaldinu voru fimm myndir Sofiu Coppola teknar til greiningar. Í þessum kafla verða helstu niðurstöður greiningarinnar dregnar saman og ræddar og þannig annars vegar varpað ljósi á höfundareinkenni kvikmynda Sofiu og hins vegar þeirri spurningu svarað, hvort Sofia Coppola sé kvikmyndahöfundur (auteur) samkvæmt höfundarkenningunni.

Í kaflanum þar sem fjallað var um höfundarkenninguna samkvæmt Andrew Sarris var bent á þriggja liða hringina sem hann notaði til að útskýra hugmyndir sínar. Tæknihliðin kom þar fyrst sem ysti hringurinn, það að leikstjóri þurfi að hafa einhverja tæknilega þekkingu til að standast kröfur sem höfundur. Miðjuhringurinn var síðan persónulegur stíll leikstjóra, það er að segja einkenni mynda hans sem eru síendurtekin og að lokum var það innri merking sem sprettur út frá spennunni á milli persónleika leikstjórans og þess sem hann fjallar um í myndum sínum (Sarris, 2008, bls. 42-44).

Samkvæmt greiningunni á myndum Sofiu ætti hún að falla vel inn í þennan þrískipta hring Sarris sem höfundur. Þegar kemur að tæknilegu hliðinni er vert að nefna menntun Sofiu en hún lærði ljósmyndun í California Institute of the Arts í Los Angeles áður en hún hóf að leikstýra sjálf (Cook, 2011, bls. 127). Sá bakgrunnur gaf henni afar einkennandi stíl þegar kemur að kvikmyndatöku og tæknilegum þáttum.

Miðjuhringurinn tekur síðan á síendurteknum einkennum sem endurspeglar persónulegan stíl leikstjórans. Persónur Sofiu virka ráðvilltar og jafnvel stundum eins og þær upplifi tilgangsleysi í lífinu. Í *Somewhere* ráfar Johnny á milli hótélherbergja og veisluhalda, frægur og ríkur. Aðspurður hvers konar menntun eða leið hann hafi

farið til að ná svo langt í leiklistargeiranum virðist hann ekki hafa minnstu hugmynd um ástæðu farsæls ferils síns. Í byrjun myndar keyrir hann um kappakstursbraut á sportbílnum sínum en í lok myndarinnar leggur hann þessum sama bíl við vegkant og gengur í burtu, líkt og hann sé að yfirgefa sitt innihaldslitla líf, eftir að hafa áttað sig á hversu dýrmætt samband hans við dóttur sína er. Leikarinn Bob, í *Lost in Translation*, virkar álíka áttavilltur í hinni stóru Tokyo, sitjandi einn á kokteilbar hótelsins, á milli þess sem hann hlustar á japanskan leikstjóra góla einhverja óútskýranlega þvælu og fær síðan fax skilaboð frá eiginkonu sinni í Bandaríkjunum sem spyr hvaða lit hann vilji á vegg vinnustofu sinnar. Svo hittir hann hina ungu og ráðvilltu Charlotte sem virðist álíka týnd sál og upplifir sig fasta í hjónabandi sem gerir hana einmana. Hún sést líka mikið vafra ein um í borginni þar sem hún situr til að mynda við borð á bar fullum af fólki en virkar engu að síður ein á báti. Mark í *The Bling Ring* á enga vini þegar hann byrjar í nýja menntaskólanum en finnur þó óvænta vináttu í Rebecca og vinkonum hennar. Hann lætur hafa sig út í allskyns vitleysu fyrir vikið sem hann virðist þó ekki fyllilega sáttur með en gerir í nafni vináttunnar og félagslegrar stöðu. Marie Antoinette er frá byrjun myndar umvafin fólki en virðist ekki njóta þess fjölmennis mikið í fyrstu. Hún giftist manni sem vill lítið snerta hana og þær kóngafærnkur sem hanga utan í henni allan daginn byrja að baktala hana um leið og hún er komin í metersfjarlægð frá þeim. Við sjáum þessi sömu einkenni í fari yngstu Lisbon systurinnar í *The Virgin Suicides* en hún virkar afskaplega einmana og deilir draumórum sínum með dagbókinni sinni en afsakar sig úr partíi fullu af krökkum til að fleygja sér út um herbergisglugga sinn.

Annað síendurtekið stef í myndum Sofiu eru ákveðin einkenni í aukapersónum hennar. Þær virka flestar frekar yfirborðskenndar og jafnvel taktlausar og grunnhyggna. Það er í raun lítið um sterkar aukapersónur í myndum Sofiu, þær virka frekar sem einhvers konar andstæða við aðalpersónurnar. Í *The Virgin Suicides* sjáum við nágrannakonur Lisbon fjölskyldunnar húka á bakvið gluggatjöld, slúðra um sjálfsmorðið og láta sem þær viti afskaplega mikið um kjarna málsins. Fréttakonan sem mætir líka örfáum dögum eftir dauða Ceciliu virkar algjörlega taktlaus gagnvart sorgarferli fjölskyldunnar. Í *Lost in Translation* er svo að finna ungstirni sem virðist ekki rista djúpt vitsmunalega séð en hún er kunningi eiginmanns Charlotte og dvelur á sama hóteli og þau. Fylgdarmeyjar Marie Antoinette í höllinni gera lítið annað en

að baktala næstu konu og flissa allan daginn. Fólkið í *Somewhere* sem snýst í kringum Johnny og Cleo á Ítalíu talar við þau ýmist á ítölsku eða bjagaðri ensku eins og fréttakonan sem tekur viðtal við Johnny á hótelinu sem notar ítölsku og ensku til skiptis og virkar mjög ýkt í framkomu. Móðir Nicki og Sams í *The Bling Ring* virðist úr tengslum við raunveruleikann hvað varðar stelpurnar tvær og uppeldi þeirra. Hún er með þær í heimakennslu þar sem ræður ríkjum heimspeki sjálfshjálparbókarinnar *The Secret* og hún kippir sér lítið upp við að þær séu úti djammandi á skólakvöldum. Þegar blaðafólk mætir á heimilið eftir að Nicki er handtekin og kærð, virðist móðir hennar í raun bara hæstánægð að þarna sé fólk að gramsa í sérstökum lífnaðarháttum þeirra. Ef til vill má draga þá ályktun að með persónuleikaeinkennunum sem Sofia dregur þarna fram sé hún að einhverju leyti að setja fram ádeilu á ákveðna yfirborðsmennsku og tilgerð sem oft er tengd við Hollywood.

Niðurlag myndanna dregur fram annað þema sem vert er að nefna. Í kvikmyndum Sofíu er aldrei nein ákveðin niðurstaða í lokaatriðinu, við fáum ekki svör við neinum spurningum né vissu um að endirinn sé góður eða slæmur. Í *The Virgin Suicides* eru drengirnir engu nær um það af hverju eða hvað olli því að systurnar ákváðu að enda sitt eigið líf og segja í lokin að þeir hafi aldrei getað fundið vísbendingarnar um það. Það sama á við í *Lost in Translation* um kveðjustund Bob og Charlotte fyrir brottför hans frá Tokyo þar sem hann hvíslar í eyra hennar einhverju sem við fáum ekki að heyra skýrt og greinilega og virðist sem við eigum í raun ekki að heyra. Drottningin Marie Antoinette kveður höllina sína á hestvagni en í því tilfelli er það mannkynssagan sem segir okkur hvernig fór fyrir henni að lokum. Johnny kveður Cleo í *Somewhere*, þegar hann fer með henni í þyrlu á brottfararstað í sumarþúðir. Þar kallar hann á eftir henni, „fyrirgefðu að ég hef ekki verið til staðar“, en hávaðinn frá þyrlunni gerir það að verkum að við vitum ekki hvort hún hefur heyrt það sem hann sagði eða ekki. Í lokaatriðinu leggur hann síðan sportbílnum sínum og gengur í burtu frá honum á miðjum þjóðvegi og ekki er víst hvert hann er að fara. Í *The Bling Ring* fer Nicky í lok myndar í sjónvarpsviðtal þar sem hún virðist hafa þroskast af reynslunni sem hún hefur farið í gegnum, þ.e.a.s afbrotin og fangelsisdvölin en lokasetningin þegar hún auglýsir sína eigin heimasíðu fær okkur til að efast. Við

veltum fyrir okkur hvort hún myndi jafnvel gera þetta allt aftur, fyrir athyglina. Við fáum síðan lítið sem ekkert að vita um afdrif hinna persónanna.

Samband fólks við foreldra sína og foreldrahlutverkið eru viðfangsefni sem leynd sér ekki í þessum myndum heldur. Í *The Virgin Suicides* búa Lisbon systurnar við uppeldi fólks sem setur þeim afar strangar reglur en eftir að þeim er leyft að fara á lokaball skólans fer allt í háloft þegar sú yngsta, Lux, skilar sér ekki heim fyrr en undir morgun. Eftir það atvik fá þær ekki að fara í skólann og varla út úr húsi og hafa lítið annað að gera en að hanga í herbergi sínu allan liðlangan daginn. Foreldrarnir skilja síðan ekkert í því af hverju dætur þeirra fyrirfara sér að lokum og frú Lisbon hefur orð á því að það hafi alltaf verið nóg af ást á heimili þeirra. Við vitum í *Lost in Translation* að Bob á börn heima sem, samkvæmt eiginkonu hans, „eru orðin vön því að hann sé ekki heima“. Marie Antoinette á mjög kröfuharða móður í Austurríki sem minnr hana stöðugt á ábyrgð sína og skyldur og það hversu vonsvikin hún sé yfir því að Marie sé ekki orðin ólétt. Samband Johnny og Cleo er í brennidepli í *Somewhere* og það samband kemur meira fram sem vinskapur heldur en samband barns og uppalanda og í *The Bling Ring* eru foreldrarnir mjög fjarlægir krökkunum og koma lítið sem ekkert við sögu en virðast svo koma af fjöllum þegar ungmennin eru handtekin fyrir þjófnað.

Í kaflanum þar sem myndir Sofiu voru greindar var myndunum skipt í tvo hópa. Það var gert á þeirri forsendu að ákveðin atriði greini þessar myndir að. Þroskaferli er þema sem einkennir allar myndirnar en það sem greinir á milli flokkanna tveggja er að *Somewhere* og *Lost in Translation* fjalla um þroska sem á sér stað á fullorðinsárum á meðan tekið er á unglingsáraþroska í hinum þremur. Í *The Virgin Suicides*, *Marie Antoinette* og *The Bling Ring* er athyglinni beint að hinum draumórakennda og uppreisnarfulla heimi unglunga sem ganga í gegnum raunir og erfiðleika sem annað hvort verða þeim að falli eða þroska þau.

Í *Lost in Translation* og *Somewhere* stendur fullorðið fólk frammi fyrir tímamótum sem virðast að lokum breyta lífi þess. Þessi tímamót eru ekki endilega augljós frá byrjun myndanna heldur þróast hægt og rólega með persónunum sjálfum. Í unglungamyndunum þremur fylgja persónurnar ákveðnum straumi og eiga þá aðallega í baráttu við sig sjálfar, allt undir lok myndanna. Mark tekur þátt í öllum þessum ránum til að skapa sér stöðu í vinahópi og Lux fylgir sínum eigin löngunum

gagnvart Trip eftir að hafa hunsað hann til að byrja með. Marie Antoinette vingast við partíglaðan hóp af fólki og skemmtir sér og á meðan er ábyrgð hennar sem drottning lögð á hilluna. Stíll Sofiu og hraði myndanna gefur áhorfandanum tíma til að melta viðfangsefnið og sjá breytinguna sem verður á persónunum frá byrjun til enda.

Annað sem greinir myndirnar að er að *Somewhere* og *Lost in Translation* fjalla um samskipti tveggja aðila á meðan hinar þrjár snúast meira um einstaklingsþroska. Sögupráðurinn beinist að áhrifunum sem sögupersónurnar tvær hafa hvor á aðra. Í *Lost in Translation* hjálpa Bob og Charlotte hvort öðru að sjá að þau geta látið sér líða betur í lífinu og sleppt takinu af því sem heldur þeim niðri. Johnny í *Somewhere* sér að hann er kannski ekki einskis virði ef hann sinnir föðurhlutverkinu gagnvart Cleo. Í unglíngamyndunum eru það aftur á móti gjörðir persónanna sem móta þær eða þroska. Marie Antoinette verður að fullorðinni konu og móður eftir að hafa brennt sig á djammi, framhjáhaldi og almennu ábyrgðarleysi. Nicki í *The Bling Ring* áttar sig á að hún vill láta eitthvað gott af sér leiða í lífinu. Þó svo að allt líti út fyrir að hún sé einungis að leita eftir athygli eftir að hafa verið fundin sek um glæpi hefur hún þó þroskast í gegnum atburði myndarinnar. Allar systurnar í *The Virgin Suicides* virðast mæta örlögum sínum í lífinu í lok myndarinnar, þó um dapurleg örlög sé að ræða. Þær taka ákvörðun um að binda endi á líf sitt.

Annað dæmi um aðgreiningu myndanna er að í unglíngamyndunum leyfir Sofia sér meira að fara út fyrir eðlilegan eða raunsæjan ramma í framsetningu. Það má kannski segja að unglíngaviðfangsefnið bjóði meira upp á draumórakenndar tækur og að ímyndunaraflinu sé sleppt lausu, því það helst í hendur við persónugerð þessa unglínga. *Lost in Translation* og *Somewhere* eru aftur á móti með afslappaðra flæði myndrænt séð. Það eru engin flippuð innskot, meira um þagnir og það að persónum sé einungis fylgt eftir við það sem fengist er við, og öll samtöl flæða mjög eðlilega.

Sofia fellur að mestu leyti undir útlistun Truffaut (2003) á því sem hann taldi einkenna sanna höfunda, það er að kvikmyndahöfundar ættu að sjá sjálfir um gerð handrita sinna (bls. 73). Þegar Sofia aðlagði *The Virgin Suicides* notaði hún sinn eigin kvikmyndatökustíl og stílbrigði til að gera myndina að sinni eigin, þó hún væri trú skáldsögunni, en Truffaut fannst menn eins og Aurenche og Bost skorta þennan myndræna kvikmyndastíl sem Sofia til að mynda hefur. Truffaut fannst aðeins

eiginlegir kvikmyndamenn færir um þess háttar kvikmyndaaðlögun (Truffaut, 2003, bls. 68-69). Sofia aðlagaði *The Virgin Suicides* eftir skáldsögu Jeffrey Eugenides (1993) og *Marie Antoinette* er að sjálfsögðu að finna í sögubókunum en hún útfærði sögu hennar eftir sínu eigin höfði. Hún skrifaði handritin að hinum þremur myndunum sjálf.

Samkvæmt Bazin (2008) væri hættu á að gagnrýnandi sem kynni að meta fyrstu myndir Sofíu myndi sjálfkrafa hampa myndunum sem á eftir kæmu (bls. 22), en samkvæmt „De la Politique“ velur maður ákveðin listræn einkenni í kvikmynd og gerir síðan ráð fyrir endurtekningu þeirra í komandi verkum leikstjóra myndarinnar, þ.e.a.s. stöðluðum einkennum (bls. 25). Í grófum dráttum fjallar greinin um að velja ákveðna listræna þætti í kvikmyndinni og gera ráð fyrir að sú staðlaða tilvísun komi fyrir aftur og aftur í ferli kvikmyndahöfundarins. Þessa listrænu þætti má vel finna í kvikmyndum Sofíu, svo sem ráðvilltar aðalpersónur, einmanaleika þeirra og þroska einstaklingsins, notkun kvikmyndatöku til að ná dýpt persónanna og undirliggjandi ádeilubemu í aukapersónum. Til að mynda er ávallt til staðar ádeila Sofíu á fjölmiðla, hærri stéttir og grunnhyggni Hollywood-elítunar og það stef nær jafnvel hápunkti í umfjöllunarefni *The Bling Ring*. Sofia fellur vel inn í þessa umfjöllun Bazins og getur því samkvæmt hugmyndum hans talist gott dæmi um höfund.

Astruc (1998) hefði án efa verið hrifinn af vinnubrögðum Sofíu. Hann sá í minna þekktum kvikmyndum fyrirboða „avant-garde“. Kvikmyndin var vettvangur tjáningar, líkt og önnur list og listamenn áttu að fá að nota kvikmyndir sínar sem tungumál til að tjá eigin hugsanir (bls. 158-159). Þar sem kvikmyndatakan í myndum Sofíu er sterkur þáttur í höfundareinkennum hennar, hefði hún fallið vel að þessum hugmyndum Astruc, því að mikið er um sterkar myndrænar senur þar sem lítið er talað eins og áður hefur verið bent á. Sterkar senur koma fram með notkun þagnarinnar, eins og til dæmis í *Somewhere* þegar Johnny fer í mótun fyrir andlitsgrímu komandi kvikmyndar og þarf að sitja í dágóðan tíma með mótið á öllu andliti sínu. Þar líða tæpar þrjár mínútur þar sem hann situr sem fastast og kvikmyndatökuvélin færir nær og nær andliti hans og við heyrum ekkert nema andardrátt hans. Þess konar sena vekur upp spurningar um hvað gæti mögulega verið að fara í gegnum huga hans þennan tíma. Sofia notar miðilinn og „kvikmyndapennann“ sem Astruc talar um í grein sinni (bls. 159), sem þetta

tungumál tjáningar. Hún gerir það ekki bara með þögnunum heldur líka með stílnum sem rætt var um hér að framan, þ.e. hvernig hún beinir kvikmyndatökuvélinni að persónunum án orða, með nærmyndum og hreyfanlegum sjónarhornsskotum.

Í upphafi ritgerðarinnar lagði ég af stað með tvær spurningar. Sú fyrri spurði hvaða höfundareinkenni mætti greina í kvikmyndum Sofiu. Í þriðja kafla voru myndir hennar greindar með kerfisbundnum hætti og þar voru helstu höfundareinkenni Sofiu dregin fram. Hér að framan hafa þær niðurstöður síðan verið ræddar til að varpa frekara ljósi á hvað einkennir myndir hennar. Seinni spurningin sneri að því hvort Sofia Coppola væri kvikmyndahöfundur samkvæmt höfundarkenningunni. Í umræðunni hér að framan hef ég bent á að Sofia skrifar handrit sín sjálf og er með einkennandi kvikmyndatökustíl. Hún notar hraða myndarinnar og notkun þagna til að ýta undir skilning á persónunum og tilfinningalífi þeirra. Hún notar sömu þemu aftur og aftur og tekur fyrir líkar persónur sem fást við sams konar vandamál eða viðfangsefni. Og að lokum, eins og bent var á í upphafi umræðunnar, fellur hún inn í þriggja hringja kerfi Sarris með því að hún hefur tæknilega hæfni, persónuleg einkenni í stíl og í myndunum má greina spennu milli persónuleika hennar sem leikstjóra og viðfangsefna myndanna. Öll þessi atriði tel ég styðja þá niðurstöðu að Sofia Coppola teljist kvikmyndahöfundur (auteur) samkvæmt höfundarkenningunni.

5. Lokaorð

Í þessari ritgerð hafa kvikmyndaverk Sofiu Coppola verið greind sem heildstæð höfundaverk samkvæmt höfundarkenningunni. Það er greinilegt að mikið er um skýr höfundaeinkenni í myndum Sofiu og ekki erfitt að átta sig á að um „Sofiu mynd“ sé að ræða þegar maður sér hana. Hún fetar áhugaverðar slóðir í Hollywood og nálgun hennar á ýmis málefni eins og frægð, fjölskyldur og unglunga er öðruvísi og djörf. Hún gefur áhorfandanum sjálfum færi á að túlka ýmislegt sem ber fyrir augu og gerir það með löngum tókum og notkun þagna en slíkt hefur ekki verið mjög algengt í Hollywood-myndum samtímans. Höfundareinkenni hennar snúast líka um stílbrigði og þemu. Þar má nefna persónusköpun hennar, bæði hvað varðar aðalpersónur og aukapersónur. Aðalpersónurnar glíma flestar við óvissu og einmanaleika af einhverri tegund í lífinu. Aukapersónurnar virka flestar á áhorfandann sem frekar yfirborðskenndar og í raun lítið um sterkar aukapersónur í myndum hennar. Oft virðast þær skapaðar til að deila á eiginleika eins og heimsku og tilgerð. Hægt og stígandi þroskaferli á sér stað í öllum myndum Sofiu en þó er að finna óhnýttu enda í hverri einustu þeirra. Lýsingin er mjúk og hún, ásamt litaáferð, er nýtt til að gefa tilfinningu fyrir líðan persónanna. Áhorfandinn finnur fyrir nálægð við persónurnar með hjálp kvikmyndatökunnar og litbrigða sem sýna persónurnar í mjúku ljósi og deyfðum litbrigðum. Spennan á milli bakgrunns Sofiu og viðfangsefna hennar skapar áhugaverða nálgun í myndunum og kallar fram alls kyns vangaveltur hjá áhorfandanum.

Þegar teknar eru saman útskýringar fræðimanna á því hvað kvikmyndamaður þarf að hafa til brunns að bera til að kallast sannur höfundur, fellur Sofia að mínu mati vel inn í þann hóp, enda sér hún um handritsvinnuna, og kvikmyndastíllinn er frá henni kominn. Bakgrunnur hennar í stórri kvikmyndafjölskyldu, sem dóttir heimsfrægs leikstjóra, hefur mótað lífstíl hennar almennt og er áhrifaþáttur í viðfangsefni myndanna og því greinileg spenna á milli eigin reynslu og verkanna, eins og bent hefur verið á að sé mjög mikilvægt. Þessi innri merking kemur sterkt fram þegar rýnt er í stemninguna í myndum hennar. Það sem gerir Sofiu ekki síst að höfundu er að hún leyfir myndunum að flæða á afslappaðan hátt í stað þess að byggja upp einhverja magnþrungna atburðarás. Stíll myndanna ýtir síðan undir þetta og skapar

andrúmsloft sem lætur áhorfandanm líða líkt og hann sé að fylgjast með raunverulegu fólki, sem upplifir raunverulega hluti. Eins og lýst hefur verið í ritgerðinni eru þetta þættir eins og það að fullorðnast, kynnast ástinni, tapa sjónum á lífinu og fleiri sambærileg viðfangsefni. Allt þetta gerir Sofiu Coppola að mínu mati að kvikmyndahöfund. Mér þykir við hæfi að gefa henni sjálfri lokaorðin: „Það virðist vera erfiðast að finna endinn. Ekki reyna að finna hann, hann er þarna (Coppola, án árs).“

Heimildaskrá

- Astruc, A. (1998). „The Birth of a New Avant-Garde: La Camera-Stylo“. Í T. Corrigan, *Film and Literature: An Introduction and Reader* (bls. 158-162). Upper Saddle River, New Jersey: Prentice Hall.
- Bazin, A. (2008). „De la Politique des Auteurs“. Í B. K. Grant (ritstj.), *Auteurs and Authorship – a Film Reader* (bls. 19-28). Oxford: Blackwell Publishing.
- Cook, P. (2011). „Sofia Coppola“. Í Y. Tasker (ritstj.), *Fifty Contemporary Film Directors* (2. útg., bls. 126-133). London-New York: Routledge.
- Coppola, S. (án árs). *Sofia Coppola Quotes*. Sótt 14. apríl 2014 af: http://www.brainyquote.com/quotes/authors/s/sofia_coppola.html#PYRQTW50Z5JRMVXH.99.
- Eugenides, J. (1993). *The Virgin Suicides*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Figlerowicz, M. (2012). „Comedy of Abandon: Lars von Trier's Melancholia“. *Film Quarterly*, 65(4), 21-26.
- Grant, B. K. (2008). „Introduction“. Í B. K. Grant (ritstj.), *Auteurs and Authorship - a Film Reader* (bls. 1-6). Oxford: Blackwell Publishing.
- Hjort, M. (2011) „Lars von Trier“. Í Y. Tasker (ritstj.), *Fifty Contemporary Film Directors* (2. útg., bls. 400-409). London-New York: Routledge.
- Menne, J. (2011). „The Cinema of Defection: Auteur Theory and Institutional Life“. *Representations* (114), 36-64.
- Rogers, A. (2007). „Sofia Coppola“. *Sences of Cinema*, 45, November. Sótt 3. apríl 2014 af: <http://sensesofcinema.com/2007/great-directors/sofia-coppola/>.
- Sarris, A. (2008). „Notes on the Auteur Theory in 1962“. Í B. K. Grant (ritstj.), *Auteurs and Authorship – a Film Reader* (bls. 35-45). Oxford: Blackwell Publishing.
- Schuker, L. A. E. (2010, 10. desember). „Growing up Coppola“. *The Wall Street Journal*. Sótt 23. apríl, 2014 af: <http://online.wsj.com/news/articles/SB10001424052748703493504576007400827474730>.
- Staiger, J. (2003). „Authorship Approaches“. Í D. A. Gerstner og J. Staiger (ritstj.), *Authorship and Film* (bls. 27-57). New York: Routledge.

- Tasker, Y. (2011). „Introduction“. Í Y. Tasker (ritstj.), *Fifty Contemporary Film Directors* (2. útg., bls. 1-6). London-New York: Routledge.
- Tasker, Y. (2011). „Tim Burton“. Í Y. Tasker (ritstj.), *Fifty Contemporary Film Directors* (2. útg., bls. 69-77). London-New York: Routledge.
- Truffaut, F. (2003). „Ákveðin hneigð í franskri kvikmyndagerð“ (Guðrún Jóhannesdóttir þýddi). Í Guðni Elísson (ritstj.) *Áfangar í kvikmyndafræðum* (bls. 63–75). Reykjavík: Forlagið.
- Wollen, P. (2008). „The Auteur Theory“. Í B. K. Grant (ritstj.), *Auteurs and Authorship – a Film Reader* (bls. 55-64). Oxford: Blackwell Publishing.

Kvikmyndaskrá

- Burton, T. (1988). *Beetlejuice*. Bandaríkin. Warner Bros.
- Burton, T. (1989). *Batman*. Bandaríkin. Warner Bros.
- Burton, T. (2007). *Sweeney Todd*. Bandaríkin/Bretland. Paramount Pictures/Warner Bros. Pictures.
- Coppola, S. (1998). „Lick the Star“ [stuttmynd]. Bandaríkin. Film Movement.
- Coppola, S. (1999). *The Virgin Suicides*. Bandaríkin. Paramount Classics (US) Pathé (UK).
- Coppola, S. (2003). *Lost in Translation*. Bandaríkin/Japan. American Zoetrope/Tohokushinsha Film.
- Coppola, S. (2006). *Marie Antoinette*. Bandaríkin/Frakkland/Japan. Columbia Pictures.
- Coppola, S. (2010). *Somewhere*. Bandaríkin. Focus Features.
- Coppola, S. (2013). *The Bling Ring*. Bandaríkin/Bretland/Frakkland/Þýskaland/Japan. A24.
- Penn, A. (1967). *Bonnie and Clyde*. Bandaríkin. Warner Bros.
- Trier, L. v. (2009). *Antichrist*. Danmörk/Þýskaland/Frakkland/Svíþjóð/Ítalía /Pólland. Zentropa Entertainments.
- Trier, L. v. (2011). *Melancholia*. Danmörk/Svíþjóð/Frakkland/Þýskaland. Zentropa Entertainments.