

Norsk medietidsskrift - 2006 - Nr 03 - "«The way Bordwell tells it»: om klassisk og post-klassisk Hollywoodfilm" av Erlend Lavik

Side 266:

«The way Bordwell tells it»: om klassisk og post-klassisk Hollywoodfilm

Av Erlend Lavik

David Bordwell er kanskje vår tids mest kjende og respekterte filmforskar. Hans *Film Art* frå 1979, skriven saman med kona Kristin Thompson og så langt å finna i sju opplag, er truleg den filmboka som har stått på flest pensumlister verda over. Skulle ho nokosinne mista den posisjonen er det ikkje utenkeleg at det vil vera dei same forfattarane si *Film History* frå 1994 som overtek trona.

The Classical Hollywood Cinema (1986), der også Janet Staiger var medforfattar, kartla utviklinga av eit sett med estetiske normer og industrielle praksisar i Hollywood fram til 1960. Det er det mest omfattande empiriske forskingsprosjektet som er gjort innafor studiet av film, og standardverket om den klassiske Hollywoodfilmen. Same år kom *Narration in the Fiction Film*, som ikkje berre er ei av dei viktigaste bøkene som er skrivne om filmnarrasjon, men som òg var startskotet for den kognitive forskinga på film som etter kvart har utfordra det psykoanalytiske paradigmet.

I *Making Meaning* frå 1989 kartlegg Bordwell praksisen til dei som skriv om og tolkar film, altså ei slags filmanalysens poetikk. Trass i at boka i det store og heile er deskriptiv snarare enn evaluerande, framstår ho som ein så knusande dom over det Bordwell kallar Interpretation Incorporated, at ho så å seie er vorten teia i hel sidan. Han har òg skrive tre bøker om individuelle regissørar – Dreyer, Ozu og Eisenstein – samt ei om film frå Hong Kong.

No har Bordwell meldt seg på i ordskiftet kring eitt av dei mest omstridde og omtalte spørsmåla blant filmhistorikarar dei siste tiåra: Hollywoods påståtte post-klassisisme. Har me dei siste tiåra sett eit brot med sentrale prinsipp frå studiodperioden? *The Way Hollywood Tells It*, som vart lagt ut for sal i april i år, er ein slags oppfølgjar til *The Classical Hollywood Cinema*. Boka plukkar opp tråden der den første boka slutta, og granskar endringar i narrative og stilistiske konvensjonar dei siste 50 åra. Samstundes tek han til orde for at me best kan forstå desse endringane som forlengingar av og tilpassingar til, snarare enn brot med, klassiske normer. *The Way Hollywood Tells It* er på ingen måte noko siste ord i debatten, men det er utan samanlikning den grundigaste analysen så langt. I tråd med tilnærmingmåten han kallar ein historisk poetikk for film er boka skildrande og forklarande snarare enn

Side 267:

fortolkande. Forfattarens auge for detaljar og makelause kjennskap til filmhistoria gjer at boka heilt sikkert vil verta mykje diskutert og deliberert i åra som kjem.

Erlend Lavik ved Institutt for informasjons- og medievitskap ved Universitetet i Bergen møtte Bordwell på Phd-seminaret «Style and Story Design» i Ebeltoft tidligare i år.

Du vert forbunden med ei rekkje teoriar eller tilnæringsmåtar: konstruktivisme, neoformalisme, kognitivisme og historisk poetikk. Men desse omgrepa er openbart relaterte. Kan du sei noko om høvet mellom desse ulike merkelappane?

Det eg freistar å gjera er å delta i eller å konstruera ein historisk poetikk for film, og me kan sei det tyder noko slikt som «Kva er dei prinsippa som filmar blir laga etter i ulike historiske periodar, og korleis kan me samanlikna dei?». Desse konstruksjonsmessige prinsippa inkluderer tilskodareffektane dei siktar etter. Det er det overgripande paraplyomgrepet. Innanfor dette dukkar spørsmålet om konstruktivistisk psykologi eller kognitivisme opp, for eitt av dei spørsmåla ein poetikk tek stilling til er korleis verk er sette i hop eller formgjevne for å vera forståelege. Eg såg på prinsippa for utforming med utgangspunkt i narrativ konstruksjon, og det verka som dei regularitetane eg fann såg ut til å kunne forklarast best ved hjelp av ei kognitiv forståing av tilskodaren, eller meir spesifikt konstruktivistisk psykologi innanfor kognitivismen. Så den psykologiske dimensjonen vaks ut av eit forsøk på å forstå effektane av formale system.

Neoformalisme er noko som Kristin Thompson sitt arbeid vert assosiert med, og det syner hennar gjeld til den russiske formalismen. Personleg har eg ikkje eigentleg sjølvmedvite nytta det omgrepet i særleg grad, for det ber med seg så mange tydingar frå før. Men det handlar om form og stil. Området eg arbeider innan konsentrerer seg ikkje så mykje om tematikk. Men i den praktiske kritikken min, når eg skriv om individuelle filmar eller filmskaparar, prøver eg å leggja like mykje vekt på tematiske faktorar. Men i dei teoretiske og historiske studiane er det nok tematikken som tel minst.

Så neoformalisme er ein underkategori av historisk poetikk?

Eg vil sei at historisk poetikk rommar mange moglegheiter, og at den typen neoformalisme som særleg Kristin praktiserer, som er orientert mot Sklovskijs konsept om defamiliarisering, er ein mogleg retning. Men eg må sei at eg aldri har funne dette omgrepet like overtydande eller attraktivt som somme andre. Det er eit estetisk omgrep, men det er veldig breitt og somme tider vagt. Eg har stundom alludert til det, men eg reknar det ikkje som sentralt i høve til den type forskning som eg driv med.

Lat meg stilla eit spørsmål om kognitivismen. Då Post-Theory¹ kom ut for ti år sidan, var det ei kjensle av at me stod på terskelen til eit paradigmeskifte innafør filmforskninga. Men dette ser ikkje ut til å ha hendt, i det minste ikkje i den forstand at det har

Side 268:

kome særleg mange nye bøker eller artiklar i akademiske tidsskrift. Er det rimeleg å sei at det har vorte litt stille kring kognitivismen?

Ja, det trur eg er sant. Når det gjeld *Post-Theory* så prøvde me å samle mange folk som dreiv med ulike typar arbeid som ikkje stemde særleg godt med dei rådande førstillingane, som var anten psykoanalytiske eller kulturalistiske.² Eg trur ikkje me prøvde å annonsera boka som ei slags kognitivistisk handbok, men me ønskte å antyda at det fanst mykje anna ein kunne gjera. Men du har rett, eg vil ikkje sei det har funne stad noko paradigmeskifte i det heile. Og mitt eige arbeid har teke ei anna retning. Eg trur det kognitivistiske programmet vert følgt opp meir aktivt i Europa enn i USA no for tida. Det har openbert funne sin plass som ei av mange andre moglege forskingsretningar.

Lat oss gå over til den siste boka di. Ho vil nødvendigvis verta samanlikna med The Classical Hollywood Cinema. Folk vil utvilsamt sjå The Way Hollywood Tells It som ein slags oppfølgjar, men dei er òg nokså ulike på somme måtar. Eg har særleg merka meg to ting, men det kan henda dei heng saman. For det fyrste så verkar skrivemåten din livlegare. Det gjer boka lettare og meir underhaldande. Det andre eg la merke til var at ho på ein måte kjendest mindre «vitskapleg». Mengda og omfanget av forskning som ligg bak er framleis imponerande. Men du undersøker ikkje eit tilfeldig utval av filmar, til dømes. Så det fins tydelegvis visse metodisk skilnader òg.

Sidan *On the History of Film Style* (1997), då ideane mine vart klårare for meg sjølv, etter å ha prøvd i 15–20 år å finna ut kva dei gjekk ut på, har eg tenkt at eg kunne gjera dei meir energiske og tilgjengelege, særleg for studentar. Den første Hollywood-boka har dessutan ein meir kompleks argumentasjon. Ho freista ta med i vurderinga historiske endringar på fleire nivå, og det kravde verkeleg mykje forskning.

Me var blant dei første som skreiv om dei tidlege åra i amerikansk film frå eit industrielt perspektiv. Mykje av det Janet og Kristin gjorde var ny forskning, så det var eit monaleg føretak. Den nye boka tek rett og slett for gitt den overveldande forskinga som har vorte gjort på dagens studiosystem. Eg ville skriva ei bok som framleis bygde på grundig forskning, men som ikkje prøvde å gapa over like mykje. Eg meinte at den beste måten å overtyda folk om at det fanst kontinuitet i det klassiske systemet på var å fokusera på filmane. Mykje av det institusjonelle er knapt synleg. Men eg trur kanskje poenga kjem klårare fram på den måten. Så det er eit kompromiss.

Det er sjølvstøtt òg ein respons på ein samtidsdebatt. Eg ville gjerne ha noko eg skulle ha sagt i diskusjonen kring postklassisk film, for folk spurde meg ofte når eg gav føredrag, til dømes.

Eg vil sei at boka ikkje er like rigorøs eller djuptgåande som den første. Og så vert eg eldre òg. Eg er ikkje sikker på om eg kunne gjort den forskinga eg gjorde i 1980 på nytt.

Side 269:

Eit omgrep som stod sentralt i The Classical Hollywood Cinema var «dominanten», som du henta frå russisk formalisme, der det viser til ein komponent som styrer, fastset og transformerer dei andre komponentane. For deg var dominanten i den klassiske Hollywood-filmen ein bestemt type narrativ kausalitet. Men i The Way Hollywood Tells It påkallar du ikkje dette omgrepet. Ein av kritikane som boka møtte var at omgrepet gjorde framstillinga nett, ryddig og økonomisk, men at prisen de betalar er at det vert vanskeleg å gjera greie for strukturerte spenningar innafor det klassiske paradigmet. Så argumentet er vel at det finst ein slags balanse mellom eit oversiktleg rammeverk og...

...eit som er meir nyansert eller detaljert. Eg trur det til ei viss grad er ei rimeleg innvending. Eg trur førestillinga om «dominanten» var ein måte å organisera mykje materiale konseptuelt på, og eg meiner framleis at dei særskilde narrative prinsippa spelar ei avgjerande rolle i Hollywood-filmen. Men i den nye boka introduserte eg ikkje det teoretiske rammeverket, av omsyn til konseptuell klårleik. Når det gjeld innvendinga vil eg vel sei at problemet med mange motsegner er at dei er vert lagde fram *a posteriori*. Det vil sei, det finst ikkje samanliknbar dokumentasjon som peikar i retning av eit alternativt syn.

Det kan vera element som er i spenning med dominanten. Folk seier at sjangerar som komedien, melodramaet og musikalen overskrid den narrative kausaliteten. Eg trur denne påstanden er litt overdriven. Eg trur ein kan finna enkeltstående tilfelle, slik som ein Wheeler og Woolsey-film eller noko sånt. Det finst nokre slike, eg vil ikkje nekta på det. Dei skriv seg frå vaudeville-tradisjonen, og forteljingane er nokså uviktige. Me prøvde ikkje, i det store og heile, å forklara filmene til Marx-brødrene. Men eg bør leggja til at desse filmene *har* forteljingar. Dei er ikkje berre ein serie med vaudeville-nummer. Kvifor ikkje? Me kan kanskje samanlikne den klassiske filmen med ein bygning. Ein bygning treng ei planskisse. Ta ein fransk katedral: me går inn og ser på glasmåleria og utskjeringane og veggteppene. Du vil kanskje sei at bygnaden er underordna alle desse attraksjonane. Men han er ikkje det eigentleg, for bygnaden er ofte utforma for å visa dei fram. Og han er i det minste eit naudsynt vilkår for dei. Om det verkeleg var tilfelle at det var attraksjonane som var den eigentlege årsaka til at me gjekk inn i ein katedral, så kunne dei like gjerne ha hengt på eit museum.

At me kan finna ekte unntak, det er eg ikkje i tvil om. Men me føretok ei induktiv generalisering, og dei fleste induktive generaliseringar har unntak. Når me merkar av middelverdiar, til dømes, kan det henda at ingen representantar for folkesetnaden me tek prøve av er eksakt gjennomsnittleg. Men det gjennomsnittsmålet me finn er likevel nyttig informasjon.

Eg trur dessutan det er ei føremon å ha ein enkel teori dersom ein prøver å vri og klemme alt ein kan ut av han. «Dominanten» er til ei viss grad eit heuristisk påfunn. Omgrepet hjelper oss å få auge på ting.

Den kritikken som truleg vert retta oftast mot The Classical Hollywood Cinema er at boka homogeniserer filmene frå den klassiske perioden, at ho ikkje lukkast å gjera

Side 270:

greie for dei ikkje-klassiske trekka ved perioden. Så det kjem kanskje som ei overrasking på somme at i The Way Hollywood Tells It så syner skildringa di av filmene frå studiotiden eit umåteleg mangfald.

Mykje kjem an på dei særskilde spørsmåla me stiller, og spørsmålet som dreiv *The Classical Hollywood Cinema* var: «Om me føreset at det fanst eit system bak denne filmskapinga, korleis oppstod det, og kva forklarar stabiliteten det har synt over tid?». Me forklarte ikkje systemets mangfald. Den nye boka spør: «Korleis kan me best spora kontinuitet og endring?». Det er eit litt anna spørsmål. Klassisk narrasjon kan absorbera eit breitt utval av ulike typar materiale og framleis fortelja ei historie på ein vinnande, underhaldande, oppbyggjeleg måte. For meg verkar det som eit godt utgangspunkt å undersøka korleis påtrykk etter å variera produksjonen, både hjå dei store studioa og i independent-sektoren, har gitt rom for ei form for kontrollert variasjon som framleis kan innordnast i den tradisjonelle narrasjonen. Så spørsmåla er litt ulike. Og eg trur det er rett at denne boka i større grad enn den førre understrekar variasjon.

Ein lærer av folk sine reaksjonar, så om eg kunne skriva *The Classical Hollywood Cinema* på nytt ville eg lagt inn nokre merknader og åtvaringar. Det ser ut til å vera ein ibuande stabilitet i systemet, og det seier me. Men eg trur me skulle ha sagt det oftare i boka, og nytta meir tid på variasjon meir eksplisitt.

Du har skrive ein artikkel om dansk film der du antydar at dogme-filmene er temmeleg klassiske. Det verkar noko ironisk med tanke på at dogme-rørsle var eit medvite forsøk på å vera noko som Hollywood ikkje var.

Ja, lukke til! (Ler) Eg meiner, ofte er det sånn at kunstverk som bryt med tradisjonen samstundes står i gjeld til han. Og nokre av dei måtane dei bryt med tradisjonen på er berre det som er lettast å få auge på. For å ta eit døme frå artikkelen du nemner, *Mifunes Sidste Sang*: det er ei klassisk oppbygd forteljing. Sjølv klippemønstret. For meg er det interessant å samanlikna med von Trier, som er den mest uklassiske av dei. Ein har handhalde kamera i *Mifune*, men klippa fremjar kontinuitet. Men om ein ser på *Idioterne* av von Trier, så bryt kvart klipp tidsramma. Ein har aldri klipp på rørsle³ i den filmen. Kvar scene vert broten opp i fragment, og somme tider er takingane temmeleg korte. Så ein hoppar konstant over noko i tid. På det stilistiske nivået er det eit nokså uklassisk val.

Og eg går ut frå at dersom me innførte tematikk i debatten, så kunne ein argumentera endå betre for at filmen er ikkje-klassisk.

Ja, filmens tematikk passar heller ikkje den klassiske modellen. Det handlar alltid om å vurdera langs fleire dimensjonar, og mykje av det me reknar som europeisk kunstfilm er klassisismen takk skuldig, trur eg. Dogme-filmskaparane seier sånt som at ein ikkje får ha med ein pistol, men filmene deira er melodrama. Kva er vel meir melodramatisk enn *Festen*? Ei familiesamkome der eitt av borna røper familiens hemmelegheiter. Radikale skilnader er det vanskeleg å nå fram til, trur eg.

Side 271:

Mi vurdering er at ditt omgrep om klassisisme er særst sensitivt i høve til historisk kontinuitet, og måten du gjer greie for endringar innanfor det særskilde rammeverk du har valt er mest uimotseielig. Men samstundes kan det vera at det finst ein pris å betala for dette, på den måten at lesarane kjenner ein viss frustrasjon over at ingenting eigentleg er nytt. Og me ser på ein måte ut til å vera innretta mot endring, så det fell oss naturleg å ha lyst til å sei at somme ting er nye. Og det ser ut til å vera nokså vanskeleg innanfor det rammeverket du opererer med.

Ingenting kan vera heilt nytt på ein gong, sånn ville eg modifisera det. Meiner eg at det har funne stad innovasjonar? Absolutt! Trur eg det har vore endringar? Heilt og halde! Det er nett som [Théodore Géricault sitt maleri] *De Overlevende fra Medusa*: du er midt på havet og kan ikkje ta vekk alle plankane og setja inn berre nye. Då går båten under. Du må byta dei ein i gonga. Men historisk sett har aldri alle plankane vorte bytte ut. Kan me nokon sinne koma utanom personleg kausalitet i Hollywoodfilmen? Eg trur ikkje me har sett det så langt, men det kan tenkast, kanskje. Men eg ville ikkje vedda huset mitt på det. Leonard Meyer kalla det tendert endring.⁴ Me kan ha nesten uføreseielige endringar, men innanfor visse grenser. Dømet hans var vêret. Kanskje kjem det ein orkan snart, men me kjem ikkje til å få nokon snøstorm på dette tidspunktet.

Eg veit korleis lesaren har det. Eg skjønar kvifor folk ønskjer det var annleis. Eg har berre ikkje sett nokon overtydande argument for kvifor det skulle vera annleis.

Vel, det er ikkje eigentleg ein påstand som tilbakeviser rammeverket ditt, men han seier at det finst ein trade-off.

Ja, det er det. Men, du veit, det meste av arbeidet mitt har vore for akademisk for hovudstraumen, og feil akademisk tilnærming for dei fleste av kollegane mine. Så på den måten er eg van med at folk kjenner seg frustrerte! (Ler).

Eit viktig omgrep i The Way Hollywood Tells It er «intensivert kontinuitet»⁵, som du introduserte i ein artikkel i Film Quarterly i 2002, og du vidareutviklar det i boka. Eg har visse reservasjonar mot det, for det høyrer ut som «endå meir kontinuitet». Men det er ikkje nett det argumentasjonen din går ut på. Det er ikkje det at me har fått meir kontinuitet – til dømes diskuterer du ein tendens i enkelte nyare Hollywoodfilmar til å klippe på tvers av hundreogåttigradersregelen i dialogscener – men at kontinuiteten er meir «frenetisk».

Vel, eg ønskte å vera i stand til å oppsummera det i eit slags slagord, slik at eg kunne visa til det som ein form for stilistisk endring. Men eg fekk den kommentaren frå andre lesarar på førehand, at dei ikkje likte omgrepet «intensivert». Dei hadde ikkje noko alternativ, men eg freista å definera det laust, å sei at det er heftigare, skrudd opp til eit nytt nivå. Eg ville formidla at det handla om kontinuitet *pluss*, så å sei.

Éin fascinerande observasjon du gjer deg i The Way Hollywood Tells It er at dei meir outrerte teknikkane i dagens Hollywoodfilm ikkje vanlegvis hindrar oss i å forstå for

Side 272:

teljinga. Du påpeikar at terskelen for kva publikum ser som påtrengande eller forstyrrende heile tida vert sett høgare. Du skriv at triumfen til den intensiverte kontinuiteten minner oss om at etter kvart som stilen endrar seg så endrar òg sjåardugleiken seg. Det er tvillaust rett, men det gjeld vel båe vegane? Etter kvart som sjåardugleiken endrar seg så endrar òg filmstilen seg. Trur du dette kan forklara trekk ved den intensiverte kontinuiteten, slik som elliptiske eller ikkje-kronologiske forteljingar, manglande oversiktsbilete på byrjinga av ei scene, eller til og med draginga mot å desorientera sjåaren i actionsekvansar, i det minste i kortare augneblinkar? Med andre ord, at dette er ein måte å forsyna moderne tilskodarar med ein viss grad av kognitivt arbeid, å utfordra dei mentale evnene deira?

Ja, det er eit veldig godt poeng. Om du tek puslespel-filmen⁶ så ventar eit visst publikum å verta utfordra når det gjeld å gjetta vendinga handlinga tek, eller kven som kjem til å verta drepen, alt det me assosierer med moderne skrekkfilmar og thrillerar. Og denne typen kognitivt arbeid, sjølv om det av og til var å finna i studioperioden, er mykje meir framtrudande i dag, særleg blant unge sjåarar. Puslespel-filmar krev å verta sett meir enn ein gong under føresetnad av at med DVD kan ein gå gjennom dei sakte og få auge på nye ting. Og det vil så gjera at filmskaparar lagar meir kompakte filmar.

Men nok ein gong – eg vil sjølv sagt sei at såne filmar òg vert haldne attende av ein overgripande arkitektur. Ta *Donnie Darko*, til dømes. Den har nokre trekk frå fantasy, frå alternative røyndomar, frå parallelle univers, alle dei greiene der. Det som er spanande er korleis handlinga leier inn i og ut or dei alternative universa. Men filmen eksisterer innafør eit rammeverk me i stor grad kjenner att som ei klassisk forteljing: misnøgd gut som ikkje passar inn blant klassekameratane; Halloween er ei skrekkens tid. Det er mange generiske og komposisjonelle faktorar som spelar inn. Men dei treng ein sjølv sagt for å oppnå dei nye effektane.

*Til og med om me ser på eit populært tv-drama som *Presidenten*, så er det mange episodar som byrjar midt i ei scene eller i ein dialog, og publikum har ingen føresetnader for å forstå kva det er som skjer, for det har ikkje vore nokon eksposisjon. Så ein må setje saman forteljinga på ein måte som er litt meir krevjande. Kanskje ein måte å tenka rundt dette kan vera å sjå det som ein liten «støyt», eller ein slags oppvikkar, for det kognitive systemet som me opplever som behageleg.*

Her ser me eit mønster. Kor vanskeleg noko er kjem, vil eg tru, an på kor velkjent det er. Du kjenner sikkert Steven Johnsons bok *Everything Good Is Bad for You*. Argumentet hans er stort sett at kulturen har vorte meir kognitivt krevjande, og folk krev meir kognitivt arbeid i populærkulturen deira. Eg har ei kjensle av at det ligg noko i det. Men eg trur òg at han har funne veldig selektive døme. I staden for å samanlikna *Survivor* med *The Price Is Right*, kva om me samanlikna med *Jeopardy*, der ein faktisk må ha ein god del kunnskap? Men det ligg likevel noko i det, trur eg. Fleire har gått på college enn nokon gong, og det finst distinksjonar langsetter heile populærkulturen. Ein kan forklara ein generell trend på mange måtar, og kanskje er det ein trend me er vitne til. Men på den andre sida finst det mykje

Side 273:

populærkultur som er tankelaus òg, og som vert stadig meir tankelaus. Ein kan tale om *Magnolia* som ein komplisert film å følgja, men det finst mange Jean-Claude Van Damme-filmar òg, som ikkje er så kognitivt krevjande. Men eg trur at det finst i det minste ei lagdeling innanfor populærkulturen som er slik.

Etter eit langt akademisk liv ved universitetet i Madison-Wisconsin har Bordwell nyleg trekt seg tilbake, men det skuldast definitivt ikkje at han har mista entusiasmen. I laupet av dei tre junidagane han var med på Phd-seminaret «Style and Story Design» i Ebeltoft, diskuterte han alt frå moderne actionfilm til dansk stumfilm med same engasjement og like stor innsikt. Pensjonisttilvera skal han nytta til å skriva og få med seg endå fleire filmfestivalar enn før.

Erlend Lavik, universitetsstipendiat

Institutt for informasjons- og medievitenskap, Universitetet i Bergen

e-post: Erlend.Lavik@infomedia.uib.no

¹Antologi frå 1996 som Bordwell redigerte saman med Noël Carroll. Boka tek eit oppgjær med det redaktørane kallar Grand Theories, først og fremst representert ved psykoanalysen, og lanserer kognitivismen som ei meir produktiv tilnærming til studiet av film.

²Bordwell nyttar i Post-Theory «culturalism» som samleomgrep på ulike tradisjonar som hevdar at filmens kulturelle og sosiale funksjonar er styrde av kulturelle mekanismar. Kulturalismen består av tre underkategoriar: Frankfurterskulen, postmodernismen og cultural studies-tradisjonen (som Bordwell framleis ser som det herskande paradigmet).

³Bordwell snakkar her om såkalla «match on action», eit kontinuitetsklipp som bind saman opptak av den same hendinga frå ulike vinklar. Ei rørsle som byrjar i det første biletet vert fullført i det neste. Dette gjer at publikum fokuserer på sambandet, snarare enn på brotet, i overgangen frå ein kameravinkel til ein annan.

⁴På originalspråket er omgrepet «trended change».

⁵«Intensified continuity» er originaltermen. Det viser til fire endringsprosessar i Hollywood: hurtigare klipping; hyppigare bruk av både ekstremt lange og ekstremt korte kameralinser; fleire og større nærbilete; meir rørleg kamera.

⁶Bordwell skriv i den siste boka si om «the puzzle film», ein trend som vart særleg synleg på 90-talet i Hollywood. Filmane er kjenneteikna av sjølvmedviten og leikande narrasjon. Kjende døme er *The Usual Suspects*, *The Sixth Sense*, *Fight Club* og *Memento*.