

FILM2002 – Fiksjon og fortolkning

Den kognitive tilnærminga

Studentnr.: 123456

NTNU – Hausten 2006

Innhold

Den kognitive tilnærminga.....	1
«Emotion» og filmanalyse.....	2
«Desire».....	5
«Identification».....	7
Arvematerialet.....	9
Filmskaparen.....	12
Konklusjon.....	12
Kjelder.....	15

Den kognitive tilnærminga

«A theory is like a tool box. Every piece of theory does different tasks»
– Bruce Johnson

Kva eignar den kognitive tilnærminga til film seg til å drøfta? Kva er denne tilnærminga dårlegare til å seia noko om? Desse spørsmåla skal eg sjå nærmare på i denne teksten.

Merk at eg skriv «tilnærming» eller «retning» framfor «teori». Dette er eit medvite val eg har gjort, sidan eg oppfattar den kognitive retninga innan filmteorien som ulike metodar til filmanalyse og ikkje ein overordna teori, jf. Plantinga og Smith i *Passionate Views*. Dette utgangspunktet kan sjå litt rotete og uoversynleg ut ved det fyrste møtet med den kognitive retninga, men til trass for svært ulike forskingsområde og metodar, har forskarane noko sams. La oss sjå på kva den kognitive tilnærminga inneber.

Kognitiv er, i følgje Nynorskordboka, noko som har med å sansa, oppfatta og forstå å gjera. Dette eit viktig utgangspunkt for den kognitive tilnærminga. Me seier at denne retninga oppstod på åttitalet som kritikk mot mellom anna psykoanalytisk filmteori, som handsama tilskodaren som passiv. Kognitivistane, med David Bordwell og Noël Carroll som føregangsmenn, argumenterte for at tilskodaren slettes ikkje var passiv, men snarare ein medskapande faktor i filmopplevinga. Eit prinsipp for kognitivistane er at tilskodaren er *homo sapiens*, det tenkjande mennesket.

Den kognitive tilnærminga oppstod med inntoget til datamaskinene.

Ein såg at datamaskina kunne vera ein forenkla modell på menneskelege funksjonar, til dømes minnet. David Bordwell med fleire spurte då: Kva er det som hender når me ser ein film? Korleis fungerer tilhøvet mellom film og tilskodar?

«Emotion» og filmanalyse

Til å byrja med granska den kognitive tilnærminga berre minne og tenking, men etterkvart hamna òg det som på engelsk heiter «feeling» og «emotion» under lupa. Ordet «feeling» inneheld fysiske opplevingar som *kald, søvnig, svolten*, medan ordet «emotion» inneheld psykiske opplevingar som *kjærleik, frykt, godhug*. «Emotion» kom til engelsk gjennom fransk «emovere» – å røre – frå latin «e motio» – rørsle ut (Oxford English Dictionary). Ordet inneber altså ein rørsle utover, ikkje innover som med «feeling». «Emotion» startar i hugen, og rører seg utover i kroppen.

Når me skal prata om desse orda – «emotion» og «feeling» – på norsk, så vert me litt hindra av språket. På bokmål har me berre eit ord: «følelse». «Følelse» har same urgermanske opphav som «feeling» (Oxford English Dictionary, Bokmålsordboka), og dekkjer såleis ikkje heilt kva «emotion» er. Ei slik avgrensing av ordforrådet stoggar nyttig tankearbeid. Ordet «følelse» smakar dessutan dårleg på ei norsk tunge (alternativet i bokmål er «emosjon», men denne vederstyggjelege anglisismen er ikkje tilrådd i norsk samanheng). Då ordet «følelse» er heilt udugeleg, vitnar det om at bokmål ikkje eignar seg til ei drøfting av «emotion» i det store og heile. På nynorsk er stoda langt betre. Her finn me ordet «kjensle», som har same tyding som «følelse» i bokmål og «feeling» i engelsk. Som på bokmål, kan dette ordet òg nyttast som «emotion». Men, ulikt

bokmål, har nynorsk òg eit eige ord for «emotion»: «hugrørsle». Dette ordet tyder, som ein kan sjå, rørsle i hugen, og det er nettopp dette som er tydinga til ordet «emotion». Eg kjem til å nytta desse orda, «kjensle» og «hugrørsle», om «feeling» og «emotion» vidare.

Dylan Evans skil i boka *Emotion* mellom grunnleggjande hugrørsler og høgare kognitive hugrørsler. Grunnleggjande hugrørsler er dei hugrørslene som er sams for alle kulturar og nasjonar i verda, og er mellom anna rørslene *glede, sinne, frykt* og *avsky*. Dei høgare kognitive hugrørslene er òg universelle, men er meir kulturelt vekslende. Dei tek òg lengre tid å byggja opp, hevdar Evans, og sameleis lengre tid å svinna. Dei høgare kognitive hugrørslene finn me mellom anna rørsler som *kjærleik, skam, byrgskap* og *svartsjuke*. (Evans, 2003: 1 – 21)

Kognitivistar forklarar hugrørsle som ei sambinding av kjensler, fysiologiske endringar og tenking. Hugrørsla er ei rørsle mot eit objekt, og kan såleis seiast å femna om trå. Ei slik oppdeling er sentral i eit kognitivt syn; ein kan såleis fingranska dei ulike delane av hugrørsle. Kognitivistar ser på særskilde hugrørsler, og granskar kva signal som kan skapa desse hugrørslene, til dømes ljós, filmmusikk og andletsuttrykk.

Evans skriv at hugrørsle skjer veldig snøgt. Korleis kan slike snøgge utbrot føra til at tilskodarane har same oppfatning av kva hugrørsle dei er i? Korleis kan til dømes alle i kinosalen vera einige om at *Fritt Vilt* er ein skrekkfilm når hugrørslene kjem og går i løpet av sekundar? Greg M. Smith hevdar at dette kjem av *huglag* («mood»). Eit huglag er ein langvarig hugrørande tilstand som får oss til å

oppleva og uttrykkja hugarørsle. Huglaget får oss til å søkja aktivt etter signal som kan skapa ei særskilt hugarørsle:

A fearful mood puts us on emotional alert, and we patrol our environment searching for frightening objects. Fear makes us notice dark shadows, mysterious noises, and sudden movements and thus provides more possibly frightening cues. Once we see a frightful sight, this bolsters the mood and makes it more likely that we will continue to evaluate future stimuli as frightening, thus sustaining the fearful mood. This cycle continues as long as emotional stimuli are present. (Smith, 1999: 114)

Smith hevdar vidare at den primære hugarørande effekten av ein film er å skapa eit huglag. Dette gjer filmar med å gjeva oss ei ovnøgd av hugarørande signal, slik at dei som reagerer på ljuset, dei som reagerer på ljodeffektar og dei som reagerer på andletsuttrykka kan etterpå seia at dei tykte det var skummelt at Viktoria Winge vart jaga nedover dei mørke korridorane i den forfalne skistova av mordaren i *Fritt Vilt*.

La oss sjå på kva signal me får av opninga av filmen *X-men: The Last Stand*: Krigersk musikk, kameraet fer på ei snøgg ferd gjennom kroppen (dataanimert). Nærbilete av ei sprøyte og anna medisinsk utstyr. X-men-bumerket. Eksplosjon. Kveld og mørk, men opplyst av brannar og eksplosjonar. Mykje øydelagt skrap. Laserskot i lufta. Ein X-men kjem springande. Musikken er marsjerande og krigsaktig. Fleire X-men springande. Større eksplosjonar. Oversynsbilete med endå større eksplosjonar, og ein X-men kjem flygande midt mellom dei. Nærbilete av henne, ho ser ikkje redd ut men målmedviten og fast ut. Ristande kamerakøyring ved ny eksplosjon nær kameraet, bitar frå eksplosjonen flyg mot oss. Bitane treff ein X-men, Wolverine, han ser irritert ut. Han har ein sigar i handa, gigantisk eldkule av

ein eksplosjon rett bak honom, men han ser ikkje brydd ut med det. Wolverine spøkar med to X-men. Dei springer av garde. Wolverine tenner sigaren med flamar på ein øydelagt bil. Slik held det fram ei stund, og det viser seg at det heile er ein simulert krig på ei datamaskin. Tilskodarane er jamvel ganske oppkava etter denne ganske spenningsfylte opninga, og dette spente huglaget får oss til å forventa meir fart og spenning etterkvart.

Huglaget fekk oss til å leggja merke til sprøyte og medisinsk utstyr som noko negativt. Når me seinare i historia vert presentert med at det er oppfunnen ein kur mot det såkalla X-genet, tek me med ein gong eit standpunkt der me tykkjer at dette er negativt, sidan me allereie samanstiller sprøyter med noko negativt, gjennom hugrørslene me fekk i opningssekvensen. Me la òg musikken på minnet, så når akkurat denne musikkbiten kjem tilbake seinare i filmen, er me fullstendig klar over kva som ventar oss. I opptakta til det siste slaget minnst me korleis opninga var, spenninga, farta, eksplosjonane og så bortetter, berre ved å høyra nokre få sekund på musikken. Når det så vert mørkt, og eksplosjonane startar, vert me med ein gong rive med sidan me allereie har kunnskap om korleis me skal oppleva dette.

Den kognitive tilnærminga eignar seg altså i filmanalyse som vil sjå på kva verkemiddel ein film har, og korleis desse nyttast til å å skapa hugrørsle hjå tilskodaren.

«Desire»

Den kognitive tilnærminga innan filmteori kom som kritikk mot tidlegare filmteoretiske retningar, som til dømes psykoanalytisk

filmteori. Innan desse retningane finn me at hugrørsle er, dei gongene det vert drøfta, sett på som eit biprodukt. Psykoanalytisk filmteori nyttar trå og frygd («desire» og «pleasure») som sentrale omgrep, ikkje hugrørsle. «*What pleasure does the cinema afford, and what desire motivates our viewing,*» spør desse teoretikarane. I ei slik tilnærming er det instinkta og dragnadene bak hugrørslene som er viktig, og ikkje den særeigne situasjonen der hugrørslene opptrer i. (Plantinga og Smith, 1999: 10 – 13)

Det er her noko av hovudkritikken frå kognitivistane ligg. Den psykoanalytiske filmteorien fortel ingenting om eit særeige verk og verknaden verket har på ein enkeltperson. Difor har kognitivistane skydd å nytta trå og samkjensle lengje, på same viset som psykoanalytikarane har skydd hugrørsle.

Gregory Currie har lansert eit litt snevrare trå-omgrep som går på ynskje om forteljinga i staden for det overordna trå-omgrepet psykoanalytikarane nyttar. Dømet Currie viser til er slutten av Casablanca. Her står Rick saman med kaptein Renault og ser på at flyet med Ilsa og Victor flyg av garde. Me, tilskodarane, hadde lyst til at Rick og Ilsa skulle enda opp saman, men jamvel er me tilfreds med denne endinga der det motsette skjedde.

Korleis kan det ha seg at me tykkjer om denne slutten når me hadde ynskje om noko anna? Og, vidare, korleis kan me i det store og heile ha ynskje om dette når me veit at det som hender er «på liksom», på film. Me er klar over at Ilsa ikkje finst, og at ho er spelt av Ingrid Bergman. «*[D]esire require a background of belief*», skriv Currie, og forklarar vidare at desse tråene er «*in the scope of imagination*».

(Currie, 1999: 185) Sambandet mellom trå og hugrørsle er denne «background of belief». Me er redd ein stor hund av di me trur at den kan bita oss, og det er noko me ikkje ynskjer. Me har trå om å ikkje verta bite, og difor opplever me hugrørsler som vil få kroppen til å hamna i forsvarsposisjon (og kanskje til og med ryma). «*And so desires are part of what we have to specify when we describe an episode of emotional disturbance*» forklarar Currie (på same staden: 187).

Me tykkjer om slutten av Casablanca av di me trur at utfallet gagnar dei involverte. Me trur Victor vil vera ein betre medspelar i motstandsrørsla viss han er saman med Ilsa. Me trur at Rick vil vera ein betre medspelar i motstandsrørsla utan henne. Difor vil me tykkja om denne slutten.

«Identification»

Psykoanalytikarane hevdar at filmen gjev tilskodaren to «syn»: ei *samkjensle* («identification») med kameraet og ei samkjensle med karakterane. Når me har samkjensle med kameraet, karakterane eller båe, så plasserer det oss som «*cohesive subjects, reminding us of our earliest experiences of wholeness*». (Plantinga og Smith, 1999: 10–13)

Som me såg tidlegare, gjekk kritikken til kognitivistane på at psykoanalytisk filmanalyse femna om for mykje, og at det difor ikkje klarer å forklara det som bør forklarast. Murray Smith har eit snevrare omgrep for samkjensle. Den psykoanalytiske omgrepet for samkjensle inneber at tilskodarane nærmast gløymer bort seg sjølv,

og plasserer seg inn i hovuda til karakterane på skjermen, seier kognitivistane. Murray Smith har teke avstand frå dette omgrepet, og seier at samkjensle i staden er ein form for *engasjement* i karakterane.

Det er tre nivå, eller formar, av dette engasjementet: *gjenkjenning*, *jamføring* og *truskap*. Dette er det Smith kallar *sympatiststrukturen*. Det fyrste nivået av engasjement, gjenkjenning, handlar om oppfatninga til tilskodaren av ein karakter. Dette er det fyrste møtet me har med karakteren, og går gjerne på det kroppslege (og dimed òg kven som som speler karakteren). Tilskodaren konstruerer eit bilete av karakteren gjennom å sjå ein kropp, eit fjes og høyra ei røyst: «*If characters are really such fragmentary bundles of relations, then some significant mental activity must give rise to our experience of them as continuous wholes.*» (Smith, 1995: 83) Karakterane vert heilskaplege individ gjennom gjenkjenning.

Det andre nivået av engasjement er jamføring, og går på korleis tilskodaren får informasjon om karakteren, eller tilgang på kva karakteren tenkjer og føler. Her føreslær Smith to funksjonar: *romleg tilknytning* og *subjektiv tilgang*. Romleg tilknytning går på måten forteljinga kan avgrensa seg sjølv til handlingane til ein enkelt karakter, eller røra seg fritt langs tidrommet til to eller fleire karakterar. Subjektiv tilgang går på graden av tilgang me har av tankane til ein karakter. «*Together these two functions control the apportioning of knowledge among characters and the spectator; the systematic regulation of narrative knowledge results in a structure of alignment.*» (på same staden: 83)

Det tredje nivået av engasjement, truskapen, går på den moralske/ideologiske vurderinga tilskodaren gjer av karakterane. Denne typen engasjement har subjektive variasjonar, som språk, klasse og alder. Truskap avheng av om tilskodaren har fått tilgang til nok informasjon til å kunne gjera ei moralsk vurdering av karakteren. Medan gjenkjenning og jamføring inneber at tilskodaren forstod teksten som vert framlagt – ein karakter – inneber truskap at tilskodaren vurderer desse. «*Evaluation, in this sense, has both cognitive and affective dimensions; for example, being angry or outraged at an action involves categorizing it as undesirable or harmful to someone or something, and being affected – affectively aroused – by this categorization.*» (på same staden: 84)

Arvematerialet

Me har til no sett mykje på tilhøvet mellom tilskodaren og enkeltdelane i film, eit tilhøve den kognitive tilnærminga har vist seg å vera godt eigna til å granska. Men kva med filmen som heilskap? Eg vil sjå litt på *arvematerialet*.

Når eg skriv «arvemateriale», så er det på grunn av at eg tykkjer ordet «sjanger» er innhaldslaust og inkjeseiande på norsk. «Sjanger» kan i seg sjølv ikkje fortelja noko som helst, sidan det er eit heilt tomt ord på norsk. Såleis kan heller ikkje teoriar om sjanger roma noko. Som me såg i tilfellet med «følelse», så er det lite fruktbart å driva med tankearbeid når ein ikkje har ordtilfang som stør dette arbeidet. Sjanger er eit låneord me har frå engelsk/fransk, «genre» (Nynorskordboka), frå latin, «genus» (Oxford English Dictionary). Frå dette kan me sjå slektskapen til ordet «gen», som i biologi er *arvemateriale*. Dette er straks meir fruktbart enn det vonlause ordet

«sjanger». Ei lære om sjanger er naturlegvis ei lære om «filmgenar», eller ei filmatisk arv. Det handlar altså om «genetics», som på norsk heiter arvelære.

Arvelære om film fortel oss at filmar kan ordnast i ulike grupper arvemateriale under omgrep som «skrekk», «lystspel»/«komedie», «spenning» og «melodrama». Desse omgrepa vitnar om visse konvensjonar som ligg nedarva i filmen. Noël Carroll hevdar at filmar har eit «*emotive focus*». Dei er strukturerte på førehand, «*emotively prefocused*», og gjennom ei slik førehandsstrukturering vert merksemda vår retta mot ei hugrørsle eller ei gruppe liknande hugrørsler. Det er denne førehandsstruktureringa som er arvematerialet/genane til filmen. Det er òg påfallande, seier Carroll, at mange av desse omgrepa inneheld ord som er hugrørsler: «spenning», «skrekk» og så bortetter.

Melodrama, hevdar Carroll, skal skapa visse hugrørsler hjå tilskodaren. Lekmannsdefinisjonen av melodrama, *tåreperse*, fortel oss at desse filmane får oss til å gråta. Det er mange hugrørsler som kan leda til gråt, men, som Carroll seier, det er ikkje vanskeleg å skynja at det er snakk om medkjensle her. Medkjensle krev at objektet til hugrørslene våre er personar – me har ikkje medkjensle for snøstormar, seier Carroll. Medkjensle er derimot ikkje den *einaste* hugrørsla me får. «*Were melodrama only a matter of pity – of witnessing horrible things happen to people – it might strike us as a particularly sadistic genre.*» (Carroll, 1999: 36) Carroll føreslær difor at me òg får *ovundring*. Me får medkjensle for heltinna, og ovundrar henne for sjølvofringa hennar.

I skrekkfilmen er det òg ei gruppe med hugrørsler snarare enn òi rørsle som er arvematerialet til filmane. Den eine hugrørsla er ganske openberr, sidan namnet på arven er *skrekk*. Denne hugrørsla er då sjølv sagt *frykt*. Men, sidan mange andre filmar speler på frykt utan å vera skrekkfilm, til dømes frykta for kommunistar og atomkrig i amerikansk vitskapsdikting («science fiction») på femtitalet (*Plan 9 from Outer Space, Earth vs. The Flying Saucers, It Came From Outer Space* og *The Day the Earth Stood Still* for å nemna nokre). Det må òi til hugrørsle til før me kan kalla ein film «skrekk». Denne hugrørsla føreslær Carroll er *avsky*. Me avskyr dei rotne hendene til zombiar, den brannskadde huda til Freddy og den rotteliknande åtferda til Nosferatu.

Carroll hevdar at det neste arvematerialet, spenning, er litt meir problematisk. «*Suspence is not exactly a genre unto itself, since suspense is an emotion that is often elicited in many other genres.*» (på same staden: 42) Jamvel pratar me om spenningsfilm som eit eige arvemateriale. Spenningsfilm er filmar som er framtidsretta. Desse filmane skapar òi forventning om at noko skal hende. For at det skal verta spennande, ventar tilskodaren at denne hendinga vil vera vond eller dramatisk.

Ein kognitivist vil granska hugrørslene ein film gjev, og utifrå denne kunne seia noko om arvematerialet til filmen. Det vil vera nyttig i filmkritikk, der heile konseptet med arvemateriale er litt uklårt. Med eit arv-omgrep som femnar om hugrørsle i staden for stad, tid og handling (western, vitskapsdikting, eventyr), kan det verta enklare å skilja ut eit overordna arvemateriale.

Filmskaparen

Me har sett mykje på tilhøvet mellom film og tilskodaren, men kva med tilhøvet mellom film og filmskaparen? Eit kognitivt syn er at filmskaparen er ein formgjevar, som utformar filmen for å skapa hugrørsle hjå tilskodaren. Ein god filmskapar veit kva som må til for å til dømes skemma tilskodaren, og vil nytta musikk, ljøs, kulissar og kameraet som han eller ho *veit* er best. Ein litt mindre røynd filmskapar vil nytta det på eit vis han eller ho *trur* er best.

Den kognitive tilnærminga fortel derimot ingenting om kva det har å seia at det til dømes er Steven Spielberg som står for ein ny filmproduksjon. Spielberg er eit namn mange kjenner, og dimed er det mykje som forventast av honom. Ein typisk Spielberg-film er ikkje lik ein typisk Frank Capra-film, og det er ikkje vanskeleg å sjå at det er Ang Lee, og ikkje Spielberg, som står bak *Brokeback Mountain*. Men her vil den kognitive tilnærminga koma til kort. Det same kan seiast om tilhøvet mellom film og skodespelaren.

Konklusjon

Ulike teoriar har ulikt fokus. Ein teori kan fokusera utelukkande på filmskaparen, utelukkande på tekstmateriellet eller på tilhøvet mellom råstoffet og den ferdige filmen. Eg har sett litt på ulike delar av den kognitive tilnærminga, og kor fokuset ligg her. Som me ser, er tilskodaren i sentrum for kognitive teoriar, men det er ikkje tilskodaren aleine – som i psykoanalytisk filmteori – som er fokuset. Som me har sett, er det tilhøvet mellom tilskodaren og filmen som er fokuset for kognitivistane.

Me har sett litt på kva hugrørsle er, og at dette er ulikt omgrepet kjensle. Hugrørsle inneber medvit. Kognitivistar seier at hugrørsle er ei sambinding av kjensler, fysiologiske endringar og tenking. Ved å ha ei slik inndeling, er det lettare å granska dei ulike delane i ein filmanalyse. Som me såg, forklarar omgrepet huglag korleis mange tilskodarar faktisk kan seia at dei opplevde dei same hugrørslene trass i at dei ikkje har same kropp og same hovud. Filmen insisterer på ei hugrørsle eller ei gruppe like hugrørsler ved å skapa eit huglag. Dette gjer filmen ved å støtt senda signal om desse hugrørslene, til dømes med musikk, iscenesetjing og så bortetter. Eit skummelt blikk aleine er ikkje nok til å skremma nokon, i alle fall ikkje alle i kinosalen, men ved å setja det skumle blikket saman med skummel musikk, skummelt miljø, skummel handling og skumle bakgrunnsdetaljar som kongro, flaggermus, gammal borg og så bortetter, så vil alle tilskodarane vera einige om at blikket er skremmande. Dei ulike delane, flaggermus, borgen og blikket, utgjer til saman huglaget.

Currie hevdar at trå er ein vesentleg del av hugrørslene me har når me ser film. Trå er bunden av at me trur på noko, til dømes at me trur at kvinna bak det skumle blikket ynskjer å drepa Dorothy og Toto, sidan ho er ei trollkjerring. Dette ynskjer me ikkje, og me har trå om at dei skal koma seg unna trollkjerringa og heim til Kansas.

Smith nyttar eit anna omgrep som tidlegare var i domenet til psykoanalysen: samkjensle. Han avviser den psykoanalytiske samkjensla, og seier at den femnar om for mykje. I staden seier han at samkjensle er nivå av engasjement, sympatistrukturen. Nivå ein, gjenkjenning, og nivå to, jamføring, inneber at me forstår karakteren

som ligg føre. Nivå tre, truskap, inneber at me vurderer det som ligg føre etter eige moral.

Eg har òg sett litt på arvematerialet. Den kognitive tilnærminga gjer det fruktbart å granska arva til ein film, sidan det går på huglag og ikkje stad, tid eller handling. Ein film sett i framtida treng ikkje vera vitskapsdikting, og ein handlingsgang i urbant bymiljø treng ikkje vera brotsmannfilm. Kognitivistar vil insistera på å finna kva huglag filmen freistar om å skapa, og utifrå dette plassera honom innan ei arv.

Konklusjonen ut i frå dette er at den kognitive tilnærminga eignar seg til å drøfta tilhøvet mellom tilskodar og film. Viss ein skal seia noko om filmen aleine eller tilskodaren aleine, så kjem den kognitive tilnærminga litt til kort.

Kjelder

Artiklar

- Carroll, N. (1999), Film, Emotion, and Genre. Plantinga og Smith (Red.), *Passionate Views* (s. 34 – 47). Baltimore: The John Hopkins University Press
- Currie, G. (1999), Narrative Desires. Plantinga og Smith (Red.), *Passionate Views* (s. 183 – 199). Baltimore: The John Hopkins University Press
- Plantinga, C og Smith, G (1999), Introduction. Plantinga og Smith (Red.), *Passionate Views* (s. 1 – 17). Baltimore: The John Hopkins University Press
- Smith, G. (1999), Local Emotion, Global Moods. Plantinga og Smith (Red.), *Passionate Views* (s. 103 – 126). Baltimore: The John Hopkins University Press

Bøker

- Evans, D. (2003), *Emotion: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
- Smith, M. (1995), *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. New York: Oxford University Press.

Internett

- Bokmålsordboka, ordbokoppslag: *følelse* [på nett]. Tilgjengeleg frå: <http://www.dokpro.uio.no/ordboksoek.html> [Lasta ned 12.12.2006]
- Nynorskordboka, ordbokoppslag: *hugrørsle, kognitiv, kjensle og sjanger* [på nett]. Tilgjengeleg frå: http://ww.dokpro.uio.no/ordboksoek_nynorsk.html [Lasta ned 12.12.2006]
- Oxford English Dictionary, ordbokoppslag: *emotion, feel, feeling, genre og genus* [på nett]. Tilgjengeleg frå <http://dictionary.oed.com> [Lasta ned 12.12.2006]