Indhold

[Indledning 2](#_Toc240693833)

[Problem 2](#_Toc240693834)

[Metode 3](#_Toc240693835)

[Teori 6](#_Toc240693836)

[Intertekstualitet 6](#_Toc240693837)

[Oprindelse 7](#_Toc240693838)

[De fem stilistiske stemmer 9](#_Toc240693839)

[Barthes koder 11](#_Toc240693840)

[Gerard Genette 15](#_Toc240693841)

[Umberto Eco 16](#_Toc240693842)

[Sammenlignende diskussion 19](#_Toc240693843)

[Genre 21](#_Toc240693844)

[Postmodernisme 27](#_Toc240693845)

[Analyse 30](#_Toc240693846)

[Animationsfilmene i forhold til realfilmen 30](#_Toc240693847)

[Serialitet 31](#_Toc240693848)

[Wallace 32](#_Toc240693849)

[Gromit 34](#_Toc240693850)

[The Wrong Trousers 36](#_Toc240693851)

[A Close Shave 40](#_Toc240693852)

[The Curse of the Were-Rabbit 42](#_Toc240693853)

[A Matter of Loaf and Death 45](#_Toc240693854)

[Konklusion 48](#_Toc240693855)

[Summary 49](#_Toc240693856)

[Litteraturliste 51](#_Toc240693857)

# Indledning

Nick Park har instrueret fem animationsfilm om makkerparret Wallace og Gromit. Det interessante ved disse film er, efter min mening, at de parodierer genrer, som ikke normalt forbindes med animationsfilm såsom horror og action-adventure, og ligeledes gøres der brug af filmiske virkemidler som typisk associeres med realfilmen. Det gælder eksempelvis beskæring, klippeteknikker og bestemt belysning. Det er dog ikke kun specifikke genrer, der afprøves på animationsfilmens præmisser. Filmene er kendetegnet ved en omfattende brug af intertekstuelle referencer til kendte realfilm. Det er netop Nick Parks brug af intertekstualitet i filmene om Wallace og Gromit, som danner udgangspunkt for dette speciale.

# Problem

Formålet med dette speciale er at undersøge, hvordan intertekstualiteten kommer til udtryk i de fire animationsværker af Nick Park om makkerparret Wallace og Gromit: *The Wrong Trousers* (1993), *A Close Shave* (1995), *The Curse of the Were-Rabbit* (2005) og *A Matter of Loaf and Death* (2008). Jeg har valgt at se bort fra *A Grand Day Out* (1989), idet den ikke ligesom de øvrige fire kan karakteriseres som en genreparodi. Jeg vil redegøre for alle former for forekommende intertekstuelle relationer i værkerne, så en naturlig og stor del af specialet bliver en udforskning af selve intertekstualitetsbegrebet. Der vil således blive set nærmere på den relationelle intertekstualitet i værkerne, hvilket vil sige genretilhørsforhold samt øvrige mellemtekstlige relationer, som værkerne ikke eksplicit forholder sig til. Derudover vil der blive set nærmere på iboende intertekstualitet, hvilket drejer sig om bevidste og specifikke henvisninger til en eller flere andre tekster eller værker. Med udgangspunkt i min analyse af intertekstualiteten i de fire værker, vil jeg argumentere for, at de alle kan karakteriseres som genreparodier, og afslutningsvis vil jeg diskutere værkernes postmodernistiske kendetegn.

# Metode

Første del af opgaven bliver en teoretisk redegørelse for intertekstualitetsbegrebet. Det er et begreb, der gennem tiden er blevet tillagt mange forskellige betydninger, og det er blevet brugt som en samlebetegnelse for alle former for relationer mellem en eller flere tekster. Derfor vil jeg undersøge begrebets oprindelse, og hvordan det gennem tiden er blevet teoretiseret. Jeg vil indlede med at se nærmere på Mikhail Bakhtins opfattelse af intertekstualitet med udgangspunkt i hans nøglebegreb *dialogisme*. I sit essay *Discourse in the Novel* fra 1935 identificerer Bakhtin romanens fem stilistiske stemmer. Jeg vil redegøre for disse stemmer, idet jeg finder dem nyttige til en analyse af den relationelle intertekstualitet ud fra et stilistisk udgangspunkt, og jeg vil derfor diskutere deres anvendelse i en analyse af intertekstualitet på film. I den forbindelse er det nødvendigt at tilpasse stemmerne til filmens forudsætninger, og jeg vil samtidig tilføje to karakteristiske stemmer, som ikke findes i romanen, den visuelle stilistiske stemme og den auditive stilistiske stemme.

Jeg vil herefter udvide det intertekstuelle begrebsapparat ved at se nærmere på Roland Barthes opfattelse af intertekstualitet med udgangspunkt i hans analyse i *S/Z* fra 1973 af Honoré de Balzacs novelle *Sarrasine.* Heri præsenterer Barthes fem overordnede koder, hvorunder alle enkelte betydningselementer kan klassificeres. Pointen for Bathes er, at al tekst er gen- eller omskrivning af noget, som allerede er skrevet. Ingen kan skrive noget originalt, uden at det kan sige sig fri for påvirkning af noget, der er skrevet før. På den måde repræsenterer Barthes opfattelsen af, at intertekstualitet er et vilkår for alle tekster. Barthes fem koder vil blive brugt til at supplere Bakhtins fem stilistiske stemmer i en analyse af den relationelle intertekstualitet. Hvor Baktin beskæftigede sig med det stilistiske aspekt af intertekstualiteten, kan Barthes koder bidrage til at klassificere de enkelte betydningselementer i værkerne. Jeg vil, ligesom det var tilfældet med Bakhtins stilistiske stemmer, diskutere Barthes koders anvendelighed i en analyse af intertekstualitet i film. I min konkrete analyse vil det blive for omfattende at lave en systematisk gennemgang af alle værkets elementer, sådan som Barthes gør i *S/Z*, så jeg vil begrænse mig til at se nærmere på de mere karakteristiske eksempler på de forskellige koder.

Efter denne gennemgang af Bakhtin og Barthes opfattelse af intertekstualitet, som primært har drejet sig om det relationelle aspekt ved begrebet, vil jeg vende blikket mod den iboende intertekstualitet. Som udgangspunkt vil jeg redegøre for Gerard Genettes distinktion mellem forskellige former for intertekstualitet. Han bruger termen transtekstualitet til at betegne, hvad jeg i dette speciale, og stort set alle andre teoretikere, betegner som intertekstualitet. Til gengæld bruger han intertekstualitetsbegrebet til at betegne, hvad jeg ellers karakteriserer som specifik eller iboende intertekstualitet. Det vil sige konkrete henvisninger eller citater fra andre værker. Jeg vil her holde fast i intertekstualitet som overordnet betegnelse, og iboende intertekstualitet som betegnelse for konkrete henvisninger eller citater.

Da en stor del af fokus i min analyse vil ligge på specifikke henvisninger eller citater, vil jeg inddrage Umberto Eco til at nuancere Genettes distinktion mellem forskellige former for intertekstualitet. Eco skelner mellem forskellige former for henvisninger eller citater, som tager udgangspunkt i læserens kompetence til at opfatte dem, så hans begrebsapparat kan hjælpe til at komme videre end blot at konstatere tilstedeværelsen af de specifikke henvisninger. Med en differentiering af forskellige former for iboende intertekstualitet, med udgangspunkt i forskellige typer læsere, eller som i mit konkrete tilfælde, seere, bliver det mere overskueligt at undersøge henvisningernes funktion i værkerne. Jeg vil ligeledes ud fra Ecos intertekstualitetsteori argumentere for, at de fire værker med Wallace og Gromit kan betragtes som en serielle. Med udgangspunkt i Ecos essay *Fornyelse i det serielle*,vil jeg forsøge at indkredse de serielle træk ved Wallace & Gromit-værkerne samt diskutere variationerne, og hvilken betydning det får for modtagerens reception.

Et af de vigtigste aspekter ved den relationelle intertekstualitet er genretilhørsforhold. Idet jeg anser Wallace & Gromit-værkerne som genreparodier bliver værkernes bevidste leg med bestemte genrer ligeledes en del af den iboende intertekstualitet. Da begrebet genre på den måde spiller en vigtigt rolle i forhold til værkernes intertekstualitet, er det væsentligt at undersøge begrebet nærmere. Jeg vil i første omgang igen inddrage Genette og hans teori om arketekstualitet. Han skelner mellem seks forskellige overordnede kanoniske genrer differentieret ud fra relation til tidligere værker eller genrer samt stemning: parodi, travesti, transposition, pastiche, karikatur og forfalskning. Jeg vil herefter se nærmere på værkernes tilhørsforhold til mere specifikke genrer og i den forbindelse hente inspiration fra den danske medieforsker Gunhild Aggers undersøgelse af, hvordan individuelle værker dels tilhører en eller flere genrer og dels selv er med til at forme dem. Jeg vil i dette afsnit ikke komme nærmere ind på, hvad der kendetegner de enkelte genrer som de fire film paroderer. For at gøre analysen mere nærværende, vil jeg vente med at redegøre for de enkelte genrers karakteristika, efterhånden som jeg støder på dem i analysen, så jeg kan diskutere, hvorledes de enkelte film med Wallace og Gromit forholder sig til genrekonventionerne.

Til at danne udgangspunkt for min diskussion af de fire værker som postmodernistiske vil jeg redegøre for, hvad der kendetegner postmodernismen. Jeg vil i den forbindelse se nærmere på, hvilken rolle intertekstualitet spiller i forhold til postmodernismen. Jeg vil ligeledes se nærmere på Ecos opfattelse af postmodernismen.

Jeg har valgt at strukturere min analyse således, at jeg først vil analysere, hvilken rolle intertekstualiteten spiller i karakteristikken af de to hovedkarakterer Wallace og Gromit hver for sig. Herefter vil jeg ligeledes samlet analysere, hvorvidt man kan betegne filmene som serielle ud fra Ecos opfattelse af serialitet. Samlet udgør disse mine tre første analytiske afsnit og grunden til, at jeg har valgt at analysere dem særskilt, er at jeg anser dem for at udgøre de væsentligste elementer i filmene, der kan analyseres samlet. Herefter vil jeg analysere de enkelte film i særskilte afsnit. I disse afsnit vil jeg analysere alle de væsentligste former for intertekstualitet, som optræder i filmene samt deres relationelle forhold til tidligere værker og genrer. Jeg har valgt denne fremgangsmåde, fordi jeg finder den mere effektiv fremfor at analysere de enkelte former for intertekstualitet hver for sig i værkerne samlet. Hvis jeg først analyserede de stilistiske stemmer samlet, efterfulgt af de intertekstuelle koder og til sidst den iboende intertekstualitet ud fra Genettes og Ecos begrebsapparater, vil det blive svært at undgå at gentage mig selv, idet flere af begreberne fra de forskellige tilgange betegner former for intertekstualitet, der ligger tæt op ad hinanden. Jeg vil ligeledes diskutere filmene i forhold til postmodernismen i disse afsnit. Hvert af disse afsnit vil blive indledt med et meget koncentreret handlingsresume, hvor kun de allervigtigste elementer i handlingsforløbet skitseres. Selve analysen af intertekstualiteten i hver af filmene vil blive struktureret således, at de væsentligste intertekstuelle spor analyseres først, hvorefter jeg gradvist arbejder mig ud mod detaljerne.

# Teori

# Intertekstualitet

Intertekstualitet er et ret kompliceret begreb at tage i anvendelse. Dels kan det benyttes som en samlet betegnelse for alle former for relationer mellem to eller flere tekster, og dels bliver begrebet defineret forskelligt af forskellige teoretikere i forskellige perioder. For at operationalisere begrebet og gøre det anvendeligt i en analyse, er det derfor nødvendigt at foretage nogle distinktioner mellem forskellige former for intertekstualitet. Derfor bliver formålet med dette afsnit at søge tilbage til begrebets oprindelse, samt redegøre for og diskutere forskellige teoretikeres udnyttelse af begrebet intertekstualitet.

Undersøgelser af intertekstualitet har siden begrebets introduktion overvejende drejet sig om intertekstualitet i litteraturen. Først de senere år er der kommet fokus på intertekstualitet i film.[[1]](#footnote-2) Konsekvensen heraf er, at langt det meste teori omhandler intertekstualitet i litteraturen, og der foreligger endnu ikke noget fuldt udviklet begrebsapparat, som kan bruges til en analyse af alle de forskellige former for filmisk intertekstualitet. For at tage højde for filmens auditive og visuelle niveauer, er det nødvendigt at specificere begreberne i forhold til det filmiske medie. Derfor bliver en vigtig del af dette afsnit at forholde sig til, hvorvidt de forskellige teoretikeres intertekstuelle begrebsapparater er anvendelige i en filmanalyse samt at tilpasse de enkelte begreber, så der tages højde for filmens auditive og visuelle niveauer.

Jeg vil indledningsvis redegøre for begrebets oprindelse med udgangspunkt i Bakhtins litteraturteoretiske tænkning samt se nærmere på, hvordan Kristeva introducerede begrebet med udgangspunkt i Bakhtins teorier. Bakhtins dialogismebegreb vil være i centrum, og jeg vil redegøre for, hvad han kalder romanens stilistiske stemmer og vurdere deres anvendelighed i en filmanalyse. På samme måde vil jeg undersøge Roland Barthes opfattelse af intertekstualitet og se nærmere på, hvad han kalder de kulturelle koder og diskutere deres anvendelighed i en analyse af intertekstualitet i film. Herefter vil jeg se nærmere på Gerard Genettes begrebsapparat, som præsenteres i hans hovedværk om intertekstualitet *Palimpsests* fra 1982*.* Genette skelner mellem forskellige former for intertekstualitet, og jeg vil i min analyse hente inspiration fra hans begrebsapparat. Jeg vil diskutere, hvordan hans begreber kan tilpasses filmmediet, så de bliver anvendelige i en filmanalyse.

En stor del af min analyse kommer til at beskæftige sig med intertekstualitet som et bevidst virkemiddel i værkerne. Derfor inddrager jeg Umberto Ecos teori om intertekstualitet til at nuancere analysen af netop denne form for intertekstualitet. Før jeg går i gang med redegørelsen for begrebets oprindelse og udvikling, vil jeg foretage en helt overordnet distinktion mellem to former for intertekstualitet. Jeg vil benytte Helle Kannik Haastrups betegnelser, som jeg finder meget rammende. Det drejer sig om den relationelle og iboende intertekstualitet. Relationel intertekstualitet betegner opfattelsen af intertekstualitet som vilkår for alle tekster. Det drejer sig om, hvordan en tekst altid vil indgå i et netværk af tekster, hvad enten det gælder genretilhørsforhold eller tekstens øvrige relationer til andre tekster i samtiden. Det vil med andre ord sige alle intertekstuelle relationer, som ikke er specifikke og bevidste henvisninger til en eller flere andre tekster. Iboende intertekstualitet betegner netop bevidste og specifikke henvisninger til andre tekster eller værker.[[2]](#footnote-3)

# Oprindelse

Julie Kristeva var den første, der tog begrebet intertekstualitet i anvendelse i en artikel fra 1967 om Bakhtin. Som Anker Gemzøe gør opmærksom på i *Metamorfoser i mellemtiden,* var der dog tale om en ret kraftig tilpasning af Bakhtin til hendes egne mål.[[3]](#footnote-4) Derfor vil jeg først vende blikket mod Bakhtin.

Ifølge Bakhtin er sprog altid i en tilstand af forandring. Enhver ytring stammer fra allerede etablerede mønstre, som både afsender og modtager kender til. Disse mønstre afspejler, hvordan sproget optager og reflekterer de konstant skiftende sociale værdier og synspunkter. Ingen ytring kan nogensinde stå alene, men vil altid forholde sig til tidligere ytringer og allerede eksisterende betydningssammenhænge.[[4]](#footnote-5) Et begreb, der synes at gennemsyre hele Bakhtins litterære tænkning, er *dialogisme.* Alle ytringer er dialogiske i den forstand, at deres logik og betydning altid vil være afhængig af, hvad tidligere er ytret, samt hvordan ytringen bliver modtaget af andre. Således vil alt sprog altid være dialogisk, idet et ord eller en ytring altid vil være i dialog med tidligere ytringer.[[5]](#footnote-6) Men der ligger mere i Bakhtins dialogismebegreb. Enhver ytring vil altid være rettet mod en modtager. Betydningen af en ytring bestemmes ikke alene af afsenderens hensigt. Den skabes på grænsen mellem afsender og modtager, idet enhver ytring forstås forskelligt af henholdsvis afsender og modtager afhængigt af eksempelvis vedkommendes klassetilhørsforhold, alder eller ideologi. Betydningsdannelse er altså både socialt betinget og kontekstafhængig. Betydning er således aldrig entydig eller objektiv.

I *Problems of Dostoevskis Peotics* taler Bakhtin om *den polyfone roman.* Kendetegnet for den polyfone roman er, at vi gennem forskellige stemmer får præsenteret forskellige tolkninger af virkeligheden. Hver karakter har sin personlighed, hvilket kommer til udtryk gennem de individuelle diskurser, som afspejler karakterernes verdensbilleder, talemåder, ideologier og sociale positioner. Hver karakter fortolker for sig selv, og udtrykker dette gennem sin individuelle diskurs. Ingen af diskurserne har fortrinsret over for nogen andre, så det er en vigtig pointe, at forfatteren ikke favoriserer nogen diskurs, men lader læseren selv orientere sig. For Bakhtin er enhver roman, som ikke er polyfon, utroværdig.[[6]](#footnote-7) På den måde går Bakhtin fra at være deskriptiv til at være normativ i sin teori om den polyfone roman.

I forhold til intertekstualitetsbegrebet er det vigtigt at holde fast i at hver karakter, på trods af de individuelle diskurser, også selv hver især indgår i dialogiske forhold til tidligere ytringer, andres fortolkninger og de øvrige karakterers diskurser. I sit essay *Discourse in the Novel* skriver Bakhtin:

*Indeed, any concrete discourse (utterance) finds the object at which it was directed already as it were overlain with qualification, open to dispute, charged with value, already enveloped in an obscuring mist-or, on the contrary, by the ”light” of alien words that have already been spoken about it. It is entangled, shot through with shared thoughts, point of view, alien value judgements and accents.[[7]](#footnote-8)*

På den måde er ord aldrig helt éns egne, men bliver det tilnærmelsesvis gennem tilegnelse. De vil altid være påvirket af andre ord og andre anvendelser. Det Bakhtin giver tydeligt udtryk for her, dog med andre ord, er opfattelsen intertekstualiteten som vilkår for alle tekster. Altså den relationelle intertekstualitet.

Kristeva tilpassede som nævnt Bakhtins teori til sine egne ideer. I forhold til intertekstualiteten bestod denne tilpasning i en afskaffelse af det personlige og subjektive, som var en del af Bakhtins dialogismebegreb. For Kristeva sker, hvad der sker mellem tekster. Kristevas udgave repræsenterer også et opgør med repræsentationen, idet en tekst aldrig kan henvise til virkeligheden, men kun til andre tekster.

# De fem stilistiske stemmer

I *Discourse in the Novel* identificerer Bakhtin romanens fem karakteristiske stilistiske stemmer som: 1) direkte litterær-kunstnerisk narratation og alle dens varianter; 2) stilisering af forskellige former for mundtlig tale; 3) stilisering af forskellige former for skrevet daglig tale (eksempelvis brev eller dagbog), 4) forskellige former for litterære men ”ekstra-kunstnerisk” tale. (eksempelvis moralske, videnskabelige eller filosofiske statements) og 5) de stilistisk individualiserede karakterstemmer.[[8]](#footnote-9) Samlet repræsenterer disse stemmer de verbale stilniveauer, som er karakteristiske for romanen. I det følgende vil jeg redegøre for de forskellige stemmer og diskutere deres anvendelighed i en filmanalyse samt tilpasse begreberne til filmen. Derudover vil jeg tilføje den auditive stilistiske stemme og den visuelle stilistiske stemme for at tage højde for disse ekstra dimensioner, som findes i filmen.

Den direkte litterært-kunstneriske narration er en overordnet diskurs, som altid vil være til stede i en roman, idet den bliver fortalt. I en analyse af den fortællende film kan man her skelne mellem en implicit fortæller, som er til stede uden at vise sig for seeren, og den eksplicitte fortæller, som gør opmærksom på fortællingen netop som en fortælling. Herudover kan man skelne mellem forskellige fortællere såsom alvidende fortæller, personalfortæller, registrerende fortæller, jeg-fortæller og upålidelig fortæller. Men det er altså til forskel fra romanen ikke altid, at den direkte kunstneriske narration er til stede i en film. Den næste stilistiske stemme er stiliseringen af de forskellige former for mundtlig daglig tale. I filmen er denne vigtig, fordi stiliseringen af personernes mundtlige tale ofte spiller en vigtig rolle i karakteriseringen af personerne. Stiliseringen af de forskellige former for skrevet mundtlig tale kan kun komme til udtryk i filmen ved, at der enten bliver læst højt i filmen eller ved, at en kort besked vises. Oplæsningen kan både være for andre i filmen, eller det kan forstås som indenadslæsning eksempelvis ved monolog over lydsiden, oftest med afsenderens stemme. Næste stilistiske stemme er de forskellige former for litterær men ekstra-kunstnerisk tale. Her er tale om eksempelvis filosofiske eller moralske statements. Ofte vil dette i film komme til udtryk gennem dialog, hvor eksempelvis karaktererne diskuterer større spørgsmål såsom kærlighed, livet eller døden. Den sidste er de fiktive personers stilistisk individualiserede tale. Denne ligger lidt tæt op af stiliseringen af de forskellige former for mundtlig tale. Til forskel fra denne er der her tale om, hvordan sprog bruges til at placere karaktererne socialt og nationalt. Det drejer sig eksempelvis om intonation og dialekt, som bidrager til personernes karakteristik.

Med ovenstående kortfattede omdefinering af romanens fem stilistiske stemmer, så de passer til filmen, er vi kommet et skridt nærmere et begrebsapparat, som kan bruges til at analysere filmens stilistiske niveauer. Hvor ovennævnte gennemgang tjente til at omdefinere de verbale stilistiske stemmer fra romanens til filmens præmisser, mangler stadig de specifikt filmiske stilistiske niveauer. Det drejer sig om det auditive nivaeu, udover det verbale, som vi netop har gennemgået, samt det visuelle niveau. Det er nødvendigt at tage højde for begge disse niveauer, hvis teorien skal kunne bruges i en filmanalyse. Derfor vil jeg i det følgende redegøre for, hvad jeg mener hører ind under filmens visuelle stilistiske stemmer og auditive stilistiske stemmer.

De visuelle stilistiske stemmer må omfatte filmens visuelle stil, som kommer til udtryk gennem mise-en-scene, klipning, fotografering og billedkomposition. Det gælder i en analyse om at finde frem til, hvilken eller hvilke af disse elementer der danner baggrund for de karakteristiske træk ved filmen. En films visuelle stilistik kunne eksempelvis være karakteriseret ved en bestemt form klipning såsom kontinuitetsklipning. Oftest vil der dog være tale om en kombination af forskellige stilistiske niveauer. De auditive stilistiske stemmer vil sige lyde, som ikke er verbale. Det gælder i særdeleshed musik og lydeffekter. I den forbindelse kan der skelnes mellem musik på fortælleplanet, såsom underlægningsmusik og musik på handlingsplanet, hvilket vil sige musik der indgår i handlingen, som for eksempel hvis karaktererne hører musik, er til koncert eller lignende.

Med udgangspunkt i ovenstående redegørelse for romanens fem stilistiske stemmer, som Bakhtin ser dem, samt tilpasningen til filmens vilkår og udvidelse af begrebsapparatet til også at omfatte de auditive og visuelle stilistiske stemmer, vil jeg mene, at der er skabt et solidt udgangspunkt for en konkret analyse af filmens stilistiske stemmer. Det dialogiske aspekt af filmen bliver så, hvordan de forskellige stilistiske stemmer interagerer i filmen.

# Barthes koder

Jeg vil i dette afsnit se nærmere på Roland Barthes opfattelse af intertekstualitet. Jeg vil redegøre for hans distinktion mellem dels forskellige typer af læsere, som i min specifikke anvendelse bliver seere og dels mellem det læsemulige værk og den skrivemulige tekst. Derudover vil jeg diskutere Barthes analyse af novellen *Sarrasine,* hvor han kronologisk inddeler hver eneste lille betydningssekvens under fem forskellige overordnede koder: Den proæretiske kode, den semiske kode, den kulturelle kode, den hermeneutiske kode og den symbolske kode. Jeg vil redegøre for hver af disse koders relevans i en filmanalyse og igen tilpasse dem, så de passer til filmen. Dette vil jeg gøre ved at nævne eksempler på, hvordan de kommer til udtryk i film.

For Barthes er enhver tekst intertekstuel. Intertekstualiteten er tekstens generelle vilkår, men det er ikke muligt at spore oprindelsen af det intertekstuelle, idet teksten er:

*Wowen entirely with citations, references, echoes, cultural languages (what language is not?) antecedent or contemporary, which cut across it through and through in a vast stereophony. The intertextual in which every text is held, itself being the text-between of another text, it is not to be confused with some origin of the text: to try to find the ”sources”, the ”influences” of a work, is to fall in with the myth of filiation; the citations which go to make up a text are anonomous, untraceable, and yet already read: they are quotations without inverted commas.”[[9]](#footnote-10)*

For at forstå hvad Barthes opfattelse af intertekstualitet indebærer, er det nødvendigt at kende nogle vigtige distinktioner, som han foretager mellem værk og tekst, læsemulig tekst og skrivemulig tekst samt mellem læseren som forbruger og den produktive læser. I Barthes terminologi betegner termen *værk* selve det fysiske objekt, bogen eller filmen, som kan optage en plads i reolen. Modsat er *teksten* ikke et objekt som sådan, men det som udfolder sig inden i værket, og det som er til stede mellem den aktuelle tekst og andre tekster. En tekst er aldrig entydig for Barthes. Det er en meget vigtig pointe for Barthes, at forfatteren ingen betydning har for betydningsdannelsen i teksten. Forfatterens rolle slutter, idet han afleverer det færdige værk. Betydningsdannelsen sker udelukkende hos læseren. Dette bringer mig videre til de øvrige vigtige distinktioner.

Barthes skelner mellem den *læsemulige* (lisible) tekst og den *skrivemulige* (scriptable) tekst. Videre skelner han mellem læseren som forbruger og den produktive læser. Læseren er for Barthes ikke en konkret læser men en tekstlig konstruktion, som placeres uden for teksten, men som samtidig forholder sig til øvrige tekster. I den læsemulige tekst er læseren passiv, en forbruger, som foretager en konsumlæsning af den læsemulige tekst, som så betegner den entydige tekst med en lukket struktur. Den skrivemulige tekst er i kontrast hertil åben og plural i den forstand, at betydningsdannelsen er forskellig fra læser til læser. Den skrivemulige tekst tillader altså læseren at være aktiv og produktiv.[[10]](#footnote-11) Læseren skriver så at sige sin egen historie gennem den produktive læsning af den skrivemulige tekst. Både den læsemulige og skrivemulige tekst må anses for at være ikke-eksisterende ideale abstrakte konstruktioner, idet teksten, som vi jo har set, ifølge Barthes, aldrig er entydig.

Barthes afviser altså en endegyldig bestemmelse af betydning i en tekst. Formålet med den tekstuelle analyse bliver derfor netop at gribe flertydigheden an. Dette forsøger Barthes at gøre systematisk i sin analyse af Honorré de Balzacs novelle *Sarrasine* i bogen *S/Z.* I *S/Z* præsenteres metode og analyse samtidigt og løbende. Hele novellen inddeles og nummereres kronologisk i betydningsblokke, såkaldte

*lexi,* som kan være alt lige fra enkelte ord til hele afsnit alt efter, hvor mange betydninger et givet ord eller sekvens kan have. Hvert lexi burde have højst tre eller fire betydninger for at blive nummereret.[[11]](#footnote-12) Hvert lexi åbner for forskellige mulige læsninger, hvorved teksten åbnes. Konnotation åbner så for en eller flere koder. Hvert lexi kan kategoriseres ud fra forskellige koder. I *S/Z* inddeler Barthes lexierne i fem forskellige overordnede koder. Koderne er dem, der åbner teksten som intertekstuel. Koderne repræsenterer en form for overgang mellem tekster, idet læseren genkender koderne. Kodens oprindelse er tabt i samme øjeblik, den bliver genkendt, da læseren aldrig kan finde tilbage til et bestemt udgangspunkt:

*The code is a perspective of quotations, a mirage of structures; we know only its departures and returns; the units which have resulted from it (those we inventory) are themselves, always, ventures out of the text, the mark, the sign of virtual digression toward the remainder of a catalogue (The Kidnapping refers to every kidnapping ever written);* *they are so many fragments of something that has always been already read, seen, done, experienced; the code is the wake of that already. Referring to what has been written, i.e. to the Book (of culture, of life, of life as culture) it makes the text into a prospectuous of this Book.[[12]](#footnote-13)*

Teksten bliver således en omskrivning af allerede kendte koder i en ny sammenhæng. Oprindelsen er ikke interessant, men det væsentlige er, at koderne bliver genkendt i den nye sammenhæng. Jeg har som grundlag for min senere analyse foretaget det metodiske valg at se bort fra Barthes evige udsatte forankring af mening. For at min analyse kan blive konkret og ikke munde ud i noget, der nærmer sig betydningsrelativisme, vil jeg argumentere for forskellige konkrete betydninger af de forskellige koders tilstedeværelse i filmene, omend jeg vil vedkende, i Barthes ånd, at denne betydningsforankring er subjektiv og udtryk for én læsers fortolkninger.

De fem koder, som Barthes opererer med i analysen af *Sarrasine,* er *den proæretiske kode, den semiske kode, den kulturelle kode, den hermeneutiske kode* og *den symbolske kode.[[13]](#footnote-14)* Koderne kan både optræde enkeltvis eller flere sammen. Den proæretiske kode betegner handlinger eller handlingsmønstre, som kan genkendes. Det kan både være trivielle dagligdags-handlinger eller genkendelse af velkendte tekstlige motiver såsom mordet, kidnapningen eller kærlighedserklæringen. Denne kode finder jeg meget anvendelig i en analyse af intertekstualitet i film, idet den indfanger de situationer eller klicheer, som kan genkendes, men hvor det ikke er muligt at finde frem til den præcise oprindelse. Det gælder i særdeleshed stereotyper, som eksempelvis er kendetegnet for forskellige genrer, som for eksempel ”duellen” eller en indianers overfald på diligencen i western-genren. Den hermeneutiske kode betegner formuleringen af en gåde, som så i sidste ende vil blive opklaret. Det kan eksempelvis være i en kriminalfilm, hvor der begås en forbrydelse, og forbryderen afsløres til sidst. Den kulturelle kode betegner videnskab eller et bestemt vidensområde. Det drejer sig i en analyse om at konstatere, hvilke specifikke former for videnskab, der er tale om (fysik, psykologi, medicin, litterær, historisk osv.) uden at gå i detaljer med, hvilken form for kultur, de udtrykker. Den semiske kode betegner ord eller ytringer, som karakteriserer personer eller steder. Det kan eksempelvis være adjektiver der bruges til at karakteriserer en bestemt person. I en filmanalyse kan denne kode komme til udtryk i billedet, hvor det visuelle bruges til at karakterisere personerne. Den kan ligeledes komme til udtryk gennem verbalsproget eksempelvis i form af dialekt, sprogbrug og intonation kan konnotere følelser, ligegyldighed, klassetilhørsforhold eller lignende. Den sidste kode er den symbolske kode. Den symbolske kode kommer til udtryk gennem alle genkendelige symbolske mønstre. Det gælder eksempelvis traditionelle modsætninger såsom mandlig/kvindelig eller mørk og lys. Denne kode kan minde lidt om den semiske kode, hvor den symbolske kode dog fungerer på et mere overordnet plan. Et eksempel fra *Sarrasine* hvor denne kode kommer til udtryk er, hvor Sarrasine forelsker sig i ”La Zambinella”, som han tror er en kvinde, men som viser sig at være en mand forklædt som kvinde, en kastratsanger.[[14]](#footnote-15) Her kunne den symbolske kode kaldes modsætningen mand/kvinde og eller misforståelse af køn. Denne symbolske kodes tilstedeværelse i en film kommer til udtryk på samme måde som i romanen gennem symbolske referencer, forhold eller modsætningsforhold. Et nærliggende eksempel er forholdet mellem hund og hundeejer, som er karakteristisk i filmene med Wallace og Gromit.

# Gerard Genette

Gerard Genette skelner mellem fem forskellige former for, hvad han kalder transtekstualitet, herunder intertekstualitet. For Genette betegner transtekstualitet dog alle de forskellige former for relationer mellem tekster, hvilke jeg indtil nu har betegnet som intertekstualitet, mens intertekstualitet for ham betegner, hvad jeg kalder specifik iboende intertekstualitet.[[15]](#footnote-16) Jeg vil benytte Genettes distinktion mellem forskellige former for intertekstualitet, men dog holde fast ved betydningen af begreberne intertekstualitet og iboende intertekstualitet, som jeg har gjort hidtil.

Den første form for intertekstualitet er den, som Genette selv kalder intertekstualitet. Det er som nævnt denne form, jeg kalder specifik iboende intertekstualitet. Genette definerer denne form for intertekstualitet som sameksistens mellem to tekster eller blandt adskillige tekster.[[16]](#footnote-17) Typisk drejer det sig om tilstedeværelsen af én tekst i en anden. En sådan tilstedeværelse vil ofte være i form af en allussion, hvilket vil sige et citat eller en scene, hvis fulde forståelse forudsætter både kendskab til og opfattelse af henvisningen til en anden tekst. Den næste form for intertekstualitet er den, Genette betegner paratekstualitet. Det gælder alle former for ydre kommentarer til teksten eller betegnere for dele af teksten. Det gælder titel, overskrifter, forord, efterskrifter, bogomslag eller lignende.[[17]](#footnote-18) I forhold til film vil det så dreje sig om eksempelvis titel, omslag, filmomtale, eventuel indledende kommentar om autenticitet af historien, efterskrift lige før rulleteksterne løber over skærmen eller lignende. Den tredje form for intertekstualitet er metatekstualitet. Metatekstualitet betegner, når én tekst eksplicit kommenterer en anden tekst. Det er ikke en forudsætning, at den kommenterede tekst citeres eller endda bliver nævnt ved navn, for at der er tale om metatekstualitet. I en film kan det eksempelvis forekomme, når karakterer diskuterer en bog eller en film.[[18]](#footnote-19) Det er heller ikke en form, som forekommer i Wallace & Gromit filmene, så derfor vil jeg ikke behandle den nærmere. Den fjerde form for intertekstualitet er hypertekstualitet. Med hypertekstualitet forstås ethvert forhold, som forbinder én tekst, kaldet hyperteksten, med en tidligere tekst, kaldet hypoteksten på en måde, således det ikke bliver til en kommentar af sidstnævnte.[[19]](#footnote-20) I forbindelse med hypertekstualitet er der altså ikke tale om hverken kommentar eller citat, men hyperteksten kommer derimod i live gennem transformation af den såkaldte hypotekst. Den sidste type intertekstualitet er den såkaldte arketekstualitet. Arketekstualitet betegner en teksts genretilhørsforhold.[[20]](#footnote-21) Det gælder både i overordnet forstand, hvor der kan skelnes mellem bog og film og mere specifikt, hvor der kan skelnes mellem eksempelvis realfilm og animationsfilm og endnu mere specifikt mellem for eksempel gyser eller komedie. Jeg vil i afsnittet om genre behandle Genettes distinktion mellem seks forskellige overordnede genrer nærmere, så derfor vil jeg ikke gå i dybden med dem her.

# Umberto Eco

Jeg vil i det følgende se nærmere på Umberto Ecos opfattelse af intertekstualiteten. Indledningsvis vil jeg definere nogle centrale begreber, som er centrale i Ecos terminologi. Jeg vil derefter redegøre for Ecos opfattelse af serialitet, hvilket vil danne udgangspunkt for min senere diskussion af, hvorvidt filmene med Wallace og Gromit kan betegnes som serielle. Herefter vil jeg se nærmere på tre forskellige intertekstuelle kategorier, som Eco opererer med: det stilistiske citat, det ironiske topos-citat og en bestemt form for intertekstualitet som forudsætter en specifik kompetence hos læseren.

Eco opfatter grundlæggende teksten som en kommunikativ handling rettet mod en læser. Forfatteren har gjort sig nogle tanker om sin mulige modtager, og forudsætter derfor en række specifikke litterære, kulturelle og sociale kompetencer. Han opererer med et begreb, han kalder modellæseren. For at organisere en tekst er det nødvendigt for en forfatter at anvende en række koder, som tillægger de anvendte udtryk en bestemt betydning. For at teksten skal være kommunikerbar må forfatteren gå ud fra, at læserens forståelse af de anvendte koder er identiske med hans egen. Derfor må forfatteren forudse en model af den mulige læser, og heraf opstår begrebet model-læseren. Det er altså den tænkte læser, som forfatteren retter sin tekst mod.[[21]](#footnote-22) Ifølge Eco forudsætter og konstruerer en tekst altid en dobbelt modellæser på hvert sit niveau, den naive læser og den kritiske læser.[[22]](#footnote-23) Den naive læser følger forfatterens strategier, og lader sig føre gennem en række forudsigelser og forventninger. Den kritiske læser vurderer derimod værket som et æstetisk produkt og i stedet for at følge forfatterens strategier vurderer han de strategier, hvormed teksten fører den naive læser rundt.

Ifølge Eco vedrører serialitet udelukkende fortællestrukturen. Der må i hver produktion i serien være en fast situation og et bestemt antal lige så faste hovedpersoner. Omkring disse hovedpersoner kredser et antal bipersoner, som skifter fra gang til gang for at give indtryk af, at den aktuelle historie ikke er identisk med den foregående.[[23]](#footnote-24) Der kan nævnes utallige eksempler på serier i forskellige genrer som eksempelvis komedieserier som *Friends* og *Scrubs* eller kriminalserier såsom *C.S.I.* og *Columbo.* Eco anlægger et kognitivt perspektiv på serien, idet han mener, at seeren tror, han nyder det nye i historien, men i virkeligheden er det netop det at se et konstant fortælleskema vende tilbage, der nydes. Seeren finder en tryghed i serien, idet han finder ud af, at han kan gætte, hvad der kommer til at ske samtidig med, at han nyder at se, det han kender vende tilbage: *Vi er tilfredse, fordi vi finder det, vi havde ventet, men dette ”fund” tilskriver vi ikke historiens struktur, men derimod vor egen skarpsindighed og evne til at gennemskue sammenhænge. Vi tænker ikke ”Kriminalromanens forfatter har sørget for, at jeg gættede det”, men derimod, ”jeg har gættet det, som kriminalromanens forfatter prøvede at skjule for mig.”[[24]](#footnote-25)* Mens serialitet vedrører den relationelle intertekstualitet, vil jeg i det følgende se nærmere på Ecos kategorisering af forskellige former for iboende intertekstualitet.

Den første kategori er *det stilistiske citat.* Det stilistiske citat betegner de tilfælde, hvor en tekst mere eller mindre eksplicit citerer en hændelse, rytme eller en fortællemåde, som den efterligner.[[25]](#footnote-26) Jeg finder det her frugtbart at foretage en yderligere distinktion, som kan gøre klassificeringen af citater mere konkret. Når det drejer sig om en citeret hændelse, kan vi skelne mellem eksplicit og implicit citat. Et eksplicit citat betegner et citat, hvor det citerede direkte fremtræder i værket. Det kan eksempelvis være i scener, hvor karaktererne ser en bestemt film i fjernsynet eller i biografen. Et implicit citat forudsætter, at seeren kender til oprindelsen af citatet for, at det kan opfattes. Et nærliggende eksempel på det implicitte citat er i scenen fra *A Matter of Loaf and Death* (Nick Park, 2008), hvor Wallace og Piella sidder sammen ved en ler-drejer til lyden af sangen *Unchained Melody* i baggrunden. Det er et implicit citat fra en kendt scene i filmen *Ghost* (Jerry Zucker, 1990).

Den næste kategori er *det ironiske topos-citat*. Denne kategori omfatter citater, hvor kendte genre-topos citeres på en ironisk måde.[[26]](#footnote-27) Et eksempel på denne form for citat kan findes i *Raiders of the Lost Ark* (Steven Spielberg, 1981). Her står hovedpersonen *Indiana Jones* pludselig overfor en kæmpe sortklædt araber, der er klar til at kæmpe. *Indiana Jones* bryder her konventionen og altså dermed genre-toposen om ”fair fight”, idet han blot ryster på hovedet, trækker sin pistol og skyder araberen. I opfølgeren *Indiana Jones and the Temple of Doom* (Spielberg, 1984) tages samme genre-topos igen op, men denne gang med et andet udfald. I det første tilfælde spilles der op mod seerens forventning om en retfærdig kamp. I opfølgeren havner *Indiana Jones* i en tilsvarende situation og griber igen efter sin pistol for dog at konstatere, at han har tabt den. Her spilles altså op mod den forventning, som seeren har efter at have set, hvordan situationen klares i *Raiders of the Lost Ark.*

Ecos sidste kategori er en form for intertekstualitet, hvis opfattelse er afhængig af en specifik kompetence hos seeren. I de to foregående kategorier har kendskabet til andre tekster, som citeres, været en forudsætning for, at den aktuelle tekst kan påskønnes fuldt ud. I denne tredje kategori forudsættes en viden, der rækker ud over kendskab til tekster, som den aktuelle tekst citerer fra. Et eksempel er fra filmen *E.T.* (Spielberg, 1982). Her bliver rumvæsenet *ET* taget med til en Halloweenfest og møder her en anden gæst, der er klædt ud som en dværg fra *Starwars: Episode V – The Empire Strikes Back* (Irvin Kerschner, 1980). *ET* reagerer ved at forsøge at omfavne dværgen som var det en gammel bekendt. For at seeren skal forstå de intertekstuelle referencer her i fuld udstrækning, er det både nødvendigt med kendskabet til værket *The Empire Strikes Back,* men man skal også vide, at både *ET* og dværgen er udviklet af Rambaldi samt, at George Lukas, som har skrevet *The Empire Strikes Back,* og Rambaldi er knyttet sammen af en række bånd.[[27]](#footnote-28) Seeren skal altså ikke blot have en viden om teksterne, men også en viden om ”verden” udenfor teksterne. Den fulde forståelse er altså forbeholdt en meget avanceret læser.

# Sammenlignende diskussion

Med Bakhtins fem verbale stilistiske stemmer og min udvidelse med en auditiv- og visuel stilistisk stemme er vi altså oppe på syv stemmer. Der er dog stor forskel på stemmernes tilstedeværelse i filmene, og hvor karakteristiske de er. Bakhtins distinktion mellem de fem verbale stilistiske stemmer er foretaget ud fra romanens præmisser, og derfor er det vel ikke overraskende, at det er de to stilistiske stemmer, jeg selv har tilføjet, for at tage højde for filmens to ekstra dimensioner, der er mest fremtrædende i filmene. Enkelte af de verbale stilistiske stemmer forekommer slet ikke i filmene, med Wallace og Gromit. Den direkte litterære kunstneriske narration er ikke til stede i nogle af filmene idet der ikke findes nogen fortæller. Stiliseringen af de forskellige former for skrevet mundtlig tale er heller ikke til stede. Denne stemme omfatter breve og beskeder, der vises eller læses op i filmen, men ikke visningen af avisoverskrifter, som der ellers er flere eksempler på. De forskellige former for litterær men ekstra-kunstnerisk tale viser sig også kun meget sporadisk. Tilbage er altså kun forskellige former for mundtlig tale og de stilistisk individualiserede karakterstemmer af de verbale stemmer, som er mere fremtrædende i filmene. De auditive- og visuelle stilistiske stemmer er til gengæld meget vigtige i en analyse af den relationelle intertekstualitet i filmene, da musik og lyde på både fortælle- og handlingsplanet, lige som de visuelle virkemidler, kan afsløre meget om i særdeleshed genretilhørsforhold. Ofte er det dog vanskeligt at spore, hvor inspirationen eller påvirkningen kommer fra. I min anlyse vil jeg derfor ofte drage paraleller og sammenligne med tidligere film i samme genre eller med samme karakteristiske auditive eller visuelle stilistik, men jeg må medgive, at der er et element af tilfældighed over, hvilke eksempler der bliver fremhævet, idet jeg umuligt kan nævne alle relevante eksempler i hvert tilfælde. Til gengæld tjener eksemplerne det formål, at jeg kan drage paralleller til tilsvarende lyssætningen og visuelle virkemidler i tidligere film og dermed påvise, hvordan den relationelle intertekstualitet er et ufravigeligt vilkår for alle tekster og dermed også film.

Hvor ovenstående stemmer tjener det formål at undersøge intertekstualitet på det stilistiske niveau, kan Barthes fem koder hjælpe med at klassificere de enkelte betydningsblokke i filmen. Med klassificeringen af de enkelte betydningselementer åbnes op for en undersøgelse af intertekstualiteten som rækker ud over de stilistiske virkemidler. Den semiske kode, som betegner ord eller ytringer der karakteriserer personer eller steder, kan sammenlignes med den stilistiske mundtlige tale og stilistisk individualiserede karakterstemmer, idet alle er med til at karakterisere personer. Forskellen er dog, at den semiske kode betegner de tilfælde, hvor andre karakterer eller en fortæller omtaler personen, mens de stilistiske stemmer betegner, hvordan personens egen stemme danner udgangspunkt for en karakteristik. Den proæretiske kode er vigtig i en analyse af relationel intertekstualitet, idet den betegner handlinger og handlingsmønstre. Forskellige genrer har karakteristiske handlingsmotiver, som ofte bliver genbrugt i adskillige film indenfor en bestemt genre, så derfor kan den proæretiske kode danne udgangspunkt for en undersøgelse af genretilhørsforhold. Det er vigtigt at være opmærksom på, at denne kode kun omfatter handlinger eller handlingsmønstre, hvor oprindelsen ikke kendes. Dette står i kontrast til Ecos direkte citat, hvor der refereres til en bestemt film eller scene. En anden kode, som ligeledes bliver relevant i min analyse, er den hermeneutiske kode. Formuleringen af en gåde, som bliver løst til sidst, er eksempelvis omdrejningspunktet i *A Matter of Loaf and Death,* hvor der er en seriemorder løs. De sidste to koder, den symbolske- og den kulturelle kode er mindre fremtrædende i filmene med Wallace og Gromit.

Den relationelle intertekstualitet, som skal analyseres på baggrund af de stilistiske stemmer og Barthes koder, er ikke uproblematisk at gå til. Som Barthes hævder, er det umuligt at finde et fast udgangspunkt for påvirkningen eller inspirationen. Lige meget hvor langt vi sporer en given påvirkning tilbage vil også denne tekst eller dette værk være påvirket af tidligere tekster og så videre i en uendelighed. For at gøre min analyse konkret, bliver jeg dog nødt til at gå en anelse på kompromis med Barthes ideal. Jeg vil i min analyse af den relationelle intertekstualitet ikke på noget tidspunkt hævde noget oprindelsespunkt for en given påvirkning, men til gengæld vil jeg relatere til specifikke genrer og give eksempler på andre film i den aktuelle genre for at dokumentere tilhørsforholdet eller påvirkningen.

Med Genettes og Ecos intertekstualitets teorier vedrører primært den iboende intertekstualitet. Genettes betegnelse intertekstualitet dækker er som nævnt over hvad jeg kalder iboende intertekstualitet. Derudover er de to mest relevante kategorier paratekstualitet og arketekstualitet. Den eneste form for paratekstualitet jeg vil analysere i de fem film er titelsekvensen. Mit fokus er som nævnt ikke på ydre faktorer såsom dvd-omslag, foromtale og lignende men derimod kun hvad der kan fremgår i selve filmen. Paratekstualiteten er dog væsentlig for min analyse, da titelsekvenserne i alle filmene afslører hvilken genre der parodieres, gennem både skrifttype, belysning og underlægningsmusik. Arketekstualitet dækker og genretilhørsforhold og er dermed også yderst relevant i forhold til min problemstilling. Arketekstualiteten vedrører sædvanligvis den relationelle intertekstualitet, men jeg vil mene at i tilfælde hvor specifikke genrer parodieres må der være tale om iboende intertekstualitet.

Hvor Genettes distinktion mellem forskellige typer af intertekstualitet ikke specificere forskellige former for iboende intertekstualitet, kan Ecos begrebsapparat hjælpe i den henseende. Det ironiske topos-citat kan sammenlignes med Barthes proæretiske kode, men hvor det ironiske topos-citat både kan betegne citater hvor oprindelsen kan findes og hvor der ikke er noget fast udgangspunkt betegner den proæretiske kode udelukkende citater hvor oprindelsen ikke kan findes. Ecos betegnelse det stilistiske citat har jeg brugt som udgangspunkt for at foretage en distinktion mellem det eksplicitte og implicitte citat. Det stilistiske citat omfatter dog også referencer til eksempelvis bestemte genrer og er derfor sammenfaldende med Genettes kategori arketekstualitet. I min analyse vil jeg anvende betegnelsen paratekstualitet om genretilhørsforhold, hvis det drejer sig om relationel intertekstualitet, mens jeg vil bruge Ecos betegnelse når der er tale om bevidst reference, altså iboende intertekstualitet.

# Genre

Jeg vil i dette afsnit se nærmere på begrebet genre. I første omgang vil jeg ud fra et intertekstuelt perspektiv undersøge, hvordan et værk forholder sig til eksisterende genrer eller tidligere værker. Dette vil jeg gøre gennem en redegørelse for Genettes seks overordnede kategorier for transformation: parodi, travesti, transposition, pastiche, karikatur og forfalskning. Herefter vil jeg undersøge genrebegrebet mere indgående med henblik på en redegørelse for både begrebets funktion og udvikling.

Genette inddeler som sagt de forskellige former for transformation af eksisterende tekster eller genrer i seks overordnede kategorier. De inddeles dels ud fra relation til det værk eller den genre, der transformeres og dels ud fra stemning. Relationen kan enten have karakter af transformation eller imitation. Hvis relationen er transformation, er der enten tale om parodi, travesti eller transposition. Er relationen derimod imitation, er der enten tale om pastiche, karikatur eller forfalskning. Udover relationen inddeles kategorierne ud fra stemning. Stemningen kan være legende, satirisk eller alvorlig. Når stemningen sammenholdes med relationen, får vi følgende forbindelser: den legende transformation betegner parodien, den satiriske transformation betegner travestien, den alvorlige transformation betegner transpositionen, den legende imitation betegner pastichen, den satiriske imitation betegner karikaturen og den alvorlige imitation betegner forfalskningen.[[28]](#footnote-29) Jeg vil i min senere analyse argumentere for, at Wallace & Gromit-filmene er eksempler på den legende transformation af forskellige subgenrer inden for horrorgenren, og dermed genreparodier, så derfor er det kun denne kategori, jeg vil redegøre nærmere for.

Genette skelner videre mellem tre forskellige former for parodier. I den første slags parodi bliver den paroderede tekst eller genre kun modificeret fra dens oprindelige formål i den udstrækning, som er nødvendig for, at den passer til ”parodistens” mål. I den anden slags parodi bliver det paroderede transponeret til en helt anden stil, mens emnet efterlades intakt i det omfang, denne stilistiske transformation tillader det. I den tredje form for parodi lånes den paroderede stil med det formål at komponere en ny tekst indenfor stilen, men med et andet og oftest diametralt modsat emne.[[29]](#footnote-30) Efter denne korte redegørelse for de overordnede kategorier for transformation og yderligere inddeling af parodien, vil jeg vende blikket mod selve genrebegrebet.

Genrebegrebet har flere funktioner i forhold til tv-mediet. Film klassificeres ud fra genre. Genretilhørsforhold danner udgangspunkt for undersøgelser af ligheder og forskelle samt historie og udvikling af en given genre. Hvad er genre så for en størrelse? Den danske medieforsker Gunhild Agger definerer genre som: “*…En betegnelse for grupper af produktioner indenfor et medie, der gennem kortere eller længere tid er fælles om et bestemt referencesystem og deler bestemte karakteristika - til forskel fra andre grupper af produktioner.”[[30]](#footnote-31)* Mens denne definition af selve genrebegrebet er forholdsvis ukontroversiel, viser det sig langt vanskeligere at nå frem til entydige definitioner af enkelte genrer. Dels er genrerne under konstant udvikling, dels har kriterierne for genredifferentiering historisk set ikke været ensartede, og til sidst har der gennem årene været anlagt modstridende synsvinkler i genreforskningen.[[31]](#footnote-32)

Genrebegrebet kan både anskues alment eller mediespecifikt. Idet de teoretiske udgangspunkter for tv-genrer er identiske med tilsvarende fra andre genrer, vil jeg i det følgende arbejde med et alment genrebegreb. Ifølge Gunhild Agger kan genrebegrebet grundlæggende forstås som et essentielt begreb eller som et relationelt begreb. Hvilken af de to tilgange der foretrækkes, har betydning for dels kriterierne for genredefinition og dels synet på, hvordan genrerne udvikler sig historisk.[[32]](#footnote-33) En essentialistisk tilgang sigter mod at definere genrer og bestemme disses grundlæggende egenskaber ved at undersøge genrens grundstruktur og oprindelse. Der søges hele tiden mod genrernes grundlag. En relationel tilgang søger at definere genre ved at forholde afsender, hvilket vil sige kunstneren eller producenten, til produktet og modtageren i form af publikum og kritikere og placere disse i en historisk kontekst. Hvor den essentialistiske tilgang søger mod oprindelse og grundstruktur, ligger fokus i den relationelle tilgang på historie og udvikling. På trods af at de to tilgange ofte opfattes som modsætninger, mener Gunhild Agger, at de nærmere er komplementære. Hun mener, det er nødvendigt at kombinere aspekter fra begge tilgange i en genreanalyse, idet det er nødvendigt at se på en genres bestanddele og grundtyper ud fra både genretraditioner, kontekst og udvikling.[[33]](#footnote-34)

Problemet med at klassificere film ud fra genre kan illustreres ved at se på nogle af de forskellige forsøg, der er gjort på at udvikle et sådant klassifikationssystem. I 1988 søgte en *Standard Committee* på *American Film Institute* at etablere fælles normer for at klassificere levende billeder ud fra genre.[[34]](#footnote-35) Genrerne blev defineret ud fra plot-formler, karaktertyper og ikoner. Der blev opstillet tre lister efter bredden af termer: *Very Broad Terms* med 16 termer, *Broad Terms* med 82 termer og *Detailed List* med 189 termer. Termerne var udvalgt efter, hvor hyppigt de forekom i litteraturen og på tidligere lister. En endnu bredere kategorisering foretages i *Films by Genre* af Daniel Lopez i 1993. Her opstilles ikke mindre end 775 forskellige kategorier, som dog både inkluderer genre, subgenre og filmgruppering.[[35]](#footnote-36)

Selve genrekategoriseringen har indenfor film en praktisk begrundelse både for producenter og publikum. For producenterne var det væsentligt både for at kunne standardisere og variere produktionen. For publikum var genrebegrebet vigtigt for at kunne orientere sig i et voksende udbud af film, som ellers gjorde det svært for publikum at forholde sig til enkeltfilm.

Inden for filmforskningen er der generelt en klar distinktion mellem såkaldte genrefilm og kunstfilm. Opdelingen mellem genrefilm eller kunstfilm er dog ikke så ligetil. Kunstfilm betegner film, som ikke følger nogen filmgenre eller overlapning mellem forskellige filmgenrer, i opbygning. Termen dækker over film, hvor handlingsforløbet oftest er forholdsvis uforudsigeligt, og slutningen tit er åben. Derudover er karaktertyperne ofte mere nuancerede end genrefilm. Gunhild Agger hævder dog, at opdelingen er lettere misvisende, idet den totale genrefrihed er sjælden, selv for hvad man normalt vil betegne som en kunstfilm.[[36]](#footnote-37) Auteurbegrebet blev indført i 1950erne, og henviser til, at bag en films produktion står en selvstændig instruktør, der har valgt sin egen stil.

Ifølge Gunhild Agger skyldes opdelingen mellem genrefilm og kunstfilm eller auteurfilm, at genrebegrebet historisk set har haft varierende status. Eksempelvis har der i renæssancen, og efter den franske klassicisme, fundet oprør sted mod genrebindingen, og i 1700tallet tog tanken om original kunst og litteratur efterhånden form. Genrebegrebet blev forbundet med foreskrift og påbud, og blev anset som en hæmsko for en fri kunstner. Genrebindingen blev ligeledes forbundet med populærkulturen, mens genrefrigørelsen blev forbundet med dannelseskulturen med sin uforudsigelighed og originalitet. Modernismen, med sit begreb om avantgarden, forstærkede modsætningen, mens postmodernismen så igen har mildnet og nærmest opløst det tidligere modsætningsforhold. På trods af dette, ligger modsætningstanken fortsat til grund for mange inddelinger i dag, hvor der stadig skelnes mellem eksempelvis elitekultur og massekultur, kunst og kulturindustri eller fri og bunden udfoldelse.[[37]](#footnote-38)

Formålet for den relationelle tilgang er at udrede, hvorledes elementerne, som indgår i genredefinition, ligeledes indgår i en udvikling samt det dynamiske element i genrernes udvikling. Som repræsentanter for den relationelle position kan nævnes Steve Neale og Rick Altman. De henter inspiration hos Tzvetan Todorov, som har opstillet en trekantsmodel, hvor hjørnerne udgøres af henholdsvis afsender (kunstner, producent, institution), produkt og modtager (publikum, kritikere).[[38]](#footnote-39) Denne trekantsmodel udgør en grundmodel, hvor genren danner en slags overordnet ramme for, hvordan modellen fungerer. I en genredefinition må relationerne mellem de tre punkter indbygges, således at genrernes processuelle karakter træder frem. Ifølge Neale forstår man ikke udviklingen, hvis man blot ser på gentagelsesmønstrene indenfor en genre. Der er dog ikke enighed om, hvilken faktor der så er vigtigst i modellen. Nogle fremhæver modtagersiden som afgørende, idet det pointeres, at hvis publikum ikke godkender produktet, bliver det ikke købt, og derfor vil en genre uden publikumsopbakning bortfalde. Neale hævder derimod, at afsendersiden er ligeså vigtig. Den bestemmer nemlig det image, filmen kommer til at bære gennem eksempelvis filmplakater og foromtale. Dette er med til at forme publikums forventningsniveau og i sidste ende opfattelsen af, hvilke film der hører til indenfor hvilken genre. På trods af at ca. 10% af budgettet for en Holloywood film bruges på lancering og opbygning af filmens image, kritiserer Altman dog Neales synspunkt, idet han mener, filmindustrien tillægges mere magt, end den reelt har.[[39]](#footnote-40)

Filmteoretikeren Rick Altman har en tilgang til genrebegrebet som er syntaktisk-semantisk.[[40]](#footnote-41) Denne tilgang arbejder med et differentieret og specifikt genrebegreb, som kan øge forståelsen for, hvordan og hvorfor en genre kan ændre sig over en given tidsperiode.[[41]](#footnote-42) Semantikken kan forklares som de elementer, et givent værk består af. Hvis det er science fiction, vil den være sammensat af bestemte elementer, såsom rumskibe, rumvæsner, et specielt location, som ikke helt ligner den verden, som vi kender. Paradigmet, som er de forskellige elementer/ kendetegn, der optræder i en science fiction, vil altid have flere muligheder at vælge ud fra og gøre brug af. Ellers ville alle film i samme genre fremstå ens. Ethvert værk er derfor en selektion af paradigmatiske elementer.[[42]](#footnote-43) Syntaksen skal således findes i måden, hvorpå de forskellige elementer sammenkobles, som er de kulturelt bestemte regler, der findes for kodningen.[[43]](#footnote-44)

Rick Altman skrev en artikel i 1998, *Reusable Packaging,* om genrernes historiske udvikling. Undersøgelsen blev videre gennemarbejdet i 1999 i *Film/Genre.* Baggrunden var, at Altman havde studier af den historiske udvikling for genrer, og herudfra dannede han en ny teori, som gjorde op med den hidtidige genreforsknings forudsætninger. Han anfægtede ikke selve trekantsmodellen men derimod de dele, som de enkelte punkter indebar. Hovedformålet var at forene genreteori og genrehistorie.[[44]](#footnote-45) Altmans hovedformål er at slå genrernes processuelle karakter fast. Han repræsenterer en klar afstandtagen til den essentialistiske tilgang, idet han mener, genrerne til enhver tid er en del af en kontinuerlig udvikling frem for et permanent produkt, som er det samme som fra oprindelsen. Han ønsker at betone genrernes dynamik frem for deres stabilitet.

I forhold til afsenderen i trekantsmodellen mener Altman, at genrebilledet opfattes for ensidigt. Han fremhæver, at filmselskaberne ofte peger på flere forskellige genrer i forbindelse med lanceringen af en film for at ramme den bredest mulige målgruppe. På den måde giver genrekategoriseringen fra afsenderens side mindre gennemslagskraft i forhold til, hvad publikum kan forvente at se. Altman underbygger sit opgør med genrestabiliteten ved at påpege, at der gennem tiden historisk set hele tiden har været genreblandinger. Han nævner som eksempel på genredannelsesprocesser, hvordan ord i genrebenævnelserne veksler mellem at være substantiver og adjektiver. Det illustrerer det ekspansive element, der ligger i genrernes udvikling; nemlig den løbende opsplitning af genrer. Eksempelvis bliver komedie til eventyrkomedie, hvorefter eventyr bliver en genre i sig selv, og derefter får en afstikker i musikalsk eventyr, ligesom musical bliver en genre i sig selv.[[45]](#footnote-46) Eller mere relevant for min analyse, hvordan subgenrer som body-horror og serialkiller-horror udspringer fra den overordnede horrorgenre.

Mikhail Bakhtin repræsenterer en tilgang, som lidt blander de essentialistiske og relationelle synspunkter. Dels mener han, at mange genrer er utroligt konstante over tid, men til gengæld varierer udnyttelsen af dem. På den anden side fremhæver han et dialogisk forhold som udgangspunkt for genrernes udvikling: *Genren er altid både velkendt og ikke velkendt, altid både ny og gammel på samme tid. Genren genfødes og fornyer sig i enhver ny etape af litteraturens udvikling og i hver individuel frembringelse indenfor en given genre. Heri ligger genrens liv. Derfor er det gamle lag, der bevares i genren, ikke dødt, men har evigt liv, dvs. det er i stand til at forny det gamle. Genren lever af det aktuelle, men husker altid sin fortid, sin begyndelse. Genren er en repræsentant for den skabende erindring i den litterære udviklingsproces”[[46]](#footnote-47)* Her ses, hvordan Bakhtin kombinerer de to ankuelsesmåder. Genreudviklingen foregår som en vekslen mellem foranderlige og fornyende cyklusser og varige genrer.

# Postmodernisme

Jeg vil i dette afsnit se nærmere på, hvad der kendetegner det postmoderne. Ligesom termen intertekstualitet er postmodernisme en betegnelse, der bliver brugt meget forskelligt. Eco formulerer det således:

*Unfortunately, ”postmodern” is a term ”bon à tout faire”. I have the impression that it is applied today to anything the user of the term happens to like. Further, there seems to be an attempt to make it increasingly retroactive: first it was apparently applied to certain writers or artists active in the last twenty years, then gradually it reached the beginning of the century, then still further back. And this reverse procedure continues; soon the postmodern category will include Homer.”[[47]](#footnote-48)*

Vi står altså med en betegnelse, der dels anvendes meget løst og ud fra Ecos citat ret subjektivt, og dels bliver betegnelsen gradvist udvidet til at betegne stadig ældre forfattere og kunstnere. Jeg vil i det følgende forsøge at finde frem til, hvad der kendetegner det postmoderne i litteraturen og i filmen. De traditionelle teoretiseringer af det postmoderne, hvor det drejer sig om intertekstualitet er kendetegnet ved at fokusere på en sammensmeltning af høj- og lavkultur eller fin- og populærkultur, problematiseringen af intertekstualitet i forhold til muligheden for virkelighedsgengivelse og problematiseringen af muligheden for originalitet.[[48]](#footnote-49) Sammensmeltningen af høj- og lavkultur eller fin- og populærkultur, som Eco betegner som et typisk postmodernistisk træk, finder jeg ikke så relevant i forhold til min problemstilling. Man kan selvfølgelig diskutere, om sammensmeltningen mellem animationsfilmens traditioner og referencerne til genkendelige citater fra realfilm falder under denne problematik, men idet de film som citeres generelt også normalt opfattes som tilhørende populærkulturen, kan man efter min mening ikke rigtigt tale om en sammensmeltning mellem fin- og populærkultur.[[49]](#footnote-50)

Jean Beaudrillard problematiserer muligheden for virkelighedsgengivelse: ”*Abstraction today is no longer that of the map, the double, the mirror, or the concept. Simulation is no longer that of a territory, referential being or a substance. It is the generation by models of a real without origin or reality: a hyperreal.”[[50]](#footnote-51)* Linda Hutcheon tager ligeledes problematikken omkring muligheden for virkelighedsgengivelse op i sin teoretisering af det postmoderne. Hun problematiserer samtidig muligheden for originalitet og historiegengivelse. Ligesom Eco anser hun parodi og ironiske referencer som typiske postmoderne træk: ”*The postmodern ironic rethinking of history is here textualized in the many general parodic references to other movies: ”A Clockwork Orange”, 1984, Gilliam´s own ”Time Bandits” and Monthy Python sketches, and Japanese epics, to name but a few. The more specific parodic recalls range from ”Star Wars´” Darth Vader to the Odessa Steps sequence in Eisenstein´s ”Battleship Potemkin.””[[51]](#footnote-52)*

Problematiseringen af intertekstualitet i forhold til virkelighedsgengivelse er interesant i forhold til værkerne med Wallace og Gromit. Dels kan man overordnet diskutere, hvorvidt en modeller-animationsfilm overhovedet har nogen mulighed for virkelighedsgengivelse. Karakterer og steder kan kun gengives forholdsvis karikeret og unuanceret, hvilket må siges at være lerets naturlige begrænsning. I min analyse er det mere relevant at undersøge, hvordan værkerne selv implicit forholder sig til mulighederne for virkelighedsrepræsentation og realisme. Denne selvrefleksivitet er, som jeg vil komme nærmere ind på i analysen, et postmodernistisk træk ved værkerne.

Den postmodernistiske problematisering af muligheden for originalitet vedrører, hvad jeg hidtil har omtalt som intertekstualiteten som vilkår for alle tekster. Det vil sige det faktum, at alt hvad der kan siges eller skrives, allerede er blevet sagt eller skrevet tidligere. Det postmodernistiske værk forholder sig til dette vilkår. Ofte bliver dette gjort gennem specifikke og bevidste intertekstuelle referencer, ifølge Eco oftest ironisk eller kritisk. En genreparodi må ud fra denne betragtning være postmoderne. Eco anvender følgende analogi til at beskrive det postmoderne svar på intertekstualiteten som vilkår:

*I think of the postmodern attitude as that of a man who loves a very cultivated woman and knows he cannot say to her, ”I love you madly,” because he knows that she knows (and that she knows that he knows) that these words have already been written by Barbera Cartland. Still, there is a solution. He can say, ”As barbera Cartland would put it, I love you madly.” At this point having avoided false innocence, having said that it is no longer possible to speak innocently, he will nevertheless have said what he wanted to say to the woman. That he loves her, but he loves her in an age of lost innocence.[[52]](#footnote-53)*

Det postmoderne værk vil altså acceptere, at alt tidligere er blevet sagt, men forholder sig til problematikken ved at citere tydeligt og oftest med en ironisk distance. Man kan derfor sige at den udbredte brug af tydelige og bevidste citater, hvad enten det er fra specifikke scener fra tidligere værker eller henvisninger til arketyper, er et typisk postmoderne træk.

# Analyse

# Animationsfilmene i forhold til realfilmen

Jeg vil i dette afsnit kort overordnet redegøre for nogle stilistiske virkemidler, der gøres brug af i filmene med Wallace og Gromit, som traditionelt ikke forbindes med animationsfilm. Overordnet set har den auditive og visuelle stilistisk i de fire film med Wallace og Gromit mange lighedder med realfilmen, som ellers ikke er typiske for animationsfilm. Der anvendes eksempelvis kameravinkler og belysning, der minder meget om tilsvarende i mainstream film, i særdeleshed thrillers, horror- og action-adventurefilm. I flere tilfælde benyttes nogle bestemte kameravinkler og en beskæring, som er typisk for en bestemt genre som eksempelvis film-noir, så man kan karakterisere det som en implicit reference til genren og ikke, som det som regel er tilfældet med genretilhørsforhold, relationel intertekstualitet. Kameraføringen er subjektiv, hvilket vil sige, at hvis vi ikke ser hovedpersonen selv, ser vi i stedet det samme, som vedkommende selv ser. Ligeledes overholdes 180 graders reglen, som går ud på at hvis en person for eksempel bevæger sig fra højre mod venstre, skal kameraet holdes på samme side af den 180 graders linje, som personen følger. På denne måde afbrydes den allerede etablerede fornemmelse af rum ikke. Der bruges også krydsklipning til at opbygge spænding. I *The Wrong Trousers* er der et eksempel, hvor krydsklipning kombineres med reaktionsskud, og en spændingsfyldt underlægningsmusik bliver brugt til at fremhæve Gromits frygt. I scenen, hvor teknobukserne vises første gang, krydsklippes mellem teknobukserne som på grund af beskæringen kun afsløres lidt ad gangen og reaktionsskud af Gromit, der ser mere og mere skræmt ud. Et andet filmisk virkemiddel der gøres brug af i filmene er montageklipningen, som bruges til at vise et længere handlingsforløb på kort tid. I *A Close Shave* bliver dette virkemiddel dog brugt lidt anderledes end sædvænlig, idet udviklingen bliver belyst gennem avisoverskrifter, som Wallace læser. Typisk kommer montageklipningen ellers til udtryk ved, at der eksempelvis bladres gennem en kalender for at vise, at tiden går, eller der vises en gennemgang af avisforsider, som kommenterer en sag og herved hurtigt skitserer de væsentligste udviklingsmomenter i forløbet.

# Serialitet

Indtil videre er der indspillet fem film med Wallace og Gromit. Udover de fire film, som jeg analyserer i denne rapport, er de også med i *A Grand Day Out* (Nick Park, 1989). Spørgsmålet er, hvorvidt man kan betegne filmene som serielle, selvom der kun er lavet fem film, og de enkelte film er lavet med flere års mellemrum. Ud fra Ecos opfattelse af serialitet, som jeg har redegjort for, er det fortællestrukturen, der er det centrale. Antallet af produktioner, og hvor lang tid der forløber mellem hver produktion, er i denne sammenhæng uinteressant.

En af de vigtigste forudsætninger for at der kan være tale om en serie, er tilstedeværelsen af et bestemt antal faste hovedpersoner som fast inventar. I tilfældet med Wallace og Gromit er det nok bedre at betegne dem som hovedkarakterer. I det aktuelle tilfælde drejer det sig naturligvis om Wallace og Gromit, som har hver sin personlighed og vaner. Som jeg senere vil påvise i min karakteristik af de to hovedkarakterer, er Wallace en naiv opfinder, der fremstår smådum og langsom i opfattelsen samt har en hang til kiks med ost og te. Gromit er derimod en stum hund, der til gengæld fremstår snu, boglig og handlekraftig. Omkring hovedkaraktererne kredser nogle bi-karakterer, som varierer fra gang til gang for at give indtryk af, at historien er anderledes end den forrige. I *The Wrong Trousers* møder vi Feathers McGraw, i *A Close Shave* møder vi Wendolone og Preston og så videre. Karaktersammensætningen er altså i overensstemmelse med Ecos opfattelse af serialitet.

Et andet karakteristisk træk, som binder de forskellige film sammen, er de diskrete referencer til de tidligere film. Det er et træk, som ikke er omfattet af Ecos definition af det serielle, men som alligevel må siges at knytte de enkelte film sammen. I *The Wrong Trousers* er der eksempelvis tre miniature-rumraketter som på pynt på væggen. Det er små modeller af den rumraket, Wallace byggede til at flyve til månen i filmen *A Grand Day Out.* Et andet eksempel er i scenen fra *A Close Shave,* hvor Gromit sidder i fængsel. Her står skrevet på væggen: ”*Feathers was here”,* hvilket er en reference til skurken i *The Wrong Trousers.* I det hele taget er der mange af disse referencer, og det er et gennemgående træk, at de er placeret diskret. Det må karakteriseres som iboende intertekstualitet, idet der er tale om konkrete implicitte referencer til de tidligere film.

For at vende tilbage til Ecos definition af serialitet, er det fortællestrukturen, der er det vigtigste. I filmene med Wallace og Gromit er det også stort set samme fortællestruktur, der går igen. Morgenrutinen, hvor Wallace automatisk bliver ført fra sin seng og ned i stuen, hvorefter han bliver klædt på, og hans morgenmad serveres, går igen i begyndelsen af alle filmene. Den varieres oftest ved at en eller anden defekt i Wallaces opfindelse forårsager, at der går kuk i rutinen. Filmene indledes efter titelsekvensen altid i en tilstand af harmoni, hvor Wallace spiser morgenmad, og Gromit eller Wallace læser avis. Herefter opstår en konflikt, men det hele ender altid med at status quo genetableres, og hovedkaraktererne til sidst nyder en kop te i en tilstand af harmoni. Filmene må altså ud fra ovenstående betragtninger karakteres som serielle. Som Eco påpeger, er det interessant at se på, hvordan der varieres i det serielle. Som nævnt er morgenrutinen et eksempel på variationen. Mere interessant er dog, hvordan der indgår forskellige bipersoner i hver sin film, men i endnu højere grad, hvordan der varieres i handlingen.

I alle filmene indgår en storslået og dramatisk jagt eller kampscene. I *The Wrong Trousers* er det den hæsblæsende jagt på modeltogbanen. I *A Close Shave* er der en lang landevejsjagt, hvor Wallace og Gromit, på en motorcykel med sidevogn, jagter Preston i lastbilen. I *The Curse of the Were-Rabit* er der flere eksempler, mens *A Matter of Loaf and Death* indeholder en lang kampscene til sidst. Alle de nævnte sekvenser indeholder typiske action-adventure-scener, og som jeg vil vise i analysen af de enkelte film, er de spækket med implicitte citater fra tidligere klassiske action-adventure film som eksempelvis *Indiana Jones-*filmene og *Aliens.* Variationen kommer derfor i vid udstrækning til at ligge i, hvordan og fra hvilke film eller genrer der citeres.

# Wallace

Wallace er den ene af hovedkaraktererne. Han karakteriseres blandt andet gennem sin stilistisk individualiserede tale. Han har en bestemt britisk dialekt, hvor vokalerne bliver trukket langt ud. For at forstå hvilken del af Storbritannien denne specielle dialekt placerer ham i, må seeren han en specifik kompetence til at afkode dialektens geografiske oprindelse. Det er altså en kompetence, som forudsætter, at seeren har et kendskab til forskellige britiske dialekter.

Wallace er et eksempel på arketypen ”den gale videnskabsmand” eller ”opfinderen”. Der findes talrige eksempler på film, hvor den gale videnskabsmand, som arketype, optræder. Det gælder eksempelvis Doktor Frankenstein i *Frankenstein* (James Whale, 1931) eller Emmet Brown i trilogien *Back to the Future* (Robert Zemeckis, 1985, 1989 og 1990). Wallace opfinder mange forskellige sindrige opfindelser, og det vil være omsonst at nævne dem alle her. En gruppe af hans opfindelser har til formål at mekanisere mange banale handlinger i hverdagen såsom at stå op, tage tøj på og få lavet morgenmad. En anden gruppe af opfindelser er hans store maskiner. I *A Close Shave* har Wallace eksempelvis opfundet en såkaldt ”Knit O´ Matic”, som kan vaske og barbere får og i sidste ende automatisk væve en trøje af ulden. Karakteristisk for Wallaces opfindelser er, at de ofte ikke virker efter hensigten. De bliver altid opfundet med et godt formål, men kommer i flere tilfælde i de forkerte hænder, og derfor brugt mod hensigten. I *The Wrong Trouser* bliver ”teknobukserne”, som Wallace har programeret til hundeluftning, bygget om af den onde pingvin Feathers McGraw og brugt til et indbrud på byens museeum. Dette kan kategoriseres under den proæretiske kode ud fra Barthes terminologi. Opfindelsen, der opfindes med gode hensigter, men ender med at bruges til ondskab. Et eksempel på samme kode forekommer i *RoboCop* (Paul Verhoeven, 1987) hvor droiden ”ED-209” opfindes til at bekæmpe kriminalitet, men allerede under dens første demonstration dræber den uskyldige.

Wallace fremstår som naiv, meget distræt og langsomt-opfattende i forhold til, hvad der foregår omkring ham. Gennem de fire film bliver han involveret i en masse farlige situationer, hvor han ikke rigtigt virker til at opfange alvoren af situationerne. Det kommer mest karakteristisk til udtryk gennem hans upassende kommentarer, som ikke rigtigt passer til omstændighederne. Eksempelvis har pingvinen styret Wallace, iført teknobukserne og stadig sovende, til at udføre røveriet af diamanten på museet i *The Wrong Trousers.* Wallace vågner midt i det hele, da tyverialarmen går, og mens han er på vej ned af bygningen, stadig under pingvinens kontrol, siger han: ”*You´ll be hearing from my solicitor about this!”* og ”*Mind how you go!”.* Gennem kendskab til øvrige tekster og konventioner for, hvordan en professionel forbryder opfører sig, er modellæseren udmærket klar over, at forbryderen ikke lader sig påvirke af trussel om sagsanlæg og flosklen *”Mind how you go!”* forekommer også absurd, situationen taget i betragtning. I forlængelse af disse karaktertræk kan man også sige, at hans mentalitet passer på det stereotype billede af englændere, som altid overdrevet høflige og ikke sådan at slå ud af kurs, som til tider præsenteres i film. Hvis vi igen ser på eksemplet med technobukserne bliver Wallace først hjælpeløst ført rundt i gaderne, idet pingvinen styrer ham med en fjernkontrol. Her hører man ham holde humøret højt og udbryde: ”*Lovely Da*y*!”.* Ligeledes udbryder han: ”*Sorry!”,* da man hører noget smadres, selvom det er indlysende, at det ikke kan være hans skyld, da han jo sidder fast i teknobukserne og bliver styret af pingvinen. Det er samme karikerede billede, der tegnes af englænderen i *National Lampoon´s European Vacation* (Amy Heckerling, 1985), som bliver kørt ned af Clark og Ellen Griswold. Clark kigger slet ikke på vejen, og kører direkte ud foran en cyklist, der ikke har en chance for at undvige. Englænderen på cyklen kan næsten ikke stå oprejst bagefter, og har store skræmmer både i ansigtet og på benene. Englænderen insisterer dog på, at han har det fint og nægter både at modtage penge til at betale for cyklen og anden hjælp, men han ender i stedet med at hjælpe Griswolds til at finde vej. Idet han peger for at vise retningen, står der en blodstråle ud fra håndleddet, og englænderen siger: ”*It´s just a flesh wound, honestly. Nothing to write home about*.” Ellen forsøger herefter at rense hans sår på benene, hvorefter han ømmer sig højlydt. Ellen siger: ”*Oh! Maybe it´s* *broken*”. Englænderen svarer: ”*Oh, no no no. It´s just a leg, honestly. I got another one.*”

# Gromit

Gromit er Wallaces faste makker. Han er hund og kan derfor ikke tale eller bjæffe for den sags skyld. En af filmenes karakteristiske visuelle stilistiske stemmer er, som naturlig følge heraf, Gromits mimik og kropssprog. Idet han ikke kan tale, er det kun herigennem, seeren kan få mulighed for at tolke Gromits følelser, og hvad han tænker. For at kunne tolke Gromits mimik og kropssprog kræves, et kendskab til, hvad forskellige grimasser eller fagter kan betyde, og det forudsætter, at seeren har lært at forstå mimik og kropssprog. Denne kompetence, for at bruge Ecos betegnelse, er udviklet dels gennem erfaringer fra virkeligheden, men den er i høj grad også udviklet gradvist ved at have set en masse andre tidligere film. Med udgangspunkt i Bakhtins og Barthes tilgang til intertekstualitet er denne stilistiske stemme et udtryk instruktøren Nick Parks egen bearbejdning eller omskrivning af allerede kendte tekster. Ifølge Eco konstruerer instruktøren som bekendt en mønsterlæser, og dennes kompetence til at forstå Gromits mimik og kropssprog må afhænge af, at de fagter og grimasser, som skal afkodes er genkendelige. Som påpeget i den teoretiske redegørelse for den relationelle intertekstualitet, kan det være vanskeligt at spore, hvor påvirkningen eller inspirationen kommer fra, og med Barthes kan vi sige, at det i hvert fald er umuligt at finde tilbage til et egentligt udgangspunkt. Det skal dog ikke afholde mig fra at påpege to oplagte mulige inspirationskilder. Filmene med Wallace og Gromit er animationsfilm, så det er nærliggende at nævne en anden animationsproduktion, såsom Walt Disneys tegnefilm med hunden Pluto. I modsætning til Pluto, som kan gø, er Gromit dog helt stum. Det er ligeledes oplagt at se tilbage til stumfilmens tid og ikke mindst til en af de mest berømte personligheder og skuespillere fra den tid, Charlie Chaplin. Han var underlagt de samme betingelser som Gromit, og måtte udtrykke sig gennem mimik og kropssprog.

Det er et gennemgående træk ved alle filmene, at Gromit fremstilles som den snu eller den kloge, mens Wallace fremstilles som naiv og ikke helt klog. Det kommer i mange tilfælde netop til udtryk gennem Gromits ansigtsudtryk, efter Wallace har gjort noget dumt eller er langsom i opfattelsen. Et eksempel på dette findes i *A Matter of Loaf and Death.* Piella, som Wallace er forelsket i, viser sig at være massemorder. Det har Gromit regnet ud lang tid før Wallace. Piella giver Wallace en pakke, hvori hun siger, der er en kage til teen. Gromit når frem til Wallace netop idet kagen er antændt, og det lille lys viser sig at være lunten til en bombe gemt i kagen. Efter at bomben vælter ud af kagen, går der stadig et stykke tid, før Wallace tøvende spørger Gromit, om det mon kan være Piella, der har placeret bomben dér. Gromit ryster på hovedet, mens han ruller med øjnene. Ligesom denne scene findes der talrige øvrige eksempler i alle filmene, hvor Gromit ryster på hovedet, ruller med øjnene eller slår ud med armene over Wallaces uvidenhed eller langsomme opfattelse.

En mere eksplicit og iboende form for intertekstualitet er også medvirkende til at karakterisere Gromit som en intelligent, eller i hvert fald boglig hund. Dels læser han i *The Wrong Trousers* bogen *Electronics for Dogs* og i *A Matter of Loaf and Death* læser han *Electronic Surveillance for Dogs,* men mere interessant ud fra et intertekstuelt perspektiv, er de bøger, han læser, hvor der ved hjælp af små ordspil refereres til specifikke tekster. Der er altså tale om iboende intertekstualitet, som i dette tilfælde danner udgangspunkt for komiske ordspil med de oprindelige titler og forfatternavne, som så tilpasses filmens præmis, nemlig at det altså er en hund der læser. Han læser eksempelvis *The Republic* af Pluto i stedet for Platon og *Crime and Punishment* af Fido Dogstyevsky i stedet for Fyodor Dostoyevsky. Det er væsentligt at bemærke at rimeligheden, i at en hund kan læse, bliver taget op i *The Wrong Trousers.* Her sidder Gromit på en cafe, og læser avisen, og der vises kort flere overskrifter på artikler i avisen, hvoraf den ene hedder: ”*Dog Reads Newspaper”.* Værket forholder sig altså her selvrefleksivt til sit eget univers, og idet det fremstår som en nyhed, mens Gromit selv sidder og læser, får det til at fremstå som en selvironisk kommentar. Som nævnt i mit teoretiske afsnit er et af kendetegnene for postmodernistiske værker, at muligheden for realisme og virkelighedsgengivelse problematiseres, og det er tydeligvis tilfældet her.

Gromit er også den mest handlekraftige af de to hovedkarakterer. Det er ham, som fatter mistanke til Piella og afslører hende i *A Matter of Loaf and Death,* og det er ham, som leder an i de hæsblæsende actionscener, som også er karakteristiske for de fire film som helhed. Det er typisk i scener, hvor hele scenen eller Gromits specifikke rolle refererer intertekstuelt til arketyper, genretopos eller specifikke film, så jeg vil vente med at gå i dybden med dette til min analyse af de enkelte film hver for sig.

# The Wrong Trousers

Handlingen begynder på Gromits fødselsdag. Han får i fødselsdagsgave et par mekaniske bukser, teknobukserne, som er programmeret til at lufte ham. Wallace er økonomisk presset og lejer derfor Gromits værelse ud til en pingvin, der senere viser sig at være den kriminelle Feathers McGraw. Gromit føler sig udenfor og løber hjemmefra, alt imens Feathers McGraw planlægger, og senere udfører, tyveriet af en diamant på byens museum. Wallace og Gromit forenes igen i jagten på Feathers rundt i Wallaces stue på modeltogbanen. Skurken bliver fanget og til sidst eskorteret i fængsel af teknobukserne.

*The Wrong Trousers* følger ligesom de øvrige film et nogenlunde fastlagt skema i titelsekvensen, dog med variationer. *The Wrong Trousers* indledes med et nærbillede af tapetet i Wallaces stue, og der panoreres hen over væggen. Et gennemgående træk ved *The Wrong Trousers* er to karakteristiske auditive stilistiske stemmer på fortælleplanet, som spiller op mod hinanden. Den ene er en munter underlægningsmusik, mens den anden er en kontrasterende dyster orkestralmusik. Allerede i optakten spiller de to stemmer op imod hinanden, hvor de underbygges af det visuelle i billedet. Idet der panoreres hen over væggen med billeder af Wallace og Gromit, udgøres underlægningsmusikken af det muntre tema. På et tidspunkt kommer skyggen af et par store bukser ind i billedet, og lyssætningen bliver mørkere. I samme øjeblik dette sker, skifter underlægningsmusikken til en afdæmpet fløjte, som spiller nogle dystre toner. Der er en tydelig kontrast mellem de to stemninger, som underlægningsmusikken konnoterer: en munter stemning overfor uhygge og spænding. Den auditive stilistiske stemme som udgøres af den dystre musik er af en karakter som minder meget om gyserfilm fra 1950´erne og 1960´erne. Det minder eksempelvis meget om den slags musik, der kan findes i film af Alfred Hitchcock som eksempelvis *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1961) eller *The Wrong Man* (Alfred Hitchcock, 1956). Sammenfaldet i titlen mellem *The Wrong man* og *The Wrong Trousers* kan også antyde inspirationen fra Hitchcock. Hvis relationen til gysergenren ikke skulle være slået fast med underlægningsmusikkens to kontrasterende stilistiske stemmer, bliver den det i hvert fald med præsentationen af titlen, som Genette betegner paratekstualitet. Titlen præsenteres i billedet med en skrift, som er typisk for gysere af lidt ældre dato såsom *The Curse of The Werewolf* (Terence Fisher, 1961), samtidig med en underlægningsmusik som ligeledes er typisk for disse film. Kontrasten mellem de to auditive stilistiske stemmer går igen gennem hele filmen, hvor de til stadighed spiller op mod hinanden.

Med udgangspunkt i Ecos teori om den dobbelte modellæser bruges de to auditive stilistiske stemmer til at lede den naive læser rundt i teksten. I den første scene, hvor Feathers McGraw optræder, høres på fortælleplanet den dystre musik, hvilket signalerer at han ikke er god. Med undtagelse af de scener, hvor Feathers selv har høj orgelmusik spillende på handlingsplanet, høres den dystre underlægningsmusik. I modsætning til den naive vil den kritiske læser her i stedet for blot at lade sig føre rundt vurdere, hvordan teksten gennem denne karakteristiske brug af de auditive stilistiske stemmer leder den naive læser rundt. Den mere uhyggelige underlægningsmusik, som hele tiden forfølger Feathers McGraw, kunne for så vidt ligeså godt have været placeret for bevidst at vildlede læseren, for så at kunne overraske ved, at han eksempelvis viste sig ikke at være ond.

At filmen overordnet er en genreparodi kommer til udtryk på flere forskellige måder. Ifølge Genettes definition af en parodi skal der være tale om en legende transformation. Dels er der mange intertekstuelle referencer til specifikke værker eller genrer, der ikke hører til gysergenren, men endnu vigtigere er det, at langt de fleste scener indeholder et element af komik, hvilket jeg vil give flere eksempler på senere i dette afsnit. Et karakteristisk træk der går igen, er Wallaces kommentarer, som man aldrig vil forvente i de aktuelle situationer, hvis det ikke var en parodi. Kort efter han er vågnet op i teknobukserne og er på vej på flugt, styret af Feathers på vej af bygningen siger han: ”*You´ll be hearing from my solicitor about this!...Mind how you go!...You can´t go taking liberties like this, I´m a respectable citizen!”.* Midt under togjagten på modelbanen siger han, mens han er balancerende på et ben i høj fart: ”*Everything is under control”.* Ligeledes siger han, efter den hæsblæsende jagt på modeltogbanen har nået sin afslutning: ”*Atta boy Gromit lad, we did it*!” I virkeligheden har de fleste af Wallaces betræbelser gjort mere skade end gavn. Wallace besidder i øvrigt den eneste verbale stilistiske stemme i filmen, idet hverken Gromit eller Feathers kan tale.

*The Wrong Trousers* paroderer ligeledes, hvordan en kriminalfilm eller -serie mere eller mindre åbenlyst kan indeholde ledetråde, som giver seeren muligheden for at gætte, hvem forbryderen er. Ud fra Barthes terminologi kan vi sige, at den hermeneutiske kode bliver bragt i spil i scenen, hvor Gromit ser en efterlysning af en kylling med en dusør på £1000. Der præsenteres altså en gåde, som senere bliver løst. Gromit kigger efter en ekstra gang, som om han synes kyllingen virker bekendt, men ryster på hovedet og går videre. Det er dog meget åbenlyst for seeren, at billedet er af en pingvin med fingrene fra en rød gummihandske på hovedet. For Wallace og Gromit løses gåden dog først noget senere. Wallace er ikke overraskende den sidste til at opfatte den rette sammenhæng. Idet han kommer ind på værelset til Feathers, hvor denne stadig står med fjernkontrollen til teknobukserne med handsken på hovedet, har Wallace stadig ikke regnet den ud. Først da Feathers tager sin forklædning af kan Wallace konstatere: ”*Good grief, it´s you!”.*

Scenen fra *Raiders of the Lost Ark* (Spielberg, 1981), hvor Indiana Jones trækker pistolen i stedet for at kæmpe på lige vilkår med den sortklædte araber, citeres implicit i *The Wrong Trousers.* Efter Wallace, iført teknobukserne, er blevet låst inde i skabet af den onde Feathers McGraw, dukker Gromit op, og gør klar til kamp med en kagerulle. Feathers trækker blot en pistol, og bryder dermed genre-toposen om fair-play, ligesom Indiana Jones gør i *Raiders of the Lost Ark.* Rollerne er dog her byttet om, hvilket giver det overraskende udfald, at det er protagonisten, der således taber dette opgør.

Den afsluttende jagt på Feathers McGraw tager typiske træk fra action-adventure-genren under behandling. Som Steve Neale påpeger, bruges termen action-adventure mest til at betegne en trend i filmproduktionen i Hollywood i 1980erne og 1990erne, som slog igennem i en række film i forskellige genrer såsom science-fiction, thrillers, westerns og krigsfilm: ”*The term ”action-adventure” has been used, though, to pinpoint a number of obvious characteristics common to these genres and films: a popensity for spectacular physical action, a narrative structure involving fights, chases and explosions, and in addition to the deployment of state-of-the-art special effects, an emphasis in performance on athletic feats and stunts.”[[53]](#footnote-54)* Et eksempel på den proæretiske kode er protagonisten Gromits jagt på antagonisten Feathers på et tog i bevægelse. Feathers sidder på forreste vogn med en pistol, mens Gromit, med en lampeskærm som hjelm, kæmper sig fremad på toget. Hele jagten foregår i et hæsblæsende tempo, hvilket, som det fremgår af citatet, er et arketypisk træk for action-adventure-genren. Jagten er forholdsvis lang, idet de når gentagne gange rundt igennem Wallaces stue, men spændingen holdes ved lige ved, at der hele tiden sker noget nyt. Wallace kører eksempelvis et par gange op på siden af Feather i sidesporet, men fejler hver gang i sine forsøg på at få Feather bremset. På et tidspunkt trækker Feathers en split ud der holder hans vogn sammen med de andre vogne således, at hans vogn skilles fra Gromits vogn. I samme øjeblik griber han et håndtag på banen, der drejer Gromits vogn ud på et spor, som ender blindt. Gromit griber dog en æske skinner, som står ved enden, og lægger skinnerne i et lynhurtigt tempo umiddelbart foran hans egen vogn, således sporet ikke slutter. Samtidig med at spændingen på den måde holdes ved lige gennem hele den lange jagt, er hele sekvensen overordnet komisk, idet det trods alt foregår på en modeltogbane og i Wallaces dagligstue. Velkendte genretræk fra western- og actionfilmen afprøves altså her i et miljø, som ellers slet ikke passer til genren. Stemningen, hvormed de velkendte arketypiske træk fra de forskellige genrer transformeres, er altså legende og dermed parodisk ud fra Genettes definition af parodien.

Indbrudsscenen hvor Wallace, sovende og iført teknobukerne, bliver styret over laserstrålerne på museet, hvilke fungerer som tyverialarm, kan ligne en implicit reference til film som *Mission Impossible* (Brian De Palma, 1996) og *Entrapment* (Jon Amiel, 1999). I begge film indgår en scene fra et indbrud, hvor tyven med akrobatik undviger lasertyverialarmen. Ironien i referencen er tydelig, idet tyvens imponerende akrobatiske udskejelser, for at undgå at sætte alarmen i gang, her er afløst af en sovende Wallace, der dingler fra loftet i teknobukserne.

# A Close Shave

Wallace og Gromit er blevet vinduesvaskere. Wallace forelsker sig i Wendolone, der viser sig at være fåretyv sammen med cyberhunden Preston, som laver hundemad ud af fårene. Gromit bliver uskyldigt dømt for forbrydelserne, men reddes ud fra fængslet af Wallace og den nye ven, fåret Shaun. Herefter går den vilde jagt på Preston og filmen ender med et endeligt opgør, hvor Preston bliver knust i fårehakkemaskinen. Til sidst genopbygger Wallace Preston, så han bliver en god cyberhund.

*A Close Shave* har en lidt anderledes start i forhold til *The Wrong Trousers.* I *A Close Shave* er der ikke noget modspil til den dystre underlægningsmusik og mørke belysning. Filmen indledes med billedet af skygger af en uro med roterende får på væggen. Nogle strygere spiller samtidig noget gysermusik som underlægning. Wallace, der ligger og sover, kommer ind i billedet, og man ser hans natbord ryste, indtil en skarp kniv på bordet falder ned, og sætter sig i gulvet. Samme øjeblik fremtræder titlen på skærmen. Titelsekvensen har altså tydelige relationer til horrorgenren.

Arketypen ”opfinderen” eller ”den gale videnskabsmand” optræder i flere forskellige afskygninger i *A Close Shave.* Jeg har konstateret, at Wallace er et eksempel på denne arketype, hvilket der også gives eksempler på i denne film med hans opfindelse af maskinen ”Knit O´ Matic”, som kan vaske og klippe får. Som sædvanlig har Wallace også sine problemer med denne opfindelse. Derudover var Wendolones afdøde far også opfinder, og havde opfundet Preston, som er en ”cyberdog”. En opfindelse som det viser sig ikke fungerer efter hensigten, idet Preston får sin egen og onde vilje. Endelig kan Preston også selv falde under denne kategori, idet han kopierer Wallaces ”Knit O´ Matic”, og ligeledes har opfundet den store kødhakker til får. Wallace er tydeligvis imponeret over denne opfindelse: ”*It´s a sheep mincing thing! Now that´s clever!”*

Et virkemiddel der gøres en del brug af i *A Close Shave* er avisoverskrifter til dels at indikere en konflikt eller komprimere beskrivelsen af et længere forløb. I begyndelsen af filmen læser Gromit i avisen følgende overskrifter: ”*Wool Shortage”* og ”*More Sheep Rustling*”. Sammen med de indledende scener med den pakkede lastbil fyldt med får samt de skumle karakterer på førersædet, indikerer disse overskrifter, hvad filmen handler om. Dagen efter læser Gromit igen i avisen: ”*Killer Dog on the Loose”.* Seeren præsenteres gennem avisoverskrifterne for en udvikling i sagen. På samme måde skildres hele forløbet efter Gromit er anholdt, til han bliver dømt gennem avisoverskrifter, som Wallace læser: ”*Killer Dog Gromit Arrested”.* Kort efter læser Wallace: ”*Sheep Dog Trial Continues”.* Kort efter igen: ”*Dog Bit Me, Says Shepherd”* Og til sidst: ”*Gromit Gets Life”.* Det er et virkemiddel, der ofte er brugt i film om eksempelvis større retssager.

I *A Close Shave* er der også en lang jagt, som har mange action-adventure kendetegn. Denne gang starter det som en jagt på landevejen, hvor Wallace og Gromit i en motorcykel med sidevogn jagter Preston, der har Wendolene og alle fårene i en lastbil. Denne gang kan man tydeligt ane tilhørsforholdet til animationstraditionen, idet de kan nogle tricks, som man ellers mest kun ser i tegnefilm. Eksempelvis kører Wallace og Gromit foran Preston, men vil gerne bag ham. Gromit klatrer så op på en stige fra sin sidevogn, griber fat i telefonledningen, der går tværs over vejen og slynger hele køretøjet rundt over telefonledningen, så Preston kører forbi, mens Wallace og Gromit lander bagved Preston. Ligeledes kører Gromit udover en klippe efter motorcyklen og sidevognen har skilt sig fra hinanden, men han får et panel frem med nogle knapper, som forvandler vognen til en lille flyvemaskine. Wallace er også ude at balancere på en stige på den motorcyklen, som kører i fuld fart. Han vælter stigen ind i lastbilens lad og danner gangbro, så alle fårene kan undslippe over ham, hen over stigen og over på motorcyklen. Helt tegnefilmsagtigt bliver det, da alle fårene naturligvis ikke kan være på motorcyklen. De danner derfor et V med en nederst, derefter to og så videre op ad til øverste række med fem eller seks får med Wallace i midten.

Der er et implicit citat fra filmen *Terminator* (James Cameron, 1984). I *A Close Shave* ligner cyberhunden Preston en almindelig hund på overfladen. På samme måde ligner cyborgen i *Terminator* et almindeligt menneske på overfladen. Ligesom i *A Close Shave* hvor Preston bliver dræbt ved at blive mast i en maskine bliver cyborgen i *Terminator* tiltintetgjort på samme måde.

# The Curse of the Were-Rabbit

Wallace og Gromit bekæmper nu skadedyr. De finder dog ud af at deres humane skadedyrsbekæmpelse har den ulempe, at hele deres hus efterhånden er fyldt med kaniner. Derfor får Wallace ideen at bruge hans maskine til at ændre kaninernes mentalitet, så de ikke længere har appetit på grøntsager. Noget går dog galt, og Wallace ender med, at blive til en varkanin, mens kaninen Hutch begynder at ligne Wallace. Byens pøbel, med Victor Quartermaine i spidsen, vil have varkaninen dræbt, så de kan redde den stortanlagte grøntsagskonkurrence. Det ender dog med at Wallace og Gromit får Quartermaine iført et stort kaninkostume, så byens borgere jagter ham i stedet. Wallace får så Hutch, der nu tænker ligesom Wallace plejer, til at genopbygge maskinen, således at de kan blive forandret tilbage igen.

Titlen *The* *Curse of the Were-Rabbit* afslører allerede hvilken genre der parodieres. Det er horrorgenren og titlen er en reference til *Curse of the Werewolf* (Terence Fisher, 1961). Varulven er en arketype, der går igen i mange horrorfilm. Af andre eksempler på film hvor denne arketype spiller en hovedrolle kan nævnes film som *An American Werewolf in London* (John Landis, 1981) og *Silver Bullet* (Daniel Attias, 1985). Varkaninen i *The Curse of the Were-Rabbit* er dog ikke nær så farlig som varulvene i de andre film, idet varkaninen blot har en ustyrlig appetit på grøntsager.

I *The Curse of the Were-Rabbit* parodieres i flere tilfælde en auditiv stilistisk stemme som ofte forekommer i horrorfilm. I scenen hvor byens borgere holder krisemøde i kirken for at finde ud af hvordan problemet med grøntsagstyverierne skal håndteres kommer præsten rullende ind i kirken i en knirkende kørestol. Han holder en tale om situationen og idet talen nærmer sig sit klimaks får han rejst sig op og udbryder: ”*We have brought a terrible judgement upon ourselves!”.* I samme øjeblik præsten får udtalt dette høres en dramatisk orgelmusik som underbygger den uhyggelige stemning og præstens dom. Det fremstår defor som underlægningsmusik og dermed tilhørende fortælleplanet lige til det øjeblik politibetjenten i irritation udbryder: ”*Hey! Give over!”* Der panoreres herefter over til en gammel forskræmt kirkeorganist som hurtigt klapper låget til orgelet i. Musikken som først opfattes på fortælleplanet viser sig altså at tilhøre handlingsplanet i det musikken spilles af en gammel organist uden situationsfornemmelse. Her parodieres altså et filmisk virkemiddel som er meget brugt i horrorfilm især.

Et tilsvarende eksempel på en parodi over et auditivt stilistisk virkemiddel forekommer i scenen hvor præsten fortæller Victor Quartermaine hvordan han skal dræbe varkaninen. I dette tilfælde indrages også den visuelle stilistik. Præsten ender sin forklaring med ordende: ”*...and a bullet!”.* Her zoomes ind på præsten til nærbillede, så vigtigheden og alvoren i præstens ord underbygges. Samtidig høres et højt torden brag ig glimtet fra et lyn ændrer belysningen så præstens ansigt nu fremstår i kolde blålige nuancer. Tordenvejret skaber en uhyggelig og dramatisk stemning. Quartermaine svarer: ”*A bullet?”,* hvorefterdet igen tordner. Situationen trækkes ud ved at præsten igen svarer: ”*A bullet*” akkompagneret af endnu et tordenbrag. Quartermaine siger igen: ”*A bull...”,* hvor han så bliver afbrudt af endnu et tordenbrag og han reagerer med et: ”*Oh*!” og smækker vredt vindueskodderne i. Der er i begge tilfælde tale om leg med klicheer i horrorfilm, idet karaktererne netop reagerer på dem. De to eksempler må begge betegnes som postmoderne ironiske referencer til horrorfilmens genreklicheer.

I de øvrige film er det ikke helt klart om Wallace kan karakteriseres som eksempel på arktypen ”opfinderen” eller arketypen ”den gale videnskabsmand”. I *A Curse of the Were-Rabbit* er det dog tydeligt at det er ”den gale videnskabsmand” der er i spil, idet han har opfundet maskinen ”Mind Manipulation-O-Matic”, som kan manipulere folks tanker. ”Den gale videnskabsmand” optræder i flere Hollywoodfilm fra 1930erne som eksempelvis *Frankenstein* (James Whale, 1931) og *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (Rouben Mamoulian, 1931). Et typisk tema i disse film er hvorvidt videnskabsmanden har lavet en opdagelse som overskrider en grænse for hvad der er moralsk forsvarligt og i harmoni med naturen. I *The Curse of the Were-Rabbit* bliver denne problematik dog skildret dobbelt. Dels kan man sige at Wallace selv bliver straffet ved at blive til en varkanin. Samtidig tages problematikken op af præsten idet han holder tale i kirken: ”*By tampering with nature, forcing vegetables to swell far beyond their natural size, we have brought a terrible judgement upon ourselves.”* Der kan også nævnes talrige eksempler på film, hvor videnskabsmanden, ligesom Wallace, er gået over den etiske grænse, og er begyndt at afprøve eksperimenter på sig selv for derefter ikke at have kontrol over det alter ego som er resultatet. Det gælder film som *The Invisible Man* (James Whale, 1933), *The Fly* (Kurt Neumann, 1958) og *The Nutty Professor* (Tom Shadyac, 1996). I *Curse of the Were-Rabbit* findes dog også en specifik reference til *Frankenstein.* Da Wallace som varkanin ankommer til grøntsagskonkurrencen opsættes et skilt med teksten: ”*Mob supplies”* og sælgeren råber: ”*Mob supplies! Get your angry mob supplies here!”* Herefter jagter byens borgere Wallace med høtyve og lignende redskaber ligesom Frankenstein bliver jagtet af byens borgere ude ved en grotte.

Der er flere eksempler på hvordan de stilistisk individualiserede karakterstemmer danner udgangspunkt for komiske misforståelser. Politibetjenten Albert Mackintosh er skotte mens de øvrige karakterer hovedsagligt er englændere. I scenen hvor der er krisemøde siger betjente: ”*I´ll tell ya. If you ask me, this was arsin!”* Der høres mumlende fra tilhørerne: ”*Arson*? Betjenten svarer: ”*Someone arsin around. That´s right. One on you lot!”. ”*Arson”, som betyder brandstiftelse, udtales ligesom ”arsin”, men betydningen er bestemt ikke den samme. ”Arsin” er en sammentrækning af ”assing” og udtrykket ”assing around” er slang for at fjolle rundt. Et andet eksempel er hvor Victor Quartermaines tupé er suget op i maskinen som Wallace og Gromit fanger kaniner med. Victor siger først bestemt: ”*I want*...”, hvorefter han får øje på at Lady Tottington betragter ham. Herefter fører han hovedet helt hen til Wallace og siger fortsætter i en mere afdæmpet tone: ”...*Toupee please!*” og Wallace svarer: ”*Oh grand! We take check or cash”.* Herefter kan Quartermaine ikke beherske sig: ”*To pay you idiot!*”.

Den hermeneutiske kode findes I *The Curse of the Were-Rabbit,* idet identiteten af varkaninen gennem en stor del af filmen er en gåde. Der er forskellige ledetråde i filmen, der vildleder seeren til at tro, det er kaninen Hutch, der i virkeligheden er en varkanin. Eksempelvis vises det, at han er brudt ud af sit bur, efter der har været omfattende grøntsagstyverier i byen. Ligeledes kigger alle de andre bævrende kaniner med et forskræmt ansigtsudtryk på Hutch. Det viser sig dog, at det er Wallace, der er varkaninen, mens Hutch efter sin tur i Mind Manipulation-O-Matic-maskinen, er ved at blive til Wallace. Denne transformation hvor to karakterer bytter fysisk væsen er også det overordnede tema i film som *Big* (Penny Marshall, 1988) og *Freaky Friday* (Mark Waters, 2003)

En lang scene sekvens *The Curse of the Were-Rabbit* er et implicit citat fra filmen *Tremors* (Ron Underwood, 1990). Victor Quartemaine afslører ved grøntsagskonkurrencen at monsteret ikke er skudt endnu. Herefter løber en gammel dame afsted med sit græskar i en barnevogn råbende: ”*It´s not getting my baby!”.* De andre beboere står i sikkerhed på et plankeguld og råber: ”*Come back!”* med med vinkende armbevægelser. Herefter begynder det hele at ryste og græskaret begynder at bevæge sig, således det fremgår at varkaninen er under jorden. Gromit kommer beboerne til undsætning da han lokker kaninen til at jagte ham i stedet med en kæmpe squash spændt efter ”antipesto”-bilen. I *Tremors* er personerne bange for en kæmpe orm som holder til under jorden. I en scene hvor alle tilsyneladende er i sikkerhed hører de pludselig en knirkende lyd som viser sig at komme fra den lille pige Wendy der hopper rundt på en kængurustylte ude på grusvejen. Ligesom i *Curse of the Were-Rabbit* råber beboerne at hun skal komme tilbage. I *Curse of the Were-Rabbit* gøres scenen dog komisk, da beboerne pludseligt ændrer deres råb til: ”*Go away! Go away!”* da det går op for dem at damen lokker varkaninen tættere og tættere på.

# A Matter of Loaf and Death

Wallace og Gromit er I denne film bagere. Wallace møder og forelsker sig i Piella, men hun viser sig at være en seriemorder, der har udtænkt Wallace som sit sidste offer. Wallace anser blot de andre bageres forsvinden som en fordel for hans egen forretning, mens Gromit ret hurtigt nærer mistanke til Piealla. Wallace opfatter først Piellas sande natur, efter hun forsøger at sprænge ham i luften. En dramatisk kamp mellem Piella på den ene side og Wallace, Gromit og hunden Fluffles på den anden side, ender med at Piella søger tilflugt i hendes gamle luftballon. Denne kan dog ikke holde hendes vægt, så hun styrter ned i et krokodillebasin.

Allerede i forbindelse med titelsekvensen bliver den hermeneutiske kode bragt i spil. En bager ælter brød, mens han står og synger. Seeren ser gennem øjnene på en person, der lister sig ind på bageren. Han vender sig om, og ser glædeligt overrasket ud: ”*Oh, it´s you!”.* Herefter høres et slag, hvorefter man ser hans hoved falde ned i dejklumpen på bordet, og hans briller lander i baghovedet. Titlen præsenteres med en underlægningsmusik, som konnoterer spænding i form af blæsere, der spiller dissonerende toner enkeltvis men hurtigt efter hinanden. Gåden uddybes ved, at Wallace dagen efter læser avisoverskrifterne: ”*Baker Bob Murdered*” og ”*12th Baker Found Murdered This Year*.” Den tidlige præsentation af et mordmysterie, hvor morderen ikke afsløres, er kendetegnet for en bestemt type fiktion, som kaldes ”Whodunit”. ”*In mysteries in the classical detective mode, our uncertainty about the past usually revolves around how a crime was comitted and by whom. This is why this sort of fiction is most frequently referred to as whodunit.”[[54]](#footnote-55)* Detektivserier som *Perry Mason* og *A Touch of Frost* er typiske eksempler på denne fiktionstype.

I *A Matter of Loaf and Death* er der i det afsluttende opgør et implicit citat fra filmen *Aliens* (James Cameron 1986).Piella jagter Wallace med en svensknøgle, og tvinger ham ned under en rist og derefter op i en krog. Tilsvarende tvinger rumvæsenet den lille pige i *Aliens-*filmen op it en krog, indtil antagonisten Riley dukker op for at tage kampen op med rumvæsenet. I *A Matter of Loaf and Death* er det Fluffles, der kommer Wallace til undsætning i Gromits gaffeltruck, som ellers bruges i bageriet. Den er naturligvis bygget om til at passe dens funktion i bageriet. Således er der store blomsterdekorerede ovnhandsker for enden af armene på gaffeltrucken. I *Aliens* sidder Riley i en maskine, der eksempelvis forlænger og forøger kroppens funktioner, og det tilsvarende er tilfældet i Fluffles gaffeltruck, hvor hun kæmper med ovnhandskerne mod Piella. Scenen kommer til at fremstå som en parodi af den citerede scene, idet det frygtindgydende rumvæsen fra *Aliens* er skiftet ud med en overvægtig kvinde med en kagerulle som våben. Helten i *A Matter of Loaf and Death* er den ellers forskræmte puddel, der pludselig træder i karakter. Gaffeltrucken med ovnhandskerne gør ligeledes scenen mere komisk end frygtindgydende. Som vi har set i afsnittet om postmodernismen, er den ironiske fortolkning af velkendte scener et typisk postmoderne træk, ifølge Linda Hutcheon.

Wallace demonstrer igen sin manglende realitetssans. Efter den lange kamp, hvor Piealle i sidste ende bliver spist af krokodiller, råber Wallace: ”*Farewell my angel cake! You´ll always be my Bake O´ Light girl!”.* Kvinden har trods alt dræbt tolv bagere og forsøgt det samme med Wallace selv. Hans upåvirkethed af realiteterne illustreres også af hans kommentar efter den store kamp: ”*Oh! I think I need a nice cup of tea after all that*”. Og afsluttende: ”*Never mind lad. We´ve both been through the mill this week haven´t we. But at least yours wasn´t a bread hating baker murdering serial killer, eh? Like mine.”*

I *A Matter of Loaf and Death* er der også et eksempel på en indforstået reference. Det er den type reference, som ifølge Eco, kræver en meget specifik kompetence hos seeren for at opfatte den. Bageren, der bliver myrdet i indledningen, hedder Baker Bob og er en reference til medforfatteren til manuskriptet, Bob Baker. Udover navneligheden er modellerfiguren formet, så den ligner Bob Baker i virkeligheden. Som Eco fremhæver, er det en reference, som kræver en specifik viden, der rækker ud over selve filmen og vedrører verden udenfor filmverdenen. Derfor er det en reference, der kun opfattes af de særligt indviede. Som det næsten altid er tilfældet med denne type referencer, er opfattelsen af henvisningen dog ikke en forudsætning for at forstå hele historien. Der er tale om en reference, som skaber en ekstra betydning for de ”særligt indviede”.

# Konklusion

Jeg har i dette speciale undersøgt begrebet intertekstualitets oprindelse og udvikling. I denne undersøgelse har jeg blandt andet tilpasset Bakhtins og Barthes litteraturteoretiske begrebsapparater til filmens medie således, at jeg har taget højde for filmens auditive og visuelle dimensioner. Ligeledes har jeg diskuteret Genette og Ecos opfattelser af intertekstualitet, og igen har mit fokus lagt på intertekstualitet i film. Derfor udgør min udforskelse af selve intertekstualitsbegrebet i forhold til begrebets perspektiver og muligheder i en filmanalyse en stor del af det samlede resultat. Parodieringen af bestemte genrer er en vigtig del af de analyserede films intertekstualitet, så det har ligeledes været nødvendigt at se nærmere på genrebegrebet.

Jeg har konstateret en meget omfattende brug af iboende intertekstualitet i filmene primært i form af parodiering af genreklicheer samt ironiske implicitte citater fra bestemte film. Genrer, som ikke almindeligvis forbindes med animationsfilm, såsom horror og action-adventure, bliver afprøvet i animationsfilmens univers med en tydelig ironisk distance. Samme ironiske distance findes i de implicitte citater fra mainstream realfilm. Udover dette forholder værkerne sig selvrefleksivt til egen realisme eller mangel på samme. Både den ironiske distance i de intertekstuelle referencer, hvad enten det drejer sig om referencer til bestemte film eller bestemte genrer og selvreflektionen, er karakteristiske postmoderne træk, i hvert fald ud fra Ecos og Hutcheons opfattelse af postmodernisme. Dermed mener jeg at have påvist klare postmoderne træk i den fire film om Wallace og Gromit.

# Summary

The purpose of this paper has been to examine intertextuality in the four animation films by Nick Park: *The Wrong Trousers, A Close Shave, Curse of the Were-Rabbit* and *A Matter of Loaf and Death.* In addition to this I wanted to discuss wether or not these films can be characterized as postmodern. To get a proper understanding of the term intertextuality, I have discussed the origin of the term and how it has been theorized by Mikhail Bakhtin, Roland Barthes, Gerrard Genette and Umberto Eco. Bakhtin distinguishes between what he calls the five stylistic voices of the novel. I have examined these and discussed how they can be applied to the audiovisual medium of the film and also added to Bakhtins five voices a distinct auditive stylistic voice and a visual stylistic voice. I have also examined Barthes theory of the five codes under which any block of meaning can be categorized, and discussed how these can be applied to the analysis of intertextuality in films. Incorporating the terminology of Genette has helped me distinguish between different types of specific intertextuality. Further I have discussed Umberto Ecos distinction between different specific intertextual references based on the competence of the reader.

I have examined the notion of genre by discussing how individual genres can be defined and also how they evolve. I have distinguished between different types of transformation of existing works or genres, one of which is the parody. Finally, I have concluded my theoretical discussions by outlining some key characteristics of postmodernism.

I have conducted my analysis by first taking a close look at some stylistic effects in the films by Nick Park, that are usually more commonly associated with live-action films, compared to animation films. I have then documented the serial nature of the films. After this I have analyze the main characters Wallace and Gromit individually, focusing on the role of intertextuality in this characterization. Finally, I have analyzed the extensive use specific intertextuality within each of the four films. Films that seem to play a predominant role in the references are films by Alfred Hitchcock and also classic action-adventure films such as *Raiders of the Lost Ark*, *Aliens,* and *Tremors.*

I have documented the ironic nature of pretty much all the intertekstual references, and this is a typical postmodern characteristic. The self reflective acknowledgement of the lack of realism, as displayed in the scene where the dog Gromit reads the newspaper headline: “*Dog Reads Newspaper”* is also a very postmodern characteristic. In conclusion therefore I claim to have documented the postmodern nature of the films based mainly on the reflection on their own realism and the ironic references the existing films or genres.

# Litteraturliste

Agger, Gunhild: *Dansk Tv-Drama. Arvesølv og underholdning*, Forlaget Samfundslitteratur 2005

Allen, Graham: *Intertextuality*, Routlegde London, 2000

Altman, Rick: *Film/Genre*, British Film Institute London 1999

Bakhtin, Mikhail: *Discourse in the Novel,* i: Bakhtin, Mikhail M.: *The Dialogic Imaginantion*, University of Texas Press 1981

Barthes, Roland: S/Z, Blackwell Publishers, Oxford 1973

Baudrillard, Jean: *The Precession of Simulacra,* i: Natoli, Joseph & Hutcheon, Linda (red.): *A Postmodern Reader*, State University of New York Press, Albany 1993

Carroll, Noël: *The Paradox of Suspence,* i: Vorderer, Peter (red.): Suspense. *Conceptualizations, Theoretical Analyses and Empirical Explorations*, Mahwah NewJersey, 1996

Eco, Umberto: *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of the Text*, Indiana University Press, Bloomington 1979

Eco, Umberto: *Om spejle og andre forunderlige fænomener*, Forum Publishers Ltd, Copenhagen 1990

Eco, Umberto: *Reflections on The Name of the Rose*, Read consumer Books Ltd. 1983

Gemzøe, Anker: *Metamorfoser i mellemtiden, studier i Svend Åge Madsens forfattterskab 1962-1986*. Forlaget Medusa København 1997

Genette, Gérard: *Palimpsests - Litterature in second degree*, University of Nebraska Press, 1982

Haastrup, Helle Kannik: *Scream – an Intertextual Tale,* i: Bondebjerg, Ib & Haastrup, Helle Kannik (red.): *Sekvens 99: Intertexuality & Visual Media*, University of Copenhagen 1999

Haastrup, Helle Kannik: *Genkendelses glæde. Intertekstualitet på film*, PH.D- afhandling København Universitet 2004

Hutcheon, Linda: *Beginning to Theorize Postmodernism,* i: Natoli, Joseph & Hutcheon, Linda (red.): *A Postmodern Reader*, State University of New York Press, Albany 1993

Lopez, Daniel: *Film by Genre.* McFarland & Co, 1993

Neale, Steve: *Genre and Hollywood*, Routlegde London 2000

Rose, Gitte & Christiansen, H.C (red.) : *Analyse af billedemedier- en introduktion*, Forlaget Samfundslitteratur Frederiksberg 2006

Yee, Martha M.: *Moving Image Materials: Genre Terms,* Cataloging Distribution Service, 1998

1. En udgave af Sekvens fra 1999, hvor alle artikler omhandler intertekstualitet i film, anskuet fra forskellige teoretiske udgangspunkter, vidner om denne udvikling. [↑](#footnote-ref-2)
2. Haastrup 1999, p. 143-144. [↑](#footnote-ref-3)
3. Gemzøe 1997, p. 35. [↑](#footnote-ref-4)
4. Allen 2000, p. 27. [↑](#footnote-ref-5)
5. Allen 2000, p. 24. [↑](#footnote-ref-6)
6. Ibid. [↑](#footnote-ref-7)
7. Bakhtin 1935, p. 276. [↑](#footnote-ref-8)
8. Bakhtin 1935, p. 262. [↑](#footnote-ref-9)
9. Barthes 1977, p. 160. [↑](#footnote-ref-10)
10. Allen 2000, p. 76-78. [↑](#footnote-ref-11)
11. Barthes 1973, p. 13-14. [↑](#footnote-ref-12)
12. Ibid, p. 20-21. [↑](#footnote-ref-13)
13. Ibid, p. 18-20. [↑](#footnote-ref-14)
14. Barthes 1973, p. 238. [↑](#footnote-ref-15)
15. Genette 1982, p. 2. [↑](#footnote-ref-16)
16. Ibid, p. 1. [↑](#footnote-ref-17)
17. Ibid, p. 3. [↑](#footnote-ref-18)
18. Ibid, p. 4. [↑](#footnote-ref-19)
19. Genette 1982, p. 5. [↑](#footnote-ref-20)
20. Ibid, p. 4. [↑](#footnote-ref-21)
21. Eco 1979, p. 7. [↑](#footnote-ref-22)
22. Eco 1990, p. 126. [↑](#footnote-ref-23)
23. Ibid, p. 118. [↑](#footnote-ref-24)
24. Ibid, p. 118-119. [↑](#footnote-ref-25)
25. Ibid, p. 121. [↑](#footnote-ref-26)
26. Eco 1990, p. 122. [↑](#footnote-ref-27)
27. Ibid, p. 123. [↑](#footnote-ref-28)
28. Genette 1982, p. 24-30. [↑](#footnote-ref-29)
29. Ibid, p. 11-12. [↑](#footnote-ref-30)
30. Agger 2005, p. 81. [↑](#footnote-ref-31)
31. Ibid. [↑](#footnote-ref-32)
32. Agger 2005, p. 81. [↑](#footnote-ref-33)
33. Ibid, p. 81. [↑](#footnote-ref-34)
34. Yee 1988, p. 11. [↑](#footnote-ref-35)
35. Lopez 1993, p. xxi. [↑](#footnote-ref-36)
36. Agger 2005, p. 86. [↑](#footnote-ref-37)
37. Ibid. [↑](#footnote-ref-38)
38. Agger 2005, p. 108. [↑](#footnote-ref-39)
39. Ibid, p. 109. [↑](#footnote-ref-40)
40. Altman 1999, p. 207. [↑](#footnote-ref-41)
41. Ibid, p. 208-209. [↑](#footnote-ref-42)
42. Rose/Christiansen 2007, p. 43. [↑](#footnote-ref-43)
43. Rose/Christiansen 2007, p. 43. [↑](#footnote-ref-44)
44. Ibid. [↑](#footnote-ref-45)
45. Ibid, p. 111. [↑](#footnote-ref-46)
46. Bakhtin 1972. Her Gunhild Aggers oversættelse af den russiske originaltekst i Agger 2005, p. 116. [↑](#footnote-ref-47)
47. Eco 1985, p. 65-66. [↑](#footnote-ref-48)
48. Haastrup 2004, p. 59. [↑](#footnote-ref-49)
49. Realfilm defineres her blot som spillefilm der ikke er animerede. [↑](#footnote-ref-50)
50. Baudrillard 1993, p. 343-344. [↑](#footnote-ref-51)
51. Hutcheon 1993, p. 245. [↑](#footnote-ref-52)
52. Eco 1985, p. 67. [↑](#footnote-ref-53)
53. Neale 2000, p. 52. [↑](#footnote-ref-54)
54. Carrol 1996, p. 75. [↑](#footnote-ref-55)