Mellem refleksion og illusion

Et speciale om metafiktion som fortællemodus i audiovisuelle medier

Andrea Vadsholt &
Josefine Juul Svelle

Specialekandidat - Dansk
Aalborg Universitet – 2018
Vejleder: Kim Toft Hansen

ABSTRACT

The main task of this master thesis' "Between Illusion and Reflection – A Master Thesis about the Metafiction as a Form of Narrative in Audiovisual Media" is firstly and foremost to analyze the intricate relationship between reality and fiction that occurs when selected works, underlines itself as being a construction. The task is therefore to analyze this occurring area of tension, thus, where it occurs, how it occurs and what certain effect is has on the recipient, when used in audio-visual media. The reflexive telling narrative requires a participating recipient role, and by thematizing the areas of tension between the work and reality, and moreover, between the work and the recipient, a productive hesitation occurs, which contains a critical potential.

The baseline of this thesis is two-fold: firstly, it will provide a definition on the notion of metafiction, which encompasses the critical potential and at the same time, represents a new typology containing metafictional forms addressed for use in audio-visual works.
Moreover, the aim is to utilize this mentioned typology to analyze, how the metafictional features branch out in six collected Danish works that differ in genre and form. In this thesis, the main objects of analysis will be: *Offscreen* (2006), *Sandheden om mænd* (2010), *Riget* (1994), *Forestillinger* (2007), *Armadillo* (2010) and *En fremmed flytter ind* (2017). The thesis thus involves both fiction-works and documentaries, based on the premise that a reflexive narrative is not merely reserved for the world of fiction.

Traditionally, there is a distinction between the illusory and reflexive level, where the illusory layer marks the fictions' illusion of the itself, and the second reflective level indicates the reflection of the dissemination of fiction. Moreover, a traditional mindset has been seen evident, which implies that if a movie underlines its own fictional value, and thereby points to itself a being a fictional construction, the effect is alien to the recipient, which then establishes a distance towards the illusion. However, we do not conclude this as evident concerning all movies that surrounds the metafictional forms, and this thesis therefore also focuses on the effects of metafiction, in the presented works, based on that thesis, that metafiction can enhance both the reflective and the illusory level with its reflective communication strategy.

During our research, we have found that, the ratio between how many metafictional works existing, do not match the equal amount of literature, written about metafiction. The amount

of metafictional works is therefore overwhelming compared to the amount of theoretical literature aiming at analyzing metafiction. In Danish, a brilliant piece of theoretical work, which offers in-depth explanations of the metafictional facets, is that of *"Metafiktion – Selverefleksionens retorik"* written by Anker Gemzøe. It is Gemzøe's typology of metafictional forms, that will form the basis of our theoretical baseline. His typology is however based on a literary theoretical point, which is why Rune Bruun Madsen's further development of the same stated typologies is also included. In addition, the thesis will present other relevant theoretical contributions. Based on these, the thesis therefore presents a new and extended typology of metafictional forms, as well as an extension of the concepts of metafiction, so that it provides all works across genres. The typology is designed for audio-visual medias.

Within the thesis will be an evaluation and discussion of the proposed typology, which concludes and confirms, that the categories are fluid; that they can occur at the same time, and sometimes overlap. Discussed will also be the potential of metafiction regarding empathy and distancing.

In the thesis it is concluded, that metafiction is not reserved for the metafictional film, but can be seen in virtually all audio-visual works, and that it is more a matter of how attention-demanding these works are. Besides, it is concluded, that there is a vast difference between how, why and with what purpose the metafictional characteristics occur. Finally, this thesis paper concludes that metafiction does not create unnecessary distance to the given work, but that the self-reflexive notions can support the illusion in the same way as the illusory level of the work can be said to strengthen the metafictional narrative.

INDHOLDSFORTEGNELSE

INDHOLDSFORTEGNELSE 3

INDLEDNING 5

METODE - UDVÆLGELSE AF MEDIETEKSTER 7

LÆSEVEJLEDNING 8

KAPITEL 1: TEORETISK GRUNDLAG 11

HVAD ER FIKTION? 11

DOKUMENTARISME, VIRKELIGHED OG VIRKEMIDLER 13

META – HVAD ER DET? 16

METAFIKTION - BEGREBETS OPRINDELSE OG UDVIKLING 17

TYPOLOGI OVER METAFIKTIONSFORMER 21

KAPITEL 2: TYPOLOGI OVER METAFIKTIONSFORMER 29

ONTOLOGISKE TRANSGRESSIONER 29

UENDELIGHEDENS SPEJLINGER OG MISE EN ABYME 31

FIKTIOBIOGRAFISME OG FIKTIONSTVETYDIGE VÆRKER 32

METAFIKTIONENS MULIGHEDER - DEFINITION AF METAFIKTION 35

Metafiktionens transgressioner 36

Metafiktionens uafgørlighed og kritiske potentiale 37

FORSLAG TIL TYPOLOGI OVER METAFIKTIONSFORMER 38

KAPITEL 3: ANALYSE 44

SPILLEFILM 44

Analyse af Offscreen 44

Analyse af Sandheden om mænd 62

TV-SERIER 78

Analyse af "Den hvide flok" fra Riget I *78*

Analyse af Forestillinger, 1. afsnit *97*

DOKUMENTARFILM 114

Analyse af Armadillo *114*

Analyse af En fremmed flytter ind *130*

KAPITEL 4: DISKUSSION 147

EN TERMINOLOGISK UDFORDRING 147

MELLEM REFLEKSION OG ILLUSION - TILTRÆKNING ELLER FRASTØDNING? 152

KAPITEL 5: KONKLUSION 155

LITTERATURLISTE 158

PRIMÆRE VÆRKER: ANALYSEOBJEKTER 158

SEKUNDÆR LITTERATUR 158

Bilag 1

Bilag 2

Bilag 3

Bilag 4

Bilag 6

INDLEDNING

Hvorfor ser vi film? Hvad er det, der gang på gang drager os mod det store lærred eller hjemmebiografen bevæbnet med popcorn og forventningsglæde? Hvad betyder det for mennesket at leve sig ind i en anden verden og at lade virkeligheden forsvinde for et par timer i en illusion? Det kan der være mange bud på, men de fleste vil nok mene, at det blandt andet handler om, at vi tiltrækkes af det frirum, der opstår, når vi læner os tilbage i det bløde sæde, og slipper hverdagens problemer. Man kan for en stund leve sig ind i en anden verden og engagere sig i karakterernes liv og følelser. Det er i den sammenhæng ikke afgørende, om filmen vi ser er af socialrealistisk karakter og minder om vores eget liv, eller om den foregår i en galakse langt, langt væk. Spørgsmålet melder sig nu, hvad der så sker ved denne oplevelse, hvis vi rykkes ud af filmens trygge illusoriske rammer, ved at blive konfronteret med et værks refleksive niveau? Det er blandt andet, hvad vi med dette speciale ønsker at undersøge.

Filmforskeren Torben Grodal pointerer blandt andet i *Filmoplevelse - en indføring i audiovisuel teori og analyse* (2007), at det ikke er fordi, man ikke anerkender fiktionen, at man engagerer sig i karaktererne og sætter sig selv i deres sted. For man er udmærket klar over, at det ikke er virkelighed, men 'heldigvis bare en film'. Denne erkendelse kan skabe en vis distance, men hvis en film er spækket med gribende begivenheder og "spiller på alle emotionelle tangenter, vil man som tilskuer have svært ved at opretholde distancen og lade være med at grine eller græde med hovedkarakteren" (Rose 2015: 251). I sin forskning tager Grodal udgangspunkt i kognitionspsykologien, og han argumenterer for, at filmreceptionen udgør en kompleks oplevelse, idet "filmreception aktiverer de fleste af menneskets mentale evner, og oplevelsen er derfor ganske kompleks" (Grodal 1998: 20), og omfatter mentale evner som perception, tankevirksomhed og følelser. Det er særligt de klassiske Hollywood-fortællinger, der forsøger er fastholde tilskueren i illusionen, og dette lykkes som regel. Dette skyldes, at de "målrettede kausal-logiske Hollywood-fortællinger [I høj grad] appellerer [...] til tilskuerens basale empati" (Rose 2015: 251), selvom de forskellige genrer selvsagt appellerer til vidt forskellige typer af følelser. Gennem filmens narrative struktur og det stilistiske udtryk, ønsker Hollywod-filmen at fastholde tilskueren i illusionen, og det

lykkes, fordi tilskueren indvilliger i at lade sig fastholde. Det karakteristiske for denne type af film er, "at de appellerer til de mest basale følelser: at elske og hade, at være glad eller ked af det; følelser som vi alle kender til" (Rose 2015: 252), hvilket understreger "den tætte forbindelse mellem vores følelsesmæssige engagement og filmens narrative struktur" (Rose 2015: 252), mens også stilen spiller "en væsentlig rolle for tilskuerens følelsesmæssige oplevelse af filmen"(Rose 2015: 252).

Men hvilken betydning har det så for vores oplevelse af filmen, når den fiktive verden rives fra hinanden for at minde os om, at vi ikke bare uden videre kan acceptere denne illusion, så vi bliver nødt til at reflektere over, hvad vi ser? Hvad er det, der sker, når Frank Underwood kigger os indforstået i øjnene i *House of Cards* (2013-) og derved bryder den fjerde væg? Når Mia Wallace i *Pulp Fiction* (1994) siger "Dont be a..", og tegner en firkant, der grafisk manifesterer sig? Når sms-beskeder popper op på skærmen i *Skam* (2015-2017)? Eller når klokkerne på metafysisk vis pludselig sår tvivl om resten af filmens forhold til virkeligheden i slutscenen i *Breaking the Waves* (1996), og river os ud af illusionen?

Illusionen markerer alt det, der foregår på handlingsplan, og alt det vi kan leve os ind i, uden at tage forbehold for udenomsforhold. Men i nogle film og serier bringes et andet, refleksivt niveau i spil, som kan udfordre det første, illusoriske niveau. Det er den slags film, hvor man ikke kan sidde med sine popcorn i biografmørket, og bagefter trøste sig selv med, at det hele jo bare var fiktion, for når Frank Underwood kigger direkte ind i vores stuer derhjemme med et dæmonisk udtryk, bliver vi pludselig på én gang trukket ind i illusionen, mens blikket ud på os samtidig fordrer en refleksion over det fortalte, fordi det peger på sin egen konstruerethed. Det er netop denne type af værker, der leger kispus med seeren, som vi ønsker at beskæftige os med i dette speciale.

Når et værk overskrider sine 'illusoriske beføjelser' i en selvrefleksiv bevægelse, kaldes dette populært for metafiktion. Begrebet metafiktion defineres traditionelt som fiktive værker, der via en selvrefleksiv fortællemodus peger på sin egen konstruerethed, og dermed sætter fokus på spændingsforholdet mellem fiktion og virkelighed. Begrebet metafiktion er udviklet og anvendt i forhold til romanen, men det metafiktive greb ses undertiden i alle former for tekster; i alt fra den skrevne litteratur, til auditive og visuelle medier såsom film, tv-serier og radio.

Et værk kan bruge mange forskellige metafiktive greb, der leder opmærksomheden hen på værkets konstruktion; alt fra et kig ind i kameraet til voice-overs og intertekstuelle referencer kan henlede seerens opmærksomhed på værkets konstruerende rolle. Ligeledes kan metafiktionen

anvendes til forskellige formål: Det kan bruges som et ludisk og legende element, mens det også kan anvendes som en del af en større kritisk agenda. Alt efter hvordan den selvrefleksive fortællemodus anvendes, vil det være forskelligt, hvad metafiktionen gør ved vores forståelse af det samlede værk. For det gør noget ved vores forståelse, og det er netop ærindet for dette speciale - for hvad sker der, når et værk sætter fokus på det intrikate forhold mellem virkelighed og fiktion? Skaber det en distance? Indlevelse? Eller måske begge dele?

For at forsøge at svare på disse spørgsmål ønsker vi således at dykke ned i metafiktionens mangfoldigheder, dens formål og effekt, når den anvendes som fortællemodus. Med afsæt i relevante teorier om metafiktion ønsker vi at præsentere vores egen definition og dermed forståelse af begrebet metafiktion, som ligeledes vil danne grundlag for et forslag til en ny typologi over metafiktionsformer, der henvender sig særligt til brug i analysen af audiovisuelle medier. I denne sammenhæng ønsker vi at analysere en bred vifte af værker, der forgrener sig over forskellige former og genrer. Metafiktion er fiktion om fiktion, men i begrebets grundbetydning er også indkodet en refleksiv fortællemodus, som ikke nødvendigvis kun retter sig mod fiktion. Derfor har vi i vores valg af analyseobjekter valgt at inddrage to dokumentarfilm, for at understrege metafiktionens potentiale på tværs af genrer.

Derfor har vi til analysen udvalgt to spillefilm, to tv-serier og to dokumentarfilm, som alle gør brug af en selvrefleksiv fortællemodus. De udvalgte analyseobjekter er *Offscreen* (2006), *Sandheden om mænd* (2010), *Riget* (1994), *Forestillinger* (2007), *Armadillo* (2010) og *En fremmed flytter ind* (2017). På baggrund af analysen ønsker vi at diskutere og evaluere over den foreslåede definition og typologi over metafiktionsformer, hvor vi ydermere ønsker at reflektere over metafiktionens potentialer som henholdsvis distancerende og indlevende.

METODE - UDVÆLGELSE AF MEDIETEKSTER

I udvælgelsen af værker har flere kriterier været i spil, og ud fra disse har vi udvalgt analyseobjekterne Spillefilmenen *Offscreen* og *Sandheden om mænd,* tv-serierne *Riget* og *Forestillinger* samt dokumentarfilmene *Armadillo* og *En fremmed flytter ind.* Værkerne er udvalgt på baggrund af et spredningskrav, hvorfor de spænder over forskellige formater og genrer herunder tv-serien, dokumentaren og spillefilmen. Bag denne udvælgelse ligger således overvejelser om, at der mellem de

forskellige værker skulle være en vis bredde for at få det mest optimale resultat i efterprøvningen af vores typologi over metafiktionsformer. Vi har valgt værker, hvor de metafiktive og refleksive elementer har været tydelige og derfor er repræsentative i forbindelse med en given analyse. Ligeledes har vi i udvælgelsen valgt værker, der er anerkendte for deres refleksive elementer, mens vi også har forsøgt at vælge værkerne ud fra deres generelle anerkendelse, hvorfor vi derfor har styret uden om nichefilm, omend der måske også her havde været potentiale.

Adskillige værker har været med i vores overvejelser, og for at nævne nogle få, overvejede vi blandt andet Nils Malmros' autofiktive *Sorg og Glæde* (2013), der handler om Malmros' egen filmkarriere, hvorfor der også her havde været adskillige metafiktive elementer at dykke ned i; Christoffer Boes *Alting bliver godt igen* (2010), der på metafiktiv vis tematiserer en films tilblivelse i en æstetisk stærk udlægning; Lars von Triers *Epidemic* (1987), der er en film, der handler om at lave film, og hvis parallelle handlingstråde ligeledes havde været gunstige at arbejde med ud fra en metafiktiv vinkel; Tomas Villum Jensens *Sprængfarlig bombe* (2006), en populærfilm, der ligeledes handler om at lave en film, mens der er indbygget en lang række satiriske referencer til den danske filmbranche; Joshua Oppenheimers *The Act of Killing* (2012), en dokumentar, der tematiserer grænserne mellem fakta og fiktion ved at lade omdrejningspunktet være en gruppe krigsbødlers dramatisering af deres egne forbrydelser. Herudover var film som Lars von Triers *Breaking the Waves* (1996) og *Reconstruction* (2003) af Christoffer Boe ligeledes i spil. Stort set alle ovenstående film kunne med lige så stor ret, som de endeligt udvalgte have været inddraget.

LÆSEVEJLEDNING

Opgaven vil falde i fem kapitler, der vil være struktureret som følger:

I kapitel 1 vil vi redegøre for den teori, som bliver opgavens analytiske afsæt. Først redegøres der for vores forståelse af fiktionsbegrebet, som er baseret på teoretiske bidrag fra Anker Gemzøe, Gunhild Agger, Louise Brix Jacobsen og Lubomir Doležel. Denne teoretiske forståelse sammenholdes herefter med dokumentarismen, som den er udlagt af Ib Bondebjerg. Dette gør vi med det formål, at vi ønsker også at inddrage dokumentarer i vores analyser, samt fordi vi gerne vil foreslår en bredere definition af den refleksive fortællemodus, således at denne også kan rumme dokumentariske former.

Herefter følger et dybere nedslag i metafiktionen som fortællemodus, hvor vi inddrager relevante teorier fra blandt andre Anker Gemzøe, Rune Bruun Madsen, Patricia Waugh, Mark Currie, Robert Stam, David Bordwell og Jay David Bolter & Richard Grusins. Herefter følger en redegørende gennemgang af Anker Gemzøes typologi over metafiktionsformer, som den optræder i hans artikel "Metafiktionens mangfoldighed" fra antologien *Metafiktion - selvrefleksionens retorik* (2001). Denne redegørelse efterfølges af en gennemgang af Rune Bruun Madsens metafiktionstypologi fra artiklen "Når fiktion peger fingre - metafiktion i film og tv-serier" (2015) fra *Kosmorama*.

I kapitel 2 vil vi gennemgå en række teorier, der tilsammen med Gemzøe og Madsens typologier vil danne grundlag for den udvidelse, vi ønsker at gøre af typologien over metafiktionsformer. Her vil der først fremgå en redegørelse for Helle Thorsøe Nielsens kategorier over selvrefleksive metafiktionsformer i fiktionelle tekster fra artiklen "Ontologisk transgression i *Adaptation* - Om filmen, fiktionen, teksten og tilværelsen" (2011). Hernæst følger en redegørelse af mise en abyme-figuren, som den blandt andet er udlagt af Merete Stistrup i artiklen "Uendelighedens figurer" (1994). Efterfølgende vil vi gennemgå Louise Brix Jacobsens begreb fiktiobiografisme med udgangspunkt i hendes afhandling om samme, *Fiktiobiografisme. Fiktionalisering som performativ strategi i dansk film og tv fra 2005 og frem* (2012). Med afsæt i ovenstående følger herefter vores forståelse og definition af metafiktion samt vores forslag til en ny typologi over metafiktionsformer.

I kapitel 3 vil vi analysere de seks udvalgte værker: filmene *Offscreen* og *Sandheden om mænd,* tv-serierne *Riget* og *Forestillinger* samt dokumentarfilmene *Armadillo* og *En fremmed flytter ind*. Analyserne vil tage udgangspunkt i vores forslag til en ny typologi over metafiktionsformer, hvorfor dette vil være det faste holdepunkt analyserne igennem. I analyserne vil fokus således være på at påpege, analysere og fortolke de forskellige former for metafiktion, som de hver især præsenterer, mens vi dog stadig ønsker at være tro mod hvert enkelte værk. Kapitel 3 er inddelt efter filmenes formater, hvorfor analyserne vil samle sig som henholdsvis fiktionsfilm, tv-serier og dokumentarfilm. For hvert værk forefindes en registrant, hvilken vi vil henvise til i løbet af analysen. Registranter skal gøre opgaven mere overskuelig, og der vil være refereret til disse i form af nummererede sekvenser. De er vedlagt som bilag. Hvert bilag er nummereret, således at *Offscreen* er Bilag 1, *Sandheden om*

mænd er Bilag 2, *Riget* er Bilag 3, *Forestillinger* er Bilag 4, *Armadillo* er Bilag 5 og *En fremmed flytter ind* er Bilag 6.

I kapitel 4 vil vi samle op på og diskutere opgavens vigtigste pointer, hvorfor vi ønsker at diskutere formålet med metafiktion, og hvad det gør ved læsningen af et værk. Til dette inddrager vi blandt andet Umberto Eco og Ove Christensen. I dette kapitel vil vi ligeledes evaluere og diskutere, hvorvidt vores forslag til en typologi over metafiktionsformer er fyldestgørende i forbindelse med en analyse af metafiktion på tværs af genrer. Her vil fokus være på, hvorvidt typologierne har gjort det muligt at komme ind i alle metafiktionens mangfoldige kroge, mens vi samtidig vil vurdere, hvorvidt teorien fungerede, som vi ønskede det; dette blandt andet i henhold til at anvende typologien på tværs af fiktions og -dokumentarfilm.

I kapitel 5 vil vi sammenholde opgavens vigtigste pointer og perspektiver i en konklusion og perspektivering, som således sætter den sidste sløjfe på opgaven.

God læselyst!

KAPITEL 1: TEORETISK GRUNDLAG

HVAD ER FIKTION?

At der er et nært forhold mellem fiktion og metafiktion, synes overflødigt at nævne. Alligevel er det et forhold, der i nogen grad er blevet overset i den akademiske verden (Gemzøe et al. 2001: 17). Det er klart, at der ved at sætte 'meta' foran fiktion ændres ved begrebets betydning, men som Anker Gemzøe et al. skriver i artiklen "Om metafiktion. Indledning" (2001), må der mellem de to begreber "nødvendigvis være et meget nært forhold" (Gemzøe et al. 2001: 17). Det følgende afsnit vil derfor redegøre for en forståelse af begrebet fiktion, for efterfølgende at kunne belyse fiktionens plads i relation til begrebet metafiktion.

Ifølge Gemzøe forventes det af fiktionen, at der i en tekst findes en "indre *kohærens*, der respekterer de sproglige begreber, som er udledt af verdens eksistens i tid og rum (Gemzøe et al. 2001: 17f), hvorfor fiktion "i ordets brede betydning [er] digtning, der ikke er bundet til en faktisk virkelighed eller begivenhed og er løsrevet fra praktiske handlingskonsekvenser, men skaber mulige semantiske universer" (Gemzøe et al. 2001: 18). Slår man fiktion op i ordbogen, får man blandt andet disse mere eller mindre relevante beskrivelser: "forestilling eller påfund som er opdigtet eller indbildt" og "litteratur (fx roman og novelle), film el.lign. der beskriver helt eller delvis opdigtede personer og begivenheder" ("Fiktion", DDO). At se på fiktion som en "tænkt eller forestillingsmæssig konstruktion" ("Fiktion", DDO) vidner således om en intention; en afsender, hvilket blandt andre John Searle og Gérard Genette lægger vægt på, når fiktion skal defineres, hvorfor selve intentionen bag kan betragtes som konstituerende for fiktion (Gemzøe et al. 2001: 18). I forlængelse af at fiktion er defineret af, hvorvidt der bag den findes en intention, må denne intention nødvendigvis komme af noget eller nogen. I denne forbindelse tales der om, at "enhver fiktionstilegnelse fordrer en afgørende dobbeltbevidsthed: bevidstheden om fiktion som spil, som illusion, og beredvillighed til i et eller andet omfang at lade sig forføre, at medleve illusionen. Fiktion findes alene i det vilde spillerum mellem *distance* og *indlevelse"* (Gemzøe et al. 2001: 19). Det vil altså sige, at fiktionen ikke kan forenes med hverken total distance eller afstandsløs identifikation, men at man som modtager må være i besiddelse af et vist kendskab til fiktionalitetens spilleregler, og samtidig

være indstillet på at acceptere illusionen om en anden verden "hvor eventyrlig eller fantastisk den end måtte være" (Gemzøe et al. 2001: 19)

Selvom fiktion i ordets grundessens betyder noget opdigtet, er det dog alligevel tradition, at der stilles visse krav til, hvordan fiktionen udspiller sig, og Gemzøe et al. referer her til Michail Bachtins litteratur-ontologiske betragtninger, som kredser om grænserne mellem den 'tekstskabende' verden over for den verden, som er gestaltet i teksten:

> den fremstillede verden og fremstillingen som begivenhed [er] uløseligt forbundne fænomener i stadig vekselvirkning. De folder sig ud til adskilte tider og på adskilte pladser, men forenes i værkets 'begivenheds-helhed', der både omfatter værket som et ydre materielt faktum, dets tekst og den verden, som gestaltes i værket, forfatteren og læseren
> (Gemzøe et al. 2001: 19)

Med dette Bachtin-inspirerede perspektiv, markerer Gemzøe et al. således, hvordan fiktionen (også uden meta) i høj grad kan beskæftige sig med ontologiske grænser.

Traditionelt er fiktion i høj grad defineret ud fra sit modstykke *fakta*, der i kontrast til fiktion referer til noget, der er sket i virkeligheden. Filmforskere som eksempelvis Edvard Branigan (1992) og Carl Plantinga (1997) peger i den forbindelse på, hvordan forskellen mellem fakta og fiktion "ikke så meget ligger i, at den første beskæftiger sig med virkelighed, sandhed og objektivitet, den anden ikke, men i *måden*, hvorpå relationen til virkeligheden etableres" (Bondebjerg 2017). Selvom fiktion og fakta altså på mange måder har et modsætningsfyldt forhold, er der uenighed om bevæggrundene for adskillelsen, samt hvordan den kan foregå i praksis. For nogle teoretikere fokuseres der på *hvad* fortællingerne indeholder, og dermed om "de beskrevne steder, begivenheder eller karakterer er forankret i den virkelige verden" (Kraglund & Jacobsen 2017), eller om de er opfundne. Af Ludomír Doležel påpeges det i blandt andet *Hetorocosmica* (1998), hvordan han ser fiktion "within the paradigm of possible worlds" (Doležel 1998: ix). Med possible worlds eller mulig verden-teorien mener han, at fiktive verdener er konstruerede i den forstand, at de ikke eksisterer uden for denne konstruktion. De fiktive verdener er "grundlæggende ukomplette og deres ubestemthed kan kun afgøres ud fra de fiktive verdener selv" (Kraglund & Jacobsen 2017). Dog påpeger han, at det er muligt, at de to verdener kan interagere.

Efterhånden er der dog flere teoretikere, der peger på, "at det er umuligt at skelne mellem de to former på grundlag af forfatterintention eller træk i teksten og fremhæver den rammesætning, der ledsager en film, som afgørende for vores opfattelse af den" (Agger 2009: 95), hvilket i stedet fordrer, at distinktionen mellem "fiktion og ikke-fiktion i højere grad ligger i forskellige former for reception end i, at der er tale om forskellige teksttyper" (Agger 2009: 95). Traditionen for at dyrke diverse blandingsformer af fiktion har dog siden 1980'erne været genstand for stadig større og større opmærksomhed, og "netop fordi skellet er så afgørende, udgør grænselandet mellem fakta og fiktion en stor attraktion" (Agger 2009: 96). Efterhånden er der et utal af værker, der "både udfordrer genrekonventioner og grænsen mellem medialiteter" (Jacobsen 2012: 127), som førhen langt hen ad vejen blot er blevet kategoriseret som afvigere fra den generiske opfattelse af, hvad fiktion er. I dag taler flere og flere teoretikere dog for, at man bør udvide fiktionens generiske kasser til også at kunne rumme mere eksperimenterende og grænsesøgende værker, hvorfor blandt andre Louise Brix Jacobsen påpeger et art paradigmeskift inden for fiktionsteori, der i højere grad kan rumme netop denne type af værker. Jacobsen er fortaler for at flytte fokus fra at finde ud af, om noget er, eller ikke er fiktion, og i højere grad fokusere på, at: "Eksisterende fiktionsteori skal [...] opdateres for at kunne rumme de værker, som generiske og ontologisk fasttømrede forestillinger skubber ud på en kant, der i sig selv er ved at forandre sig til et fundament" (Jacobsen 2012: 128). Vi tilslutter os ovenstående forståelse af fiktion som en bred betegnelse, der kan rumme en mangfoldighed af teksttyper. Det er derfor denne forståelse, der ligger til grund for vores videre arbejde med begrebet i forbindelse med metafiktionen.

DOKUMENTARISME, VIRKELIGHED OG VIRKEMIDLER

Fiktion kan lege med faktakoder, og på samme måde kan dokumentarismen i visse dokumentarer også lege med fiktionskoder og refleksive kommunikationsstrategier, der forholder sig til den dokumentariske genre, ligesom metafiktion forholder sig til fiktionen. Derfor finder vi det relevant også at tage fat i dokumentaren, og dens traditioner i forbindelse med det intrikate forhold mellem fakta og fiktion, som altså ikke kun er forbeholdt fiktionens verden. Her finder vi Ib Bondebjerg særlig relevant at inddrage, hvorfor det følgende afsnit vil tage udgangspunkt i hans værk *Virkelighedens fortællinger - Den danske tv-dokumentarismes historie* (2008). Bondebjerg

behandler alle dokumentarismens facetter, men da vi er særligt interesserede i det intrikate forhold mellem fakta og fiktion i denne sammenhæng, vil vores fokus begrænse sig hertil.

Man kan ikke med sikkerhed "definere en dokumentarisk film ud fra de stilistiske virkemidler og typer af billeder vi ser [...] De virkemidler, der samlet står til rådighed for audiovisuelle genrer som film og tv-programmer, fordeler sig ikke entydigt på fiktionsgenrer eller faktagenrer" (Bondebjerg 2008: 60). Men hvad er det så, der bevirker, at vi forholdsvis ukompliceret kan skelne mellem dokumentarisme og fiktion? Bondebjerg påpeger, at forklaringen skal findes i "institutionelle faktorer, socialt og kulturelt indarbejdede genrekonventioner og generelle kognitive mekanismer i vores måde at forholde os til virkeligheden på" (Bondebjerg 2008: 65). Han uddyber yderligere, at "sondringen mellem fiktion og non-fiktion er meget fundamental for den måde, vi kognitivt og bevidsthedsmæssigt fungerer på, og for den sociale interaktion og kommunikation, vi indgår i hver eneste dag" (Bondebjerg 2008: 65).

Bondebjerg fremhæver med Plantingas ord, at den fundamentale forskel på fiktion og non-fiktion er kognitiv-pragmatisk, hvorfor den essentielle forskel på fiktion og ikke-fiktion (non-fiktion) udspringer af to forskellige diskurser med to forskellige formål. Hvor den ene diskurs bruges til at informere om forhold i verden, mens vi bruger den anden diskurs til at referere til forhold, som netop ikke forekommer i den virkelige verden. De to diskurser, fakta og fiktion, kan bruges til samme formål, men kernepunktet er, at de bruger forskellige midler. Hovedsagen er således, at fakta ikke nødvendigvis gør krav på at blive opfattet som sand, men udelukkende at den "gør krav på at blive modtaget og forstået som et direkte udsagn om den faktiske virkelighed" (Bondebjerg 2008: 66), hvilket modsat ikke nødvendigvis gør sig gældende for fiktion: "Der er altså tale om to forskellige kognitive processer og bevidsthedshandlinger, men samtidig er der også tale om to pragmatisk set forskellige sproghandlinger" (Bondebjerg 2008: 66). Dokumentarismen "taler ikke med en stemme og æstetik, som allerede er omtalt, den strækker sig fra de klassiske oplysende dokumentarfilm til de stærkt poetiske, refleksive eller helt iscenesatte og dramatiserede" (Bondebjerg 2008: 69) - men det ændrer ikke på, at der er tale om dokumentarfilm, eftersom de på forskellige måder formår at etablere et direkte forhold til virkeligheden, hvorfor vi som modtagere indtager faktapositionen.

Bondebjerg skelner overordnet mellem fire grundformer inden for dokumentarismen: 1) *den autoritative* 2) *den observerende,* 3) *den dramatiserede* og 4) *den poetisk-refleksive*. Selvom de fire grundformer sjældent står alene og kan optræde i forskellige blandformer, er der dog alligevel en

grundlæggende forskel på dem, som særligt viser sig i formål og virkemidler. Den autoritative forankrer sig i oplysende dokumentarer, der er kritisk søgende og som ofte anvender greb som inddragelse af interviews, ekspertudsagn og som overordnet er præget af en spørgsmål/svar-struktur. Ligeledes er denne type af dokumentar ofte stærkt styret af en voice-over, og ønsket er at finde en klar konklusion. Strukturen er ligeledes lineær, og den er ofte retorisk-argumenterende (Bondebjerg 2008: 116f). Den observerende kender vi ofte som 'fluen på væggen'-dokumentaren, hvorfor den også fokuserer på en neutral skildring af virkeligheden. I denne type af dokumentarer ses sjældent voice-over, og verden er opstillet i en mosaik-struktur uden markeret dramatisering eller narrativ montage. Den observerende dokumentar er ofte human interest-sager, men er også ofte knyttet til et institutionelt-socialt perspektiv. Herudover anvendes sjældent symbolik eller visuelle iscenesættelser, hvilket mestendels sker via autentisk materiale (Bondebjerg 2008: 118f).

Både den dramatiserede og den poetisk-refleksive dokumentar sætter forholdet til virkeligheden mere eller mindre til debat, og hvor den dramatiserede formår at gøre det ved at dramatisere en eventuel virkelighed, sker det i den poetisk-refleksive dokumentar grundet en søgen efter en æstetisk virkelighedsoplevelse og sansning:

> Den poetisk-refleksive tradition har mange af de træk, som karakteriserer dele af den dramatiserede dokumentar, og begge former for dokumentarfilm bringer dokumentarismen ud på grænsen af den direkte virkelighedsskildren. Den æstetiske tilgang til virkeligheden sætter på forskellig måde formen i centrum og gør skildringen af virkeligheden til en refleksiv del af selve filmen
> (Bondebjerg 2012: 38)

Bondebjerg fremhæver i denne forbindelse særligt den poetisk-refleksive dokumentarisme, hvor "de klassiske måder at skildre virkeligheden på i den autoritative og den observerende dokumentar overskrides og undermineres" (Bondebjerg 2012: 39). I langt de fleste tilfælde "bruges de poetiske refleksive former, fordi den virkelighed som skildres har en kompleksitet, som kræver en større bevidsthed omkring, hvordan den skildres, og som rejser problemstillinger, der går ud over den simple journalistiske dokumentation" (Bondebjerg 2012: 39f). Men selvom der i den poetisk-refleksive dokumentarisme er særlig tradition for at lade det æstetiske tage over, er det refleksive

element ikke nødvendigvis forbeholdt denne type af dokumentarer. Det er derfor vigtigt at bide mærke i, at en dokumentar kan rumme mere end en grundform, ligesåvel som der kan opleves blandformer mellem alle fire kategorier, og netop derfor kan eksempelvis en observerende dokumentar også gøre brug af poetisk-refleksive virkemidler – og omvendt.

På baggrund af Bondebjergs teori om faktagenrens virkemidler og form samt de fire grundformer inden for dokumentarismen, ses det, at dokumentarer lige så vel som fiktionsfilm kan lege med fakta- og fiktionskoder, hvorfor også (selv)refleksive greb og virkemidler kan være til stede. Denne antagelse understøttes yderligere af artiklen "Den gode dokumentarfilm er manipuleret", som blev bragt i *Information* i 2011 i forbindelse med CPH:DOX-festivalen. Bondebjerg nævner her, at de centrale tendenser inden for dokumentarisme byder på både større variation og større bredde i både æstetik såvel som i genre. Her slår Bondebjerg ydermere fast, at der altid er blevet manipuleret med fremstillingen af virkeligheden i dokumentargenren, om end tendensen er stigende. Dette fremhæver han som en positiv udvikling for genren: "Virkemidlerne gør kun virkeligheden mere spændende. Vi ved, at en god fortællemåde, en god dramaturgi og en æstetisk visuel side alt andet lige forbedrer historien. Hvis ikke man redigerer og serverer virkeligheden, bliver den uinteressant" (Elmelund 2011). Bondebjerg påpeger altså, at virkemidler inden for dokumentarismen ikke nødvendigvis er manipulation, og genren har ifølge Bondebjerg både teoretisk og historisk set altid haft vide rammer (Bondebjerg 2013).

Med dette perspektiv på dokumentarfilmens eksperimenterende stilistiske virkemidler in mente mener vi, at man med fordel kan se på brugen af refleksive elementer i dokumentargenren, der leder seerens opmærksomhed hen på dokumentarens konstruerethed.

META – HVAD ER DET?

Ordet *meta* stammer fra græsk og betyder direkte oversat 'efter' eller 'ud over'. Meta refererer desuden til en "sproglig, videnskabelig og filosofisk problematik" (Gemzøe et al. 2001: 10), som blandt andet er formuleret af Louis Hjelmslev i *Omkring Sprogteoriens Grundlæggelse* (1943). Den danske sprogforsker anvender begrebet metasprog om "et sprog, der har et andet sprog som sit objekt, for eksempel lingvistikken" (Gemzøe et al. 2001: 10). Meta må i denne henseende være et udtryk for noget, der handler om sig selv, på samme måde som en metatekst handler om sig selv som

tekst, og samtidig sætter fokus på forholdet mellem teksten og forfatteren. Således forstås begrebet metafiktion altså grundlæggende som fiktion om fiktion; altså en form for fiktion, der beskæftiger sig med sig selv og sin status som fiktion på et højere abstraktionsniveau, og som dermed tematiserer de ontologiske grænser mellem fiktion og 'virkelighed'.

Den dobbeltbevidsthed, som ifølge Gemzøe et al. er afgørende for tilegnelsen af fiktion, er bestemt også nødvendig i arbejdet med metafiktion, omend læsningen unægteligt må forudsætte et endnu højere refleksionsniveau. Dette sker, fordi metafiktionen udfordrer "intellektet og den vante tilegnelse yderligere ved at focusere særligt på grænserne, overskride dem og i det hele taget accentuere paradokserne" (Gemzøe et al. 2001: 20), og fordi metafiktion komplicerer "fiktionens forsøgsopstillinger med en *refleksion* over dobbeltheden i fiktionsbegrebet" (Gemzøe et al. 2001: 21). Metafiktive tekster kan således få os til på en gang at være både indlevende og refleksive:

> Metafiktion forudsætter dermed et højt refleksionsniveau, en oplevelse af naivitetstab, en udbredt skepsis, et klima af relativitet. Men det er ikke det samme som, at metafiktion er en ren distancerende og reflekterende fiktion. Snarere tværtimod [...] At læse metafiktion er at læse to historier samtidig. Det, der er illusionsbrydende, er springene mellem dem - og den selvbevidsthed, metafiktion udstyrer læseren med
> (Gemzøe et al. 2001: 21)

Med dette in mente, vil vi i det følgende afsnit redegøre for metafiktionsbegrebets oprindelse og udvikling frem til i dag. Vi ønsker herunder at komme ind på forskellige definitioner fra hovedteoretikerne gennem tiden.

METAFIKTION - BEGREBETS OPRINDELSE OG UDVIKLING

Metafiktion er på ingen måde et nyt fænomen, og fiktionspåpegende træk kan spores så langt tilbage som fiktionsfremstillingen selv. Allerede helt tilbage fra romanhistoriens begyndelse, kan man finde eksempler på selvkommenterende og/eller fiktionsfremhævende træk, som i eksempelvis klassikere som Cervantes' *Don Quijote* (1605-15) eller Henry Feldings *Tom Jones* (1749). Metafiktionen

trækker således tråde tilbage til 1600- og 1700-tallet, om end der endnu ikke på dette tidspunkt var etableret en generel forståelse for en litterær metafiktiv tradition (Gemzøe et al. 2001: 10)[1].

På trods af de mange metafiktive værker i Danmark såvel som i udlandet, optrådte begrebet *metafiction* alligevel først hos sprogfilosoffen William H. Gass, som i sit essay "Philosophy and the Form of Fiction" fra *Fiction and the Figures of Life* (1970) brugte termen om en ny type amerikansk prosalitteratur, der problematiserede relationen mellem fiktion og virkelighed, og som anvendte "philosophical ideas in the construction of fictional works – in a very self-conscious and critical way" (Gass 1970: 25). Gass' lancering af begrebet metafiction blev hurtigt fulgt op af andre teoretikere, og Gemzøe fremhæver blandt andet teoretikerne Robert Scholes (1970) og Larry McCaffery (1976), som i begrebets tidligste stadier særligt karakteriserede det ved to ting:

> For det første er »fiction-making« i en eller anden forstand i forgrunden i metafiktion. Der er fokus på skribenten, skriften og/ eller læseren, hvilket betyder, at en traditionel indlevelse og identifikation undermineres. For det andet er metafiktion nok eksperimenterende ligesom antiromanen, fra 1950'erne og 1960'erne, men samtidig hviler den på hele romantraditionens katalog af teknikker: narrative skabeloner, fortælleformer og fremstillingsmåder osv., som den frit, ironisk og parodisk klipper i stykker og genbruger
> (Gemzøe et al. 2001: 11)

Begrebet metafiction er således blevet videreudviklet fra Gass' oprindelige udlægning. Som tidligere nævnt er begrebet i høj grad blevet indført og anvendt i forhold til romanen, og det må i denne sammenhæng bemærkes, at der i det engelske ord 'fiction' ligger to hovedbetydninger. Den første svarer til den direkte oversættelse; fiktion, mens den anden og lidt mere indskrænkede betydning "svarer til det kontinentale "roman"-begreb, idet "novel" ofte reserveres til en hverdagsrealistisk særform af romanen" (Gemzøe et al. 2001: 11). Dermed er begrebet metafiktion blevet brugt til at beskrive det særlige i en type innovativ, legende og (selv)ironisk (roman)prosa, og er derfor af flere blevet betragtet som et postmodernistisk fænomen, mens der dog er visse uenigheder om denne anskuelse blandt teoretikere.

[1] For flere eksempler på tidlige metafiktive værker se Gemzøe et al. 2001: 10

Patricia Waugh er en af de metafiktionsteoretikere, der anskuer begrebet fra et postmodernistisk perspektiv. I sit hovedværk *Metafiction – The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (1984) definerer Waugh metafiktion som

> a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writing not only examine the fundamental structure of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text
> (Waugh 1984: 2)

Waugh påpeger således det intrikate forhold mellem fiktion og virkelighed, som er kendetegnende for metafiktive tekster af enhver art. Hun tilføjer desuden, at metafiktion "is a mode of writing within a broader cultural movement often referred to as post-modernism" (Waugh 1984: 21). Dermed begrænser hun metafiktion til en tidsafgrænset type litteratur fra en bestemt periode. Netop denne indskrænkning kritiserer Gemzøe hende for i sin artikel "Metafiktionens mangfoldighed", hvor han påpeger, hvor vigtigt det er at notere sig, at metafiktion eksisterer både før, ved siden af og efter postmodernismen. Han påpeger i den sammenhæng, hvordan blandt andet den romantiske ironi blev tydeliggjort gennem metafiktive værker (Gemzøe 2001: 31).

Hans pointe er derfor, at det er snæversynet at tids- og strømningsbegrænse et fænomen som metafiktion, som har præget kunsthistorien til skiftende tider. Opfattelsen af postmodernismens stil varierer og forgrener sig ud i flere strømninger, men på tværs af disse synes de tre vigtigste fællesnævnere at være: "Nedbrydningen af grænsen mellem finkultur og populærkultur; genbrugen af tidligere stilarter, blandt andet i form af citat, imitation, 'pastiche'; samt blandinger af disse stilarter, som dyrker det fragmentariske og flertydige" (Jensen 2012: 302). Postmodernisme synes typisk at defineres af, hvorvidt man betragter den som en forlængelse af modernismen, eller som et brud hermed. Disse karaktertræk er dog i høj grad til stede, når vi taler om selvrefleksive værker, men begrænser sig ifølge Gemzøe ikke til at eksistere inden for en særlig periode eller strømning. Vi ønsker ikke at indgå i en diskussion heraf, eftersom dette ikke synes aktuelt i forbindelse med vores arbejde med metafiktion, da vi, ligesom blandt andre Gemzøe og Stam, netop betragter begrebet som løsrevet

fra tid, sted og genre - om end postmodernismen kan siges at eksplicitere og udbygge metafiktionens muligheder.

Waugh er ikke ene om at tillægge sammenhængen mellem værkets struktur og den omkringliggende verden en særlig betydning. Også Mark Currie sætter fokus på grænselandet, når han i sin bog *Metafiction* (1995) definerer metafiktion som "a kind of writing which places itself on the border between fiction and criticism, and which takes that border as its subject" (Currie 1995: 2). Både Waugh og Currie ser altså på metafiktion som et begreb, der har den generelle kunstkritik i fokus og som stiller skarpt på skellet mellem fiktion og kritik. Det er desuden værd at notere sig, at Currie afholder sig fra at genrebestemme metafiktionen som fiktion, ligesom han heller ikke knytter den til en særlig periode eller strømning. Som Rune Bruun Madsen nævner i sin artikel fra *Kosmorama* "Når fiktion peger fingre: Metafiktion i film og tv-serier" (2015), beskriver Currie i stedet metafiktion som "en hybridform, der befinder sig på tærskelen mellem fiktion og kritik, mellem illusion og refleksion" (Madsen 2015). På den måde etablerer han metafiktion som et begreb, der forener to traditionelt set polariserede tendenser; fiktion og kritik. Heller ikke filmprofessor Robert Stam begrænser sig til en enkelt genre eller medie i sin definition og opfattelse af metafiktion, og han åbner med sit værk *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard* (1992) op for en udvidelse af begrebet, således at det også rummer audiovisuelle medier. På trods af at han ikke direkte bruger betegnelsen metafiktion, er hans begreb om (selv)refleksive tekster stort set svarende til den gældende opfattelse af metafiktionsbegrebet. Han definerer sin forståelse af *reflexivity* "as the process by which texts, both literary and filmic, foreground their own production, their authorship, their intertextual influences, their reception, or their enunciation" (Stam 1992: xiii), hvilket ligeledes ligger i forlængelse af den begrebsforståelse, som Gemzøe foreslår, mens den principielt også er løsrevet fra tid og genrer.

Et andet perspektiv på selvrefleksive tekster kommer fra David Bordwell, hvis begrebsudlægning heller ikke slår sig fast på en afgrænset periode, men til gengæld primært henvender sig i relation til narrationsbegrebet: "for one thing, self-consciousness is a matter of degree, not of absolutes [...]. All filmic narrations are self-conscious, but some are more so than others. Furthermore, "self-consciousness" varies in degree and function within different genres and modes of film practice" (Bordwell 1985: 58) Bordwells definition af selvbevidste film taler således ind i metafiktionsbegrebet, omend han anvender et andet begreb. Ydermere slår Bordwells definition sig ikke

fast på genrer, eftersom han påpeger, at alle film er selvbevidste, mens spørgsmålet snarere er, hvor meget og hvordan de er det.

Siden Stam og Bordwells bidrag i relation til filmmediet er flere kommet til, herunder eksempelvis Jay David Bolter og Richard Grusins *hypermediacy*-begreb fra bogen *Remediation: Understanding New Media* (2000). De definerer hypermediacy som "A style of visual representation whose goal is to remind the viewer of the medium" (Bolter & Grusin 2000: 272). De benytter begrebet i forbindelse med remediering, og sætter det som modsætning til *immediacy*, som i stedet repræsenterer "a style of visual representation whose goal is to make the viewer forget the presence of the medium (canvas, photographic film, cinema, and so on) and believe that he is in the presence of the objects of representation" (Bolter & Grusin 2000: 272f). Selvom begrebernes navne kan variere, tegner der sig et billede af, at metafiktive, selvrefleksive og selvbevidste tekster samt hypermediacy alle beskæftiger sig med en type tekster, som overordnet har det samme ærinde: at påpege sin egen konstruktion. Vores definition af metafiktion som begreb rummer således grundprincipperne fra både Stams forståelse af selvrefleksive film, Bordwells forståelse af selvbevidste film og Bolter og Grusins forståelse af hypermediacy, mens vi vil holde fast i metafiktion som det overordnede begreb i denne opgave.

I en dansk kontekst er den teoretiske behandling af metafiktionsbegrebet bemærkelsesværdigt begrænset - især når man tænker på, hvor stor en mængde tekster, der benytter sig af denne form for fortællemodus. Dog er begrebet taget under kærlig behandling i førnævnte bog *Metafiktion - selvrefleksionens retorik* (2001), hvor Anker Gemzøe kommer med sit bidrag til teoretiseringen over begrebet, hvorfor vi i det følgende vil redegøre for hans perspektiver.

TYPOLOGI OVER METAFIKTIONSFORMER

Anker Gemzøe definerer i sin artikel "Metafiktionens mangfoldighed" fra *Metafiktion – selvrefleksionens retorik* metafiktion som: "fiktion om fiktion" eller "fiktionens selvrefleksion" (Gemzøe 2001: 29). Han fremlægger en *typologi over metafiktionsformer,* der i udgangspunktet forholder sig til den skrevne litteratur, selvom han mener, at de principielt også er relevante at bruge på andre medier som eksempelvis film og tv. Han tager udgangspunkt i en Bachtin-inspireret ytringsmodel, som placerer *ytringen*, hvor en vandret linje (Autor-Ytring-Adressat-Superadressat)

krydser en lodret (Objekt-Ytring-Kontekst-Sprog). Når et af disse kommunikationsmomenter bliver særligt selvrefleksivt fremhævet i et fiktivt værk, hævder han, at der vil være en særlig form for metafiktion, der gør sig gældende. Udover de former, der opstår, når ét af kommunikationsmomenterne er dominerende, vil der naturligvis forekomme blandformer. Gemzøes typologi er opdelt i syv kategorier, og befinder sig på et abstraktionsniveau over genrer, perioder og strømninger: *1) Autormeta, 2) adressatmeta, 3) superadressatmeta, 4) værkmeta, 5) intermeta, 6) sprogmeta* og *7) objektmeta.*

1) *Autormeta* er ifølge Gemzøe en af de mest almindelige metaformer. Den er især udbredt i form af rammefortællingen, som "motiverer en fortælling og præsenterer en fortæller" (Gemzøe 2001: 34f.), og ses i alt fra den simple rammefortælling til hyperkomplekse kinesisk-æske-verdener. Sådanne kan gøre det svært at skille de forskellige fortællinger fra hinanden og således bestemme fortæller. Mere avanceret kan der forekomme en tilbagevenden til selve fortælleakten; den skabende proces mens den finder sted. Fokus kan (jf. punkt 4) ligge på noget andet i en kinesisk-æske-struktur, men i tilfælde hvor der er tale om autor-meta, ligger interessen i fortællere, forfattere samt fortælleakten og dens omstændigheder.
2) *Adressatmeta* kommer til udtryk, når et værk eksplicit henvender sig til læseren. Det kan være henvendelser, der "betoner læserens frihed, læseren som afgørende *skaber* eller i det mindste medskaber af fiktionen" (Gemzøe 2001: 36).
3) *Superadressatmeta* forekommer, når "samtidens læsere undsiges, og forfatteren tilkendegiver at skrive for evigheden eller for senere tider" (Gemzøe 2001: 36). Denne metafysiske form er særligt bemærkelsesværdig, når en gud eller lignende gøres til overadressat. Dog bør det nævnes, at der også findes ikke-metafysiske former, hvor samtidens læsere undsiges.
4) *Værkmeta* kan i teksten ses, når selvreferentielle fremhævelser medvirker til at give værket dets værkkarakter. Herunder kan man nævne, at den overordnede inddeling i dele kan mærkværdiggøres metalitterært. Konventionerne med en afrundet handling med en begyndelse, en midte og en slutning, kan "føres absurdum på alle tænkelige måder, eksempelvis ved at lade den bagvedliggende handling (*fabula*) og fremstillingens rækkefølge og manér (*juset*) skurre mod hinanden" (Gemzøe 2001: 36f). Under denne kategori ses i høj grad de forskellige former for mise en abyme, hvor værkhelheden opløses i forskellige grader af spejlinger.

5) *Intermeta* har at gøre med værkets forhold til intertekstualitet: "Metafiktion er et særtilfælde af intertekstualitet, som er et særtilfælde af metafiktion" (Gemzøe 2001: 37). Ikke alle former for metafiktion kan betegnes som intertekstualitet og omvendt, men intertekstuelle referencer kan markere en metafiktionel dimension, når fremmedheden i den omgivne tekst er i fokus; når deres kunstighed udstilles. Intertekstualitet kan forekomme på flere forskellige måder, både som reference til andre dele af eget forfatterskab og til andre forfattere. De kan dog også være til stede som referencer til steder, genre, metrik, stilarter eller andre kunstarter og medier.
6) *Sprogmeta* ses når værkets sproglighed er metafiktivt fremhævet. I romanen kan der genremæssigt være indbygget et refleksivt forhold til sprog. Tendens til sproglig heterogenitet som markering af sociolekter, dialekter og egentlig flersprogethed er ofte forbundet med realisme og replikindividualisme. Hvis de fremhæves ved stilisering eller parodi, eller ved blottelser af deres konstruerethed, kan det være en metamarkør.
7) *Objektmeta* ses under én synsvinkel som en altomfattende og udflydende kategori, da samtlige af ovennævnte kategorier ses som metafiktion, når en eller flere af disse gøres til tekstens objekt. Gemzøe definerer det således:

> der er tale om objektmeta, når spillet med alle referentielle konventioner er et hovedanliggende, når metafiktionen ved sine kortslutninger, mærkelige sløjfer og i-afgrund-sættelser fokuserer på de ontologiske grundspørgsmål med udgangspunkt i det intrikate forhold mellem fiktion og virkelighed – når gængse virkelighedsopfattelser således eftertrykkeligt problematiseres
> (Gemzøe 2001: 39)

Eftersom al metafiktion sætter spørgsmålstegn ved ontologiske grænser, er det svært at skille kategorierne ad. Det er derfor også vigtigt at bemærke, at ingen af kategorierne udelukker hinanden, og at alle momenter næsten altid er til stede. De ovenstående metaformer er karakteriseret af, at én kategori er dominerende, men blandformer, hvor to eller flere kategorier dominerer, kan også forekomme.

På trods af, at Gemzøe mener, at disse metafiktionsformer uden større komplikationer vil kunne bruges i analysen af andre medietekster, anerkender han dog, at det kan være nødvendigt at

udvikle kategorier, "der er præcist afpasset til disse områder" (Gemzøe 2001: 29). Dette er vi enige i, og vi ønsker derfor at tilpasse typologien, så den vil være særligt anvendelig til filmanalyse. Inden vi gør det, vil vi dog først fremvise et eksempel på, hvordan det kan gøres, hvilket ligeledes vil være et springbræt for vores videreudvikling af typologien.

Journalist og filmanmelder Rune Bruun Madsen præsenterer en udvidet og tilpasset typologi over metafiktionsformer særligt henvendt til audiovisuelle medier. Madsen foreslår først følgende definition af metafiktionsbegrebet: "*Metafiktion er en fortællemodus, der tematiserer et værks konstruktion og forholdet mellem fiktion og kritik via et samtidigt indhold af illusoriske og refleksive elementer. Metafiktion fordrer ofte en opmærksom og involverende modtagerposition*" (Madsen 2015). Denne definition har samspillet mellem værkets form og indhold i centrum, og han uddyber ved at sige, at begrebet *kritik* skal forstås i en bred forstand, hvor det både omfatter værker, der kan italesætte en kritik af eksempelvis filmmediet i sig selv, "så metafiktionen får karakter af poetik eller programerklæring" (Madsen 2015), og samtidig rummer værker, hvor "kritikbegrebet skal forstås mere *ludisk* eller legende" (Madsen 2015), hvor de metafiktive greb benyttes som en drillende henvendelse til publikum, hvilket trækker tråde tilbage til henholdsvis Waugh og Curries grundlæggende forståelse af metafiktionsbegrebet.

Med udgangspunkt i denne definition har han udvidet Gemzøes typologi over metafiktionsformer fra 2001. Også han præsenterer syv former, hvoraf de første fire tager udgangspunkt i Gemzøes begreber, mens de sidste tre er hans egne tilføjelser: *1) Autormeta, 2) Adressatmeta, 3) Værkmeta, 4) Intermeta, 5) Filmsprogsmeta, 6) Genre- og konventionsmeta og 7) Parameta.* Foruden at slette og omskrive nogle af Gemzøes kategorier har Madsen også tilføjet to, som er helt nye. Det følgende vil være en gennemgang af de syv metafiktionsformer, der kan være til stede i audiovisuelle medier, som de er beskrevet hos Madsen i artiklen fra *Kosmorama*.

1) *Autormeta* henvender sig til alle metafiktionsformer, hvor instruktøren på mere eller mindre direkte vis gør opmærksom på sig selv som fortællingens skaber. Dette kan i film og tv-serier ofte udtrykkes gennem brug af eksempelvis *voice-over*-teknikken. Denne teknik kan både "konstitueres som instruktørens 'stemme' eller som en person fra det diegetiske univers, der er hævet over fiktionens niveau ved at kommentere alvidende på handlinger og begivenheder, som hun ikke kan have kendskab til" (Madsen 2015). Instruktøren som skaber kan også

tematiseres ved, at instruktøren selv optræder i det fiktive univers eller ved at vise den skabende proces. Kort fortalt kan det være særligt relevant at tale om autormeta, når "fortællerinstansens position befinder sig et abstraktionsniveau over fortællingens niveau, og forskellen mellem de to niveauer accentueres" (Madsen 2015).

2) *Adressatmeta* er ifølge Madsen kendetegnet ved, at "en instans fra det diegetiske univers henvender sig direkte til læseren eller seeren, som oftest ved, at en karakter bryder den fjerde væg og kigger kameraet og publikum direkte i øjnene" (Madsen 2015). Formålet med disse henvendelser kan variere bredt. De kan optræde som en 'simpel' italesættelse af mediets konstruerethed, eller de kan have til hensigt at tematisere modtagerens delagtighed på det indholdsmæssige plan. I den forbindelse nævner Madsen som eksempel, hvordan den fjerde væg brydes i *Funny Games* (2008) for at give seeren dårlig samvittighed ved at nyde medievolden. I denne film har henvendelsen "en moralsk-kritisk facon" (Madsen 2015). Anderledes forholder det sig, når hovedpersonen fra *House of Cards* (2013-) betror sig til seeren "for at afsløre den camouflerede agenda i sit politiske spil. Henvendelsen skaber her et fortrolighedsforhold mellem hovedperson og seere" (Madsen 2015). Denne type henvendelse kan variere i både form og formål og kan således optræde på vidt forskellige måder og med lige så forskellig effekt. Dog kan man helt overordnet sige, at der må være tale om adressatmeta, når "en henvendelse forskyder vores opmærksomhed fra fortællingen til formidlingen" (Madsen 2015)

3) *Værkmeta* betegner ifølge Madsen alle former for "selvreferentielle fremhævelser af alle de kompositionelle former, der konstituerer et værk" (Madsen 2015). Et symptomatisk eksempel kan siges at være, når fortællingens story og plot skurrer mod hinanden. Metafiktion af denne type kan i princippet varieres i det uendelige, og den optræder i alle typer af film. David Bordwell påpeger dog, at særligt kunstfilmen kan have en enigmatisk narratologi, der inviterer til refleksion:

> *The art cinema foregrounds the narrational act by posing enigmas. In the classic detective tale, however, the puzzle is one of* story: *Who did it? How? Why? In the art cinema, the puzzle is one of* plot: *Who is telling this story? How is this story being told? Why is this story being told this way?*

(Bordwell 2007: 155)

På trods af sandheden i ovenstående er værkmeta som sagt ikke forbeholdt kunstfilmen. Den kan ses i alle genrer, og den er tilmed blevet et fremherskende fænomen i utallige Hollywoodfilm, som flittigt udfordrer de kompositionelle muligheder i film- og tv-mediet. Medieprodukter, der benytter sig af værkmeta, er "karakteriseret ved en raffineret flerdimensionalitet, der provokerer vores basale opfattelser af tid, rum og kausallogik" (Madsen 2015). Det er altså, når værkets konstruktion tematiseres gennem de kompositionelle afvigelser, at der kan være tale om værkmeta.

4) *Intermeta* betegner alle former for intertekstuelle referencer, "der kan gestalte sig som henvisninger til instruktører, værker, fiktive personer, genrer, etc., og referencerne kan også bevæge sig på tværs af medieflader" (Madsen 2015). Referencerne kan være en stor del af værkets præmis, eller de kan optræde som subtile henvisninger. Det afgørende er i den forstand, "hvorvidt referencens fremmedhed til det omgivende univers accentueres" (Madsen 2015). Derudover er intertekstuelle referencer en invitation til en leg med medie-conisseuren. I opfattelsen og afkodningen af eventuelle intertekstuelle referencer er det afgørende, at de bliver modtaget af et publikum med en bred, mediekulturel viden. Alternativt risikerer afsenderen, at de metafiktive intertekstuelle referencer kan gå hen over hovedet på modtageren.
5) *Filmsprogsmeta* omfatter de mange forskellige filmsproglige virkemidler og greb, som kan påkalde sig opmærksomhed, både bevidst og ubevidst. Hvis der er tale om sidstnævnte, vil det ofte komme til udtryk gennem "utroværdigt skuespil og rekvisitter, synlig mikrofonstang i billedet eller dårligt fremstillede special effects" (Madsen 2015). Den bevidste tematisering af de filmsproglige virkemidler er ifølge Bordwell (1979) særligt bemærkelsesværdige i kunstfilmen, som kan være kendetegnet ved "en stilistisk retorik, der står i diametral modsætning til Hollywood-filmens illusoriske og dydige fremstilling" (Madsen 2015). Det er generelt for kunst- og avantgardefilmen, at den kan fungere som en "kreativ legeplads for radikale formeksperimenter og et eksorbitant filmsprog, der netop ved at udfordre mainstreamfilmens "usynlige redigering" påkalder sig særlig opmærksomhed" (Madsen 2015). Filmsprogsmeta kan forekomme i uendelige variationer, og kan bevæge sig indenfor

alle aspekter af de filmsproglige virkemidler. Som et par eksempler kan det være et udtryk for filmsprogsmeta, når der optræder ufokuserede billeder, fravær af reallyd, bemærkelsesværdig brug af ikke-diegetisk lyd, skift i billedstil (eksempelvis farve til sort-hvid) og mange andre. Afgørende for kategorien er det, at det især er, når de "filmsproglige elementers fremmedhed i forhold til det fortalte" (Madsen 2015) fremhæves, at det kan være relevant at tale om filmsprogsmeta.

6) *Genre- og konventionsmeta* ses, når en film eller tv-serie på selvreflekterende vis henleder opmærksomheden på genrekoder og -forventninger. Genrebetegnelserne er udtryk for en række form- og indholdsmæssige karaktertræk ved et værk, og begrebet bruges derfor til at strukturere film og tv-serier i forskellige kategorier. Derudover skaber genremarkører forventninger hos publikum. Som opmærksom læser eller publikum registrerer man konstant en række markører eller *cues*, og får efterfølgende *pay off*, hvis værket overholder gængse genrekonventioner. Madsen benytter Gunhild Agger til at belyse dette yderligere: "Et værks genretilhørsforhold udgør i en vis forstand et metatekstligt værkaspekt, idet det siger noget om, hvordan det pågældende værk skal læses"(Agger 2009: 85). Således er genremarkeringer med til at skabe forventninger hos modtageren, som afsenderen så kan vælge at imødekomme eller at omgå. På den måde genereres der i samspillet mellem afsender, værk og modtager en genreforståelse: "Når en film eller en tv-serie gør opmærksom på sig selv ved ikke at leve op til publikums (forventede) forventninger til genrens karakteristika, kan man tale om genre- og konventionsmeta" (Madsen 2015)
7) *Parameta* skal forstås i forlængelse af udtrykket paratekster, der rummer alle de udenomstekstlige forhold, som knytter sig til et givent værk og forstærker graden af kontekstualisering. Genette opdeler paratekster i peritekster, der har en direkte relation til værket (omslaget på en roman) og epitekster, der ikke på samme måde er en fysisk del af værket, og kan publiceres både inden og efter værket selv, eksempelvis en foromtale eller en anmeldelse (Genette 1987). Det vil derfor være relevant at tale om parameta, når noget, som er ved siden af, men alligevel i tilknytning til værket "kan få os til at revurdere værkets status og tilknytning til virkeligheden" (Madsen 2015). Parameta kan derfor medvirke til, at værkets kontekst fremstår vigtigere, da andre mediers logikker (eksempelvis cirkulationsværdi og nyhedskriterium) får en øget betydning.

Madsens typologi over metafiktiosformer er, ligesom Gemzøes, gensidigt inklusive. Det vil altså sige, at der ofte er tale om "hybridformer, hvor flere eller alle variabler er til stede" (Madsen 2015).

Med afsæt i Madsens udvidelse af Gemzøes typologi over metafiktionsformer ønsker vi i de følgende afsnit udvikle vores egen definition af metafiktion samt en typologi over metafiktionsformer. Dette gør vi, fordi vi i udgangspunktet mener, at denne form for kategorisering af forskellige typer af metafiktive greb er yderst gavnlig i analysen af en metafiktivt værk. På grund af metafiktionens kompleksitet og mangfoldighed tillader opdelingen af de forskellige typer af metafiktionsfremkomster, at modtageren bliver bevidst om de forskellige greb, der kan benyttes, og hvilken funktion de kan tjene. Derfor ønsker vi også i vores typologi at bibeholde denne struktur.

På trods af at både Gemzøes og Madsens typologi kan bruges til at analysere selvrefleksive værker, mener vi, at der er plads til forbedring på flere områder. Vi ønsker derfor at opdatere definitionen af metafiktion, så den omfavner flere aspekter, som vi mener er gældende for brugen af en metafiktiv fortællemodus. Derudover ønsker vi at tilpasse kategorierne, så de tilgodeser flere aspekter af metafiktive elementer på en sådan måde, at de vil fungere bedst i en analyse af selvrefleksive værker. De følgende afsnit vil således være en redegørelse for teorier, som vi mener kan være med til at danne grundlag for en typologi, der i højere grad imødekommer gamle som nye metafiktive tendenser inden for audiovisuelle medier på tværs af tid, sted og genre. Vi afskriver således hverken Gemzøes eller Madsens typologi, og målet er nærmere at inddrage relevante teorier, der efter vores opfattelse er mere relevante i analysen af de forskellige typer af metafiktive elementer og deres funktion i et givent værk.

KAPITEL 2: TYPOLOGI OVER METAFIKTIONSFORMER

ONTOLOGISKE TRANSGRESSIONER

Helle Thorsøe Nielsen gennemgår i sin artikel "Ontologisk transgression i *Adaptation* - Om filmen, fiktionen, teksten og tilværelsen" (2011) seks kategorier, som hun bruger i forbindelse med sin analyse af filmen *Adaptation* (2002). De seks kategorier er udformet med henblik på analyse af intentionelle selvrefleksive metafiktionsformer i fiktionelle tekster, hvor fokus er på tekstens metafiktionelle transgressionsformer. I det følgende afsnit vil vi gøre rede for de begreber, som Nielsen har udviklet og gjort brug af i den forbindelse.

Ifølge Nielsen består en fiktionsfilm af "en lang række tekstuelle niveauer" (Nielsen 2011: 247), som hun bruger Edward Branigans teori om diegetiske niveauer til at afdække. Branigan skelner mellem "et *diegetisk* og et *ikke-diegetisk* niveau. Diegesen er det, der sker i filmens tid og rum, karaktererne er i stand til at opfatte (...). Det ikke-diegetiske niveau er det, der kun er henvendt til publikum" (Nielsen 2011: 247). Hertil tilføjer Nielsen endnu et niveau, som hun kalder for *ekstra-diegesen*, som "er filmens kommunikative kontekst, der står i dialektisk relation til filmen" (Nielsen 2011: 247). En tekst består altså af to diegetiske niveauer, mens "verden i forhold til teksten kan betegnes som *kontekst* eller *ekstra-diegese*" (Nielsen 2011: 247). Nielsens motivation for begrebsudvidelsen er i særligt grad den bevægelse, der foregår både inden i og uden for tekstens eget univers: "Selvrefleksive elementer i tekster har med en *transgressiv* bevægelse fra diegesen til det ikke-diegetiske og/eller det ekstra-diegetiske niveau at gøre. Betegnelsen *transgression* indikerer således, at fiktionens illusoriske niveau overskrides i en intentionel bevægelse" (Nielsen 2011: 248). På baggrund af dette foreslår Nielsen fem forskellige kategorier over "intentionelle selvrefleksive metafiktionsformer i fiktionelle tekster" (Nielsen 2011: 248), hvilke hun har valgt at kalde *intertekstuel transgression*, *parasitær transgression, æstetisk transgression, pragmatisk transgression* og *ideologisk transgression*. Hver af kategorierne har fokus på en teksts transgressive potentiale.

Intertekstuel transgression er "en bred kategori, der dækker enhver form for intertekstuel reference fra direkte citat over diskret allusion til indskrivning i genre-, stil- og modustraditioner af alle slags" (Nielsen 2011: 248). Intertekstuelle transgressioner kan ydermere "orientere sig mod både det diegetiske, det ikke-diegetiske og det ekstra-diegetiske niveau i en tekst" (Nielsen 2011: 248).

Parasitære transgressioner skal forstås som en form for "tværverdslig identitet mellem en fiktiv og en virkelig person, fx Napoleon, et geografisk sted, en historisk begivenhed eller lign." (Nielsen 2011: 248). Ludomír Doležel beskæftiger sig med dette i sit værk *Hetorocosmica* (1998), i forbindelse med sin teori om *possible worlds*. Han pointerer, at fiktive identiteter (her både personer, steder osv.) er ontologisk forskellige fra de virkelige, men at "the distinction between actual and fictional entities is blurred, particularly if they share a proper name" (Doležel 1998: 16). Han mener, at muligverden-teorien kan være med til at forklare, hvordan dette hænger sammen. Han forklarer det ved at sige, at Tolstoys fiktive Napoleon eller Dickens' London ikke er identisk med den historiske Napoleon eller det geografiske London, fordi de to ikke er afhængige af hinanden. Alligevel påpeger han, at der er en sammenhæng:

> Still, persons with actual-world "prototypes" constitute a distinct semantic class within the set of fictional persons [...]; an ineradicable relationship exists between the historical Napoleon and all fictional Napoleons. However, this relationship extends across world boundaries; fictional persons and their actual prototypes are linked by transworld identity
> (Doležel 1998: 16f)

Ved en parasitær transgression er der tale om en konkret transgression, der på én gang refererer til både diegesen og den ekstra-diegetiske omverden.

Æstetiske transgressioner "sætter fiktionens konstruktion i fokus via en så ekspliciteret brug af fiktionelle virkemidler, at æstetikken ikke blot etablerer et fiktivt univers, men gør opmærksom på sin egen konstruktion" (Nielsen 2011: 248). Æstetiske transgressioner er i de fleste tilfælde både med til at skabe filmens illusoriske såvel som refleksive niveau. Både mise-en-abyme-figuren og særligt iøjnefaldende stiltræk hører under denne kategori.

Pragmatiske transgressioner har til formål at indikere, at "filmen er bevidst om sin egen kommunikationssituation, og de retter sig mod den ekstra-diegetiske verden fra enten det diegetiske

eller ikke-diegetiske niveau" (Nielsen 2011: 248f). Eksempler på pragmatiske transgressioner kunne være titelblade, voice-over, heterodiegetisk musik og seerhenvendelser.

Ideologiske transgressioner "er kendetegnet ved en vis grad af abstraktion. De er ladet med holdning, og er altså ideologiske. De både orienterer sig mod og kræver validitet i det diegetiske univers og den ekstra-diegetiske omverden" (Nielsen 2011: 249). De ideologiske transgressioner findes i flere forskellige størrelser med forskellig rækkevidde, "idet de kan have fokus på et enkelt menneske, en mindre gruppe, over en større gruppe mennesker eller forhold til hele Menneskeheden med stort M og hele verden" (Nielsen 2011: 249), og selvom de ideologiske transgressioner kan være mere eller mindre alvorlige, vil de ofte være nøglen til tekstens holdning og eventuelle budskab(er).

Ifølge Nielsen er det essentielt at forstå, at kategorierne langt hen ad vejen blot er vejledende, hvorfor ingen af ovenstående bør eller skal betragtes som statiske kasser, men nærmere som flydende kategorier, der kan overlappe hinanden.

UENDELIGHEDENS SPEJLINGER OG MISE EN ABYME

Både Gemzøe, Madsen og Nielsen indkluderer mise en abyme-figuren i en eller flere af deres kategorier om metafiktive elementer. Vi har i vores arbejde med denne type af metafiktive greb fundet, at det kan være hensigtsmæssigt at differentiere mellem flere forskellige grader og typer af mise en abyme, hvorfor vi i dette afsnit ønsker at redegøre for Merete Stistrups kategoriseringer.

Begrebet mise en abyme betyder direkte oversat 'sat i afgrund' og opstod "inden for litteraturkritikken i forbindelse med værker som André Gides *Journal 1889-1939* 1947 og Jean Ricardous *Problèmes du noveau roman* 1967, hvor værket kan referere til sig selv og skyde fiktionsplaner ind i fiktionsplaner og opnå en svimmelhedsskabende effekt" (Szatkowski 2007). Begrebet blev først kendt inden for kunstens verden, hvor middelalderens våbenskjold og malerier var prydet med uendelige spejluniverser, hvor det egentlige motiv blev gengivet blot i mindre form, hvilket resulterede i et univers i et univers. Senere spredte begrebet sig til litteraturens verden, hvor blandt andre Shakespeare og senere Karen Blixen gjorde brug af mise en abyme figurer til at udtrykke spejlinger i fiktionen, og det er da også sidstnævnte, der er analyseobjektet i artiklen "Uendelighedens figurer" (1994) af Merete Stistrup. Heri analyserer Stistrup Blixens brug af mise en abyme i "Storme" fra *Skæbnefortællinger* (1958).

Stistrup definerer mise en abyme som en dobbeltstrenget handling, der krydser dramaet og afspejler det i formindsket størrelse. Derudover skelner Stistrup i sin udlægning af begrebet mellem tre grundtyper af mis en abyme: *Den simple refleksion*, *den uendelige refleksion* og *den paradoksale refleksion*.

Den simple refleksion er en fordobling af gensidigt spejlende dele, en historie i en historie. Hvis denne historie i historien afspejler den store fortælling, er den det, Stistrup kalde *récit en abyme*. Récit en abyme beskriver, når en "indlejret fortælling har lighed med rammefortællingen, dvs. forholder sig – synekdokisk – som en del til en helhed" (Stistrup 1994: 100). Récit en abyme viser sig eksempelvis, når en mindre, indskudt, fortælling afspejler den store fortælling: "Det kan f.eks. dreje sig om en drøm anbragt midt i en tekst, som afspejler teksten i sin helhed" (Stistrup 1994: 100), hvorfor det i mange tilfælde også er her, man finder nøglen til hele værket.

Stistrup bruger blandt andet Shakespeares *Hamlet* som et eksempel, hvor denne spejling optræder, i form af stykket i stykket, og det er da heller ikke sjældent, man er stødt på en film i en film.

Den uendelige refleksion er en mangedobling af de spejlende dele og dermed historiens historier: Som at stå mellem to spejle, der i uendelighed genspejler spejlbilledet af hinanden. En uendelig refleksion er således en gentaget mise en abyme: "Her illustreres figuren ofte ved hjælp af billedet af russiske dukker, der er indskydelige i hverandre" (Stistrup 1994: 100).

Den paradoksale refleksion spejler tekstens dele mangedimensionelt, således at det bryder med vores logiske idéer om tid og rum: Historiens histories historie. Den paradoksale refleksion er en "beretning der indeholder en uventet logik" (Stistrup 1994: 100). Selvom Stistrup i sin artikel anvender mise en abyme på litteratur, kan begrebet med lethed overføres til audiovisuelle medier, hvor spejlinger ligeledes kan ses på mange forskellige niveauer.

Mise en abyme er et begreb i evig udvikling, og mangt en teoretikere har givet deres bud på, hvordan begrebet bør forstås, bruges og udvikles. Vi har i denne opgave valgt at lægge os op ad Stistrups udlægning, da vi har fundet, at hendes tredeling af begrebet er særligt fordelagtigt, når det drejer sig om en tekstnær analyse af metafiktive værker.

FIKTIOBIOGRAFISME OG FIKTIONSTVETYDIGE VÆRKER

I løbet af de seneste år har en særlig form for fiktion fået fodfæste i det mediekulturelle landskab. Det drejer sig om film og tv-produktioner, hvor kendte mennesker spiller rollen som sig selv. Denne behandler Louise Brix Jacobsen blandt andet i sin afhandling *Fiktiobiografisme. Fiktionalisering som performativ strategi i dansk film og tv fra 2005 og frem* (2012), hvor hun blandt andet undersøger tv-hittet *Klovn* (2005-), og det forhold, der er mellem de virkelige personer, og dem vi møder i tv-serien. Vi ønsker at imødekomme denne tendens i vores begrebsudvikling, hvorfor vi i det følgende afsnit vil redegøre for begrebet *fiktiobiografisme*.

> At spille rollen som sig selv er blevet et udbredt kendisfænomen, der i de seneste år er blevet udfoldet i massiv grad på forskellige kunst- og medieplatforme. Siden det første afsnit af tv-serien Klovn i 2005 har udviklingen på film og tv-området været bemærkelsesværdig, og der er ingen tegn på, at denne udvikling stopper. Snarere tværtimod.
> (Jacobsen. 2012: 11)

Som aldrig før spiller kendte sig selv i et hav af film og tv-serier, men det er langt fra en ny bølge. Inden for litteraturen har begrebet autofiktion længe floreret med hos forfattere som Suzanne Brøgger, Claus Beck-Nielsen og Karl Ove Knausgaard. Autofiktion er kendetegnet ved, at forfatteren tager en del af sig selv og sit virkelige liv med ind i værket, hvilket leder tankerne hen på biografisme og selvbiografisme – noget som i nyere tid har spredt sig ind i de audiovisuelle medier, hvor man blandt andet tænker på seer-succeen *Klovn* (2005-), der leger med modtagernes kendskab til persongalleriet og dermed vores forventninger. Selvom *Klovn* måske var frontløber for denne nye tendens, er serien i dag langt fra et enestående tilfælde:

> Det vælter frem med film, tv-serier og romaner der, trods en tilsyneladende fiktivitet, indeholder så stort et overskud af biografiske, geografiske og bibliografiske referencer, at de vanskeligt lader sig afkode. Værkerne er biografi og slet ikke biografi. Både fiktion og alligevel ikke fiktion
> (Jacobsen 2008)

Som betegnelse for den stadigt voksende tendens inden for film og tv-produktioner, har Louise Brix Jacobsen valgt termen fiktiobiografisme:

> Fiktiobiografisme som begreb dækker over en helt bestemt type værker, nemlig film og tv-produktioner, der ikke entydigt lader sig afkode som fiktion eller ikke-fiktion. Det er værker, hvor kendte spiller rollen som sig selv, og hvor rollen meget vanskeligt eller slet ikke kan adskilles fra den virkelige person
> (Jacobsen 2012: 11)

Jacobsen anvender *Klovn* som sit primære eksempel og analyseobjekt, eftersom der er i *Klovn* tydeligt trækkes på "modtagerens forestillinger om både virkelighed og fiktion" (Jacobsen 2012: 11), men termen fiktiobiografisme er langt fra reserveret til dette ene eksempel.

Det fiktiobiografiske værk kendetegnes blandt andet ved, at der på baggrund af selvoptræden opstår et overskud af fiktionalitet og biografiske detaljer, hvilket "komplicerer en entydig generisk kategorisering af værket" (Jacobsen 2012: 11). Som modtager vil man have en tendens til umiddelbart at ville stemple værket som fiktion, men "fordi selvoptræden ses i så udtalt grad, og fordi værket yderligere er mættet med geografiske, bibliografiske og biografiske referencer, problematiseres en sådan kategorisering" (Jacobsen 2012: 12). Et fiktiobiografisk værk vil altså befinde sig i et limboland mellem fiktion og fakta, fordi værket hverken vil kunne kategoriseres som værende en dokumentar, en selvbiografi eller ikke-fiktion: "På den måde vil fiktiobiografismens kendetegn først og fremmest være biografisk uafgørlighed" (Jacobsen 2012: 12). Dette kan blandt andet komme til udtryk ved, at de kendte optræder med samme navn, ofte også med samme job, venner, relationer og familieforhold. Men:

> i fiktiobiografiske værker kan denne tilsyneladende biografiske optræden samtidig fiktionaliseres. Der er *ikke* tale om en virkelig person i en fiktiv sammenhæng. Det både er og er ikke den virkelige person på én gang, ligesom værkets verden og de historier, der udspiller sig i den, både er og ikke er i overensstemmelse med vores virkelighed
> (Jacobsen 2012: 12)

Jacobsen påpeger ydermere i forbindelse med fiktiobiografisme, at denne i høj grad "ekspliciterer en modtagerkultur, hvor forhandling mellem værket (det vi ser) og modtagerens mediekulturelle viden (det vi ved) bliver et grundvilkår" (Jacobsen 2012: 12), hvorfor de fiktiobiografiske værk i høj grad skabes ud af mediekulturen, og de medier, der giver modtageren et indblik i de kendtes liv. I det fiktiobiografiske værk sættes modtagerens viden på højkant, og mødet mellem modtagerens mediekulturelle viden og fiktionalitet fører til uafgørlighed og modtagertøven: "Afsenderen inviterer modtageren af det fiktiobiografiske værk til at indtage en forhandlerposition, hvor værk og virkeligheden, afsender og modtager alle er uomgængelige størrelser, der må tages i betragtning i fortolkningssituationen" (Jacobsen et al. 2013: 12). Fiktiobiografiske værker er dybt afhængige af modtagerens mediekulturelle kendskab til de personer, værkerne omhandler, hvilket er et eksempel på, hvordan "afsendervilkår og modtagerforhold i en vekselvirkning udnytter en mediesituation under udvikling" (Jacobsen et al. 2013: 52). Fiktiobiografiske værker spiller således på et uafgørligt forhold mellem karakter og virkelig person, hvilket efterlader modtageren i en produktiv tøven, hvor det således ikke er målet at afgøre, hvad der er fiktion, og hvad der ikke er.

METAFIKTIONENS MULIGHEDER - DEFINITION AF METAFIKTION

Vi ønsker i denne opgave belyse metafiktionens mange potentialer, hvorfor vi foreslår følgende definition:

Metafiktion er en selvrefleksiv fortællemodus, der opstår i den transgressive bevægelse mellem et værks diegetiske niveauer. Metafiktion tematiserer dermed skellet mellem fiktion og ikke-fiktion, som kan efterlade modtageren i en kritisk tøvende position. Dette kræver, at modtageren accepterer invitationen til på én gang at læse både illusorisk og refleksivt, hvorfor en deltagende modtagerposition er nødvendig.

Vores definition af metafiktion bygger på tidligere tiders opfattelse, men er forsøgt aktualiseret. Vi foreslår derfor en mere åben definition, der rummer en bredere vifte af værker, og som i højere grad

er tilpasset audiovisuelle medier. Selvom vi med denne definition bestræber os på at kunne imødekomme nyere audiovisuelle værker, er den udformet med respekt for tidligere opfattelser, hvorfor grundessensen af begrebet af bevaret.

Navnet på begrebet kan være misvisende, når vi vælger også at overføre det på dokumentariske værker, eftersom meta*fiktion* overordnet betyder fiktion om fiktion. Vi har dog valgt at beholde begrebet, som det er, fordi vi ikke ønsker at forkaste den iboende betydning og udlægning af begrebet som vi blandt andet finder hos Anker Gemzøe. Med afsæt i blandt andre Bordwell, Stam og Grusins & Bolters udlægning af henholdsvis selvbevidste film, refleksive film og hypermediacy, er vores forståelse af metafiktion således udvidet i en grad, der løsriver sig fra genrer. Eftersom også dokumentarer kan lege med en refleksiv fortællemodus, som ligeledes kan analyseres på baggrund af typologien over metafiktionsformer, rummer vores opfattelse af metafiktion således både fiktions- og ikke-fiktionsgenrer. I vores arbejde med dokumentarer ud fra typologien over metafiktionsformer, anvender vi således ikke begrebet metafiktion, men lægger snarere vægt på værkets selvrefleksivitet, hvilket taler ind i vores ovenstående definition af metafiktion som netop en selvrefleksiv fortællemodus.

I vores definition lægger vi os tæt op ad Madsens udlægning, men for at åbne yderligere op for begrebet, har vi valgt også at inddrage Nielsens fokus på metafiktionens transgressive potentiale og Jacobsens brug af produktiv tøven, da vi mener, at metafiktionen rummer begge potentialer. Vores foreslåede definition er ikke specifikt møntet på fiktionsgenren, idet vi ønsker at elevere fokus til generel kommunikation i audiovisuelle medier, for lige så vel som fiktionsfilm kan være metafiktive i deres leg med fakta, fiktion og biografisme, kan visse dokumentarfilm udfordre dokumentargenren ved at kontrastere forholdet mellem fiktion og kritik.

Metafiktionens transgressioner

Helle Thorsøe Nielsen arbejder i sin artikel med metafiktionens transgressive potentiale som konstituerende for begrebet. Nielsen påpeger, at man ved at anvende metafiktive greb kan bryde den "ontologiske grænse mellem fiktion og virkelighed, mellem *tekst* og *kontekst*" (Nielsen 2011: 247). Nielsen tager udgangspunkt i, at en film består af en række tekstuelle niveauer, og at det er

overskridelser af og bevægelser mellem de forskellige niveauer, der fordrer et værks selvrefleksivitet. Her bruger hun begrebet transgression som fællesnævner for en række kategorier, hvorfor betegnelsen transgression indikerer, "at fiktionens illusoriske niveau overskrides i en intentionel bevægelse" (Nielsen 2011: 248). I vores definition af metafiktion lægger vi os således også i forlængelse af Nielsens former for intentionelle selvrefleksive metafiktionsformer, der tager udgangspunkt i den bevægelse, der sker mellem de forskellige diegetiske niveauer, så den ontologiske grænse mellem fiktion og virkelighed kollapser (Nielsen 2011: 247).

Metafiktionens uafgørlighed og kritiske potentiale

Jacobsen behandler i sin afhandling *Fiktiobiografisme. Fiktiobiografisme. Fiktionalisering som performativ strategi i dansk film og tv fra 2005 og frem* (2012) den produktive tøven, der opstår i forbindelse med uafgørlighed mellem fiktion og ikke-fiktion, mellem karakter og virkelig person, hvilket vi finder relevant at inddrage i vores forståelse af metafiktionsbegrebet. Jacobsen fremhæver denne tøven som essentiel, hvorfor det ikke er et mål at afgøre, hvorvidt der er tale om fiktion eller ikke-fiktion. Derfor er fokus i højere grad på position som modtageren efterlades i: en produktiv tøven. Ifølge Jacobsen er denne tøven produktiv, fordi den rummer et kritisk potentiale. Vi mener, det samme gør sig gældende i forbindelse med metafiktion, der på samme måde leger med grænserne mellem fakta og fiktion, hvorfor modtageren også her efterlades i en "aktiv og forhandlende fortolkningssituation" (Jacobsen et al. 2013: 48), fordi modtagerkontrakten konstant må ændres. I fiktionalisering og fiktiobiografisme er den produktive tøven et konstituerende træk, fordi man som modtager aldrig får mulighed for at afgøre, hvor grænsen for fakta og fiktion går, hvilket afføder en uafgørlighed. Modtageren placeres i en position, "der er karakteriseret ved vedvarende tøven og dermed ved forhandling med og mellem værk og virkelighed" (Jacobsen 2012: 87). Ved at spille på et uafgørligt forhold mellem karakter og virkelig person eller mellem fiktion og virkelighed fastholdes modtageren i en kritisk tøvende forhandlingsposition (Jacobsen et al. 2013: 48). Således rummer begrebet også et kritisk potentiale, hvilket Madsen også fremhæver i forbindelse med metafiktionens potentiale. Vi har dels valgt at inddrage Jacobsen begreb for at kunne dække den fiktiobiografiske tendens, dels for at kunne sætte ord på den uafgørlighed, som metafiktion også kan afføde.

Vores forståelse af metafiktionens kritisk tøvende potentiale kommer både af Jacobsens udlægning såvel som Madsens dobbelte forståelse af kritik: "Begrebet kritik skal i definitionen forstås bredt, så det dels rummer metafiktionseksempler, hvor hele værket er en [...] kritik af eksempelvis filmvold eller filmmediet selv, så metafiktion får karakter af poetik eller programerklæring" (Madsen 2015), men kritiken kan også være mere "*ludisk* eller legende, hvor metafiktive greb driller eller pirrer publikum" (Madsen 2015), hvilket gør "os opmærksom på kontrasten mellem illusion og formidling, uden at detaljen nødvendigvis er en del af en større, kunstnerisk agenda" (Madsen 2015). Vi mener, at det kritiske potentiale som Madsen taler om, netop er affødt af den produktive tøven, der kan opstå i forbindelse med læsningen af et metafiktivt værk. Fordi værkets ontologiske grænser sløres, opstår der en transgressiv bevægelse mellem værk, modtager og kontekst, som gør, at en given kritik kan brede sig ud over værket selv.

Således tegner der sig en definition, der favner en mangesidet fortællemodus, der har spillet mellem fortælling og formidling som rød tråd; og som gestaltes i den transgressive bevægelse mellem diegetiske niveauer, med en iboende kritik, der fordrer aktiv og forhandlende og deltagende modtagerposition, der skal acceptere et værks illusoriske såvel som refleksive niveau.

FORSLAG TIL TYPOLOGI OVER METAFIKTIONSFORMER

På baggrund af foregående teori og ovenstående afgrænsning af begrebet metafiktion foreslår vi derfor følgende ni metafiktionsformer: *1) adressatmeta, 2) fortællermeta, 3) kompositionsmeta, 4) genre- og konventionsmeta, 5) intermeta, 6) stilmeta, 7) tværmeta, 8) parameta* og slutteligt *9) objektmeta*. Vi tager således udgangspunkt i Madsens udvidelse af Gemzøes typologi over metafiktion.

1) *Adressatmeta* rummer den type af metafiktion, hvor en person fra det diegetiske univers henvender sig direkte til modtageren. I audiovisuelle medier vil denne type af metafiktion oftest komme til udtryk i form af direkte seerhenvendelser, som bryder den fjerde væg, ved at kigge direkte ind i kameraet, og derved kigge seeren i øjnene. Dette er efterhånden ved at være en meget udbredt form for metafiktion, der ses i alt fra *Wolf of Wall Street* (2013), når hovedpersonen Jordan Belfort inddrager seeren i sine ulovligheder ved at tale direkte til kameraet, til *Sex and the City* (1998-2004), når Carrie, mere eller mindre vellykket, pludselig vender sig om, kigger direkte ind i kameraet og taler

til os på den anden side af skærmen. Der findes efterhånden mange eksempler på denne type af metafiktion, men tiltalens formål kan variere. Hvor det i *Den fabelagtige Amélie fra Montmartre* (2001) fungerer som en indforstået joke med publikum, bliver det i *Funny Games U.S.* (2007) straks mere kritisk, fordi vi som seere bliver konfronteret med et moralsk dilemma - for hvem holder vi med? (Madsen 2015). Direkte seerhenvendelser kan derfor have forskellige formål: det kan være for at skabe en fortrolighed mellem hovedperson og modtager, men det kan også have en mere fremmedgørende effekt, og ligeledes en komisk effekt, når det bruges humoristisk, som det er tilfældet i mockumentaries som *the Office* (2005-2013) og *Modern Family* (2009-).

2) *fortællermeta* betegner den type af metafiktionsformer, hvor en fortæller gør opmærksom på sig selv som en art styrende instans. Det kan således både være instruktørens tilstedeværelse eller indblanden, men det kan ligeledes være inden for fortællingens diegese, hvor en karakter administrerer fortællingen. Ved fortællermeta gøres seeren således opmærksom på, at fortællingen administreres. Eksempler på fortællermeta er voice-over, mens også eksempler hvor ontologiske grænser overskrides, som det eksempelvis er tilfældet i *Epidemic* (1987). Her er Lars von Trier instruktør, men han er samtidig instruktør på det diegetiske niveau, hvorfor der gøres opmærksom på fortællerens rolle i at administrere fortællingen. Der findes et hav af eksempler, hvor film lader en voice-over guider os gennem fortællingen, som i *The Great Gatsby* (2013), hvor karakteren Nick Carraway fungerer som filmens fortæller, mens voice-overen samtidig tematiserer tilblivelsen af den bog, som er ved at blive skrevet. Således dækker fortællermeta over alle former for metafiktion, der gør opmærksom på sin egen afsender og/eller fortæller på tværs af diegeser.

3) *Kompositionsmeta* bygger videre på kategorien værktema. Vi foreslår en ændring af kategoriens navn, da vi finder dette mere dækkende for, hvad kategorien egentlig er og kan. Eftersom både Gemzøe og Madsens definitioner i deres grundessens drejer sig om komposition, foreslår vi derfor kompositionsmeta i stedet. Kompositionsmeta rummer alle selvreferentielle fremhævelser inden for de kompositionelle former, der er konstituerende for et værk. Kompositionsmeta ses, når der sker en skævvridning af fabula og sjuzet, som det eksempelvis er tilfældet i film som *Memento* (2000), der gør det til en afgørende del af fortællingen, at fabula og sjuzet skurrer mod hinanden. Et dansk eksempel på denne metafiktionsform ses i filmen *Mens vi lever* (2017), der lader to forskellige handlingstråde udspille sig parallelt, indtil de flettes sammen, og det afsløres, at den ene handlingstråd er nutid, mens den anden er datid.

4) *Genre- og konventionsmeta* er en form for metafiktion, der leger med modtagerens forventninger til en given genre. De fleste har en indkodet genreforståelse, der påvirker, hvad vi forventer af en bestemt genre, hvorfor der etableres en genreforståelse i et samspil mellem værk og modtager. Genre- og konventionsmeta dækker således over, når et værk selvrefleksivt henleder opmærksomheden på genrekoder- og forventninger. Genremarkører skaber forventninger hos modtageren, fordi der i forbindelse med en genre er visse konventioner, altså en fælles forståelse og vedtaget norm, for, hvordan en genre skal gestalte sig, og det er herigennem, at der etableres en genreforståelse (og forventning) i samspil med modtageren og værket (Madsen 2015).

Ved hjælp af genremarkeringer skabes bestemte forventninger hos modtageren, hvilke afsenderen så kan vælge at imødekomme eller forkaste. Ved at bryde med modtagerens forventninger til en vis grene kan man således tale om genre- og konventionsmeta. Et eksempel på denne type af metafiktion leveres af Umberto Eco, der kalder det samme for genre-topos-citat, hvortil han bruger et eksempel fra *Jagten på den forsvundne skat* (1981). Her trækker en overdimensioneret araber en sabel, og udfordrer således Indiana Jones til en sværduel, men stik imod alles forventninger - og særligt publikums - trækker Indiana Jones i stedet en pistol, og afbryder dermed prompte den ellers storslåede tvekamp, der var i støbeskeen (Eco 1990: 121).

5) *Intermeta* er en bred kategori, der dækker over alle de former for intertekstuelle referencer, der ikke henvender sig til genrekonventioner. De kan orientere sig mod både det diegetiske, det ikke-diegetiske og det ekstra-diegetiske niveau. Intermeta er kræs for kenderen; interetekstuelle referencer er en invitation til den smarte seer, eftersom afkodningen af intertekstuelle referencer kræver en seer med en bred, mediekulturel viden. I vores forståelse af intermeta har vi valgt at inddrage Helle Kannik Haastrups begreb *iboende intertekstualitet*, som omfatter *citater* (eksempelvis et klip fra en anden film eller en fortolket sekvens) og *referencer* (eksempelvis verbale referencer, som kan være mere eller mindre indforståede eller åbenbare) (Haastrup 2010: 91). Haastrup inddeler ydermere den iboende intertekstualitet i to: *Implicit iboende intertekstualitet*, der "karakteriserer den ikke-tydeliggjorte og indforståede type og omfatter det fortolkede citat og den indforstående reference" (Haastrup 2010: 89) og *eksplicit iboende intertekstualitet*, der "er tydeliggjort og omfatter [...] det direkte citat og den åbenbare reference" (Haastrup 2010: 89). Hvor den implicitte arbejder med en brugsgenkendelse arbejder den eksplicitte med tekstgenkendelse. Denne inddeling af (iboende) intertekstuelle referencer vil danne grundlag for vores brug af intermeta. For bare at nævne et enkelt

eksempel, ses der intermeta i *Sorg og Glæde* (2013), når der refereres til Malmros' tidligere film, hvilket sker både implicit og eksplicit.

6) *Stilmeta* svarer stort set til den kategori, som Gemzøe kalder sprogmeta, og som Madsen kalder for filmsprogsmeta. Stilmeta dækker i sin grundessens over flere medier, og er i princippet ikke forbeholdt audiovisuelle medier, selvom det i denne typologi er det primære formål. Indholdet i vores version af denne type af metafiktion er i høj grad tilsvarende Madsens, hvorfor den eneste bemærkelsesværdige forskel er, at navnet på kategorien er ændret fra filmsprogsmeta til stilmeta. Kategorien omfavner forskellige æstetiske virkemidler og greb, som påkalder sig en særlig opmærksomhed. Vi foreslår dog af flere årsager at ændre kategorien fra filmsprogsmeta til stilmeta. Dette gør vi, fordi vi ønsker at lægge os i forlængelse af en langvarig diskussion om netop dette emne - uden som sådan selv at deltage i den. Når Madsen kalder denne kategori for filmsprogsmeta, bunder det sandsynligvis i, at den er videreudviklet fra en teori, der har litteraturen som sit analyseobjekt, hvor sproget selvsagt spiller en afgørende rolle. I store dele af den kanoniserede filmteori tales der desuden om 'filmsprogets' udvikling, som et synonym for filmens stilistiske og æstetiske udvikling, og brugen af betegnelsen filmsprog optræder både i undervisningssammenhænge og "i hobetal på internettet" (Højbjerg 2011: 125).

På trods af at den formalistiske opfattelse af filmen som et sprog er blevet bredt kritiseret, fortsætter mange filmkritikere og -teoretikere med at bruge betegnelsen filmsprog. En af de teoretikere, der argumenterer for i at bruge *stil* frem for *sprog* er David Bordwell, der med sin bog *Narration in the Fiction Film* (1985) har publiceret "et gennemgribende opgør med filmsemiologien/semiotikken og dens lingvistiske forudsætninger" (Højbjerg 2011: 126), og han konkluderer, at filmen ikke er et sprog. Det er for ham et grundlæggende problem for den moderne filmteori, at filmfortællingen "ikke kan jævnføres med sproget. De forskellige forsøg på at etablere analogier kan kun vanskeligt hæftes op på konkrete elementer; en point-of-view-indstilling kan f.eks. ikke ligestilles med førstepersonsfortælleren" (Riis 1998: 25). Bordwell forstår ganske enkelt ikke, hvorfor man i filmteorien "anvender lingvistiske, verbalsproglige begrebsdannelser" (Højbjerg 2011: 126) på et audiovisuelt medie, fordi: "What is perhaps most striking about enunciation theories of film narration is the absence of justification for applying the linguistic categories" (Bordwell 1985: 23). Når vi taler om stil, henholder vi os til Bordwell & Thompsons udlæning heraf, hvor filmstil defineres som iscenesættelsen, billederne, klipningen, lyden og redigeringen (Bordwell & Thompson

2008: 7). Dermed indeholder kategorien stilmeta alle former for stilistiske og visuelle greb, der påkalder sig særlig opmærksomhed, hvilket blandt andet gør sig gældende, når de stilistiske elementer fremmedgøres i forhold til det fortalte. Eksempler på stilmeta dækker således over alt fra Trierske tableauer til når Nicolas Winding Refn skruer helt op for musikken og firseræstetikken i filmen *Drive* (2011).

7) *Tværmeta* er en kategori, som vi har valgt at tilføje typologien over metafiktionsformer. Tværmeta dækker alle former for metafiktion, hvor enten en person eller et sted deler visse egenskaber med en pendant, som findes i virkeligheden. Denne kategori tager således afsæt i Helle Thorsøe Nielsens kategori parasitær transgression, der skal "forstås som en form for tværverdslig identitet mellem en fiktiv og en virkelig person" (Nielsen 2011: 249). Det er i den forbindelse vigtigt at nævne, at der (jævnfør Doležel) kan være tale om, at personer, karakterer og steder både kan have forskellige eller den samme ontologiske status i og uden for værket. Der er derfor ikke nødvendigvis tale om en 1:1 repræsentation af en person eller et sted. Vi har ydermere valgt at supplere med Louise Brix Jacobsens begreb fiktiobiografisme, der dækker over en bestemt type af værker, der ikke lader sig afkode entydigt som hverken fiktion eller ikke-fiktion; værker hvor kendte spiller rollen som sig selv, og hvor denne svært kan adskilles fra den virkelige person.

Eksempler på denne form for metafiktion er næsten selvsagt *Klovn*, som også er Jacobsens primære analyseobjekt i *Fiktiobiografisme* (2012). Her er karaktererne Frank og Casper i *Klovn* svære hvis ikke næsten umulige at adskille fra Frank og Casper i virkeligheden, hvilket giver serien et kritisk potentiale, fordi der leges med modtagerens forestilling og viden om både virkelighed og fiktion. Under denne kategori hører også eksempler, hvor steder eller byer har en særlig plads, hvilket blandt andet gør sig gældende i den danske Netflix-produktion *the Rain* (2018-), der lader dele af handlingen udspille sig i et København, der er lagt øde, hvilket leger med vores viden om stedet - og dermed vores forventninger. Der er også tale om tværmeta, når Christoffer Boe med *Spies og Glistrup* (2013) spiller på karakterernes tværverdslige identitet med virkelige historiske personer, og dermed tematiserer forholdet mellem fiktion og virkelighed. Denne kategori kan deles i forskellige niveauer, eftersom der godt kan være tale om tværmeta, uden at det nødvendigvis passer til fiktiobiografismens rammer. Derfor foreslår vi tværmeta i forskellige grader, hvorfor det fiktiobiografiske element fungerer som en art underkategori, på samme måde som vi anvender en inddeling af intertekstualitetsformer i intermeta.

8) *Parameta* forstås i forlængelse af begrebet paratekster, der betegner alle værkets udenomsforhold herunder interviews, omslag, anmeldelser, blogs og så videre. Denne type af metafiktion rummer således alle former for forhold uden om værkets diegese, som stadig ligger i forlængelse af eller knytter sig til værket, og som eventuelt kan tvinge os til at revurdere opfattelsen af værket; og dets status i og tilknytning til virkeligheden. Et klassisk eksempel på brug af parameta er den strategiske markedsføringen af *the Blair Witch Project* (1999), der blev udlagt som virkelige hændelser, og de medvirkende blev tilmed efterlyst på plakater på universiteter i det område, hvor filmen foregår. Alt dette satte således et stort spørgsmålstegn ved værkets forhold til virkeligheden. Jacobsen et al. taler ydermere om, at konteksten ved brug af parameta får en øget betydning, fordi værket tilpasser sig givne mediers logikker.

9) *Objektmeta* har vi i vores typologi over metafiktionsformer valgt, modsat Madsen, at beholde. Selvom objektmeta i princippet kan rumme alle former for metafiktion, ser vi dog alligevel en fordel i at beholde kategorien. Der er visse ligheder mellem Gemzøes objektmeta og Nielsens ideologiske transgression, da det i begge tilfælde er her, man ofte finder nøglen til værkets holdning og eventuelle budskab. Ifølge Nielsen er ideologiske transgressioner ofte kendetegnet ved at besidde en vis grad af abstraktion; de er ladet med holdning; de er ideologiske. Denne type af transgressioner både orienterer sig mod og kræver validitet i både det diegetiske univers og den ekstra-diegetiske omverden. Objektmeta kan ses som alle ovennævnte kategorier, og gør sig gældende, når en eller flere af disse gøres til værkets objekt. Objektmeta ses således, når spillet med selvreferentielle konventioner bliver et hovedanliggende; når fokus flyttes til de ontologiske grundspørgsmål med udgangspunkt i det intrikate forhold mellem fiktion og virkeligheden.

Det er en vigtig pointe, at ingen af kategorierne er hugget i sten; Der er nærmere tale om flydende kategorier, som kan overlappe hinanden på kryds og tværs. Med afsæt i ovenstående forslag til en typologi over metafiktion, ønsker vi nu at afprøve denne i en række analyser af audiovisuelle værker. Værkerne er blandt andet valgt for at påvise, at vores definition og analyseredskaber er løsrevet fra genrer, og dermed også rumme både film, tv-serier og dokumentarer. Analyserne vil således have en eksemplarisk funktion, eftersom vi ønsker at efterprøve udvidelserne og tilføjelserne såvel som vores forståelse og dermed definition af metafiktion.

KAPITEL 3: ANALYSE

SPILLEFILM

Analyse af *Offscreen*

Offscreen, der havde premiere i 2006, og er instrueret af Christoffer Boe, som også i samarbejde med Knud Romer Jørgensen og Michael Wulff er en af filmens manuskriptforfattere. Filmen er kategoriseret som en såkaldt lavbudgetfilm med et overordnet budget på 4.000.000 kroner. Filmen har vundet flere priser, herunder Altre Visioni-prisen ved Venice Days i 2006, en Robert for bedste klipning og en Bodil-statuette for bedste mandlige hovedrolle. Filmen er den første med Nicolas Bro i hovedrollen og er Christoffer Boes tredje spillefilm, som alle er lavet i samarbejde med Boes eget filmkollektiv Hr. Boe & Co. Filmen tager udgangspunkt i Nicolas Bro, der er fast besluttet på at lave en film om sit og konens, Lene Maria Christensen, kærlighedsliv. I jagten på det Bro selv kalder for 'sin morgengave' til Lene, låner han et kamera af vennen Christoffer Boe. Herefter følger en voldsom deroute, hvor Bros selvovervågning og besættelse af at filme alting bliver så hårrejsende, at det bliver umuligt at adskille virkelighed fra fiktion. *Offscreen* er en mockumentary, der leger med genrer som thriller og romantik, hvor skuespillerne som et ekstra fiktiobiografisk tvist optræder under deres egne navne.

KLICHÉEN OG KÆRLIGHEDSHISTORIEN

Klichéen og kærlighedshistorien er et gennemgående tema i *Offscreen* såvel som i mange af Boes andre værker, og det er da også der, at litteratur- og filmanmelder Sophie Engberg Sonne mener, at Boes virkelige talent ligger: "I mødet mellem klichéen og fornyelsen" (Sonne 2006: 143). For det er på ingen måde en konventionel kærlighedshistorie, vi bliver præsenteret for. Selvom Boe i *Offscreen,*

såvel som i andre af hans værker, arbejder med gængse genreforestillinger og -forventninger, dekonstruerer han dem i en sådan grad, at de til sidst ikke er til at kende.

Klichéen og kærlighedshistorien fungerer metafiktivt på mere end én måde. For det første ses det som intermeta i kraft af, at der tydeligt henvises til hans tidligere værker. Den ulykkelige kærlighedshistorie og hovedpersonens deroute i kraft af denne, er allestedsnærværende såvel i hans afgangstrilogi som i hans gennembrud *Reconstruction*. En seer med kendskab til Boes tidligere behandling af denne tematik kan således glæde sig over et gensyn og samtidig være i besiddelse af en form for læsevejledning til nærværende film. Opfanger man dette intermetatekstuelle greb, vil man således være yderligere klar over, at Bros ønske om at optage en kærlighedsfilm med stor sandsynlighed vil gå i vasken. For det andet fungerer kærlighedshistorien som et metafiktivt greb indenfor kategorien genre- og konventionsmeta. Bro proklamerer tidligt, at han ønsker at kreere den ultimative kærlighedsfilm til sin kone Lene; det skal være hendes morgengave, hans kærlighedserklæring til hende (sekvens 16). Selvom Bro er klar over, at deres ægteskab er på afgrundens rand, forsøger han krampagtigt at holde fast i forestilling om, at han kan genvinde sin kones kærlighed og respekt. Boe leger derfor med klichéen gennem Bros urealistiske opfattelse af sit eget forhold som en romantisk komedie med en lykkelig slutning. På trods af Bros utallige forsøg på at fastholde en storyline fra en romantisk komedie, lykkes det ikke, fordi hans planer konstant ødelægges af det faktum, at hans eget liv ikke lever op til de forventninger, både han selv og modtageren har til en romantisk komedie.

Den metafiktive leg med modtagerens og Bros egne genreforventninger tydeliggøres tidligt i filmen og kan eksemplificeres gennem scenen, hvor Bro følger efter Lene (sekvens 10). Bro forsøger at skabe de perfekte rammer for et romantisk øjeblik ved at sige "Hvis hun vender sig om nu, så elsker hun mig" (sekvens 10). I en typisk romantisk komedie havde Lene med stor sandsynlighed vendt sig om og sendt ham et forelsket smil, således at både Bro og publikum ville være klar over, at hun elsker ham. Dog er det klart, at det i Bros film ikke er en troværdig reaktion, og Bro indrømmer da også selv til sidst, at "Det er totalt urealistisk" (sekvens 10). Bros desperate forsøg på at kontrollere situationen gør, at scenen udvikler sig til en opspændt, dramatisk forfølgelse, som man normalt vil tilskrive thrillergenren, eller som nærmest kan lede tankerne hen på en stalkers skjulte forfølgelse af sit offer. I denne scene benyttes genre- og konventionsmeta til for det første at gøre modtageren opmærksom på gængse genrekonventioner ved ikke at indfri dem, og for det andet som et middel til at skabe en

kontrast mellem de romantiske forventninger mod den thrillerlignende afslutning af scenen. Ved at lade disse skurre mod hinanden, sættes modtagerens afkodning på spidsen, og modtagerens genreforventninger konfronteres og vendes på hovedet.

Lig ovennævnte scene ses der i filmen utallige eksempler på, hvordan Bro forsøger at manipulere virkeligheden til at passe ind i sit 'manuskript'. Han opstiller situationer, som han forventer vil passe godt ind i den romantiske komedie, men han bliver gang på gang overrumplet og bremset af virkeligheden. Dette ses eksempelvis i scenen, hvor Bro og Lene befinder sig i lejlighedens køkken (sekvens 15). Bro placerer kameraet, så det kan filme dem begge i hans næste scene (og sikrer sig, at det er den helt rette vinkel), hvorefter han går over til Lene for at holde om hende bagfra. Scenen er sat til et romantisk øjeblik: Radioen spiller Michael Bublé, den smukke kone laver mad, og den hengivne ægtemand kommer over for at omfavne hende. Det sker dog endnu engang, at virkeligheden ikke vil det, som Bro vil, og Lene siger i stedet, at hun ikke tror, at hun elsker ham længere. Både Bros og modtagerens forventninger til situationen bliver afbrudt af 'virkeligheden', og gennem brugen af genre- og konventionsmeta leges der med modtagerens forventninger til gældende genrekonventioner.

Helt sat på spidsen bliver det, når Bro i et desperat forsøg på at ændre tingenes gang, beder Trine Dyrholm spille rollen som Lene i sin film. For at få sin 'happy ending' vil han genindspille hændelsen, hvor Lene forlader ham, men med det modsatte udfald; de skal "gå ind og gøre det godt inde i sengen" (sekvens 35). Problemet opstår i, at Trine påpeger det urealistiske hændelsesforløb; det er simpelthen utroværdigt, at Lene ville reagere, som Bro ønsker, og hun nægter at gennemføre scenen på Bros præmisser. Bro anerkender dog stadig ikke, at hans ide om hans ægteskab som en romantisk fortælling er en utopi. Derfor ses det også i filmens slutning, hvordan han i en sidste krampetrækning forsøger at ændre udfaldet af scenen - denne gang med en død kvinde, der ikke kan sige ham imod. Gentagelsen af scenen, hvor Lene forlader Bro, er med til at markere brugen af genre- og konventionsmeta, ved at gøre opmærksom på fortællingens konstruktion. Derudover er det udtryk for fortællermeta, idet modtageren bliver konfronteret med instruktørens evne til at administrere en fortælling - og Bros mangel på samme.

På trods af at Bros forventninger til skabelsen af den romantiske film om hans og Lenes kærlighed ikke bliver indfriet, opstår der alligevel en form for kærlighedshistorie - omend det må siges at være en aparte en af slagsen. Da Lene forlader Bro kommer kærlighedshistorien i stedet til at handle

om ham og hans kamera. Kameraet personliggøres af Bro, og det ender med at være det eneste betydningsbærende element i hans liv. Personificeringen af kameraet ses blandt andet i måden han tiltaler det på, eksempelvis når han henvender sig direkte til kameraet, som om det er hans ven: "Du er så mit nye kamera. Jeg har savnet dig" (sekvens 45). Udover at kommentaren manifesterer Bros personificering af kameraet, er her ydermere tale om adressatmeta, eftersom han i sin henvendelse til kameraet også henvender sig til modtageren på den anden side af skærmen, hvorved den fjerde væg nedbrydes. Yderligere ses det i filmens afsluttende sekvenser, hvor kærligheden til kameraet har udviklet sig til en decideret besættelse (sekvens 49). Bros aparte relation til kameraet fastholder klicheen om kærlighedshistorien, men det bliver en kontroversiel en af slagsen, som er meget langt fra den traditionelle (hollywood-)fortælling om kærligheden mellem en mand og en kvinde.

KAMERAET LYVER IKKE

Kameraets betydning i *Offscreen* er en helt essentiel del af filmen, og både den del af filmen, der beskæftiger sig med selve tilblivelsen såvel som filmens handling, er i høj grad centreret om kameraets rolle. Generelt for Boes andre film er da også, at det at pege på filmen som konstruktion synes at stå centralt i hans værker, og *Offscreen* er ingen undtagelse. I *Offscreen* er der stor fokus på kameraet og filmmediet i flere forskellige regi. Filmen starter og slutter med et kamera, og undervejs tematiseres kameraets betydning i mere end en forstand. I *Offscreen* peges der på flere forskellige måder på filmen som konstruktion, og med et allestedsnærværende kamera konfronteres vi som seere konstant med den virkelighed, at film er konstrueret; at film er fiktion. Kameraets særegne plads i *Offscreen* sætter fokus på forholdet mellem afsender og modtager og det indbyrdes kontraktforhold må derfor hele tiden genovervejes, vurderes og ændres. Kameraet sætter spor i både handling, replikker og filmiske virkemidler, hvilket peger på filmen som konstruktion.

Der opstår i *Offscreen* en klar tematisering af kameraet som medie i sig selv, og selve filmens præmis er da også affødt af kameraets rolle og det at se og blive set. Tematiseringen af kameraet forgrener sig ud i næsten alle elementer af filmen, og også i filmens stilistiske udtryk gør kameraet opmærksom på sig selv. I *Offscreen* er det Bro, der har fået kameraet i hænderne, og det at hele filmen er filmet af én person (Bro er også krediteret som filmens fotograf), resulterer i en kameraføring og billedkvalitet, der konstant gør os opmærksomme på, at det vi ser, er konstrueret. Selvom det håndholdte kamera også kan være med til at tilføje autenticitet, som det eksempelvis kan være

tilfældet med dokumentaren, så lader det mere eller mindre rystede billede ikke modtageren glide sømløst ind i en illusion; snarere tværtimod. Dette metafiktive træk kan kategoriseres som fortællermeta, eftersom der med det håndholdte kamera gøres opmærksom på afsenderen. Først og fremmest må det dog kategoriseres som stilmeta, eftersom det er via de filmiske virkemidler, der stilles skarpt på filmen som konstruktion. Det grynede billede og de mindre elegante overgange, som kommer til udtryk, når Bro eksempelvis vender kameraet fra sig selv til Boe (sekvens 5), skaber konnotationer til en hjemmevideo, hvilket både er med til at give filmen autenticitet i stil med the *Blair Witch Project* (1999), mens det samtidig gør modtageren opmærksom på det allestedsnærværende kamera.

Bro bruger i løbet af filmen flere forskellige kameraer, og når han får et nyt kamera, følger billedkvaliteten trop, hvorfor der i løbet af filmen ses flere skift i kvaliteten. I takt med Bros besættelse af at filme alting intensiveres, introduceres ligeledes ikke bare det kamera, som han har lånt af Boe, men også et mindre kamera, hvilket afføder nogle interessante skift. Dette ses blandt andet i sekvens 23, hvor der klippes mellem materiale fra Bros lille kamera (som han holder tæt på) og det større kamera, som står længere væk. Dette bevirker, at modtageren om muligt bliver gjort endnu mere opmærksom på kameraføring, klipning og kvalitet, hvilket som konsekvens deraf gør opmærksom på filmmediet i sig selv. Dette er langt fra den eneste scene, hvor den eksperimenterende kameraføring afføder interessante overgange eller effekter, og der er adskillige scener med jump-cuts og andre stilistiske overskridelser i løbet af filmen. Med få undtagelser er *Offscreen*, ifølge filmens diegese, sammenstykket af det råmateriale, som Bro har efterladt. At filmen som udgangspunkt ikke fremstår redigeret, synes i første omgang at bidrage med noget autenticitet, men det får samtidig de få ikke-diegetiske virkemidler, som filmen har, til at træde endnu tydeligere frem. Dette sker eksempelvis, når den diegetiske lyd druknes i ikke-diegetisk lyd, når klippet af Lene kører videre på lydsiden – men ikke på billedsiden (sekvens 47), eller når filmens sidste scene akkompagneres af ikke-diegetisk musik (sekvens 49).

Ved konstant at lade stilen gøre opmærksom på filmens konstruktion, sker nærmere det modsatte, og det synes at være en pointe i sig selv, at vi skal glemme, at det vi ser, er en konstruktion. Dette virker modsigende, men humlen ved det hele er, at den eksperimentelle og 'autentiske', mockumentary-inspirerede stil skriver sig ind i filmens samlede udtryk og overordnede tematikker.

Det nærværende kamera og den særegne filmstil bliver et uundværligt element i læsningen af den samlede film.

Der opstår i løbet af filmen en klar tematisering af kameraet som et medie i sig selv. Dette understreges i filmens form såvel som i indhold. Kameraets dominans breder sig således ud over filmens stil og ind i handlingstrådene, og ligeledes synes kameraets voksende rolle at udvikle sig parallelt med Bros deroute, hvilket er med til at gøre kameraet til en aktiv medspiller i filmen. Dels på grund af den konstante tilstedeværelse og tematisering og dels på grund af den betydning, kameraet har for Bros deroute og derved handlingens udfald. Kameraet går fra at være noget, som Bro bruger til at indfange de øjeblikke, der skal forme hans film til at være alt det, som Bros liv handler om. Kameraet går derfor fra at være noget objektivt, som Bro har kontrollen over, til at være en art karakter med sin egen synsvinkel, som i stedet har kontrollen over Bro.

Som eksempel på, hvordan legen med kameraet og dets betydning kommer til udtryk i filmen ses blandt andet vekslingen mellem råmateriale og Bros videodagbøger. Råmaterialet er materiale til den kærlighedsfilm, som Bro vil lave til Lene, mens videodagbøgerne er Bros tanker undervejs i processen. Både i råmaterialet og i videodagbøgerne taler Bro direkte til kameraet, men særligt i videodagbøgerne synes Bro at tale til en modtager, og når han kigger direkte ind i kameraet, bliver det seerne, han taler til.

Ved at bryde den fjerde væg og tale til og kigge direkte på os, der sidder på den anden side af skærmen, gøres der brug af adressatmeta, eftersom der er tale om direkte seerhenvendelser. I videodagbøgerne deler han sine tanker med os, hvilket er med til at gøre os som modtagere til aktive medspillere. Således er der nærmest tale om to parallelle handlingsspor, som flettes ind og ud af hinanden. Råmaterialet til Bros film og hans videodagbøger synes at være repræsentative for hver sin handlingstråd i filmen, ligesom de ligeledes i nogen grad er repræsentative for hver sin genre. Hvor materialet til Bros film skal ende i en art fiktiobiografisk, romantisk spillefilm er videodagbogen blot et indblik i Bros tanker, hvilket understreges af opbygningen af disse. Her er kameraet stillestående, mens Bro sidder ned og taler direkte til kameraet, mens 'kærlighedsfilmen' ikke er fastsat til et sted, men i stedet forsøger at følge Bro og Lene.

I løbet af filmen synes de to handlingstråde at smelte sammen, og efter klippet med Lene i Berlin er der ikke længere noget, der markerer et skift mellem kærlighedsfilm og videodagbøger, hvilket vidner om kameraets ændrede betydning. Det er her tydeligt, at Bros mål har ændret sig, og

hans besættelse af kameraet og det at filme alt har fået overtaget. Klippet med Lene i Berlin repræsenterer derfor et skift i motivationen for Bros film, og efter Bro tilsyneladende er kommet hjem fra Berlin, hvor Lene har frataget ham kameraet, er besættelsen af kameraet og det at blive filmet total. Der kan dog også argumenteres for, at de to handlingstråde flyder sammen langt tidligere, da det Bro filmer, ændrer sig allerede, da Lene forlader ham. Efter dette må Bro selvsagt finde noget andet, han kan filme, og her bliver objektet for hans film i stedet ham selv og skiftende personer som vennen Jakob Cedergren, Lenes forældre og sidst men ikke mindst forskellige kvinder, som på den ene eller anden måde er tiltænkt som 'den nye Lene'.

Efter Bro har fået frataget sit kamera i Berlin, har han solgt sin lejlighed og er flyttet ind i en mindre lejlighed, hvor han har sat kameraer op, der dækker alle områder i lejligheden, og derved følger hans gøren og laden overalt. Bro har ligeledes installeret en tv-skærm, hvorfra han via splitscreen kan se alle kroge i lejligheden. Her skiftes der fra farve til sort/hvid, alt efter om det er filmet fra de nye overvågningskameraer eller Bros andet, bevægelige kamera, der ligeledes følger ham overalt. Stiliseringen af kameraet og den konstante overvågning leder tankerne hen på George Orwells *1984* (1949), og via intermeta formår Boe indirekte at tematisere det overvågningssamfund, der er beskrevet i Orwells ikoniske roman såvel som at bringe tematikken om, hvad der virkelighed, og hvad der ikke er, i spil.

Allerede i løbet af de første sekvenser i *Offscreen* bringes denne tematik i spil, og dermed indkapsles filmens hovedærinde: At zoome ind på det intrikate forhold mellem fiktion og virkelighed ved netop at problematisere og sætte spørgsmålstegn ved den gængse virkelighedsopfattelse. Når Bro brøler ud over Kongens Nytorv, at det er ham, der har virkeligheden (sekvens 25), taler dette direkte til en af filmens indledende påstande præsenteret af Boe selv: "Kameraet lyver ikke" (Sekvens 13) – eller hvad? Allerede da Bro får kameraet, kredser deres samtale om tanker om at "blive set" og "ikke blive set" (sekvens 5), hvilket foregriber Bros deroute og besættelse af netop at blive set.

TVÆRVERDSLIGE IDENTITETER – NÅR NICOLAS BRO ER NICOLAS BRO

Tematiseringen af forholdet mellem virkeligheden og fiktion opstår også især gennem brugen af tværmeta. I det følgende ønsker vi at beskrive, hvordan den fiktive verden spejler den virkelige ved at se på de tværverdslige identiteter, der er mellem personer, institutioner og geografiske steder.

Det at skuespillerne i filmen spiller fiktive udgaver af sig selv, er et udtryk for en fiktiobiografisk fortællemodus, som hører under kategorien tværmeta. Dette kommer først og fremmest til udtryk ved, at karakterernes navne er identiske med de virkelige personers, og at en stor række af karaktererne også er skuespillere i det fiktive univers. Karaktererne i filmen har altså en pendant i virkeligheden, hvilket sætter spørgsmålstegn ved, hvad der er virkelighed, og hvad der er fiktion. Det vides ikke, i hvor høj grad skuespillerne rent faktisk 'spiller sig selv', men det er et relevant og dragende aspekt, idet det endnu engang sætter spørgsmålstegn ved filmen som konstruktion. Vi kan have en idé om, hvem disse mennesker er, og hvad de repræsenterer, på trods af at vi som modtagere er meget bevidste om, at de blot spiller fiktive udgaver af sig selv. Den Nicolas Bro, som vi møder i *Offscreen,* har altså en tværverdslig pendant i virkeligheden. Han hedder det samme, og han har samme profession. Dette understreges yderligere af, at begge versioner af Bro medvirker i Boes film *Allegro* (2005), fordi optagelserne til filmen er en del af sekvens 34 i *Offscreen*. Vi er desuden klar over, at Bro har medvirket i flere af Boes film, hvorfor et venskab mellem de to også synes plausibelt i virkeligheden, ligesom den virkelige Bro også er venner med Trine Dyrholm og Jakob Cedergren. Bro har også gået på skuespillerskolen med Lene Maria Christensen, og er ansat ved Det Kongelige teater. *Offscreen* sætter således modtageren i en fiktiobiografisk forhandlingssituation, hvor vi må forhandle mellem de informationer, vi får gennem værket og vores mediekulturelle viden.

Der er dog også aspekter af karakteren Bro, som ikke har nogen form for hold i virkeligheden. Bro og Lene er ikke gift i virkeligheden, og deres ægteskab kan derfor af gode grunde ikke være udfordret, ligesom vi også er klar over, at den virkelige pendant til karakteren Bro selvfølgelig ikke har slået nogen ihjel. Alligevel ligger der en form for uafgørlighed i, at han både er og ikke er den samme person i *Offscreen* og i virkeligheden. Dette understreges yderligere af, at filmen er optaget over et helt år:

> Offscreen var decideret udtænkt i forhold til de meget begrænsede midler, vi havde til rådighed. En af de ting, vi kunne spille med, var at redefinere optageformen. I stedet for at lave en film med seks ugers optagelser valgte vi en anden produktionsform og optog filmen over et år. På den måde kunne vi lade tiden spille med som en markør: årstiderne og vægten, der skifter; håret, der bliver længere og kortere
>
> (Jørholt 2010: 24)

Ved at lade optagelserne foregå over så lang tid, bliver grænserne mellem fremtoningen hos den virkelige og den fiktive Bro udvisket, fordi der ikke på samme måde er et kostume, der er med til at definere karakteren. Vi ser således Bro med skiftende hårvækst, vægt og tøj, og det er usandsynligt, at den virkelige Bro altid har haft den fiktive Bro i tankerne, når han eksempelvis har været ved frisøren. Det faktum at filmen er optaget over et helt år, er også med til at givet et indtryk af, at filmen reelt er blevet et liv for både Boe som instruktør, men især for Bro som skuespiller. Dette forsøger Boe at inkorporere i sin film, og tage det med som "en udfordring, en væg, man kan spille bold opad" (Jørholt 2010: 24).

Bro udvikler sig i løbet af filmen i en retning, der kommer længere og længere væk fra hans pendant i den virkelige verden, hvorfor vi forhandler både i forhold til den Bro, der eksisterer inden for filmens diegese og den Bro, der eksisterer i virkeligheden. I begyndelsen er der et biografisk overskud, som burde blive undermineret hen imod filmens slutning i takt med, at Bro udvikler sig i en decideret pervers og voldelig retning. På trods af, at vi selvfølgelig er klar over, at den virkelig Bro er lige så lidt morder, som han er forsvundet, fastholdes vi alligevel i den tøvende forhandlingsposition, som fiktiobiografismen etablerer.

Christoffer Boe spiller også en fiktiobiografisk udgave af sig selv. Den fiktive Boe spiller rollen som instruktør på Bros film, og medvirker desuden som en vigtig del af filmes diegese. Det, at han selv har en afgørende rolle i filmen, sætter fokus på Boes iscenesættelse af sig selv. Hans rolle som instruktør tematiseres, hvorfor den empiriske Boe sættes op imod den fiktive. På den måde kan Boe selv bestemme, hvilket udtryk han vil give af sig selv som instruktør. Denne mise en abyme-figur vil blive behandlet og uddybet i et senere afsnit.

I filmens sidste scene bliver Bro som bekendt tævet. En pudsig detalje ved denne episode er, at det er Mikkel Kessler, som uddeler håndmadder til Bro. Der er således en form for tværverdslig identitet mellem den mand, der slår Bro og den virkelige verdens Mikkel Kessler. Kesslers tilstedeværelse kan have to funktioner: Enten styrker det illusionen, idet Kessler *er* bokser, og dermed slår en proper næve. På den anden side, kan illusionen brydes, da Kesslers tilstedeværelse ikke er naturlig, og den umiddelbare relation til de andre personer i filmen er svær at gennemskue. Vi mener ikke, at det med sikkerhed kan afgøres, hvilken læsning, der er mest oplagt, og i denne sammenhæng

er sammenhængen mellem den fiktive og den virkelige person ikke andet end en lille leg med den opmærksomme seer.

Foruden de tværverdslige identiteter mellem virkelige og fiktive personer, ses der også en tværverdslig identitet mellem fiktive og virkelige institutioner og geografiske steder. Institutionerne har samme funktion i virkeligheden, som de har i filmens fiktive univers; for eksempel *Det Kongelige Teater* og avisen *Politiken* (sekvens 3 og 25), som har rod i den faktuelle verden, og deres tilstedeværelse i filmen bruges til at sløre skellet mellem virkeligheden og det fiktive univers. Filmen er optaget 'on location', og placeres dermed ude i den virkelighed, vi også befinder os i. Der er således en tværverdslig identitet mellem det København, vi møder i *Offscreen* og det København, der eksisterer uden for værket. Denne sammenhæng markeres blandt andet af *Det Kongelige Teater* og *Eiffelbar* (sekvens 30), som begge har en pendant i den virkelige verden. Fordi Boe dyrker byen og tilskriver den en bærende betydning, tematiseres den:

> Jeg synes, byen spiller fint sammen med min overordnede interesse i menneskelige relationer. Byen er for mig en væsentlig medspiller i det moderne liv, helt ned på det konkrete niveau, hvor byen er fuld af minder og erindringer om levet liv [...] Dertil kommer et kontant økonomisk aspekt: Vi laver lowbudget-film, men prøver at få dem til at se ud af noget ved at bruge byen som gratis medspiller - den giver os production value på en nem måde
> (Jørholt 2010: 21)

På samme måde som Boe har valgt at give kameraet til skuespillerne, lader Boe byen spille aktivt med, for på den måde at lade byen være et medskabende element. Byens puls påvirker stemningen fordi det gør en forskel, hvad tid på dagen og hvor scenerne foregår. Byen kommer for eksempel til udtryk gennem lys og lyd. Gadelygterne er ofte vores eneste belysning, og reallyden fra trafik og andre mennesker er med til at skabe filmens samlede auditive udtryk. Byen er et tydeligt tema og dermed et vigtigt element for filmens samlede udtryk. Derudover repræsenterer det en intertekstuel reference til Boes andre værker, fordi byen er en gennemgående tematik i hans samlede oeuvre.

Når de faktiske personer, steder og institutioner inddrages som en del af det fiktive univers, placerer filmen sig et ikke nærmere defineret sted mellem virkelighed og fiktion, og balancerer således på kanten af den hårfine grænse mellem de to. Det at filmens persongalleri har deres hverdag det

samme sted som os, tager på mange måder fiktionen ud i virkeligheden, men på samme tid tager det virkeligheden ind i fiktionen, og grænserne mellem det diegetiske og det ekstra-diegetiske flyder dermed ud. At filmen besidder forskellige, og meget tydelige, former for tværmeta er med til at skabe både filmens illusoriske og refleksive niveau.

SPEJLINGER I *OFFSCREEN*

Der er i *Offscreen* eksempler på alle Stistrups grundtyper af mise en abyme. For at anskueliggøre det vil vi i det følgende begynde med de simple spejlinger, dernæst de uendelige spejlinger og slutteligt de paradoksale spejlinger.

Det faktum at filmen i sig selv handler om skabelsen af en film; og altså er en film i en film, udgør en dobbeltspejling på et simpelt niveau. I den sammenhæng ses også en simpel spejling, idet det fiktive univers spejler et virkeligt univers; Boe spejler Boe, Bro spejler Bro og så videre.

(sekvens 8)

På det næste niveau ses de uendelige spejlinger, og *Offscreen* byder på en række iøjnefaldende eksempler på disse. Meget konkret foregår der en sådan spejling, hver eneste gang Bro filmer sig selv i et spejl (eksempelvis sekvens 8, 18 og 42). Det giver tilskueren en fornemmelse af at stå mellem to spejle, der gensidigt spejler hinanden, og er samtidig med til at tematisere kameraet, ved at vise det i Bros hænder. Et andet eksempel på en uendelig spejling er, da Bro taler med Katrine Wiedemann på Det Kongelige Teater (sekvens 23). Her har Bro fået et lille nyt kamera, som han filmer sig selv med,

mens han bliver filmet af det store kamera, som er placeret på sminkebordet. Dette udgør den ene dobbeltspejling i denne sekvens. Den anden opstår, da Katrine har stjålet hans optagelser af de andre på teatret, og nægter at udlevere dem til Bro. Vi bliver her klar over, at der er en stor mængde råfilm, som vi aldrig får at se. Det gør, at vi må spørge os selv om, hvad der i virkeligheden er blevet optaget. Til at starte med accepterer man det på filmens illusoriske niveau som en selvfølge, at Bro faktisk *har* lavet disse optagelser, og at de eksisterer i virkeligheden. Det er sandsynligvis ikke tilfældet, og vi ser da heller ikke nogen af disse optagelser. Alligevel overvejer man som tilskuer, hvorvidt det er fordi, den fiktive Bro har skrevet under på ikke at bruge dem, om det er fordi den fiktive Boe vil skåne skuespillerne og respektere deres privatliv, eller om det slet og ret er fordi, de aldrig er blevet optaget. Dette illustrerer, hvordan filmens illusoriske og refleksive niveauer er så tæt forbundne, at de er stort set umulige at skille ad, og repræsenterer *Offscreen*s måske mest paradoksale spejling.

Før vi behandler den mest interessante paradoksale spejling, vil vi først nævne en anden og mere konkret én af slagsen. Denne spejling ses, da Bro er på sættet til den film, han medvirker i, hvor Boe i øvrigt også er instruktøren. Denne spejling uendeliggøres, idet filmen ses på hele fire niveauer, og man skal holde tungen lige i munden for at opfatte, hvem der filmer hvad; filmoptagelserne til *Allegro* (2005), som er en del af Bros 'hjemmefilm', som er en del af Boes film om Bro, som er omdrejningspunktet for Boes film *Offscreen*. På den måde opstår der et klart eksempel på den kinesisk-æske-struktur, som filmen er bygget op omkring.

Den udflydende fortælleinstans i *Offscreen* kan ses som et udtryk for den mest interessante paradoksale spejling. I *Offscreen* ses for det første et glimrende eksempel på en rammefortælling, som ifølge Gemzøe er den mest udbredte mise en abyme-figur, hvor det bliver gjort klart, at Bro har en fortællerrolle, da han har optaget filmen; sin egen kærlighedsfilm. Derudover bliver det her understreget, at også den fiktive Boe har en rolle som fortæller, da han har redigeret optagelserne, og præsenterer dem som en art krimi omhandlende Bros forsvinden. Som endnu et fortællelag ved vi, at den virkelige Boe har en stemme som fortæller, da det er ham, som har instrueret *Offscreen*.

Tilstedeværelsen af tre fortællere gør det til et kompliceret foretagende at bestemme en fortæller, når der optræder sekvenser som sætter spørgsmålstegn ved denne. Man kan her nævne klippet af Lenes ansigt (sekvens 49) og avisforsiderne (sekvens 3), som henvender sig til det ikke-diegetiske niveau, hvis diegesen kun omfatter Bros optagelser, men som henvender sig til et diegetisk niveau, hvis Boe er fortælleren. Derudover er det ikke klart, om en sådan scene er 'skabt' af den fiktive eller den virkelige Boe. Det sætter spørgsmålstegn ved hele skabelsen af filmen og instruktørens rolle i en sådan proces. For at gøre forvirringen total, kan der måske tales om en helt fjerde fortæller i den inderste kinesiske æske; kameraet.

(sekvens 46)

(sekvens 3)

Selvom det er slået fast, at kameraet har Bros synsvinkel, er der alligevel undtagelser. Kameraet er så personliggjort (sekvens 45), og det er så afgørende for filmens handling, at det også er med til at rejse spørgsmål om, hvem der fortæller. I scener hvor Bro ikke styrer kameraet, eksempelvis når han sover og fra sekvens 46 og frem, hvor Bro er flyttet i sin nye lejlighed, kan kameraet næsten siges at have sin egen synsvinkel. I disse situationer er det ikke længere kun Bro, der styrer, hvad der skal filmes; kameraet optager alt. Herefter er det, som med alt andet i filmen, Boe, der har redigeret det, og derfor må han siges at være den overordnede fortæller. For overskuelighedens skyld kan man se på det som et fortællerhierarki, hvor kameraet er nederst. Herefter kommer Bro, så den fiktive Boe og til sidst den virkelige Boe, som er øverst i fortællerhierarkiet. Denne form for fortællermeta kommer derfor til udtryk som en paradoksal spejling, hvor det ikke altid er muligt at afgøre, hvem der fortæller hvad, og i hvilken tid og hvilket rum, det bliver fortalt.

Foruden de meget visuelt konkrete spejlinger i *Offscreen* ses altså også en del mere implicitte mise en abyme-figurer, som især henvender sig til den udefinerbare fortællerinstans. I kraft af at være eksempler på brugen af mise en abyme kan disse metafiktive greb defineres som værkmeta, men på grund af deres markering af værkets fortælleposition, kan de også defineres som et udtryk for brugen af autormeta. Slutteligt vil vi mene, at disse spejlinger kan få karakter af objektmeta, idet deres tilstedeværelse markerer "det intrikate forhold mellem fiktion og virkelighed" (Gemzøe 2001: 39) og og i høj grad gøres til filmens objekt.

LENES ANSIGT

I sekvens 49 er et billede af Lenes ansigt klippet ind, lige inden Bro bliver slået ud, og det bryder derfor fuldstændig med filmens ellers dokumentariske, kronologiske fremstilling. Klippet henvender sig derfor i høj grad til filmens ekstra-diegetiske niveau, idet Bro selvfølgelig ikke ser Lene stå foran sig i den situation. Alligevel accepterer man det på filmens illusoriske niveau, som en slags indblik i Bros tanker. Det giver på absurd vis mening, at Bro forestiller sig sin elskede kone i den pressede situation, idet det giver konnotationer til, at livet passerer revy for øjnene af en, inden man dør. Således kan Lenes ansigt fungere som en form for *bogstaveliggjort metafor*; en metafor for den tabte kærlighed og Bros eget ansvar omkring dette. Det er en metafor som eksplicit gør opmærksom på sig

Fra sekvens 49

selv, altså en metafilmisk markering af filmen som film, som samtidig er berettiget på filmens illusoriske niveau.

Dog må man sige, at det med stor sandsynlighed skal ses som en direkte henvendelse til seeren om, at alt måske ikke er, hvad det ser ud til at være. Filmen gør gennem brugen af addressatmeta opmærksom på sin position som konstrueret fiktion, ved endnu en gang at minde seeren om, at Boe har haft en finger med i spillet; både den Boe som er instruktøren af Bros kærlighedsfilm, og i instruktionen af sin egen film *Offscreen*. Klippet af Lenes ansigt kan også ses som et udtryk for kompositionsmeta, idet der manipuleres med tid og rum. Vi kan kan ikke med sikkerhed afgøre, hvor lang tid, der er gået, siden Bro var i Berlin, men vi har god grund til at antage, at det er et stykke tid

siden. Vi antager desuden, at Bro ikke har haft noget at gøre med Lene siden, og at hun efter al sandsynlighed stadig befinder sig i Tyskland med sin nye kæreste. Klippet af Lene må således være gammelt, men ikke tidligere vist i filmen. Ydermere er det stort set ikke andet end konturerne af Lenes ansigt, som står frem. Baggrunden er sort og kontrasten umådeligt høj, hvilket gør det vanskeligt at placere det i et tidsligt perspektiv til handlingen. Dette er medvirkende til, at vi må sætte spørgsmålstegn ved, hvad der er virkeligt, og hvad der er fiktion inden for filmens univers.
Man bliver som publikum derfor nødt til at revurdere den hidtidige opfattelse af filmen, og man er tvunget til at tage stilling til filmen illusorisk såvel som refleksivt. Det placerer modtageren i en tøvende, stillingtagende position, som yderligere understreges af, at både Bro og Lene kigger direkte ind i kameraet, som forventer de en reaktion fra seeren.

Ved at benyttte addressatmeta på en måde, som så tydeligt falder uden for diegesens præmisser, gør Boe tilskueren opmærksom på, at man har været vidne til et stykke fiktion, hvorfor kontrakten mellem film og tilskuer ændres. På den måde kan det ses som en gestus, som bevirker, at filmen bliver en tematisering af selve det at se en film.

PARAMETA OG BROS BLOG

Offscreens leg med grænserne mellem virkelighed og fiktion begrænser sig ikke kun til filmens diegese, og filmen er således omkranset af flere former for paratekster, der placerer sig uden for filmens autonome verden. Her er de mest opmærksomhedskrævende af denne slags Bros blog, der blev lanceret i ugerne op til filmens premiere, og som, med Boes egne ord, er en alternativ måde at kommunikere med omverden på: "Vi har ikke store budgetter, vi er ikke en film, som af sig selv nok skal rulle hjem, vi må tænke anderledes. Det kan vi bl.a. gøre ved at kommunikere med omverden på en mere direkte måde" (Eising 2006). Bloggen kredser mestendels "Om livets glæder, sorger og hvorfor Boe er et dumt svin" (www.nicolasbro.blogspot.dk). Ved hjælp af denne blog lever karakteren fra *Offscreen* videre i virkeligheden, og på sin vis resulterer det i, at en bid af fiktionen også lever videre i virkeligheden - omvendt har det også den konsekvens, at en del af virkeligheden forgrener sig ind i fiktionen. Bro blogger således under sit eget navn på domænet www.nicolasbro.blogspot.dk - omend, at det ikke er virkelighedens Bro, men karakteren Bro, som vi introduceres for i Offscreen - men det, at man som modtager stadig er i tvivl, taler direkte ind i selve filmens formål med at skabe flydende grænser mellem virkelighed og fiktion.

At det er *Offscreen*-Bro, der er afsender på bloggen ses generelt ved, at bloggen omhandler filmens premiere, og dertil blogger-Bros forhold til (og forargelse over) instruktøren Boe: "folk tror at Christoffer Boe har lavet filmen. det er løgn./ det er min film. og vi er ikke engang venner./ han har bare taget filmen og al æren" (Bro 2006: "Pizza og Offscreen"), samt adskillige kommentarer og blogindlæg, der vidner om en Bro, der stadig er i en nedadgående spiral, hvor formålet stadig er at få Lene tilbage: "jeg har ikke fortalt jer om min store kærlighed./ kvinden i mit liv. min kone./ det vil jeg sådan set heller ikke nu./ jeg vil bare sige at jeg nu ved hvor hun befinder sig og/ at jeg har tænkt mig at opsøge hende i aften" (Bro 2006: "Stor ting"). I et senere indlæg beretter Bro om det mislykkedes forsøg på at vinde Lene tilbage, hvilket vidner om, at han stadig har en art sindsforstyrrelser, der gør, at han har svært ved at skelne mellem virkeligheden og den fiktion, han prøver at opbygge:

> min kone. min elskede./ jeg har længtes efter hende i 6 mdr. og så vil hun ikke se mig./ jeg står med blomster og kage foran hendes dør som jeg endelig har/ lokaliseret - og så ser hun med rædsel på mig./ som om jeg er et monster./ mig! et monster. jeg står for helvede med blomster og kage./ hvad har hun tænkt sig - at jeg knepper hende med citronmånen./ hvad fanden er det der sker her i livet./ hvorfor kan hun ikke bare se min nye krop for hvad den er?/ et smukt tempel for en sund sjæl
> (Bro 2006: "Åhh nej")

Ligesom med Bros udtalelser på bloggen om, at Boe har stjålet filmene, at Lene stadig 'gemmer' sig for ham og adskillige andre udtalelser, må vi gå ud fra, at blogindlæggene op til premieren er udkommet i realtid. Bloggen følger derfor den kronologi, *Offscreen* har etableret. Her kan man eksempelvis spørge sig selv om, hvorvidt Nicolas Bro stadig er forsvundet, som filmens indledende titler starter med at påpege.

Herudover dukker flere problematikker op. Går man ud fra, at blogger-Bro er den samme karakter som *Offscreen*-Bro, må modtageren nødvendigvis tage sammenhængen mellem de to med et gran salt. For i tilfælde af at disse to 'karakterer' er den samme, hvordan kan Bro så gå til premiere og filmfestivaler? Det burde i princippet ikke være muligt, eftersom *Offscreen*-Bro har slået en kvinde ihjel - og som tilmed er gået under jorden. Lig *Offscreen* må man derfor tage bloggen, for hvad den er: Drilsk PR, der er bygget op om forfalskede dokumentariske genrer, der er med til både

at forstærke og samtidig forvrænge autenciteten i *Offscreen*. Læser man bloggen inden, man har set filmen, er dette dog ikke et problem, da man således er uvidende om filmens slutning.

Den alternative markedsføring af *Offscreen* med bloggen i førersædet er således med til at sætte spørgsmålstegn ved filmens forhold til virkeligheden, eftersom konteksten får en øget betydning ved blandt andet at trække på blogformatets cirkulationsværdi, virale potentiale og nyhedsværdi. Derudover giver bloggen filmen et længere liv, eftersom Bro med sin blog lader handlingen fortsætte og i nogen grad udspille sig i 'virkeligheden'.

Udover bloggen er filmens omslag også værd at behandle, når man ser på parameta i forbindelse med *Offscreen*. Omslaget har en direkte relation til filmen, hvorfor denne ifølge Genettes begreber må kategoriseres som en peritekst. På forsiden af omslaget ser man Bro stå med et kamera vendt mod sig selv i den ene hånd og et bat i den anden, mens man i baggrunden ser den nederste del af en kvinde, der ligger ned. Dette kan siges at være en foregribelse af filmens handling, eftersom lige netop denne opstilling i retrospekt leder tankerne hen på filmens sidste scener. Hvis man derfor på forhånd studerer filmens omslag, vil man derfor være klar over, at filmen har visse undertoner fra thrillergenren, hvilket i den grad underbygges af brugen af farver. På filmens omslag er rød, sort og hvid dominerende, hvilket kan defineres som intermeta; både fordi farverne referer til Boes andre film såvel som andre film inden for samme genrer. I flere af Boes film er særligt farverne rød, sort og hvid gennemgående, hvorfor de derfor bliver tematiseret. På den måde fungerer farverne som en intern reference til Boes andre værker, hvorfor det dermed bliver en reference af intertekstuel

(fra henholdsvis sekvens 7, 12, 44 og 49)

karakter til Boe som instruktør. Sammensætningen af særligt disse farver konnoterer ydermere til horror- og thrillergenren, hvor farverne bruges hyppigt til at skabe en dramatisk og dyster stemning.

Den røde, hvide og sorte farve forgrener sig ydermere ind i filmen, hvor de præsenteres i løbet af filmens første sekvenser. I løbet af filmen bliver deres tilstedeværelse mere og mere udtalt, hvilket sker i takt med Bros deroute, for til slut at være de eneste fremtrædende farver.

Ud fra de behandlede paratekster fremgår det derimod, at filmen i højere grad bør opfattes som et transmedielt fænomen, der forgrener sig i flere retninger, eftersom disse paratekster kan få modtageren til at stille spørgsmålstegn ved og revurdere Offscreens status som hverken fiktion eller virkelighed.

Når *Offscreen* både i sin handling og ved direkte påtalelser som "kameraet lyver ikke" (sekvens 13) kredser om det ontologiske grundspørgsmål om, hvad der er virkelighed, og hvad der er fiktion, er der tale om objektmeta. Det eksistentielt betonede spørgsmål bliver filmens hovedærinde, og ved et intrikat blandingsforhold mellem forskellige former for metafiktive greb bliver forholdet mellem virkelighed og fiktion til filmens hovedærinde. Metafiktion kræver i sin grundessens en aktiv modtagerrolle, eftersom metafiktion i høj grad opstår i med- og modspillet mellem værk og læser. Når filmen tematiserer det gensidigt afhængige forhold mellem fiktion og virkelighed, som i *Offscreen* hænger i en aldeles tynd tråd, rækker filmen udover sin egen diegese og kræver validitet både i sit eget diegetiske univers såvel som i den ekstra-diegetiske omverden. Vi som seere får aldrig lov til at glemme, at det vi ser, er fiktion. Men Boe formår alligevel at holde modtageren i limboland, eftersom kameraet er det eneste faste holdepunkt for Bro, hvorfor det på samme måde bliver det for modtageren.

Analyse af Sandheden om mænd

PARAFRASE

Sandheden om mænd udkom i 2010 og er instrueret af Nikolaj Arcel, som i samarbejde med Rasmus Heisterberg også har skrevet manuskriptet. Filmen handler om den 34-årige manuskriptforfatter, Mads (Thure Lindhardt), som flytter sammen med sin kæreste, Marie (Tuva Novotny). Mads er ansat som 'strukturmand' på en dansk tv-serie, hvor han sørger for, at serien overholder de krav, der

er til dramaturgiske kurver. Han er træt af sit job og sin kæreste gennem ti år, og bliver ramt af en eksistentiel krise, som får ham til at sige sit job op og gå fra sin kæreste. Mads flytter for sig selv med ønsket om at genfinde sine kreative skriveevner og møde den store kærlighed - og at lære sandheden om livet. Efter et en lang række frygtelige dates og en masse lige så ringe idéer til film, møder han heldigvis den unge, frisindede Julie (Rosalinde Mynster), som han forelsker sig hovedkulds i. Julie er aspirerende kunstner, og de ender med at flytte sammen, blot for at hun dagen efter housewarming tager til Berlin. Mads tænker tilbage på livet med ekskæresten og opsøger hende i håbet om, at de kan finde sammen igen flot for at erfare, at hun nu danner par med en kollega. Mads flytter hjem til sine forældre, og her går det op for ham, at hans liv er struktureret som en film, med de klassiske vendepunkter, som han kender så godt fra sit arbejde. Derfor analyserer han sit eget liv, og ender med at finde en løsning på alle problemerne.

SANDHEDEN OM… ARCEL?

Der er ingen tvivl om, at karakteren Mads i *Sandheden om mænd* har en hel del fællestræk med instruktøren Nikolaj Arcel og hans medforfatter Rasmus Heisterberg. Dette ses i kraft af Mads' profession som manuskriptforfatter og ved en række referencer til især Arcels liv. Derudover er filmen spækket med intertekstuelle referencer til deres tidligere film.

Selvom filmen i sin titel påstår at give sandheden om (alle) mænd, er der måske i virkeligheden tale om, at den kommer med sandheden om Arcel og Heisterberg - eller i hvert fald en art version af, hvad der foregik i deres liv op til skabelsen af filmen. I et interview fra *Politiken* fortæller Arcel om, hvordan han havde en ret alvorlig samtale med Heisterberg om deres respektive parforhold:

> "nu var vi simpelthen nødt til at blive voksne og træffe nogle valg. Vi kunne ikke blive ved med at tro, at film kunne fylde hele vores liv. Så vi besluttede os for at sige endeligt psykologisk ja til vores kærester. Bare at gøre det og få det hele. Børn, hus og ægteskab" Så tog de hjem. Og så gik begge deres forhold i stykker
> (Thorsen 2010)

Således er det altså af Arcel selv slået fast, at karakteren Mads deler nogle fællestræk med begge manuskriptforfattere, om end det, i forhold til ovenstående, må siges at være på et plan, som ikke kan

tilskrives de to alene. I stedet er der nok her tale om en mere generel tendens blandt den generation af mænd, som Arcel selv kalder Peter Pan-generationen: "moderne mænd, der ikke tør blive voksne af angst for at ende som omvandrende zombier med parcelhus, pattebørn og parforholdsparanoia" (Eskesen 2010). På trods af at Mads ifølge Arcel sagtens kan ses som et billede på den 'moderne mand', er der dog en række ting, som yderligere knytter ham til især Arcel selv. Disse ligheder kommer både til udtryk i form af tværmeta og intermeta, og kræver selvfølgelig, at man er bekendt med, hvem Arcel er som instruktør og i nogen grad som privatperson. De intertekstuelle referencer ses først og fremmest i visningen af klip fra Mads' tidligere film. Den første er animationsfilmen *Rejsen til Zekaya*, som ifølge Mads var en stor succes. I udtryk (og titel) minder den til forveksling om animationsfilmen *Rejsen til Saturn*, som udkom i 2008, og som har både Arcel og Heitserberg som manuskriptforfattere. Denne reference er altså tilgængelig for de fleste, som ellers er bekendte med filmens eksistens. Filmenes præmisser, visuelle udtryk og replikker har mange ligheder, og som om det ikke er nok, kan man i rulleteksterne til *Sandheden om mænd* se, at manden, der lægger stemme til Noller og Syrling i *Rejsen til Zekaya* er ingen ringere end Thorbjørn Christoffersen, som stod for både instruktion, storyboards, stemmeinstruktion, klipning med mere på *Rejsen til Saturn.*

(Sekvens 18, billede fra *Rejsen til Saturn)*

Mads' seneste film *Høstblomst* kan formentlig læses som en reference til Arcel og Heisterbergs *En kongelig affære* (2012), selvom den på daværende tidspunkt ikke var udkommet endnu. *Sandheden om mænd* blev nemlig til, mens Arcel og Heisterberg ventede på, at finansieringen af *En kongelig*

affære faldt på plads (Vandrup 2010). Begge film er baseret på bøger, og ligeledes er de begge historiske periodedramaer.

Der ses også referencer til en række af Arcels andre film gennem valget af skuespillere. Anders W. Berthelsen, som både spiller en hovedrolle i *Høstblomst*, og som også medvirker i scener fra *Jagten på Lærke* (sekvens 23) medvirker yderligere i et hav af film som enten Arcel, Heisterberg eller de begge to har skrevet og/eller instrueret. Anders W. Berthelsen er med i *Klatretøsen* (2002) *Kongekabale* (2004), *Der var engang en dreng* (2006) *De fortabte sjæles Ø* (2007) og *Cecilie* (2007), som har enten Arcel, Heisterberg eller begge i produktionen. Der ses en tværverdslig identitet mellem den Berthelsen, som optræder som skuespiller i *Sandheden om mænd* og virkelighedens Berthelsen, fordi han udelukkende optræder som skuespiller i Mads' film, og altså ikke som en karakter i filmens egentlige diegese. Ved at være eksplicit repræsenteret i både Mads' og Arcels film, er han derfor med til at understrege lighederne mellem Mads og Arcel (og Heisterberg). Det samme er på spil i forbindelse med eksempelvis Lars Mikkelsen, som medvirker i både *Kongekabale*, *De fortabte sjæles Ø* og *Cecilie* og Nicolaj Kopernikus, som medvirker i *Kongekabale* og *De fortabte sjæles Ø*. Det er vigtigt at understrege, at skuespillere i sig selv ikke generelt fungerer som en intertekstuel reference, men at de i denne sammenhæng er med til at forstærke og underbygge de intermetatekstuelle aspekter, der i forvejen er på spil i kraft af parallellerne mellem Mads og de to manuskriptforfattere bag *Sandheden om mænd.*

Som en afsluttende kommentar til lighederne mellem Mads og især Arcel kan det nævnes, at Arcel i 2010 datede Rosalinde Mynster, som spiller Julie i *Sandheden om mænd*. Mads' reaktion på bruddet med Marie og den efterfølgende romance med Julie er da heller ikke taget ud af den blå luft. Arcel fortæller, hvordan han og Heisterberg blev "»sådan nogle klicheer på filmfolk, der hele tiden tager til fester for at charme piger«. Pludselig sagde de også hele tiden 'nice', og Nikolaj Arcel lagde sin noget flossede tøjstil på hylden og begyndte i stedet at gå i sneakers og hættetrøjer »for at prøve at se 10 år yngre ud«" (Thorsen 2010). Rosalinde Mynsters mor, Karen-Lise Mynster har rollen som Mads' sexolog-mor (Arcels egen mor er i øvrigt psykolog) og Arcels søster Nastja Arcel spiller rollen som Julies mor.

Det er ikke kun Arcel og Heisterbergs værker, der refereres til gennem brugen af intermeta. Allerede i en af filmens første scener etableres der en opmærksomhed på brugen af intermeta, når Mads gennem voice-over siger: "Jeg har aldrig skrevet en god tale til en film. Den der med den grønne

og den gule tale, hvorfor fandt jeg ikke på den? Hvorfor fandt jeg ikke på den film?". Her refereres selvfølgelig til Thomas Vinterbergs kendte og anerkendte dogmefilm *Festen* (1998). Med denne implicitte reference tematiseres filmens mange intertekstuelle referencer allerede fra begyndelsen, hvorfor modtagerens refleksive rolle markeres.

Mads' film *Johnnys sidste kup* leder eksempelvis tankerne hen på flere andre film. Eksempelvis Lasse Spang Olsens film *Den sorte madonna* (2007). Den havde premiere samme år som Arcel og Heisterbergs *De fortabte sjæles Ø* (2007), faktisk ikke med mere end fem dage imellem sig, hvilket formentlig har haft stor indflydelse på billetsalget. Både *Johnnys sidste kup* og *Den sorte madonna* handler om en 'pensioneret' røvers sidste endegyldige kup. *Johnnys sidste kup* har Kim Bodnia i hovedrollen som Johnny, og selvom Bodnia ikke var med i *Den sorte Madonna*, har han været med i stort set alle andre af Spang Olsens film. Vi nævner her i flæng; *I kina spiser de hunde* (1999), *Jolly Roger* (2001), *Gamle mænd i nye biler* (2002), *Inkasso* (2004) og *Den gode strømer* (2004). Som et sidste sammenligningspunkt kan man i rulleteksterne til *Johnnys sidste kup* se, at den krediterede instruktør hedder Kasper Bang, hvilket næppe er en tilfældighed. Der ligger dog en indbygget kritik af denne film, idet Mads siger, at hverken anmelderne eller han selv var særlig vild med filmen, og at han mener, det skyldes dens uoriginalitet (sekvens 11). Og netop denne betragtning synes at være rigtig. På trods af at informationerne om *Johnnys sidste kup* er meget sparsomme, kan vi ikke undgå øjeblikkeligt at tænke på *Blinkende lygter* (2000). Dette kommer sig først og fremmest af den udspillede scene, som introducerer Mads' film.

(Billede fra *Blinkende lygter*, sekvens 11)

Denne trækker kraftige tråde til en lignende fra *Blinkende lygter*: De stereotype karakterer (den sure leder, den halvdumme med huen, der altid spiser og så videre), lokationen, formålet med mødet og den umotiverede vold, som får komisk karakter. En anden markant lighed ses i form af filmenes afslutningsscene. Vi ser i *Johnnys sidste kup*, hvordan karaktererne til sidst går ud i vandet til lyden af "en eller anden positiv up-beat-sang, der signalerer, at uanset hvad der er sket, skal det hele nok gå alligevel" (sekvens 11). Lyder det bekendt? Scenen ligner i hvert fald til forveksling en ikonisk scene fra *Blinkende lygter*. Derfor lyder det heller ikke helt forkert, når Mads selvbevidst pointerer manglen på originalitet: "Det var som om, jeg bare gentog noget, som var lavet før" (sekvens 11).

(sekvens 11, *Blinkende lygter*

Mads har svært ved at tænke ud af boksen, og flere af de idéer man ser ham hænge op på den nøgne væg i hans nye lejlighed, refererer da også til film, der allerede eksisterer, eller som var ved at blive til. Han skriver blandt andet "Superheltefilm - Dansk" og referer med stor sandsynlighed til *Antboy* (2009), som udkom året før, og som Arcel var med til at skrive manuskriptet til. Hans post-it med titlen "Afghanistanfilm" - referer unægteligt til *Armadillo* (2010), som udkom samme år som *Sandheden om mænd*, og mon ikke han med "Vikingefilm" sender en kærlig tanke til *Valhalla Rising* (2009), som også udkom året forinden.

Endnu en intertekstuel reference optræder, da Mads og Cilla går tur ved vandet, og hun taler om en film: "Jeg synes bare den er så overvurderet. Altså de vader jo bare rundt på nogle bjerge, og så en gang imellem stopper de op og tuder over, at ham troldmanden er død" (sekvens 30), hvortil Mads svarer: "Måske skal du prøve at læse bogen altså. Den er meget bedre!" (sekvens 30). De taler selvfølgelig om Peter Jacksons filmtriologi *Ringenes Herre* (2001-2003), baseret på J.R.R Tolkiens bøger af samme navn (1954-1955). At Mads som filmmand fremhæver bøgernes kvalitet over

filmenes kommer til at fremstå som en (selv)ironisk kommentar. Både til hans eget erhverv, og hele konceptet omkring adaptationer.

Slutteligt leder Mads' sort/hvide kunstnerdrøm *På kanten af evigheden* tankerne hen på Christoffer Boes *Alting bliver godt igen* (2010). Begge film har Jens Albinus i hovedrollen, og hans replik: "Hvis dit liv var en film, ville du så se den?" (sekvens 49) referer til Boes film, hvor man kan tale om, at det netop er, hvad der sker i denne films slutscene. Replikken kan samtidig læses som en kommentar til, at Mads (og Arcel) er ved at skrive filmen om sit eget liv, og derfor fungere som en kommentar til ham selv - for gider han egentlig selv at se sit liv som en film? Derudover markerer inddragelsen af denne type kunstfilm et af filmens hovedærinder, som har at gøre med, hvordan *Sandheden om mænd* forholder sig til forholdet mellem kunstfilm og Hollywood-film. *På kanten af evigheden* parodierer kunstfilmen i en grad, der ikke er til at overse, hvilket ultimativt tydeliggøres, da filmens karakter spontant bryder ud i en form for russisk dans (sekvens 49). Dette perspektiv uddybes senere i analysen.

De mange intertekstuelle referencer fungerer i denne film som intermeta, og de bevirker for det første, at der trækkes paralleller fra Mads til filmens instruktør og manuskriptforfattere. Tilstedeværelsen af Mads' tre tidligere film er alle eksempler på en implicit iboende intertekstualitet, som måske forsøger at fremstå eksplicit ved at gøre så kraftigt opmærksom på sig selv, og imitere virkelige film. Dog må den kategoriseres som implicit, idet de viste film ikke eksisterer i virkeligheden. Afkodningen af referencerne er således afhængige af modtagerens mediekulturelle viden. Sammen med filmens andre former for metafiktion er dette med til at understrege, hvordan der opstår en uafgørlighed i forholdet mellem fiktion og virkelighed, fordi værket hele tiden rækker ud over sin egen kontekst. Derudover er brugen af intermeta også med til at understrege filmens konstruktion ved at sætte fokus på dens placering i et mediekulturelt landskab. Dette greb bevirker, at modtageren forstår filmen som en del af et fiktionsfællesskab, hvor de enkelte værker gensidigt kan påvirke hinanden på mange forskellige måder. Ligeledes kan man argumentere for, at selvom man måske godt kan nyde filmen for dens fortælling, vil der gå meget tabt, hvis ikke man fanger nogle af de mange intertekstuelle referencer til Arcel og Heisterbergs andre film, da de i kraft af deres overflod fremstår som en essentiel del af læsningen.

VOICE-OVER SOM FORTÆLLENDE INSTANS

Vi er ikke mange minutter inde i filmen, før et af filmens mest gennemgående metafiktive greb præsenteres i form af Mads' fortællerstemme som voice-over. Mads' stemme bryder den diegetiske lyd fra Maries tale, hvorved han giver os et indblik i sine tanker:

> Jeg tror, jeg har spist et eller andet, jeg ikke kan tåle. Hvorfor har jeg det ikke ligesom alle de andre? Jeg kan ikke mærke noget. Jeg har lyst til at gå op og spille computer. Hvem fanden har givet os en porcelænsenglesæbeholder? Det er sådan nogle gaver, jeg får fra nu af. Maries tale er lang. Jeg har aldrig skrevet en god tale til en film. Den der med den grønne og den gule tale, hvorfor fandt jeg ikke på den? Hvorfor fandt jeg ikke på den film? Hvem er han? Jeg kender ikke halvdelen af de her mennesker. Det er sjovt med Marie. Vi har været sammen i ti år. Hun er ikke engang min type (sekvens 4)

Han kommenterer på, hvad Marie siger og på en grim gave, taler om sit helbred og deres forhold i en lang ustruktureret, ucensureret tankestrøm, mens de diegetiske lyde i baggrunden er skruet ned til en baggrundsstøj. Modtageren er altså helt med inde bag pandelappen på hovedpersonen, og får en fuldstændig ufiltreret udgave af hans tanker om, hvad der sker i og omkring ham selv. Efter et flashback til "den bedste aften i mit liv" (sekvens 5) stopper både musikken og voice-overen brat, da hans opmærksomhed igen vender tilbage til Marie og gæsterne til deres indflytterfest.

Voice-overen er allestedsnærværende i hele filmen, og kan fungere på forskellige måder, dog altid ved at give et indblik i, hvad Mads tænker på. Den kan fungere som stream of conciousness, som i eksemplet ovenfor, hvor der ikke synes at være noget egentligt mål med talen, udover at give os en indforstået relation til Mads. Voice-overen kan også være af forklarende karakter, som da Mads og Marie er ved at komme op at skændes, og han gennem voice-overen forklarer modtageren, hvorfor han nu vil handle, som han gør: "Det her kan blive ved i flere timer. Der er kun én måde at stoppe det her på" (sekvens 8). Derefter går han over og påtager sig skylden og foreslår i stedet med et glimt i øjet, om ikke de skal gå op i seng. På dette tidspunkt er vi allerede informerede om, at Mads' mor er sexolog, og at Marie synes, at han har godt styr på, hvad der sker mellem lagnerne (sekvens 4), hvorfor vi slutter, at Mads bruger sex som en strategi til at undvige en diskussion. Brugen af voice-over kan også fungere som en overgang mellem virkelighed og fantasi eller virkelighed og flashback, som det

eksempelvis er tilfældet, da han senere samme nat bekymrer sig om sit helbred "Ej, tænk hvis det er hjertet. Det banker alt for hurtigt. Det var præcis det samme, der skete for Jonas" (sekvens 9). Herefter følger et flashback til øjeblikket, hvor Jonas (Rasmus Botoft) faldt om på arbejdspladsen, og vi er på grund af voice-overen klar over, at episoden er fra fortiden.

Uanset formålet med voice-overen, er den med til at gøre seeren opmærksom på filmens konstruktion ved at tillade os et fuldstændig nøgent blik ind i hovedet på Mads. Hans monolog placerer sig på en og samme tid i og uden for filmens diegese, fordi det for Mads må siges at være en del af den verden, han befinder sig i, mens det for de andre karakterer er utilgængeligt. Det virker desuden som en pointe, at Mads deler så mange tanker med modtageren, mens han har ufatteligt svært ved at kommunikere tanker og følelser til de mennesker, han omgiver sig med. Dertil kommer det paradoksale i, at en film, der kalder sig for *Sandheden om mænd* - og altså forsøger at komme med sandheden om cirka halvdelen af verdens befolkning, har et så ensidigt, subjektivt perspektiv, som understreges af voice-overens evige tilstedeværelse.

MULIG VERDENER OG SAMMENBLANDING AF TID OG RUM

Sandheden om mænd er fortalt kronologisk, men med hyppig brug af flashback; både til episoder fra før handlingens egentlige begyndelse, og til episoder, som har udspillet sig inden for filmens rammer. Derudover ses der også scener, hvor Mads i en slags flash-sideways, giver modtageren et fordrejet billede af virkeligheden. Det fungerer som en form for bogstaveliggørelse af Mads' følelser, og ses eksempelvis, da hans single-venner er ved at forlade indflytterfesten for at tage i byen. De siger pænt farvel, og pludselig ser både Mads og modtageren, hvordan de i stedet for at forlade stedet i god ro og orden kaster om sig med champagne, blæser i ryslere, og tydeligvis har det meget sjovere end Mads. Dette sker selvfølgelig ikke i virkeligheden, men kommer til at fungere som en konkretisering af Mads' følelse af at være fanget i sit parforhold og konstant være bange for, at han går glip af noget.

Sekvens 7

Et andet eksempel på denne overskridelse ses, da Mads er blevet forladt af Julie, og et tog pludselig kører gennem stuen. Mads opdager først et klart lys bag sig, hvorfor han rejser sig op, og kigger ind i det, der viser sig at være togets forlygter. Toget brager med høj fart ind gennem lejligheden og ind over Mads.

Sekvens 45

Virkningen understreges af, at Mads faktisk vælter bagover, og hele billedet ryster, mens toget stadig buldrer på lydsiden, og Mads ligger badet i lyset fra lygterne. Det kommer til at fungere som en art bogstaveliggjort metafor for, at man kan have det så dårligt, at man føler, at man er blevet kørt over (af et tog), og klippet bryder dermed med illusionen, hvorfor filmen endnu engang gør opmærksom på sin egen konstruktion, ved netop at inddrage 'urealistiske' elementer i en ellers realistisk fremstilling, fordi vi som modtagere nærmere skal vise os, hvordan Mads føler sig.

Filmens mange flashbacks kan som nævnt have to forskellige tidslige perspektiver; der ses både flashbacks til begivenheder, som har fundet sted før fortællingens begyndelse, og flashbacks til rekonstruktioner af scener, som falder inden for fortællingen. I forbindelse med sidstnævnte genbesøger Mads episoder, som han ønsker, skulle udspille sig på en anden måde. Når Mads 'genindspiller' scener fra sit eget liv, tydeliggøres filmens konstruktion ved, at der gøres opmærksom på filmmediets mulighed for at ændre begivenhedernes gang nærmest ved et trylleslag. Det giver Mads mulighed for at få sine 'lykkelige slutninger', om end de kun eksisterer i hans fantasi. Dette ses eksempelvis, da han omsider tager sig sammen til at besøge sin ven og kollega Jonas, som ligger i koma efter et hjerteanfald. Mads sidder lidt hos ham, og pludselig vågner Jonas fra sin koma, og han er endelig rask. Intet i stilen markerer, at der er tale om en forestillet virkelighed, før vi er tilbage til, at Jonas igen ligger i sengen, og modtageren slutter, at det blot var endnu en af Mads' fantasiverdener. På den måde præsenterer Mads en række mulig verdener, der eksisterer inden for fiktionens ramme, og som han 'besøger', for at se hvordan hans virkelighed kunne have set ud, hvis bare nogle få ting var gået anderledes. Dette ses også, da Mads og Julie har brudt (sekvens 44), hvor han selvransagende gennemgår scener, som vi allerede har været vidne til (sekvens 45).

I rekonstruktionerne reagerer han dog anderledes, og udfaldet er et helt andet. Han gennemgår således episoder i sit og Julies forhold, hvor han ville ønske, at han havde sagt eller gjort noget andet, end han gjorde, for til sidst at ende med den scene, der netop har udspillet sig. I Mads' rekonstruktion går Julie ikke fra ham, men spørger i stedet kærligt, om ikke han nok vil tage med til Berlin. Det er som en miniversion af Eric Bess' *The Butterfly Effect* (2004), hvor hovedpersonen rejser tilbage i tiden for at ændre de skelsættende begivenheder, der har ført ham og hans venner til der, hvor de er i dag. Tesen er, at ændringen af bare en lille ting, kan have indflydelse på udfaldet af hele ens liv. Mads finder da også snart ud af, at det måske gik galt mange år tidligere. Derfor genindspiller han episoden, hvor Marie foreslår, at hun dropper p-pillerne, så de kan få et barn. I den originale udgave (som i øvrigt er et flashback), reagerer han afvisende "Altså.. jeg har bare ikke overhovedet tænkt på, om jeg har lyst til at få børn" (sekvens 30). I genindspilningen reagerer han i stedet ved at sige "Jo for helvede!" (sekvens 53), hvilket resulterer i et flashforward til nogle år senere

i Mads' imaginære liv, hvor han først går med en tumling på armen og bagefter (via endnu et flashforward) sidder og spiller playstation med samme datter, som nu er omkring 8 år gammel.

Sekvens 23

Disse genindspilninger repræsenterer en række mulig verdener, som i princippet kunne eksistere parallelt med Mads' egen virkelighed. Han bruger selv denne teknik i sin skriveproces, hvor han forsøger sig med flere forskellige versioner af den samme scene, i forsøget på at skrive *Jagten på Lærke* (sekvens 23). Han udskifter skuespillere og replikker, men ingen af forsøgene synes dog at virke, selvom han prøver med hele tre forskellige versioner af scenen, for til sidst at opdage, at han selv må spille hovedrollen, og gøre noget ved sagen i virkeligheden.

Ved at gøre det til en del af sit filmiske arbejde at eksperimentere med scenerne på denne måde tematiseres denne form for illusionsbrud i resten af filmen.

Scenen der genindspilles i sekvens 53, er baseret på flashbacket fra sekvens 30, som også kan eksemplificere, hvordan tid og rum ind i mellem overskrides, og der ses sammenhænge på tværs af og igennem filmen. Mads er på stranden sammen med journalisten Cilla, og da de giver hinanden et knus, ser han over hendes skulder op i klitterne, hvor han selv sidder sammen med Marie. Der klippes efter Mads' blikretning, men i et billede er kameraet placeret lige over Mads' skulder, således at han er til stede to steder på samme tid.

Sekvens 30

Scenen, der udspiller sig i klitterne, er således et flashback til en episode, der har udspillet sig mange år tidligere, hvilket blandt andet vises ved, at Marie har langt blond hår, hvilket adskiller sig markant fra hendes mørke page. Vi er desuden klar over, at det må være længe siden, fordi de taler om at få børn. Noget vi i deres skænderi har erfaret, var på tale for otte-ni år siden (sekvens 17). Filmen manipulerer med tid og rum ved at lade Mads være to steder på samme tid men med mange års mellemrum.

Noget af det samme er på spil, da Mads og Marie har det skænderi, som ender med, at de går fra hinanden (sekvens 17). Først ser vi parret inde i stuen, hvor Marie råber og Mads stiltiende tager imod. Gennem en glidende panorering filmes der nu på gulvet lige foran kameraet, hvor Mads og Marie har sex i forgrunden af billedet, mens man stadig kan se Mads sidde i sofaen i baggrunden, og i en og samme bevægelse glider kameraet til døråbningen ud mod køkkenet, hvor de nu sidder og taler sammen. I denne scene er parret flere forskellige steder på en gang, men på tværs af tid. Sådanne scener er et eksempel på kompositionsmeta, fordi filmen bryder med modtagerens opfattelse af tid

og rum, når de ontologiske grænser overskrides, og filmen gør opmærksom på sin egen konstruktion.

Sekvens 17

Alle ovennævnte eksempler, kan kategoriseres som kompositionsmeta, fordi der brydes med filmens kronologi.

HOLLYWOOD-MODELLEN

Filmens komposition er i høj grad præget af af være et eksempel på en mise en abyme. Der opstår altså kompositionsmeta i kraft af filmens kinesisk-æske-struktur, som repræsenterer det, Stistrup kalder en paradoksal spejling. Filmens yderste lag er selvfølgelig Arcels film *Sandheden om mænd*, som er en spejling af filmens andet lag, der handler om Mads' liv. Det tredje lag accentueres, når vi bliver klar over, at Mads måske er ved at skrive *Sandheden om mænd*. Han arbejder i hvert fald med en arbejdstitel, der hedder "Sandheden om...". Således bliver filmen altså en film om selve skabelsesprocessen af samme. Man kan tale om, at der i et fjerde lag kan ses alle Mads' fantasier, drømmesyn, filmklip og spejlinger af virkeligheden. De er udelukkende en del af hans fantasi, men modtageren har adgang til dem på lige fod med Mads. Det er eksempelvis i dette lag, at vi møder Lærke første gang, da hun pludselig dukker op til Mads og Maries indflytterfest, som en manifestation af alt det, Mads føler, han er gået glip af i sit liv (sekvens 6). Vi ser hende først på samme tid som Mads i et flashback til hans ungdom, men da Mads vender tilbage tilbage til stuen, følger Lærke med. I scenen der følger efter festens afslutning, er det i øvrigt bemærkelsesværdigt, at seeren er klar over, at Lærke er kommet tilbage, uden Mads selv ved det (sekvens 6)

Sekvens 8

Vi ser de utydelige konturer af Mads' første kærlighed stå bag ham, men han er ikke selv klar over, at hun 'er der'. Da han kigger op, ser det ud som om, han kan mærke hendes tilstedeværelsen uden at være klar over, hvor hun er, og fokuseringen skifter, så Lærke er skarp og den forvirrede Mads bliver sløret. Modtageren har altså adgang til Mads' indre i en grad, der nærmest overgår hans egen, og hans indre fungerer derfor som fortællinges fjerde lag.

Det er Mads selv, der gør modtageren opmærksom på filmens dramaturgiske struktur ved at fortælle om, hvordan han bruger den i forbindelse med sit arbejde og sine tidligere værker: "Næsten alle film består af den samme struktur. Den består af fem punkter, hvor historien skal tage en drejning" (sekvens 11). De fem punkter karakteriseres af Mads på følgende måde: *Kaldet*: "En udefrakommende begivenhed sætter historien i gang, men hovedpersonen vil ikke involvere sig" (sekvens 11). *1. vendepunkt*: "Hovedpersonen skifter mening og accepterer eventyret. Næsten altid på falske præmisser" (sekvens 11), *midtpunktet*: "Hovedpersonen tager et uigenkaldeligt skridt, i en ny og overraskende retning. Tit i en scene med vand eller regn, som skal symbolisere genfødsel", *2. vendepunkt* "understreges af en symbolsk dødsoplevelse f. eks. en bilulykke. Hovedpersonen opnår en pludselig klarhed, og kan nu løse konflikten ud fra de sande præmisser" (sekvens 11) og til sidst filmens *slutningen* "hvori hovedpersonen har løst alle konflikterne, og som regel opdager, at de sande værdier har været lige for næsen af ham hele tiden" (sekvens 11).

Denne struktur er en version af Kristin Thompsons fire akts-model, som er udviklet for at imødekomme "hvordan Hollywood-fortællingernes hovedkarakterer sætter sig mål, ændrer og udvikler sig undervejs, alt sammen noget, der dramaturgisk set sker for at udsætte den afsluttende forløsning" (Rose 2015: 69). Denne model er flittigt benyttet i den klassiske Hollywood-film, og ses i flere genrer. Den danner også skelettet for *Sandheden om mænd*, hvilket Mads selv påpeger, da han i filmens slutning erkender det (sekvens 58). I denne scene manifesterer modellen sig inde i hans forældres hjem, og modellens kurver slanger sig gennem rummet, mens han opmærksomt følger dem

med øjnene. Mads vænner sig efter de enkelte punkter på kurven, som hang de i stuen i virkeligheden, mens han lægger modellen ned over sit eget liv.

Sekvens 58

Dette giver ham løsningen på hans problem, fordi han finder ud af, hvad der er "galt med strukturen" (sekvens 58). Foruden af pege på filmens egen struktur, gør modellens særlige plads i fortællingen tilskueren opmærksom på fiktionsfilmen på et generelt plan. Det er et udtryk for genre- og kompositionsmeta, som får status af objektmeta, fordi det virker til at være filmens grundlæggende præmis at rette fokus mod filmen som konstrueret fiktion. Og det er netop her, filmens kritiske potentiale ligger.

Ved hjælp af forskellige typer af metafiktion ønsker filmen at positionere sig i forhold til forskellige typer af fiktionsfilm. *Sandheden om mænd* lægger ikke skjul på sine genremæssige relationer, og betegner sig selv som en (anti)romantisk komedie (på forsiden af coveret), hvilket markerer, hvordan filmen både bruger og bryder gængse genrekonventioner. Dertil kommer, at det må siges at være en decideret metafilm, fordi det bliver en del af filmens hovedagenda af tematisere skabelsen, forventningerne og modtagelsen af film. Filmens største pointe er dog, at det godt kan lade sige gøre på een gang både at være en pleasende Hollywoodfilm og en metafilm, og at det ene på ingen måde udelukker det andet. I spændet mellem illusionen og refleksionen opstår derfor den produktive tøven hos modtageren, som giver plads til filmens kritiske potentiale. En kritik af det finkulturelles utilnærmelighed og en ide om, at en god film ikke behøver at være svært tilgængelig,

for at have et metafiktivt ærinde, hvilket indebærer en anerkendelse af, at brugen af genrer og konventioner med rod i den klassiske Hollywood-film, ikke er mindre værd end en kunstfilms brud med samme.

TV-SERIER

Analyse af "Den hvide flok" fra *Riget I*

PARAFRASE

I 1992 var Zentropa økonomisk udfordret, og Peter Aalbæk og Lars von Trier måtte tænke ud af boksen for at skaffe penge hjem til deres projekter, som dengang blandt andet omfattede det metafiktive melodrama *Breaking the Waves* (1996). Løsningen blev et samarbejde med DR: Trier skulle lave en tv-serie. Resultatet blev *Riget*, der første gang blev sendt på tv i 1994 i fire afsnit. Trier har selv ved mange lejligheder kaldt *Riget* for venstrehåndsarbejde, men ikke desto mindre var det *Riget,* der åbnede folkets hjerter for Trier, og serien blev intet mindre end en succes (Espersen 2014). *Riget* udspiller sig på Rigshospitalet, hvor vi følger et farverigt persongalleri bestående af blandt andre Fru Drusse (Kirsten Rolffes) og overlæge Stig Helmer (Ernst-Hugo Järegård), der kastes ud i både over- og underjordiske hændelser på landets førende hospital, Riget. Porten til Riget er nemlig begyndt at åbne sig, og uhyggen er begyndt at brede sig i gangene på Riget. Således udfolder serien sig på kontrasterende vis mellem de konkrete videnskaber og det okkulte, uhyggelige og åndelige, mens vi følger den daglige gang på hospitalet blandt ansatte og patienter på neurokirurgisk afdeling. I 1997 fulgte *Riget II,* der ligeledes bestod af fire afsnit. *Riget* var oprindeligt planlagt til tre sæsoner, men af ukendte årsager blev der kun lavet to. Den følgende analyse er lavet med udgangspunkt i afsnit 1 "Den hvide flok", med enkelte inddragelser fra serien som helhed.

GENREBRUD- OG BLANDINGER I RIGET

Introsekvensen til *Riget* er delt i to: Den første del placerer serien i en art forhistorisk ramme, hvor en voice-over fortæller om blegemændene, som i gamle dage holdt til der, hvor Rigshospitalet nu ligger, mens voice-overen siden proklamerer, at overtroen blev skiftet ud med videnskab, da

Rigshospitalet blev bygget. Det tager dog en drejning, da kameraet bevæger sig lodret gennem vand og jord ned i undergrunden, hvor et par hænder rækker op af mulden med speaken: ”Ingen levende ved det endnu, men porten til riget er begyndt at åbne sig op” (Sekvens 1). Herefter ses en overtoning, og RIGET indgraveret i beton fremtræder. Muren begynder at sprække, og blod eller rødligt vand begynder at fosse ud mellem revnerne. Til slut giver muren helt efter, og sprænges af væsken, der fosser ud. Denne introdel foregår i slowmotion, speaken er langsom og også klipperytmen, kameraføringen og overgangene er bløde og rolige. Billederne er lyse, men holdt i gule toner. Denne indledning ”fungerer som en meget suggestiv for-historie til fortællinger i *Riget*” (Christensen & Kristiansen 1995: 286), hvilket endvidere præsenterer det gennemgående tema i riget: Det åndelige, okkulte og spirituelle sat op imod de konkrete videnskaber. Således sætter denne intro en mytisk ramme om hvert afsnit. Derudover ses der også et eksempel på brugen af tværmeta i kraft af den tværverdslige identitet mellem Rigshospitalet i *Riget* og den pendant, der er, i den virkelige verden. Serien er optaget on location, hvilket er med til at styrke båndet mellem de to hospitaler i hver sin verden. Der er dog (heldigvis) tale om to vidt forskellige steder. I *Riget* er hospitalet ved at falde fra hinanden fordi det hjemsøges, hvorimod vi har en klar forventning om, at der på Riget i vores verden for det første ikke er fare for, at bygningerne styrter sammen om ørerne på os, og for det andet ikke skal være bange for at møde ånder i elevatoren.

Sekvens 1

Den anden del af introen præsenterer de mest fremtrædende karakterer i *Riget* gennem grovkornede introduktionsklip i fastmotion, og klipperytmen er ligeledes i et svimlende hurtigt tempo.

(sekvens 2)

I denne anden del af introsekvensen krydsklippes mellem henholdsvis præsentationer af de forskellige skuespillere og sort/hvid negative billeder af en hylende ambulance, mens hele sekvensen er underlagt ikke-diegetisk musik samt lydende fra ambulancen. Musikken er nok bedst beskrevet som en uptempo, men dog hårdt tonet sang, der er fusioneret med et latinsk munkekor, og således mødes elementer fra krimiserien og det okkulte i et stort sammensurium. Ser man på introsekvensen til henholdsvis *Riget* (del to)*, Homicide: Life on the Street* og *N.Y.P.D. Blue* (1993-2005), vil man foruden det håndholdte kamera kunne se en række bemærkelsesværdige ligheder. Introsekvensernes hurtige klipperytme, kameraets skæve vinkler, præsentationen af skuespillerne og den tempofyldte lydside er ikke langt fra hinanden, og der opstår derfor en klar intertekstuel reference til de to politiserier.

Allerede fra starten tematiseres således *Rigets* overordnede tematikker såvel som de repræsentative genrer: Uhyggen fra gyseren i form af hænderne, der graver sig op ad jorden, munkekoret og de inverterede billeder af ambulance, mens dele af musikken, titler på skuespillerne og billeder fra deres gang på hospitalet iscenesætter seriens genremæssige relation til hospitalssoapen. Kombinationen af disse genrer mærkværdiggøres yderligere af lighederne med politigenren, som optræder i form af de intertekstuelle referencer til introsekvenserne fra *Homicide: Life on the Street* og *N.Y.P.D. Blue*. Allerede i løbet af de to første sekvenser leger Trier således med vores forventninger til serien, da der er lagt op til et atypisk genrematch, hvor gys, sæbeopera, politiserie og satire sættes i spil. *Riget* benytter genre- og konventionsmeta ved eksplicit at signalere forskellige genretilhørsforhold, der umiddelbart kan synes at skurre mod hinanden. Derved opfordrer serien allerede fra begyndelsen modtageren til at indtage en aktiv og fortolkende modtagerposition, der accepterer invitationen, og som kan sætte pris på genreblandingen.

Det interessante sker i blandingen af alle de forskellige genrer, der giver *Riget* et vist overraskelsesmomentum: "Legen med genrerne og bruddene på de traditionelle æstetiske konventioner udgør konstituive træk ved den æstetiske form, der bl.a. be- og udnyttes i *Riget*" (Christensen & Kristiansen 1995: 299), eftersom der i *Riget* er tale om en "integration af kriminalfortællingen og spøgelseshistorien" (Christensen & Kristiansen 1995: 298). En tendens som også ses i serien *Twin Peaks* (1990-1991), der synes at have så mange fællestræk med *Riget*, at der her er tale om intermeta. Fællestrækkene ses særligt i form af den okkulte uhygge, som er omdrejningspunktet for begge serier. *Twin Peaks* tematiserer ligeledes det gode mod det onde,

hvilket også er et fokus i *Riget,* hvor dæmoner forsøger at injicere det onde i hospitalet. Hverken i *Riget* eller *Twin Peaks* er der nogen større tvivl om det overnaturliges eksistens, og det der er afgørende for fusionen af de to genrer er, at vi som seere ikke lades i tvivl om spøgelsernes eksistens. Også det rystede, håndholdte kamera kan læses metafiktivt. Idéen til det rystede, urolige håndholdte kamera er hos Trier ikke opstået af ingenting, og flere peger på en lighed mellem kameraet i *Riget* og kameraet i den amerikanske politiserie *Homicide: Life on the Street* (1993-1999). Udover det håndholdte kamera synes der også at være flere ligheder mellem de to series visuelle udtryk, hvorfor der altså er tale om intermeta, i kraft af en implicit intertekstualitet: "I USA havde Tómas Gislason lagt mærke til tv-serier som 'N.Y.P.D.' og 'Homocide', der var filmet på nye måder, og det gav inspiration til de anderledes springende og grynede billeder i 'Riget', som tilførte serien et præg af dokumentarfilm" (Thorsen 2010a: 218).

Når der leges med vores forventninger til bestemte genrer, både ved at overdrive, fordreje, forskrue eller imitere, kategoriseres dette som genre- og konventionsmeta. Ved ikke at leve op til vores forventninger peger mediet på sig selv som en konstruktion, fordi det vedkender sig status som fiktion, ved på den ene eller anden måde at vedkende sig brugen af forskellige genrer, og derved tage stilling til, hvad der gør en film. Således manøvrerer *Riget* mellem flere forskellige genrer, hvilket placerer os som modtagere i en tøvende og afventende position, fordi vi ikke ved, hvad vi skal forvente, når genrekontrakten konstant må tages op til genovervejelse. Trier bruger blandt andet soapen, nærmere hospitalssoapen, som vi kender fra serier som *General Hospital* (1963-) og i nyere tid *Greys Anatomi* (2005-). Men noget klinger ikke helt, som det skal, for det vi tror, foregår på et hospital, er langt fra det, vi oplever i *Riget*. Sex på søvnlaboratoriet er hverdagskost, opvasken tages af to med downssyndrom, patienterne holder spirituelle seancer, læger udvinder kokain i kælderen, og det er ikke chefen eller direktøren, men derimod overlægerne, der styrer hospitalets hang, for ikke at glemme undervisningen af de lægestuderende, som er mere eller mindre excentrisk – for blot at nævne et par af de eksempler, der leger med forventningerne til, hvad der normalt foregår i en hospitalsserie, og derfor også, hvad seeren forventer af dagligdagen på et hospital og af genren. Legen med forventningerne er således todelt, fordi vi både bygger vores forventninger på virkelighedens hospital i kraft af den tværverdslige identitet mellem seriens og det virkelige Rigshospital, samt på vores forventninger til hospitalssoapen som genre.

Oven i hospitalsoapen er så det okkulte, som sørger for at bidrage med en hvis uhygge i form af spøgelser, dæmoner og zombier. Begge genrer har sat aftryk i filmens stil, hvorfor der både opleves mere eller mindre urolig kameraføring, når vi følger den travle hverdag blandt lægerne, mens gyser-strygere, passende lydeffekter og dramatisk klipning repræsenterer spøgelses- og gysergenren. Som prikken over i'et ses det satiriske element over "sundhedssystemet, samfundet, moderne managementteorier osv" (Agger 1997: 8), der er en stor del af charmen ved *Riget*. Særligt overlægen Helmer står for at servere knastørre og satiriske bemærkninger, der bryder grænserne for normal opførsel. Dette ses eksempelvis, når han står på taget af Rigshospitalet og kigger over på sit elskede hjemland, Sverige: "tak I svenske vagttårn. Med plutonium tvinger vi dansken på knæ. Her, Danmark. Udskidt af kalk og vand. Der, Sverige. Hugget i granit. Danske djævle" (sekvens 30- egen oversættelse). Det satiriske element er også tydeligt, når Drusse i sekvens 26 mindes balladen i maj 1968, da Bulder flyttede hjemmefra, og selvom han flyttede hjem efter en uge, så er den altså ikke gået over i glemmebogen endnu.

(fra *Riget II*, episode 3, minut 00:43:20)

Humoren ses på mange forskellige niveauer, herunder galgenhumor, situationshumor, som farce, ironi, absurditet, grotesk og sidst men ikke mindst som falde-på-halen-humor/'practical jokes (Agger

1997: 8), som det eksempelvis er tilfældet i skyggescenen i afsnit to i sæson to, hvor Helmer og Moesgaard (Holger Juul Hansen), helt uvidende, får lavet nogle uheldigt falloslignende skygger foran Rigmor (Ghita Nørby). Humoren er generelt underspillet, og det er de næsten karikerede karakterer, der i sig selv står for langt de fleste comic reliefs.

Som en anden metafiktiv pointe, der dels fungerer som intermeta og dels som parameta, er det interessant at se nærmere på skuespillerne. Danner man sig et overblik over castinglisten, vil det for den smarte seer hurtigt blive åbenlyst, at mængden af skuespillere, der også har haft en rolle i tv-serien *Matador* (1978-1982) næsten er overvældende. Og det har da også for Trier været en pointe at få så mange som muligt fra *Matador* med i serien (Thorsen 2010a: 2016f).

(sekvens 8), Holger Juul Hansen i rollen som bankdirektør Varnæs i *Matador*

Ved at lade folkekære skuespillere kendte fra Matador, som Ghita Nørby, Holger Juul Hansen, Kirsten Rolffes, Kurt Ravn, Benny Hansen, John Hahn-Petersen for ikke at tale om adskillige af logebrødrene, være bærende karakterer i en serie som *Riget* udnytter Trier skuespillernes eksisterende image, og i en serie som *Riget*, hvor der milevid forskel på eksempelvis Hans Christian Varnæs og Einar Moesgaard, leger Trier med vores forventninger til, hvilken slags rolle en given skuespiller bør, plejer og skal indtage. Således bliver det en drillende leg med publikum, når Trier gør det til en pointe i sig selv at caste så mange skuespillere som muligt fra tv-arvestykket *Matador*. Således kan dette karakteriseres som intermeta, fordi de folkekære skuespillere

af langt de fleste huskes bedst for deres givne roller i *Matador*, mens der samtidig er tale om parameta, fordi vores forhåndskendskab til skuespillerne påvirker vores forventninger til deres roller i *Riget*.

NÅR KAMERAET FÅR SIG EGET LIV – OG SÅ ALLIGEVEL IKKE

Noget som synes at være mere eller mindre allestedsnærværende i Triers repertoire er legen med kameraet, hvilket også kommer til udtryk i *Riget*. Her er det særligt kameraets bevægelser, klipningen og den særegne visuelle stil, der springer seeren i øjnene, og som Ove Christensen og Claus K Kristiansen skriver i artiklen "Porten til *Riget*" fra *Ind i filmen* (1995), er det i sandhed kameraets rige: "Det umiddelbart mest iøjnefaldende ved *Riget* er den visuelle æstetik: det (næsten) konsekvent håndholdte kamera, brugen af forhåndenværende lyskilder, de rødbrune farver og den a-kontinuerte klipning" (Christensen & Kristiansen 1995: 287), hvilket der i samtlige afsnit er talrige eksempler på, hvor alle de "klassiske forskrifter for godt kameraarbejde – det 'usynlige' kamera – brydes" (Christensen & Kristiansen 1995: 187). Resultatet er, at man aldrig glemmer og aldrig er i tvivl om kameraets tilstedeværelse. Kameraet får sin egen dynamik – flytter sig, hvis nogen kommer foran det, skifter retning og vinkel på tværs af alle regler og er skiftevis bevægeligt og statisk. Når kameraet på den måde konstant gør opmærksom på sin egen tilstedeværelse, bliver det en påmindelse om, at det vi ser, er iscenesat, og at personerne foran, er skuespillere. Det uberegnelige kamera bliver derfor et udtryk for seriens brug af stilmeta: I kraft af den særegen stil og de bratte kamerabevægelser påkalder kameraføringen sig særlig opmærksomhed, der insisterende og konstant gør seeren opmærksom på, at denne er vidne til en konstruktion. Det håndholdte kamera gennemsyrer størstedelen af serien, kun med enkelte undtagelser hvor kameraet er statisk. På grund af det urolige og rystende kamera er det næsten umuligt at se bort fra seriens egen konstruerethed, om end aspekter som det urolige og rystede kamera ikke kun er med til at give serien et stærkt stiliseret udtryk, men også synes at tale direkte ind i de uroligheder, der ses i seriens handlingstråde og gennemgående tematikker, hvor de konkrete videnskaber og det okkulte sættes op mod hinanden.

Det håndholdte kamera kan i nogen grad kan kategoriseres som værende både stilmeta *og* genre- og konventionsmeta, eftersom vores forventninger ikke stemmer overens med det, vi ser. Det håndholdte kamera ses i flere forskellige genrer, og både inden for dokumentarismen og den franske nybølge, synes det håndholdte kamera at være fast inventar. Ved at inddrage det urolige og bevægelige

kamera leger Trier drillepind med vores forventninger allerede fra de første sekvenser i *Riget*, fordi seeren nærmere forventer en realistisk fortælling og ikke en spøgelseshistorie.

REGLER ER TIL FOR AT BLIVE BRUDT

Kameraføringen er ikke kun interessant i sine bevægelser i kraft af, at det er håndholdt. Også vinkler, beskæringer og generelle bevægelser påkalder sig en særlig opmærksomhed i *Riget*. For at starte et sted, kan man se nærmere på den måde, hvorpå kameraet bevæger sig; sømløst og alligevel ikke, hvilket blandt andet giver nogle interessante skift mellem de forskellige karakterer i serien. Eksempelvis i sekvens 22 starter vi med at følge den medicinstuderende Mogge (Peter Mygind). Dette illustreres ved, at kameraet er hæftet på ham (bagfra), men da Krog (Søren Pilmark) krydser Mogge, forlader kameraet Mogge, og følger i stedet Krog i et let og elegant onetake tracking skud, og således er vi som seere klar over, at der nu er skiftet synsvinkel fra én til en anden.

(sekvens 22)

Generelt er der i *Riget* mange eksempler på tracking skud, og der ses både sidelæns tracking, bagudgående tracking og fremadgående tracking – og der er ingen regler for, hvordan man skifter mellem de forskellige, som det eksempelvis også er tilfældet i sekvens 22, der starter med en bagudgående tracking (følger Mogge forfra) og skifter til en fremadgående tracking (følger Krog bag klip, hvor vi følger de ansatte – og selvfølgelig Drusse – rundt i deres daglige gang på hospitalet. De mange tracking-skud og overgangen imellem dem synes at være en intertekstuel reference til den kamerastil, som var dominerende under den franske nybølge, hvor eksempler som den ikoniske traffikprop-scene fra Godard's film *Week End* (1967) blandt andet kan nævnes. Også herfra synes

Trier at have fundet inspiration i den generelt meget flydende og bevægelige filmstil, hvilket vi kommer ind på i et senere afsnit.

Ved at lade kameraet være en del af bevægelsen rundt i gangene personificeres det næsten; det får et liv selv og dermed et point of view. At kameraet tilnærmelsesvis får en synsvinkelbærende rolle ses blandt andet i sekvens 3, hvor kameraet følger portøren Hansen (Otto Brandenburg) rundt i hospitalets kælder, men bliver 'stående' inden for, da han går igennem de to skydedøre ud til den mystiske ambulance.

(sekvens 3)

Her indtager vi kameraets synsvinkel, og må stå og overvære situationen på afstand. Et andet eksempel er, da Drusse er på vej ind i elevatoren på vej op til neurokirurgisk afdeling (hvor det eftersigende skulle være meget svært at komme ind) i sekvens 20, hvor vi (kameraet) ser oppefra og ned på Drusse igennem sprækken i elevatorens loft, hvorfor man får fornemmelse af 'at lure'; at overvåge – en menneskelig (eller måske rettere åndelig) egenskab, som kameraet dermed tillægges.

(sekvens 20)

Kameraet kommer derfor til at fylde i fortælling og indtager positioner og vinkler, som i højere grad imiterer det menneskelige øje. Dette står i modsætningen til det helt usynlige kamera, man kender fra den klassiske Hollywood-film, hvorfor kameraet påkalder sig en særlig opmærksomhed, og fungerer som et metafiktivt greb inden for stilmeta-kategorien.

Et af de elementer ved kameraet og *Rigets* visuelle udtryk, der er særligt markant, er klipningen, idet der mere eller mindre umotiveret klippes både i mellem og i de samme scener. I den samme sekvens kan man derfor se en af karaktererne sidde, derefter stå op for at sidde ned igen bagefter – alt sammen uden yderligere indikationer på, at personen skulle have rejst sig eller sat sig ned igen, hvilket opleves som "et bevidst brud på reglerne, fordi der er tale om en sammenklipning af forskellige optageseancer" (Christensen & Kristiansen 1995: 287), der på ingen måde tager hensyn til nogle former for kontinuitet i klipningen – en montageagtig klipning, der også kendes fra den tidligere nævnte serie *Homicide.* Både *Homicide* og *Riget* sætter sig i kontrast til Hollywoods usynlige kontinuitetsklipning. Samtidig synes det at være en pointe netop at bryde konventionen for, hvordan man bør klippe. En pointe som Christensen & Kristiansen behandler: "I stedet for at mime det menneskelige øje, synsvinklens binding i en krop, der er forankret i tid og rum, så kan filmen percipere verden fra 'umulige' vinkler. Den kan springe i tid og rum samt via montage afbilde tingene på måder, vi ellers ikke vil kunne se" (Christensen & Kristiansen 1995: 289), Filmstilen er altså

tilrettelagt således, at vi som seere kan være i tvivl om, hvorvidt det er personerne eller kameraet, der bevæger sig, når kameraet vælger at gå sine egne veje, frem for at karaktererne er i centrum og dermed retningsgivende (Christensen & Kristiansen 1995: 290). Dette bevirker, at forholdet mellem tid og rum problematiseres, mens kameraet samtidig ignoreres på en helt anden måde end det tidligere var set: "Personerne kommer i vejen for det, der fokuseres på; de vender ryggen til kameraet o.s.v. Ingen kan være i tvivl om, at kameraet er til stede, men ingen tager sig af det" (Christensen & Kristiansen 1995: 290), hvorfor kameraet nærmest fungerer som en deltagende aktør.

Udover den interessante og abrupte klipning i sekvenser og scener er der ligeledes noget i krydsklipningen og den generelle klipning mellem sekvenser, der gør sig særligt bemærket. Dette ses eksempelvis i overgangen fra sekvens 10 til 11. I sekvens 10 er Drusse sammen med en gruppe andre patienter ved at starte en seance op, men før noget egentlig sker, der kan fastholde vores interesse, klippes der brat til Helmer, Krog og Judith (Birgitte Raaberg), der er ved at undersøge billederne fra Drusses CT-scanning. Her klipper vi fra en uafsluttet scene, hvilket får klipningen til at fremstå umotiveret, og effekten bliver, at det videnskabelige sættes op mod det spirituelle og overnaturlige, og hovedtemaerne i serien endnu engang tematiseres på indirekte vis, ved at sidestille de to klip.
Ved at gøre brug af et så bevægeligt kamera, udvides mulighederne, og det sætter spor i alt fra klipning til kameraføring, hvor der ses utallige brud på 180-graders-reglen; En regel som i den grad forkastes i næsten samtlige dialoger i *Riget*. Som nævnt tidligere er klipningen også meget brat, og de umotiverede klipninger involverer også et hav af jump-cuts. Ved at bruge jump-cuts, hvor der er enten minimal eller næsten ingen forskel mellem de forskellige framings, fremkommer en anden effekt end typisk. Normalt giver jump-cuts en fornemmelse af, at man springer frem i tid, men det synes ikke at være Triers ærinde i *Riget*, ligesom det heller ikke synes at være Godards ærinde i *Åndeløs* (1960), hvor jump-cuts ikke kun bruges for at skabe en temporal manipulation, men også for at drage opmærksomhed på filmens konstruerede natur og derudover at skabe en dynamisk fornemmelse af et øget tempo og abrupte klip. Udover den massive mængde af jump-cuts, brydes der også adskillige gange med 180-graders-reglen, som det eksempelvis er tilfældet i sekvens 14, hvor kameraet først er på den ene side, snart på den anden, hvilket medfører total forvirring på både form- og indholdssiden.

(Sekvens 14)

Fordi vi som seere er så vant til at se og opleve film, der er struktureret på en bestemt måde, får sådanne overskridelser en metafiktiv effekt, fordi det peger på værket som en konstruktion. Gennem den frenetiske klippeteknik sønderdeles filmens rum, hvor "man traditionelt klipper, så der er kontinuitet i rum, spalter man her rummet, så det både mister sin dybde og falder fra hinanden. Der bliver tale om lag på lag af billeder, hvis sammenhæng bliver tiden" (Christensen & Kristiansen 1995: 290) – klip er ikke bare til for til for at kæde to scener sammen, de har betydning i sig selv, og ifølge Christensen og Kristiansen er det i blandt andet gennem klipningen, der etableres en forbindelse til det spirituelle. Dette understreges af, at når først ånderne er til stede, er kameraet statisk og klipningen knap så hektisk - der lukkes af for de levendes larm (Christensen & Kristiansen 1995:291), og roen præsenteres i form af en roligere klipperytme og et ligeledes roligt kamera. Disse manipulationer i klipningen kategoriseres således som stilmeta, fordi de gør seeren opmærksom på mediets konturer.

Udover ovenstående eksempler ses der ligeledes flere gange, hvor zoomeffekter og jump-cuts blandes sammen, hvilket eksempelvis sker i sekvens 15, hvor Drusse er på vej ned i elevatoren.

(sekvens 15)

I stedet for at zoome ind i et nærbillede af hendes reaktion på det åndeliges tilstedeværelse, zoomes der i stedet ud i rykkende jump-cuts. Kombinationen af jump-cuts og zoom ses ligeledes i sekvens 39, hvor der zoomes og jump-cuttes dramatisk på den lille pige, Mary (Annevig Schelde Ebbe), der sidder oppe i hjørnet med sin klokke. Begge scener er akkompagneret af passende dramatisk musik, hvorfor dette filmiske greb leder tankerne hen på gyser- eller thrillergenren. På samme måde leges der i den todelte introsekvens også med en lang række filmiske virkemidler; og hvor den første bruger slowmotion og et generelt langsomt, roligt tempo, bruger den anden fastmotion, hurtig klipning og dynamisk musik.

Et andet eksempel på stilmeta ses i *Rigets* lyssætning eller nærmere manglen på samme. På grund af budget og andre praktiske forhold, er *Riget* udelukkende filmet med det lys, der var tilgængeligt i forvejen, og det var altså lysstofrør. Dette er med til at give et dunkelt udtryk serien igennem, der påkalder sig en særlig opmærksomhed. Når skygger og næsten mørklagte scener i kraft af den 'manglende' lyssætning kombineres med en brungullig colorgrading, er resultatet både dystert og til tider krævende at kigge på.

(sekvens 6)

Kombineret med det gyngende kamera kan det være lettere anstrengende at se på, men det tilføjer en let dyster stemning, der tager alt det kliniske og rene ud af hospitalet. I stedet tilføjes en næsen beskidt og grynet stemning. Således placerer billederne sig et sted mellem noget, der kunne være en video fra et overvågningskamera, et hjemmekamera, men samtidig er de mørke, grynede billeder også med til at skabe seriens gyser-æstetik. Dette leder tankerne hen på Triers tidligere film *The Element of Crime* (1984), hvor samme urolige æstetik og sepia-farver er brugt, hvilket derfor kan ses som en intertekstuel reference til Triers tidligere film. Samtidig giver de mutede farver et meget skrællet udtryk, der stemmer overens med skuespillernes 'underspil'.

Sammenfatter man alle de ovenstående eksempler på brug af særligt iøjnefaldende æstetik herunder det håndholdte kamera, den sparsomme belysning, de rødbrune farver, brud på (samtlige) regler og den abrubte klippestil, er der tale om stilmeta, hvor *Riget* med den særlige brug af filmiske greb og virkemidler, samt den særligt refleksive stil gør opmærksom på sig selv som konstrueret fiktion.

Herudover kan man også argumentere for at den abrupte klipning, der nedbryder tid, sted og rum, og dermed leger med *Rigets* komposition er et eksempel på kompositionsmeta. Tænker man på Triers andre film, hvor han også eksperimenterer med alle tænkelige former for stilistiske

virkemidler, kan man læse det samlede stilistiske udtryk i *Riget* som intermeta. Særligt kameraføring og klipning i *Riget* leder tankerne hen til den franske nybølge, hvor flere af Triers største idoler da også opererede. Vi har tidligere været inde på fællestrækkene mellem tracking-scenerne og Godards *Weekend*, men det er langtfra den eneste reference i den retning. Den fragmenterede klipning (jump-cuts) og det håndholdte, bevægelige kamera sender også en homage til den franske nybølge, hvor der ses adskillige ligheder mellem kameraets stil og bevægelser imellem blandt andet Godards *Åndeløs* og Triers *Riget*. Der ses også referencer til sovjetisk montage, hvilket eksempelvis selvsagt kommer til udtryk i brugen af montage og de fragmenterede zoomeffekter (eksempelvis sekvens 15 og 39). Triers brug af referencer taler direkte ind i tiden (både anno 1994 såvel som 2018), hvorfor *Riget* da også kategoriseres som intet mindre end en 'postmoderne' thriller (Jensen 2012: 134). I kraft af de forskellige referencer opstår en spænding mellem seriens illusoriske og refleksive niveau, fordi *Riget* med et overflødighedshorn af intertekstuelle referencer konstant peger ud over værkets egen kontekst, hvorfor der drages opmærksomhed mod *Riget* som en konstruktion, der skriver sig ind i en mediehistorisk kontekst.

Riget leger altså med mange forskellige filmiske virkemidler, men fælles for dem alle synes at være, at de er fordrejede, overdrevne eller i al fald legende med grænser og konventioner for, hvad det populære filmmedie ellers er kendetegnet af.

FORTÆLLERE – FRA GRÆSK KOR TIL TRIER

Trier er ikke bleg for at iscenesætte sig selv, og *Riget* er absolut ingen undtagelse. Det sidste vi ser inden skærmen går i sort, er Trier der træder ind i billedet, kigger direkte i kameraet og adresserer os, der sidder på den anden side. Epilogen er forskellig fra afsnit til afsnit, men den afsluttende linje er altid den samme. Hver gang reflekterer han over afsnittets handlinge(r), og kommer som regel også med en mere eller mindre belærende, men ikke desto mindre filosofisk (selv)reflekterende kommentar, der som regel forsøger at drage temaerne fra *Riget* ud i den virkeligheden verden:

> Kære seere, tillad mig mens rulleteksterne kører at sige dem tak for at være med os på Riget. Vi har startet underholdningsserien med Drusse og Helmer og alle de andre lidt forsigtigt op, så alle skulle kunne være med. Allerede fra næste episode kan jeg love dem, at der sker meget meget mere, for der er jo åbenbart et eller andet helt galt i disse bygninger. Og så er der en fremmed, der kalder. Hvor ofte er

> det ikke sket for dem selv, at nogen kaldte, og hvor ofte var de så rede til at række hånden frem. Var det tit? Eller sjældent? Eller måske aldrig? I dette program befinder vi os jo kun i fantasien rige, så begrænset det end måtte være. Vi kan aldrig nærme os den utrolige virkelighed, som herrens skaberværk er. Selv den mest opfindsomme kunstner er kun en tvivlende myre imod ham. Mit navn er Lars von Trier og jeg ønsker dem alle en rigtig god aften. Og for resten. Skulle de drages af *Riget* igen og ønske på ny at bruge lidt tid sammen med os, så vær vel beredt på at tage det gode med det onde
> (Sekvens 40)

Epilogen er et klokkeklart eksempel på brugen af intermeta, idet den er tydeligt inspireret af Hitchcocks pro- og epiloger. Hitchcock er kendt for selv at optræde i sine film, ligeså vel som han er for sine forklaringer af filmiske virkemidler og denne type kommentarer, og ved at inddrage dette element i *Riget*, etableres således en klar intertekstuel reference til Hitchcock. Denne form for intermeta er, hvad Haastrup ville kalde for implicit iboende intertekstualitet, eftersom en genkendelse af citatet kræver, at man har et vist kendskab til Hitchcock. Både på indholdssiden og i det visuelle er der tydelige sammenstillinger mellem Trier og Hitchcock: De er begge iført kjole og hvidt, og sproget er humoristisk ladet, men samtidig på et abstraktionsniveau over den egentlige handling, hvorfor der ses et gådefuldt sprog. En anden pudsig detalje, som enten kræver, at man er ekspert ud i jakkesæt eller har læst om det før, er at Triers jakkesæt er arvet efter Carl T.H. Dreyer, hvilket fungerer intermetafiktivt - såfremt man selvfølgelig er klar over denne lille spøg.

Foruden at fungere som intermeta, fungerer epilogen også som et eksempel par excellence på adressatmeta, da Trier nedbryder den fjerde væg med både ord og øjenkontakt, og det synes næsten overflødigt at nævne, at dette greb gør seeren opmærksom på værkets konstruerethed.

Han taler til os hjemme i vores stuer, og adresserer os og det faktum, at det, vi netop har overværet, er fiktion. Han tager den endda op på et højere metafysisk niveau ved at drage Gud ind i billedet, og sammenstiller således fiktionen med virkelighedens verden, ved netop at påpege hvor begrænset fiktionens rige er sammenlignet med den utrolige virkelighed, som Gud har skabt. Om Trier er troende, vil vi lade ham selv om at afgøre, og det er ikke det, der i denne sammenhæng er interessant for os. Det virkeligt interessante ligger derimod i, hvordan han med meget simple midler på en gang formår at styrke illusionen, samtidig med, at han så eksplicit bryder med den. Dette gør han eksempelvis gennem denne formulering: "Allerede fra næste episode kan jeg love dem, at der sker meget meget mere, for der er jo åbenbart et eller andet helt galt i disse bygninger". Han bryder illusionen ved at påtale seriens episodiske struktur, og gøre opmærksom på sit alvidende kendskab til karakterernes gøren og laden. Straks fastholder han dog illusionen igen ved at anerkende den cliffhanger, han lige har efterladt til seeren og indtage en lidt naiv rolle i sætningens sidste del. Med den afsluttende sekvens får Trier altså markeret sig selv selv som *Rigets* afsender, hvilket vidner om fortællermeta, fordi vi bliver opmærksomme på hans rolle som den overordnede fortæller og hans rolle som instruktør. Dernæst bruger han addressatmeta for at skabe direkte kontakt til seeren, mens han samtidig formår at sætte fokus på forholdet mellem virkelighed og fiktion, illusion og refleksion og gøre fiktionens muligheder og begrænsninger til et ærinde i sig selv.

Alfred Hitchcock i Hitchcock Presents, (Sekvens 40)

Triers etablerer således sig selv som *Rigets* øverste afsender, men han er ikke den eneste, der har en alvidende indsigt i, hvad der foregår på Riget: De to mongoler, der vasker op, har også en funktion som alvidende fortællere, og vi vender således tilbage til dem flere gange i løbet af hvert afsnit.

(sekvens 5)

Her sørger de for at ajourføre seeren, og de ved både hvad der sker, de kender til ånderne, og de kender til både Drusse og husets følelser, hvorfor de får en næste engleagtig status i den mytiske fortælling. Deres alvidenhed har karakter af at være lige dele gudelighed og metafiktion, da de befinder sig et sted

uden for diegesen, uden at være ikke-diegetiske; De er således ikke med i fortællingen, men de ved, hvad der foregår, hvorfor dette bliver et eksempel på fortællermeta, da vi gøres bevidste om fortællingens forskellige fiktive niveauer.

Et andet element som rammer fortællingen om Riget ind i en drømmende tåge er de hvide optoninger, som ses efter den todelte intro og ligeledes som det sidste, før Trier og rulleteksterne toner frem på skærmen. Hvor man i de fleste tilfælde anvender en sort udtoning, skiller *Riget* sig således ud ved at anvende en hvid optoning, der tematisk er med til at fastholde fortællingens metafysiske, overnaturlige karakter (Schepelern 2018: 434). Dette indikerer desuden, at vi forlader virkeligheden og træder ind i et fiktivt univers, idet den hvide optoning ofte bruges for at indikere, at virkeligheden svækkes eller forlades. Ved at indramme fortællingen om Riget i hvid optoning påpeges således fortællingens status som værende fiktion, og ved et så simpelt virkemiddel som en overgang, er de intrikate forhold med fiktion og virkelighed sat i fokus.

Ved hjælp af en massiv tilstedeværelse af metafiktive former i *Riget* og den afsluttende epilog gøres det intrikate spændingsforhold mellem fiktion og virkelighed til hele fortællingens objekt, således at forholdet mellem fiktion og virkelighed - og spillet med de selvreferentielle konventioner - gøres til et hovedanliggende i *Riget*. Både i denne afsluttende kommentar såvel som i resten af *Riget* er fortællingen gennemsyret af metafiktive elementer, der netop flytter fokus over på de ontologiske grundspørgsmål, der tager udgangspunkt i det intrikate forhold mellem fiktion og virkelighed, hvorfor dette må siges at være et eksempel på objektmeta.

Analyse af Forestillinger, 1. afsnit

PARAFRASE

Seks uger, seks mennesker, seks virkeligheder. Sådan begynder Per Flys miniserie *Forestillinger*, der første gang blev vist på DR1 i foråret 2007. Foruden at være instruktør på serien har Per Fly også været med til at skrive manuskriptet i samarbejde med Lars Kjeldsgaard og Kim Leona. Serien er produceret for DR1 af Ib Tardini i samarbejde med filmselskabet Zentropa, og den består af seks afsnit, som hver har en varighed på 58 minutter.

I miniseriens seks afsnit, der har hver sin hovedperson, følger vi seks personer og deres liv i løbet af en periode på seks uger. Vi begynder ved første læseprøve på stykket *Venus og Adonis*, som skal opføres på Sortedamsteatret; et lille, alternativt teater i København. Om seks uger er der præmiere på stykket, som er en opsætning af en genfortolkning af Shakespeares digt af samme navn. I det følgende ønsker vi at lave en analyse af brugen af en metafiktiv fortællemodus i *Forestillinger*, med særligt fokus på narration, komposition og tematik. Vi ønsker hovedsageligt at tage udgangspunkt i afsnit 1 (med Jakob) med suppleringer fra de andre afsnit.

I seriens første afsnit følger vi den nytilkomne skuespiller, Jakob (Mads Wille), der i teaterstykket skal spille Adonis. Han indleder en affære med Tanja, der i stykket spiller Hades' dronning, Proserpina. Han forelsker sig i hende, men følelserne er ikke gengældt, og Tanja (Sonja Richter) bryder med ham. Jakob føler sig ydmyget og reagerer kraftigt på afvisningen. Han vil derfor ikke længere være en del af forestillingen. Han indvilliger dog til sidst i at være med, hvis Tanja vil være sammen med ham en sidste gang, hvilket hun går med til.

Hovedpersonen i andet afsnit er Tanja, som i mange år har boet sammen med instruktøren, Marko (Dejan Cukic) og hans datter, Katrin (Sara Hjort Ditlevsen). I afsnittets begyndelse forlader hun Marko, fordi hun ønsker sig sin egen familie, som han ikke vil give hende. I et forsøg på at gøre Marko jaloux indleder hun et forhold med Jakob, som hun kender fra skuespillerskolen, hvor de også var sammen. Tanja bryder med Jakob, og finder igen sammen med Marko, men føler sig presset til at gå i seng med ham en sidste gang, for at han skal vende tilbage til teatret.

I tredje afsnit af serien er fokus på Katrin, Marko og Evas (Pernilla August) datter på 17 år. Katrin drømmer om at blive fotograf, og tager i den forbindelse billeder ved prøverne til *Venus og Adonis*. Katrin har boet med sin far, siden moderen forlod dem for mange år siden, og føler sig ikke set af nogen af sine forældre. Hun bliver heldigvis set af sin nye kæreste, Thomas (Peder Bille), som også er den første til at opdage hendes spiseforstyrrelse. Eva forsøger at arbejde på relationen til sin datter, men Katrin er ikke interesseret. Dette ændrer sig dog til sidst, hvor Katrin ender med at tage med sin mor.

I seriens fjerde afsnit følger vi den anerkendte skuespiller Eva, som er Markos ekskone og mor til Katrin, og som har rollen som Venus i opsætningen af *Venus og Adonis*. Eva er uhelbredeligt syg af kræft, men lader ingen anden end sin mand vide det. Eva forsøger gennem arbejde at holde dødsangsten i skak, og ønsker samtidig at genoptage forholdet til sin datter, Katrin, som hun ikke har

set i ti år. Katrin afviser hende - og endnu mere eftertrykkeligt, da Eva fortæller hende, at hun er syg. Eva indleder også et forhold til Marko, og de er sammen et par gange. På grund af sit helbred får Eva et ildebefindende under en af prøverne, og hun må indlægges. Hun er dog hurtigt tilbage på de skrå brædder igen - nu med accept fra sin datter og en forsonende tilgang til døden.

I femte afsnit følger vi Jens (Jesper Christensen), som er teaterchef på Sortedamsteatret. Han og Marko har været venner og partnere i 15 år, men er de sidste par år begyndt at glide fra hinanden. Bag Markos ryg søger Jens job som skuespilchef på Det Kongelige Teater, og han får mod forventning jobbet. I samme ombæring bliver han klar over, at dette vil betyde en lukning af Sortedamsteatret, og han bekender dette til Marko, som reagerer ved at ydmyge ham til premieren.
I sjette og sidste afsnit af serien er hovedpersonen instruktøren Marko. Markos afsnit er stærkt præget af, at han står midt i en kunstnerisk såvel som personlig krise. Han kan ikke skrive sin ønskede slutning på forestillingen, og i sit privatliv er han splittet mellem sine følelser for henholdsvis Tanja og Eva, som begge medvirker i hans forestilling. Derudover er hans venskab med Jens ved at smuldre, og elementer fra forestillingen begynder at blande sig med virkeligheden i form af en art drømmesyn, hvor Tanja og Eva håner ham. Han indser dog, at han i kunstnerisk forstand må lade livet, ligesom Adonis må i stykket, og forestillingen bliver en succes.

I et interview seks måneder efter premieren fortæller Marko, hvordan han og Tanja er gået fra hinanden, og Katrin er flyttet sammen med sin mor. Han er endelig ved at komme ovenpå efter sin skriveblokade. Han afslutter med at sige, at det er vigtigt, at vi bliver ved med at tro på kærligheden - ellers kommer den aldrig.

6 UGER, 6 MENNESKER, 6 VIRKELIGHEDER

Brugen af den metafiktive fortællemodus er allestedsnærværende gennem hele serien, og tematikken understreges allerede i løbet af de første sekunder af introsekvensen (sekvens 1). Tempoet er højt fra starten, hvor stakkerede strygere spiller i et hektisk tempo, der hurtigt får følgeskab af lige så hurtigt skiftende billeder. Tilskuerpladser fyldes i fastforward og afbrydes af en serie af billeder, der er klippet så hurtigt sammen, at man ikke kan ænse, hvad billedet forestiller. Herefter præsenteres seriens karakterer først som skuespilleren og herefter som rollen. Navnet står i begge tilfælde med hvid skrift på et billede af personen, men de to billeder har et meget forskelligt udtryk:

Sekvens 1

Ovenstående viser et enkelt eksempel på, hvordan præsentationen af karakter og skuespiller ser ud. De resterende fem har samme visuelle udtryk. På det første billede sidder skuespilleren Mads Wille i garderoben på teatret, med et dunkelt blik rettet mod kameraet. Kameraindstillingen er på halvnær, og hans fulde navn er skrevet med hvide versaler i venstre side af billedet. I næste klip ses karakteren Jakobs ansigt i et nærbillede, og hans navn, som også er skrevet med hvide versaler, bevæger sig horisontalt fra højre mod venstre. Der lægges et filter over billedet, som får det hele til at virke

krakeleret og uskarpt. Yderligere øges kontrasten markant, hvilket er med til at skabe en dybde og flerdimensionalitet i billedet, der understreges af bogstavernes flossede kanter.

Kontrasten mellem de to billeder er slående, og kan læses som et udtryk på forskellen mellem det virkelige og det fiktive univers, vi bliver inviteret ind i. På billedet af virkeligheden er motivet klart og let gennemskueligt, hvorimod de mange lag i det uklare billede nummer to i samspil med bogstavernes udefinerbare grænser vidner om en verden, hvor det kan være svært at skelne mellem virkelighed og fiktion, så det er svært at få et klart billede af, hvad der i virkeligheden foregår. Og således er en af seriens vigtigste tematikker præsenteret for modtageren. Herefter klippes tilbage til salen, hvor de røde sæder hastigt fyldes af tilskuere, hvorefter den næste karakter introduceres efter de samme principper. Introduktionen af karaktererne, den hurtige klipning, og fastforward-indstillingen, når sæderne fyldes med tilskuere, er alle eksempler på, hvordan der ved hjælp af stilmeta gøres opmærksom på seriens konstruerethed.

Introsekvensen slutter med, at ordene "6 uger, 6 mennesker, 6 virkeligheder. Per Flys Forestillinger" toner frem over billeder fra serien. Musikken er faldet i intensitet, og til sidst er kun en enkelt stakkeret cello tilbage i pulserende ryk. Bag titlen er salen nu fuld af tilskuere, som forventningsfuldt kigger mod det, vi må forvente, er scenen.

Sekvens 1

Selvom tilskuerne ikke som sådan henvender sig direkte til modtageren, men i stedet har øjnene rettet mod scenen, opstår der en sammenblanding idet, at kameraet står, hvor scenen bør være, og filmer direkte på tilskuerne. Dermed kigger tilskuerne direkte ind i kameraet, og bryder altså den fjerde væg, ved at rette blikket mod seeren. Dette ses som en form for addressatmeta, fordi den direkte henvendelse til modtageren bevirker, at modtageren allerede inden afsnittets begyndelse kan være indstillet på, at denne serie opfordrer til, at modtageren indtager en opmærksom og involverende position, for at få det fulde udbytte. De mange blikke rettet mod seeren giver anledning til, at man må overveje, hvorfor de kigger denne vej. Hvad forventer de mange mennesker af modtageren? Hvad er min 'rolle' i denne forestilling? Brugen af addressatmeta i form af de mange forventningsfulde blikke rettet mod både scenen og seeren foregriber dermed både afslutningen, hvor stykket får premiere, samtidig med at modtagerens afgørende rolle i fortolkningen af serien accentueres. Ved at understrege modtagerens rolle, kan man samtidig tale om, hvordan modtageren i løbet af serien indtager tilskuernes plads, fordi vi gradvist indvies i, hvad der sker både foran og i særdeleshed bagved scenen. På den måde placeres vi gradvist i tilskuernes sæder, men med en udvidet forståelse for, hvad vi ser, fordi vi har oplevet personerne privat.

DEN POLYFONE FORTÆLLER

Det mest bemærkelsesværdige ved *Forestillinger* må siges at være seriens fortællerforhold og komposition. De seks afsnit har hver sin hovedperson og følger ikke en lineær struktur, men beskriver i stedet flere forskellige perspektiver på et forløb, der strækker sig over de samme seks uger. De enkelte afsnit er sideordnede, og følger hver for sig en klassisk dramaturgisk opbygning og narrativ struktur, mens denne progression er fraværende i serien som helhed. Selvom de enkelte afsnit i princippet kan ses i vilkårlig rækkefølge, må man alligevel gå ud fra, at der ligger en vis omtanke bag, og der kan da også spores en form for tematisk udvikling og en vis grad af stigende spænding, på trods af at det ikke følger en klassisk dramaturgisk opbygning. Der er flere forskellige fortælleforhold på spil både i serien som helhed og indenfor de enkelte afsnit, som vi i det følgende vil behandle.

I *Forestillinger* er tilstedeværelsen af de mange synsvinkelbærende fortællere bærende for seriens plot, og fraværet af en objektiv fortæller er slående. Dette skyldes, at hvert afsnit er tilknyttet en enkelt karakters personbundne fokalisering, hvorfor der kan være store variationer i, hvilke oplysninger vi får. Dette kan både komme til udtryk i form af, hvilke situationer, vi præsenteres for,

og hvordan vægtningen af de enkelte situationers relevans fremstår i forhold til hinanden. Også helt ned i den enkelte scene kan der være forskelle i, hvordan situationen udspiller sig både i forhold til replikker og handlinger. Denne narrative strategi kan beskrives ved at se til Bakhtins begreb *polyfoni*, som han præsenterer i *Problems of Dostoevsky's Poetics* (1984), hvor han bruger det til at karakterisere forfatteren Dostojevskijs anvendelse af forskellige genrer og diskurser i sine romaner. Hos Dostojevskij er der tale om en flerstemmighed, der kommer til udtryk gennem forskellige stemmer, der tilhører fiktive personer i bogen og fortælleren, som kan stå for forskellige ideologier og bevidstheder. Med begrebet polyfon beskriver Bakhtin således en type værker "hvor udsigelsen består af flere forskellige ytringer som mere eller mindre modsætningsfyldt taler samtidigt" (Christoffersen 2007). Helle Kannik Haastrup overfører, i sin artikel "Polyfone film. Filmisk intertekstualitet i et Bakhtinsk perspektiv" (1998) fra *Kosmorama* Bakhtins romanbaserede begreber til filmmediet. Dette gør hun, fordi hun mener, at polyfonien "er en afgrænset form for plural diskursivitet som det er oplagt at overføre til filmen" (Haastrup 1998: 131). Det polyfone værk har fem hovedkarakteristika: For det første er de karakteriseret ved "en flerhed af monologiske ytringer som indbyrdes er udtryk for modsætninger" (Christoffersen 2007). Dette bevirker, at der opstår en paradoksal uforenelighed. For det andet er det særligt for det polyfone, at det tilsidesætter den tidslige struktur til fordel for rumskabelse. Det vil sige, at "det polyfone rum har karakter af at være et såkaldt tærskelrum, en overgang eller en passage" (Christoffersen 2007). Det tillader, at der kan opstår parallelle ytringer, og betyder for det tredje, at "personerne forekommer ufærdige, usammenhængende og under forandring" (Christoffersen 2007), fordi de simultane ytringer kan kompromittere hinanden. For det fjerde "viger det kausale plot til fordel for konfusion og uorden" (Christoffersen 2007), hvilket efterlader flere muligheder for udfaldet. For det femte og sidste kan en polyfon narration i kraft af sin åbenhed involvere modtageren til at tage stilling til det fortalte.

Den polyfone narrative struktur i *Forestillinger* markerer værket som en konstruktion, og er således et eksempel på brugen af fortællermeta. Det polyfone kommer først og fremmest til udtryk gennem hovedpersonens perspektiv i hvert enkelte afsnit, hvor den personliggjorte fortælling er i fokus. Det personlige aftryk på fortællingerne er tydeligt gennem de scener, der er udvalgt af den enkelte hovedperson. Således er hvert afsnit udtryk for et subjektivt perspektiv på handlingsplanet. Dette indebærer, at vi eksempelvis i Evas afsnit bliver klar over, at hun er syg af kræft, og at vi i afsnittet, hvor vi følger Jens, er med til jobsamtale. Disse episoder er indtil da holdt hemmelige for

såvel de andre karakterer som for modtageren. Dertil kommer, at vi som modtagere med hjælp fra Per Fly som interviewer får løbende kendskab til karakterernes refleksioner over hændelserne. Det polyfone ses også i scener, som er med i alle eller flere af afsnittene. Som eksempel kan man se på sekvens 7, hvor der er prøve på en erotisk scene mellem Tanja og Jakob. I Jakobs afsnit såvel som i alle andre, hvor det klip vises, kysser Marko Tanja. I Markos fremstilling derimod, giver han hende kun et knus. På den måde bliver man som modtager nødt til at reflektere over, hvad der i 'virkeligheden' er sket. Det er i den sammenhæng ikke i sig selv vigtigt, hvad 'sandheden' er; det vigtige er, at serien på den måde markerer sig selv som konstruktion, ved at sætte fokus på forholdet mellem virkelighed og forestillinger på det diegetiske niveau såvel som det ekstra-diegetiske.

Det polyfone kommer yderligere til udtryk gennem brugen af stilmeta. Dette ses eksempelvis i sekvens 12, hvor Jakob og Tanja er alene på teatret, for at øve på samme scene. De kysser hinanden, og efterfølgende klippes der mellem de to og et ultranærbillede af Tanjas mund, som reciterer den erotiske monolog.

Sekvens 12

Dette billede og lyden derfra ligger udenfor det diegetiske niveau, men fungerer på en måde som et indblik i Jakobs tanker, da det tydeligt viser, hvor hans opmærksomhed er rettet. Lyden, der følger med billedet af Tanjas læber, overlapper klippene, hvor de øver, og Tanja gentager samme monolog

på filmens diegetiske niveau, men forskudt fra den, som kommer fra nærbilledet. På den måde gør serien ved hjælp af en kombination af stilmeta og fortællermeta opmærksom på sig selv som konstrueret, og modtageren må reflektere over, hvad der er 'virkeligt' indenfor diegesens præmisser. De stilistiske virkemidler bruges også til at personliggøre de andres fortællinger, hvor både kameravinkler, klippehastighed og lyd markerer et subjektivt perspektiv. Dette ses eksempelvis i scenen, hvor de holder første læseprøve på teatret (sekvens 4). Denne scene går igen hos alle karakterer med undtagelse af Katrin, og den har et vidt forskelligt stilistisk udtryk alt afhængig af, hvor fokaliseringen ligger. I hvert enkelt afsnit afspejles det gennem fokaliseringen, hvad der er på spil for den enkelte karakter; hos Jakob starter klippet med, at han er helt alene, og de forskellige klip af den samme situation giver en fornemmelse af, at han er alene i meget lang tid, selvom der dårligt kan være tale om mere end et par minutter.

Sekvens 4

Efter Tanja sætter sig hos ham, skifter scenen karakter, og hans fremstilling er præget af et bredt perspektiv, hvor man ser mange smil fra både ham selv og de andre deltagere. Marko og Jens er desuden filmet i frøperspektiv, og man fornemmer forventningens glæde, når der klippes mellem Jens' åbningstale, nærbilleder af Jakobs smilende ansigt og interviewet, hvor man giver udtryk for, at "De skuespillere, der er med i hans forestillinger, kommer altid et skridt videre, end man har set dem

før" (sekvens 7). Marko fremstår i dette klip, som den selvsikre kunstner med styr på tingene, som Jakob ser uendeligt meget op til. Den samme form for personliggjorthed ses også i Tanjas klip, hvor hendes blik konstant er rettet mod Marko og Eva og koncentrerer sig om deres relation.

I Markos afsnit bliver det i ovennævnte scene tydeliggjort, hvordan det personlige filter, som er lagt over hvert enkelt afsnit af *Forestillinger*, ikke kun gestalter sig på et sprogligt eller handlingsmæssigt plan. Den filmiske stil er i høj grad med til at understrege det polyfone. Markos opfattelse af denne scene afviger markant fra de resterende, ved at afspejle hans indre sindstilstand gennem særligt klipning, beskæring og lyd. I de fem første afsnit sidder Marko rolig og fattet for bordenden, inden han med stor autoritet tager ordet (hvad han siger varierer til gengæld i de enkelte afsnit). I Markos eget afsnit er klipningen for det første hurtigere, og for det andet mere uorganiseret. I Jakobs version er klippene eksempelvis mellem 1 og 10 sekunder lange, hvor der i Markos version ikke optræder klip, der er længere end 5 sekunder. Blikket er dermed rettet i alle retninger på en gang, hvilket giver en stressende fornemmelse. I takt med at klipningen bliver hurtigere, intensiveres også musikken; de efterhånden velkendte strygere, som på en gang fungerer diegetisk og ikke-diegetisk. Musikken er ikke en del af det diegetiske niveau, som de resterende karakterer kan tilgå, men man får en fornemmelse af, at Marko kan høre den, fordi strygermusikken overdøver den diegetiske lyd i form af småsnak og latter samt Jens' åbningstale. Dette giver en fornemmelse af, at man er med inde i hovedet på en stresset mand, som ikke kan absorbere indtrykkene fra sine omgivelser, på grund af den psykiske støj, han oplever. Jens må derfor også kalde på Marko flere gange, før han løsriver sig fra sine egne tanker, mens musikken fader ud. Herefter tager han ordet med sammen selvsikkerhed som i de foregående afsnit. I denne situation er der altså tale om et eksempel på, hvordan brugen af stilmeta i sig selv er med til at adressere spændet mellem fiktion og virkelighed, samtidig med, at de stilistiske greb fungerer som en del af den mere overordnede brug af fortællermeta. Begge dele er med til at fastholde modtageren i en kritisk tøvende position, hvor man opfordres til at reflektere over, hvilken rolle vi spiller i hinandens liv, og hvilken rolle andre spiller i vores.

Pointen med de mange til tider modstridende ytringer synes altså ikke at være, at modtageren skal stykke dem sammen til et samlet harmonisk hele. I et sådant tilfælde ville nogle af beretningerne undergrave hinanden, hvilket ikke umiddelbart synes at være meningen med de ligeværdige fremstillinger. I stedet må modtageren acceptere det til tider dissonante forhold mellem de enkelte fortællinger, og den endelige slutning må være, at der ikke er nogen objektiv sandhed. Der fremskrives

altså et relativistisk blik på sandheden, som accentuerer modtagerens evne til på en gang at leve sig ind i de enkelte karakterers historie ved at acceptere illusionen, samtidig med, at vi distancerer os for at kunne reflektere over det sete.

DEN ALVIDENDE FORTÆLLER

På trods af at seriens polyfone struktur umiddelbart afskriver den alvidende, objektive fortæller, vil vi i det følgende argumentere for, at der delvist er en sådan til stede. Denne fortæller optræder dels på et handlingsplan og dels på et stilistisk plan. På et stilistisk niveau er genkomne klip og billeder med til at give modtageren en forståelse for den kronologiske sammenhæng inden for det enkelte afsnit og afsnittene imellem. Disse klip er yderligere med til at etablere en form for objektivt udgangspunkt i de ellers subjektive fortællinger. Dette ses eksempelvis, når der på lang afstand (ofte i fugleperspektiv) vises, hvordan de enkelte karakterer ankommer til teatret. Det skaber så at sige en sandheds-baseline, som indikerer, at vi kan tage dette klip for gode varer. Kontrasten mellem denne teknik og den ellers meget personlige stil i de enkelte scener, som i høj grad er præget af nær- og ultranærbilleder, giver en følelse af, at det første er meget objektivt, og det andet meget subjektivt. Således er denne type klip med til at understrege modtagerens reflekterende rolle.

Den ovennævnte type af klip er yderligere med til at skabe en forståelse for hændelsernes kronologi ved at vise scener, der er fælles for alle eller mange af karaktererne. På den måde bliver vi klar over, hvornår de enkelte hændelser udspiller sig i forhold til hinanden. Hvor Jakobs afsnit starter umiddelbart inden første møde på teatret, har flere af de andre afsnit et længere handlingsforløb op til dette møde. Således er det i Jakobs afsnit allerede i sekvens 3, at han ankommer til teatret, altså omkring et minut inde i afsnittet mens det for Marko først er 13 minutter inde i afsnittet, man ser ham ankomme til teatret. Det samme ses også i forbindelse med scenen på stamrestauranten, Evas besvimelse og præmieren på *Venus og Adonis*, som i alle tilfælde har visse objektive fællestræk, om end scenerne udspiller sig med vidt forskellige fokuspunkter for de forskellige karakterer. Disse situationer er således et eksempel på fortællermeta, som henleder opmærksomheden på, hvad modtageren kan vide, at der med sikkerhed er foregået, i forhold til hvad karaktererne selv ønsker at fremhæve. Yderligere fungerer det som kompositionsmeta, fordi det eksplicit sætter fokus på handlingstrådens fællestræk og/eller mangel på samme.

På trods af seriens polyfone struktur optræder der dog en art alvidende og objektiv fortæller i seriens diegese i form af Per Fly som interviewer. Interviewsituationerne tjener flere funktioner og fungerer metafiktivt på forskellige måder. For det første fungerer interviewsituationerne som en blanding mellem stilmeta og genre- og konventionsmeta. Gennem lån fra dokumentar- eller realitygenrens kameraindstillinger i lignende interviews skabes illusionen om, at det er et 'virkeligt' interview forankret i en verden uden for fiktionen, vi er vidne til. Dette underbygges af karakterernes ønske om at reflektere over egne og andres handlinger samt Per Flys afsløring af dem som utroværdige. Dette ses eksempelvis når Marko siger: "Jeg vil gerne turde hengive mig til kærligheden. Fordi det kan jeg mærke, det er nødvendigt for mig" (afsnit 6). Denne udtalelse er klippet ind i scenen, hvor han ringer til Tanja udelukkende for at sikre sig, at de kan opretholde en professionel relation. Tanja spørger såret Marko i telefonen, om det bare var det? og Marko responderer køligt, "Ja, det var bare det" (afsnit 6). Her er altså ikke meget hengivenhed til kærligheden at spore, på trods af at det tydeligvis er vigtigt for ham, at ringe til Tanja - så vigtigt, at han holder midt ude på en trafikeret vej for at ringe til hende. Denne teknik er bredt anvendt indenfor både dokumentar- og måske særligt realitygenren, hvor den bruges til at belyse deltagernes virkelige intentioner med enkelte handlinger, de ting der holdes skjult for de andre deltagere og deres egen utroværdighed, når de siger ét, men gør noget andet. Sådanne situationer ses eksempelvis i realityserier som *Paradise Hotel* (DK 2005-) og *Robinson* (DK 1998-), hvor man klipper mellem, hvad der er sket i virkeligheden, og hvad deltagerne siger om det i en interviewsituation. I *Robinson* ses dette ofte i forbindelse med, at én deltager (x) lover en anden (y), at vedkommende vil stemme på en bestemt måde ved næste ø-råd, herefter klippes til et interview, hvor x forklarer, at det selvfølgelig er løgn, fordi målet i stedet er, at få y stemt ud. Det kan også ses i situationer, hvor en uheldig opførsel sættes op mod en udtalelse som proklamerer, at "det har man bestemt ikke gjort". Det kan dermed bruges som et greb til at udstille deltagernes utroværdighed eller mangel på selvindsigt.

Den dokumentariske stil ses yderligere i interviewsituationerne, når der klippes i dem, uden at vi skifter i tid og rum. Dette ses eksempelvis i de mange interviewsituationer, hvor der ofte klippes midt i interviewet. Dette gøres formentlig for at mime dokumentargenren, hvor det er meget normalt, at man klipper i et langt interview, for at sørge for, at man kun har det mest relevante med og i den rigtige rækkefølge - noget som synes fuldstændig unødvendigt, når der er tale om fiktion. Lånene fra dokumentaren får karakter af genre- og konventionsmeta, fordi det bryder med vores

genreforventninger til serien som helhed, når der benyttes stilistiske greb fra det dokumentariske repertoire.

De dokumentariske aspekter underbygges yderligere af, at kameraet ofte indtager en position, som kan minde om en observerende eller overvågende instans, som ikke ønsker at gøre sig bemærket. Dette ses eksempelvis i form af de ovennævnte billeder i fugleperspektiv foran teatret (sekvens 3), hvor hovedpersonen går over et torv efter en skelsættende begivenhed (sekvens 23), eller i situationer, hvor kameraet et stykke væk fra, hvor handlingen udspiller sig, og derved kan være nødsaget til at filme på tværs af et helt rum eller en park. Dette ses i eksempelvis i i sekvens 20, hvor Tanja, Jakob og hans datter er filmet gennem et hegn, da de forlader parken samt i sekvens 23, hvor Jakob er filmet fra den anden ende af sin lejlighed, hvorfor halvvæggen og møblerne kommer mellem ham og kameraet. I begge tilfælde giver det en illusion af, at karaktererne bliver overvåget, eller at de i hvert fald filmes af én, der ikke ønsker at gøre sig bemærket for at undgå at påvirke hændelserne. Dette forsøg på at gøre kameraet til 'fluen på væggen' taler ind i den dokumentariske stil, og adskiller sig markant fra de ellers subjektive nær- og ultranærbilleder, som er tæt knyttet til hver enkelt

hovedpersons blik og perspektiv. Hermed gør stilen eksplicit opmærksom på sig selv og på serien som konstruktion, hvorfor dette kan kategoriseres som stilmeta.

Interviewsituationerne og særligt Per Flys rolle i disse, kan desuden ses som en form for tværmeta og fortællermeta. Tværmeta opstår i kraft af, at man gennem Per Flys medvirken på de diegetiske niveau bliver opmærksom på instruktørens rolle, og dermed seriens konstruerethed. Dette sker fordi modtageren bliver opmærksom på, at Per Fly både er den faktiske instruktør af serien *Forestillinger* samtidig med, at han spiller en art instruktør i det, der bliver filmet i interviewsituationerne. Han spejler på den måde en version af sig selv, og man bliver opmærksom på, at den Fly, man møder i *Forestillinger*, har en pendant i den virkelige verden. Der opstår altså tværmeta, fordi Per Fly på een og samme tid "er både indenfor fortællingen og udenfor som kurator af forestillingerne" (Christoffersen 2007). Det er imidlertid mere interessant at se på, hvordan Per Flys tilstedeværelse fungerer som en form for fortællermeta, for på trods af en art demontering af den alvidende fortæller i kraft af de mange subjektive versioner af virkeligheden optræder interviewerен som en alvidende instans, der tilsyneladende har indsigt i alt, hvad seeren har - også scener, som den enkelte karakter kan tænkes at ville holde hemmelig. Dette ses eksempelvis i afsnit seks, hvor Fly spørger: "Elsker du Tanja?", hertil svarer Marko, at det tror han, at han gør, men han er ikke sikker. Fly prikker lidt mere til Marko ved at sige: "Jeg hører dig jo sige til hende, at du elsker hende". Det lader til, at det kommer bag på Marko, at Fly ved, at han har sagt det, men han accepterer det alligevel, og undviger ved at konkludere, at "det kan der være mange årsager til, at man siger" (afsnit 6). Flys adgang til de private rum tydeliggøres yderligere i en scene i Tanjas afsnit, hvor hun sidder i nattøj i sin nye lejlighed og bliver interviewet: "Du har sovet hos Marko i nat?" Tanjas svar er henvendt til en, som hun regner med, er bekendt med begivenhedernes gang, når hun blandt andet siger: "Okay.. måske skulle vi ikke lige have knaldet der.. men altså [...] Der er bare ikke nogen, der skal vide noget om det" (afsnit 2). Hun kigger på Fly med et indforstået blik, og det forståes, at han på forhånd er klar over, hvad der er sket i løbet af natten. Hvordan det så end kan lade sig gøre, må være op til den enkelte at overveje. Måske kan det læses som en markering af, at den diegetiske Fly er meget tæt på den virkelige Fly, som har skrevet manuskriptet, og derfor med god grund ved, hvad der foregår, selvom han ikke er til stede som interviewer, således at de to versioner af Fly smelter sammen. Under alle omstændigheder sætter det fokus på skellet mellem fiktion og virkelighed, og fungerer derfor både som tværmeta og fortællermeta.

INTERMETA OG MISE EN ABYME I FORESTILLINGER

Af andre intertekstuelle referencer, som får karakter af intermeta, kan også nævnes Jakobs inddragelse af Woody Allen (sekvens 3). Fly er i høj grad inspireret af Woody Allen i sin brug af de dokumentarlignende interviewsekvenser, hvilket han heller ikke selv er bleg for at indrømme (Petersen 2007). Woody Allen er desuden kendt for at eksperimentere med diverse metatekstuelle greb i sine værker, så ved hjælp af den meget eksplicitte inddragelse af hans navn allerede inden for seriens første minutter, giver Fly den opmærksomme læser endnu en nøgle til afkodningen af serien - foruden det, der bliver foræret i introsekvensen.

Forestillinger er som nævnt centreret om Sortedamsteatrets opsættelse af William Shakespeares erotiske digt *Venus og Adonis*, som er skrevet i 1593 (Christoffersen 2007: 120). Digtet er baseret på den græske myte om Adonis, som Venus (også kendt som Afrodite) forelsker sig i. Venus forsøger at forføre Adonis, men han afviser hendes tilnærmelser, og vil hellere gå på jagt. Desværre bliver han dræbt i en jagtulykke, og Venus er utrøstelig. Hun er i dyb sorg, og "lader blomster spire op ad hans blod" (Christoffersen 2007: 120). Derfor bestemmer Zeus, at Adonis skal tilbringe halvdelen af tiden i Hades og den anden halvdel på jorden med Venus. Derfor genopstår Adonis til hvert forår, og alt på jorden springer ud. Adonis er dog splittet mellem Venus og Hades' dronning Proserpina, og det er i høj grad dette trekantsdrama, der er i fokus i opsætningen af stykket på teatret, på trods af at Proserpina slet ikke er nævnt i Shakespeares digt (Christoffersen 2007: 120).

Shakespeare skulle efter sigende have skrevet sit digt på opfordring af et ønske fra en ung adelsmand, "der slet ikke interesserede [sig] for kvinder og meget hellere ville på jagt" (DR, *Venus og Adonis*). Formålet med dette stærkt erotiske digt altså, "at det skulle virke som en elegant opfordring til den unge adelsmand om selv at kaste sig ud i kærlighedslivet" (DR, *Venus og Adonis*) - ellers kan følgerne tydeligvis blive fatale. Om denne knap så subtile hentydning bar frugt, melder historien dog ikke noget om. De vers, der bruges i *Forestillinger*, er blevet nyoversat af digteren Peter Laugesen, som har moderniseret de fem uddrag specielt til dette manuskript.

Digtets tilstedeværelse i stykket udgør uundgåeligt et eksempel på på intermeta, og er dermed medvirkende til at placere *Forestillinger* i det mediekulturelle landskab. Tematikkerne fra både myten og digtet overføres til forestillingen, som blander sig med skuespillernes liv, og således bliver de gennemgående tematikker i høj grad de samme. Her er især tale om en liv/død/genfødselstematik

på flere forskellige niveauer; fra Evas meget konkrete dødsangst til Markos kunstneriske og eksistentielle krise. Yderligere er der selvfølgelig tale om kærligheden i alle dens afskygninger; til en mand eller kone, en flygtig flirt, et barn eller en ven. Tilstedeværelsen af digtet og myten repræsenterer desuden et eksempel på brugen af kompositionsmeta i kraft af, at det fungerer som en paradoksal spejling; myten i digtet i stykket i serien.

Denne mise en abyme ses også i kraft af, at skuespillerne har svært ved at finde grænserne mellem de enkelte lag. Det er her især i forhold til forskellen mellem deres roller og deres egen person, hvorfor disse gensidigt påvirkes af hinanden. Tydeligst ses det hos Marko, som konstant lader sit privatliv influere sine forestillinger og omvendt. Han kommer derfor til at fremstå kom en personificering af Adonis. Dette ses blandt andet i kraft af, at han (ligesom Adonis) er splittet mellem de to kvinder i sit liv og så ses det meget konkret i form af, at de to kvinder løsriver sig fra fiktionen, og flytter ud i hans virkelighed - omend det er som en form for hallucinationer. Slutteligt må Marko ligesom Adonis dø, hvilket illustreres i scenen, hvor projektionerne af Eva og Tanja driver Marko til at begå selvmord ved at kaste sig i havet fra en bro. Krydsklipningen til Marko, som sidder i sit arbejdsværelse understreger dog, at der er tale om en forestilling. Umiddelbart efter Markos selvmord klippes der til den døde Adonis på scenen til premieren. Markos kasten sig i havet fungerer som en katharsisk renselse, hvor han endelig får forløsning, hvilket resulterer i en vellykket forestilling. Erik Exe Christoffersen beskriver Markos afsnit som "et kunstritual som viser hvordan kunstneren "opløses" i værket for at genfødes" (Christoffersen 2007: 124).

Det ses altså, hvordan Markos manuskript, forestillingen og de forskellige karakterer gensidigt påvirker hinanden. Elementer fra teaterforestillingen rykker ved ting i skuespillernes liv, på samme måde som skuespillernes private forhold og indbyrdes relationer får indflydelse på stykket. Som et eksempel på dette kan yderligere nævnes den monolog, som Marko skriver til Adonis efter Jakob og Tanjas brud (sekvens 23). Den har ikke tidligere været en del af forestillingen, og kommer derfor til at fungere som et udtryk for, hvordan skuespillernes liv påvirker denne:

> Kærligheden er grusom. Jeg har aldrig nogensinde elsket nogen så meget, som jeg elsker dig. Men du vil ikke høre på, hvad jeg siger. "Vi skal aldrig se hinanden mere", siger du. Det er forbi. Jeg er besat af dig. Trygler dig om, at du ikke nok vil blive hos mig. Jeg ydmyger mig selv. Men du vil ikke. "Det er slut", siger du. Og så går du.

(sekvens 23)

Ordlyden i denne monolog gengiver næsten ordret flere samtaler mellem Jakob og Tanja, eksempelvis da Jakob siger til Tanja: "Jeg er besat af dig" (sekvens 18). Noget Marko i øvrigt dårligt kan vide er blevet sagt, hvorfor det enten må være en tilfældighed eller simpelthen et udtryk for, hvor svært Jakob (og de andre karakterer) har ved at skille virkeligheden fra fiktionen. En problematik som da også nævnes af teaterdirektøren, da han fortæller Jakob, at Marko har svært ved at skille tingene fra hinanden: "Det personlige, det private og det professionelle. Det flyder sammen, og han mister overblikket [...] Og det smitter, Jakob. Folk omkring ham mister overblikket. [...] Blander tingene sammen. Får det på samme måde" (sekvens 19). Hvilket i høj grad må siges at være tilfældet for alle involverede på teatret.

I ovenstående ses det, hvordan *Forestillinger* gennem brugen af flere forskellige typer af metafiktionsformer marker, hvordan forholdet mellem fiktion og fakta, virkelighed og fantasi er et af værkets hovedærinder. Det er i skellet mellem disse, at seriens kritiske potentiale opstår. Den selvrefleksive fortællemodus ønsker at sætte spørgsmålstegn ved, hvordan man forstår verden ud fra et subjektivt perspektiv, hvilket tematiserer forholdet mellem det enkelte menneske og resten af verden. Denne tematik berører Per Fly også selv i et interview i *Berlingske*:

> Som mennesker ved vi meget lidt om hinanden, og alligevel vader vi ind over hinandens grænser. Det er lidt rystende. Og det er det interessante ved vores TV-serie, at man pludselig får lov til at opleve seks forskellige virkeligheder af præcis det samme forløb. Lag for lag får du skrællet de mennesker op, og så finder du ud af, hvor meget de forestillinger, vi har om hinanden, betyder for den måde vi er sammen. Og hvor varsomme vi skal være overfor hinanden, fordi vi ved så lidt om hinanden. Hver gang vi møder et andet menneske, så står vi jo med lidt af det menneske i vores hånd, som filosoffen Løgstrup har sagt. Det kan være alt fra en lille grim ting, man siger, til at have magten til at destruere et andet menneskes liv
>
> (Schelin 2007)

Vi må som modtagere altså reflektere over, hvilken rolle vi spiller i andres liv, og hvilken rolle andre spiller i vores. Denne tematik står stærkt i *Forestillinger*, hvor den både understreges på filmens illusoriske og refleksive niveau.

DOKUMENTARFILM

Analyse af *Armadillo*

PARAFRASE

Armadillo er en krigsdokumentarfilm fra 2010 instrueret af Janus Metz. Dokumentaren går helt tæt på blandt andre de to unge soldater Daniel og Mads, der skal på deres første udstationering på frontbasen Armadillo, der ligger i Helmand-provinsen i Afghanistan. Over seks måneder følger vi en håndfuld unge soldater på helt tæt hold, og vi følger dem i alt fra kedsommelig ventetid i lejren til dramatiske møder med Taleban. I løbet af filmen får vi ikke kun et indblik i de unge soldater; vi får også et indblik i den lokale befolkning, der som en lus mellem to negle er fanget i skudlinjen mellem henholdsvis Taleban og de danske soldater. *Armadillo* skildrer således en brutal virkelighed, hvor vi kommer i berøring med alt fra dødelige og dramatiske møder med fjenden til fællesskab og fjollerier delingen i mellem. *Armadillo* er en af de mest sete danske dokumentarer i nyere tid, og allerede i løbet af de første fire dage efter premieren havde filmen solgt hele 22.882 billetter, hvorfor den strøg direkte ind på toppen af filmhitlisten (Hjort 2010). Filmen vandt ved filmfestivalen i Cannes desuden den store pris i Semaine de la Critique-programmet. *Armadillo* er den første dokumentarfilm, der havde været på programmet siden Semaine de la Critique blev til (Dahlgaard 2010). Filmen har desuden vundet en Bodil for bedste dokumentarfilm samt for bedste fotograf, en Robert for årets dokumentarfilm samt en Emmy for bedste klipning i en dokumentarfilm.

EN OBSERVERENDE DOKUMENTAR – ELLER HVAD?

Armadillo er ved første øjekast en observerende dokumentar, der rummer blandingsforhold af andre dokumentartyper, da den skildrer hverdagsliv (hvis man kan kalde livet i en frontpost for hverdag vel at mærke), den fremstår neutral, autentisk og virkelighedstro i sin gengivelse af virkeligheden, selvom

der dog er visse markeringer af symbolik og en metaforisk dimension via et særlig fokus og en toning, som nok særligt kommer til udtryk via klipning og filmiske virkemidler, hvilket vil blive behandlet i et senere afsnit. Derudover er der i *Armadillo* ingen voice-over, da det er stemmerne fra virkeligheden, der er de centrale i fremstillingen. Dernæst kan man desuden se til formålet bag filmen. I den observerende dokumentar er formålet at vise en virkelighed, som kan skabe større tolerance eller sætte emner til debat – noget som i den grad synes at være tilfældet, når man laver en mere eller mindre kontroversiel dokumentar om krigen i Afghanistan, hvor det er de enkelte personer, der er i fokus (Bondebjerg 2008: 111f). I *Armadillo* ses således træk fra den observerende dokumentar, der blandt andet er kendetegnet af fluen-på-væggen-billeder. Om kameraet konsekvent fungerer som fluen på væggen kan dog diskuteres, eftersom kameraet synes at søge personer, og nærbilleder er en hyppigt anvendt beskæring, hvilket i højere grad udgør et nærværende og til tider deltagende kamera. Ligeledes er det med resten af filmen, og selvom flere elementer fra den observerende dokumentar kan spottes, er det ikke det eneste, der er i spil.

I filmen er der også markante elementer fra både den dramatiserede- og den poetisk-refleksive dokumentar, hvilket kommer særligt til udtryk i filmens stilistiske udtryk, hvor filmiske virkemidler som underlægningsmusik, manipuleret lyd og sceniske fremstillinger præger billed- og lydsiden.

Ser man til lydsiden, er der i *Armadillo* brugt toneangivende underlægningsmusik i store dele af filmen, som er med til at understrege og forstærke følelser og stemninger. Virkemidler som dette er typiske for den dramatiserede dokumentar, mens den poetisk-refleksive dimension kommer særligt til udtryk i filmens stilistiske udtryk samt den måde, hvorpå Metz i filmens opbygning har ladet sig inspirere af Hollywood-filmens dramaturgi og filmiske virkemidler. *Armadillo* er således med udgangspunkt i Bondebjergs forskellige former for dokumentarisme en observerende dokumentar, der har fremtrædende træk fra den dramatiserede og poetisk-refleksive dokumentarisme, hvilket bidrager med en stilistisk bevidsthed, der rækker ind i filmens dramaturgi såvel som i stilistiske udtryk på både billed- og lydsiden. Det poetisk-refleksive element kommer særligt til udtryk i Armadillo, fordi der ved hjælp af filmiske virkemidler og visuelle greb sættes fokus på filmens form, for måske nærmere at kunne skildre den virkelighed, som ligger udover den simple journalistiske dokumentation, hvilket blandt andet sker i det personlige fokus, som vi behandler i et senere afsnit. *Armadillo* leger således med adskillige koder, der normalt er forbeholdt, eller i hvert

fald forbundet med, fiktionsfilmen, hvilket bidrager til at tematisere forholdet mellem fakta og fiktion, og derfor virker refleksive i dokumentaren.

OM DE FILMISKE VIRKEMIDLER I ARMADILLO

I filmen *Armadillo* ses flere former for stilmeta, hvor dokumentaren i nogen grad gør opmærksom på sig selv ved simpelthen at imitere træk, der ellers hører fiktionsfilmen til. Blandt andet filmens underlægningsmusik er så dominerende hele filmen igennem, at den i kombination med andre ikke-diegetiske lydeffekter minder mere om brugen af musik i en fiktionsfilm. Dette ses i adskillige sekvenser, hvor formålet synes at være at understrege en særlig stemning eller forventning i filmen, og det ikke-diegetiske soundtrack er blandt andet med til at understrege sceners symbolik, som det eksempelvis er tilfældet med sekvens 5 og 7, hvor soldaterne henholdsvis er på øvelser og til fest.

(sekvens 8)

Her er billedsiden af de 'vilde drenge' akkompagneret af uptempo heavy metal musik, der i kombination med den hurtige klipning giver os et tydeligt indtryk af, hvad det er for nogle typer, vi har med at gøre. Vi får en fornemmelse af soldaternes ubekymrethed før afrejsen. De er i disse scener fremstillet som en flok kåde drengerøve, mens den toneangivende musik i lufthavnen (sekvens 8) før afrejsen har en helt anden funktion, nemlig at understrege alvoren i, at der ingen garantier er for, at de alle vender helskinnede hjem til deres familier. Den toneangivende musik er allestedsnærværende i filmen, og soundtracket af Uno Helmerson er i den grad med til både at dramatisere scener, krydre dem med følelser og instruere seeren i, hvilke følelser, der er i spil, på samme måde som det er tilfældet i eksempelvis melodramaer, hvor stemningsskabende musik og nærbilleder er en bærende del af fortællingen (Jerslev 2014).

Med kombinationen af de auditive lån fra fiktionsfilmen og den heftige brug af nærbillede, gør filmen opmærksom på sin egen konstruerethed, og modtageren opfordres til at reflektere over, hvad der er virkelighed, og hvad der er fiktion. At *Armadillo* låner fra fiktionsgenren er ingen hemmelighed, og det er særligt krigsfilmsgenren og melodramaet, der har været inspirationskilde. Krigsfilmsgenren er ofte kendetegnet ved "traumatic sequences of combat or atrocity the effects which impact decisively not only the consciousness and behavior of the charachters, but also on spectators and on the way in which films and the wars they depict are memoralised" (Neale 2002 :3), mens melodramaet ofte karakteriseres ved brug af nærbilleder, tårevædede ansigter samt storladen eller sentimental underlægningsmusik (Jerslev 2014), hvilket også er tilfældet i *Armadillo*, hvor effekten ligeledes er den samme: Nærbilleder og toneangivende musik er stemningsskabende.

I *Armadillo* kommer vi helt tæt på de danske soldater, og særligt det, vi her vælger at kalde for hovedpersonerne, er ofte filmet i enten halvnær, nær og ultranær, hvilket giver os mulighed for at læse mimik og ansigtsudtryk på en helt anden måde, end hvad man måske ellers tilskriver den typiske dokumentar.

(sekvens 33)

Der er ofte zoomet helt ind på personernes ansigter, hvilket ifølge filmfotografen Skree er et helt bevidst valg, der skal gøre det muligt for seeren at komme tæt på soldaten, hvilket giver os som seere mulighed for at aflæse ansigts- og følelsesudtryk. Hermed understreges det, at det er krigen på mikro-

niveau, der er Metz' udgangspunkt – det er ikke den store sandhed, der er i fokus. Det er i stedet den personlige sandhed, som hovedpersonerne Mini, Daniel, Rasmus og Kim hver især repræsenterer med hvert deres udgangspunkt. Det personlige fokus, ønsket om at komme under huden på de her personer, der har valgt at udsætte sig selv for krig på egen krop, understreges også i form af talrige reaktionsskud, som det eksempelvis er tilfældet i sekvens 29, hvor vi ser Minis ansigtsudtryk i nærbilleder, der understreger, at det er personernes reaktion, der er det vigtige at dokumentere, og ikke alle krigens detaljer.

Det er et udbredt fænomen, at der anvendes fiktionskoder og virkemidler fra fiktionens verden i dokumentarer, hvilket også er tilfældet i *Armadillo*, hvis brug af blandt andet underlægningsmusik og rekonstruerede scener af flere kritikere er blevet kritiseret for at dramatisere virkelighedens hændelsesforløb i en sådan grad, at der ikke længere er tale om en dokumentar. Jævnfør Bondebjerg er det dog ikke nødvendigvis 'virkeligheds-forringende', eftersom en dokumentars sandhedsværdi etableres gennem, hvordan filmen forholder til sig til, og søger at informere om, forhold i den virkelige verden. Bondebjerg slår ligeledes et slag for *Armadillo*, med sin udtalelse om, at bare fordi man kan mærke instruktørens hånd, så er det ikke ensbetydende med, at sådanne film mister hverken autenticitet eller troværdighed; "virkemidlerne kun gør virkeligheden mere spændende" (Elmelund 2011). *Armadillo* tager således adskillige fiktionskoder i brug i sin skildring af livet på basen *Armadillo* ved Helmand-provinsen i Afghanistan

DEN PERSONLIGE FORTÆLLING OM KRIG PÅ MIKRONIVEAU

I løbet af de første sekvenser præsenteres vi for de soldater, som vi resten af filmen kommer til at følge på nært hold. Allerede fra start er det altså klart for os, hvem vi skal holde øje med, og hvem der er vigtige. Vi er ligeledes på fornavn med drengene, hvorfor man som seer hurtigt opbygger et personligt bånd til netop disse: Mini, Daniel, Rasmus (også kaldet Munk) og Kim (også kaldet Birkerød). For at etablere vigtigheden af den personlige relation til karaktererne allerede før de tager mod Helmand, er vi hjemme hos Mini, hvor vi sidder til bords med familien og overværer en samtale om det 'eventyr', som han skal til at begive sig ud på (sekvens 6). Det er altså fra starten etableret, hvem der er vores hovedpersoner; Hvem der er fortællingens protagonister. Det er særligt disse fire, vi vender tilbage til, hvoraf Mini og Daniel er de mest fremtrædende, og oftest omtales som frontfigurerne. I

løbet af filmen etableres hovedpersonerne som fire forskellige arketyper, der repræsenterer hver sin væremåde.

(sekvens 19)

Daniel fremstilles som den frembrusende type, med tribal-tatoveringer op ad armen (sekvens 19), der skal have fart over feltet, mens han får tiden til at gå med at fjolle rundt med de andre drenge (sekvens 36), og se porno i plenum, mens der kommenteres på slagets gang (sekvens 37). Det er ligeledes Daniel, der står bag den 'kildne' debriefing, der siden er blevet heftigt debatteret (særligt fordi Daniel vælger at bruge ordet likvidering i forbindelse med de afdøde Talebanere, sekvens 56). Som stærk kontrast til 'drengerøven' Daniel står den noget mere tilbageholdende og tænksomme Mini, som gør sig knap så bemærket som modsætningen Daniel. Alligevel synes kameraet at vende tilbage til Mini, der bliver en repræsentant for krigens alvor, når han går fra porno i plenum til at ringe til sin familie (sekvens 37).

På sin vis tilbyder de fire forskellige personligheder fire forskellige standpunkter i forhold til filmen, og i forhold til de tanker og følelser, man som tilskuer kommer og går med. Om Metz har en skjult agenda, er ikke til at vide, men som tilskuere tilbydes vi forskellige hvilesteder i de forskellige personer – noget som Christian Lehmann påpeger i artiklen "Politikere splittede over 'Armadillo'" (2010) fra *Politiken*, hvor han påpeger de meget forskellige holdninger, der er over det politiske spektrum: Hvor Søren Espersen fra DF ser den som et stærkt billede af en moralsk hær, mener både Pernille Fram (SF) og Frank Aaen (Enh.), at filmen vil få danskerne til at blive mere kritiske over for

krigen i Afghanistan. Lehmann konkluderer således, at det man får ud af at se *Armadillo*, afhænger af den holdning, man havde til krigen, før man så den. Man kan altså gå til og fra filmen på flere forskellige måder, hvilket blandt andet kan retfærdiggøres af, at det er personer, og individer, vi følger: De har alle deres egen holdning, formål og måde at forholde sig til krigen på, og det er mennesker og ikke krig, vi kigger på. Det vidner også om, at der i spændet mellem det dokumentariske og det fiktive opstår en række tomme pladser, som opfordrer til, at en reflekterende modtager selv fortolker på det sete.

At det har været vigtigt for Metz at finde de helt rette personer, til at portrættere krigen på første parket understreges af, at der er krediteret en caster til projektet, hvilket ikke nødvendigvis er ualmindeligt i dokumentaristisk regi. Dette kan selvfølgelig forklares ved, at nogle personer måske er mere oplagte til at åbne op og give meningsfuldt indhold, men man kan ikke undgå at tænke på, om det har kompromitteret den sandhed, som dokumentaren ellers søger, fordi man netop har søgt efter arketyper, der har muliggjort en vifte af personligheder at skifte mellem. Med de forskellige personligheder har det ligeledes været muligt at skabe en dynamik via kontrast: Dette ses eksempelvis i sekvens 61 hvor Mini og Kim er de tænksomme typer, der reflekterer over krigen, og over dem, som har været der før, mens Rasmus er den første til at kaste sig i en saltomortale ud i åen i samme sekvens. Der er her ingen tvivl om, at stilen i høj grad fungerer som medskaber af karaktererne.

(sekvens 61)

Musikken og et hvilende kamera er med til yderligere at understrege de særlige karakteristika, der er knyttet til de forskellige typer, som det eksempelvis er tilfældet i samme sekvens. Her hviler kameraet på Mini, mens musikken tiltager i styrke, så den diegetiske lyd overdøves, mens vi oplever Mini, i et tænksomt øjeblik. *Armadillo* bliver ved at sætte den personlige oplevelse i centrum for fortællingen, derfor en film om krig på mikroniveau, hvor det er de enkelte soldaters oplevelser og følelsesliv, krydret med lidt strategisk placeret action og nogle flotte sceniske landskaber, der bliver fortællingens sandhed.

Udover den hyppige brug af nærbilleder er kamerastilen i *Armadillo* kendetegnet ved det håndholdte kamera, der følger soldaterne i pressede situationer, når de er ude i felten, men også vekslingen mellem forskellige perspektiver synes at være udtalt, og kalde på en særlig opmærksomhed. Det synes at være gennemgående, at de lokale ofte filmes fra fugleperspektiv, mens soldaterne ofte filmes fra frøperspektiv, hvilket taler ind i den præmis, at de lokale er fanget mellem de to, der udkæmper en kamp, selvom det egentlig er dem, det går udover: "Det er hverken jer eller Taleban, der bliver dræbt. Det er os [de lokale], der dør [...] folk kæmper, fordi de er fattige. Også talebanerne" (sekvens 39). Ved at sætte fugle- og frøperspektiv i kontrast på denne måde, indtager soldaterne en ophøjet position og fremstår dermed som en autoritet, mens de lokale modsat fremstår underdanige. Et stilistisk greb som rækker ud over den observerende dokumentar, og måske nærmere vidner om tilstedeværelsen af den poetisk-refleksive dokumentar i kraft af, at billedets symbolik tilføjer et refleksivt niveau.

At vi på forhånd, via paratekster, ved, at der eksempelvis er en caster på dokumentaren, kan have en effekt på den måde, vi ser, oplever og fortolker *Armadillo*. Selvom det ikke er atypisk for dokumentaren både at anvende caster, manuskriptforfatter og dramaturgisk konsulent, er dette som regel skjult og usynligt, hvilket ikke har været tilfældet med *Armadillo*, hvor både anmeldere og offentligheden har sat dette under debat. Ud fra den præmis kan man kalde dette for parameta. Man vil altså på forhånd have en forventning om en dokumentar, der på en eller anden måde er orkestreret, hvorfor man måske vil være tilbøjelig til at have fokus på, *hvordan* dokumentaren skildrer sandheden. Denne information inviterer modtageren til at se dokumentaren med en vis form for refleksiv distance, som ikke nødvendigvis var kommet naturligt uden denne information, som netop har været spredt i pressen og i diverse anmeldelser. Også brugen af en dramaturgisk konsulent og endda en manuskriptforfatter, har affødt en del debat, fordi offentligheden har været tilbøjelige til at stille spørgsmål ved, om virkeligheden behøver virkeligheden en drejebog.

Ifølge Bondebjerg er der altid blevet manipuleret med virkeligheden, hvilket stemmer overens med det udgangspunkt, som Metz har haft med *Armadillo*:

> For mig er dokumentarisme helt overordnet ikke en asketisk øvelse i forholdet 1 til 1. Uanset hvad bliver filmmediet aldrig en blind portal til virkeligheden, og hvis man bilder sig ind, at dokumentarisme kan være det, så lyver man for sig selv. Jeg ser dokumentarisme som filmkunst, som

> en bevidsthed omkring en fortælling og en måde til at tvinge virkeligheden åben for en sandere beskrivelse
> (Bastholm 2015)

Sandheden er ifølge Bondebjerg, at dokumentarismen har bredere rammer, end hvad den nogle gange krediteres for, og det er da også tydeligt, at der i *Armadillo* leges med fiktions- såvel som faktakoder. At *Armadillo* låner virkemidler som ellers kan synes forbeholdt fiktionen afføder nogle interessante sekvenser, "som vi også ville finde i en realistisk, fiktiv krigsfilm" (Bondebjerg 2012: 251), og Metz har da heller aldrig lagt skjul på, at referencerammen for *Armadillo* forgrener sig ud over dokumentaren og ind i fiktionsgenren.

EN ORKESTRERET VIRKELIGHED – OM INTERTEKSTUALITET, GENRE, MANUSKRIPTFORFATTERE OG HOLLYWOOD-DRAMATURGI

I *Armadillo* ses der eksempler på intertekstualitet i form af referencer og citater. Referencerne optræder oftest i de medvirkendes sprog, som når en af soldaterne i sekvens 18 siger "Welcome to the 'Nam", ligesom de vader igennem terrænet i felten, hvilket er en direkte reference fra åbningsscenen i den ikoniske krigsfilm *Platoon* fra 1986. Udsagnet er på den måde med til at trække tråde mellem fiktionsfilmen *Platoon*, og denne genre af film generelt, og den virkelighed, som de befinder sig i på daværende tidspunkt i Afghanistan. Det samme sker i sekvens 48, hvor Daniel citerer *Lethal Weapons* (1987): "Så er man all dressed up, and no one to blow. Det duer bare ikke". *Armadillo* er stykket sammen af en stringent hånd, og selvom det er en dokumentar, vidner hele filmens form og indhold om, at alt er nøje udvalgt – det gælder alt fra klipning til musik og lydeffekter, og derfor er det svært at tro på, at disse direkte citater til ikoniske krigs-/militærfilm tilfældigvis har fundet vej til den færdigklippede film. Eftersom disse referencer får seeren til at skabe en eller anden form for sammenhæng mellem dokumentarfilmen *Armadillo* og eksempelvis fiktionsfilmen *Platoon* (der dog er baseret på virkelig hændelser og instrueret af en Vietnam-veteran), mens også de kammeratlige forhold, fællesskabet og arketyperne synes inspireret blandt andet herfra, hvorfor der her tale om intermeta. Man kan dog også argumentere for, at denne type af referencer er blevet så repræsentative for en hel genre, at der er tale om genre- og konventionsmeta. Denne type af referencer er således

med til at understrege filmens placering i gråzonen mellem fakta og fiktion, hvorfor dette er et eksempel på filmens selvrefleksivitet.

Et interessant aspekt ved *Armadillo* er, at det blandt andet er i fiktionens verden, at Metz har fundet sin inspiration til netop at lave en sådan type af dokumentar; en inspirationskilde han langt fra fornægter. Metz fremhæver således nogle af sine yndlingsreferencer såsom *Apocalypse Now* (1979), *The Deer Hunter* (1978), *Platoon* (1986) og *Full Metal Jacket* (1987), "der netop handler om forråelse, fremmedgørelse og syndefald" (Fredensborg 2010), mens han i denne sammenhæng også nævner den ironiske *Jarhead* (2005), hvilke alle har sat spor i Metz' arbejde med *Armadillo.* At Armadillo inddrager elementer fra fiktions krigsfilm som nogle af de ovenstående er tydeligt i alt fra stil og iscenesættelse, som til den måde han vælger at spille de forskellige personligheder op mod hinanden, hvorfor filmen kunne kaldes en

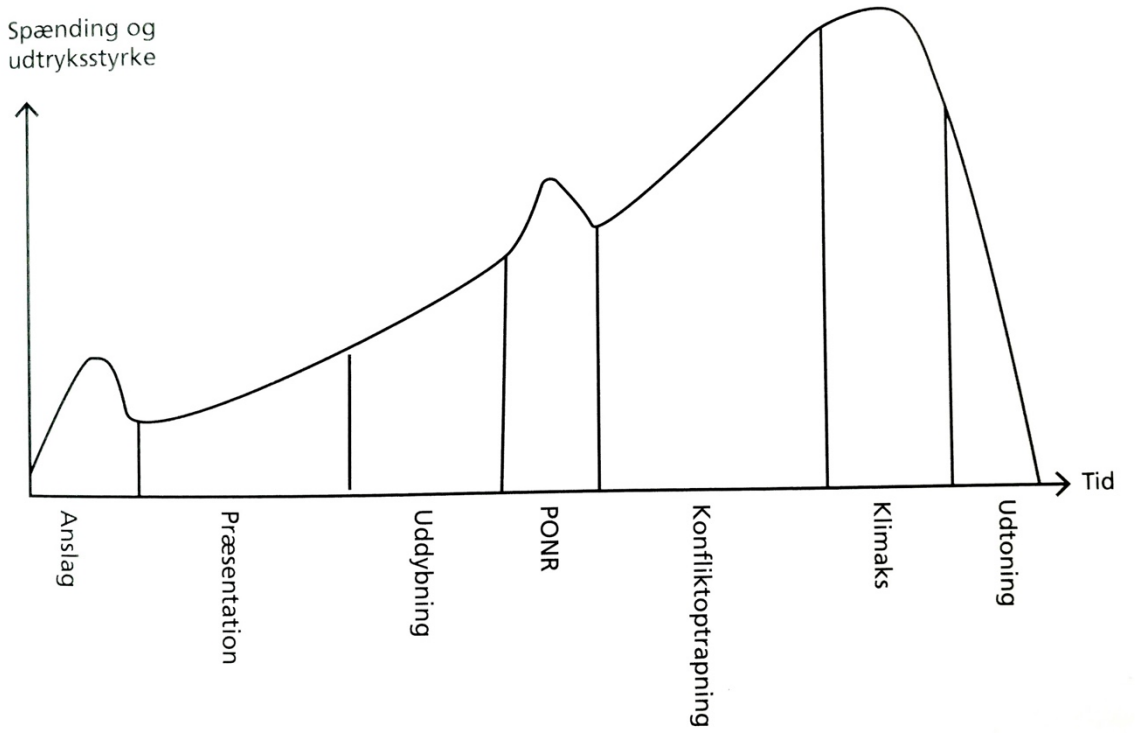
(sekvens 9)

Dette ses eksempelvis, når *Armadillos* introsekvens synes at være inspireret af den ikoniske helikopterscene i *Apocalypse Now* i sin krydsklipning mellem soldaterne i helikopteren og Afghanistans landskab (sekvens 9), hvilket ligeledes fungerer som stilmeta i kraft af sin intertekstuelle reference. Som Metz selv påpeger, kan der i disse film være en lige så stor sandhedsværdi, som der kan i mange dokumentarfilm. Metz har i *Armadillo* forsøgt at komme under den overflade, som soldaterne har, eftersom "hele deres etos som soldater bygger på at undgå at konfrontere sig selv med hvordan man har det, og i stedet opbygge et luftkastel af maskulinitet og testosteron, og på et umiddelbart niveau er det deres virkelighed. Men man skal jo bag om det og finde ud af hvad det er

et udtryk for" (Bastholm 2015). Der er derfor ikke lagt skjul på, at der bag *Armadillo* ligger tanker og inspiration fra fiktive krigsfilm, hvilket også ses på filmens stringente dramaturgi. Det er dog alligevel interessant at tænke på, at *Armadillo*s referenceramme placerer sig et sted mellem virkelighed og fiktion, når den så tydeligt låner elementer fra klassiske krigsfilm såsom de ovenstående.

At der i rulleteksterne til *Armadillo* krediteres en dramaturgisk konsulent, og Janus Metz ligeledes står nævntsom manuskripforfatter, kommer ikke som nogen overraskelse, når man ser til filmens struktur og opbygning. At Metz i sit arbejde med *Armadillo* har ladet sig inspirere af Hollywood-film er allerede påpeget, men udover at komme til udtryk i dokumentarens handling, indhold og generelle fremstilling af fællesskabet på frontlinjen, ses det ydermere i filmens struktur og opbygning. Ib Bondebjerg påpeger det samme i artiklen "Den gode dokumentarfilm er manipuleret" (2011), at *Armadillo* åbenlyst har ladet sig inspirere af Hollywoods dramaturgi til at gøre skildringen mere levende og rørende. At filmen ikke bare er stykket tilfældigt sammen har vi flere gange i løbet af denne analyse fremhævet, og det ses i både en strategisk sammenstykket klipning, ved at skabe kontraster sekvenser i mellem og ved en generel brug af virkemidler, der ellers er kendetegnende for fiktionen. Således kan *Armadillo* mere eller mindre ubesværet passe ind i Hollywoods typiske dramaturgi, som den er repræsenteret i berettermodellen, der også kendes under det passende navn

hollywoodmodellen. I det følgende har vi taget udgangspunkt i berettermodellen, som den præsenteres i *Analyse af billedmedier* (Rose 2015: 64ff).



(Berettermodellen, (Rose 2015: 65)

I *Armadillo* kan der således påpeges både anslag, præsentation, uddybning, point of no return, konfliktoptrapning, klimaks og udtoning. Anslaget strækker sig fra sekvens 1 til 3, hvor vi introduceres til basen Armadillo ved hjælp af titelblade og soldater i tågede omgivelser. Her etableres altså, at det er en krigsdokumentar, vi skal til at se, og stemningen er sat; Universet, temaet og stemningen fastlægges. Herefter følger præsentationen fra sekvens 4 til 7, hvor vi ser soldaterne på øvelse, og ved hjælp af titelblade og strategisk zoom introduceres vi til filmens fire hovedpersoner, vi møder deres familie, og vi præsenteres for særligt Minis grundlag for at ville til Afghanistan; for ham er det et eventyr (sekvens 6). Herefter følger uddybningen, hvor soldaterne tager afsked i lufthavnen, og lander på basen i Armadillo. Fra sekvens 8 til 18 etableres drengene i campen, og sammen med dem får vi også briefs om Taleban, og hvad status er i området. Herefter kan man argumentere for at se den første patrulje som point of no return af flere årsager. For det første er det første gang, at soldaterne kommer ud i felten og får en følelse af, hvad de er oppe imod, for det andet fordi de kritiseres for deres indsats.

Der er enighed blandt soldaterne om, at de anerkender, at de også er der for at hjælpe de lokale, men at de også gerne vil bidrage med noget, når nu de rent faktisk er kommet afsted, og man kan argumentere for, at de på et personligt plan er blevet så involverede, at der ikke længere er nogen vej tilbage. Herefter følger konfliktoptrapningen, hvor der både er ventetid, men også adskillige betændte situationer, der giver dem endnu mere blod på tanden – og lyst til at engagere sig, at komme i føling (kamp). Denne fase strækker sig fra sekvens 19 til 55. Soldaterne er begyndt at miste modet, de er rastløse, og vejsidebomber, en tur hjem på hospialet for delingslederen Rasmus, flere patruljer med skud og bomber tilføjer en intensitet og samtidig magtesløshed, samtidig med, at de begynder at blive mere og mere trygge ved, hvordan det er at være udstationeret. Herefter følger det, der for soldaterne på både et personligt og professionelt plan er det afgørende slag så at sige.

I sekvens 56 fører en natpatrulje således til et intenst møde med Taleban, og de danske soldater kommer ud på den anden side med en følelse af endelig at have været i krig. Efter klimaks følger udtoningen, hvor soldaterne forholder sig til situationen, og gør klar til at vende tilbage til Danmark, fordi deres tre måneders udsendelse lakker mod enden. Således kan sekvens 57 til 63 ses som udtoning. Klimaks har således en forløsende effekt, og kort herefter vender de atter hjem igen, og vi ser dem slutteligt være i vante rammer hjemme i Danmark, selvom intet nødvendigvis vil blive det samme igen. Foruden at passe ind i berettermodellen trækker *Armadillo* således også på en klassisk hjem-ude-hjem-struktur, og konnoterer den velkendte, efterhånden klichéfyldte dannelsesrejse, hvor protagonisten er ude for en række prøvelser, men kommer styrket gennem dem. Om drengene er vendt hjem med en ny indsigt eller styrke, vidner dokumentaren ikke noget om - kun at flere af drengene enten planlægger eller gerne vil tilbage til Afghanistan. Ved på den måde at følge berettermodellen opstår der genre- og konventionsmeta, fordi vores rolle som seere tematiseres. Der sættes fokus på forholdet mellem fakta og fiktion, fordi vi med lethed kan læse filmen, som vi eksempelvis læser en fiktionsfilm. Vi er som seere så vant til at afkode en fortælling ud fra bestemte rammer, og ved at bruge en konvention som hollywoods dramaturgi, har Metz mulighed for at vise de følelser, der er på spil i et endnu klarere lys, end det måske havde været muligt med mere tilfældigt sammenstykket materiale.

EN NUANCERET VIRKELIGHED – NÅR KAMERAET STILLER SKARPT

Selvom *Armadillo* ønsker at give modtageren et indtryk af at være fluen på væggen, er der i filmen elementer, som meget tydeligt markerer instruktøren som den styrende fortællerinstans. Dette sker som nævnt tidligere gennem brugen af stilmeta, hvor musik og nærbilleder er brugt for at forstærke de følelser, der forventeligt var til stede på forhånd. Derudover ses der på filmens orkestrering også et tydeligt aftryk af en instruktør, som indtager en usynlig fortællerposition, hvilket blandt andet kommer til udtryk i den markante klipning. Et eksempel på dette ses i overgangen fra sekvens 40 til 41. I sekvens 40 spiller drengene computerspillet *Delta Force: Black Hawk Down*, som er baseret på krigen i Somalia, og militærspillet synes at være en en-til-en repræsentation af den virkelighed, som drengene selv befinder sig i. En bombe bliver kastet i spillet, og fra det ene øjeblik til det andet føres man sømløst fra computerspillets virkelighed og ud i *Armadillos* virkelighed, hvor en bombe sprænger. Dette gøres ved hjælp af matchcut, man som seer ikke kan undgå at bide mærke i (og blive imponeret af).

Modtageren har i situationen samme point of view som soldaten, der spiller, og lige inden bomben smides fylder skærmbilledet med computerspillet hele rammen, komplet med sigtekorn og blod på linsen. Om end spillet kan virke voldsomt på nogen, kan man relativt distancere sig, fordi det så tydeligt er fiktion. Sammenstillingen mellem spillet og den virkelig verden, som opstår gennem den strategiske klipning, gør, at modtageren sættes i en tøvende forhandlingsposition, hvor man er tvunget til at overveje de to sceners forhold til hinanden. Den indstilling man har til at dræbe bør være markant forskellig alt afhængig af, om man spiller et computerspil, eller om man står overfor et menneske af kød og blod. Ved at sidestille de to scener sættes dette forhold til debat, fordi man som modtager kan frygte, at også soldaterne kan have svært ved at adskille virkeligheden fra fiktionen. Således opstår der altså i dette skel et kritisk potentiale, som kan række ud over filmens afgrænsede verden. Der stilles spørgsmålstegn ved etiske overvejelser i forhold til, hvordan mennesker i krig behandler hinanden, og om dette kan have noget at gøre med, hvordan soldaterne kan have problemer med at skelne mellem virkelighed og fiktion. Dertil kommer, at det måske kan være en pointe, at det ikke er fordi, de har svært ved at skelne, men at det i stedet handler om, at de bevidst bruger fiktionen som en form for skjold mod krigens absurditeter, fordi det ellers er for hårdt for det

enkelte menneskes psyke. Denne pointe kan i øvrigt fremanalyseres i dokumentarens brug af fiktionskoder; måske er virkelighedens barske realiteter simpelthen for stor en mundfuld for seeren, hvis man ikke kan gemme det bag en velkendt struktur, stemningsskabende musik og genkendelige karakterer.

"Dramaturgien og den cinematografiske iscenesættelse tjener til at understrege den autentiske virkelighed - at skabe en intens oplevelse hos modtageren - ikke til at iscenesætte den ud over sin virkelighedsdimension" (Bondebjerg 2012: 251) - og det er altså her, den produktive tøven kommer i spil. Det er ved hjælp af de filmiske virkemidler såvel som den stramme dramaturgiske opbygning og nærmest symbolske klipning, at kritikken når ud over skærmen. Ved at inddrage fiktive - til tider refleksive - elementer, peges modtageren i retning af en produktiv tøven, som baner vejen for *Armadillo*s kritiske potentiale. Når Metz sammenkæder et computerspil med virkeligheden, eller når scener tilnærmelsesvis kan forveksles med scener fra et melodrama, en krigs- eller en actionfilm, leges der på en sådan måde med grænserne mellem fakta og fiktion, at der sættes spørgsmålstegn ved filmens eget eksistensgrundlag, hvilket ultimativt bliver et eksempel på, hvordan dokumentarer kan inddrage fiktionskoder til at forstærke virkeligheden. Ved at bruge fiktionskoder inviterer *Armadillo* således til, at man tager stilling til dokumentarens generiske tekstur, hvilket har en selvrefleksiv klang. Ved at skabe en art spændingsfelt mellem fiktion og fakta, mellem virkelighed og filmiske virkemidler, formår *Armadillo* ligeledes at placere modtageren i en produktiv tøven, der fordrer en kritik af måden, hvorpå man forholder sig til det dokumentariske vidnesbyrd, fordi selve dokumentarens tekstur med fiktionskoder tematiseres. Ved på den måde at pege på sig selv om en art konstrueret virkelighed, tematiserer *Armadillo* forholdet mellem fiktion og (genre)kritik, hvilket sker gennem både illusoriske og refleksive virkemidler og elementer. Metz' brug af filmiske virkemidler peger således på, at der findes flere sandheder, end et kamera kan registrere – og som den 'klassiske' dokumentar ikke nødvendigvis kan rumme. Ved at bruge en refleksiv fortællemodus, er Metz med *Armadillo* i stand til at sige noget om virkeligheden, om subjektive og individuelle sandheder, som er muliggjort ved at fusionere fiktion og fakta.

Slutteligt er det værd at nævne, hvordan receptionen har haft indflydelse på netop denne etablering af det kritiske potentiale i forbindelse med *Armadillo*. I forbindelse med at dokumentaren fik premiere i de danske biografer, kunne man læse om, at forsvaret havde forsøgt at true sig til at udelukke enkelte scener fra den endelige udgave af filmen. Artiklerne, som behandler denne uheldige

handling fra forsvarets side, har derfor haft en parametatekstuel effekt i læsningen af filmen, idet det kan præge den måde, hvorpå vi opfatter og læser filmen og dens status i og tilknytning til virkeligheden efterfølgende. Ved at understrege, hvordan forsvaret forsøger at skjule scener fra dokumentaren, rejses der spørgsmål om den generelle sandhed i forbindelse med den almene danskers informationstilegnelse i henhold til krigen i Afghanistan. Denne form for parameta får på den måde karakter af at være objektmeta, fordi det ligeledes er nogle af de problematikker, som filmen rejser ved hjælp af refleksive elementer og ved at fokusere på den personlige fortælling, hvor vi via de fiktive virkemidler tvinges ud i en tøvende position, hvor vi må (re)vurdere, hvad der er sandhed, og hvad der er 'fortælling'. Derfor kan man kategorisere dette som objektmeta, fordi *Armadillo* rejser spørgsmål om, hvad modtageren kan stole på; en dokumentar med selvrefleksive elementer eller et forsvar, der forsøger at hemmeligholde samme. Pointen her er ikke, at vi skal vælge det ene eller det andet, men at vi må overveje at forkaste ideen om en objektiv sandhed i forhold til krig, samtidig med at vi er kritiske over for både forsvarets autoriteter og dokumentarens virkemidler.

Analyse af En fremmed flytter ind

PARAFRASE

En fremmed flytter ind – En sand historie om en løgn (2017) er en fortælling om, hvordan Amanda blev forført og svindlet af storsvindleren Casper Rieper-Holm. I filmen ser vi gennem rekonstruktioner fortællingen fra Amandas synsvinkel, og derfor er filmen også baseret på, hvordan hun husker det. Vi følger med helt fra starten, og fortællingen forgrener sig fra deres første møde, til Casper flytter ind hos Amanda, og hvordan problemer efterhånden begynder at melde sig. Filmen er baseret på den populære podcast "I et forhold med...", som er produceret af podcastkollektivet *Third Ear*. *En fremmed flytter ind* tager udgangspunkt i virkelige hændelser, og som et ekstra tvist spiller størstedelen af de medvirkende sig selv, kun med undtagelse af Casper, som spilles af skuespilleren Esben Dalgaard. Spredt ud over forskellige medier er filmen defineret som alt fra en spillefilm (Filmstriben) over doku-fiktion (Euroman) til en dokumentarfilm (DFI), mens producerne på deres hjemmeside kalder det for en dokumentarisk fortælling (Made in Copenhagen). Filmen havde premiere i 2017, og vandt samme år Viewfinders Grand Jury Prize, mens den også var nomineret til

en Bodil for bedste dokumentarfilm og til Cleveland International Film Festival under kategorien Ad Hoc Docs Competition. Filmen er instrueret af Nicole N. Horanyi, der har flere eksperimentelle og grænsesøgende dokumentarer på CV'et.

Filmen har lånt sin titel fra thrilleren *En fremmed flytter ind* (Org. *Pacific Heights*) fra 1990, hvor et par flytter ind i et stort hus, hvoraf de vælger at leje et par værelser ud, men den ene af lejerne viser sig at være en helt anden, end de havde regnet med. Det ender med, at deres liv ruineres af denne fremmede, hvilket i den grad kan sammenholdes med de problemer, som Amanda får på grund af Casper. Således vil den smarte læser på grund af denne intertekstuelle reference måske på forhånd vide, hvilken slags fortælling, der skal til at udspille sig.

DEN FØRSTE SEKVENS – SEEREN KØRES I STILLING TIL EN INTRIKAT FORTÆLLING

De første klip ruller over skærmen, og hvor vi normalt enten på forhånd ville vide, hvilken genre, vi gik ind til, eller vi ville kunne afkode det af de første titelblade, er det svært at afgøre filmens status som værende enten dokumentar eller fiktion i *En fremmed flytter ind*. Før vi går ind i fortællingen, er det eneste, vi som seere bliver fodret med: "denne film er baseret på en sand historie. Med enkelte undtagelser spiller alle der medvirker sig selv" (sekvens 1). De to udsagn taler på en eller anden måde imod hinanden. Hvor 'baseret på en sand historie' er af den type udsagn, der kunne være introen til en fiktionsfilm, som det eksempelvis er tilfældet med *Into the Wild* (2007), *The Wolf of Wall Street* (2013), *The Imitation Game* (2014) og *The Revenant* (2015), *The Intouchables* (2011) og *Titanic* (1997). Informationen om, at de fleste medvirkende spiller sig selv, kan bestemmes som værende typisk for dokumentaren eller fiktionsfilmen: For fiktionsfilmen vil det sjældent være relevant at nævne, at nogen spiller sig selv, fordi det som oftest vil være en del af pointen, som det eksempelvis er tilfældet med *Klovn* eller *Offscreen*. Dertil kommer, at der i de fleste fiktionsfilm, hvor dette er tilfældet, vil være tale om, at det er en skuespiller eller en anden kendis, der spiller sig selv, hvorfor det vil være let for modtageren at genkende vedkommende. I forhold til dokumentarfilm, ses det ofte, at den kan være bygget op om rekonstruktioner, som det eksempelvis er tilfældet med den danske dokumentarfilm *Blekingegadebanden* (2009), men det er dog som regel skuespillere, der udfylder rollerne, som det da også er tilfældet med dokumentaren om de danske modstandere. Et eksempel hvor aktørerne spiller sig selv i en art rekonstruktioner, ses dog i *the Act of Killing* (2012), hvor

Joshua Oppenheimer får de tidligere krigsbødler til at demonstrere nogle af deres forbrydelser, mens der også ses eksempler, hvordan personer er blevet bedt om at genspille scener, der måske er vigtige for dokumentaren, men som ikke er blevet filmet. Det er dog stadig forholdsvis atypisk – og i den grad atypisk for den almindelige seer – at en hel dokumentarfilm bygges op omkring rekonstruktioner, hvor de fleste medvirkende spiller sig selv. Allerede fra første sekvens er der således lagt op til en fortælling, der på den ene eller anden måde blander fiktions- med faktaforhold, og da den første scene ruller over skærmen, bekræftes værkets fiktionstvetydighed.

I sekvens 2 ser vi Amandas første møde med skuespilleren Esben Dalgaard, som skal spille svindleren Casper. Allerede da hun sidder i lufthavnen og venter på ham, adresserer hun os på den anden side af skærmen via en voiceover: "Jeg hedder Amanda Kastrup, og det her er min historie, som jeg husker den (...). Det er en kærlighedshistorie, så der er også en anden hovedperson. Casper er ikke med i filmen, og det er der alle mulige gode grunde til, som du nok skal få at vide senere. Lige nu skal du bare vide, at Casper er spillet af en skuespiller" (sekvens 2).

(sekvens 2)

Sekvensen foregår uden for den egentlig fortælling, der består af en-til-en rekonstruktioner, for her møder vi skuespilleren Esben og ikke Esben i rollen som Casper. Ved at tale direkte til os brydes den fjerde væg, og der er derfor tale om adressatmeta, fordi hun taler til os på den anden side af skærmen, hvorfor vi bliver gjort opmærksomme på vores modtager- og seerposotion. Samtidig påpeger Amanda allerede her fortællingens flerlagsstruktur, om end hun ikke uddyber. Men hun giver os den viden, vi har brug for, for at kunne forstå den pågældende sekvens: At Esben er den skuespiller, der skal spille Casper, at hun spiller sig selv, og at det vi ser, er en dokumentarisk fortælling, der er

tilrettelagt efter hvad og hvordan, hun erindrer det. I sekvensen ser vi desuden, hvordan Esben og Amanda ser et videoklip på Amandas telefon. Videoklippet er optaget i selv samme lufthavn, og motivet er den virkelige Casper og Amanda, inden de er på vej på ferie. Esben forsøger at imitere Caspers grin, og kort efter ser vi på afstand, på tværs af boomstang og instruktør, hvordan Amanda og Casper forbereder sig på at gengive den scene, som de netop har set på Amandas telefon. På den måde springer vi således ind og ud af fortællingens mange lag, hvilket giver os en bevidsthed om filmens konstruerethed.

(sekvens 2)

De konstante skift mellem værkets forskellige fortællelag gør, at der hele tiden veksles mellem rekonstruktionernes illusoriske niveau, interviewsituationer og et mere refleksivt niveau.

Den første sekvens fungerer som en ramme og 'læsevejledning' for resten af fortællingen, der påpeger, at det vi nu skal se, er en udgave af en virkelig historie, der er gestaltet og iscenesat. Ved at lade denne første scene, som foregriber noget, der først sker senere, være en ramme for fortællingen, påkalder dette sig særlig opmærksomhed, hvorfor det ses som et eksempel på kompositionsmeta. Ligeledes gøres modtageren opmærksom på både Amanda som en subjektiv fortæller, og instruktørens konstruerende rolle; der er flere afsendere af fortællingen, hvorfor Amandas voice-over samt instruktørens tilstedeværelse og spørgsmål er et eksempel på fortællermeta, der fungerer refleksivt i kraft af, at fortællerens rolle tematiseres.

Denne scene bliver et gennemgående tema i serien, og i alt tre varianter af den optræder i fortællingen. Denne sekvens (sekvens 2) behandler klippet fra Amandas telefon (hvor vi ved, at det er den rigtige Casper, der optræder), men den ses også i sekvens 19, hvor man ser dem genspille

klippet fra telefonen, hvorefter vi ser klippet orkestreret som et klip fra en telefon med kornet billedkvalitet og sort ramme, hvilket adskiller sig fra sekvens 2, hvor vi så Amanda og Esben ved nu i stedet at se Amanda og Casper. Tredje gang vi møder en variant af dette klip er i filmens sidste sekvens (sekvens 30), hvor vi ser det rigtige klip med Amanda og virkelighedens Casper.

(fra henholdsvis sekvens 2, sekvens 19, 19 og sekvens 30)

Sidste gang vi ser klippet, placerer det sig et sted uden for fortællingen og dermed også filmens egen diegese, mens det samtidig sætter hele filmen i direkte relation til virkeligheden, som for en sidste gang at minde os om, at det vi netop har set, har rod i virkeligheden. Slutteligt fungerer det også som en appetitstiller til vores nysgerrighed – vi får endelig set giraffen; Den virkelige Casper, som har været hele filmens katalysator.

Således bliver det første klip spejlet flere steder i fortællingen, hvorfor der her er tale om en paradoksal spejling, der bryder med resten af filmens logiske idéer om tid og rum. Filmen peger ydermere på sin egen komposition, hvilket dermed understreger klippets potentiale som repræsentativt for metakategorierne fortællermeta og kompositionsmeta. Også i Amandas sidste replik før der klippes til næste sekvens, tales der direkte ind i fortællingens omvendte opbygning: ”Men jeg må hellere gå tilbage til begyndelsen” (Sekvens 2). Således kan filmens første scene læses som en inkluderende introduktion til resten af filmen: Amanda præsenterer både sig selv og sit eget projekt, mens vi i resten af sekvens får et indblik i den form, som filmen efterfølgende udspiller sig

efter, og grebet er efterfølgende at "opstille en kunstig virkelighed, der virker overbevisende, selvom illusionen stille og roligt bliver brudt med jævne mellemrum" (Nikolajsen 2017). Resten af fortællingen udspiller sig således i en vekselvirkning mellem de forskellige præsenterede lag, som altså allerede etableres i filmens første scene.

FILMENS FLERLAGSSTRUKTUR

Som vi indledningsvis har berørt, er *En fremmed flytter* ind en fortælling med flere lag, som fordeler sig på forskellige abstraktionsniveauer. Filmen opbygger en illusion, som den gentagne gange både nedbryder og opbygger. Allerede fra filmens begyndelse står det klart, at det handler om en films tilblivelse, da kameraet følger Amanda på hendes vej gennem lufthavnen, hvor hun, mens der stadig optages, gør sig klar til at optage den scene, der skal rekonstrueres (sekvens 2). Filmen inviterer allerede fra starten modtageren til at mærke på det dokumentariske udlægs tekstur, og i løbet af filmen ses et sammensurium af flere forskellige metalag, som blander sig ud og ind af hinanden i en vekselvirkning, der til sidst samler sig i ét indtryk.

I *En fremmed flytter ind* ses overordnet tre forskellige lag, som placerer sig på forskellige læsningsniveauer, der hver især tematiserer filmens form, genrestatus og konstruktion, og dermed er både stil-, genre-, konventions- og kompositionsmeta i spil i fortællingen. Herudover kan man se den samlede film som et helt fjerde lag. De tre lag fordeler sig således: Filmens kerne, som synes at være de rekonstruerede scener, der rummer filmens handling og således fremdrift. Dette niveau vælger vi ligeledes at omtale som illusionen, eftersom dette niveau i nogen grad kan sidestilles med en fiktionsfilm. De rekonstruerede scener er iscenesatte og planlagte, og Amanda spiller den Amanda, hun var dengang over for skuespilleren Esben, der spiller Casper. I rekonstruktionerne ser vi hændelserne, som Amanda erindrer dem. I dette lag er kameraet således usynligt, og der er anvendt kontinuitetsklipning. Vi er her inde i fortællingen på illusoriske præmisser, og Amanda forholder sig således ikke retrospektivt til det, der er sket, hvorfor vi som modtagere her får lov til at leve os ind i fortællingen. Eksempler på dette niveau ses i stort set alle filmens sekvenser, og det er særligt, når Amanda og Casper interagerer med hinanden, at vi oplever dette niveau, der dog konstant brydes af de to andre niveauer, der minder os om, at det vi ser, ikke er fiktion; det er en sand fortælling om en løgn. Således lader dette niveau seeren dykke ned i fortællingen, men ved hele tiden at veksle mellem forskellige fortællelag, føres vi ind og ud af fortællingens illusoriske og refleksive niveauer.

Filmens andet lag er Amandas refleksioner over, tanker om og forklaringer på de hændelser, som første lag, illusionen, viser. Dette konkretiserer sig i klip, hvor Amanda enten taler til (måske nærmere forbi) kameraet eller gennem en voiceover. Dette lag bestemmes mestendels i det, Amanda siger: Ofte er det adgang til Amandas daværende tanker, følelser og refleksioner over de situationer, som udspiller sig, og derfor befinder de sig et sted uden for den diegese, som første lag ellers etablerede, eftersom dette lag behandler refleksioner over de situationer, som rekonstrueres. Dette andet lag løsriver sig fra tid og sted ved på handlingsplan at indeholde reflekterende tanker; private tanker, som vi som modtagere delagtiggøres i, som havde vi haft adgang til Amandas dagbog. Her er det altså tydeligt, at hun taler til nogen; at der er en modtager, hvorfor dette fungerer som et metalag i filmen. Dette andet lag fungerer således som adressatmeta, fordi hun her henvender sig direkte til os, og det er ydermere tydeligt, at hun fortæller sin historie *til* nogen - at den er adresseret til en modtager. Samtidig kan man også tale om fortællermeta, fordi Amanda etablerer sig som fortæller i filmen: det er hendes historie, og det er hende, som fortæller den til os. Brugen af dette metalag forvikler sig ind og ud af de andre, og det er umådeligt svært at afgøre, hvornår det ene begynder, og

(sekvens 6)

hvornår det andet tager over. Således bliver det næsten en pointe i sig selv, at vi ikke kan skille de forskellige lag fra hinanden, og det ene lag kan sømløst glide over i det andet.

Der ses der flere tilfælde, hvor det ovennævnte tankelag uden andre indikatorer, end at Amanda kigger den anden vej, glider over i rekonstruktion, hvor vi ikke har adgang til Amandas tanker. I sekvens 6 hører vi således Amandas voice-over, men vi ser hende ligge i sengen uden at bevæge læberne. Vi er dermed klar over, at Amanda i sengen er den daværende Amanda, mens Amanda i voice-overen bevæger sig i et andet lag i fortællingen, og måske nærmere repræsenterer den nuværende Amanda, der tænker tilbage på de enkelte situationer. Der klippes, og vi ser Amanda ligge i sin seng – denne gang fra siden. Hun vender sig om og taler videre, og den eneste forskel er, at hun denne gang ikke taler gennem en voice-over. Således fusioneres dette andet, reflekterende metalag med fortællingens illusoriske lag, og der skabes, hvad man måske kunne kalde for et helt andet lag inden i det andet lag, der opstilles i en art interviewsituation. Også i sekvens 8 ser man, hvordan fortællingens lag vikler sig ind og ud af hinanden, og der er hele tiden skift mellem samtaler: Amanda der taler i en art diegese, i illusionen, og Amanda's stemme, der fungerer som en voice-over – begge dele overtager hinanden på kryds og tværs, og samtalen skifter ikke, stopper ikke brat, men fortsætter sømløst henover de forskellige klip, der ellers befinder sig på forskellige abstraktionsniveauer. Flere gange afbryder Amanda situationen, for at forholde sig til hvad der sker på det reflekterende niveau. Dette ses eksempelvis i sekvens 10. Her er Amanda og Casper netop ankommet på et hotelværelse, og Casper skændes med sin mor over telefonen. Først går Amanda rundt og venter (akkompagneret af sin egen voice-over), men på et tidspunkt stopper hun op, læner sig op ad en dørkarm og taler i stedet til os – eller rettere sagt Horanyi, der står bag kameraet. Dette er blot endnu et af de utallige eksempler i filmen, hvor de forskellige lag italesætter dokumentarens status, samtidig med at de bryder den illusion, som rekonstruktionen ellers opbygger. Samtidig er det et eksempel på, hvordan de forskellige niveauer i fortællingen forvikler sig ind og ud af hinanden.

I filmen ses dog også flere mere eller mindre reglementære interviewsituationer, hvor det er tydeligt, at personerne er stillet op til et interview foran kameraet i en iscenesat situation. Amanda, såvel som de andre personer, glider ind og ud af disse lag, men fælles for de to lag er dog, at de begge beskæftiger sig med refleksioner og tanker, der tilføjer en dybde til den rekonstruerede illusion, mens

(fra henholdsvis sekvens 19, 10 og 17)

det samtidig bringer os tættere på de personer, vi følger. Derfor er interviewsituationerne ligeledes repræsentative for det lag, vi her henviser til som det reflekterende metalag, der forholder sig til de situationer, vi ser i rekonstruktionerne. Interviewsituationerne er et klassisk element i flere dokumentartyper, men når Horanyi bruger dem i *En fremmed flytter ind*, er det alligevel ikke helt, som vi kender dem: De har fået nye rammer, der giver dem en anden status. De fungerer som en form for afbræk fra den illusion, som ellers opbygges gennem rekonstruktionerne. Hvor de ofte bruges som et af de bærende elementer i en dokumentar, er de blot en del af noget større i filmen, hvor det er værkets illusoriske niveau, der er det bærende element. I sekvens 14 ses et eksempel på et på et interview i filmen, hvor Martin er placeret foran kameraet, og tydeligvis er blevet spurgt om noget, eller instrueret i at tale om og forholde sig til noget bestemt. Dette samme ses i de sekvenser, der er at finde i filmens epilog. Her er der interviews med henholdsvis Bjarne Stenbæk, som er administrerende chef i Slagelse FH (sekvens 26) og Hans Jørgen Kaptain (sekvens 27), som er bestyrelsesmand på Voergaard slot. Deres oplevelser med Casper er ligesom Amandas rekonstruerede, og Hans bevæger sig på samme måde som Amanda sømløst ud af rekonstruktionen, og over i det andet lag, hvor han forklarer, hvad der foregår, og hvad han tænker – selvsagt mens de to andre formentlige skuespillere stilner og venter. Mens han taler, er han vendt mod instruktøren og kameraet, hvorefter han hurtigt vender tilbage til illusionen og samspillet med de to andre (Casper og Obersten). Spillet mellem interviews, illusion og reflekterende voice-overs bryder med genrens rammer, og derved påpeger filmen sin egen refleksivitet og status

som konstrueret virkelighed. Vi føres ind og ud af fortællingens forskellige lag, mens Amandas stemme er vores faste holdepunkt i fortællingen. Dette understreger, at dette er Amandas fortælling, og at det, vi er vidne til, desværre er hendes liv og skæbne. Når filmen således jonglerer med forskellige mere eller mindre refleksive niveauer, tvinges vi som seere til at tage stilling til det, vi ser. Vi får således aldrig lov til at forsvinde ind i den forførende fortælling, fordi vi ved hjælp af blandt andet Amandas refleksioner netop tvinges til at reflektere over det sete. Vi får således aldrig lov til at glemme Amandas virkelighed, selvom det vi ser, er konstrueret.

Som kronen på værket ses et tredje, refleksivt lag. Det tredje lag bestemmes her som værende situationer, hvor filmen bryder fuldstændigt med illusionen, og derved går helt ud af fortællingen – og tilmed eksplicit peger på sin egen konstruerethed. Dette ses oftest i form af instruktørens tilstedeværelse og indblanding, der inviterer modtageren inden for i selve den proces, der ligger bag skabelsen af en film. Horanyi lader os skiftevis forsvinde ind i fortællingen om Amanda, der blev forført af bedrageren Casper, og river os hele tiden ud igen, hvilket får modtageren til at stoppe op og reflektere over, hvad vi ser – og at den fortælling vi er vidne til, ikke er et stykke fiktion, men snarere en dokumentarisk fortælling, der beskriver Amandas oplevelser. Allerede fra starten (sekvens 2) blander Horanyi dette tredje metalag ind i fortællingen: Her hører vi hende stille spørgsmål til Amanda: ”Amanda, kan du ikke fortælle lidt om, hvordan dig og Casper har det på det tidspunkt?” (sekvens 2), og vi ser ligeledes kameraudstyret og Horanyis ansigt, mens vi i næste sekund er tilbage i fortællingens illusoriske niveau.

(sekvens 2)

Effekten er, at vi som modtagere rives ind og ud af illusionen, hvorfor der er indlagt plads til refleksion over, hvad det er, vi er vidne til. Dette manifesterer Horanyis status som instruktør af filmen, hvorfor dette kategoriseres som fortællermeta. Horanyi lader sig flere gange i løbet af fortællingen bemærke ved at afbryde illusionen med uddybende spørgsmål til de medvirkende. Flere gange er der også inddraget klip, hvis eneste funktion synes at være at fastslå over for modtageren, at det vi ser, er en dokumentar. Et sådan eksempel ses i sekvens 7, hvor vi første gang møder Martin. Martin og Amanda møder hinanden på gaden, men vi får til at starte med ikke nogen videre introduktion, hvorfor vi allerede her gør os tanker om, hvem denne person er.

(sekvens 7)

De aftaler at mødes hjemme ved Amanda, og da Martin er på vej ind ad døren, stopper Horayni ham: "Hej Martin, vi skal lige introducere dig". Herefter bliver Martin stående stille, og titelbladet "Martin Poulsen, Amandas bedste ven" toner frem på skærmen i hvid skrift, hvorfor Horanyi siger "tak", og Martin fortsætter sin videre færd. Her kommer vi helt under huden på den proces, der ligger bag, og klip som dette peger på dokumentarens egen form og tekstur, hvilket fungerer som et selvrefleksivt greb i form af både fortællermeta og kompositionsmeta, eftersom Horayni her etablerer sig som fortællingens afsender ved at styre scenen, og fordi scenen samtidig tematiserer filmens konstruerethed og form, ved at indlade seeren i de bagvedliggende processer, der ellers ofte skjules for os i både spillefilm og dokumentarfilm.

Horanyi bryder ind og stopper Amanda og de andre medvirkende adskillige gange ved blandt andet at stille de spørgsmål, som vi sidder tilbage med. Man kan derfor argumentere for, at hun indtager seerens position i disse tilfælde. Dette sker eksempelvis, når Horanyi blander sig i de

iscenesatte rekonstruktioner i sekvens 24. Her er Amanda netop ankommet på Hvidovre hospital, hvor hun skal besøge Casper. Amanda har forinden fundet ud af, at Casper har oprettet lån i hendes navn, og tilmed også at han ikke er den, han har givet sig ud for at være. Men Amanda spørger ikke Casper, hvem han er, og her bryder Horanyi ind i illusionen: "Må jeg lige bryde ind? Du siger til ham, Amanda, at du må aldrig gøre det her igen. Men spørger du ham på noget tidspunkt, hvem fanden er du?" (sekvens 24), Amanda svarer nej, og Horanyi spørger: "Hvorfor gør du egentlig ikke det?" På baggrund af Horanyis opklarende spørgsmål glider Amanda ud af fortællingens første, illusoriske lag og over i fortællingens andet, refleksive lag, hvor hun reflekterer over sine handlinger og tanker på daværende tidspunkt. Vi får her svar på de spørgsmål, som vi brænder inde med, og samtidig gøres det klart for os, at det vi ser, netop er rekonstruktioner af virkelige hændelser, og ikke bare en opdigtet historie. Udover at bryde ind i illusionen med et opklarende formål, er der også medtaget klip, der tematiserer selve den proces, der ligger bag tilblivelsen. Dette ses eksempelvis i middagsscenen i sekvens 13.

(sekvens 13)

Amanda, Martin og Casper sidder og spiser, mens der ses flere personer i baggrunden, som øjensynligt er en del af filmholdet. Hermed gøres det klart for seeren, at det ikke er Casper, men Esben, der sidder til middag, mens han forbereder sig på netop at skulle gå ind i rollen som Casper. Der er stillet op til en scene, men først skal de lige finde ud af, hvordan de bedst får den her i kassen. De taler om Casper, og Amanda prøver at genkalde sig "Hvad fanden var det, han gjorde den dag?" (sekvens 13), mens skuespilleren Esben, stiller spørgsmål til Caspers alkoholvaner. Da de er kommet

frem til en form for enighed, bryder Horanyi ind: "Men skal vi prøve at lave scenen? Værsågod Esben", hvorefter vi ser scenen udspille sig på fortællingens første, illusoriske niveau.
Ved ubesværet at lade Amanda og Casper glide ind og ud af deres roller, og dermed lade dem bevæge sig ind og ud af fortællingens forskellige planer, italesættes både virkeligheden og filmens tekstur:

> Hendes [Horanyis] interview med Amanda glider ubesværet over i rekonstruktioner af Amandas samliv med Casper, hvor Amanda (rimelig ubesværet) spiller sig selv over for Esben Dalgaard Andersen, der falder ind og ud i rollen som Casper. Illusionen bliver brudt, når han falder ud af rollen for at sikre sig, at en detalje er rigtig ramt, eller når instruktøren vil stille supplerende spørgsmål til den nutidige udgave af Amanda om, hvad den fortidige udgave af hende tænkte og følte til den nutidige udgave
> (Nikolajsen 2017)

Filmen spiller således på skiftevis at dyrke illusionen og lade seeren gå helt ind i fortællingen, og skiftevis at rive os ud af illusionen, hvor vi bliver mindet om, at det vi ser, er en dokumentarisk fortælling. *En Fremmed flytter ind* leger således kispus med seeren, men selvom processen tematiseres, er effekten langt fra fremmedgørende. De selvrefleksive lag, er ikke til for at skabe en distance mellem os og det fortalte, men er i højere grad til stede for at minde os om, at det vi ser, ikke er en klassisk Hollywoodfilm – det er Amandas virkelighed, vi er vidner til, og ved at påpege sin egen konstruerethed tvinges vi som modtagere til at tage stilling til det, vi ser. Heri ligger således en kritisk tøven, og det kritiske potentiale konkretiserer sig i den måde, hvorpå vi stilles på afstand for ligesom at minde os om, at det her ikke er fiktion. Filmen gør altså konkret opmærksom på sig selv som film, men dette underminerer ikke fortællingen. Samtidig taler denne leg mellem filmens forskellige lag ind i filmens overordnede tematik, der kredser om vores digitaliserede samfund og øgede fokus på iscenesættelse, mens det samtidig bliver en pointe i sig selv, hvor let vi lader os forføre af illusionen - på samme måde som Amanda blev det.

EN LEG MED DOKUMENTARENS TEKSTUR – FIKTION ELLER FAKTA?

I *En fremmed flytter ind* bruges der på en legende og eksperimenterende måde både fakta- og fiktionskoder, hvorfor man i nogen grad kan tale om en hybridgenre, eller i al fald om en udvidelse af dokumentargenrens rammer. Det ses da også som nævnt tidligere, at filmen kategoriseres forskelligt på tværs af medier og anmeldelser, for hvor IMDB klassificerer filmen som en dokumentar, er det hos Filmstriben en spillefilm og et drama. På tværs af anmeldelser og artikler om filmen synes der dog at være flest, der bestemmer *En fremmed flytter ind* som værende en dokumentar. Der er dog ingen tvivl om, at filmen i kraft af sin leg med fiktion og ikke-fiktion placerer sig på grænsen af sin genre. Som produktionsselskabet italesætter det, er en mere rammende betegnelse måske nærmere en dokumentarisk fortælling, da denne betegnelse imødekommer både filmens dokumentariske grundform såvel som legen med fiktionskoder. Filmen leger med rammerne for, hvad der ellers kendetegner en dokumentar, og derfor foreslås blandt andet genrerbetegnelser som: Hybridform (Madsen 2017), doku-fiktion (Kristiansen 2017), dokudrama (dramadokumentarisk rekonstruktion) (Skotte 2017), en dokumentar (Jensen 2017) og thriller/dokumentar (Just 2017). Fælles for dem alle er, at de anerkender filmens brug af forskellige blandformer af fiktion og dokumentar; af fiktion og virkelighed.

Der er ingen tvivl om, at *En fremmed flytter ind* leger med grænserne mellem fiktion og ikke-fiktion, hvilket både understreges af fortællingens mangfoldige lag såvel som blandforholdet mellem skuespillere og virkelige personer, hvilket fordrer en aktiv og deltagende modtagerrolle, da vi som seere på denne måde gøres opmærksomme på og inviteres til at røre ved dokumentarens tekstur. At dokumentarer arbejder med et stramt manuskript, hører ikke sjældenhederne til, men det usædvanlige er, at "instruktør Nicole Horanyi står ved det. Boomstangen kan ses i billedet, inden instruktøren afbryder Amanda, der spiller sig selv" (Just 2017).

Hvor fiktionskoder er med til at underbygge filmens illusoriske niveau og dermed fiktive status, har faktakoder den modsatte effekt – nemlig at underbygge en films relation til virkeligheden. Overordnet set kan man skelne mellem fiktionskoder som virkemidler, der bærer præg af iscenesættelse, mens faktakoder er virkemidler, som giver en oplevelse af ægthed og autenticitet. I *En fremmed flytter ind* ses begge dele, og ved eksempelvis at bruge en stor mængde af detaljer,

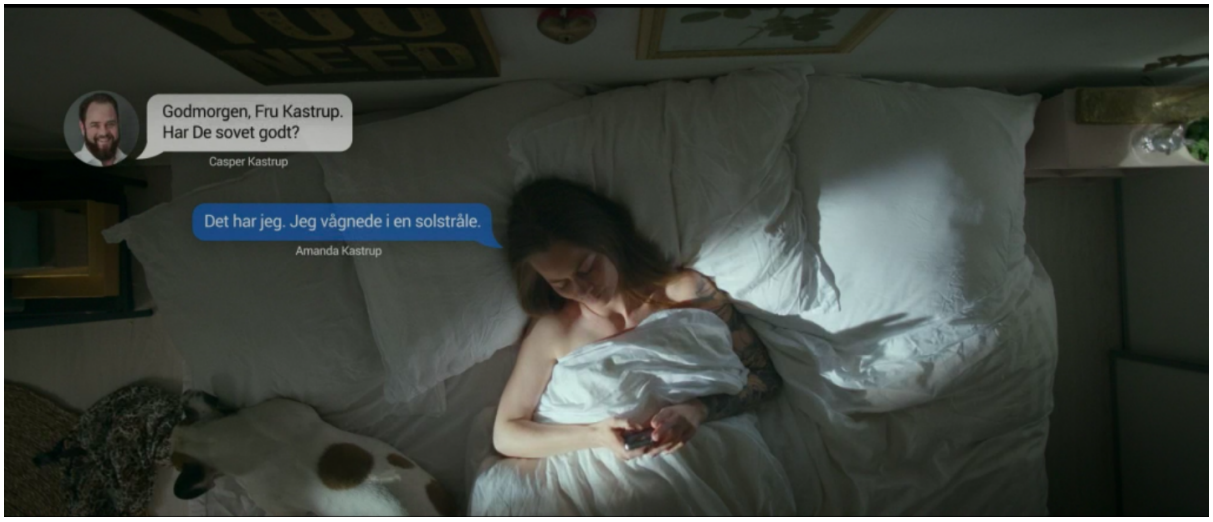
sanseindtryk og lyde, ses der i filmen adskillige eksempler på brug af fiktionskoder. Dette ses blandt andet, når Amanda i sekvens 11, erindrer situationen på Skodsborg hotel: Når hun fortæller, at der var musik og dans, toner ikke-diegetisk lyd af musik og mennesker op i baggrunden, som for at give os et indblik i, hvad der foregår i hendes hoved. Det samme ses også i sekvens 26, hvor stillbilleder og lyde kombineres, som for at give et indblik i Amandas tanker. Når hun nævner Cypern (sekvens 6), toner et billede af en sandstrand op, og vi hører således skvulpende lyde af vand, og som modtagere får vi således via virkemidler et indblik i og fornemmelse for Amandas tanker og forestillinger. Brugen af fiktionskoder strækker sig også ind i filmens visuelle udtryk og arbejde med stilistiske detaljer.

(sekvens 10)

Der er gjort en del ud af at få filmen til at tage sig flot ud – både i forhold til colorgrading, sceniske establishing shots og en generel leg med vinkler og beskæringer, som det eksempelvis er tilfældet i sekvens 10, hvor vi ser et nærbillede af Amanda ligge under dynerne på Skodsborg hotel, mens vi i sekvens 10 ligeledes indtager en næsten overvågende instans, når Casper og Amanda går langs Københavns gader.

(fra henholdsvis sekvens 3 og 10)

Ligeledes er der udover hele filmen drysset flotte billeder af København og Hvidovres tagrygge, hvilket ligeledes er med til at give filmen et stærkt visuelt udtryk.



(sekvens 6)

Samtidig refereres der direkte fra virkeligheden, når der eksempelvis anvendes gamle Facebookbeskeder, som vi næsten må gå ud fra, er de rigtige, som en grafisk effekt og et ekstra lag, som vi blandt andet kender det fra tv-serier som *Skam* (2015-2017) og *House of Cards* (2013-), der i *En fremmed flytter ind* følges af chat-lyde, som både er og ikke er på filmens diegetiske niveau. Således er der i filmen brugt en lang række virkemidler, der taler ind i både fiktionsgenrer og faktagenrer. Filmens visuelle stil, lyde og brug af grafik og stillbilleder er med til at gøre fortællingen levende for modtageren, og selvom de bærer præg af iscenesættelse og derfor må kategoriseres som fiktionskoder, er de med til at gøre fortællingen levende og medrivende, hvorved de styrker illusion såvel som filmens refleksive niveau. Når faktakoderne spiller ind i form af interviews og metalag, hvor vi overværer den skabende proces, mindes vi om filmens status som dokumentar – at det vi ser, er en virkelig historie. *En fremmed flytter ind* manøvrer gnidningsfrit mellem de forskellige niveauer; og ligeledes mellem fakta- og fiktionskoder, hvilket resulterer i et interessant greb på genren: Ved at underbygge filmens illusion med medrivende og dramatiserende fiktionskoder lever vi os ind i fortællingen om den enlige mor Amanda, mens vi rives ud af fortællingen ved hjælp af faktakoder og metalag, der fungerer selvrefleksivt, og effektivt gør os opmærksomme på, at det vi ser, er en iscenesættelse af en virkelig historie. Som Bordwell & Thompson skriver: "In some cases, staging may intensify the documentary value of the film" (Bordwell & Thompson 2008: 339), hvilket også synes at være tilfældet med *En fremmed flytter ind*. Men hvad gør man så, når en film måske ikke entydigt lader sig afkode som hverken fiktion eller ikke-fiktion? Horanyis vekslen mellem "ren dokumentation og fiktionalisering er både sikker og original. Det aktiverer både dokumentarismens begær efter fakta og årsagsforklaringer og fiktionens begær efter indfølelse" (Nikolajsen 2017), og filmen leger således med filmgenrer, "når den virkelige kærlighedshistorie om en fusker bliver blandet med fiktiv iscenesættelse" (Madsen 2017). Når produktionsselskabet selv kalder filmen for en dokumentarisk fortælling, italesætter de den leg med genrer og iscenesættelse, som filmen arbejder med, hvorfor dette synes at være en passende ramme for filmen.

En fremmed flytter ind bevæger sig helt ude på grænserne af, hvad vi forventer af en dokumentar, men ved selv at italesætte de intrikate forhold, imødekommer Horanyi allerede i sekvens 2 denne 'problematik'. Genre- og konventionssmeta synes særlig relevant at inddrage i forbindelse med en analyse af filmen, eftersom der leges med vores forventninger til en dokumentarisk genre: Ved netop at eksperimentere med dokumentargenrens form henledes vores

opmærksom på, at det vi ser er en iscenesættelse af virkeligheden. Når Horanyi bryder ind; når Amanda både er i og uden for fortællingen; og når skuespilleren Esben blander sig, vendes der konstant op og ned på den genrekontrakt, vi som seer indgik ved filmens begyndelse på baggrund af vores forhåndsviden om filmen. Vi placeres således i en kritisk tøvende position, fordi filmen veksler mellem fiktion og virkelighed, hvorfor vi hverken kan definere den som en dokumentar eller en spillefilm, idet der spilles på en vis uafgørlighed. Resultatet er en medrivende film, der forfører os på det illusoriske niveau, mens vi i kraft af filmens metalag bliver mindet om, at det vi ser, er en fortælling om en sand historie.

KAPITEL 4: DISKUSSION

Det følgende afsnit vil tage form som en todelt diskussion, hvor vi først ønsker at diskutere og evaluere, hvordan vores forslag til en definition af metafiktion samt vores forslag til en ny typologi har fungeret i praksis. Til dette tager vi udgangspunkt i analysernes vigtigste pointer, hvorefter vi ønsker at vurdere og diskutere, hvorvidt vores teori har dannet grundlag for et fyldestgørende analyseredskab. I den anden del af diskussionen vil vi diskutere metafiktionens muligheder i forbindelse med henholdsvis distance og indlevelse.

EN TERMINOLOGISK UDFORDRING

Ved at beholde termen metafiktion som det overordnede begreb, vi bruger i forbindelse med at behandle værker, der peger på sin egen konstruktion, anerkender vi, at der heri ligger en termninologisk udfordring, når vi ligeledes vælger at inddrage dokumentarer som analyseobjekter. Vores primære formål har fra starten været at udforme en definition og typologi, der var hævet over genrer, og herved er det potentielt problematisk at insistere på begrebet metafiktion, der netop henviser til fiktion om fiktion. Definitionen fungerer, fordi den fokuserer på metafiktion som en selvrefleksiv fortællemodus, der opstår i bevægelsen mellem et værks diegetiske niveauer, for på den måde at invitere modtageren til både at læse illusorisk og refleksivt. Definitionen forankrer sig således

ikke kun på fiktion, og kan i princippet bruges på alle typer af værker. Der er således et skel mellem begrebets direkte betydning, og hvordan vi forstår det. Direkte oversat kan termen virke begrænsende i forhold til genren, fordi det netop lægger vægt på fiktionen, hvilket strider imod vores definition af en fortællemodus, som kan fungere uafhængigt af genre. For at imødekomme denne terminologiske udfordring har vi overvejet flere forskellige termer. Metafilm eller metaværk var i spil, men begge havde en tendens til kun at henvise til værker, der fuldstændig giver sig hen til metafiktionen, ved at gøre det til filmens eneste ærinde, hvilket strider imod vores opfattelse af, at et værk sagtens kan benytte sig af en metafiktiv fortællemodus i de enkelte dele uden at fremstå decideret metafiktivt som helhed. Vi overvejede ligeledes selvrefleksiv og/eller selvbevidst, hvilket dog bevægede sig for langt væk fra vores teoretiske og terminologiske grundlag, og eftersom vi ønskede at anvende Gemzøes typologi over metafiktionsformer som grundlag for vores videre arbejde, ønskede vi ligeledes at imødekomme typologiens terminologiske udgangspunkt.

I forbindelse med typologien er det tydeligt, at de forskellige kategorier må betragtes som flydende, hvilket i analyserne også kom til udtryk. De mange forskellige former overlapper hinanden, og enkelte greb kan fungere på mere end én måde, hvorfor flere metafiktionsformer kan være på spil på én og samme tid. Spørgsmålet er derfor, om dette måske er med til at skabe mere forvirring end klarhed, når ét træk både kan være det ene og det andet. Der kan måske være tale om, at det kan være en udfordring i at bestemme, hvilken kategori de forskellige forekomster af metafiktive træk bør tilhøre. Vi ser det dog ikke som bestemt problematisk, da typologiens formål ikke er at afgøre, om der er tale om den ene eller den anden type af metafiktion. Hensigten med typologien er i stedet at præsentere et kategoriseringsværktøj, der kan være med til at lukke for for værkets metafiktive potentiale, og samtidig får et begrebsapparat og et sprog, som man kan bruge i denne henseende. Ved at dele en teori op i forskellige kategorier, opfordres der til at se på værkets enkelte dele i samspil med helheden. Det er dog vigtigt at bide mærke i, at ikke alle metafiktionsformer nødvendigvis behøver at være til stede, således at begrebsapparetet ikke bør bruges som en tjekliste eller slavisk gennemgang.

Typologien skal snarere betragtes som en vejledning til at åbne op for værket, mens det er essentielt, at det foregår på værkets egne præmisser.

I analysen fik vi mulighed for at efterprøve den typologi, som vi udformede på baggrund af opgavens præsenterede teori. Her valgte vi at både at omforme nogle af de eksisterende kategorier og at tilføje nye kategorier på baggrund af relevant teori. Dette gjorde vi for at imødekomme en bred vifte af værker, hvorfor vi nu ønsker at evaluere over de forskellige kategorier, og hvordan de fungerede i praksis.

I analyserne fandt vi, at adressatmeta er hyppigt forekommende, og fordi det er et forholdsvis simpelt metatræk, er denne kategori også let genkendelig, som det er tilfældet i Triers epilog i Riget, hvor han kigger direkte ind i kameraet og henvender sig til os, der sidder på den anden side af skærmen, eller når Nicolas Bro i *Offscreen* kigger direkte ind i kameraet med samme henvendelsesform. Adressatmeta så vi dog også i form af voice-overs, som det eksempelvis er tilfældet i Sandheden om mænd og i *En fremmed flytter ind*. Adressatmeta bruges vidt forskelligt i vores udvalgte værker, og de har ligeledes meget forskellige formål og resultater, hvorfor adressatmeta bør betragtes som en alsidig kategori, der både har et ludisk såvel som kritisk potentiale. Fortællermeta er modsat adressatmeta en meget bred kategori, som ligeledes kan findes på mange niveauer i et værk. I *Forestillinger* kommer fortællermeta særligt til udtryk i form af den polyfone fortællestruktur, mens det i *Sandheden om mænd* ses i form af en styrende voice-over. Fortællermeta behøver dog langt fra at være så udtalt som ovenstående, og i *Armadillo* ses fortælleren i stedet til udtryk gennem klipning og dramaturgi. Således kan fortællemeta både udtrykkes gennem form og indhold, og netop derfor har denne kategori også en tendens til at overlappe kategorien stilmeta, eftersom stilmeta ofte bliver et udtryk for instruktørens præg på fortællingen og den personlige stil.

I løbet af vores analyser viste det sig, at kompositionsmeta til tider blev overskygget af fortællermeta, som det eksempelvis er tilfældet i *Forestillinger*, hvor strukturen i højere grad bliver et udtryk for fortællermeta. Brud i en fortællings komposition, vil ofte være motiveret af en fortæller, og dermed i højere grad henvise til en styrende fortæller. Her ses altså endnu engang, at kategorierne unægteligt har en tendens til at overlappe hinanden, da det ene ikke nødvendigvis udelukker det

andet. Vi anerkender dog, at der findes adskillige værker, hvor der i højere grad er tale om kompositionsmeta end fortællemeta, som det eksempelvis er tilfældet i film som *Inception* og *Memento*, hvor det bliver det et hovedærinde at lade fabula og sjuzet skurre mod hinanden. Selvom man ser eksempeler på kompositionsmeta i *Sandheden om mænd* og *En fremmed flytter ind*, er der i disse tilfælde andere typer af metafiktionsformer, som virker mere rammende. Ligeledes er der også en tendens til, at vi i vores analyser anvender fortæller- og kompositionsmeta mere eller mindre synonymt, fordi de to former ofte er spil på samme tid. Dette ses i også i *Sandheden om mænd*, hvor kompositionsmeta opstår, når der sættes fokus på værkets narrative struktur, men da den derigennem også sætter fokus på den mangfoldighed af film, der følger hollywoodmodellen, får dette hurtigt karakter af at være genre- og konventionsmeta, hvorfor kompositionsmeta i denne analyse kan synes overset. At de to kategorier overlapper hinanden og ligefrem begge kan være til stede på én gang synes at være gennemgående, hvorfor det samme i nogen grad gælder genre- og konventionsmeta.

Genre- og konventionsmeta og intermeta har en tendens til både at flyde ind i hinanden, og de to kateorier kan ligeledes være til stede på samme tid. Alligevel synes vi dog, at det har vist sig fordelagtigt at beholde dem som to kategorier. Grunden til dette er, at vi med intermeta får mulighed for at behandle de mere udtalte og konkrete referencer og citater (jf. Haastrups teori om iboende intertekstualitet), mens vi med genre- og konventionsmeta kan se på de mere overordnede træk. Dette har vi ikke mulighed for at gøre på samme måde med intermeta. Således får vi, ved at beholde begge kategorier, mulighed for at komme omkring alle aspekter af et værk, der på den ene eller anden måde rækker ud over egen kontekst. Samtidig kan man tale om, at langt de fleste har et nogenlunde kendskab til de forskellige genrer, hvilket vil sige, at de fleste hurtigt kan afkode henvisninger til genrer, og derved reagere på genrebrud og -fornyelser. Modsat fordrer de intertekstuelle referencer et bredt kendskab til det mediekulturelle landskab. Et eksempel på dette ses i *Offscreen*. Her vil de fleste kunne genkende den genre-referencer, der ligger implicit, når Bro siger "Hvis hun vender sig om nu, så elsker hun mig", mens det kræver et mere indgående kendskab til Arcels oeuvre at se lighederne mellem *Rejsen til Zekaya* og den virkelige film *Rejsen til Saturn* og ligheden mellem

Høstblomst og *periodefilmen* En kongelig affære. Således fungerer de to metafiktionsformer forskelligt, hvorfor vi ser det mest fordelagtigt at lade dem være adskilte.

Metafiktionsformen stilmeta var mere eller mindre til stede i samtlige af vores analyser, hvilket vidner om kategoriens store spændvidde stilmeta. Dette har både fordele og ulemper. Problemet med den brede kategori er, at stilmeta ofte bliver en glidebane til de andre metafiktionsformer, hvilket sker, når metafiktive træk, der hører kan læses som stilmeta samlet set bliver så opmærksomhedskrævende, at det måske i stedet bliver et udtryk for en anden metaform. Således kan stilmeta have funktion som en slags 'forstærker' af de andre kategorier, hvilket måske kan være med til at underminere kategorien som enestående. Fordelen ved at lade stilen have sin egen kategori er til gengæld, at man som oftest bliver 'tvunget' til at være eksplicit opmærksom på filmens stil, hvorfor man med stilmeta kan være meget konkret i sin analytiske tilgang til en film. På den måde kan det derfor også ses som en fordel, at stilmeta kan bruges til at understrege allerede etablerede metafiktionformer gennem kameraføring, klipning og ikke-diegetisk lyd. Dette ses eksempelvis i forbindelse med *Forestillinger*, hvor Markos subjektive fortælling understøttes af stilen, mens stilen i Riget griber ind i genre- og konventionsmeta ved at understrege seriens genreblandinger.

I forbindelse med tilføjelsen af kategorien tværmeta valgte vi at inddrage begrebet tværverdslig identitet fra Nielsen og fiktiobiografisme fra Jacobsen. Ved at tilføje denne kategori har vi haft mulighed for at italesætte de situationer, hvor mennesker, institutioner eller geografiske steder har en pendant i virkeligheden. Tværmeta kan fungere på mange forskellige måder, og ses i alt fra de fiktiobiografiske karakterer i *Offscreen*, der fastholder modtageren i en konstant forhandlingsposition mellem værket og konteksten, til Rigshospitalet i *Riget*, der sætter rammerne for den satiriske gyserfortælling. På samme måde som tværmeta leger med vores forhåndsviden, er nogle af de samme ting på spil i kategorien parameta, der dog manifesterer sig på en anden måde. Ved at inddrage forudgående forventninger skabt gennem paratekster kan vi blive tvunget til at revurdere vores indtryk og læsning af et givent værk. Det ses i forbindelse med *Offscreen*, hvordan Nicolas Bros karakter fungerer transmedielt, hvorfor den kan påvirke vores opfattelse af filmen således at værket fortsætter ud i virkeligheden både før, under og efter filmens udgivelse. På samme måde kan den

politiske debat vedrørende *Armadillo* præge den måde, vi læser filmen på, fordi vi på forhånd bliver bevidste om, at filmen rummer et selvrefleksivt aspekt.

Slutteligt valgte vi modsat Madsen at beholde kategorien objektmeta, som har vist sig særligt relevant i analysen af værker, hvor metafiktionen er hovedærindet og selve fremstillingens kernepunkt. Af samme årsag er objektmeta ikke altid relevant, eftersom ikke alle værker, der leger med metafiktive begreb nødvendigvis gør forholdet mellem illusion og refleksion til tekstens omdrejningspunkt. Objektmeta er dog særligt givende, når man skal beskrive det kritiske potentiale, som metafiktionen i nogle værker afføder.

MELLEM REFLEKSION OG ILLUSION - TILTRÆKNING ELLER FRASTØDNING?

Metafiktionens potentialer er mangfoldige, og som analyserne har vist, er det en selvreflestiv fortællemodus, som kan være relevant at anvende på audiovisuelle medier på tværs af genrer. Men når man taler om, hvilken effekt metafiktion har på et værk og den måde, hvorpå vi læser det, synes der at være uenighed om, hvorvidt det skaber en distance eller om det fordrer en indlevelse. Således er der en tendens til at skelne mellem tiltrækning og frastødning af filmens illusoriske præmis, når man taler om metafiktionens potentiale, for er det overhovedet muligt at lade sig rive med af en fortælling, hvis selvsamme fortælling henleder vores opmærksomhed på, at det vi ser, er en konstruktion? Og hvordan kan man imødekomme indtage den mest hensigtsmæssige fortolkningsposition, hvis værket befinder sig et sted mellem fiktion og non-fiktion?

Der er en udpræget tendens blandt metafiktionsteoretikere til at på, at metafiktionen forstyrrer vores evne til at leve os ind i det fortalte univers. Hvorfor der ofte skelnes mellem den indlevende illusion og den distancerede metafiktion. I forlængelse af denne opdeling taler Umberto Eco i "Fornyelser i det serielle" fra Om spejle (1991) om en dobbeltmønstret læser, hvor den ene "bruger værket som en semantisk indretning" mens "den anden vurderer værket som en æstetisk frembringelse" (Eco 1990: 126). Han skelner dermed mellem en naiv og en kritisk læsning, og

indikerer at der er stor distance mellem disse to. Eco antager derfor, at læsningen enten kan være centreret om tekstens 'hvad' eller tekstens 'hvordan'. Tekstens 'hvad' drejer sig om dens indhold; det fiktive univers og dermed illusionen, mens tekstens 'hvordan' drejer sig om "måden, hvorpå fiktionen gestalter sig [...]; det metafiktionære eller mediereflekSive" (Christensen 2001: 265). I forbindelse med læsningen af metafiktive værker mener Eco, at det er en forudsætning, "at den naive læser på første niveau forsvinder, så kun den kritiske læser på andet niveau bliver tilbage" (Eco 1990: 134). I forhold til vores definition af metafiktion og vores efterfølgende analyse af de forskellige metafiktionsformer i de udvalgte værker, virker det dog så godt som umuligt at skulle hellige sig enten den ene eller den anden læserposition, hvis man vil forstå værkernes fulde potentiale, hvorfor vi i stedet foreslår en anden læserposition, som er inspireret af Ove Christensens overvejelser om samme.

Christensen præsenterer nemlig selvsamme udfordring i sin artikel "Realistisk metafiktion - *Breaking the Waves* og den reflekterende illusion", hvor han påtaler et værks todeling af niveauer:

> Det første niveau markerer fiktionens illusion af egenverden, mens det andet forskyder niveauet til en refleksion over formidlingen af fiktionen. Metafiktionen er i sin minimale bestemmelse en kategori for fiktion, hvor refleksionen over fiktionens fiktionalitet også markeres på niveauet for fiktionens illusion
> (Christensen 243)

Christensen argumenterer for, at alle film er spændt ud mellem de to poler, mens det dog er forskelligt, i hvor høj grad, de forskellige film peger på sig selv - og de kan ligeledes gøre det på meget forskellige måder. Om de to niveauer og spændingen mellem de to mener Christensen, at modtageren altid vil være potentielt "splittet mellem indlevende og nærværende illusion og distanceret refleksion" (Christensen 244). Christensen mener, at det er muligt at læse en metafiktiv tekst og have fokus på tekstens refleksive niveau, og stadig nyde tekstens illusoriske niveau. Han udvider Ecos begreber med "en villet 'naiv' læsning på tredje niveau" (Christensen 2001: 265). Christensen mener, at man gennem det tredje niveau "kan forholde sig til den metaironiske fremstillingsform ved at indtage (mindst) to læserpositioner samtidig, og på denne måde nyde

tekstens splittelse" (Christensen 2001: 265). Det er vores opfattelse, at det samme gør sig gældende i vores analyser af de udvalgte værker.

Det kan i teorien være muligt (om end det i selvrefleksive værker synes unødigt svært) at indtage en enten udelukkende illusorisk eller refleksiv modtagerposition, hvorfor Ecos niveauinddeling ikke bør forkastes. Det er til dels det udgangspunkt man kan starte fra, når læsningen af et metafiktivt påbegyndes. Dog er det gennem vores analyser blevet tydeligt, hvordan de to niveauer gensidigt påvirker hinanden i en sådan grad, at det synes formålsløst at forsøge at skille dem fuldstændig fra hinanden. Vi har tilmed argumenteret for, hvordan det ofte er i samspillet mellem filmens selvrefleksive fortællemodus og filmens illusoriske egenskaber, at der opstår en produktiv tøven, hvori det kritiske potentiale kan udfoldes.

Dette kan eksemplificeres ved at se på det kritiske potentiale i *Offscreen*. Det kan konkretiseres ved at se på en enkelt sætning i forhold til værket som helhed. "Kameraet lyver ikke" (sekvens 13). For at forstå den dobbelte betydning i denne replik, er det nødvendigt at læse den på Christens tredje niveau, da man ellers ikke vil få det optimale udbytte ud af den paradoksale kommentar. Ved at benytte sig af en naiv læsning bliver den opfattet som den sandhed, der bliver Bros stopklods i hans filmprojekt og ægteskab. Han ønsker at skabe en perfekt illusion om en lykkelig kærlighedshistorie, uden at den reelt eksisterer. Derfor må han selv manipulere med virkeligheden, når kameraet hverken vil eller kan. Læser man på Ecos kritiske niveau, fungerer den som en ironisk og selvironisk kommentar fra Boe, da alt er fiktion, og dermed ikke sandhed; en understregning af, at kameraet stort set ikke gør andet end at lyve, da det aldrig vil være den virkelige virkelighed, vi møder på lærredet. En læsning på dette niveau tydeliggør, hvordan denne udtalelse i filmen er med til at oprette en stærk illusion, og underminere den i samme øjeblik. Det gør den ved at være så tydelig ironisk, at det nærmest latterliggør den selv samme illusion. Dertil kommer, at den fiktiobiografikske fortællemodus i *Offscreen* kan forstærke vores oplevelse af de voldelige aspekter af filmen, ved at eksperimentere med værkets relation til virkeligheden.

I analysen af *Forestillinger* ses det også, hvordan filmens illusoriske og refleksive niveau er mere eller mindre uadskillelige. Værkets metafiktive elementer markerer et fokus på forholdet

mellem fiktion og fakta, ved så eksplicit at pege på din egen konstruktion. Denne tematik er ligeledes allestedesnæværende på seriens illusoriske niveau, hvor karaktererne har umådeligt svært ved at skille de to fra hinanden, hvilket i illusionen understreges af Markos drømmesyn. Således understeges et af hovedærinderne i forestillinger både på det illusoriske og det refleksive niveau.

Som et sidste eksempel se det, hvordan det samme er tilfældet i *En Fremmed flytter ind*. I denne dokumentar forstærker filmens illusoriske og refleksive niveau hinanden ved at minde os om, at det vi ser, er en sand historie om en løgn. Dette sker i kraft af fortællingens flerlagsstruktur, hvor der er tre forskellige niveauer i spil, som alle læses på forskellige niveauer; lagene interagerer med hinanden, og filmens metalag river os elegant og sømløst ud af fortællingens illusion, hvilket gør, at vi som modtagere bliver gjort opmærksomme på, at det vi ser, er en rekonstruktion og ikke bare en opdigtet fortælling. På den måde styrker illusionen og refleksionen gensidigt hinanden.

For at læse et værks to niveauer, og få det optimale ud af dem, kan man altså benytte sig af en læsning på Christens tredje niveau, da en læsning på kun et af Ecos to niveauer ikke vil opfange sammenhængen mellem de to filmiske niveauer. Det er netop når filmens illusoriske og refleksive niveau tydeliggøres og iscenesættes i det samme moment, at de metafiktive værker fungerer særdeles godt. Fordi de på en og samme tid ved hjælp af den metafiktive fortællemodus kan formå at bryde og styrke illusionen, samtidig med at den reflekterende modtager accepterer invitationen til at undersøge forholdet mellem de to niveauer.

Kapitel 5: Konklusion

Formålet med dette speciale har først og fremmest været at undersøge det intrikate forhold mellem virkelighed og fiktion, der opstår, når et værk peger på sig selv om en konstruktion. Opgavens formål var således at undersøge dette spændingsfelt, hvornår det opstår, hvordan det opstår, og hvilken effekt det har på modtageren, når det anvendes i audiovisuelle medier. Den refleksive fortællemodus fordrer en deltagende modtagerrolle, og ved at tematisere et spændingsfelt mellem værk og

virkelighed, mellem værk og modtager, opstår en produktiv tøven, som indeholder et kritisk potentiale.

I specialets første kapitel redegjorde vi for en fiktionsopfattelse, som ikke udelukkende ser fiktion og ikke-fiktion som hinandens modsætninger, men som i stedet er åben over for blandformer af mange typer og brede kategorier. Derudover redegjorde vi for en teoretisering over dokumentarismen og dens fire grundformer, som ligeledes kan indkludere dokumentarer, der gennem brug af fiktionskoder befinder sig i et spændingsfelt mellem fiktion og ikke-fiktion. I den efterfølgende redegørelse for metafiktionsbegrebets oprindelse og udvikling, fandt vi, at forholdet mellem hvor mange metafiktive værker, der findes, ikke stemmer overens med, hvor meget litteratur der er skrevet og teoretiseret over om samme. På dansk grund er synes et enestående eksempel på et værk, der går i dybden med metafiktionen mangfoldigheder at være Metafiktion - Selvrefleksionen retorik af Anker Gemzøe et. al, hvorfor Gemzøes typologi over metafiktionsformer i kombination med Rune Bruun Madsens typologi over samme, har dannet grundlag for udviklingen af vores egen typologi.

I specialets andet kapitel argumenterede vi for, hvorfor vi mener, at de to typologier, hvor anerkende de måtte være, havde brug for en ændring. For at udfylde de huller som vi mente disse typologier havde, inddrog vi blandt andet Louise Brix Nielsens teori om fiktiobiografisme og Helle Thorsøe Nielsens teori om ontologiske transgressioner. I samspil med Gemzøe og Madsens teoretiseringer dannede disse således grobund for en ny definition af begrebet samt et bud på en ny typologi over metafiktionsformer. Vores definition af metafiktion lyder således:

Metafiktion er en selvrefleksiv fortællemodus, der opstår i den transgressive bevægelse mellem et værks diegetiske niveauer. Metafiktion tematiserer dermed skellet mellem fiktion og ikke-fiktion, som kan efterlade modtageren i en kritisk tøvende position. Dette kræver, at modtageren accepterer invitationen til på én gang at læse både illusorisk og refleksivt, hvorfor en deltagende modtagerposition er nødvendig.

Vores typologi omfatter ni forskellige kategorier til brug i analyse af audiovisuelle medier: Addressatmeta, fortællermeta, kompositionsmeta, genre- og konventionsmeta, intermeta, stilmeta, tværmeta, parameta, og objektmeta.

I specialets tredje kapitel brugte vi typologien til at analysere seks danske værker, som selvrefleksivt gør opmærksom på deres egen konstruktion og tematiserer forholdet mellem refleksion og illusion. Til dette formål valgte vi to spillefilm, to tv-serier og to dokumentarfilm, som alle gør brug af en selvrefleksiv fortællemodus. De udvalgte analyseobjekter var Offscreen (2006), Sandheden om mænd (2010), Riget (1994), Forestillinger (2007), Armadillo (2010) og En fremmed flytter ind (2017). I kraft af analysernes forskellige karakter satte de fokus på metafiktionens mangfoldige potentiale samtidig med, at de hver især understreger, at der er et tæt forhold mellem fortællingernes illusoriske og refleksive niveau, som stort set ikke lader sig adskille.

I specialets fjerde kapitel diskuterede vi vores definition og typologi. Der er ingen tvivl om, at vi gennem fastholdelsen af termen metafiktion er løbet ind i en terminologisk udfordring i forhold til at benytte et fiktionsorienteret begreb på dokumentariske film.Vi har dog af flere grunde valgt at beholde begrebet i vores teoretisering. En evaluering af terminologiens anvendelighed viste desuden, at de brede kategorier let kan overlappe, hvorfor kategorierne kan fremstå uafgrænsede eller måske rettere flydende. Det er dog som udgangspunt ikke problematisk i en analysesituation, fordi kategorierne ikke gør krav på at være hverken dækkende eller udtømmende hver for sig, men i stedet bør bruges som et redskab til at undersøge et værks brug af en metafiktiv fortællemodus inden for værkets egne præmisser, og det er netop når de forskellige kategorier kombineres, at typologien opnår sit fulde potentiale i forbindelse med en analyse.

I specialets femte kapitel peger vi slutteligt på, hvorfor vi mener at den gængse idé om, at de metafiktive elementer etablerer en stærk distance til fortællingens illusoriske niveau bør forkastes. Til at illustrere dette foreslår vi Christensens såkaldte 'villet naive' læsning, som forsøger at anerkende, at filmens refleksive niveau ikke behøver at underkende det illusoriske. Det er netop når filmens illusoriske og refleksive niveau tydeliggøres og iscenesættes i det samme moment, at de metafiktive værker fungerer særdeles godt. Fordi de på en og samme tid ved hjælp af den metafiktive fortællemodus formår at bryde og styrke illusionen, samtidig med at den reflekterende modtager accepterer invitationen til at undersøge forholdet mellem illusion og refleksion.

LITTERATURLISTE

PRIMÆRE VÆRKER: ANALYSEOBJEKTER

Arcel, Nikolaj (2010*). Sandheden om mænd*. Zentropa Entertainments
Tilgået via Blockbuster

Boe, Christoffer (2006). *Offscreen*. Alphaville Pictures Copenhagen
Tilgået via DVD

Fly, Per (2007). *Forestillinger*. Zentropa Entertainments20
Tilgået online via Mediestream:
http://www2.statsbiblioteket.dk/mediestream/tv/record/doms_radioTVCollection%3Auuid%3Af445c9e2-77bd-4e86-8576-fc446ef1bf33/query/forestillinger

Horanyi, Nicole N. (2017). *En fremmed flytter ind*. Made in Copenhagen
Tilgået online via Filmstriben

Metz, Janus (2010). *Armadillo*. Fridthjof Film
Tilgået via Blockbuster

Trier, Lars von og Morten Arnfred (1994). *Riget* I. Zentropa Entertainments
Tilgået via Bonanza: https://www.dr.dk/bonanza/serie/165/riget-i--ii/60227/riget-1-14

SEKUNDÆR LITTERATUR

Agger, Gunhild (1997). "Rigets kvaliteter". I *Nordicom Information*. Bind nr. 1

Agger, Gunhild (2009). "Genreanalyse", i Gitte Rose et al. (2009). *Analyse af billedmedier - en introduktion*. 2. udgave, 2. oplag 2011. Samfundslitteratur, Frederiksberg C

Bakhtin, Mikhail (1984). *Problems of Dostoevsky's Poetics*. University of Minnesota Press, Minneapolis

Bastholm, Søren Rørdam (2015). "Fornemmelse for psychosphere". I *16:9*
Hentet d. 28.august 2018: http://www.16-9.dk/2015/06/fornemmelse-for-psychosphere/

Bondebjerg, Ib (2008). *Virkelighedens fortællinger - Den danske tv-dokumentarismes historie*. Forlaget Samfundslitteratur, Frederiksberg C

Bondebjerg, Ib (2012). *Virkelighedsbilleder - Den moderne danske dokumentarfilm*. Samfundslitteratur, Frederiksberg C

Bondebjerg, Ib (2017). "Fakta". I Gunhild Agger, Per Hauert, Kjetil Sandvik & Kim Schrøder (2017). *Medie- og kommunikationsleksikon*. Samfundslitteratur
hentet d. 9. september 2018: https://medieogkommunikationsleksikon.dk/fakta-2/

Bondebjerg, Ib (2013). "Virkemidler er ikke manipulation". I *Journalisten*
Hentet online d. 16/8/2018: https://journalisten.dk/virkemidler-er-ikke-manipulation

Bordwell, David (1985). *Narration in the Fiction Film*. The University of the Wisconsin Press, Madison, Wisconsin

Bordwell, David & Kristin Thompson (2008). *Film Art - an introduction*. 8. udgave, McGraw-Hill, New York

Bolter, Jay David og Richard Grusin (2000). *Remediation: Understanding New media*. Cambridge, MIT Press

Bordwell, David (1979). *The Art Cinema as a Mode of Film Practice*. I Bordwell, David (2007). *Poetics of Cinema*. New York, Routledge.

Bro, Nicolas (2006): "Pizza og Offscreen". I *Om livets glæder, sorger og hvorfor Boe er dumt svin*
Hentet d. 9. september 2018 fra http://nicolasbro.blogspot.com/

Bro, Nicolas (2006): "Stor ting". I *Om livets glæder, sorger og hvorfor Boe er dumt svin*
Hentet d. 9. september 2018 fra http://nicolasbro.blogspot.com/

Bro, Nicolas (2006): "Åhh nej". I *Om livets glæder, sorger og hvorfor Boe er dumt svin*
Hentet d. 9. september 2018 fra http://nicolasbro.blogspot.com/

Christensen, Ove (2001): "Realistisk metafiktion - *Breaking the Waves* og den reflekterede illusion" I Gemzøe, Anker, Britta Timm Knudsen og Gorm Larsen (2001). "Om Metafiktion. Indledning". I *Metafiktion - selvrefleksionens retorik*. Forlaget Medusa, Viborg

Christensen, Ove & Kristiansen, Claus K. (1995). "Porten til *Riget*". I Eva Jørholt (1995). *Ind i filmen*. Medusa, København

Christoffersen, Erik Exe (2007). "Per Flys Forestillinger: 6 uger, mennesker, virkeligheder". I *Peripeti* Nr. 8

Christensen, Ove & Kristiansen, Claus K. (1995). "Porten til *Riget*". I Eva Jørholt (1995). *Ind i filmen*. Medusa, København

Currie, Mark (1995). *Metafiction*. London, Longman.

Dahlgaard, Mette (2010). ""Armadillo" vinder kritikerpris i Cannes", i: *Berlingske*
Hentet d. 9. september 2018 fra https://www.b.dk/kultur/armadillo-vinder-kritikerpris-i-cannes

Den Danske Ordborg, "Fiktion"
hentet d. 7. september 2018: https://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=fiktion

Doležel, Lubomír (1998). *Heterocosmica* - Fictional and Possible Worlds. The John Hopkins University Press, London

Eco, Umberto (1990). *Om Spejle og andre forunderlige fænomener*. udvalgt af Lene Waage Petersen, oversat af Thomas Harder. Forum, København

Eising, Jesper (2006). "Nicolas Bro (?) Uden filter i cyberspace". I *Berlingske*
Hentet d. 8. september 2018 fra https://www.b.dk/kultur/nicolas-bro-uden-filter-i-cyperspace

Elmelund, Rasmus (2011). "Den gode dokumentarfilm er manipuleret". I *Information*
Hentet 16. august 2018 fra https://www.information.dk/kultur/2011/11/gode-dokumentarfilm-manipuleret

Eskesen, Annelise Hartman (2010). "Anmelderne er vilde med Sandheden om mænd". I *Politiken*, 06.10.10 https://politiken.dk/kultur/filmogtv/art5476616/Anmelderne-er-vilde-med-Sandheden-om-Mænd

Espersen, Ida Nyegård (2014). "'Riget' 20 år: Den store historie om Triers kultserie – fortalt af hovedpersonerne". I *Soundvenue*
Hentet online d. 2. septemper 2018:http://soundvenue.com/film/2014/11/riget-20-aar-den-store-historie-om-lars-von-triers-kultserie-125991

Fredensborg, René (2010). "Mellem helte og bødler". I *Ekko*, nr. 48
Hentet d. 8. September 2018 fra: http://www.ekkofilm.dk/artikler/mellem-helte-og-bodler/

Gass, William H. (1970). "Philosophy and the Form of Fiction". I *Fiction and the Figures of Life*. Godine Books, Boston, Massachusetts, USA

Gemzøe, Anker, Britta Timm Knudsen og Gorm Larsen (2001). "Om Metafiktion. Indledning". I *Metafiktion - selvrefleksionens retorik*. Forlaget Medusa, Viborg

Gemzøe, Anker (2001). "Metafiktionens mangfoldighed". I Gemzøe, Anker, Britta Timm Knudsen og Gorm Larsen (2001). "Om Metafiktion. Indledning". I *Metafiktion - selvrefleksionens retorik*. Forlaget Medusa, Viborg

Grodal, Torben (1998)."Følelser, tanker og narrative mønstre i film". I Kosmorama, Årg. 44, nr. 221

Haastrup, Helle Kannik (2010). Genkendelsens glæde - Intertekstualitet på film. Ph.d.-afhandling for Film- & Medievidenskab, Institut for Medier, Erkendelse & Formidling, Københavns Universitet. Forlaget Multivers, København

Haastrup, Helle Kannik (1998). "Polyfone film. Filmisk intertekstualitet i et Bakhtinsk perspektiv". I *Kosmorama* årg. 44, nr. 221
Hentet d. 8. september 2018 fra http://video.dfi.dk/Kosmorama/magasiner/221/kosmorama221_130_artikel8.pdf

Hjort, Andreas (2010). "Publikum stormer ind til dansk krigsfilm". I *Politiken*
Hentet d. 8. September 2018 fra: https://politiken.dk/kultur/filmogtv/art4961580/Publikum-stormer-ind-til-dansk-krigsfilm

Højbjerg, Lennard (2011). *Filmstil - teori og analyse*. 1. udgave. Samfundslitteratur, Frederiksberg C

Jacobsen, Louise Brix (2012). *Fiktiobiografisme. Fiktionalisering som performativ strategi i dansk film og tv fra 2005 og frem*. Ph.d.-afhandling, Institut for Æstetik og Kommunikation, Faculty of Arts: Aarhus Universitet

Jacobsen, Louise Brix, Stefan Kjerkegaard, Rikke Andersen Kraglund, Henrik Skov Nielsen, Camilla Møhring Reestorf & Carsten Stage (2013). *Fiktionalitet*. 1. udgave. Samfundslitteratur, Frederiksberg C

Jacobsen, Louise Brix (2008). "Klovnen og rygtet". I *16:9*, 6. årgang - nummer 28

Jensen, Claus Bruhn (2012). *Dansk mediehistorie 1-4*. bind 3: 1960-1995, 1. udgave, 3. oplag. Perioderedaktør 1960-1995: Ib Bondebjerg. Samfundslitteratur. Frederiksberg C

Jensen, Jacob Wendt (2017). "Hun lod en storsvindler flytte ind og fortæller nu historien til skræk og advarsel for andre". I *Berlingske*
Hentet d. 8. september 2018 fra: https://www.b.dk/film/hun-lod-en-storsvindler-flytte-ind-og-fortaeller-nu-historien-til-skraek-og-advarsel

Jerslev, Anne (2014). "Melodrama". I *Den Store Danske*, Gyldendal
Hentet 9. september 2018 fra http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=123954

Just, Morten Vejlgaard (2017). "En fremmed flytter ind". I *Filmz*
Hentet d. 8. september fra: https://filmz.dk/film/en-fremmed-flytter-ind

Jørholt, Eva (2010). "Følelserne bliver stærkere, hvis man stiller sig lidt på afstand". I *Kosmorama*, vol. 246

Kraglund, Rikke Andersen & Louise Brix Jacobsen (2017). "Fiktion", I Gunhild Agger, Per Hauert, Kjetil Sandvik & Kim Schrøder: *Medie- og kommunikationsleksikon*. Samfundslitteratur
hentet d. 9. september 2018 fra https://medieogkommunikationsleksikon.dk/fiktion/

Kristiansen, Lasse Emil (2017). "Ny dansk film om storsvindler, hvor ofrene spiller sig selv". I *Euroman*

Madsen, Rune Bruun (2015). "Når fiktionen peger fingre: Metafiktion i film og tv-serier". I *Kosmorama* #259
Hentet d. 9. september 2018 fra https://www.kosmorama.org/kosmorama/artikler/nar-fiktion-peger-fingre-metafiktion-i-film-og-tv-serier

Lehman, Christian (2010). "Politikere splittede over 'Armadillo'". I *Politiken*
hentet d. 8. september 2018 fra https://www.b.dk/kultur/armadillo-vinder-kritikerpris-i-cannes

Madsen, Freja Sofie (2017). "Instruktøren bag 'En fremmed flytter ind': Det 'mind blowing' er, at det hele er rigtigt". I *Information*
Hentet d. 8. september 2018 fra: https://www.information.dk/kultur/2017/09/instruktoeren-bag-fremmed-flytter-mind-blowing-hele-rigtigt

Neale, Steven (2002). *Genre and Contemporary Hollywood*, British Film Institute, London

Nielsen, Helle Thorsøe (2011). "Ontologisk transgression i *Adaptation*. Om filmen, fiktionen, teksten og tilværelsen". I *Akademisk kvarter*, vol. 3, 2011

Nikolajsen, Lone (2017). "Sådan har jeg ikke set virkeligheden iscenesat før". I *Information*

Petersen, Susanne Siig (2007). "Kærlighed er ikke en tryllekunst". I *Fyens Stiftstidende*
hentet d. 9.september 2018 fra http://www.fyens.dk/article/772872

Riis, Johanne (1998). "Film, følelser og forståelse". I *Kosmorama* nr 221 sommer 1998

Rose, Gitte (2015). "Værkanalyse". I Rose, Gitte & H.C Christiansen (red) (2015). *Analyse af billedmedier - det digitale perspektiv*. 3. udgave. Samfundslitteratur

Schelin, Karen Margrethe (2007). "Flys forestilling". I *Berlingske* hentet d. 10. september 2018 fra https://www.b.dk/kultur/flys-forestilling
Schepelern, Peter (2018) [1972]. *Den fortællende film*. 1. E-bogsudgave. Lindhardt og Ringhof

Sonne, Sophie Engberg (2006). "Alex i Eventyrland". I *Kosmorama*, vol. 238

Skotte, Kim (2017). "Populær podcast er blevet til nervepirrende dokudrama på film". I *Politiken*
Hentet d. 8. september 2018 fra: https://politiken.dk/kultur/filmogtv/art6110442/Populær-podcast-er-blevet-til-nervepirrende-dokudrama-på-film

Stam, Robert (1992) [1985]. *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Columbia University Press, New York

Stistrup, Merete (1994). "Uendelighedens figurer. Om Karen Blixens »Storme«". I *K&K* vol. 76

Szatkowski, Janek (2007). "Mise en abîme". I *Gyldendals Teaterleksikon*. Alette Scavenius (red.), Gyldendal.
Hentet 14. august 2018 fra http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=429202

Thorsen, Nils (2010a). *GENIET, Lars von Triers liv, film og fobier*. Politikens Forlag, JP/Politikens Forlagshus A/S

Thorsen, Lotte (2010b). "Filminstruktør: Livet skylder mig en ny ungdom hvert tredje år". I *Politiken*, Hentet d. 9. septebmer 2018 fra https://politiken.dk/kultur/filmogtv/art5487422/Filminstruktør-Livet-skylder-mig-en-ny-ungdom-hvert-tredje-år

Vandrup, , Frederik Asschenfeldt (2010). "Sandheden om mænd". Hos CinemaZone.dk, hentet d. 9. september 2018 fra http://www.cinemazone.dk/review.asp?id=7445

Waugh, Patricia (1984). *Metafiction – The Theory and Practice og Self-Consciouss Fiction*. Routledge, London, UK