

***En kongelig affære***

* **Om genre og problematisk historie**

**Forfattet af Line Meng Andersen**

**Vejleder: Gunhild Agger Normalsider: 72,4 ns.**

**Afleveringsdato: d. 31-05-2013 Danskstudiet**

**Indholdsfortegnelse**

[Indledning 1](#_Toc357420902)

[Teori 5](#_Toc357420903)

[Historie som livsverden 5](#_Toc357420904)

[Mytisk fortid 8](#_Toc357420905)

[Historie på film 9](#_Toc357420906)

[Genredefinition: Den historiske dramafilm 11](#_Toc357420907)

[Filmskaberen som historiker: relationen mellem film og fortid 13](#_Toc357420908)

[Genredefinition: Kostumedramaet 14](#_Toc357420909)

[Kostumedramaet og kulturarven 15](#_Toc357420910)

[Kostumemelodrama: kvindelighed 17](#_Toc357420911)

[Genredefinition: Iscenesættelsen af et liv - biopic 18](#_Toc357420912)

[Familiens og venskabets rolle 19](#_Toc357420913)

[Politisk biopic 20](#_Toc357420914)

[Analyse af *En kongelig affære* 22](#_Toc357420915)

[Dramaturgi – en historisk præmis 22](#_Toc357420916)

[Handlingsforløbets struktur 23](#_Toc357420917)

[Historie som en levet proces 26](#_Toc357420918)

[Et historisk drama 30](#_Toc357420919)

[Fortællingens drama 31](#_Toc357420920)

[At gennemleve historie: stilistiske virkemidler 34](#_Toc357420921)

[Mere end en samling af fakta 40](#_Toc357420922)

[Relationen mellem film og fortid 45](#_Toc357420923)

[Kostumedrama: et kvindeligt perspektiv 46](#_Toc357420924)

[Parykkens indtog 47](#_Toc357420925)

[Det narrative centrum – et kvindeligt oplysningssynspunkt 50](#_Toc357420926)

[En kongelig kulturarv 53](#_Toc357420927)

[Biopic: Venskab og berømmelse 55](#_Toc357420928)

[Et politisk plot: ven eller fjende? 56](#_Toc357420929)

[At omdanne historie til *En kongelig affære* 59](#_Toc357420930)

[Diskussion: problematisk historie? 61](#_Toc357420931)

[Konklusion 68](#_Toc357420932)

[Kildefortegnelse 72](#_Toc357420933)

[Summary 75](#_Toc357420934)

# Indledning

Siden filmens tilblivelse i starten af det 20. århundrede har filmskabere verden over ladet sig inspirere af fortidens personligheder og begivenheder i eksempelvis litteraturens klassikere og i nationale myter og legender (Nielsen 1998: 64). Carsten Tage Nielsen tilføjer i *Kulørt* Historie, at den historiske dramafilm ikke blot har leveret underholdning til massepublikummet, men også: ”[…] politiske budskaber […], vækket nationalfølelse eller revolutionær stolthed, været restaurative eller progressive.” (Ibid.: 65) Den historiske dramafilm ses ofte, på trods af dette særlige nationale indhold, også af et udenlandsk publikum, fordi den indeholder flere af filmens genrer – fra krigsfilm til kærlighedsfilm. Det er den historiske dramafilms form, der appellerer til et større udenlandsk publikum, der ofte ikke kender til de ovennævnte nationale budskaber: ”Det er de almene og genkendelige følelser, som sprænger de nationale rammer. Sorg og glæde, afmagt og frihed, had og kærlighed, godt og ondt er de følelser, de fleste kan identificere sig med, også når de indgår i en fremmed nations historie.” (Ibid.: 65)

Gunhild Agger tilslutter sig dette i ”The Role of History in Bestseller and Blockbuster Culture”, hvor Agger påpeger, at det er den generelle tilgang, der er appellerende for også det internationale publikum. Desuden rummer historie et: ”[…] infinite arsenal of dramatic events, stories, characters and conflicts, and of all sorts of historical representations are of eminent importance to the development and maintenance of this culture.” (Agger 2013b) Agger påpeger, at de historiske repræsentationer har betydning for kulturens udvikling, fordi disse skaber nye genrer og genreblandinger, ligesom at de historiske begivenheder kan fortolkes på ny i historiske fornyelser, hvilket Agger betegner som opretholdelse af kulturen. Disse fornyelser er præget af den samtidige synsvinkel på den historiske begivenhed, hvorfor der stilles nye spørgsmål til historien.

Historisk film og TV er særdeles populært, hvilket biografernes billetsalg og bestsellerlister afslører (Ibid.). Den historiske dramafilm regnes typisk også til filmhistoriens klassikere, hvor et af de tidligste er *The Birth of a Nation* (1915) af D.W. Griffith, mens der i nyere tid produceres flere historiske dramafilm om især 2. verdenskrig. Filmskaberen henter sit stof fra historien, og igennem tegn og ikoner gøres det muligt for seeren at tids- og stedsfæste handlingen. Det behøver dog ikke at være denne historiske ramme, der har lokket publikum i biografen i første omgang. Det kan være filmens andre genrer, som eksempelvis kærlighedsintrigen, der har været udslagsgivende for valget af filmen. Der kan derfor være forskelligt fokus i forhold til den historiske dramafilm, hvilket skyldes filmmediet, der inkluderer: ”[…] genre, form, skuespillerpræstation, billed- og lydkomposition, kunst, teknik, industri […].” (Nielsen 1998: 67)

Den historiske dramafilm tilføjer altså en historisk ramme, der overordnet set kan betragtes som tre forskellige bearbejdninger af det historiske. Først og fremmest kan det fremstå som en filmisk fremstilling af noget fortidigt, hertil kan det anskues som kilder fra fortiden og til sidst kan det ses som en erindringshistorisk bearbejdning af en fælles fortid (Ibid.: 67). Det er derfor ikke blot det historiske, der er interessant, men også samtiden, som filmen er fremkommet af og i, spiller en rolle, fordi denne samtid har en betydning for, hvordan fortiden præsenteres. Den erindringshistoriske bearbejdning kan desuden både anskues som en filmisk fremstilling og en kilde til dette erindringsarbejde, der altså også har samtidige relationer (Ibid.: 67).

Faghistorikere har traditionelt ikke beskæftiget sig med film som kilder i forskningen, og endnu færre har inddraget historiefilmen som fremstilling og som erindringshistorie. Hertil kan det tilføjes, at filmskaberen og faghistorikerens møde ofte er præget af konflikt og debat (Ibid.: 68), hvor faghistorikere har kritiseret den historiske dramafilm for sin behandling af det historiske forløb. Et af kritikpunkterne har bl.a. været, at den historiske dramafilm tilføjer og fjerner elementer fra det historiske forløb: ”Det får nogle faghistorikere til at afvise, at historiefilmen har noget at gøre med historie.” (Ibid.: 68) Nogle faghistorikere har desuden set det som deres opgave at afsløre den historiske dramafilms fejl og mangler ved fremstillingen af det historiske forløb. Man kan således fremhæve, at det kan være ganske givtigt at erkende forskellene imellem historieforskningen og mediekulturens historiebrug, men at det kan være lige så givtigt at erkende at også mediekulturens historiebrug: ”[…] ikke på forhånd er dømt til at være unøjagtige og inferiøre gentagelser af det, som historikerne har formuleret mere indsigtsfuldt og præcist i deres værker.” (Agger 2013a: 260) Den historiske dramafilm leverer altså en anderledes indsigt og indlevelse i de historiske processer, den skildrer, ligesom at spørgsmål og synspunkter, som ikke før er set i historieforskningen, formuleres.

Dette faktiske forlæg kan også siges at være baggrunden for *En kongelig affære,* der ikke blot har været en stor biografsucces i Danmark, men ligeså appelleret til et større udenlandsk publikum, hvor Oscarnomineringen må siges at være kronen på værket. *En kongelig affære* kan siges at omhandle en national fortid, der ikke blot er særdeles velkendt men også problematisk, idet kærlighedsaffæren imellem Johann Struensee og Dronning Caroline Mathilde, samt Johanns politiske magt, kan udlægges og fortolkes på forskellig vis. Dette speciale vil således omhandleden fortolkning, *En kongelig affære* forsøger at levere, hvilket har ført til følgende problemformulering:

Hvordan formidler *En kongelig affære* historie, og hvordan forholder filmen sig til genrer som den historiske dramafilm, herunder kostumedramaet, og den historiske biografi? Hvilken rolle spiller æstetiske elementer som dramaturgi og stil? I hvilken grad er der tale om, at filmen kan ses som et historisk dokument?

Med relevant teori om historieformidling, den historiske dramafilm, herunder kostumefilmen, og om den historiske biografi analyseres Nikolaj Arcels *En kongelig affære*. Med grundlag i teori og analyse afsluttes opgaven med en diskussion, der har til formål at diskutere ovennævnte spørgsmål, dvs. filmen som historisk dokument. Der perspektiveres desuden til P.O. Enquists *Livlægens besøg* og Bodil Steensen-Leths *Prinsesse af blodet*, der også er eksempler på bearbejdning af samme historiske begivenhed.

Jeg har valgt *En kongelig affære*, fordi filmen skildrer et interessant udsnit af en historisk fortid, hvor flere fortolkninger har gjort sig gældende. Det er derfor særligt interessant at se på, hvilken skildring filmen forsøger at fremkomme med, og på hvilke punkter man kan snakke om historisk fornyelse. Desuden har *En kongelig affære* opnået stor international anerkendelse, hvilket også er et interessant forhold, der antyder at denne meget specifikke nationale erindring har et mere generelt appellerende indhold også.

I det følgende teoriafsnit tages der udgangspunkt i en introduktion til historieformidling, nærmere bestemt til historiebrug og erindring. Jeg indleder med dette, fordi jeg har fundet det særligt væsentligt med dette overordnede blik før det mere specifikke teoriafsnit om historieformidlingen på film. Herefter følger genredefinitioner af den historiske dramafilm, kostumedramaet og biopic’en, hvor enkelte karaktertræk karakteriseres i underordnede afsnit.

Dette teoriafsnit efterfølges af en analyse af *En kongelig affære*, der udføres på baggrund af teoriafsnittets begrebsdefinitioner og på baggrund af en registrant af *En kongelig affære*, der findes i appendiks. Der introduceres undervejs i analysen til de enkelte afsnit. Afslutningsvis vil der være en diskussion af ovennævnte problemstilling, ligesom at specialets resultater vil blive opsummeret i en konklusion.

# Teori

## Historie som livsverden

”[…] Historie er noget, som mennesker har et brugsforhold til, og […] historie bruges til flere ting.” (Jensen 2006: 66)

Bernard Eric Jensen formulerer her, i *Historie – livsverden og fag*, noget særligt centralt om opfattelsen af historie. Tidligere var det faghistorikernes holdning, at de selv var eneste led mellem det almindelige menneske og den forgangne verden. Det har dog vist sig, at flere og flere mennesker har et uproblematisk forhold til historien og historiske figurer, selvom faghistorikere ikke har været primære formidlere. Med denne erkendelse af, at historie også formidles uden om faghistorikere har man i højere grad fået øjnene op for, at historie også anvendes i andre sammenhænge end akademiske: ”Historie angår ikke alene at erkende noget om fortidige forhold. Historie er også noget, som mennesker bruger i deres dagligdag og til forskellige formål.” (Warring 2011: 23)

Det er således en opfattelse af, at historie både er et fag, men også at historie aktivt indgår i menneskets livsverden. Dette forskningsfelt om det almindelige menneskes historiebrug er et forholdsvis nyt forskningsfelt, hvor et af de mest centrale værker er Roy Rosenzweig og David Thelens undersøgelse, *The Presence of the Past. Popular Uses of History in American Life* fra 1998. I denne undersøgelse kom det frem, at nutidige amerikanere mest interesserer sig for deres egen og deres families fortid, hvilket fik faghistorikere til at kalde den amerikanske interesse for historie for ikke-eksisterende og ahistorisk.

I Danmark har bl.a. Bernard Eric Jensen publiceret værker om forskningsfeltet, og i *Historie – Livsverden og fag* anvendes Rosenzweig og Thelens konklusioner – og reaktionerne på disse – til at argumentere for, at resultatet ganske givet ville være det samme i Danmark. Men Jensen fremfører også, at det er særlig væsentligt at have for øje, at faghistorikernes reaktion er rimelig, hvis man går ud fra, at: ”[…] faghistorien er den målestok ud fra hvilken alle andre former for historiebrug skal vurderes, dvs. at det faghistoriske historiebegreb […] gøres til den ultimative norm.” (Jensen 2006: 71) Bernard Eric Jensen foreslår i stedet en anderledes opfattelse af historiebegrebet, nemlig at historie forstås som en levet proces (Ibid.: 71), dvs. en opfattelse hvor det almindelige menneske anskues som frembragt af historie: ”Historie forstås som de processer, som mennesker gennem deres handlinger er med til at frembringe, og mennesker betragtes som såvel historiefrembragte som historiefrembringende.” (Ibid.: 67) Bernard Eric Jensen fremfører yderligere, at denne historiebrug har en række funktioner, hvilket han samler under betegnelsen ’historiebevidsthed’. Historiebevidstheden kan have en erindrende funktion i tilfælde, hvor fortidsfortolkninger dominerer, en diagnosticerende funktion, hvor mennesker anvender historiebevidstheden til at forstå samtiden, og en anticiperende funktion, hvor mennesket anvender historiebevidstheden til at gøre sig forventninger til fremtiden (Ibid.: 68). Bernard Eric Jensen skelner desuden imellem forskellige former for historiebevidsthed:

* som personlig og kollektiv identitet,
* som mødet med ’de andre’ og det anderledes,
* som sociokulturel læreproces,
* som interesse-, princip- og værdiafklaring,
* som intellektuel og lærd beskæftigelse,
* og som adspredelse (Ibid.: 70).

Historiebevidstheden indgår både i den personlige og kollektive identitet, hvor mennesket skaber sammenhæng mellem fortid, nutid og fremtid ved at opbygge et ’selv’ og et ’vi’. Historiebevidstheden besvarer således spørgsmål som ’Hvem er jeg/vi?’ og ’Hvordan er jeg/vi blevet den/dem, som jeg/vi er?’ (Ibid.: 68). Mennesket bliver dog konfronteret med ’de andre’ igennem mødet med andre mennesker, der har en anden identitet end ens egen. Dette møde kan både give anledning til en tilpasning til ’de andre’, man kan opgive at forstå ’de andre’ og det kan give forståelse af ’de andre’ (Ibid.: 69). Denne forståelse ligger også til grund for det næste punkt i typologien, hvor historiebevidstheden anvendes til at forstå og blive klogere. Det er evnen til at: ”[…] komme til klarhed over, hvad der er ønskeligt, fornuftigt og godt at gøre i den foreliggende situation.” (Ibid.: 69) Her kan mennesket drage en både positiv og negativ lære, hvorved historie kommer til at fungere som livets læremester. Når man kan drage en negativ lære, altså hvor man ikke ønsker noget skal ske igen, er der tale om en legitimerende funktion, hvor det er interesser, principper og værdier, der retfærdiggøres. Historiebevidsthed kan desuden ske i forbindelse med lærde og intellektuelle beskæftigelser i forbindelse med fortiden. Dette er en antikvarisk historieinteresse, hvilket modstilles til den adspredende beskæftigelse, hvor historiebevidsthed kommer til at fungere som underholdning. Denne typologi giver en afklaring på filmpublikummets historiebevidsthed, og hvordan den enkelte film kvalificerer seerens historiebevidsthed. Det vil sige om seerne opnår forståelse for sammenhænge mellem konsekvenser for menneskets valg og en forståelse af sig selv som både historieskabende og historieskabte (Warring 2011: 9).

Bernard Eric Jensen introducerer på denne vis en narrativ forståelse af historie, hvor begreberne livshistorie og erindringsfællesskab er centrale. Livshistorie opfattes som et liv, der skabes af de historier, som en person fortæller til sig selv og hører om sig selv (Jensen 2006: 71). Dette repræsenterer en narrativ identitetsforståelse, hvor det narrative er en del af mennesket og samfundet, idet mennesket også bruger historier i relationen til andre mennesker – og altså ikke blot for at skabe sammenhæng og mening i sit eget liv: ”Det er ved at fortælle og høre historier, at mennesker søger at etablere betydningssammenhænge mellem deres egne (og andres) intentioner, handlinger og handlingernes resultater.” (Ibid.: 72) Mennesket fletter således livshistorierne sammen med andre menneskers og kommer derved til at indgå i et erindringsfællesskab. Denne evne til at indgå i et erindringsfællesskab kan variere mellem forskellige generationer og mellem forskellige grupperinger. I denne forbindelse tilføjer Anette Warring, at erindringsbegrebet i sig selv antyder noget socialt. Først og fremmest dækker erindringsbegrebet både individuelle erindringer, kollektive erindringer og sammenhængen mellem disse to. Hertil omhandler erindring både neutrale, faktuelle informationer og subjektive. Endelig omfatter erindringsbegrebet frembringelser, dvs.: ”[…] historiebøger, film, kunst, mindesmærker, ritualer, mundtlige fortællinger […].” (Warring 2011: 13) Erindringsbegrebet opfattes ikke udelukkende som det at rekonstruere noget fortidigt, men i stedet at give det fortidige betydning i en nutidig sammenhæng. Her fungerer erindring også socialt, idet erindring: ”[…] indgår som et centralt moment i individuelle og kollektive identitetsdannelser […].” (Ibid.: 13) Denne identitetsdannelse påpeger Carsten Tage Nielsen også, idet han fremfører, at historiefilmen i sig selv har en identitetsdannende funktion, fordi den historiske dramafilm giver seeren et indblik i menneskelige og historiske konflikter: ”Gennem indlevelse og identifikation forsøger filmen at skabe forståelse for de almenmenneskelige eller historisk specifikke konflikter, som er filmens tema.” (Nielsen 1998: 74) Nielsen fremfører ligeledes, at det er gennem denne identifikation med andre mennesker i en anden livssituation, at seeren selv danner en erkendelse om sin egen identitet. Man kan eksempelvis lettere leve sig ind i en historisk persons patriotisme eller opofrelse for sit land, hvis man selv har nationale følelser, ligesom at man let kan forstå almenmenneskelige følelser som vrede og aggressioner.

Afslutningsvis kan man tilføje, at Anette Warring ligeledes opererer med denne narrative forståelse af historie, hvor man skaber mening i livshistoriske erindringer ved at indsætte dem i ’den store historie’ (Warring 2011: 21). Dette sker, når erindringer sammensættes i en fortælling, hvorved man ikke længere skelner imellem egne erindringer og fortalte erindringer. Erindringer, som man ikke selv har oplevet, men som tilhører erindringsfællesskabet, kan ligeledes: ”[…] forvandles til, hvad vi opfatter som en del af vores personlige erindring.” (Ibid.: 22) Det er således svært at skelne mellem egne erindringer og erindringer, som vi har fået formidlet. Ifølge Anette Warring er det netop ikke givtigt at skelne imellem kollektiv og individuel erindring, fordi mennesket konkret blander erindringer og fortællinger.

### Mytisk fortid

Thomas Hylland Eriksen bidrager til dette forskningsfelt i sit værk *Kampen om Fortiden, Et essay om myter, identitet og politik*, men hvor Bernard Eric Jensen og Anette Warring taler om livshistorie, historiebevidsthed og erindringsfællesskab, argumenterer Hylland Eriksen for, at historie har karakter af myte. Ifølge *Oxford English Dictionary* defineres myten således: ”[…] en rent fiktiv narrativ som vanligvis involverer overnaturlige personer, handlinger eller hendelser og som inkorporerer en populær forestilling vedrørende naturlige eller historiske fenomener.” (Hylland Eriksen 1996: 20) Hylland Eriksen anvender denne definition af myten og erklærer sig dermed enig med Claude Levi-Strauss, der i *Den vilde tanke* fra 1962 argumenterer for, at historien ikke er objektiv, men at den netop kan sidestilles med myter. Historikere tematiserer få historiske begivenheder, som derfor bliver optaget i den fælles kulturarv, og disse fortolkes ofte moralsk og som en del af ’nationbuilding’. Hylland Eriksen pointerer på denne vis, at det er muligt at finde moralske og politiske eksempler og budskaber i historien, fordi: ”[…] praktisk talt alt har skjedd […].” (Ibid.: 48) Ifølge Hylland Eriksen er historien på denne vis blevet (mis)brugt igennem tiderne, for som man leder, finder man.

Men hvorfor er disse myter så stærke? Det centrale i myternes tiltrækningskraft er, at de appellerer til tilhørsfølelsen og den personlige erindring ved at: ”[…] orkestrere kollektive erindringsforskyvninger.” (Ibid.: 50) Denne erindringsforskydning kommer i stand ved hjælp af metaforen, idet det mytiske fællesskab, der kan bestå af etniske grupper, nationer, religiøse grupperinger eller politiske bevægelser, benytter metaforen i sin selvfremstilling, hvorved man kan påpege at fiktion kommer til at fungere som en mytisk resonansbund. De nationale grupper anvender ofte ord som ’brødre og søstre’, ’fædreland’, ’forfædre’ og ’modersmål’ om sig selv. Dette tydeliggøres, når borgerne eksempelvis skal stå til rådighed i krig, hvor loyaliteten til nationen i overført betydning sammenlignes med familiebåndet. Der anvendes dog også ofte individbaserede metaforer, hvor nationen præsenteres som et individ. Hylland Eriksen påpeger, at nationen i passiv form fremstår enten som kvinde, der venter på at ’vågne’, eller som et barn, der venter på, at moderen skal give liv. I aktiv form er nationen derimod mand, hvilket de mandlige dyder som virilitet og mod signalerer. Nationen er derfor et individ, der gennemgår samme erfaringer som et menneske; en nation kan være syg og kan gennemgå kriser: ”Nasjonale myter fremstiller nasjonens fødsel og vekst som en utviklingshistorie med et moralsk budskab.” (Ibid.: 57) Nationen kan fødes, vågne til live, kræve selvstændighed (fra ’forældrene’), udsættes for prøvelser for til sidst at rejse sig som en stærk og moden nation efter at have mødt modgang. Historie berettes således som myte, for at give et indblik i, hvordan nationen er blevet det, den er. Nationens historie fortælles både metaforisk, hvor både læser og forfatteren deler de samme historiske begivenheder, og metonymisk, hvor disse mennesker, der skildres, indgår i et direkte slægtskab med læseren – som del af samme stamtræ eksempelvis (ibid.: 62).

## Historie på film

Historie formidlet[[1]](#footnote-1) på film giver ofte anledning til debat, fordi bl.a. faghistorikere har haft svært ved at acceptere filmmediet som historieformidler. Selvom flere tidsskrifter i dag jævnligt publicerer om den historiske dramafilm, findes der stadig kritikere, som stiller spørgsmålstegn ved mediets gyldighed som historisk formidler (Rosenstone 2012: 38). Genren kritiseres ofte ud fra et kriterium om historisk kvalitet, dvs. hvor præcise detaljer der formidles, anvendelsen af originale dokumenter, underlægningsmusikkens relevans og skuespillernes evne til at fortolke detaljer om en historisk person – eksempelvis kropssprog – som man ikke har adgang til og belæg for i de historiske kilder (Ibid.: 39). Men Robert A. Rosenstone påpeger i *History on Film/Film on history*, at man ikke på denne vis kan afvise den historiske dramafilm som væsentlig, fordi den ikke er så præcis som skriftlige medier. Det er netop en pointe i sig selv, at filmmediets historiske formidling adskiller sig fra skriftlig analytisk og problemorienteret faglitteratur, hvilket ofte overses. Vurderingen af den historiske dramafilm i forhold til skriftlige medier er således skudt forbi, idet de skriftlige konventioner ikke er opbygget på samme måde som filmmediets – og heller ikke bør være det (Zander 2004: 132). Det er netop Rosenstones pointe, at den historiske dramafilm aldrig vil blive så ’præcis’ som skriftlige medier, men det er heller ikke ønskværdigt for den historiske dramafilm, idet det er den historiske dramafilms opgave at tilføje bevægelse, farve, lyd og drama til det historiske forløb.

En væsentlig del af grunden til den omfattende kritik af den historiske dramafilm er de fiktive elementer, der er en del af denne. Det er fiktioner, hvor instruktøren af den historiske dramafilm selv må ’opfinde’ og tilføje nye elementer til det historiske forløb, der skildres i filmen. I de fleste tilfælde er det fiktioner, som de historiske kilder ikke kan være behjælpelige med, og det er netop disse fiktioner, der udgør styrken i genren: ”[…] a historical film has always been something more than a collection of ’facts’. It is a drama, a performance, a work that stages and constructs a past in images and sounds.” (Rosenstone 2012: 41) Den historiske dramafilm fortæller historie i et metaforisk og symbolsk sprog, der skaber en række mulige virkeligheder og altså ikke bogstavelige virkeligheder. Metaforen er en måde, hvorpå den historiske dramafilm udtrykker og kommenterer på fortiden (Ibid.: 55).

I processen med den ovennævnte ‘staging’ sætter Rosenstone desuden fokus på de forskellige elementer, der kan skabe fiktion i den historiske dramafilm. Det kan være en *kondensering og komprimering* af det historiske forløb, hvor visse historiske karakterer eller begivenheder er komprimeret til én enkelt. Det er yderst sjældent, at en historisk film formår at vise alle detaljer, udviklingslinjer og alternativer til det historiske tema, der skildres. Den historiske dramafilm kan heller ikke tage hensyn til usikkerheder eller anskueliggøre kompleksiteter, som skriftlige tolkninger bedre kan. Derfor er det ofte nødvendigt at mindske antallet af historiske figurer til enkelte personer eller til en mindre gruppe. Udover dette kan en *forskydning* af det tidslige forløb ske, hvor en begivenhed fra et tidspunkt forskydes til et andet. Desuden kan *modifikationer* optræde, hvor en karakter engagerer sig i en sag eller udtrykker meninger, som kan have tilhørt en anden historisk figur eller være rene fiktioner. *Dialoger* er fiktioner, der er et væsentligt element, for at seeren kan forstå eksempelvis karaktererne og deres motivationer. Endelig er *karaktererne* en ’ny-opfindelse’, for selvom de er baseret på historiske figurer, er væsentlige karaktertræk som intonation, gestik og kropssprog ofte ’opfundet’, fordi det ikke kan genfindes i de historiske kilder. Disse elementer sammenstilles til slut i et *drama*: ”[…] a form of telling which compresses events that happended over time […] into a narrow intense compass of usually no more than two, and in a few extraordinary cases, up to three, four, or even six hours.” (Ibid.: 44) Disse fiktioner tillader filmmediet at formidle historie på en måde, der giver seeren følelsen af ikke blot at se historie, men at gennemleve de historiske begivenheder som formidles (Ibid.: 44).

## Genredefinition: Den historiske dramafilm

Den historiske dramafilm består af en række forskellige elementer, der bidrager til at skabe den ovennævnte følelse af, at seeren gennemlever de historiske begivenheder. Et af disse elementer er ’artificiel realisme’, som Ulf Zander, i ”Det förflutna på vita duken”, har introduceret som en realismestræben, der opnås ved ny digital teknik: ”De filmer som utspelar sig i historisk miljö har både det förflutna i sig och samtida samt efterföljande representationer av det historiska förloppet att anspela på.” (Zander 2004: 126) Filmen udnytter digitale teknikker og effekter til at skabe realisme ved at få materialet til at ’ligne’ historisk korrekte og autentiske optagelser. I den forbindelse fremhæver Mats Jönsson, i ”Som at være der selv”, at der i løbet af de seneste års tekniske landvindinger er sket et begyndende paradigmeskifte. Det er især en videreudvikling af 180 graders-reglen, et af Hollywoods mest kendte fortællegreb, til 360 graders-reglen, hvor det digitale kamera cirkulerer i de historiske begivenheders centrum. Denne regel sikrer, at seeren oplever: ”[…] en imaginær, men samtidig intim, omsluttende og kaotisk interaktion med fortiden […].” (Jönsson 2008: 109) Denne 360 graders-regel formår at levere 360 graders øjebliksbilleder, der indsætter seeren som vidne til en historisk begivenhed. Hertil kan tilføjes, at lyden også fungerer cirkulært med surroundsound (Zander 2004: 127).

Udover disse realismestræbende elementer består den historiske dramafilm af andre genrekonstituerende træk. Først og fremmest fortæller den historiske dramafilm fortiden som en fortælling med en begyndelse, en midte og en slutning, og ofte indeholder denne fortælling et moralsk budskab. Fortællingen er en del af et større historisk overblik, der er progressivt fremadskridende, idet det underliggende budskab ofte er, at tingene er blevet eller snart bliver bedre. Derfor kan seeren også have lettere ved at acceptere, at hovedpersonerne dør, fordi det sker for en retfærdig sag, der ville – eller i fremtiden vil – vinde frem. Denne retfærdige sag fremhæves ofte som en variation af temaet om David, der besejrer Goliat. Som seer opfordres vi desuden til at identificere os med heltene og tage stor afstand til filmens skurke (Ibid.: 134). Disse helte og skurke tydeliggøres i den historiske dramafilm, idet genren insisterer på, at historie er en fortælling om individuelle mænd og kvinder, der allerede er anerkendte historiske figurer eller er udvalgte af kameraet til at være særligt væsentlige. De personer, der ikke allerede er anerkendte historiske figurer, er almindelige mennesker, der har gjort beundringsværdige og heroiske gerninger eller er blevet udnyttet og undertrykt af andre mennesker eller regimer. Den historiske dramafilm beretter således det historiske forløb fra en personlig synsvinkel og igennem protagonisterne, og er ofte karakteriseret ved, at den er fortalt af en jeg-fortæller, der fortæller igennem et flashback. Dette sker typisk igennem monologer ved filmens start og slutning – enten ud fra præteritum eller præsens. Den historiske dramafilm kan derfor sagtens omhandle noget politisk eller ideologisk, men vil typisk gøre det ud fra personernes handlinger og synspunkter – dog kan der også indgå metaforer, der eksempelvis antyder ideologi (Nielsen 1998: 76). Den historiske dramafilm tilbyder desuden historie som en hel, lukket og fuldent fortælling, men kan komme med forslag til historiske alternativer. Typisk efterlades dog ingen historiske alternativer til, hvad der foregår i filmen, der antydes ingen tvivlsspørgsmål, og de historiske påstande fremsættes med stor tiltro.

Filmens virkemidler bidrager til, at fortiden personificeres, dramatiseres og emotionaliseres. Virkemidlerne er farve og bevægelse, musik og lydeffekter, close-up af personernes ansigter og sammenstillingen af indstillinger. Disse virkemidler giver seeren en fremstilling af den historiske periode, der formidles – eksempelvis af kostumer, bygninger, landskaber og artefakter. Dette giver et indtryk af, hvordan objekter var en del af menneskets liv, og om det var i brug i dagligdagen. Rosenstone påpeger desuden: ”Period clothing confines, emphasizes, and expresses the body at rest and in motion. Tools, utensils, weapons, furniture […] can help to define livelihoods, professions, identities and destinies.” (Rosenstone 2012: 53) Ulf Zander tilføjer i denne forbindelse, at der i arbejdet med den historiske dramafilm lægges et stort arbejde i at indplacere korrekte historiske detaljer og inddrage tidstypiske kostumer, genstande, musik, filmjournaler og plakater. Dette har til formål at give seeren fornemmelsen af den tid, der formidles på film. Det er især på dette punkt, at kritikken af en historisk dramafilm kan sætte ind, hvis der findes mange fejl i disse tidstypiske detaljer. Men sådanne anakronismer kan være bevidste, fordi de giver cues til seeren (Zander 2004: 132).

Endelig understreger Rosenstone, at den historiske dramafilm formidler historie som en proces. Verden på film sammenstiller elementer, der ofte adskilles i den skriftlige historie, hvilket eksempelvis kan være økonomi, politik, race, klasse og køn, som sammenblandes i personernes liv. Historie er en proces af skiftende forhold, hvor især politiske og sociale spørgsmål ofte væves ind i hinanden (Rosenstone 2012: 54). Ulf Zander tilføjer i denne forbindelse, at et gentagende træk i disse historiske dramafilm er: ”[…] romantiska inslag, även når sådana inte har någon historisk täckning.” (Zander 2004: 136) Zander sætter fokus på kærlighedsplottet, der ofte dramaturgisk er inddelt i 3 akter, nærmere bestemt præsentation, komplikation og opløsning. Denne dramaturgiske model er så fasttømret, at fortidsskildringen ofte, ifølge Zander, justeres for at kunne passe dramaturgisk.

### Filmskaberen som historiker: relationen mellem film og fortid

Filmmediet, og dets måde at konstruere fortiden på, medfører, at dens historiske verden bliver forskellig fra den historiske verden på skrift: ”Yet its moving images and sound scapes will create experiential and emotional complexities of a sort unknown upon the printed page.” (Rosenstone 2012: 181) Den historiske dramafilm formår således at levere en form for viden og forståelse af fortiden – selvom vi ikke altid er i stand til at specificere, hvilken viden, vi har opnået. Dens forgængere, den mundtlige overlevering, har skabt et poetisk forhold til verden, mens den skriftlige historie har formuleret sig på en lineær og videnskabelig facon. Filmmediet fremsætter herimod sin egen sandhed, idet denne skaber en fortid i flere niveauer, fordi flere ting er i spil på samme tid: ”[…] image, sound, language, even text […].” (Ibid.: 182) I denne forbindelse fremfører Ulf Zander, at den historiske formidling på film i nogle tilfælde også bærer præg af samtidige tanker og ideer, hvilket Zander har betegnet som en skelnen mellem en genetisk og en genealogisk relation mellem historie og film. Den genetiske relation, der forklares af Klas-Göran Karlson i ”Historiedidaktik: begrepp, teori och analys”, er baseret på forestillingen om, at mennesket er skabt og formet af historie, dvs. at historien har frembragt betingelser, som mennesket må leve under. Enhver tid er: ”[…] unik och bör förstås utifrån sina egna förutsättningar.” (Zander 2004: 136) Termen henviser ydermere til, at det historiske må analyseres i forhold til udviklinger, årsager og virkninger i en kronologisk rækkefølge (Karlsson 2004: 43). Zander tilføjer, at det er særligt væsentligt, at der skabes en fornemmelse for periodens atmosfære, og at filmen formår at formidle indtrykket af, at det historiske menneske, der skildres, levede under fuldstændig andre vilkår end samtidige mennesker gør.

En anden relation mellem film og historie er den genealogiske relation, hvor historien tolkes ud fra et nutidigt synspunkt: ”Poängen är således att så gott som alla filmer direkt eller indirekt skildrar sin egen samtid.” (Zander 2004: 137) Resultatet bliver, at de historiske film lige så meget omhandler deres egen samtid, som de omhandler det historiske tema. Disse film hævder, at det historiske tema altid handler om samtiden – uanset hvor omfattende resurser der anvendes for at skabe historisk autenticitet. Termen indikerer, at mennesket er historieskabende, dvs. at mennesket selv konstruerer og bruger historien.

Ulf Zander foreslår, at den historiske dramafilm betragtes som: ”[…] ett fruktbart och interessant möte mellan det genetiska och det genealogiska perspektivet.” (Ibid.: 137) De fleste filmskabere vil fortælle et budskab om den periode, de formidler, og på samme tid vil samtidige værdier skinne igennem i fremstillingen.

## Genredefinition: Kostumedramaet

I Danmark har der ikke været en lige så stor tradition for kostumedramaer gennem tiden, som det er tilfældet andre steder i verden. I England ramte biografifilmen i starten af 1980’erne et nulpunkt, idet færre og færre så film i biografen, og produktionen af engelske film var næsten forsvundet. Situationen ændrede sig dog i midten af 1980’erne, idet publikum igen fandt vej til biograferne, hvor filmen endnu engang blev en del af den engelske populærkultur. Man begyndte igen at producere engelske film, der opnåede stor succes både nationalt og internationalt. I denne nydannelse af den engelske film opstod en ny trend, kostumedramaet, der kom til at spille en stor rolle i præciseringen af, hvordan kulturarven og den engelske identitet er blevet forstået. Disse kostumedrama- og kulturarvsfilm kom til at fortælle historier om fortidige regler og normer, romantiske affærer og skildringer af overklassen i detaljerede historiske rekonstruktioner (Higson 2003: 1).

Dette tiltrak ikke blot publikum, men også flere og flere filmskabere gik i gang med produktion af kostumedramaer. Andrew Higson, der ud fra en filmografi har undersøgt det engelske kostumedrama i sit værk *English Heritage, English Cinema – Costume Drama since 1980*, påpeger, at kostumedramaet selvklart omhandler fortiden og fortæller historien om fortidige menneskers vaner og opførsel. Ofte er dog også: ”[…] transgressive romantic entanglements […]” (Ibid.: 1) en væsentlig del af filmen. Kostumedramaet er således: ”[…] social dramas with a naturalistic quality and a period setting.” (Ibid.: 22) Kostumedramaet lægger ofte vægt på intimitet i stedet for det episke forløb, selvom nogle kostumedramaer blandes med andre genrekonventioner, såsom den nationale epik, thrilleren eller eventyrfilmen: ”In such films, there is a central romance plot, or an emphasis on the domestic, or the story provides space for the articulation of female voices and desires or the creation of a female community […].” (Ibid.: 23) Ofte placeres denne intimitet eller romantik i forgrunden, ligesom at mange af disse film har kvindelige protagonister, der sikrer et kvindeligt synspunkt. Selvom disse film handler om et historisk forløb, fokuserer en stor del af filmene også på denne personlige fortælling – som det kvindelige synspunkt ofte sikrer. Flere kostumedramaer fungerer på denne vis som karakterstudier, hvilket ofte afspejles i filmenes titler, der beskriver karaktererne og ikke de begivenheder og handlinger, som skildres. Endelig kan det nævnes, at kostumedramaet kan være gennemsyret af humor og komiske indslag, hvilket ofte står i tæt forbindelse med den centrale romantik.

### Kostumedramaet og kulturarven

Kostumedramaet engagerer sig ofte i emner, der kan forbindes til: ”[…] how the heritage and identity of England and Englishness have been understood.” (Ibid.: 1) Higson påpeger, at et af emnerne, som de fleste af filmene beskæftiger sig med, er den engelske ’Upper-class’ og ’Upper-middle-class’ i den sene victorianske periode eller tidligt i det 20. århundrede. Færre film beskæftiger sig med tiden før det 19. århundrede, og disse film fokuserer på nationens fødsel: ”In such films, the nation is hardly a settled place; on the contrary, its space and its sovereignty are contested, its future status is in the process of becoming.” (Ibid.: 24) Disse film, der beskæftiger sig med tiden før det 19. århundrede, har ofte et fokus på monarker, adelen eller aristokrater, og det kan være svært at finde film, der ikke beskæftiger sig med de privilegerede klasser. På trods af dette findes enkelte kostumedramaer, der beskæftiger sig med landbefolkningens fattigdom i det 19. og det 20. århundrede, og endnu færre, der omhandler bybefolkningens vilkår. Tjenestefolk, barnepiger og kriminelle har ofte en plads i kostumedramaet, men de er sjældent centrale i filmen. Deres tilstedeværelse i filmen peger på, hvor usikker en position monarken eksempelvis befinder sig i, fordi tjenestefolkene er vidner til de mindre flatterende aspekter af deres arbejdsgivers opførsel. Hertil understreger tjenestefolkene, hvilken levevis monarken nyder, selvom en inddragelse af tjenestefolk også kan fungere som autentiske ’rekvisitter’ (Ibid.: 27).

Kostumedramaet er dobbelttydigt, fordi der på den ene side leveres et meget konventionelt billede af den nationale fortid: ”[…] a view from above, conservative, upper-class, patriarchal […].” (Ibid.: 28) Modsat udpensler kostumedramaet ofte de marginaliserede gruppers fortid som noget særligt væsentligt og centralt i det historiske forløb. Disse marginaliserede grupper er bl.a. homoseksuelle, etniske, kvinder og fattige, og kostumedramaets placering af disse i det centrale narrativ tillader en formidling af seksualitet, klasse og magtforhold i samfundet (Ibid.: 28).

Man kan således konkludere, at de fleste kostumedramaer virker særligt fascineret af de klasser, der nedarver og ophober rigdom og kulturel kapital, og som er i tæt berøring med den politiske magt: ”The national past and national identity emerge in these films as very much bound to the upper and upper middle classes, while the nation itself is often reduced to the soft pastoral landscape of southern England […].” (Ibid.: 27) Dette perspektiv fra de øverste klasser i besiddelse af den politiske magt efterlader dog også visse problematikker. Der eksisterer få alternativer, hvorfor det kommer til at virke som om, at kulturarven fra ’the Upper-class’ er den eneste nationale kulturarv – eller i hvert fald den mest prominente. Denne kulturarv bliver ’prominent’, fordi den historiske repræsentation i filmene tilføjer en vis validitet, ligesom at seere opfordres til at forhandle deres ideer om kulturarven – i denne forbindelse ideer om England – i relation til de historiske repræsentationer, som filmene tilbyder. Dette betyder ikke, at seeren, der ser disse film, automatisk tilslutter sig den mytologi og nationale identitet, som filmen fremsætter. Men det betyder, at hvis man ikke tilslutter sig, må man aktivt modstå repræsentationerne og søge at skabe en alternativ forestilling.

### Kostumemelodrama: kvindelighed

Kvinden i det narrative centrum er ligeledes Sue Harpers udgangspunkt i ”Historical Pleasures – Gainsborough Costume Melodrama”. Sue Harpers omdrejningspunkt er en række kostumemelodramaer, der blev produceret i Gainsborough Studios under og efter 2. verdenskrig. Harper tilslutter sig Higson og påpeger, at kostumemelodramaet beskæftiger sig med seksuelle normer og overklassens livsstil. Hertil optræder ofte en kvindelig protagonist, der: ”[…] actively seek sexual pleasure and whom the plot ritually excises by the end.” (Harper 1987: 167) Men det er ikke blot implicit i filmen, at en kvindelighed eksisterer. Harper konkluderer ligeså, at publikum til kostumemelodramaet oftest bestod af kvinder fra arbejderklassen, hvilket genren blev kritiseret for. Det kvindelige publikum blev på dette tidspunkt anskuet som ’low-status audience’ (Ibid.: 167), hvorved genren fik ry for at være ’dårlig smag’ og ’lav kvalitet’, og derfor helt forsvandt ud af filmhistoriske antologier og leksika. Her kan det tilføjes, at genren i sig selv er særligt væsentlig, fordi den giver et indblik i populærkulturen, der prægede 1940’erne, og den har stor betydning for konstrueringen af kvindeligheden i denne periode (Ibid.: 168).

For det kvindelige publikum var det særligt væsentligt, hvordan selve kostumerne var udformet. Kostumemelodramaet fra Gainsborough havde kostumer, der fremhævede de seksuelle forskelle mellem mand og kvinde. For eksempel var kvindens bryster utvetydigt fremstillet som en væsentlig del af den kvindelige erotiske styrke. Ligeledes giver de svajende skørter og de klirrende øreringe indtryk af heltindernes: ”[…] combination of pleasure and control through the broad range of movement permitted by these clothes.” (Ibid.: 182) Harper påpeger, at denne ekspressionistiske bæring af kostumer næppe har været helt historisk korrekt, hvorved man kan konkludere, at dette er sekundært for kostumemelodramaets anvendelse af kostumer. Det har netop været særligt væsentligt for kostumemelodramaet, at det kvindelige publikum via kostumerne har kunnet aflæse visuelle budskaber om karaktererne og deres fremtidige skæbne.

Afslutningsvis kan man sige, at kostumemelodramaet skildrer en fortid, der både er bekendt og inspirerende. Seeren genkender kendetegnene og udfylder selv i de huller, der måtte være. Selve genren søger at nedtone den historiske autenticitet, der dog kan fremtræde eksplicit, hvor den enten er ganske kortvarig eller personliggøres i en voice-over. Resultatet bliver, at historie er et: ”[…] country where only feelings reside, not soci-political conflicts.” (Ibid.: 179) Dette kommer til et konkret udtryk i erotiske scener og kærlighedsscener, der fremstår naturlige uden historiske determinismer og forskrifter. Den historiske autenticitet ’skjules’ på denne vis i seksualiteten, selvom den fremtræder i mise-en-scéne og kulisser (Ibid.: 180).

## Genredefinition: Iscenesættelsen af et liv - biopic

Den historiske biografi, nærmere bestemt biopic’en, blev etableret som genre allerede ved filmmediets spæde start, og i løbet af de senere år har genren opnået stor popularitet i både Danmark og Hollywood. Det er eksempelvis film som *The Iron Lady* (2011) af Phyllida Lloyd, *My week with Marilyn* (2011) af Simon Curtis og *J. Edgar* (2011) af Clint Eastwood (Halskov 2012). Den historiske biografi kan karakteriseres som en film, der skildrer: ”[…] the life of a historical person, past or present.” (Custen 1992: 5) En biopic skildrer en virkelig person og dennes liv – eller blot et udsnit af dette liv – og anvender denne persons rigtige navn. En biopic har altså til formål at forme skildringen af det virkelige liv til filmmediets konventioner.

For at løse denne opgave har biopic-genren udviklet en række elementer, der ofte indgår i skildringen: ”[…] romance, the role played by family and friends, and of the idea of fame as a kind of community judgment.” (Ibid.: 149) Filmiske virkemidler som flashbacket og montagen interagerer ofte med disse overordnede elementer, ligesom at de virker genkendelige for seeren. Desuden er det et genretræk, at biopics starter in medias res, således at den centrale figur ikke længere kan påvirkes af sin families værdier og normer. En karakter skildres på denne vis ofte frigjort fra sin familie, og er ved starten af sin karriere alene – først senere samles venner og følgere. På denne måde tydeliggøres ’self-invention’, dvs. at den historiske karakter selv er ’skyld i’ sin berømthed eller særklasse: ”By opening life *in medias res*, the biopic allows the famous figure to invent his or her own future[…].” (Ibid.: 151) På denne måde bevæger biopic-genren sig væk fra biografien, der følger mennesket fra fødsel til død, og konstruerer i stedet individet som en voksen, der er klar over sine valgs konsekvenser. George Custen tilføjer i denne forbindelse, at denne opfattelse er identisk med den amerikanske forestilling om den ’selfmade man’ (Ibid.: 151), der selv har kæmpet sig frem i tilværelsen. Dette signalerer desuden, at historie er én stor gruppe af magtfulde individer, der har bemærkelsesværdige talenter og evner.

Der findes dog også alternativer til denne ’self-invention’, hvilket er biopics om karakterer, der har nedarvet deres berømmelse. I disse biopics er fødslen af et barn ofte symbol på nedarvingen, hvor karakteren ’fødes til storhed’, og der gives ofte hints om karakterens fremtid. I modsatte ende af skalaen kan en inddragelse af en protagonists død give filmskaberen mulighed for at opsummere karakterens egenskaber og natur: ”It afforded one last message to be sent, recapitulating the life in the way that the opening titles had merely suggested.” (Ibid.: 153) Dødsscenen kunne undlades for at spare seeren for den nedslående slutning på filmen, men selve dødsscenerne fungerer ofte også som monumenter og mindessteder, og den symboliserer ofte, at der er et liv efter døden – i det mindste med hensyn til berømmelse.

Det er desuden særligt væsentligt at tilføje, at biopics tilbyder en forklaring på, hvorfor protagonisten fortjener at være placeret på denne specielle plads i samfundet. I biopics tilbydes et: ”[…] mechanical view of the universe, in which cause and effect can almost always be isolated […].” (Ibid.: 165) Berømmelse skyldes i højere grad kausale sammenhænge end chancer, der opstår ud af ingenting. Man kan fremføre, at berømmelsen i biopics tydeliggøres igennem eksempelvis forklarende episoder, hvor bl.a. handlinger, replikker, begivenheder eller møder mellem mennesker fører til, at protagonistens liv ændres.

### Familiens og venskabets rolle

Men hvis familien er fraværende i protagonistens liv, hvorfor spiller den så en rolle? Custen besvarer dette spørgsmål med Leo Lowenthal, der i ”Biographies in Popular Magazines” har fremført, at familiens rolle har været at pleje protagonistens talent. I Lowenthals værk spiller familien og protagonistens baggrund en stor rolle i formningen af protagonisten som barn, der senere vil udvikle sig til en berømt personlighed. Det interessante i denne forbindelse er, at disse karakterer, der skildres i biopics, ofte står uden for samfundet og gør oprør imod gældende konventioner: ”It is the Darwin paradigm in reverse; greatness is maladaptive, and often survives through opposition to the social unit of the species, the family.” (Ibid.: 156) Custen fremfører, at det ikke blot er talent, der skaber en karakters berømmelse, men i udpræget grad hvordan dette talent modtages af samfundet og af familien i hjemmet. Hvis karakteren opfattes som ’anderledes’, truer dette den etablerede samfundsorden – det er dermed ikke ’the fittest’ der overlever, men ’the misfit’ i stedet (Ibid.: 156).

Familiens ikke fremtrædende rolle skaber et tomrum, der skal udfyldes af anden menneskelig kontakt, hvorved der skabes plads til venskaber og romantiske forbindelser. Disse forbindelser er dog primært asymmetriske, hvor protagonisten er det klare omdrejningspunkt, hvorfor disse bliver: ”[…] takers not givers […].” (Ibid.: 159) Custen lægger vægt på, at denne inddragelse af kærlighedsaffæren er særlig væsentlig, fordi den i sig selv er et genretræk for filmmediet som en vedvarende plotlinje. Biopic-genren inddrager dog også venskabet, hvor de fleste protagonister i en biopic knytter sig til en nær ven. Et af formålene med denne inddragelse af venskabet er, at den nære ven kan tydeliggøre og italesætte protagonistens talenter og evner – det som gør vedkommende særlig. Desuden forvalter den nære ven en managerrolle, hvor denne holder styr på protagonistens karriere og liv. Denne nære ven er ofte en ældre og verdensklog borger, der også er en samvittighedsfuld påmindelse for protagonisten. Denne er således moralsk og påminder protagonisten om værdier som beskedenhed, ærlighed, familie og kærlighed. Denne ven, der betragter protagonisten fra det almindelige menneskes perspektiv, må se sine egne fremtidsmuligheder blokeret af protagonistens ekstraordinære talenter. Dette afspejles desuden i forholdet mellem den nære ven og protagonisten, idet dette ofte fremstår asymmetrisk, hvor protagonisten afbenytter den nære ven, hvor denne ofte får status som en hjælper. Endelig tilbyder vennen en stor hjælp til seeren, idet denne signalerer om protagonisten skal applauderes eller fordømmes. Dette venskab kan på denne vis også anskues som en guide, idet det ganske klart formuleres om seeren skal have empati for protagonisten eller ej (Ibid.: 165).

### Politisk biopic

Den politiske biopic er en subgenre af biopic-genren, og er ligeledes en forholdsvis overset genre i Danmark. I USA har den dog længe været meget populær, idet der er produceret flere film om landets præsidenter – og der eksisterer ofte flere film om samme præsident. Andreas Halskov har i sin artikel ”The Biography of Great Men – The Political Biopic in America” formuleret en række karakteristika, der er typisk for den politiske biopic. Først og fremmest skildrer og dramatiserer den politiske biopic en central politisk figur og dennes liv. Den politiske figur spilles af en skuespiller, hvor der er fokus på: ”[…] tour de force acting […]” (Halskov 2012) i forbindelse med figurens fysiske og psykologiske karaktertræk, hvor der lægges særlig vægt på ansigtets og kroppens fremtoning, verbale færdigheder, gestikulationer og mimik. Hertil kan tilføjes, at der lægges et dualistisk syn på denne historiske figur, idet denne både fremstilles som en offentlig og en privat karakter. Den politiske biopic er desuden en fiktionaliseret fremstilling af en autentisk historisk begivenhed, hvor tragedie og succes virker til at tiltrække hinanden. Ofte sammenstilles en politisk succes med en privat tragedie – evt. protagonistens død. Endelig indeholder den politiske biopic en række elementer, der forstærker autenticiteten som eksempelvis avisoverskrifter eller arkivmateriale (Ibid.).

I USA er den politiske biopic – som den typiske amerikanske film – strømlinet efter ’the genre system’ (Ibid.), hvor filmen uden videre kan genkendes som en biopic. Men Andreas Halskov fremfører desuden, at den politiske biopic i USA også kan ses som en del af ”the star system” (Ibid.), hvor filmen fungerer som: ”[…] natural vehicles for great actors and actresses.” (Ibid.) Dette bevirker, at den politiske biopic kommer til at have en dominerende placering i forbindelse med Oscaruddelinger, fordi filmen er afhængig af denne skuespillers evne til at imitere den historiske figur. Denne imitation og karakterstudiet virker ofte så positivt for skuespillerens berømmelse og succes, at man kan snakke om, at selve rollen giver fremdrift i skuespillerens karriere. Dette potentiale som ’star vehicle’ næres af samfundets stigende interesse for den virkelige verden, hvilket, for USA’s vedkommende, kan forklares med landets personaliserede tilgang til historie. Denne personaliserede tilgang til historie forklarer også, hvorfor den politiske biopic ikke er populær i Danmark – og hvorfor den netop er det i USA. De fleste danskere er, ifølge Halskov, ikke klar over, hvem der har underskrevet Danmarks Riges Grundlov, mens de fleste amerikanere helt har styr på, hvem der har underskrevet The Declaration of Independence, fordi disse anskues som ’The Founding Fathers’ (Ibid.) – og har leveret stof til en række filmatiseringer.

# Analyse af *En kongelig affære*

*En kongelig affære*, der havde premiere d. 29. marts 2012, omhandler begivenhederne, der skete, mens Johann Friederich Struensee fungerede som Kong Christian VII’s livlæge. Det er en velkendt historie, hvor Johann både opnår politisk magt og indleder en affære med landets dronning, Caroline Mathilde. I filmen er der dog ikke blot fokus på kærlighedsforholdet imellem Caroline Mathilde og Johann, men Johanns oplysningsideologi finder ligeledes vej til det danske konseil – efter Caroline Mathildes råd. Som begivenhederne skrider frem bliver affæren dog tydelig for omverden, og det nye styre – personificeret ved Johann, Christian og Caroline Mathilde – skaber sig mange fjender. Fortællingen ender med Johanns uundgåelige henrettelse og Caroline Mathildes udvisning af Danmark. Filmen er instrueret af Nikolaj Arcel, der sammen med Rasmus Heisterberg har skrevet manuskriptet, og den er produceret af Zentropa Entertainments. De tre hovedroller er besat af Mads Mikkelsen som Johann Struensee, Alicia Vikander som Dronning Caroline Mathilde og Mikkel Boe Følsgaard som Kong Christian VII.

I den følgende analyse tages udgangspunkt i et afsnit om historieformidlingen i *En kongelig affære*, hvor omdrejningspunktet vil være filmens dramaturgiske opbygning. Jeg har valgt at kæde filmens historieformidling sammen med en analyse af dramaturgien, idet karakteren af den historiske skildring, det vil sige, hvilken præmis, der ligger bag formidlingen, ekspliciteres i den dramaturgiske opbygning. Herefter følger afsnit om, hvordan *En kongelig affære* forholder sig til genreelementer fra den historiske dramafilm, kostumedramaet og biopic-genren, og afslutningsvis vil der være et opsamlende afsnit. Der introduceres undervejs til de enkelte afsnit.

## Dramaturgi – en historisk præmis

*En kongelig affære* omfatter således en for eftertiden velkendt historisk begivenhed, hvilket givetvis har formet filmens skildring af det historiske forløb. Dette ses eksempelvis i den dramaturgiske opbygning, hvor filmen – på trods af at seeren er godt bekendt med det historiske forløb – har en spændingsopbyggende struktur. Den dramaturgiske opbygning vil nedenfor blive tydeliggjort igennem en indsættelse af filmens handlingsforløb i berettermodellen. Disse resultater vil efterfølgende blive behandlet i et afsnit om filmens historieformidling.

### Handlingsforløbets struktur

I *En kongelig affære* slås hovedkonflikten an ved en indledende fastsættelse af den historiske kontekst ved hjælp af hvid skrift på en sort baggrund. Dette akkompagneres af en dyster underlægningsmusik, hvorved sammenspillet mellem lyd- og billedside fra start præger seerens syn på filmens karaktergalleri. Filmens karakterer beskrives ved hjælp af kontrasterne imellem: ’undertrykkelse’ og ’frihed for folket’, samt ’stærke religiøse kræfter’ og ’intellektuelle og frie tænkere’. Dette efterfølges af sekvens 2, hvor Caroline Mathilde indleder sit flashback, der ledsages af hendes voice-over, hvor hun beretter, at formålet med at skrive brevet til sine børn er at: ”[…] fortælle jer sandheden, før det er for sent.” (Sekvens 2) Filmen drejer sig om at berette om de begivenheder, der førte til, at Johann måtte slås ihjel, og at han og Caroline Mathilde blev adskilt – og den ’lover’ således at fortælle sandheden. Det er en tidslig periode, der er placeret fra 1766 og frem til 1775, hvor Caroline Mathilde dør. Herefter springer tiden til 1783, hvor Louise von Plessen afleverer brevet til Louise Augusta og Frederik. Caroline Mathildes voice-over omfatter på denne vis fortælletiden, hvorfra historien – begivenhederne der finder sted i den fortalte tid – berettes.

Anslaget ekspliciterer, at denne skildring kan anskues som en fornyelse af historien, idet filmen fortælles fra Caroline Mathildes synsvinkel, hvilket både fremkommer igennem flashbacket og voice-overen og igennem den efterfølgende præsentation, der giver en nærmere introduktion til Caroline Mathildes karakter. Præsentationen, der strækker sig til og med sekvens 14, omhandler Caroline Mathildes liv før ankomsten til Danmark og hendes forventninger til Christian. Christian skildres med et lunefuldt og besynderligt sind, der besværliggør forholdet imellem de to ægtefolk. Danmarks censur inddrages ligeledes for at præsentere Caroline Mathildes interesse for og viden om oplysningen. Præsentationen ligger til grund for, at seeren skaber sympati med Caroline Mathilde, fordi Christian kontinuerligt behandler hende dårligt og ofte opfører sig pinligt for hende i fuld offentlighed. Der skabes allerede her grobund for en forståelse for den senere kærlighedsaffære imellem Johann og Caroline Mathilde. Præsentationen giver på denne vis indblik i to plotlinjer, det være sig kærlighedsplotlinjen og den politiske plotlinje, hvor der opstår konflikt imellem oplysningens tilhængere og de religiøse magter.

Caroline Mathildes voice-over adskiller præsentationen og den efterfølgende uddybning, der strækker sig fra sekvens 15 til og med sekvens 38. Her uddybes yderligere, hvordan landet ledes, og hvordan Christians sindssyge udarter sig. Det er ligeså kendetegnede for uddybningen, at der optræder elementer, der underbygger forståelsen af – og dermed legitimerer - karakterernes senere gerninger. Det er eksempelvis tilfældet med inddragelsen af manden på træhesten, der er afstraffet og død i sekvens 31. Hertil konfronteres filmens modsætninger direkte i en diskussion om koppervaccination af Frederik, hvor seeren får direkte syn på forskellighederne imellem Johann og de religiøse magter, der her er personificeret ved Guldberg.

Herefter sker point-of-no-return fra sekvens 16 til og med sekvens 47, hvor filmens vendepunkt(er) indtræffer. Caroline Mathilde har ’plantet’ ideen hos Johann om, at Johann skal gøre sin indflydelse på Christian for at få oplysningens tanker igennem i konseillet. Desuden sker der et vendepunkt i forholdet imellem Johann og Caroline Mathilde, der udlever deres kærlighed til hinanden. I begge plotlinjer træffes afgørende beslutninger, der kommer til at forme filmens senere forløb.

Konflikterne optrappes efterfølgende fra sekvens 48 til og med sekvens 75. Point-of-no-return og konfliktoptrapningen adskilles endnu engang af Caroline Mathildes voice-over og en sekvens fra fortælletiden i Celle. Konfliktoptrapningen er filmens hovedafsnit, hvor der hyppigere og hyppigere opstår konflikter. Dette får et konkret udtryk i konseillet, hvor den politiske konflikt udspilles. Den politiske kamp vindes delvist, da Christian afsætter konseillet og indsætter sig selv og Johann i et kabinet. Dette modsvares dog af en optrapning af kærlighedskonflikten, hvor Caroline Mathilde – parallelt med læsningen af Voltaires hyldestbrev til Christian – fortæller Johann, at hun venter hans barn. Hertil opstår gnidninger imellem Johann og Christian, imellem Christian og Brandt og imellem Johann og Caroline Mathilde, og desuden følger seeren konspirationen og det folkelige oprør, der kommer til at koste Johann og Brandt livet. Konfliktoptrapningen afsluttes med et cue til det forestående klimaks, hvor Caroline Mathilde bydes op til dans af Arveprinsen, der senere får mere indflydelse.

Klimaks indledes i sekvens 76, og afsluttes i sekvens 86. Her bliver Johann, Brandt og Caroline Mathilde arresteret, hvorved de står ansigt til ansigt med antagonisterne. Guldberg og Arveprinsen får efterfølgende en mere fremtrædende plads i konseillet, mens Christians rolle atter er ikke-eksisterende. Efter dette klimaks udtones filmen i de resterende sekvenser, hvilket endnu engang indledes med Caroline Mathildes voice-over. Caroline Mathilde slutter sig til Louise von Plessen i Celle, der efter Caroline Mathildes død afleverer brevet til Frederik og Louise Augusta.

Denne indsættelse af det dramaturgiske forløb i berettermodellen viser, at de to plotlinjer i udpræget grad afspejles i hinanden, hvilket sker igennem ’funktionelle koblinger’, som Søren Rørdam Bastholm betegner det i sin anmeldelse af *En kongelig affære* i *16:9*. Seeren præsenteres for to informationer på én gang, hvilket sker, da Caroline Mathilde spørger til sine bøger i sekvens 9. Her præsenteres seeren for hendes viden om oplysningen, og Danmarks censur præsenteres. En funktionel kobling finder ligeledes sted i sekvens 26, hvor Caroline Mathilde tilses af Johann. Filmen sammenfletter her de to karakterers politiske interesse med en begyndende forelskelse, idet Caroline Mathilde får øje på oplysningsbøger af Rousseau i Johanns bogreol (Rørdam Bastholm 2012). De: ”[…] nationalpolitiske og […] interpersonelle intriger […]” (Ibid.) afspejles på denne vis i hinanden, hvilket ikke blot tydeliggøres ved de funktionelle koblinger, men også igennem Christians frigørelse fra konseillets kontrol parallelt med Johanns frihedsreformer for landets befolkning (Ibid.). Det er dog også særligt interessant, at plotlinjerne også kontrasteres i hinanden, hvor kontrasten består i, at idet den politiske plotlinje begynder at lykkes – med Voltaires brev som kronen på værket – optrappes konflikten på det personlige plan, fordi Caroline Mathilde er gravid med Johanns barn. Det sammenfattes til ét øjeblik i sekvens 54.

Endelig er det værd at bemærke, at Johann først præsenteres nærmere i uddybningen, selvom han nævnes i anslaget. I præsentationen introduceres seeren for karakterne, deres relationer imellem hinanden, det miljø de færdes i og den konflikt eller tema, som filmen drejer sig om, men Johann, der må regnes for en af filmens protagonister, bliver ikke præsenteret. Årsagen til denne dramaturgiske opbygning kan findes i, at filmen kan anskues som en fornyelse af historien, hvor Caroline Mathildes synsvinkel er vægtet særligt højt, hvorfor Caroline Mathilde og Christian besætter den væsentligste plads i præsentationen. Filmen har desuden til formål at retfærdiggøre og skabe forståelse for det senere forhold imellem Caroline Mathilde og Johann, hvorfor denne indledningsvise præsentation af Caroline Mathildes ulykkelighed ved det danske hof kommer før præsentationen af Johann.

Afslutningsvis kan man fremføre, at filmen er komponeret som et drama, hvilket eksempelvis ses i kraft af dens romantiske plotlinje, der kan inddeles i tre akter; præsentation, komplikation og opløsning. Kærligheden mellem Johann og Caroline Mathilde præsenteres således i den første del af filmen, hvilket berettermodellen ligeledes redegjorde for. Denne plotlinje når sin komplikation i sekvens 54, hvor Caroline Mathilde beretter om sin graviditet. Her opstår en distance imellem Johann og Caroline Mathilde, hvilken blot bliver større og større. De nærmer sig først hinanden igen i sekvens 75, hvor de mindes deres første tid sammen. Herefter opløses forholdet, da de begge tages til fange. Denne opløsning af forholdet virker særlig tragisk, fordi disse to karakter nu har nærmet sig hinanden igen i den foregående sekvens 75. Denne sekvens rummer dog et cue til den senere opløsning, idet Arveprinsen byder Caroline Mathilde op til dans. Det er særlig signifikant, at det netop er Arveprinsen, der byder Caroline Mathilde op til dans, idet han får en mere fremtrædende placering efter kuppet mod Johann. Den romantiske plotlinje har på denne vis i udpræget grad kunnet omsættes til et drama, der dog også rummer plads til den politiske plotlinje, hvorved man kan pege på, at denne historiske periode har egnet sig særdeles godt til en spillefilm.

### Historie som en levet proces

Denne indsættelse af handlingsforløbet i berettermodellen tydeliggør, at den dramaturgiske struktur har været et aktivt virkemiddel for, hvilken karakter man har ønsket, at den historiske skildring skulle have. Dette bliver tydeligt ved en iagttagelse af filmens historiebevidsthed, der i overvejende grad kan siges at have en erindrende, og dermed fortidsfortolkende, funktion. Fortidsfortolkningen har til formål at legitimere Caroline Mathildes handlinger og give hende historisk oprejsning, hvilket især understreges i berettermodellens præsentation, hvor hendes chokstart i det ulykkelige ægteskab skaber forståelse for den senere affære med Johann. Hertil introduceres hendes politiske interesse allerede i præsentationen, hvilket fungerer legitimerende for Johanns senere magtfulde position, idet Caroline Mathilde indsættes som katalysator for filmens politiske plotlinje. Johanns politiske karriere fremstår ikke i denne fortidsfortolkning som forudsat af affæren, idet Caroline Mathilde iværksætter den politiske plotlinje, før de to karakterer indleder deres romantiske forhold. Caroline Mathildes ’sandhed’ fungerer derved også legitimerende for Johann.

Forholdet imellem den dramaturgiske opbygning og karakteren af den historiske skildring fremhæves på denne vis ved udgangspunktet ved Caroline Mathilde, og at det er hendes ’sandhed’, der leveres. Seeren møder Caroline Mathilde på et tidspunkt, hvor hun har mistet alt, ligesom at der eksplicit sættes fokus på Caroline Mathildes tab ved undervejs at vende tilbage til udsigelsens centrum i Celle. Der holdes desuden et særligt fokus på tabet af hendes børn, fordi flashbacket og den tilhørende voice-over udformes som et brev til dem, hvor hun forklarer tingenes rette sammenhæng. Dette fokus på tabet af hendes børn sikrer ikke blot, at seeren får øje på det tragiske i hendes situation, men også at filmen kan bibringe budskabet, at forholdene i Danmark snart vil forandre sig. Erindringsmekanismen tydeliggør netop, at der hvor Caroline Mathilde og Johann har fejlet, vil Caroline Mathildes børn sejre, hvilket formidles igennem sekvens 89, hvor de symbolsk lukker lyset ind i Christians værelse. Dette understreges desuden igennem sekvensens skrift, der beretter om Frederiks senere kup og ophævelse af stavnsbåndet. Filmen peger på denne vis også fremad mod seerens samtid, hvorved dette ’danske forår’ (Skotte 2012) får aktuel appel for seeren, der søger at forstå det danske demokrati og vejen dertil. Denne aktualitet fungerer samtidsdiagnosticerende, idet dette ’danske forår’ kan anskues som parallel til samtidige forsøg på at medvirke til demokrati i udemokratiske lande. Denne samtidsdiagnosticerende effekt understreges desuden igennem filmens sproglige udtryk, hvilket jeg vil komme ind på i et senere afsnit. Man kan dog ligeledes argumentere for, at filmen også har en fremtidsanticiperende funktion, hvor den formidler budskabet, at demokrati ikke er så let at indføre, som det virker til.

Historiebevidsthedens forskellige funktioner henleder opmærksomheden på, hvilke former for historiebevidsthed, der er i spil i *En kongelig affære*. Historiebevidsthedens erindrende funktion som fortidsfortolkning peger på, at filmen berører seerens kollektive identitet. Det historiske forløb, der skildres, har karakter af national kulturarv, hvorved filmen hjælper med at besvare spørgsmål som: Hvordan er vi blevet dem, som vi er? (Jensen 2006: 70) Hertil er filmen for seeren et møde med ’de andre’ eller noget ’anderledes’, fordi karakterne, som skildres i filmen, er underlagt helt andre vilkår end vi. Den historiske periode er anderledes for seeren, ligesom at de fleste af karakterne lever i helt forskellige miljøer end seeren. Dette berører filmen igen og igen, hvilket allerede sker i præsentationen, hvor der i sekvens 7 skildres hvilke forskelle, der findes imellem de kongelige og folket på gaden. Dette ses i figur 1, hvor kameraet peges mod rotterne i de københavnske gader, hvilket kontrasteres til de kongelige i kareten.



Figur 1: Rotter på gaden, sekvens 7.

Dette sker igen, da Johann og Caroline Mathilde finder manden på træhesten i sekvens 31. På denne vis illustreres, hvilke fuldstændigt anderledes forhold mennesket levede under i denne historiske periode. Disse skildringer af forskellen mellem de kongelige og den folkelige befolkning ikke blot er legitimerende, mens også samfundskritiske, hvor oplysningen, som i filmen fremstår som det første frø (Toft Hansen 2012), er den eneste ’rigtige’ løsning. Hertil skildres de kongeliges forudsætninger som særligt forskellige fra den almindelige seer, idet de kongelige altid er omgivet af tjenestefolk eller det øvrige hof. Filmens kongelige karakterer repræsenterer således en anderledes livsførelse og diametralt modsatte livsvilkår for det almindelige menneske, hvilket også kommer til udtryk i denne tids retssystem, hvor tortur og dødsstraf er tilladt. Bernard Eric Jensen har i denne forbindelse sat fokus på, at dette møde med ’de andre’ ofte kan udforme sig i, at man forsøger at forstå, hvorfor ’de andre’ handler, tænker og føler, som de gør. Dette, vil jeg mene, også er filmens ærinde med at betone denne forskel imellem det almindelige menneske og de adelige og kongelige. Det giver nemlig oplysningen kontekst, så den for den nutidige seer fremstår som ’det eneste rigtige valg’. Jeg mener således, at filmen i udpræget grad søger seerens forståelse for ’de andre’.

Historiebevidsthedens funktioner med fortids-, samtids-, og fremtidsrelationer kan forklares ud fra det punkt i Bernard Eric Jensens typologi, han har betegnet som sociokulturelle læreprocesser. Filmen leverer en indsigt i sagens sammenhænge, hvilket er alt fra, hvordan konseillet og Bernstoff behandler Christian som et barn med en vigtig underskrift, hvordan Caroline Mathilde er ulykkelig i sit ægteskab, hendes politiske synspunkt og interesse, og konspirationen mod Johann. Seeren rustes på denne måde til selv at kunne vurdere de forskellige scenarier, dets valg og konsekvenser, der i filmen listes som resultatet af det ene eller det andet styre, oplysningen mod religionen. Jeg mener, at filmen lægger op til, at seeren bør drage en ’negativ’ lære af det skildrede historiske forløb, hvor man som seer ikke ønsker, at noget lignende sker igen. Dette sikres, som nævnt, igennem den dramaturgiske opbygning, hvor seeren fra start stifter bekendtskab med Caroline Mathilde fra en position, hvor hun har mistet alt. Filmens legitimerende funktion forsøger, som tidligere nævnt, at få seeren til at identificere sig med Caroline Mathilde og de øvrige protagonister, samt være loyal mod oplysningen. Filmen legitimerer derved værdimæssigt, idet Johanns magtfulde position legitimeres som en kamp, for at retfærdighed og frihed skal indtræffe for landets befolkning. De to karakterers kærlighedsforhold legitimeres som en ’universel forelskelse’, hvor den politiske plotlinje er underordnet – og altså ikke forudsat affæren.

Historiebevidstheden i *En kongelig affære* kan desuden have en adspredende og underholdende funktion, idet den formår at underholde, selvom konfliktens resultat – henrettelsen af Johann – allerede er kendt af seeren. Filmen er netop spændingsopbyggende ved at have en ’omvendt’ struktur (Rørdam Bastholm 2012). Først og fremmest skildres Caroline Mathilde, der hurtigt giver indtryk af, at Johann på dette tidspunkt allerede *er* død. Filmens opbygning drejer sig altså om, hvilke hændelser, der førte til, at dette skete, hvor seeren tildeles merviden i forhold til Caroline Mathilde. Seeren ved, at det vil gå galt, og kan blot sidde og vente på, at begivenhederne går deres gang.

Opsamlende kan man fremhæve, at *En kongelig affære* berører et emne, der kan siges at have mytisk karakter og dermed tilhøre den danske kulturarv. Den historiske begivenhed omkring Johann og Caroline Mathilde har i udpræget grad været fortolket moralsk, hvor Johann har været set som diktatoren, der har banet sig vej til magt ved sit forhold til Caroline Mathilde (Helleberg 2010: 130). Det er en historisk periode, der er forholdsvis ’let’ at udvande de fleste moralske budskaber af, det være sig om den syndige dronning, eller – som i filmens tilfælde – om Johann som forkæmper for ’den gode sag’. Filmen ønsker at levere fortællingen om, hvordan det danske demokrati i første omgang mislykkedes, og hvordan Johann og Caroline Mathilde blev ofre for en konspiration. Filmen berører en national myte, der skildrer danske demokratiske tankers fødsel og i dette tilfælde en efterfølgende negativ udvikling – tilbage til det ’gamle’ styre. Filmen lader dog ikke seeren gå fra biografen med mismod, men beretter om Frederik, der: ”[…] overgik Johann, da han ophævede stavnsbåndet og satte bønderne fri.”(Sekvens 89) Man kan derfor argumentere for, at *En kongelig affære* leverer budskabet, at denne demokratiske udvikling ikke har kunnet stoppes, men at den blot har mødt modstand undervejs. Denne modstand har dog ikke kunnet forhindre ’de gode’ i at vinde frem.

Filmen handler på denne vis om et emne, der henvender sig til et dansk erindringsfællesskab, hvor alle er ’beslægtede’ og betragter af en fælles fortid. Det er dog også væsentligt at fremføre, at tiden, hvor *En kongelig affære* foregik, var præget af, at nation og sprog *ikke* var sammenfaldende, idet Danmark indgik i rigsfællesskab med Norge, ligesom at tyske Altona var dansk koloni. Dette kan kontrasteres til nu, hvor sprog og nation i højere grad er sammenflettet. Jeg mener dog, at *En kongelig affære* stadig kan anskues som en fortælling om en national livshistorie, der binder den danske seer sammen med andre danske seere. Det er netop medlemmer fra det danske kongehus og hof, der er omdrejningspunktet for skildringen, hvorved det er en fælles fortid, der skildres. Dette gives i filmen betydning i en nutidig sammenhæng, hvor Johanns handlinger, som sagt, kommer til at være et cue for demokratiet fra 1849, og dermed kommer til at fungere som den underliggende forhistorie for samtidens demokrati. Det er dog også særlig interessant, at filmen har opnået stor succes i udlandet, hvorfor den altså også har appelleret til internationale seere. Dette kan skyldes, at den også appellerer til mere generelle følelser, der ikke nødvendigvis er nationalt bundne, hvilket eksempelvis er den ulykkelige kærlighed imellem to, der ikke kan få hinanden og den politiske kamp mod et herskende regime.

Filmen fungerer identitetsdannende, idet den forsøger at skabe sympati for oplysningens tanker, hvor censurens ophævelse er en af de vigtigste mærkesager. Ytringsfriheden er ofte i samtidens samfund en særlig ret som værnes om[[2]](#footnote-2), hvorved det er let at identificere sig med den kamp, Johann og Caroline Mathilde kæmper i filmen, fordi de fleste seere vil betegne sig selv som tilhængere af demokratiet og dets rettigheder. Filmen er således identitetsdannende, fordi den opfordrer til, at seeren når til en erkendelse om sin egen identitet. Jeg mener, seeren enten erklærer sig enig eller uenig med filmens protagonister, hvor mit argument vil være, at seeren oftest vil erklære sig enig, fordi censur, tortur og dødstraf er forholdsvist langt fra nutidens samfund. Seeren indser – eller bliver mindet om – hvorfor man ikke i nutidens samfund accepterer disse ting.

## Et historisk drama

I teoriafsnittet påviste jeg, at den historiske dramafilm personificerer, dramatiserer og emotionaliserer historie. I denne proces anvendes en række virkemidler, hvoraf nogle er fiktive og andre fremstår mere realistiske og historisk forankret. Et af de fiktive elementer, der er anvendt i forbindelse med *En kongelig affære*, er flashbacket, hvor det historiske forløb både personificeres, dramatiseres og emotionaliseres i kraft af Caroline Mathilde. Det følgende afsnit sætter fokus på de genretræk, filmen har anvendt fra den historiske dramafilmsgenre, hvor jeg ligeledes vil berøre filmens æstetiske virkemidler og stil.

### Fortællingens drama

Filmen opererer med store modsætninger imellem antagonisterne og protagonisterne, der kæmper for to modstående politiske sager. Protagonisterne løber ikke i denne film med sejren, hvorved den klassiske fortælling, hvor David besejrer Goliat ikke helt opfyldes i dette tilfælde. Det første politiske slag vindes, da Christian afsætter konseillet, hvilket fremstår som Davids sejr over Goliat. Her er hele magtapparatet blevet afsat, og reformerne, der skal sikre bøndernes frihed, begynder at flyde fra Johanns hånd. Goliat, repræsenteret ved de religiøse tilhængere – Guldberg og Juliane Marie, sejrer dog alligevel i sidste ende. Hertil kan tilføjes, at filmen ganske vist opererer med et stort historiske overblik, hvor den viser seeren, at den retfærdige sag alligevel ender med at vinde frem, hvorved protagonisternes tragedie er lettere at acceptere for seeren. Dette understreges i sekvens 89, hvor den ovenfornævnte billedtekst følger seeren til dørs. Filmens historiske rækkevidde udvides på denne vis til også at omfatte Frederiks regeringstid, hvorved filmen alligevel får en lykkelig slutning, idet den politiske plotlinje på sigt kan siges at lykkes. Dette ekspliciteres ved, at Johann krediteres for lovene, som Frederik har (gen-)indført. Jeg mener dog ikke, at dette er filmens hovedpræmis, fordi filmen aktivt anvender den kortsigtede David-Goliat-kamp, der netop er fejlslagen, til at legitimere protagonisternes handlinger og sikre identifikationen.

*En kongelig affære* er en film, der forsøger at anerkende de historiske figurer, der er filmens omdrejningspunkt, hvilket kan siges at være Caroline Mathilde, Johann og Christian. *En kongelig affære* er netop ligeværdigt lanceret med alle tre protagonister på eksempelvis filmplakaten eller på dvd-boksen, hvilket ses i figur 2.



Figur 2: Filmplakat (Rørdam Bastholm 2012)

Filmplakaten antyder, at seeren kan forvente sig et trekantsdrama imellem de tre protagonister, hvilket dog ikke helt holder stik (Ibid.). I stedet indtager Johann og Caroline Mathilde forældreroller overfor Christian (Ibid.), hvilket især understreges af, at Christian kalder Caroline Mathilde for ’mor’. Det sker første gang i sekvens 24, hvor det nærmest er demonstrativt og ydmygende fra Christians side. Senere bliver det mere en velmenende vane, hvilket ses da Frederik vaccineres: ”Mor, kan vi ikke nok gå nu?” (Sekvens 35) Efterfølgende tilslutter Johann sig de to ventende, hvilket ses i figur 3.



Figur 3: Johann, Christian og Caroline Mathilde, der holder hinanden i hænderne, sekvens 35.

Som figur 3 viser, tager Christian Johann og Caroline Mathilde i hænderne, hvilket understreger forældre-barn-forholdet imellem de tre. Johanns rolle som fader og forbillede for Christian skildres igen og igen. Det er eksempelvis tilfældet i sekvens 27, hvor Christian direkte efterligner Johanns bevægelser, hvilket ses i figur 4.



Figur 4: Johann og Christian, sekvens 27.

Johann indtager ligeledes Reventlows forhenværende rolle, idet Johann opfordrer Christian til at besøge Caroline Mathilde om natten. Reventlow var før leddet imellem de natlige besøg imellem Christian og Caroline Mathilde, hvilket nu er en rolle, Johann besidder – ganske vist som skalkeskjul for, at han er faderen til Caroline Mathildes barn.

Denne relation imellem de tre protagonister antyder således ikke noget reelt trekantsdrama, men i stedet en balance, hvor relationen til Johann både gavner Caroline Mathilde og Christian. Da Christian bliver klar over affæren imellem Caroline Mathilde og Johann, antydes først og fremmest et raserianfald. Men da Johann i sekvens 70 bekender, at han har løjet for Christian, vil Christian ikke høre tale om mere: ”Jeg vil ikke høre om det. Jeg vil ikke. Alt skal være ligesom før.” (Sekvens 70) Det er uvist, om Johann virkeligt vil berette om affæren med Caroline Mathilde, og om Christian forstår, at det er det, der bekendes, men her må man sige, at trekantsdramaet har mistet pusten. I så fald, Johann bekender affæren, har Christian her muligheden for at straffe ham, men hans replik viser, at der her ikke er tale om et klassisk trekantsdrama med en jaloux ægtemand.

Caroline Mathilde og Christian er født til deres historiske placering, men i filmen er der langt fra blot at have en plads i det historiske forløb til at fortjene historisk anerkendelse. Filmen ophøjer Caroline Mathilde til historisk anerkendelse ved at skildre hende som kvindelig repræsentant for oplysningen, hvilket jeg vil komme ind på senere. Caroline Mathilde skildres som en selvstændig kvinde, der har egne holdninger om politik og filosofi. Hun opnår denne historiske anerkendelse på trods af den amoralske utroskab med Johann, hvilket sikres igennem den ovennævnte forældrerelation imellem Christian, Johann og Caroline Mathilde, hvor Johann er karakteren, der gør både Christian og Caroline Mathilde lykkelig. Johann fremstår i filmen som en mere almindelig borger, der kontrasteres til de øvrige kongelige og hoffet. Dette ekspliciteres i hans dødsscene, hvor Johann henvender sig til befolkningen: ”Jeg er en af jer.” (Sekvens 84) Dette sker igen i sekvens 19, hvor Johann retter på sit tøj i forhold til de andre kandidater til stillingen, ligesom at Brandt kommenterer Johanns tøj i sekvens 17. Johann repræsenterer dog ikke noget gennemsnitligt, idet han fremstår særdeles velbegavet og fremsynet. Han har produceret flere skrifter selv med sine egne oplysningstanker, selvom han i sin rolle som politiker og landets magthaver også udfører fejlgreb. Dette understreges i filmen ved, at han råber af Christian i sekvens 58 og efterfølgende får Christian til at skrive under, sådan at Johann selv har magten. Der er således flere nuancer i filmens karaktergalleri, hvor protagonisterne ikke skildres som entydige. De er handlekraftige og selvstændige individer, hvis handlinger får direkte konsekvenser. På trods af, at deres handlinger kan karakteriseres som amoralske, sikrer filmen sympati og retfærdiggørelse igennem den dramaturgiske opbygning, hvor forståelsen for handlingerne grundlægges.

Filmen berettes, i tråd med den historiske dramafilms genre, fra en personlig synsvinkel – her igennem Caroline Mathildes jeg-fortæller. Hertil fortælles fortællingen igennem flashback, hvorved den berettes retrospektivt igennem præteritum. Filmens to plotlinjer efterlader ingen alternative udviklingslinjer, selvom Caroline Mathilde nævner det for Johann: ”Du kunne rejse væk. Tage en stilling i Tyskland, Frankrig, måske endda England.” (Sekvens 72) Filmen italesætter herved selv en alternativ udviklingslinje, til hvilket Johann svarer: ”Det kan jeg jo ikke. […] Og overlade landet til præsterne?” (Sekvens 72) Dette citat indrammer netop kompleksiteten i Johann som karakter. Han ønsker ikke at overlade landet til præsterne, hvorved han viser styrke ved ikke at ville flygte, da tingene ser sortest ud. Men selvom Johann antyder, at dette alternativ er en kujonagtig udvej, viser han jo netop svaghed under forhøret, da han bekender sig til den forhadte religion. Denne kompleksitet gør det ikke nødvendigvis sværere for seeren at sympatisere med Johann, idet Johann her ’snydes’ til at tro, at han bliver benådet, hvis han bekender sig til religion. Dette sætter i stedet de religiøse tilhængere i dårligt lys, fordi Johann netop ikke bliver benådet, hvorved Johanns svaghed træder i baggrunden.

### At gennemleve historie: stilistiske virkemidler

Som teoriafsnittet tydeliggjorde, omfatter den historiske dramafilm en ’staging’, hvor fiktive elementer konstruerer fortiden. I *En kongelig affære* kommer dette til udtryk i en anvendelse af montager, hvor det tidslige forløb er kondenseret til ét enkelt øjeblik, hvilket eksempelvis sker i sekvens 14. Her sammenstilles de 9 måneders graviditet og fødsel indtil Christian tager på udlandsrejse. Montagen anvendes igen i sekvens 48, hvor Christian og Johann begynder at få en række ideer igennem i konseillet, mens Johann besøger Caroline Mathilde om natten. I begge tilfælde kondenseres det tidslige forløb til én bevægelse, således at seeren får indblik i de begivenheder, der sker, og desuden får fornemmelsen af, at tiden går. Samtidig kunne disse montager ikke undværes, fordi væsentlige begivenheder for handlingens videre forløb sker. Det er eksempelvis tilfældet i sekvens 14 med udvisningen af Louise von Plessen, der hidtil har fungeret som ’stødpude’ imellem Christian og Caroline Mathilde, hvilket altså fører til hendes bortvisning fra hoffet. I begge montager optræder Caroline Mathildes voice-over, hvilket både giver en nærmere forklaring til Caroline Mathildes synspunkt til indstillingerne i montagen og modstiller de to montager. I første montage er Caroline Mathilde ulykkelig ved udsigten til, at hun skal leve med Christian og det danske hof resten af sit liv, mens hendes liv har ændret sig i den anden montage. Hun og Johann indgår nu i en kærlighedsaffære og samtidig skaber Christian og Johanns venskab resultater i konseillet. Montagerne kan på denne vis modstilles, hvilket især skyldes Johanns tilstedeværelse, der i den anden montage i udpræget grad har ændret livet for både Caroline Mathilde og Christian.

Denne komprimering af det tidslige forløb optræder dog flere gange igennem filmen. Det er tilfældet med Johanns vej til magten, der er komprimeret til sekvens 51, hvor Christian i ét øjeblik forbedrer Johanns magtstatus, hvilket ifølge Asser Amdisen i *Til Nytte og Fornøjelse* har været undervejs over længere tid (Amdisen 2002: 58). Hertil kan man fremføre, at på trods af, at filmen har et stort karaktergalleri, som jeg senere vil komme ind på, har det alligevel været nødvendigt at komprimere karaktergalleriet, hvor karakterer, der har haft en mindre betydning, er skåret væk. Det er eksempelvis tilfældet med Grev Holck (Ibid.: 55), der ikke indgår i filmen. Hertil har filmen været nødt til at skabe fiktioner omkring kærlighedsaffæren imellem Johann og Caroline Mathilde, idet flere forhold omkring dette er ukendt eller omgærdet med usikkerhed og kompleksiteter (Ibid.: 53). Man kan kun gisne om, om det ikke er tilfældet med Johanns og Caroline Mathildes hemmelige kys i sekvens 43.

Filmen inddrager ligeså forskydninger af det tidslige forløb, hvilket eksempelvis sker i sekvens 54, hvor filmens to plotlinjer støder sammen, da Caroline Mathilde beretter om sin graviditet, mens hun læser brevet fra Voltaire. Denne forskydning af begivenhederne anvendes i denne forbindelse som et filmisk kneb, hvor plotlinjerne i ét øjeblik kontrasteres i hinanden.

Der optræder selvklart dialoger i filmen, hvilke må siges at være rene fiktioner. Filmens dialoger er præget af et nutidigt og moderne sprog, der fremstår bramfrit og talesprogsnært. Dette fremkommer igennem en anvendelse af ord som ’pissemyrer’, ’lort’, ’skør’ og ’idiot’. Hertil kalder Christian Caroline Mathilde for ’mor’, hvilket er endnu et eksempel på det talesprogsnære sprog. Dette nutidige sprog medvirker til, at den samtidsdiagnosticerende relation etableres, idet der – på trods af historisk specifikke problemstillinger og forankringer – skabes nærhed til seeren og samtiden. Det er dog også karakteriserende for filmens sprog, at der ind imellem optræder et mere fornemt sprog, der må være bestemt af, at filmen handler om det øverste sociale lag. Karaktererne er således Des med hinanden, og sproget er spækket med høfligheder såsom ’Deres Majestæt’. Blandingen mellem dette nutidige og det mere tunge sprog eksplicitereres igennem Christians replikker: ”Ikke mere skal den adelige forfinede næse forstyrres af byens stank. Ikke mere skal folket kvæles i dunsten af deres eget affald. Jeg, Kong Christian VII., erklærer hermed krig mod lort.” (Sekvens 40) Christians replikker giver anledning til et comic relief, hvor en stor del af filmens humor fremkommer i hans replikker: ”Farvel, Pissemyrer.” (Sekvens 51) Christian bærer i udpræget grad filmens humor igennem sit sprog og sin opførsel, hvilket får seeren til at skabe sympati med ham. Denne kommentar er for seeren spot-on i forhold til, hvor mange gange Christian har fungeret som politisk redskab for Bernstoff, ligesom at seeren både kommer til at hade og elske hans sindssyge. Christians sindssyge er netop flerfacetteret, idet den kan være ganske uskyldig og barnlig, hvilket i filmen kommer til at fungere komisk. Det er dog også ødelæggende for ham selv og hans omgivelser, hvilket især skyldes hans angst, der i sekvens 74 stopper ham fra at lade sig vise for oprørerne.

Denne anvendelse af humor er i udpræget grad er et fiktivt virkemiddel, som man ikke har kunnet genfinde i historiske overleveringer. Dette er også tilfældet i forbindelse med karaktertræk, der for de fleste karakterers vedkommende er fiktive. Det gør sig dog ikke gældende med hensyn til Christians sindssyge, der må siges at være et ganske veldokumenteret karaktertræk, og som er særdeles velkendt for eftertiden. Filmen giver da også et nøje indblik i Christians psykologi, hvor der allerede i sekvens 11 gives et cue til, hvordan det er let at manipulere med ham. Dette ekspliciteres igennem Juliane Maries kommentar om Caroline Mathilde, der er: ”[…] en begavet kunstnerisk sjæl på tronen.” (Sekvens 11) Desuden kan Johanns passion for oplysningstiden og ideen om det frie menneske ligeså genfindes i historiske dokumenter og i de skrifter, han selv producerede.

Filmens lydside adskiller sig – ganske traditionelt – i en diegetisk og non-diegetisk anvendelse af musikken. Der optræder en væsentlig mængde periodespecifikke musiktemaer i det diegetiske univers, hvor musikken forankrer sig til den historiske periode, filmen omhandler. Dette er eksempelvis tilfældet med den diegetiske musik ved taflerne, maskeballerne og da Caroline Mathilde spiller klaver i sekvens 11 og 87. Hertil gør filmen flittigt brug af non-diegetiske musiktemaer, hvor underlægningsmusikken overordnet får et samlet udtryk, der tyder på, at der er tale om et musikalsk ledemotiv: ”Talking about the music, Nikolaj [Arcel] used to say: ’The more thematical you are, the more every track has its own small melodic or thematical idea, the happier I will be.’" (Rosenbloom 2012) Disse ord af Cyrille Aufort, der sammen med Gabriel Yared har komponeret musikken til *En kongelig affære*, sætter fokus på det samlede udtryk, som Nikolaj Arcel har ønsket, at underlægningsmusikken skulle levere. Underlægningsmusikken er præget af en anvendelse af de samme instrumenter, hvor især klaver og strygerinstrumenter går igen. Det er således den samme lyd, der karakteriserer de forskellige temaer, der anvendes i filmen[[3]](#footnote-3). Det er særligt karakteristisk for underlægningsmusikken, at der implicit optræder en sørgmodighed i det musikalske udtryk, hvilket især er tydeligt ved ’Caroline’s Theme’. Dette tema ledsager sekvens 2, hvilket understøtter opfattelsen af Caroline Mathildes status som en nedbrudt kvinde ved filmens start. Hertil kan man sige, at musikken i sig selv kommer til at angive cues, der hjælper seeren til at opfange konfliktoptrappende elementer, hvilket er tilfældet ved anvendelsens af ’Queen’s Chamber’ i sekvens 56 og 57, hvor Christian igen besøger Caroline Mathilde om natten. Musiktemaet kommer her ikke blot til at underbygge sekvensens konfliktoptrappende funktion, men det afslører også, hvilken sindsstemning Johann og Caroline Mathilde befinder sig i, hvilket bidrager til at skabe forståelse for Johanns senere overtagelse af magten. Underlægningsmusikken får derfor også en narrativ funktion, hvilket ligeså tydeliggøres igennem henrettelsesscenen i sekvens 84, hvor underlægningsmusikken underbygger Johanns sindsstemning. Det sørgmodige musiktema appellerer – og desuden i samklang med sekvensens billedside – til seerens medfølelse. Man kan derfor konkludere, at det samlede musiktema underbygger protagonisternes tragedie, hvilket allerede fra start signaleres, hvorved det for filmen i udpræget grad er et effektivt virkemiddel til at vinde seerens sympati.

Filmens non-diegetiske musikalske udtryk signalerer ikke umiddelbart hvilken historisk periode, filmen søger at skildre, hvilket Cyrille Aufort ligeledes pointerer:

”18th century European music was not a reference for us.

On the one hand, we wanted to have a romantic touch in

the score (closer to the 19th century). On the other hand we

tried to bring something else to the film, some kind of modern

quality to it that sometimes goes a little bit against the images.

We wanted music to tell its own story.” (Rosenbloom 2012)

Citatet er centralt, fordi det netop påpeger, hvordan man har forsøgt at lade underlægningsmusikken have en narrativ funktion, hvilket er blevet vægtet over den historiske reference til perioden. Jeg mener, at dette kan skyldes filmens fokus på to plotlinjer, hvilket har krævet et mere moderne udtryk i underlægningsmusikken. Kærlighedsaffæren er netop universel og tidsløs, hvilket underlægningsmusikken understreger i sit mere moderne udtryk. Den politiske plotlinje skildrer en for seeren velkendt - og tidsløs – historie om kampen for det retfærdige, hvilket underlægningsmusikken også signalerer ved ikke at være tidsspecifik til det 17. århundrede.

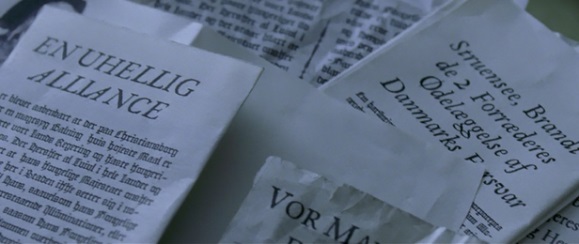
Det kan dog tilføjes, at den diegetiske musikanvendelse, til forskel for underlægningsmusikken, i udpræget grad *kan* relateres til den historiske periode og det kongelige miljø. Der anvendes således også virkemidler i *En kongelig affære*, der fremmer en mere realistisk stil. Dette ses igennem filmens detaljerede kulisse, hvor digital teknik har skabt realistiske omgivelser for de kongelige og som har signaleret, at filmen beskæftiger sig med 1700-tallets København. Christiansborg er eksempelvis gengivet, før det nedbrændte den første gang, hvilket er muliggjort igennem digitale hjælpemidler. Dette er ligeledes tilfældet med Caroline Mathildes ankomst til Danmark, hvilket ses i figur 5, hvor man ved ankomstscenen på havnen har placeret et skib.



Figur 5: Caroline Mathildes ankomst til Danmark med brug af digital teknik, sekvens 5.

Anvendelsen af disse digitale teknikker har været nødvendig, fordi der i København er ganske få steder bevaret, som det så ud i 1700-tallet, hvorfor store dele af filmen også er filmet i Tjekkiet[[4]](#footnote-4). Hertil optræder en række historiske markører som kulisse, hvilket eksempelvis er malerier[[5]](#footnote-5), tjenestefolk, den danske befolkning og musikerne under taflerne. Man kan således sige, at man har gjort et stort stykke arbejde for at få især kulissen og kostumerne til at fremstå yderst realistiske og historiske korrekte.

Denne realismestræben sker ligeledes i sekvens 52, hvor sekvensens plakater fungerer som historiske markører, idet de i udpræget grad ligner virkelighedens forordninger fra 1700-tallet. Disse forordninger kan betegnes som ’artificiel realisme’, hvor disse elementer giver indtryk af at være historisk korrekte og dermed de autentiske plakater. Den artificielle realisme anvendes endnu engang i de skrifter om Caroline Mathildes og Johanns affære, der optræder i sekvens 66, hvilket ses i figur 6. Anvendelsen af disse skrifter får seeren til at have forståelse for, hvorfor Johann var nødt til at indføre censuren igen, idet seeren får et direkte indblik i overskrifterne.



Figur 6: Smædeskrifter, sekvens 66.

Udover de ovenævnte elementer anvendes en række virkemidler i de enkelte indstillinger. Det er eksempelvis 360 graders-reglen, hvor kameraet cirkulerer i begivenhedernes centrum. Det sker i sekvens 41, hvor Johann og Caroline Mathilde forelsker sig i hinanden. Her befinder seeren sig midt på gulvet sammen med de dansende og Christian, der laver sjov med hoffet. 360 graders-reglen sikrer i denne forbindelse, at seeren får indtryk af intimiteten imellem Caroline Mathilde og Johann, ligesom at seeren får et indblik i hoffet fra flere sider, det være sig de dansende, musikerne og Christian, der skejer ud. Desuden anvendes i filmen et blåt filter, der lægges over særligt triste sekvenser (Toft Hansen 2012), hvilket er tilfældet i sekvens 56, som anskues i figur 7.



Figur 7: Johann med blåt filter, sekvens 56.

Enkelte indstillinger filmes desuden direkte imod solen, hvilket er tilfældet i sekvens 2, hvor Caroline Mathilde kærtegner hesten. Dette ses i figur 8, hvor modlyset ikke blot skaber nogle æstetisk flotte billeder, men det medvirker desuden til, at seeren får indtrykket af hendes triste sindsstemning, fordi hun blot ses som silhuet. Hertil vækkes seerens nysgerrighed, fordi man ikke i disse sekvenser fra flashbackets udsigelse ser Caroline Mathilde forfra.



Figur 8: Caroline Mathilde i modlys, sekvens 2.

Opsamlende kan man sige, at filmens stil kan karakteriseres som historisk realisme, hvilket ekspliciteres igennem en skildring af, hvilke historisk specifikke vilkår mennesket i filmen levede under. Dette kommer til udtryk igennem filmens startmontage, idet Caroline Mathildes vilkår som dronning, hvor hun giftes bort og ankommer til det danske hof, skildres, men også hendes forhold til sine børn er eksempel på den historiske periode og rollen som kongelig. Det er ikke et indgående kendskab seeren får til Caroline Mathilde som mor, men ofte ses børnene – især Frederik – i selskab med barnepiger. Hertil skildres dette samfunds tendenser og ideer, hvilket jeg senere vil komme ind på i forbindelse med filmens inddragelse af maskebal og Holberg-stykkerne, som hoffet er i teateret at se. Men også gøglerne på gaden, rotter og rendesten, hospitalet i Altona, hvor folk er stuvet sammen, kopperepidemi og – vaccination er eksempel på den historiske realisme, hvor tidens atmosfære gengives. Derudover ses den historiske realisme igennem filmens realistiske forankring til den historiske periode, hvilket kommer til udtryk igennem kostumerne og parykkerne, hvilket vil være omdrejningspunktet i et senere afsnit.

### Mere end en samling af fakta

I *En kongelig affære* kommer den historiske dramafilms metaforiske og symbolske tilgang til det historiske forløb til udtryk i forskellige elementer, hvor jeg mener, at man har foretaget en række bevidste valg ved at inkludere disse elementer. Et af disse kommer til udtryk igennem de teaterstykker, som hoffet igennem filmen er inde at se. Et eksempel på dette er i sekvens 13, hvor hoffet ser Ludvig Holbergs komedie, *Den Stundesløse.* Komedien ses vanligt som Holbergs version af Molieres *Den indbildt syge* (Sandstrøm 2007: 454), hvor Den Stundesløse – Vielgeschrei – forsøger at få sin datter giftet bort til bogholderens søn, Peder Erichsen. Komediens intrige omhandler dette giftemål, idet datteren imidlertid har forelsket sig i Leander, der ikke falder i Vielgeschreis smag, fordi Leander ikke er bogholder, og derfor ikke kan hjælpe Vielgeschrei med hans forretninger. Vielgeschrei har dog, hvilket tilnavnet Den Stundesløse angiver, ikke nogen reelle forretninger, men det er hans rastløshed, der spænder ben for datteren og også husholdersken Magdalones kærlighedsliv. F. J. Billeskov Jansen fremførte i Ludvig Holbergs samlede værker, *Værker i tolv bind*, at *Den Stundesløse* jævnligt blev spillet på den danske scene i 1700-tallet, hvor den blot i 1778 blev spillet 50 gange (Jansen 1969-71). Man kan således argumentere for, at inddragelsen af dette skuespil kan fungere som en historisk detalje, der skaber kontekst og historisk forankring til perioden, fordi det altså var en komedie, der ofte blev spillet. Jeg vil dog også mene, at valget på *Den Stundesløse* kan være tematisk motiveret, hvorved der kan siges at være en parallelitet imellem *Den Stundesløse* og *En kongelig affære*. I *Den Stundesløse* er Vielgeschrei særdeles afhængig af Pernille, der: ”[…] fremviser ham som en marionet.” (Sandstrøm 2007: 455) Det samme gør sig gældende i *En kongelig affære,* hvor Christian, der kan siges at være Vielgeschreis parallel, styres af Reventlow og Bernstoff. Det er dog Pernille, der i *Den Stundesløse* har intrigantens position, hvorfra den egentlige parallelitet udgår. Pernille: ”[…] befinder sig i det sociale univers’ bund og har ikke andre midler at gribe til end den indsigtsfulde list.” (Ibid.: 454) I *En kongelig affære* besidder især én karakter denne position, hvilket kan siges at være Guldberg, der har en underlegen position som Arveprinsens huslærer. Hertil anvender han i udpræget grad ’list’ til at få held med sin mission: at få Johann af vejen og få mere magt til Arveprinsen, Juliane Marie og sig selv. Dette sker i sekvens 76, hvor Guldberg fuldbyrder sin konspiration ved at hævde, at Johann, Brandt og Caroline Mathilde planlægger at slå Christian ihjel. Hertil overbeviser han Christian om, at Johann ikke bliver henrettet på den dag, som han gør, således at Christian ikke har mulighed for at benåde ham. Herved kan man altså sige, at denne inddragelse af *Den Stundesløse* kan ses som et cue til den senere handling, hvor Den Stundesløse, personificeret ved Christian, bliver udnyttet og ledt på vildspor op til flere gange.

Denne parallelitet imellem Christian og Vielgeschrei understreges desuden af, at Christian under teaterstykket rejser sig og færdiggør en af Vielgeschreis replikker: ”Nogen til at hindre mennesker ud i gudsfrygt.” (Sekvens 13) Man kunne have valgt, at Christian skulle færdiggøre enhver anden af Vielgeschreis replikker, hvorfor jeg da også mener, at man kan tilskrive denne replik en særlig betydning. Replikken kan i sig selv anskues som et cue, fordi Johanns mission netop er at hindre religionens fordummende magt og frygten for guddommelig straf (Sekvens 38).

Der inddrages dog endnu et teaterstykke, hvilket sker i sekvens 57, hvor hoffet ser *Hamlet, Prins af Danmark*. Her er det følgende – i filmen tyske – passage, der tydeliggøres for seeren:

”Det genfærd jeg har set, kan være djævelen, og Satan har jo magt

at påtage sig en fristers skønne skikkelse. Måske udnytter han min

svaghed og mit tungsind, i den slags sjæle har han megen magt,

og lokker mig til dødssynd. Klart bevis det må jeg have. Mit skuespil

er sagen. Det bringer kongens brøde klart for dagen.”

(Sekvens 57, filmens oversættelse)

Jeg mener, at denne inddragelse af *Hamlet* på den ene side kan relateres til sekvens 56-58, hvorved dette får en legitimerende funktion. Seeren får netop en indgående skildring af, hvordan Johann ikke blot må give afkald på Caroline Mathilde, men også på deres fælles barn til Christian. Denne intense skildring danner baggrund for den ovennævnte replik fra *Hamlet*, der kan siges, at retfærdiggøre Johanns handlinger i sekvens 58, hvilket især ses med følgende del: ”Måske udnytter han min svaghed og mit tungsind, i den slags sjæle har han megen magt, og lokker mig til dødssynd.” (Sekvens 57) Johanns sørgmodighed bringes ind som den retfærdiggørende grund for, at han får Christian til at skrive under på, at Johann selv kan udstede lovene. Dette tydeliggøres i sekvens 58 ved, at Johann råber af Christian, hvorved han behandler Christian på en måde, som han aldrig har gjort før. Det kommer til at fremstå som om, at Johann nu selv anvender Christian som et politisk redskab og behandler ham som et barn, hvilket også var kendetegnende for det forhenværende konseil med Bernstoff i spidsen. Christian udnævner efterfølgende Johann til ’Kongen af Preussen’, hvilket – på trods af at det er sagt i spøg – giver seeren et indblik i, hvilken magt Johann nu har tilegnet sig. Det legitimerende ligger således i, at seeren umiddelbart før denne sekvens har set, hvilke følelsesmæssige forviklinger Johann gennemgår, hvorved hans etisk-moralske handlinger virker mindre usympatiske.

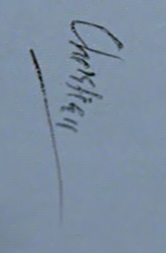
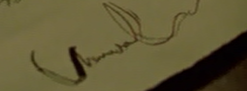
På den anden side virker denne inddragelse af Hamlets replik som en parallelitet til Christians besættelse af skuespil, fordi det er i denne replik, at Hamlet beslutter sig for at opsætte et skuespil, for at finde ud af, om Claudius er skyldig. Der skabes parallelle relationer til Johanns opfordring til Christian om: ”[…] mere skuespil.” (Sekvens 55), hvilket sker i samme frekvens af filmen, nemlig i sekvens 55. Det *er* netop mere skuespil, men også et skuespil, der ’snyder’ Christian, idet ikke blot Christian spiller skuespil, da han besøger Caroline Mathilde om natten, men også Caroline Mathilde og Johann foregiver, nemlig at Christian er faren til barnet. Hertil kan tilføjes, at ’det klare bevis’, i ovennævnte replik fra *Hamlet,* tydeliggøres for Juliane Marie i sekvens 60, hvor skuespillet bryder sammen, da Johann viser sin reaktion ved at lægge hånden på Caroline Mathildes gravide mave. Især Shakespeares værker har en betydning i filmen, idet flere citater fra forskellige Shakespeare-værker indgår i sekvens 19, hvor især *Hamlet, Prins af Danmark, Når enden er god, Som man behager* og *Richard III* indgår. I filmen tydeliggør disse Christians store interesse for skuespil og litteratur, men det er ligeledes det, der bliver starten på Christian og Johanns venskab. Johann opnår som karakter megen sympati fra seeren ved denne samtale om Shakespeare, fordi han behandler Christian anderledes end eksempelvis Reventlow, der i samme sekvens forklarer grunden til Christians psykiske problemer med en overdreven hang til onani.

Et af filmens andre elementer er inddragelsen af hoffets maskebal. I *En kongelig affære* indgår to maskebal, i sekvens 41-43 og sekvens 75, hvor især det sidste maskebal kan tjene som historisk kontekst, idet det er efter dette maskebal, at konspirationen imod Johann gennemføres (Helleberg 2010: 130). Inddragelsen af maskeballet som en af hoffets aktiviteter kan ses som en historisk forankring i tiden, hvor maskeballet ifølge Maria Helleberg havde følgende betydning: ”Maskeraden tilbød muligheden for at lege med identitet, og tilbød deltagerne nogle definerede roller.” (Ibid.: 131) Desuden kan den svenske Kong Gustav III’s skæbne inddrages, idet denne svenske konge blev beskudt under et maskebal i 1792 og senere døde af sine sår. Kong Gustav III var en fremsynet og oplyst konge, hvorfor man kan relatere *En kongelig affære*s anvendelse af maskeballet til denne tragiske kontekst.

*En kongelig affære* anvender maskeballet i tråd med Hellebergs forklaring af maskeballets identitetsfunktion, hvilket ekspliciteres igennem Caroline Mathilde: ”For mig er det den eneste aften, hvor alle folk kan være sig selv. Men De tager aldrig masken af, gør De vel?” (Sekvens 41) Maskeballet er en chance for, at man kan klæde sig ud – og dermed være hvem man vil. Caroline Mathilde har hver dag rollen som dronning, hvorved maskeballet er hendes chance for, at hun kan være – ikke hvem hun vil – men sig selv, fordi ingen per definition ved, hvem man er til et maskebal. Det er således en form for ’omvendt typologi’, hvor maskeballet for Caroline Mathilde er en mulighed for at lade dronningemasken falde, idet maskeballet ikke blot tillægger nye identiteter, men også kan siges at ophæve hierarkiske strukturer. Johann er ikke klædt ud til dette maskebal, hvorved man kan fremføre, at han ikke vil benytte sig af denne identitetsskabende og –opløsende funktion, hvilket Caroline Mathilde benævner ovenfor.

Hertil inddrages i filmen en række cues, der kan ses som forvarsler for seeren, men de skaber også metaforiske paralleliteter imellem det visuelle og det auditive. Det kommer eksempelvis til udtryk i sekvens 71, hvor Juliane Marie fremfører: ”Du havde ret. De er som en flok hjælpeløse hunde.” (Sekvens 71) Denne replik sættes i relief til sekvensens indledningsvise skildring af natmændene, der læsser døde hunde op på en vogn. Det kan anskues som et cue, hvor det varsles, at ’de hjælpeløse hunde’, personificeret ved Johann, Caroline Mathilde og Brandt, må bringe det ultimative offer, døden. Det fungerer her også spændingsopbyggende, fordi seeren i samme sekvens tildeles merviden og får indblik i Guldberg og Juliane Maries konspiration imod Johann. Seeren ved i kraft af merviden og med fornemmelsen fra cuet, at dette er begyndelsen til enden. Hertil optræder der et cue i sekvens 5, hvor Caroline Mathilde er på vej til Christiansborg i karet. Hun læser her på et tidspunkt i en bog, hvilket jeg mener, er et bevidst valg, der skal give seeren et cue om Caroline Mathildes interesse for oplysningen. Det ville ikke have haft en betydning, hvis hun sad med stramajbroderier, men i filmen tillægges Caroline Mathilde netop stor betydning for oplysningen, hvorved dette både varsler hendes interesse for dette, men også filmens senere handling, hvor oplysningen for en kort stund indføres.

Afslutningsvis kan man fremføre, at der lægges stor vægt på filmens underskrifter, hvilke kædes sammen med karakterernes sindsstemning. Der zoomes ind på Christians underskrift i sekvens 58, hvor han skriver under på Johanns dekret, hvilket kan ses i figur 9. Dette kan sammenlignes med Christians underskrift i sekvens 76, der på dette tidspunkt er markant anderledes, hvilket kan ses i figur 10.

Figur 9: Christians underskrift, sekvens 58.

Figur 10: Christians underskrift, sekvens 76.

Denne forskel i underskrifterne signalerer, at der også er en forskel i de to situationer, hvor Christian i begge tilfælde skriver under på noget skæbnesvangert. Sekvens 76 får på denne vis karakter af et overgreb, hvilket Christians utydelige underskrift signalerer. Dette tilfører i udpræget grad Christian medlidenhed fra seeren, fordi han her tvinges til at underskrive, hvorved filmen slår fast, at det ikke var med Christians gode vilje, at Johann og Caroline Mathilde skulle arresteres.

### Relationen mellem film og fortid

Den dramaturgiske opbygning afslørede, at filmen opererer med to overordnede plotlinjer, nemlig en politisk plotlinje og en kærlighedsplotlinje. Disse to væves undervejs ind i hinanden og mødes, som nævnt, i ét øjeblik i sekvens 54, hvor Caroline Mathilde beretter om sin graviditet, mens hun læser brevet fra Voltaire. Filmen formidler i dette tilfælde historie som en proces, idet politiske og sociale spørgsmål på denne vis sammenvæves i hinanden. Det ses desuden i filmens sekvens 31, hvor Caroline Mathilde og Johann taler om oplysningen. Samtalen drejes herefter ind på, hvad Johann vil med sit liv: ”Jeg vil gerne rejse ud i verden og se de steder, man kun har læst om.” (Sekvens 31) Denne replik kontrasteres til synet af den døde mand på træhesten og en sørgende kvinde i samme sekvens. Filmen sammenstiller her konkrete politiske forhold som baggrunden for mandens død på træhesten med sociale relationer, hvilket den sørgende kvinde ved hans side repræsenterer. Datidens udbytterforhold imellem bonden og hans herre ekspliciteres her, der i dette eksempel har ført til bondens død. Denne inkludering af manden på træhesten kan forklares med filmens legitimerende funktion, idet dette eksempel i udpræget grad skaber identificering med Johann, der yder manden den sidste værdighed og fjerner ham fra træhesten. På samme vis formidler det et moralsk budskab om, at de politiske handlinger, som Johann og Caroline Mathilde foretog sig, kan forklares ud fra en retfærdighedskamp om frihed og lighed til befolkningen. Hertil kan tilføjes, at Caroline Mathilde og Johanns andre handlinger, dvs. den romantiske affære, ikke fordømmes moralsk, fordi der, som nævnt ovenfor, skabes forståelse og sympati.

*En kongelig affære* anlæggeri udpræget grad en genetisk relation imellem fortiden og filmen. Dette kommer til udtryk igennem den ovenfornævnte historiske realisme, hvor denne historiske periodes særlige vilkår for menneskerne i filmens univers skildres. Dette ses i skildringen af de kongelige, ligesom at befolkningens vilkår tydeliggøres særligt indgående, fordi det skaber forståelse for Johann og Caroline Mathildes ambitioner om frihed og lighed. Filmen giver ikke blot seeren et indblik i menneskets – både bondens og de kongeliges – vilkår i denne historiske periode, men inddrager ligeledes tidens atmosfære igennem de ovennævnte tendenser og ideer.

Der indgår dog også samtidige tanker, hvilket især kærlighedsaffæren er eksempel på. Kærligheden imellem Johann og Caroline Mathilde virker ikke historisk bestemt, men nærmere universel, og kunne dermed foregå i alle historiske tider. Filmen indeholder specifikke elementer, der i udpræget grad henvender sig til noget nutidigt, og som man kan tvivle på er en del af den historiske virkelighed. Det er eksempelvis det nutidige sprog, ligesom at Christian i sekvens 57 taler til Caroline Mathildes gravide mave, hvilket kan være et mere samtidigt fænomen (Rørdam Bastholm 2012) Endelig påviste jeg ovenfor, at filmen søger at skabe historisk oprejsning for Caroline Mathilde og Johann, hvorved man kan sige, at filmen i udpræget grad peger ind i samtiden, idet den netop berører vores samtidige meninger og holdninger til denne meget velkendte kærlighedsaffære. Dette berører Caroline Mathilde selv igennem sin voice-over: ”Måske hader I mig. Jeg håber det ikke.” (Sekvens 2) Caroline Mathilde kan her både sigte til, at hun har været aldeles fraværende som mor, fordi hun er blevet forvist til Celle. Det kan dog også henvise til rygter eller forklaringer, som hendes børn har hørt eller er blevet fortalt.

Filmen beretter dog også, som tidligere nævnt, en mere overordnet fortælling om det at indføre demokrati, der således heller ikke i den danske historie har været så let, som man ofte gerne vil gøre det til i det nutidige samfund, når det gælder ny-demokratiske lande. Sammenfattende kan man altså sige, at *En kongelig affære* både anlægger en genetisk og en genealogisk relation til det fortidige univers.

## Kostumedrama: et kvindeligt perspektiv

Kostumedramaet kommer i *En kongelig affære* selvstændigt til udtryk igennem det kvindelige perspektiv ved Caroline Mathilde, hvor hendes personlige historie fortælles, ligesom at der på denne vis efterlades plads til kærlighedsplotlinjen. Dette kvindelige perspektiv udspringer dog også af en ofte marginaliseret kvindelighed, hvor Caroline Mathildes synsvinkel tilbyder seeren et fornyet syn på den nationale fortid og kulturarv, som filmen også kan siges at omhandle. Filmen beskæftiger sig i bogstaveligste forstand med kongelige affærer i det 17. århundrede, hvilket i det følgende vil komme til udtryk igennem afsnit om filmens træk fra kostumedramagenren. Dette vil blive relateret til et afsnit om *En kongelig affære*s karakter af kulturarvsfilm, hvilket er afstedkommet af dens kvindelige perspektiv, der ekspliciterer den historiske fornyelse.

### Parykkens indtog

*En kongelig affære* har en omfattende rollebesætning, der ikke blot indeholder de mest centrale karakterer i det historiske forløb omkring Johann, Caroline Mathilde og Christian, men der er også et omfattende antal antagonister, det øvrige danske hof, Københavns befolkning og tjenestefolk. Flere af disse fungerer som ’kulisse’, der har funktion som historiske markører, og flere har også reelle funktioner. Det er eksempelvis en tjenestepige, der i sekvens 52 lugter til Caroline Mathildes sengetøj og dermed signalerer, hvordan konflikten omkring affæren optrappes. I samme sekvens følges tjenestepigen rundt i København på sin tur, hvor de forskellige reformer, som Johann står bag, både panoreres over imod og zoomes ind på, på muren, hvor de er hængt op. I denne sekvens, der, som nævnt, er en montage, har tjenestepigen således en sammenbindende funktion, hvor det er i kraft af hendes færden i København, at seeren får følelsen af, at tiden går, og at processer påbegyndes. Hertil optræder en række tjenestefolk, der overbringer meddelelser til protagonisterne, eller der har mindre roller i forbindelse med kuppet mod Johann, hvilket er tilfældet med Juliane Maries officer.

Overordnet kan man dog sige, at der tematisk forgrener sig to karaktergrupperinger, hvilket også antydes ovenfor. Filmen opererer med store modsætninger imellem religionens tilhængere og protagonisternes oplysningsfilosofi. Filmens antagonister består især af Guldberg og Juliane Marie, der forsøger at stoppe protagonisternes indflydelse. Jeg har valgt at betegne antagonisterne som ’parykkerne’ og protagonisterne som ’oplysningens forkæmpere’. De to grupper har det til fælles, at Christian, der fremstilles som en af filmens protagonister, implicit befinder i begge grupperinger, hvilket i udpræget grad skyldes hans rolle som konge.

’Parykkerne’ omhandler de karakterer, der repræsenterer det religiøse styre, og som indtager holdninger, der er i opposition til oplysningstankerne. Denne gruppering betegner filmens antagonister, og jeg har valgt at betegne denne gruppe som ’parykkerne’, fordi betegnelsen anvendes i filmen. Her af Caroline Mathilde: ”Det ville give os en chance mod alle parykkerne.” (Sekvens 49) Parykken i filmen er ikke blot er en historisk markør, der angiver tidens mode, men der skelnes imellem, hvem der benytter paryk og hvornår. Visse af de religiøse magthavere håndhæver tidens mode og anvender paryk i offentlige sammenhænge som eksempelvis i konseillet. Christian, der bevæger sig fra den ene gruppering til den anden, tydeliggør dette, idet han i begyndelsen af filmen selv anvender paryk i konseillet og til taffel. På figur 11 bærer Christian paryk, hvilket der i filmen ekspliciteres ved, at han klør sig ved parykken.

Figur 12: Christian med paryk i konseillet, sekvens 23.

Figur 11: Christian med paryk til taffel, sekvens 10.

Dette gentages i sekvens 23, hvor Christian igen klør sig ved parykken, hvilket ses i figur 12. Christian befinder sig fra filmens start i denne gruppering, der i udpræget grad anvender ham som politisk redskab og nærmest har ’glemt’, at han egentlig er landets konge. Grupperingen indeholder bl.a. Bernstoff, Guldberg, Juliane Marie og de andre medlemmer af konseillet, der ikke præsenteres yderligere i filmen, men blot optræder som repræsentanter for det religiøse styre, der har censuren som en af mærkesagerne. Christians rolle i denne gruppering er ikke særlig markant, og man kan fremføre, at hans kløende paryk ikke blot signalerer filmens anvendelse af symbolbrugen omkring ’parykkerne’, men også at han ikke befinder sig godt her.

Hertil optræder filmens modstående gruppering, der i udpræget grad søger seerens sympati. Denne gruppering indeholder bl.a. Johann, Caroline Mathilde, Christian, Hartmann, Grev Rantzau og Enevold Brandt. Denne gruppering repræsenterer den modstående holdning til det religiøse styre, det være sig oplysningens tanker om det frie menneske. Flere af de ovennævnte karakterer forlader senere gruppen til fordel for ’parykkerne’, hvilket er tilfældet med Grev Rantzau, der falder Johann i ryggen. I filmen signaleres dette ved, at Rantzau i sekvens 73 helt har mistet sin paryk, hvilket ses i figur 13.

Figur 14: Rantzau med paryk, sekvens 76.

Figur 13: Grev Rantzau uden paryk, sekvens 73.

Rantzau og Johann har i sekvens 59 raget uklar, fordi Johann ikke ønsker at slette Rantzaus gæld. Rantzau har ikke noget tilhørsforhold i nogen af grupperingerne længere, hvilket den manglende paryk kan signalere. Da Rantzau senere vælger at forråde Johann har han igen iført sig sin paryk, hvilket ses i figur 14. Man kan dog fremføre, at parykken også kan signalere velstand og status, hvorfor Rantzau har smidt sin paryk i sekvens 73 – han har netop mistet sin formue. I denne forbindelse er det dog særlig væsentligt at bemærke, at Christian ikke bærer paryk i store dele af filmen, hvilket eksempelvis er tilfældet i sekvens 76. Johann ifører sig heller ikke på noget tidspunkt en paryk, selvom han opnår status som kongens livlæge – og senere som landets magthaver. Jeg vil da også mene, at Johanns manglende paryk medvirker til, at Johann som karakter fremstår mere nutidig, hvilket man muligvis har ønsket både som baggrund for oplysningstankerne, og for at gøre ham særlig og anderledes fra filmens andre mænd.

I starten af filmen befinder Caroline Mathilde sig som den eneste repræsentant for oplysningstankerne i det danske hof, hvilket i filmen tydeligøres i sekvens 9, hvor Caroline Mathildes bøger fra England ikke kan indføres i Danmark pga. censuren. Denne information tjener to formål, idet den informerer seeren om, at der er censur i Danmark – således at Johann senere kan afskaffe dette – samt at Caroline Mathilde er oplysningskvinde.

Opsummerende kan man altså sige, at filmen anvender sine kostumer til tematisk at markere de to karaktergrupperinger, hvor parykkens anvendelse kommer til at eksplicitere, hvilken gruppering de enkelte karakterer tilslutter sig. Denne anvendelse af paryk er væsentlig, fordi det samtidig giver seeren et visuelt indtryk af, hvilke karakterer, der tilslutter sig religionen og hvilke, der tilslutter sig oplysningen. Parykken er i filmen en beklædningsgenstand, der symbolsk repræsenterer religionen, hvorved protagonisterne, der ikke anvender paryk, kommer til at fremstå moderne og fremsynet. Filmen relaterer sig på denne vis til en naturlighedsideologi, hvor det naturlige er i kamp mod det kunstige, der er repræsenteret ved parykken. Dette er også tilfældet, da Johann og Caroline Mathilde rider i sekvens 29, hvilket kontrasteres til Caroline Mathildes tidligere erfaring med damesaddel, hvorfor ridningen i sekvens 29 fremstår naturlig og fri for Caroline Mathilde. Kostumerne angiver dog også i sig selv historisk realisme, hvor de skaber historisk forankring til tiden, ligesom at de kan give indtryk af, hvordan de enkelte karakterer udvikler sig undervejs i filmen. Dette tydeliggør filmen i forbindelse med den kvindelige synsvinkel ved Caroline Mathilde, hvilket jeg vil komme ind på i de følgende afsnit.

### Det narrative centrum – et kvindeligt oplysningssynspunkt

Jeg påviste ovenfor, at filmen søger at dele seerens sympati ligeligt mellem de tre protagonister, Caroline Mathilde, Johann og Christian, hvilket også er Søren Rørdam Bastholms udgangspunkt. Jeg vil dog fremføre, at filmen sætter et ’merfokus’ på den kvindelige protagonist, hvilket i udpræget grad styrer seerens sympati eller antipati i forhold til de øvrige personer. Filmens ’merfokus’ på Caroline Mathilde sker igennem hendes flashback og voice-over, der tilbyder Caroline Mathildes syn på og holdning til det skildrede. Dette samarbejde imellem flashbacket og voice-overen bevirker, at seeren får: ”[…] dobbelt perspektiv på begivenhederne […].” (Rørdam Bastholm 2012) Dette kommer i voice-overen til udtryk i sekvens 13: ”Gid jeg havde haft styrken til at tilgive Christian hans opførsel. Men jeg var for alt ung til at forstå, hvor syg og forpint han var.” (Sekvens 13) Kombinationen imellem erindringen og voice-overen tillader Caroline Mathildes korrigerende syn, hvor hun viser, at hun efterfølgende har større sympati for Christians opførsel, hvorved seeren også får større forståelse for Christian. Man kan dog også fremføre, at seeren får indblik i en omfattende merviden, der fortælles udenom Caroline Mathilde. Denne merviden tildeles seeren undervejs under konspirationens udvikling ved Juliane Marie og Guldbergs møder. Filmen fortælles altså af den ældre Caroline Mathilde, selvom seeren også undervejs tilbydes merviden i en række sekvenser, hvilket voice-overen ligeledes berører: ”Vi troede, vi kunne få alting på én gang. Vi var naive.” (Sekvens 48) Voice-overen minder seeren om, at katastrofen allerede *er* sket, hvilket fungerer spændingsopbyggende, selvom seeren er særdeles godt bekendt med historiens gang (Ibid.).

Caroline Mathildes voice-over guider seeren igennem flashbacket, og denne voice-over blander sig ikke blot i flashbacket undervejs, men danner ligeledes en ramme om fortællingen. Der tages udgangspunkt i voice-overens præsens, hvilket filmen i slutningen vender tilbage til og fortæller progressivt fremadskridende ud fra, hvor Louise von Plessen afleverer brevet til Frederik og Louise Augusta.

Caroline Mathildes placering i det narrative centrum tilbyder seeren et kvindeligt synspunkt på oplysningen. I filmen fungerer hun som katalysator for Johanns påvirkning af Christian: ”Jeg tror ikke, De selv er klar over, hvor meget indflydelse De har på Christian.” (Sekvens 38) Caroline Mathilde repræsenterer ikke blot et kvindeligt oplysningssynspunkt, men hun udfylder også en kvinderolle, der blander sig i politiske og ideologiske sammenhænge. Hun fremstår godt orienteret omkring oplysningen, hvilket fremkommer i samtalerne med Johann: ”Men dele af oplysningens tanker er lidt ved siden af, synes De ikke? Hele Rousseaus idé om at bortkaste civilisationen og bo i træerne.” (Sekvens 31) Man kan således sige, at Caroline Mathilde ikke alene befinder sig i det narrative centrum, fordi hun er født som kongelig og senere giftet bort til rollen som dronning. Hun er også en særlig karakter, der på trods af sin omgangskreds rummer holdninger om folkelig frihed, ophævelse af censur og afskaffelse af stavnsbåndet. Caroline Mathilde er en karakter, der i filmen kæmper for ’det gode’: ”Skal vi så bare ligge på vores dødsleje og glæde os over, at nye tider suser forbi udenfor.” (Sekvens 38) Dette antyder, at oplysningstankerne – og dermed affæren med Johann – ikke blot handler om frihed for folket for Caroline Mathilde, men at de også er konkret frihed for hende, idet de giver hende indhold i det dronningeliv, som hun resigneret har accepteret: ”Det her var mit liv. Min skæbne.” (Sekvens 13)

I filmen skabes der stor kontrast imellem de to fremstillinger af Caroline Mathilde fra positionen i Celle og Caroline Mathilde som dronning, hvilket understreger hendes tab. I flashbacket præsenteres hun som særligt godt klædt i store kjoler med mange smykker og flot hår. Dette kontrasteres til hendes fremtoning i Celle, hvor hun optræder i mindre fornemme kjoler og uden smykker. Desuden virker hendes værelse i Celle ganske almindeligt, og hun er kun omgivet af Louise von Plessen, som hun taler sparsomt med. Billederne i disse sekvenser fremstår mørkere end filmens andre sekvenser, hvilket ligeledes bidrager til, at læseren fra start får indtrykket af Caroline Mathildes tragedie i disse sekvenser.

Caroline Mathilde repræsenterer kostumedramagenrens kvindelighed, der aktivt søger det seksuelle. Caroline Mathilde tager selv initiativ til at invitere Johann over til sit sovekammer i sekvens 46, hvorfor det er hende, der står bag beslutningen om at indlede det seksuelle forhold imellem dem. Filmen omhandler i udpræget grad overklassens livsstil og seksuelle normer, der fungerer som to sider af samme sag. Det er netop det arrangerede ægteskab med Christian, der må siges at være kendetegnende for denne periodes kongelige ægteskaber, som i filmen anvendes til at skabe forståelse for forholdet til Johann. Caroline Mathildes utroskab er derfor ikke moralsk forkasteligt for seeren, hvilket understreges ved, at også Christian har flere affærer (Sekvens 13). Caroline Mathilde fjernes til slut fra plotlinjerne, hvor hun dog ganske ubemærket dør af sygdom uden at have set sine børn, siden hun blev arresteret.

*En kongelig affære* fremstiller desuden i udpræget grad Caroline Mathildes kvindelighed igennem hendes påklædning, hvor hendes kjoler understreger hendes barm. Dette er eksempelvis tilfældet i sekvens 7, hvor et point-of-view-shot fra Christian henleder seerens opmærksomhed på dette, hvilket ses i figur 15.



Figur 15: Point-of-view-shot fra Christian, sekvens 7.

Hertil signalerer kjolerne, hattene, håret og smykkerne, hvilken overklasselivsstil hoffet fører. Dette tydeliggøres både igennem billed- og lydsiden, hvor det antydes auditivt i sekvens 4, idet Caroline Mathildes mor klirrer med smykkerne og rasler med kjolen, da hun nærmer sig Caroline Mathilde. Visuelt tydeliggøres det i sekvens 20, hvor Caroline Mathilde klædes på. Denne påklædningsscenes kameraindstillinger med zoom og frøperspektiv på Caroline Mathilde understreger, hvordan hun nu er vokset som dronning, og hvordan hun har påtaget sig sin rolle.

Afslutningsvis kan man sige, at *En kongelig affære* indeholder endnu en kvinde, der udfylder en stærk politisk rolle, idet Juliane Marie kan ses som Caroline Mathildes modpol. Juliane Marie er stærkt passioneret for de religiøse tanker, og hun har især store ambitioner på sin søns vegne. Når hun argumenterer, som da hun forsøger at overbevise tjenestepigerne om, at de skal angive Caroline Mathilde og Johann, anvender hun religion som et skræmmemiddel: ”I er godt klar over, det er forræderi, hvis I holder noget skjult for mig. Hvis den slags hor finder sted, og I har set noget, så er det en dødssynd ikke at sige det. I ryger direkte i Skærsilden.” (Sekvens 60) Denne religiøse modsætning til Caroline Mathildes oplysningstanker virker således ikke særlig appellerende for seeren. Asser Amdisen har i sin anmeldelse af *En kongelig affære* påpeget, at anvendelsen af Skærsilden er en historisk fejl i filmen, idet ideen om Skærsilden blev afskaffet med Reformationen i 1536 (Amdisen 2012). Jeg mener dog, at man også kan se anvendelsen af Skærsilden som en nærmere karakteristisk af Juliane Maries religiøse overbevisning. Skærsilden er et særdeles velkendt fænomen, der minder de fleste om et forældet syn på religion, der kan have været ønsket bag Juliane Maries replik. Herved bliver modsætningen mellem de forældede religiøse tanker og den nye oplysningsfilosofi endnu større en før. De to kvinder brænder i udpræget grad begge for deres politiske sag, det er dog på to forskellige måder. Caroline Mathilde virker uselvisk i sine holdninger om oplysningen, hvilket kommer til udtryk igennem samtalerne med Johann: ”Tror De nogensinde vi bliver frie? Folket, mener jeg. Menneskeheden.” (Sekvens 38) I modsætning hertil virker Juliane Marie mere optaget af magtens sødme, idet hun øjner en chance for, at hendes søn, Arveprinsen, får en mere betydningsfuld position[[6]](#footnote-6).

Konkluderende er det væsentligt at påpege, at kostumedramaet i filmen ikke blot anvendes som en overflade, men at det kommer til at karakterisere det historiske drama, idet det i udpræget grad er Caroline Mathildes kvindelighed, der har formet filmens skildring af det historiske forløb. Caroline Mathilde udfylder en stærk og selvstændig kvinderolle, hvor hun aktivt har truffet en række valg, der har haft nogle tragiske konsekvenser for hende. Denne aktive kvinderolle er desuden en historisk fornyelse, hvor også den hidtidige ’syndige dronning’ gives taletid.

### En kongelig kulturarv

*En kongelig affære* beskæftiger sig med en periode før det 19. århundrede, hvilket jeg påviste i mit teoriafsnit, at ganske få kulturarvsfilm gør. Jeg mener dog ikke, at man kan sige, at filmen helt kan relateres til Higsons typologi om kulturarvsfilm fra før det 19. århundrede, idet *En kongelig affære* ikke fuldstændigt beskæftiger sig med nationens fødsel, men i stedet med nationens fremvækst til det, den er i dag. Selvom filmens kongelige protagonister tilhører de særdeles privilegerede klasser, rummer filmen også plads til de mindre privilegerede. Dette er tilfældet med Johann, der, som nævnt ovenfor, kontrasteres til de kongelige, ligesom at kameraet peges imod befolkningens vilkår, hvorved rotter, rendesten og manden på træhesten skaber kontraster imellem de privilegerede og de mindre privilegerede. Afstanden mellem overklasse og underklasse virker som en kløft, hvor underklassen går til grunde. Dette tvedelte fokus fungerer ikke negativt for de tre protagonister, fordi de forsøger – med Johann og Caroline Mathilde i spidsen – at forbedre vilkårene for befolkningen, hvorimod antagonisternes fastholdelse af befolkningen i denne sociale position fremstår usympatisk for seeren. Denne politiske plotlinje beskæftiger sig med fødslen af moderne tanker som frihed, lighed og demokrati, hvilket Johanns afskaffelse af censuren repræsenterer. Jeg mener, at man kan påpege, at filmen omhandler fødslen af de tanker, som var grundlaget for demokratiet fra 1849. Filmen beskæftiger sig især med, hvor svær en kamp dette har været, og hvilke ofre der er blevet gjort.

Filmen inddrager marginaliserede grupper som tjenestefolk og barnepiger, hvilke kortvarigt tildeles centrale passager. Dette er tilfældet i sekvens 52, idet en tjenestepige begiver sig rundt i København, og hvor årstidernes vekslen tydeliggør, at tiden går og giver et indtryk af mængden af reformer, der indføres. Dette udføres ved en panorering, hvor forordningsplakaterne overtones i hinanden, hvilket underbygger fornemmelsen af mængden af reformerne. Tjenestepigen træder i denne sekvens ud af sin i filmen hidtidige rolle som kulisse, idet hun vender sit blik mod Johann, Caroline Mathilde og Christian. Kameraet peges over mod tjenestepigens iagttagelse, hvorved der tydeligt sættes fokus på hendes tilstedeværelse, hvilket ses i figur 16.



Seeren bevidstgøres, at tjenestepigen – og de øvrige tjenestefolk – kan anskues som iagttagere, der kan have viden, som senere kan være afgørende og farlig for protagonisterne, hvilket da også viser sig at være tilfældet. Hertil optræder tjenestefolk og hoffet, der omgiver protagonisterne, som historiske markører, hvor den historiske autenticitet markeres. Dette er ligeledes tilfældet med kostumerne og hårmoden, der tydeligt signalerer, hvilken historisk periode filmen befinder sig i. Man kan dog påpege, at denne autenticitet igen skjules i den romantik og intimitet, der opstår imellem Johann og Caroline Mathilde, fordi denne, som tidligere nævnt, fremstår tidsløs.

Figur 16: Tjenestepige i sekvens 52.

*En kongelig affære* omfatter en dobbelttydig opfattelse af den historiske periode, fordi den på den ene side viser, at Caroline Mathildes væsentligste opgave som dronning er at føde børn: ”If you can get the King to visit your bedchamber on the first evening, you’ll be perceived as a great success.” (Sekvens 4) Men den viser samtidig, hvordan denne kvindelige narrativ har politiske holdninger og et ønske om frihed for folket, hvilket jeg påviste ovenfor. Man kan således sige, at Caroline Mathilde kommer til at repræsentere en dronning i den nationale kulturarv, der kæmpede imod disse uligheder, hvorved filmen vedkender sig en national fortid, hvor ulighed, censur, tortur og stavnsbånd hersker, hvilket filmen formår at anvende positivt.

Afslutningsvis kan man fremføre, at filmen tematiserer nationalfølelsen, hvor Caroline Mathilde og Johann begge skildres som fremmede ved det danske hof. Caroline Mathilde savner England, hvilket hun nævner i sekvens 30: ”Det minder mig om England.” (Sekvens 30) Hertil skildres Johanns tyske afstamning som: ”[…] central for kritikken […] i den sidste tid.” (Amdisen 2012) Endelig kan man påpege, at filmen, som nævnt, ikke opererer med historiske alternativer til dens skildring af den nationale fortid. Caroline Mathilde italesætter dette en enkelt gang, hvor det kan tænkes, at hun siger det, som de fleste tænker: ”Du kunne rejse væk. Tage en stilling i Tyskland, Frankrig, måske endda England.” (Sekvens 72) Johann afviser, fordi han ikke vil overlade landet til ’præsterne’, hvorved hans retfærdighedsmission er det, der, som nævnt, forhindrer andre historiske alternativer.

## Biopic: Venskab og berømmelse

*En kongelig affære* kan også siges at rumme elementer fra biopic-genren, hvor jeg i det følgende vil argumentere for, at filmens tredelte fokus på tre protagonister resulterer i en trefoldig biopic. Filmen anvender dog også en række af biopic-genrens mere overordnede elementer, hvilket den retrospektive dramaturgiske opbygning og montagen som tidskomprimerende virkemiddel er eksempler på. Det følgende vil omhandle, hvordan filmen forholder sig til de forskellige biopic-elementer.

### Et politisk plot: ven eller fjende?

Filmen holder fokus på tre protagonister, hvilket, som nævnt, kommer til udtryk igennem dens titel, men det tydeliggøres ligeså i dens legitimation og inkludering af alle tre protagonister. Filmen kunne let have omhandlet blot Johann eller Caroline Mathilde, men også Christian fremstår som en karakter, som seeren skal identificere sig med. Det er dog blot et udsnit af protagonisternes liv, som seeren igennem filmen får adgang til, hvorved der er væsentlige ’mangler’ i skildringen af protagonisterne, som seeren må gætte sig til. Dette er eksempelvis tilfældet med Christians sindssyge og antydningsvise paranoide skizofreni, som seeren kun kan gisne om, hvordan og hvornår er opstået. Seeren gives et indgående indblik i Christians mentale tilstand, hvilket i udpræget grad skaber forståelse og sympati med ham som karakter – på trods af at han træffer nogle valg, der skader bl.a. Caroline Mathilde.

Det er karakteristisk for Caroline Mathilde og Johann, at de står uden for deres families indflydelse, fordi seeren møder dem på et tidspunkt, hvor de har løsrevet sig – eller er ved at blive løsrevet. Caroline Mathilde skildres i familiens skød i starten af filmen, hvor hendes mor giver hende et råd om den første nat med Christian. Efter hendes ankomst til Danmark optræder hendes familie ikke, hvorfor hendes fremtoning som en selvstændig kvinde styrkes. Johann er præstesøn, hvilket er det eneste seeren får at vide om Johanns familie, der på denne vis er helt fraværende. Fraværet af Johanns familie og benævnelsen af farens erhverv signalerer til seeren, at der eventuelt har været et familieopgør, hvilket Johanns ovennævnte kommentar om at overlade landet til præsterne også underbygger. Man kan således sige, at familien og faren ligger som en underliggende modsætning til Johanns holdninger som voksne, hvorfor seeren forestiller sig, hvad der har ført til, at Johann har gjort op med sin familiemæssige baggrund. Dette fravær af familien og farens præstejob kan desuden siges at give Johann en grad af self-invention, hvor Johanns oplysningsholdninger helt og holdent er hans egne, idet familien blot har været noget, der har påvirket ham i en modsat retning. Johann repræsenterer i samfundet en ’misfit’, der igennem sine politiske holdninger gør oprør imod samfundsordenen og de gældende religiøse normer. I relation hertil kan man påpege, at Christian som biopic-karakter afviger fra dette genretræk med den fraværende familie, fordi han igennem Juliane Marie og Arveprinsen står under deres indflydelse, hvilket eksempelvis sker, da Juliane Marie manipulerer med ham i sekvens 11.

Filmens ’tomrum’ – i Custens forstand – udgøres, som nævnt, af en kærlighedsaffære imellem Caroline Mathilde og Johann, hvilken fremstår ligeværdig. Tomrummet består desuden af venskab, hvor filmen indeholder flere eksempler og ikke blot én karakter, der repræsenterer denne ven. Johann og Christian indgår et væsentligt venskab, hvor Johann behandler Christian med forståelse og værdighed. Johann fungerer i første del af filmen som ’legekammerat’ for Christian, og det er først, da Johann kommer i besiddelse af den magtfulde position, at han begynder at ændre karakter overfor Christian, men filmen legitimerer dette, som nævnt, ved kærlighedsplotlinjen, der samtidig konfliktoptrappes. Jeg mener, at man kan argumentere for, at det i udpræget grad er venskabet med Christian, der viser Johanns sympatiske sider og får seeren til at identificere sig med ham. Hertil indgår Johann og Christian i starten af filmen et samarbejde, hvor de forsøger at få nogle ideer og reformer igennem i konseillet, hvilket tydeliggør Christians talent for skuespil og Johanns holdninger som politiker. Johann indtager således en mere aktiv venskabsrolle, hvor vennen moralsk og samvittighedsfuldt viser vejen for protagonisten, hvor Johann især er god til at håndtere Christians spontane indfald som at hoppe i kanalen (Sekvens 21). Brandt varetager også en venskabsrolle, hvor Brandt fungerer som nær ven af Johann, hvilket primært kommer til udtryk igennem Brandts replik om Johanns forelskelse i Caroline Mathilde: ”Du er en idiot. Jeg holder forfærdeligt meget af dig. Jeg har ikke lyst til at stå at sørge ved graven med dit afhuggede hoved.” (Sekvens 36) Dette er dog det eneste punkt, hvor Brandt moralsk giver Johann gode råd. Johann udfører dog i sig selv en række moralske handlinger, hvilket ganske givet skal sikre identifikationen fra seeren. Dette er eksempelvis tilfældet med den døde mand, som Johann tager ned fra træhesten, og hans hverv som læge, hvor han tilser koppersyge på et hospital i København. Desuden har Johann et venskab med Rantzau, der dog ender med at være særdeles skæbnesvangert for Johann. Filmen omhandler på denne vis også forræderi og det at blive stukket i ryggen af sine egne. Det kan derfor fremhæves, at det i udpræget grad er ved kontrasterne og modsætningerne, at filmen tydeliggør væsentlige egenskaber og relationer i forhold til karaktererne. Johann beskrives ved hjælp af antagonisten Guldberg, mens Caroline Mathilde kontrasteres til Juliane Marie og de øvrige damer i de genkommende teselskaber (Sekvens 22). Det er dermed igennem kontrasten imellem ven og fjende, at protagonisterne karakteriseres og identifikationen fra seeren fordeles. Christian beskrives i kraft af Johann, der formår at være konge, når Christian ikke er det, hvilket Christians tilnavn til Johann, ’Kongen af Preussen’, signalerer.

Igennem disse kontraster giver *En kongelig affære* seeren en forklaring på, hvorfor filmens protagonister er blevet tildelt berømmelse, dvs. hvad de har gjort for at fortjene historisk status. Jeg mener, at man kan argumentere for, at filmen i udpræget grad tildeler Johann ’evigt liv’, idet filmen tydeligt opererer med et liv efter hans henrettelse: ”I løbet af Frederiks 55 år lange regeringstid blev en stor del af Johann Johanns love genindført. Frederik overgik Johann da han ophævede stavnsbåndet og satte bønderne fri.” (Sekvens 89) Filmen ekspliciterer på denne vis, hvordan Johann og Caroline Mathildes oplysningsmission har været en forløber for fremtidige reformer, hvorved Johann tydeligt tildeles en plads i den danske nationale fortid som en forkæmper for stavnsbåndets ophævelse. Desuden tydeliggøres hans rolle som ’misfit’, hvor hans samtid ikke har kunnet tolerere hans holdninger og normbrud, selvom han for seeren har status som en helt. Seeren sidder derfor med en følelse af, at han er blevet misforstået i sin samtid.

Man kan således sige, at filmen indeholder et dualistisk syn på karaktererne, idet både politiske og private relationer skildres, hvilket eksempelvis ses ved Christian, der både skildres som konge i konseillet, hvor han er næsten uden betydning, ligesom at private relationer til Caroline Mathilde gengives for seeren. Hertil efterfølges politisk succesmed personlig tragedie, hvilket eksempelvis ses da Caroline Mathilde bliver gravid, og hun for en stund må opgive forholdet til Johann. Filmen lader efterfølgende politiske og personlige tragedier følges ad, fordi de to plotlinjer sammenstilles til en direkte konsekvens for filmens protagonister.

Opsamlende kan man sige, at filmen indeholder en personaliseret tilgang til historie, hvilket Andreas Halskov også satte fokus på, hvor især Johann illustreres som en historisk væsentlig figur, der kan siges at have påvirket moderne tanker og stavnsbåndets ophævelse. Det er da også en historisk periode, der er præget af et væld af begivenheder, kontraster, social ulighed og store omvæltninger i verdenssamfundet. Gunhild Agger påpeger, at dette netop er baggrunden for den tiltrækningskraft: ”[…] perioden har i historieformidling og –brug, en tiltrækningskraft, der er vedvarende […].” (Agger 2013a: 105) I *En kongelig affære* indsættes ikke blot Johann som oplysningstænker i den nationale fortid, men også Caroline Mathilde får en politisk rolle som fremsynet og handlekraftig kvinde. Caroline Mathilde får desuden en personlig rolle som initiativtager til kærlighedsaffæren, hvorved Johanns pludselige magt uskadeliggøres og forklares. Man kan ligeledes argumentere for, at filmens stærke skuespillerpræstationer har været med til at sikre dens popularitet både nationalt og internationalt. Det er kendetegnende for de tre hovedrolleindehavere, at de alle leverer en stærk præstation, hvor det er særligt at bemærke, at Alicia VIkander og Mikkel Boe Følsgaard med denne film bestemt har slået deres navne fast. Desuden har valget af Mads Mikkelsen som Johann Struensee muligvis haft en positiv virkning på filmens popularitet, hvilket, jeg mener, er fortjent. Filmen bærer præg af karakterstudie, hvor seeren får et indgående indblik i især Christians psykologi og sind, Caroline Mathildes vilkår som dronning og Johanns rolle som politiker og forelsket i landets dronning, hvorved de tre skuespillere i udpræget grad har haft deres sag for, men jeg mener også, at deres præstation er vellykket og troværdig.

## At omdanne historie til *En kongelig affære*

Opsamlende kan man sige, at jeg i det ovenstående har forsøgt at påvise, hvordan *En kongelig affære* forholder sig til de genrekonstituerende elementer fra den historiske dramafilm, kostumedramaet og biopic-genren. Alle tre genrer har til formål at forme det virkelige liv eller det historiske forløb til filmmediets konventioner, hvor de har tre forskellige måder at løse dette på, selvom der er visse træk, der overlapper hinanden. Overordnet set kan man sige, at det historiske fokus er et genrekonstituerende element, der går igen ved alle tre genrer. Alle tre genrer omhandler noget historisk, hvor det dog for biopic’ens vedkommende er skildringen af en historisk person eller et udsnit af denne historiske persons liv. *En kongelig affære* beskæftiger sig selvklart med noget historisk, men jeg vil mene, at det er filmens centrale fokus på de hele tre protagonister – i modsætning til et fokus på blot Johann eller Caroline Mathilde – der sammenbinder de tre genrer i et gensidigt forhold. Caroline Mathilde som den centrale narrativ tillader kostumedramaets kvindelighed og kulturarvsdimension, den indgående skildring af de tre protagonister og den politiske plotlinje tydeliggøres igennem biopic-genrens historiske biografisme, og den historiske dramafilm dramatiserer det historiske forløb, hvilket har vist sig at være særligt godt egnet til filmmediets konventioner.

Den romantiske plotlinje i *En kongelig affære*, jeg påviste ovenfor, er et genrekonstituerende træk i både kostumedramaet og biopic’en. Begge genrer efterlader en plads til en central romance, hvor det dog i de to genrer har et forskelligt udtryk. Jeg vil mene, at *En kongelig affære* i højere grad læner sig op af kostumedramaet end biopic’ens romantiske genretræk, idet affæren imellem Johann og Caroline Mathilde fremstår ligeværdig, universel og i tilknytning til den kvindelige narrativ, der selv tager initiativ til det seksuelle forhold. Biopic’ens romance er, som jeg påviste i teoriafsnittet, karakteriseret ved et mindre ligeligt forhold, hvor den historiske person hellere ’tager’ end giver’, hvilket jeg ikke mener, karakteriserer kærlighedsaffæren i *En kongelig affære*.

Både den historiske dramafilm og biopic’en anvender historisk arkivmateriale og autentiske journaler osv. i skildringen af det historiske forløb. Dette påviste jeg også i *En kongelig affære*, hvor der i udpræget grad anvendes plakater og lovforordninger, der synes virkelige og historisk korrekte. Hertil kan man tilføje, at kostumedramaets centralisering af kostumerne og kulisserne som meningsbærende ligeledes kunne påvises, idet både tjenestefolk og hoffet besidder væsentlige narrative funktioner. Hertil er de i sig selv objekter, der signalerer historisk forankring. Kostumerne rummer ligeledes betydning, hvilket især kunne påvises ved Caroline Mathilde, der i sin påklædning igennem filmen signalerer det forløb, som hun har været igennem.

Den historiske dramafilm som genre insisterer på, at de historiske karakterer, der skildres, allerede er anerkendte historiske figurer, hvilket ikke er tilfældet i *En kongelig affære.* Her drejer filmen sig i stedet om at legitimere og skabe forståelse for, hvorfor Caroline Mathilde, Johann og Christian fortjener at være anerkendte. Filmen giver de tre karakterer historisk oprejsning, hvorved man kan påpege, at *En kongelig affære* i udpræget grad læner sig op af biopic’en, der tilbyder seeren en forklaring på, hvorfor karakteren fortjener berømmelse og denne særlige plads i samfundet. Hertil kan tilføjes, at filmen ikke efterlader nogen alternative udviklingslinjer til det historiske forløb – dette afvises i filmen med det samme. Dette begrundes med, at Johann ikke vil overlade landet til præsterne, hvorfor han anvender sin mission som belæg for argumentet.

# Diskussion: problematisk historie?

Receptionshistorisk er *En kongelig affære* i overvejende grad blevet modtaget positivt. Ikke blot vidner Oscarnomineringen og de tildelte anerkendelser, såsom Sølvbjørnene fra Berlins Filmfestival og Robert- og Bodilpriserne, om dette, men også flere anmeldere roser filmen med 5 stjerner[[7]](#footnote-7). Også skønlitterært har historien om Johann, Caroline Mathilde og Christian været særdeles populær, idet *Livlægens besøg* af Per Olov Enquist udkom i 1999, og Bodil Steensen-Leths roman, *Prinsesse af blodet*, udkom i 2000. I den følgende diskussion vil jeg indledningsvist sammenligne de tre fortidsskildringer af den samme historiske begivenhed for at undersøge, om der er ligheder eller forskelle i de tre fremstillinger. Afslutningsvis vil jeg diskutere den mere kritiske modtagelse af *En kongelig affære*, der har sat spørgsmålstegn ved filmens karakter som historisk dokument, fordi en sådan position antyder, at blot faktiske fremstillinger rummer validitet som historieformidling.

*En kongelig Affære* krediterer i rulleteksterne *Prinsesse af blodet* som filmens romanforlæg, hvorved førstegangsseeren først opdager dette forhold til sidst. Man kunne således have ekspliciteret forholdet til dette romanforlæg fra start, hvorved det ikke ville have fremstået som en sekundær information. Det er dog netop, hvad det er, idet man vanskeligt kan argumentere for, at *En kongelig affære* er en meget nær adaption af *Prinsesse af blodet*. Overordnet set er der derfor blot tale om slægtsskab imellem de to fortidsskildringer, idet flere elementer i *En kongelig affære* er fremstillet anderledes. Begge fortidsfortolkninger indsætter Caroline Mathilde som det narrative centrum, men hvor hun i filmen kommer til udtryk som oplysningskvinde, bliver hendes politiske interesse mere sekundær i romanen. Her fremstår Caroline Mathilde som interesseret i oplysningen, og det er også det, der binder hende og Johann sammen i første omgang, men Caroline Mathilde blander sig meget lidt i den politiske dagsorden. Læseren får indblik i hendes tanker om Johanns politiske mission, men hun omsætter i sjælden grad tankerne til handling. Oplysningen fungerer for Caroline Mathilde som et aktivt opdragelsesmiddel, hvor Johann bistår med opdagelsen af Frederik, der opdrages efter Rousseaus forskrifter. *En prinsesse af blodet* leverer et mere entydigt synspunkt fra Caroline Mathilde, hvor læseren ikke tildeles merviden som i filmen om konspirationen mod Johann eksempelvis. Der inddrages flere aspekter af hendes liv; hoflivet, hendes rolle som mor og forholdet til hendes familie. Disse elementer forklarer Caroline Mathildes ulykkelighed ved det danske hof, og desuden afslører det hendes forelskelse i Johann – og hendes engelske families syn på dette forhold. Hertil gives læseren ikke et indgående indblik i Christian og Johanns forhold, ligesom at Christians psykiske problemer fremstår mere voldelige og ødelæggende. Overordnet set kan man sige, at der er ganske åbenbare forskelle imellem de to skildringer, hvilket kan skyldes mediernes forskellighed og beskæringen af romanforlægget til spillefilmens længde. Jeg mener dog også, at man kan argumentere for, at *Prinsesse af blodet* tilgår den historiske virkelighed på en anden vis end *En kongelig affære*. *En prinsesse af blodet* er skrevet med et mere tungt og gammeldags sprog, og alle romanens karakterer fremstår historisk forankret. Johann fremstår ikke moderne og nutidig, ligesom at der ikke efterlades perspektiver til et fremtidigt progressivt overblik. Læseren bliver derfor ikke præsenteret for en relation til sam- og fremtid, ligesom tilfældet er det i *En kongelig affære.* Hertil kan man fremføre, at protagonisternes handlinger i mindre grad legitimeres end i *En kongelig affære*, idet Johann eksempelvis skildres som to personer; en mand om natten med Caroline Mathilde og en politiker om dagen. Johanns karakter splittes på denne vis i to, hvor Johann i *En kongelig affære* i højere grad var én sammensat karakter, der også politisk blev påvirket af personlige tragedier. Man kan dog sige, at filmens romanforlæg i udpræget grad ekspliciteres i romanens retfærdiggørelse af kærlighedsaffæren imellem Johann og Caroline Mathilde som en ren forelskelse, hvor Johann allerede fra start interesserer sig for Caroline Mathilde. Johann skildres altså som et positivt bekendtskab for både Caroline Mathilde og Christian, hvilket også er tilfældet i *En kongelig affære*.

En anden fortidsfortolkning af begivenhederne omkring Johann og Caroline Mathilde er, som tidligere nævnt, Per Olov Enquists *Livlægens besøg*. Denne roman er præget af en mere dokumentarisk tilgang til den historiske virkelighed, hvilket udmønter sig i dens alvidende fortæller, hvor karakternes tanker skiftevis berøres. Dette resulterer i nuanceret skildring, hvor Guldberg og Juliane Marie også får taletid. Herved får læseren et indblik i deres baggrund for at konspirere mod Johann, ligesom at deres religiøse holdninger og tro uddybes. Det er også væsentligt at nævne, at romanen giver indtryk af, hvordan både Caroline Mathilde og Christian begge blot var børn ved indgåelsen af ægteskabet, hvilket er et perspektiv, der i udpræget grad skaber forståelse for den ulykkelighed, som ægteskabet skabte for dem begge. Hertil gives et indblik i Christians opdragelse til konge, der, ifølge romanen, har været særdeles hårdhændet og brutal, hvorfor læseren til fulde forstår, hvorfor han kæmper med sine psykiske problemer. Man kan sige, at filmen udelader disse bagvedliggende forklaringer og i stedet tilgår legitimeringen på anden vis, nemlig ved karakterernes problematiske liv nu og her. Filmen tager derfor udgangspunkt i dét, der karakteriserer karaktererne ved filmens udgangspunkt – og altså ikke mellemregningen. Der gives i filmen ingen forklaring på, hvorfor Christian er sindssyg og paranoid, hvilket *Livlægens besøg* altså grundigt introducerer til. En af styrkerne ved *Livlægens besøg* er, at den narrative vekslen imellem karaktererne også giver læseren et indblik i, hvordan Caroline Mathilde er blevet opfattet af sin samtid, dvs. hvordan Guldberg eksempelvis har haft et indædt had til hende. På denne vis gives en mere grundlæggende forståelse af de enkelte karakterer og deres relationer til hinanden, hvor *En kongelig affære* skildrer karaktererne igennem modsætninger.

Det er ganske tydeligt, at der i disse tre fortidsfortolkninger gives forskellige bud på, hvordan historien skal forstås. *En kongelig affære* og *Livlægens besøg* ekspliciterer eksempelvis Guldberg i rollen som antagonist og planlægger af konspirationen imod Johann. I *Prinsesse af blodet* har Guldberg en mere tilbageholdt rolle, hvor Caroline Mathilde er klar over, at han og Juliane Marie står bag konspirationen, men læseren stifter ikke nærmere bekendtskab med ham. Forskellighederne imellem de tre fortidsfortolkninger af den samme historiske begivenhed tydeliggøres således igennem det fokus, der er lagt på de forskellige elementer, samt hvem der befinder sig i det narrative centrum. Overordnet kan man dog sige, at alle tre fortidsfortolkninger på en eller anden vis legitimerer, hvor det i *Prinsesse af blodet* er kærligheden imellem Johann og Caroline, er det i *En kongelig affære* og *Livlægens besøg* både de politiske handlinger og kærlighedsaffæren imellem Johann og Caroline Mathilde, der legitimeres.

Denne legitimering af begivenhederne, som altså kan siges at være kendetegnende for alle tre skildringer, er dog også et punkt, der har givet anledning til kritik. *Livlægens besøg* er blevet kritiseret for at være ukorrekt og ’rygtebaseret’ i sin beskrivelse af Guldberg[[8]](#footnote-8) og *En kongelig affære* har selv været indviklet i en debat om historisk nøjagtighed i forbindelse med tilpasning af det faktiske forløb til filmens – og genrenes – konventioner. Der har således også blandet sig kritik i receptionen af filmen, hvor det især er historiker Asser Amdisen og Kim Toft Hansen fra Aalborg Universitet, der har påpeget problematikker. Hvor Asser Amdisen i sin anmeldelse i udpræget grad påpeger historiske fejlslutninger i filmens univers, hvilket eksempelvis er benævnelsen af Altona som dansk koloni og Juliane Maries replik om Skærsilden i sekvens 60, drejer Kim Toft Hansens anmeldelse sig om selve bearbejdningen af det historiske forløb. Toft Hansen anfører, at: ”[…] *En kongelig affære* er momentvist meget tæt på at være en anakronisme, der lægger mere i hænderne på Struensee, end der er belæg for.” (Toft Hansen 2012) Toft Hansens argument er, at *En kongelig affære* bliver problematisk som *historisk* dokument, fordi dens progressive historiske fremgangsmåde skaber anakronistiske sammenstillinger. Dette er eksempelvis tilfældet med filmens slutning (Ibid.), hvor Johann, som jeg nævnte i analysen, bliver krediteret for den senere indførsel af oplysningen.

Kim Toft Hansens argumentation vedrører en interessant problematik, idet man kan påvise, at *En kongelig affære* i flere tilfælde tilgår det historiske forløb igennem disse sammenstillinger, som jeg i min analyse – efter Søren Rørdam Bastholm – har betegnet som funktionelle koblinger. Jeg påviste i min analyse ligeledes komprimeringer og forskydninger af det tidslige forløb og af den historiske virkelighed, hvor eksempelvis karaktergalleriet er kraftigt beskåret. Man kan derved med god ret erklære sig enig med Toft Hansen, men jeg mener også, at der må være flere facetter i diskussionen. Først og fremmest kan man anføre, at et af valgene, der er truffet om filmen, nemlig at den har skullet fremstå moderne og med relationer til sam- og fremtid, kan være en af grundene til disse sammenkoblinger. Man har således anvendt dette kneb, hvor eksempelvis Johann kommer til at fremstå som oplysningens sæd (Ibid.), fordi det har en moderne appel, der kommer til at vedrøre seeren. Hertil kan tilføjes, at filmens legitimerende funktion muligvis også har haft en aktie i de anakronistiske sammenbindinger, fordi de skarpt optrukne modsætninger imellem protagonister og antagonister ikke efterlader plads til et mere nuanceret og alternativt syn på eksempelvis den politiske plotlinje. Asser Amdisen har netop påpeget, at filmens skildring af oplysningen er for grov, idet Amdisen anfører, at oplysningen både omfattede radikale tilhængere og almindelige historikere og undervisere (Amdisen 2012). Jeg mener, hvilket understøttes i analysen, at filmen skarpt har skelnet imellem religionens tilhængere og oplysningens tilhængere, hvorfor den mere finmaskede skildring bevidst er udeladt. Der er truffet en række valg for at have fuld kontrol med seerens identifikation og sympati, hvilket altså kan siges at have haft indflydelse på tilpasningen af faktionen til filmmediet.

Men hvor meget fakta bør der som et minimum være i en historisk dramafilm – og har det en indvirkning på filmens status som historisk dokument? Overordnet set indeholder den historiske dramafilm som genre i sig selv en dramatisering af faktionen, hvor komprimeringen og modifikationerne hører under. Man kan pege på, at filmen netop opfylder genrens konventioner ved at komprimere, beskære og skabe disse sammenstillinger. Dette er dog også, ifølge Toft Hansen, det problematiske ved *En kongelig affære* som historisk dokument, hvor Toft Hansen også selv inddrager forholdet imellem fakta og fiktion. En fiktionsfilm må nødvendigvis skabe visse sammenbindinger i forbindelse med det faktiske forløb, for at få filmen til at fungere og for at skabe en narrativ sammenhæng (Toft Hansen 2012). I forbindelse med *En kongelig affære* vil jeg mene, at man ganske eksplicit har prioriteret den historiske legitimering og oprejsning til de centrale protagonister højere end en finmasket gennemgang af flere historiske udviklingslinjer. Filmen bidrager med en fortidsfortolkning, hvor der skabes et intimt rum imellem seeren og protagonisterne, hvilket giver seeren muligheden for at studere protagonisternes karakter, deres valg og dets konsekvenser. Denne personlige tilgang til det historiske forløb ligger bag filmens præmis om historisk legitimation af protagonisterne, men jeg mener ikke, at filmen, ved at have dette fokus, kan afskrives som historisk dokument.

De anakronistiske sammenbindinger bliver netop et væsentligt argument for, *hvorfor* filmen bør anskues som et historisk dokument, fordi disse vidner om, hvordan man har forsøgt at skabe en legitimerende fortidsfortolkning. *En kongelig affære* berører en national fortid og kulturarv, hvorfor dens legitimation af protagonisterne i sig selv repræsenterer noget særligt signifikant om denne historiske periode. Det antyder, at det er en problematisk national fortid, som har været svær for eftertiden at bearbejde. Jeg mener, at filmen i udpræget grad kan anskues som et historisk dokument, idet den giver sit bud på, hvordan tingene har kunnet hænge sammen, og hvordan det også kan opfattes. Filmen repræsenterer en udlægning, der er væsentlig anderledes end, hvad man tidligere har kunnet møde:

”[…] Eftertiden [vil] ikke kun se Kong Christian den 7. som en råbende

tosse, der væltede rundt i Københavns natteliv med prostituerede, men

som en følsom begavelse, der hungrede efter accept. Dronning Caroline

Mathilde vil heller ikke længere være den dumme gås, hun ofte er blevet

beskrevet som, men en kulturel intellektuel. Struensee vil ikke længere kun

være den magtbegærlige tysker, som det har været bekvemt at præsentere

ham som. (dfi.dk)

Konkluderende kan man således sige, at *En kongelig affære* ikke blot repræsenterer en ny-opfattelse af begivenhederne omkring Johann, Caroline Mathilde og Christian, men der tegner sig desuden et billede af to modsatrettede traditioner for fortolkningen af denne historiske periode: ”Den ene ser Struensee som en overfladisk lykkejæger og den anden ser ham som en tragisk helteskikkelse, som var forud for sin tid.” (Amdisen 2002: 10) Denne legitimerende tradition, som også *Prinsesse af blodet* og *Livlægens besøg* kan siges at tilhøre, og de anakronistiske sammenstillinger mener jeg ikke kan beskrives som problematisk for filmens karakter som historisk dokument. Det er netop en væsentlig pointe, at filmen anvender disse virkemidler, og at dette fortæller noget om karakteren af det historiske forløb. Hertil kan tilføjes, at de mytologiserende skildringer af et fortidigt historisk forløb har været ganske udbredt i eksempelvis besættelsestidsskildringerne, hvor den mytologiserende tradition har været en væsentlig del af den nationale bearbejdning af besættelsestiden (Fledelius 2002). Det er her væsentligt, at dette ikke er et udtryk for, at disse mytiske skildringer af en national kulturarv, hvor *En kongelig affære* beretter om en national myte om nationens fremvækst til det, den er i dag, ikke skal opfattes som et ’frikort’ til at skildre historien ’som man vil’. Denne mytiske kulturarv er netop en periode eller et forløb, som er særdeles velkendt af det nationale fællesskab, hvorfor der ikke blot kan tilføjes og fjernes i sådanne skildringer. Hertil kan man desuden sige, at en sådan retfærdiggørelse, som kendetegner *En kongelig affære*, er afhængig af at blive bredt accepteret som en valid fortidsskildring – ellers vil filmen jo blive regnet som en ’forkert’ udlægning.

At forstå historie betyder altså ikke blot en oplistning af fakta. Det er klart, at historisk forståelse må have noget at gøre med, hvordan man får de historiske spor til at give mening for mennesket i dag. Jeg mener, at disse forhold tydeligt illustrerer, hvordan en film som *En kongelig affære* kan opfattes som et historisk dokument, hvilket flere af specialets inddragne teoretikere også har påpeget. Thomas Hylland Eriksen har netop understreget, at historie har karakter af myte, hvorfor filmens legitimerende og mytiske karakter har en væsentlig gennemslagskraft som historisk dokument. Robert A. Rosenstone bidrager også til diskussionen ved at sætte fokus på, at måden, hvorpå fortiden får betydning for samtiden, må være narrativ: ”We come to understand the past in the stories we tell about it, stories based on the sort of data we call fact, but stories which include other elements that are not directly in the data but arise from the process of storytelling.” (Rosenstone 2012: 176) I forlængelse af dette kan man fremføre, at Rosenstones argument i *History on film/film on History* netop er, at filmskaberen af den historiske dramafilm bør anskues som historiker. For at acceptere denne præmis, hvilket, som ovenstående diskussion vidner om, har været svært, må man også acceptere en ny form for historie. Denne nye form for historie kalder Rosenstone for: ”[…] history as vision.” (Ibid.: 181)

# Konklusion

Jeg har i specialet ønsket at påvise, hvordan der formidles historie i *En kongelig affære*,og hvordan filmen forholder sig tilgenrer som den historiske dramafilm, herunder kostumedramaet, og den historiske biografi. Jeg har desuden ønsket at undersøge, hvilken rolle æstetiske elementer som dramaturgi og stil har spillet og diskutere filmens grad af historisk dokument.

På baggrund af analysen af *En kongelig affære* mener jeg, at den historiske formidling i filmen i udpræget grad drejer sig om at legitimere protagonisternes handlinger. Dette tydeliggøres igennem den dramaturgiske struktur, der har fungeret som virkemiddel for denne overordnede præmis. Dette tydeliggøres igennem Caroline Mathildes retrospektive gennemgang af de historiske begivenheder, hvilket ledsages af hendes voice-over. Filmen repræsenterer på denne vis en erindrende og fortidsfortolkende historiebevidsthed, hvor fortidsfortolkningen har til formål at give Caroline Mathilde historisk oprejsning og anerkendelse, hvilket sker igennem en historisk fornyelse igennem Caroline Mathildes synsvinkel. Denne erindrende funktion som fortidsfortolkning peger på, at filmen berører seerens kollektive identitet, idet det historiske forløb, der skildres, har mytisk karakter og er en national kulturarv, der besvarer de spørgsmål, som seeren måtte have til denne fortid. Hertil er den historiske begivenhed i udpræget grad blevet fortolket moralsk, hvor *En kongelig affære*s historiske fornyelse legitimerer værdimæssigt, idet det fremstår som en kamp for frihed og oplysning. Desuden kan man sige, at filmen henvender sig til et dansk erindringsfællesskab og kan anskues som en national livshistorie, der sammenbinder de danske seere med hinanden, idet det er en fælles fortid, der skildres. Filmen har dog alligevel haft international appel, hvilket antyder at den også indeholder elementer, der ikke er nationalt bundne. Det er særdeles let at identificere sig med de holdninger og den kamp, Johann og Caroline Mathilde repræsenterer, fordi de fleste seere vil betegne sig som tilhængere af demokratiet og dets rettigheder. Seeren vil oftest erklære sig enig med filmens protagonister og være loyal mod oplysningen, fordi censur, tortur og dødsstraf ikke accepteres i nutidens samfund.

Desuden kan man argumentere for, at filmen både indeholder fortids-, samtids- og fremtidsrelationer, idet erindringsmekanismen tillader, at filmen kan bibringe budskabet, at forholdene i Danmark vil forandre sig til det bedre. Caroline Mathildes børn får rolle som fremtidige forkæmpere for Johanns reformer, såsom stavnsbåndets ophævelse. Dette får en samtidig appel for seeren, der ønsker at forstå det danske demokrati og vejen hertil. Desuden kommer dette ’danske forår’ til at være samtidsrelateret, idet det bliver en parallel til samtidige forsøg på at medvirke til demokrati i andre lande. Filmen kan på denne vis også siges at have en fremtidsanticiperende funktion, hvor den formidler budskabet, at demokrati ikke er så let at indføre, som det virker til.

Med grundlag i analysen af, hvordan *En kongelig affære* forholder sig til genrekonventionerne i de tre genrer, den historiske dramafilm, kostumedramaet og biopic’en, mener jeg, at filmen i udpræget grad anvender væsentlige elementer fra alle tre genrer. *En kongelig affære* forholder sig til den historiske dramafilmsgenre ved at personificere, emotionalisere og dramatisere det historiske forløb, hvor både fiktive og realistiske virkemidler er anvendt. I filmen indgår en ’staging’ af det historiske forløb, hvor fiktive elementer konstruerer fortiden. Dette kommer til udtryk igennem en komprimering af det tidslige forløb og af karaktergalleriet, og desuden igennem fiktioner såsom kærlighedsaffærens specificitet, visse karaktertræk og dialogerne. Hertil anlægges en metaforisk og symbolsk relation til det historiske forløb, hvor der i filmen inddrages værker af Shakespeare og Ludvig Holberg, ligesom maskeballet i relation til Caroline Mathildes identitet ekspliciteres. Der anvendes dog også realistiske virkemidler, hvor en realismestræben og artificiel realisme er kendetegnende. *En kongelig affære* anlægger i udpræget grad en historisk realistisk stil, hvilket kan kædes sammen med filmens genetiske relation til fortiden, hvor de historisk specifikke vilkår for menneskerne i filmens univers skildres. Den genealogiske relation gør sig dog også gældende, idet filmen, som nævnt, også kan sige at have en samtidsrelation.

*En kongelig affære* forholder sig til kostumedramagenren igennem det kvindelige perspektiv ved Caroline Mathilde, ligesom at kærlighedsplotlinjen får en central plads. Dette kvindelige perspektiv er udtryk for en marginaliseret kvindelighed, hvor Caroline Mathildes synsvinkel er et fornyet syn på kulturarven, som filmen kan siges at omhandle. Filmen omhandler ikke nationens fødsel, sådan som Higsons typologi antydede, men i stedet kan filmens siges at omhandle nationens fremvækst til det, der karakteriserer den i dag. I filmen inddrages både privilegerede og mindre privilegerede klasser, ligesom at marginaliserede grupper som tjenestepiger fungerer som andet end blot kulisse. En anden af disse marginaliserede grupper i forståelsen af kulturarven er kvinden, hvilket i filmen repræsenteres ved Caroline Mathilde. Caroline Mathilde er en selvstændig kvinde, der i kraft af sin oplysningsideologi fungerer som katalysator for filmens politiske plotlinje, idet hun ’planter’ ideen i Johann om at påvirke Christian. Desuden består hendes kvindelighed i, at hun aktivt søger det seksuelle, hvorved det også er hende, der tager initiativ til forholdet til Johann. Filmen tematiserer i denne forbindelse denne periodes livsstil ikke blot igennem kostumerne og parykkerne, men også igennem det arrangerede ægteskab med Christian, der fortæller noget om periodens normer og seksualitet. Filmen tematiserer kostumerne og parykken igennem opdelingen af karaktergalleriet i antagonister og protagonister, alt efter om karakterne anvender paryk eller ej. Dette antyder en relation til en naturlighedsideologi, hvor det naturlige er i kamp mod det kunstige, der er repræsenteret ved parykken.

Endelig kan man påpege, at *En kongelig affære* i forbindelse med biopic-genren ikke blot omfatter en entydig protagonist, men i stedet tre, hvorfor jeg mener, at der er tale om en trefoldig biopic. Caroline Mathilde og Johann står begge uden for deres families indflydelse, hvor især Johann har forkastet sin familie og sin fortid som præstesøn. Han repræsenterer en ’misfit’, der bryder det eksisterende samfunds normer ved sine holdninger. Christian er stadig under sin families indflydelse, repræsenteret ved Juliane Maries manipulation af ham. Filmens ’tomrum’ består af en kærlighedsaffære og af venskab, idet filmen indeholder flere eksempler på venskaber, hvorved der ikke optræder en entydig og moralsk ven. Filmen anvender i stedet kontrasten imellem ven og fjende til at eksplicitere egenskaber og karaktertræk ved de enkelte karakterer, ligesom at kontrasterne giver en forklaring på, hvorfor protagonisterne fortjener deres berømmelse. Det er desuden væsentligt at påpege, at filmen har et dualistisk syn på disse karakterer, idet sociale og politiske relationer skildres, ligesom at politisk succes efterfølges af privat tragedie.Dette repræsenterer en personaliseret tilgang til historie, hvor især Johann skildres som en væsentlig figur, der har påvirket moderne tanker og stavnsbåndets ophævelse.

Sammenfattende kan man påpege, at de tre genrer, som jeg har påvist, at *En kongelig affære* forholder sig til, også på visse punkter overlapper hinanden. Det er eksempelvis ved det historiske fokus, der er implicit i alle tre genrer. *En kongelig affære* beskæftiger sig selvklart med noget historisk, men jeg mener, at det er filmens fokus på tre protagonister, der sammenbinder de tre genrer i et gensidigt forhold. Caroline Mathilde som narrativt omdrejningspunkt indbefatter kostumedramaets kvindelighed og tematisering af kulturarven, og alle tre protagonister får taletid i biopic’en, ligesom at den historiske dramafilmsgenre dramatiserer og emotionaliserer det historiske forløb.

Formålet med dette speciale har desuden været at diskutere, hvorvidt en opfattelse af *En kongelig affære* som problematisk historisk dokument kan berettiges. I sammenligningen mellem *En kongelig affære*, *Prinsesse af blodet* og *Livlægens besøg* er det eksplicit, at alle tre fortidsskildringer af det samme historiske forløb legitimerer på en eller anden vis de historiske begivenheder. De giver alle tre forskellige bud på, hvordan historien skal forstås, og hvor *Prinsesse af blodet* legitimerer kærligheden imellem Johann og Caroline Mathilde, legitimerer *En kongelig affære* og *Livlægens besøg* både de politiske handlinger og kærlighedsaffæren. Dette fælles formål med legitimering er dog også et punkt, der har givet anledning til kritik. I forbindelse med *En kongelig affære* har kritikken især drejet sig om filmens store progressive historiske overblik, der har medført anakronistiske sammenbindinger, hvorved man har afvist filmen som historisk dokument.

I *En kongelig affære* kan der findes disse sammenbindinger, som man kan betegne som ’funktionelle koblinger’ (Rørdam Bastholm 2012). Jeg mener dog, at der implicit i den historiske dramafilmsgenre indgår en komprimering, beskæring og sammenstilling, hvorfor man kan argumentere for, at filmen blot opfylder genrens konventioner. Dette er netop også kernen i problematikken, idet den historiske legitimering eksplicit er prioriteret højere end en dokumentarisk gennemgang af alternative udviklingslinjer. Det er en personlig tilgang til det historiske forløb, hvilket ikke, efter min mening, retfærdiggør en afvisning af filmens som historisk dokument.

Filmens anakronismer er netop et argument for, hvorfor man kan opfatte filmen som historisk dokument, fordi disse netop er resultatet af den legitimerende fortidsfortolkning. Dette behov for legitimation antyder, at det er en problematisk fortid, hvorfor denne films fortidsfortolkning bliver særlig interessant, idet den giver sit bud på, hvordan tingene kan opfattes. Der tegner sig desuden to traditioner inden for fortolkningen af denne historiske periode, hvor jeg mener, at denne legitimerende tradition, som også *Prinsesse af blodet* og *Livlægens besøg* tilhører, ikke kan betegnes som et problematisk historisk dokument, idet det netop er en væsentlig pointe at filmen anvender anakronismer og legitimationer, og at det fortæller noget om karakteren af denne nationale fortid.

# Kildefortegnelse

**Primære:**

**Arcel**, Nikolaj (2012): *En kongelig affære*, Zentropa Entertainments

**Sekundære:**

**Agger**, Gunhild (2013a): *Mord til tiden – Forbrydelse, historie og mediekultur*, 1. udgave, Aalborg Universitetsforlag

**Agger**, Gunhild (2013b): ”The Role of History in Bestseller and Blockbuster Culture”, Arbejdspapir til Conference: Bestseller and Blockbuster Culture, Aalborg, 21-22. marts, 2013

**Amdisen**, Asser (2002): *Til Nytte og Fornøjelse – Johann Friedrich Struensee (1737-1772)*, Akademisk Forlag A/S

**Custen**, George F. (1992): *Bio/pics – How Hollywood constructed Public History*, New Jersey: Rutgers University Press

**Enquist**, Per Olov (1999): *Livlægens besøg*, Gyldendal

**Fledelius**, Karsten (2002): “Hvem ejer historien?”, *Ekko*, nr. 13, 29. juni, 2002

**Harper**, Sue (1987): ”Historical Pleasures – Gainsborough Costume Melodrama” i Christine Gledhill(red.): *Home is where the heart is*, British Film Institute

**Helleberg**, Maria (2010): “Lyst” i Ulrik Langen(red.): *1700 tallet – Parykker, profit og pøbel*, 1. udgave, 1. oplag, JP/Politikens Forlagshus, Golden Days i København

**Higson**, Andrew (2003): *English Heritage, English cinema*, Oxford University Press

**Hylland Eriksen**, Thomas (1996): *Kampen om fortiden*, Oslo: H. Aschehoug & Co.

**Jansen**, F.J. Billeskov (1969-71): *Værker i tolv bind*, København: Rosenkilde og Bagger

**Jensen**, Bernard Eric (2006): *Historie – Livsverden og fag*, 1. udgave, 2. oplag, København, Gyldendal, 2003

**Jönsson**, Mats (2008): ”Som at være der selv. Med Steven Spielberg på Omaha Beach den 6. juni 1944”, *Kosmorama, Tidsskrift for filmkunst og filmkultur*, vol. 54, nr. 241

**Karlsson**, Klas-Göran (2004): ”Historiedidaktik: begrepp, teori och analys” i Klas-Göran Karlsson og Ulf Zander(red.): *Historien är nu – En introduktion till historiedidaktiken*, Studentlitteratur

**Nielsen**, Carsten Tage (1998), ”Vietnamkrigen på plakaten” i Carsten Tage Nielsen og Torben Weinreich(red.): *Kulørt Historie – krig og kultur i moderne medier*, 1. udgave, Roskilde Universitetsforlag

**Rosenstone**, Robert A. (2012): *History on film/Film on history*, 2. Udgave, Pearson, 2006

**Sandstrøm**, Bjarne (2007): “Den kritiske fornuft – Ludvig Holberg” i Klaus P. Mortensen og May Schack(red.): *Dansk litteraturs Historie 1100-1800*, Gyldendal

**Steensen-Leth**, Bodil (2000): *Prinsesse af blodet*, 3. udgave, 2. oplag, København, Forlaget Forum

**Warring**, Anette (2011): “Erindring og historiebrug. Introduktion til et forskningsfelt” i *Temp – tidsskrift for historie*, Nr. 2, 2011

**Zander**, Ulf (2004): ”Det förflutna på vita duken” i Klas-Göran Karlsson og Ulf Zander(red.): *Historien är nu – En introduktion till historiedidaktiken*, Studentlitteratur

**Web:**

**Amdisen**, Asser (2012): ” Anmeldelse: En kongelig affære skildrer en ny Struensee”, *grænsen.dk*, 26. marts, 2012, <http://www.xn--grnsen-qua.dk/content/anmeldelse-en-kongelig-aff%C3%A6re-skildrer-en-ny-struensee>

**Halskov**, Andreas (2012): ”The biography of great men – the political biopic in America”, *16:9*, 10. årgang, nr. 44, <http://www.16-9.dk/2012-02/pdf/16-9_februar2012_side11_inenglish.pdf>

**Rosenbloom**, Etan (2012): ”Cyrille Aufort on *A Royal Affair*”, *ascap*.*com*, 9. november, 2012, <http://www.ascap.com/Playback/2012/11/wecreatemusic/fmf-cyrille-aufort-on-a-royal-affair.aspx>

**Rørdam Bastholm**, Søren (2012): ”En kongelig affære”, *16:9*, 10. årgang, nr. 45, <http://www.16-9.dk/2012-04/side08_filmanmeldelse.htm>

**Skotte**, Kim (2012): ”En kongelig affære er en triumf på næsten alle planer”, *Politikken*, 29. marts, 2012, <http://politiken.dk/ibyen/nyheder/film/aktuelle_filmanmeldelser/ECE1582993/en-kongelig-affaere-er-en-triumf-paa-naesten-alle-planer/>

**Toft Hansen**, Kim (2012): “En livlæge på visit”, *Kulturkapellet.dk,* 7. december, 2012, <http://www.kulturkapellet.dk/filmanmeldelse.php?id=1184>

**Dfi.dk** (2012): <http://www.dfi.dk/Nyheder/FILMupdate/2012/Februar/Man-har-ansvar-for-at-fortaelle-en-god-historie.aspx>

**litteratursiden.dk** (2011): <http://www.litteratursiden.dk/blogs/kaj-hansen/20111023>

# Summary

The subject for this thesis is *A Royal Affair* (2012), which is directed by Nikolaj Arcel, who has written the manuscript along with Rasmus Heisterberg. *A Royal Affair* comprises a change of the historical representation of the events regarding the Queen, Caroline Mathilde, the King, Christian VII. and Dr. Johann Friedrich Struensee, and their introduction of the Enlightenment. In this thesis it is my aim to study how *A Royal Affair* represents this history, and how it uses genres such as the historical drama, the costume drama and the biopic. These represent three genres, which have been involved in debate about their ability to convey the actual historical sequence of events. *A Royal affair* has also been involved in a debate about historical accuracy, which could be interesting to go into, in relation to the character of this film as a historical document.

My starting point is an overall introduction to theories about historical representation, to be exact memory, community of memory and historical consciousness. Subsequently, I account for the representation of history regarding motion pictures, which introduces to a definition of the historical drama. This includes a chapter about the relation between motion pictures and the past. Thereafter, I account for the costume drama, which engages with subjects that have played a part in the understanding of the English heritage. Thus are these two genres, the costume drama and the heritage film, associated in this thesis. Concluding I introduce to the biopic and to the political biopic, which in the past years have been very popular in Hollywood (and in Denmark).

On the basis of these theoretic chapters I analyse *A Royal affair*, and I begin with an analysis of the dramaturgy, because it is related to the representation of history in the film. I conclude that the film actively uses the dramaturgy to change the representation of history, because this interpretation of the past is seen from the point of view of Caroline Mathilde, which is carried out in a flashback. This interpretation gives Caroline Mathilde satisfaction and justifies her actions as well as the actions of Johann and Christian. The film influences the public identity, because these historical events are heritage and have mythical character.

I conclude that *A Royal Affair* uses significant features from the three genres, but also that the three genres overlap each other. They are all comprised by a historical focus, which also can be said about *A Royal affair*, but it is the three protagonists that link these genres together in this film. Caroline Mathilde is the focal point of the narration in the film, which accords with the femininity of the costume drama and the heritage film. In addition, all three protagonists have a key role to be played which is allowed by the biopic, and the historical drama emotionalizes and dramatizes the past.

The purpose of this thesis has also been to discuss if *A Royal Affair* can be perceived as a historical document. I conclude that *A Royal Affair*, along with other representations of this historical course of events, *can* be perceived as a historical document, because their justification suggests that this past is significant and even problematic as a national past.

1. Jeg anvender her og i det følgende ’formidling’ som betegnelse for den skildring af et historisk forløb, som præger den historiske mediekultur. [↑](#footnote-ref-1)
2. ”Muhammedkrisen” kan anskues som et eksempel på, hvor ytringsfriheden for mange blev en særlig ret, der ikke kunne forhandles om. [↑](#footnote-ref-2)
3. De forskellige temaer kan ses i bilag A, der findes i appendiks. [↑](#footnote-ref-3)
4. Fra dokumentaren “Bag om *En kongelig affære*”. [↑](#footnote-ref-4)
5. Et eksempel på dette er Carl Rutharts ”A Huntsman with his hound chasing a boar in a wooded landscape, ducks in a pond in the foreground”. [↑](#footnote-ref-5)
6. Dette antydes især i sekvens 8, hvor Arveprinsen spørger, hvad han skal bruge sine studier til. Her gives der således cues til Juliane Maries ambitioner for sin søn. [↑](#footnote-ref-6)
7. *Politiken, Nordjyske, Søndagsavisen, Berlingske, Kristeligt Dagblad, Århus Stiftstidende, B.T.* og Filmselskabet, DR. K. tildeler alle filmen 5 stjerner. [↑](#footnote-ref-7)
8. Litteratursiden.dk [↑](#footnote-ref-8)