

# ”We´re Puppets on a String”



En læsning af Ole Bornedals tv-serie

*Charlot og Charlotte*

## INDHOLDSFORTEGNELSE

<b>1. Indledning og problemformulering</b>	<b>3</b>
<b>2. Teoretiske overvejelser</b>	<b>10</b>
Bornedal som auteur	10
Tv som det prototypiske postmodernistiske udtryk?	13
Postmodernistisk tv	23
<b>3. Bornedal og den sociale realisme. <i>I en del af verden</i></b>	<b>28</b>
Diegesen: showing versus telling	30
Flashbacket	34
Tiden: den narrative organisering	42
Tematikens dualismer	43
Fortællerinstanser og kamerabrug	45
Seer-positioner og fortællestil	46
Opsamling og konklusion	49
<b>4. Bornedal og metabevindtheden. <i>Charlot og Charlotte</i></b>	<b>51</b>
Opbygning: episodeserie, fjelton, road movie	52
Episodeserie og fjelton	53
<i>Charlot og Charlotte</i> – miniserie og situationskomedie	57
Tidens fortætning	60
Road movien	64
"Road movie tv-serien" <i>Charlot og Charlotte</i>	67
Klichéen i det indre rum	74
Metarefleksion i tv	78
Metarefleksionen i <i>Charlot og Charlotte</i>	79

Intertekstualitet og postmodernisme	88
Postmodernisme, serialitet, proceduralisme	91
<b>5. <i>I en del af verden vs. Charlot og Charlotte</i></b>	<b>95</b>
<b>6. Perspektivering til <i>Dogme 95</i></b>	<b>101</b>
<b>7. Opsamling og konklusion</b>	<b>107</b>
<b>Litteraturliste</b>	<b>111</b>
Bilag 1: Oversigt over <i>I en del af verden</i>	
Bilag 2: Oversigt over <i>Charlot og Charlotte</i>	
Bilag 3: Resumé af <i>Charlot og Charlotte</i>	
Bilag 4: "The Vow of Chastity" Dogme 95 manifestet	

Dette speciale er af hensyn til læservenligheden i omfang 108 tekst-sider.  
Dette svarer til 81 normalsider (á 2400 typeenheder pr. side)  
Vedlagt: videobånd 1 (*I en del af verden*) og videobånd 2 (*Charlot og Charlotte*)



## KAPITEL 1

# Indledning og problemformulering

Når man siger Ole Bornedal, tænker de fleste på filmen *Nattevagten* (1994). Dels fordi den blev en stor publikumssucces herhjemme, dels fordi den, som noget ekstraordinært for en dansk film, blev genindspillet i en amerikansk Hollywood-udgave<sup>1</sup>. I den følgende fremstilling vil jeg imidlertid helt se bort fra denne ene filmproduktion og koncentrere mig om Bornedals mere fyldige tv-produktion, som indtil videre tæller følgende fire værker: *I en del af verden* (1992), *Masturbator* (1993), *Charlot og Charlotte* (1996) og *Dybt vand* (1999). Jeg vil gøre det under den tese, at Bornedals tv-produktion i kraft af mediet er noget særligt. Jeg vil undersøge, hvad visse af disse værker *kan og gør som tv*.

Hvad kendetegner Ole Bornedals tv-værker? For det første er der i hele produktionen en høj grad af metabevidsthed tilstede. Der er tale om en stor genrebevidsthed, som gør det muligt på én gang både at bruge og bryde med genrene. Alle fire værker kan

---

<sup>1</sup> Ole Bornedal: *Nightwatch*, 1998

placeres i en genre<sup>2</sup>. *I en del af verden* bruger den danske socialrealistiske genre<sup>3</sup>, *Masturbator* må betegnes som en psykologisk thriller, *Charlot og Charlotte* har road-movien som udgangspunkt, og *Dybt vand* er en gyser. Men samtlige værker bryder samtidig i en eller anden forstand deres genre. *I en del af verden* foregøgler ikke at være ren 'objektiv'<sup>4</sup> virkelighedsgengivelse. Filmen holder sig ikke i selve fiktionen inden for en ren realistisk ramme. Den har et både poetisk og mystisk præg. *Masturbator* er, samtidig med at være en psykologisk thriller, en tv-film. Den er ikke rent plotstyret, men tværtimod siger den noget om sig selv som medie, og den parodierer den psykoanalytiske vinkel, der ligger umiddelbart for at læse ned over genren. *Charlot og Charlotte* benytter sig af road moviens særtræk, helt ud i formatet, men den vender genren om – der er ikke tale om den typiske tragiske fortælling, som traditionelt hører genren til, men tværtimod om en næsten overspændt optimistisk odysse, som både naturligt og ironisk har en 'happy end'. *Dybt vand* kører så stramt på gysergenren, at den faktisk kammer over. Den sætter en kædereaktion i gang, der umuligt kan stoppes – genren genererer så at sige sig selv, men på en meget selvbevidst måde. Gysergenren bruges ikke naivt, tværtimod er der skudt en distance ind, som gør det umuligt for seeren ikke at lægge mærke til genrens egne mekanismer. Genrens struktur og virkemåde udstilles.

---

<sup>2</sup> Jeg vil ikke foretage nogen egentlig genre-diskussion, men bruge Peter Schepelerns genredimension fra *Film og genre*: "Tager man som udgangspunkt og betingelse, at begrebet 'genre' i en filmisk terminologi skal kunne fungere som term både i en publikumsmæssig, i en industriel og i en kritisk/teoretisk sammenhæng, kan man foreslå, at betegnelsen genre anvendes om en gruppe film, / 1. som er bestemt ved konsistente karakteristika i en større gruppe film fordelt over en kortere eller længere periode; / 2. som er bestemt ved et helt system af referencer og karakteristika; / 3. som er bestemt ved karakteristika, der ikke samtidig bruges til karakteristik af andre filmgrupper" [Schepelern, 1981, p.207]. Se i øvrigt Peter Schepelern: *Film og genre*, 1981

<sup>3</sup> Se Ib Bondebjerg: *Danske virkelighedsbilleder* in "Dansk film 1972-97", p.28-59

<sup>4</sup> 'Objektiv' i citationstegn, fordi alene kameraets *udvælgelse* af en del af virkeligheden lader udtrykket med betydning. Denne udvælgelse må ses som et ontologisk vilkår for den (audio-)visuelle kunst. Heller ikke den (social-)realistiske tradition kan ses som værende objektiv. Neorealismen har eksempelvis ofte melodramaet indlejret i sig. Der er stadig tale om fiktion, ikke om en narrationen løst fremvisning af et stykke ubearbejdet virkelighed.

Bornedal sætter i alle værker forholdet mellem virkelighed og fiktion til diskussion. Værkerne spænder mellem socialt engagement og samfundskritik på indholdssiden og det kunstneriske udtryks æstetik. De er spændt ud mellem socialrealistiske problemstillinger og fiktionens illusionerende, manipulerende iscenesættelse af samme, ofte i form af det karikerede og det satiriske. Eller måske nærmere med parodien som grundform. Hvor satiren er udadvendt mod samfundet og værkekstem, så er parodien vendt mod værket selv og har at gøre med formen. Parodien er værkiern, og derfor er den ikke tilstrækkelig – den siger ikke noget om samfundet, hvilket satiren gør. Dette er et meget sigende spænd, der er mere eller mindre kendetegnende for alle værkerne.

Der er i værkerne tale om en leg med formen, der dels peger eksplicit på fiktionens mange lag, dels sætter publikums perception i fokus. Bornedal leger med genkendelighed, kliché og publikums forventning til genre, form, koder, konventioner osv., og stiller os overfor *bruddet* med samme som den gennemgående drivkraft gennem alle værkerne. Ultimativt stiller værkerne spørgsmål ved de audiovisuelle medier som objektive virkelighedsformidlere, og dermed forskydes fokus fra virkeligheden formidlet i en dansk socialrealistisk kontekst til selve fiktionens kraft og potentiale, og dermed peges der spørgende tilbage til fiktionens sandhedsbetingelse. Det er denne udvikling, der kan spores gennem hele produktionen, og som jeg vil vise i sammenligningen mellem udvalgte værker. Bornedal rammer ned i en meget generel diskussion og problemstilling omkring kunstens forhold til virkeligheden.

I første omgang var mit projekt at se på den røde tråd gennem *alle* værkerne, men efterhånden som arbejdet er skredet frem, er det blevet klart, at det vil kræve mere plads end rammerne for dette projekt tillader. Derfor har jeg i stedet udvalgt to af værkerne, henholdsvis *I en del af verden* og *Charlot og Charlotte*. Denne udvælgelse er sket på baggrund af en sporet udvikling mellem disse to værker, som er af central

betydning for denne fremstillings hovedformål, nemlig at se på forholdet mellem værkerne som tv og som postmodernistiske. Fokus vil blive lagt på *Charlot og Charlotte*, fordi dette værk mest eksplicit og radikalt forholder sit til sit medie. *I en del af verden* skal derfor analyseres som en baggrund for *Charlot og Charlotte*-analysen, for at kunne redegøre for en udvikling mellem værkerne og for dermed at kunne vise en problemstilling, som ellers ikke vil træde tydeligt frem, forholdet mellem fiktion og virkelighed. Dette forhold peger i sidste ende mod værkernes postmodernistiske status.

*Denne fremstilling vil derfor undersøge, hvordan "Charlot og Charlotte" udfolder sig som postmodernistisk tv-værk*

Problemstillingen er ansporet af en undren over, at Boredals værker i forhold til *Dogme 95* er forholdsvist lidt beskrevne. Det undrer mig særligt, at Boredal ikke er en mere studeret instruktør, fordi hans værker står oppositionelt til *Dogme 95*, og begge retninger er med til at karakterisere væsentlige tendenser i dansk film og tv i 90'erne. Boredal, som den store billedmager og fortæller, står overfor de billedmæssigt og narrativt mere 'skrabede' og minimalistiske dogmefilm. Samtidigt er det muligt at trække en række paralleller mellem værkerne. Jeg vil derfor perspektivere værk-analyserne til *Dogme 95*.

I en anmeldelse af Lars von Triers *Riget* (1990-1991) skriver Lars Bo Kimergård: "tv har altid været tv, og er, ligesom instruktørens arbejder i reklamefilm og musikvideoer, blevet holdt uden for analyser af deres samlede værker" [p.11]. I dette citat peges der på flere ting, som er centrale i forbindelse med denne fremstillings anskuelsesvinkel. For det første peges der på en hierarkisering af de to medier – film rangerer kunstnerisk højere end tv (som jo både reklamefilm og musikvideoer hovedsageligt er produceret til). Tv ses som et andenrangsmedie, styret af rent kommercielle interesser,



som når eksempelvis Triers udtaler, at *Riget* blot er et venstrehåndsarbejde<sup>5</sup>. Under titlen *tv er svindel & humbug* lyder præsentationen af en række film omhandlende tv-mediet i Århus Studenternes Filmklubs efterårsprogram 2000 meget sigende, omend slet skjult ironisk:

”Tv er svindel og humbug, kort sagt løgn. Det er fordummende, virkelighedsfordrejende og kynisk manipulerende. Opium for folket./ Hvor er det godt, at vi så har film-mediet til at afsløre disse dårligdomme og fortælle os sandheden og den rette sammenhæng - det filmmedie som ved sin fremkomst for et århundrede siden og lige siden ofte er blevet beskyldt for stort set det samme. Måske er det en af grundene til, at film, der kritiserer tv-mediet, er sjældent veloplagte og vittige – ”her er et nyt medie, der er yngre og endnu værre end os selv - lad os ikke behandle det med fløjlshandsker”.”  
[Århus Studenternes Filmklub, Program for efteråret 2000, p.12]

Filmmediet derimod rummer mulighed for værkfremstilling – og dermed implicit sagt, at det rummer et kunstnerisk potentiale i modsætning til det kommercielle tv-medie. Denne opfattelse bliver i forhold til Kimergård-citatet paradoksalt, idet især musikvideoen i høj grad er formeksperimenterende og dermed med til at udvikle og nysætte det visuelle formsprog, som er fælles for både tv- og filmmediet. Ved at sætte tv’s æstetiske dimensioner i skyggen af det kommercielle sigte, som især amerikansk tv er underlagt, mener jeg, at man begår en alt for stor generalisering og overser, at tv faktisk også *i sig selv* rummer et kunstnerisk potentiale. Jeg vil i det følgende ikke implicit søge at fastholde skellet mellem tv- og filmmediet ved at trække tv op på filmmediets niveau, derimod vil jeg se på, hvad tv i sig selv kan.

Der er mange aspekter ved tv-mediet, som man må tage i betragtning for at kunne danne sig et overordnet billede af tv’s muligheder. F.eks. er det problematisk at tale i

---

<sup>5</sup> Peter Schepelern, 1997/2000, p.178

generelle termer om tv-mediet. Hvilket tv-medie er der tale om? Dansk eller amerikansk? Taler man om fiktionsstof eller fakta- og nyhedsformidling? Hvilken kanal snakker vi om? Taler vi om indholdsmæssigt eller formmæssigt potentiale? Det er ikke mit mål at undersøge tv-mediet som sådan. Snarere vil jeg vende tingene på hovedet og se på, hvordan tv *faktisk* er blevet brugt hos Bomedal. Bomedals tv-produktion er netop nyskabende ved at tage sit medie alvorligt, ved at udnytte de konventioner, der er knyttet til tv-seriens format. Der er altså tale om en vekselvirkning mellem en udnyttelse af tv-mediets allerede konstituerede former og en udvikling og udvidelse af disse. Med andre ord, jeg vil ikke forsøge at løse værkerne fra deres kontekst, men jeg vil heller ikke give køb på værkkategorien, forstået som et enkeltstående 'autonomt'<sup>6</sup> kunstnerisk udtryk. Jeg vil ikke relatere til den mediemæssige kontekst, de optræder i, men se værkerne som tv-værker, hvor præfikset 'tv' i den unuancerede, men dog illustrative form- og indholdsdikotomi, netop lægger sig til selve værkets form.

At foretage en sådan analyse rejser flere spørgsmål. For det første kan det være problematisk at tale om en auteur, som jeg uvilkårligt vil gøre om Bomedal, i forbindelse med tv. Modsat filmen er der ofte i tv-serien mange forskellige forfattere og instruktører inde over projektet. For det andet er tv som sagt ikke bare tv. Dansk og amerikansk tv arbejder på meget forskellige præmisser, men man kan ikke nøjes med at koncentrere sig om Bomedal i et rent dansk perspektiv og helt se bort fra den amerikanske indflydelse, på dansk tv generelt og på Bomedals værker i særdeleshed. Samtidig er man med Bomedals værker nødt til at nedbryde skellet mellem tv og film, fordi Bomedal i høj grad trækker filmiske, især amerikanske, referencer over i tv-mediet. Min indfaldsvinkel er at se Bomedals værker som postmodernistiske, og dermed bliver det også nødvendigt at distingvere mellem dansk og amerikansk

---

<sup>6</sup> I forbindelse med eksempelvis *Charlot og Charlotte* er det klart, at værkbegrebet ikke skal ses som et nykritisk autonomt lukke.

postmodernisme for at definere, på hvilken måde jeg bruger det diffuse postmodernismebegreb.

## KAPITEL 2

# Teoretiske overvejelser

Inden selve værkanalyserne er det nødvendigt at foretage visse teoretiske overvejelser. I det følgende vil jeg undersøge de teoretiske implikationer af at se Bornedals værker som: 1) tv-værker og 2) postmodernistiske.

### Bornedal som auteur

Når jeg vælger at beskæftige mig med Bornedals tv-værker, trækker jeg uvilkårligt en overordnet diskurs ned over fremstillingen, nemlig auteurteoriens. Jeg har en forestilling om at kunne se nogle helt specifikke træk og udviklingstendenser i værkerne, som dels binder dem sammen internt, og dels relaterer dem til hinanden. Jeg lægger altså ud med præmissen, at Bornedal er auteur, og hele den følgende fremstilling bliver dermed overordnet set en argumentation for denne præmis' holdbarhed. Det hele er så at sige givet på forhånd – men som jeg indledningsvis skrev, er det mit mål at læse værkerne under to bestemte vinkler, som tv og som postmodernistiske, og ikke at vise Bornedals auteurstatus. Det sidste vil altid implicit være fundament, når man udvælger én instruktørs værker fremfor en andens; men en

kort diskussion af Boredal som auteur, Boredal set i auteurteoriens lys, viser sig opklarende i forhold til værkerne som (dansk) tv, hvorfor jeg her kort vil gennemgå visse aspekter af auteurteorien.

Auteurbegrebet opstod sammen med den franske nybølge-film i 1960'erne, som et redskab til at "rehabiliterer en lang række Hollywood-instruktører, der indtil da overvejende havde været opfattet som funktionærer i filmindustrien, og ikke som kunstnere" [Chr. Braad Thomsen, p.17]. Auteuren var en instruktør, som formåede at sætte sit personlige udtryk igennem på lærredet trods hele det store maskineri, der er i gang under tilblivelsen af en film. Der var altså tale om en anerkendelse af visse Hollywood-instruktørers kunstneriske kvaliteter, men samtidig gav auteurbegrebet mulighed for at "skænke filmen det privilegium, der var en selvfølge inden for andre kunstarter, nemlig retten til ikke at være folkelig, men at henvende sig til en udsøgt skare af cineaster" [Chr. Braad Thomsen, p.18]. Auteurbegrebet er derfor et todelt begreb, som på én gang kan bruges understøttende for muligheden af en masseproducerende tv-auteur, og som på samme tid fjerner sig fra tv's masseproducerede produktioner henvendende sig til et kvantitativt stort publikum.

Robert C. Allen skriver i sin introduktion til *Channels of Discourse* om amerikansk underholdnings-tv, at

"The traditional notion of the author or artist as the ultimate and single source of meaning within a work is difficult to maintain once we acknowledge the complex network of codes, conventions, precedence, and expectations in which every work inevitably participates and over which the author has little, if any, control. [...] for the most part the production practices of television hide marks of authorship and limit any one person's ability to make his or her work stand out in identifiable ways" [Robert C. Allen, p.9]

Jane Feuer skriver på lignende vis i forbindelse med den amerikanske tv-serie *thirtysomething*, at det er "the stories that constitute art, not their embodiment in TV images" [Jane Feuer, 1995, p.92], og at man derfor taler om en tv-series "creator", og ikke om en tv-series instruktør. Hermed drukner auteurbegrebet i tv's maskineri – i hvert fald i amerikansk kontekst. Men på samme måde som disse citater viser væk fra et auteurbegreb, peger de samtidig på det særlige ved Ole Bornedals tv-produktion. Robert C. Allens citat kunne lige så vel omhandle en Hollywood-filmproduktion, og det er under sådanne vilkår, den ægte auteur gør sig gældende ved på trods at sætte sit særpræg igennem<sup>7</sup>. Samtidig er det misvisende at sætte koder, konventioner, genkendelighed og forventninger op som modpol til det personlige udtryk. En instruktør som Bornedal (og i øvrigt mange andre) bruger jo præcist disse til at skabe sit eget kendetegn. Man kan her tænke hele genrebegrebet ind. Bornedal bruger henholdsvis den socialrealistiske genre, gysergenren og road movien, og han udnytter i *Charlot og Charlotte* eksempelvis tv-serieformatet på en ny måde. At han ikke bare bruger genrene ukritisk, er ikke ensbetydende med, at han ikke bruger dem, deres genkendelighed, de forventninger, de igangsætter og de koder, der knytter sig til dem. Disse er netop bærende for tv-værkerne. Endvidere vinder det mere og mere frem, at kendte amerikanske instruktører går til tv-mediet og instruerer serier, som klart kan genkendes som typiske værker af hin instruktør. Eksempelvis kan nævnes David Lynch med den meget omtalte tv-serie *Twin Peaks* (1994/1997) og i dansk regi Lars von Triers *Riget* (1990-1991).

Jane Feuers påstand om, at det er selve historien, der er bærende for en tv-series særkende og ikke måden, hvorpå denne historie er iscenesat visuelt og auditivt, peger på et springende punkt for auteurteoriens forhold til tv-mediet, nemlig forskellen mellem dansk og amerikansk tv-historie og -produktion. Man må spørge, om denne form- og indholdsdikotomi holder. Kan man overhovedet skille disse ad? Feuers tanke

---

<sup>7</sup> Se Christian Braad Thomsen, p.17-18

er klar nok: der er ikke plads til de store innovative æstetiske og formelle armsving i en mediemaskine, der dels kræver veldefinerede og successikre produkter, og dels kræver dem i en fart, der gør samlebåndsarbejde til den mest effektive produktionsform. Og derfor bliver det bærende selve det fortalte – historien. Danmark har med sin public-service tradition andre betingelser for tv-produktion end USA, hvilket gør, at man ikke uden videre kan affærdige auteurbegrebet i dansk kontekst, og slet ikke hvis man konkret ser på Bornedals værker. Hans to første tv-værker er tv-novellefilm, dvs. de indgår ikke i et masseproducerende samlebåndsarbejde, hvor formen er fast og indholdet varierer. Eller som, med Umberto Eco, spiller på et ”behov for at høre den samme historie om og om igen for at føle sig betrygget af, at det *samme kommer tilbage*, om end let forklædt” [Eco, 1998 A, p.164]. I europæisk sammenhæng er det kvantitative aspekt stærkt nedtonet: ”Karakteristisk for det britiske system er, at der ligesom i Danmark ikke er økonomi til at lave pilotproduktioner. I stedet går man varsomt frem og sætter normalt kun seks afsnit i søen det første år, alle skrevet af seriens ophavsmand” [Benedikte Hammershøj Nielsen, p.115]. Bornedals tredje tv-værk, tv-serien *Charlot og Charlotte*, er karakteristisk ved at være en afsluttet føljeton, som Bornedal både har skrevet manuskript til og instrueret. Den seneste produktion, *Dybt vand*, præsenteres på de indledende titelblade som ”En *film* af Ole Bornedal” (min kursivering).

## **Tv som det prototypiske postmodernistiske udtryk?**

For at foretage den analytiske bevægelse, jeg indledningsvis skitserede, nemlig at undersøge Bornedals værker som postmodernistiske tv-værker, er det, efter ovenstående redegørelse for tv-aspektet i værkerne, nødvendigt at indkredse, hvad jeg mener, når jeg skriver postmodernisme. I Joseph M. Contes bog *Unending Design* kobles mellem to formelle strukturer, serialitet og proceduralisme, og

postmodernismen, og det er Contes postmodernisme-opfattelse, som denne fremstilling tager udgangspunkt i. Contes bog omhandler amerikansk poesi, men med visse modifikationer, kan metoden overføres til tv-formatet og derigennem pege på, hvordan de analyserede værker forholder sig til postmodernismen. Denne sidste kobling vil jeg imidlertid vente lidt med. Først en generel diskussion af forholdet mellem tv og postmodernismen.

Ifølge Jane Feuer i *Seeing Through the Eighties* er modernismen først nået til amerikansk tv med tv-serier som *thirtysomething*<sup>8</sup> og *Twin Peaks*. Oprindeligt er tv blevet betragtet som et artefakt, der kun sekundært kunne behandles kunstnerisk - og et tv-værk kan derfor ikke i sig selv siges at være kunst: "TV programs needed to be constructed as artistic artifacts" [Feuer, 1995, p.82]. Kunsten var forbeholdt filmen. Inden for filmen skelner man traditionelt mellem den klassiske Hollywood-narration og den modernistiske eller avantgardistiske film som eksempelvis Jean-Luc Godards nybølge-film *A bout de souffle* fra 1960 og Alain Resnais' *L'année dernière à Marienbad* fra 1961. Den sidste gruppe film henter blandt andet sin inspiration fra det Brecht'ske teater. Der er her tale om film med en høj grad af selvbevidsthed, hvor filmene ytrer en politisk bevidsthed ved at udstille den klassiske narrations dramatiske struktur. Bærende for den klassiske narration er "a kind of dramatic unity that leads to viewer fascination and identification" [Feuer, 1995, p.84] - og det er denne ikke-kritiske, passive seerposition, den modernistiske filminstruktør ønsker at udfordre og istedet sætte et bevidst og tænkende subjekt. Med *thirtysomething* og *Twin Peaks* når denne vision ifølge Jane Feuer tv-mediet, men med den store forskel, at i modsætning til de fleste modernistiske film, så er disse serier ikke-elitære og tilgængelige for et stort publikum. Som allerede skrevet i forbindelse med auteurteorien, præges 60'erne netop af dette spænd mellem kunstnerisk integritet og en insisteren på retten til at være elitær på den ene side, og på den anden side en respekt for det folkelige og for den



kunstneriske kvalitet i den klassiske Hollywoodfilm. I de ovennævnte tv-serier - og jeg kunne i samme åndedrag tilføje Boredals tv-værker - forenes disse fløje og skaber med Jane Feuers ord: "televisual art" [1995, p.94]. De er for det første masseproducerede, dvs. produceret bevidst til et stort publikum. Og de er for det andet karakteristiske ved deres selvbevidste narration manifesteret gennem intertekstuelle referencer, flashbacks, multiple synsvinkler, filmreferencer og genrebrug. De er *konstruerede* som kunstnerisk tv, men ikke i opposition til de masseproducerede, kommercielle produkter, som den modernistiske film generelt er.

Man er nødt til at skelne mellem to forskellige anskuelsesvinkler for at kunne placere disse serier i forhold til modernismen og, som jeg vil gøre med Boredal, i forhold til postmodernismen. Formelt kan de ovennævnte selvbevidste træk godt placeres under modernismen, men netop det masseproducerede, ikke-elitære og tilgængelige aspekt ved tv-mediet gør, at de ideologisk set nærmere må betegnes postmodernistiske. Oppositionen mellem "art and commerce" [Jane Feuer, 1995, p.95] opretholdes ikke, hvorved det ifølge Jane Feuer ikke længere er modernistisk. Jane Feuer er ikke særlig nuanceret her, men ved meget kategorisk at påstå, at postmodernismen opløser modernismens skarpe skel mellem høj- og lavkultur, får hun gjort opmærksom på en problemstilling, som jeg vil diskutere i det følgende, nemlig at tv ofte per definition ses som det prototypiske postmodernistiske udtryk.

Jim Collins kobler i sin artikel "Television and Postmodernism"<sup>9</sup> fra antologien *Channels of Discourse*<sup>10</sup> et metabeidst tv-værk som *Twin Peaks* sammen med postmodernismen som en kulturel tilstand i det 20. århundrede:

---

<sup>8</sup> *thirtysomething*, 1987-1991

<sup>9</sup> Jim Collins, 1987/1992

<sup>10</sup> Robert C. Allen, red., 1987/1992

”If the postmodern condition is one in which we as individual subjects are constantly engaged in the process of negotiating the array of signs and subject positions that surround us, *Twin Peaks* and other forms of hyperconscious popular culture address themselves directly to this condition, situating themselves exactly in the arcs and gaps that result when these positions don’t coalesce. By taking the array as their ”setting” and redefining ”narrative action” in terms of the exploitation of the array, these texts redefine the nature of entertainment in contemporary cultures. The concerns of postmodern television and postmodern theory, then, are thoroughly intertwined, because both are responses to the contingent, conflicted set of circumstances that constitute cultural life at the end of the twentieth century.” [Collins, p.348-349]

Collins udgangspunkt er, at tv ikke har en modernistisk baggrund, det kan skrive sig op imod. Tv står derfor i en ”unique position vis-à-vis postmodernism” [Collins, p.327]. Dermed ikke sagt, at tv per definition er postmodernistisk. Både tv og postmodernismebegrebet er uhomogene størrelser, som teoretisk nok er blevet behandlet med en kvantitativt høj frekvens, men behandlet under vidt forskellige synsvinkler, som ikke kan samles i én mere eller mindre homogen læsning. Når Collins alligevel vælger at lave koblingen mellem tv<sup>11</sup> og postmodernisme, hænger det netop sammen med den unikke position, tv har, fri for en kulturel periodebestemt fortid. Det vil sige, at tv kan fungere som et objekt uden det sprogligt indskrevne modsætningsforhold mellem modernismen og ’post’-modernismen. Hvis man betragter tv som postmodernistisk, ligger der i selve ordet en indlemmet modernisme. Præfikset ’post-’ giver denne dobbelte betydning af både at rumme og dementere modernismens modi, men for tv-mediet forholder det sig anderledes. Det er således

---

<sup>11</sup>Når jeg her blot skriver tv er det underforstået underholdnings-tv, herunder særligt fiktionen. Robert C. Allen skriver i forordet til antologien, at den ”foreground entertainment programming and our relationship with that very large and diverse category of television” [Allen, p.4]

muligt, at tv som form er båret af postmodernistiske træk, men den er i sig selv ikke et udspring fra noget tidligere ind i postmodernismen, enten i form af en videreudvikling af modernismen eller som et brud med denne. Det er derfor heller ikke nok blot at konstatere, at tv er postmodernistisk, man er nødt til at undersøge forholdet mellem modernisme og postmodernisme for at gøre sig klart, på hvilken måde, tv er postmodernistisk. Hvordan er tv postmodernistisk uden denne sprogligt indbyggede konflikt?

Det dobbelte sigte, som auteurteorien var udtryk for, kommer let til at stå som skellet mellem modernismen og postmodernismen, hvor sidstnævnte ikke opretholder den fundamentale modernistiske opdeling i høj- og lavkultur, men hvor auteurteoriens bagland er Frankrig, er Collins USA. Det er derfor ikke korrekt at trække denne grænse, fordi modernismen og postmodernismen i henholdsvis Europa og USA dækker forskellige perioder. Jane Feuer er tæt på at skrive, at de amerikanske serier *thirtysomething* og *Twin Peaks* med deres kunstneriske kvaliteter trækker modernismen ind i amerikansk tv, men redder den på målstregen, fordi selve mediet modstiller sig modernismens ideologi. Undersøger man historisk postmodernismebegrebet vil man øjne, at den i USA har sit udgangspunkt i 60'erne, og nu betragtes som en afsluttet periode. Der må altså være andet end selve mediet, der gør at disse serier - og jeg nævner igen Børneds værker på lige linje med de refererede amerikanske værker - er postmodernistiske.

Modernismen kan ifølge Collins bestemmes i forhold til to definitioner. Enten som "a heroic period of revolutionary experimentation that sought to transform whole cultures, in which case postmodernism is seen as a neoconservative backlash" eller som "a period of profound elitism, in which case postmodernism signals a move away from the self-enclosed world of the avant-garde back into the realm of day-to-day life" [Collins, p.328]. Ifølge Collins er det i forhold til tv-mediet ikke relevant at lave en

historisk gennemgang af postmodernismebegrebet, uanset om man vælger den ene eller den anden valorisering af postmodernismen, hvorfor han istedet opregner ”a series of recurring themes” som kan ”provide a sense of the conflictedness but also the potential cohesiveness of postmodern theory” [Collins, p.331]. Jeg vil imidlertid forsøge at lave en kort historisk gennemgang, og det vil jeg, fordi jeg beskæftiger mig med *danske* tv-værker i postmodernismens lys.

Modernismen<sup>12</sup> dækker ikke samme tidslige periode i USA og i Danmark, og det er derfor nødvendigt at distingvere mellem den amerikanske og danske modernisme. Præfikset ‘post’ giver også nogle glidningsforskelle. I følge Carsten Sestoft<sup>13</sup> betegner modernismen i Danmark en meget større og mere rummelig kategori end den amerikanske, der i 1960’erne har udspillet sin rolle. I USA erklæres modernismen for død, fordi den indgår i et politisk og ideologisk spil, der står i modsætning til hele avantgarde-idéen:

”En sådan institutionalisering og kodificering af modernismen kunne fra 60ernes anti-autoritære synspunkt kun betragtes som en stivnen, en lukning og en autoritær ideologisering af avantgarde-ideen. Eller med andre ord: avantgardens og modernismens død” [Sestoft, p.12]

Hvor den amerikanske modernisme i Sestofts artikel i høj grad er anskuet ud fra et historisk perspektiv, hvor den ene periode - modernismen/avantgardismen - afløses af den næste - postmodernismen, så dækker modernismebegrebet i europæisk kontekst nærmere en modernitetsoplevelse.

I *Unending Design*, som jeg vil komme nærmere ind på senere, skelner Joseph M.

<sup>12</sup> I det følgende citerer jeg mig selv mere eller mindre ordret fra en tidligere A-opgave, *Gentagelse og variation i Niels Franks digt ”Nellie i det høje nord”*, forårssem. 2000, vejleder: Dan Ringgaard, Århus Universitet.

<sup>13</sup> Carsten Sestoft, 1999

Conte på lignende måde mellem to forskellige modernisme- og postmodernismebegreber. Det første ser postmodernismen i et litteraturhistorisk perspektiv i betydningen 'nutidig/samtidig'. Denne ene yderlighed inkluderer ikke noget brud med modernismen, men er nærmere en kontinuerlig fortsættelse af denne. Et eksempel på dette er intertekstualitet mellem en 'ny' og en 'gammel' tekst. Umiddelbart kan dette postmodernismebegreb ikke bruges i forhold til tv, fordi der ikke er en modernisme at fortsætte ud fra. Den anden opfattelse af begreberne modernisme og postmodernisme er ahistorisk. Postmodernismen - eller som den også kaldes: "the hydra-headed avant-garde" [Conte, p.6] underlægger sig ikke nogen kronologisk tid. Den ses ikke i forhold til en bestemt periode, og den er i sig selv ikke nogen periode, snarere er den en modus, der er at finde til alle tider, og som forholder sig til kunsten under to markante strategier, dels som nedbrydning, dels som innovation. Eftersom tv er et nyt medie, og ikke har været at finde til alle tider, som eksempelvis litteraturen har, kan denne definition heller ikke umiddelbart bruges, men det er paradoksalt at afvise en ahistorisk opfattelse under henvisning til selv samme historie. Med Matei Calinescu hedder det:

"Typically, the avant-garde, as the experimental cutting edge of modernity, has historically given itself a double task: to destroy and to invent. But negation certainly is the most significant moment in the twofold logic of radical innovation [...]/ In postmodernism, it has been observed, it is precisely this purely destructive aspect of the old avant-garde that comes under question [...] Abandoning the strictures of the avant-garde and opting for a logic renovation rather than radical innovation, postmodernism has entered into a lively reconstructive dialogue with the old and the past" [Calinescu citeret af Conte, p.10]

Det er i denne midterposition, Contes postmodernismedefinition befinder sig, og det er her, det igen bliver interessant i forhold til tv:

”Postmodern poetics is neither a belated ”happening” of modern poetics, nor does it demand a destructive and adversarial confrontation with its immediate predecessor. Postmodern poetry maintains its very high level of interest because of its subtle blend of innovation and renovation, mutation and fusion” [Conte, p.11].

Dette synliggøres og reflekteres i Boredals værker. Det kunne lige så vel være skrevet om tv.

Inden jeg vender tilbage til Conte, vil jeg se på modernismen og postmodernismen i dansk perspektiv. I artiklen *The Thrill of It All*<sup>14</sup> spørger Anne-Marie Mai kritisk til visse danske modernismeopfattelser, der er underlagt en kontinuitetstænkning, hvori såvel avantgarde som realisme forenes under modernismens fane, hvorved selve modernismebegrebet trues med udhuling. Uden at skrive det eksplicit tager Mai udgangspunkt i samme distinktion som Conte, med det formål at gøre op med kontinuitetstænkningen (den historiske modernisme) og i stedet sætte en ny optik, hvori modernisme og avantgarde co-eksisterer som simultane strømninger, men uden at hun ender i den ahistoriske grøft. Det interessante er, at hun hermed skaber en vis kobling mellem dansk og amerikansk postmodernisme. Det hedder blandt andet, at

”når modernismekonstruktionen er så slidstærk, hænger det sammen med, at den danske modernismetænkning - især inden for lyrikken - er en tænkning i en dynamisk kontinuitet af nyheder og en konstant formulering og justering af en kanon, der bygges op med afsæt i konfrontationsdigtningen” [Mai, p.47].

Med andre ord, en modernismeopfattelse, der bestræber sig på at lukke avantgarde-idéer inde i modernismen som et underbegreb. Mai opstiller tre områder, der

---

<sup>14</sup>Anne-Marie Mai, 1998

konstituerer det nye, om man så vælger at kalde det modernistisk, avantgardistisk eller postmodernistisk. Overordnet betragter hun opbruddet fra modernismen ud fra en ”forandret situation”: ”Betragtningen af et felt af æstetiske forandringer og forskelle, der formuleres i en historisk kontekst, bliver en mulig optik til afløsning af ideen om et forløb af modernistisk kontinuitet eller en pendulering over en afdød virkelighed og en frisættende skaberkraft” [Mai, p.53]. Nøgleordet er ‘samtidighed’: Der var i 60’erne tale om en udveksling mellem forskellige kunstarter, om en samtidighed af forskellige litterære og historiske strømninger, og om en decideret udvidelse af genrer og udtryksformer. Man kan her passende indtænke tv-mediet, som dels begynder at vinde frem for alvor i 60’erne, dels kan ses som et helt nyt medie, og som netop et dette konglomerat af heterogene udtryksformer og planer.

Sestoft konkluderer modsat Mai, at bruddet med modernismen ikke finder sted i Danmark, som det gør i USA. Men det er på den anden side mindre væsentligt, hvad man nu kalder det, der sker i 60’erne - om det betegnes modernisme, avantgardisme eller postmodernisme. Mai kigger kritisk på det store modernismebegreb for i stedet at sætte en nuancering, hvori modernisme og avantgardisme muligvis er simultane, men ikke sammenfaldende. Mai formår at koble mellem dansk og amerikansk postmodernisme ved at betragte den forandrede situation, som ækvivalerer med Sestofts postmodernisme-forståelse.

Collins skriver, at postmodernismens ”appearance and eventual impact vary from one medium to another” [Collins, p.331], men den har en fælles bund, der alligevel gør det muligt at trække en linje på tværs af genrer og medier. Ikke som et historisk eller periodemæssigt perspektiv, men ud fra visse fælles modi, som Sestoft bestemmer som irrationalisme, eklekticisme og populisme, og som gør det muligt at bruge postmodernismebegrebet også i forhold til dansk kontekst. Der er en ækvivalens mellem det danske modernismebrud - andre ville sige den danske 60’er avantgarde -

og den amerikanske postmodernisme. Dermed har vi bevæget os væk fra en periodemæssig diskussion og i stedet skal sættes en ”poetologisk” afgrænsning, som skal ses i relation til det visuelle medie, som er denne fremstillings analyseobjekt.

Contes postmodernisme-modi har ikke at gøre med en periodediskussion, men om poetologiske karakteristika. De har at gøre med selve formen indenfor lyrikken. Han opregner to gennemgående former, nemlig serialitet og proceduralisme.

Den serielle form er syntagmatisk struktureret i diskontinuerte og mobile kæder, uden tematisk kontinuitet og narrativ progression. Den serielle form består af grænseløse *relationer* uden hverken ekstern eller intern determination. Serien er ikke sekventiel, idet den ingen hypotaktisk struktur har, men er udgjort af en række parataktiske sidestillinger. Den er endvidere centrifugal og selvkonstituerende, men samtidig konstant reorganiserende og spændt op omkring *mulige* valg.

Den procedurale<sup>15</sup> form derimod konstituerer en paradigmatiske bevidsthed, der i kraft af et formelt valg bliver bestemmende for det æstetiske produkt. Den procedurale form er et centripetalt og selvproklamerende artefakt. Der er med andre ord tale om en predetermineret, men ikke nødvendigvis traditionel, form, der lukker teksten. Den procedurale tekst ”produces a grid transparently superimposed on – and as easily lifted from – existence” [Conte, p.17]; den tegner et gitter over en uorden. Den serielle form tegner til gengæld ”a quick graph” [Conte, p.17] over den erfarede fundamentale uorden, som er et ontologisk vilkår i postmodernismen.

Ovenstående redegørelse for henholdsvis dansk og amerikansk postmodernisme inden for hovedsageligt litteraturen kan naturligvis ikke uden videre overføres til tv-mediet - det er i øvrigt heller ikke Contes mål at drage denne konklusion i forhold til

---

<sup>15</sup> Jeg vælger at oversætte det amerikanske ‘procedural’ til det danske ‘procedural’ fremfor for ord bogens ”proceduremæssigt”, fordi jeg ikke finder ”-mæssigt” præcist nok i en begrebsoversættelse.



litteraturen, et hurtigt blik på litteraturhistorien vil affærdige en sådan påstand. Man er nødt til at stille spørgsmålet om, hvorvidt postmodernismen som et bestemt æstetisk paradigme, et særligt æstetisk og kunstnerisk udtryk, er genrespecifik. Serialitet og proceduralisme inden for lyrikken er ikke nødvendigvis ensbetydende med en postmodernistisk form eller et postmodernistisk paradigme. Selve formen serialitet går igen i eksempelvis tv's nyhedsgenre, men her er det, om ikke grotesk, så i hvert fald højest nytænkende, at tale om et kunstnerisk udtryk. Man vil med Collins i stedet kunne tale om et udtryk, der er typisk for den postmodernistiske tilstand, altså for en postmodernitet. Når jeg alligevel i det følgende vælger at fastholde Contes former, er det fordi, de kan bruges som *redskaber eller metode* for analysen af værkerne. Det viser sig givtigt at holde *Charlot* og *Charlotte* op imod serialiteten og proceduralismen, uden i øvrigt derudfra at lave en konklusion angående værkernes postmodernistiske status, men det kan dog ses som en analogi til postmodernistiske træk indenfor lyrikken. Contes former *betyder* i en bestemt retning, som vi så i opregningen af de to former – de peger i retning af en postmodernistisk forholdsmåde. De er ikke læst som neutrale former (hvis en form nogensinde er neutral), og det er præcis denne værdiladning, der er interessant.

## Postmodernistisk tv

For dermed at vende tilbage til Collins sammenkædning af *Twin Peaks* og postmodernismen, peges der på to væsentlige forhold, som er betegnende for også Bornedals værker som postmodernistiske, og som tager skridtet videre mod, hvad det er, postmodernistisk tv er for en bred størrelse. For det første peges der på tegnenes foranderlighed. I følge Baudrillard (læst af Collins) sker der i forhold til tv-mediet en devaluering af mening. Tv konstituerer et grænseløst "televisual universe" [Collins, p.331], der figurerer som primært i forhold til virkelighedens sekundære status. Derfor

ser Baudrillard massekulturen - herunder tv - som destruktiv. Den udgøres af endeløse simulationer, hvori virkeligheden tabes. Teknologien gør meningen antik, den udmatter ('exhaust' [Collins, p.332]) tegnene ved manglen på reelle, virkelige referenter. Baudrillards udgangspunkt er, at alle tegn er kodede i forhold til den samme logiske orden: "all signs are encoded and decoded according to exactly the same logic, or encoded so differently that, as a whole, they produce one and only one effect" [Collins, p.332]. Derved overser han ifølge Collins, at mediet, i sin devaluering af mening og virkelighed, selv konstitueres som en ny mening. Baudrillard placerer sig selv og taler ud fra en position i den 'rigtige'/'primære' virkelighed, og derved gør han sig skyld i at fastholde det skel mellem tv-virkeligheden og den 'rigtige' virkelighed, som han teoretisk konkluderer ikke længere eksisterer. Ved at gentage sig selv igen og igen overgår mediet ifølge Collins til igen at være sekundært. Det bibeholder ikke denne primære status.

Lyotard skriver i essayet *Hvad er det postmoderne?*<sup>16</sup>, at

..."de såkaldte "realistiske" skildringer kun kan mane virkeligheden frem på en nostalgisk eller latterlig måde, som en anledning til lidelse snarere end til tilfredsstillelse. Klassicisme synes at være umulig i en verden, hvor virkeligheden er så destabiliseret, at den ikke giver stof til erfaring, men derimod til udforskning og eksperimentering." [Lyotard, p.11]

Den klassiske realisme er ikke længere mulig i en destabiliseret virkelighed. Med filmen og fotografiet er imidlertid givet et middel til at genetablere stabilitet i forhold til virkelighedsreferenter, muligheden for at etablere "en genkendelig mening" [Lyotard, p.12]. Men denne realisme "befinder sig altid et eller andet sted mellem akademisme og kitsch" [Lyotard, p.13]. Der er tale om en "realismens fantasmer"[Lyotard, p.12]. Lyotard befinder sig her på samme sted som Baudrillard,

---

<sup>16</sup> Jean François Lyotard, 1986/1987

nemlig at virkeligheden kun er virkelig i den forstand, at den kan *vises*. Virkeligheden er så at sige sekundær. Modernismen rækker muligvis ud mod virkeligheden, men det er en umulighed, der højst kan blive en efterstræbt *tilnærmelse* til virkeligheden. Det postmoderne rækker hånden ud mod virkeligheden for at kunne vise det ufremstillelige i samme. Postmodernismens erkendelse er, at der ingen helhed, ingen totalitet kan findes. Det ufremstillelige er et ontologisk grundvilkår. Og her adskiller Lyotard sig fra Baudrillard: Lyotard begræder ikke dette. Det postmoderne opfattes positivt:

”Vi har betalt tilstrækkeligt for længslen efter det hele og det ene, efter foreningen af begrebet og det sanselige, efter den transparente og kommunikerbare erfaring. Under det generelle krav om fred og afspænding hører vi ønsket om på ny at starte terroren, om at realisere fantasmet om at omfavne virkeligheden. Svaret er: til kamp mod helheden, lad os henvise til det ufremstillelige, lad os aktivere de forskellige former for strid, lad os redde navnets ære” [Lyotard. p.22-23]

Tv's derivation fra primært til igen at blive sekundært sker, ifølge Collins, gennem forskellige strategier på indholdsplanet, hvorved der på netop indholdsplanet opstår en selvbevidsthed omkring blandt andet de kontekstuelle betingelser, der gør det umuligt som seer naivt at godtage det sete som primært. Der peges med andre ord tilbage mod mediet som medie. Det samme er Horace Newcomb inde på i artiklen *Television as a Cultural Forum*<sup>17</sup>. Newcomb ser tv-tekster som et forum, hvori vigtige kulturelle emner kan reflekteres. Der er ikke tale om et afpasset og ideologisk afgrænset medie, men om et kommenterende og diskuterende: ”We suggest that in popular culture generally, in television specifically, the raising of questions is as important as the answering of them” [Newcomb, p.507]. Tv står som en refleksion af kulturen og ikke som det forfladigende medie, Baudrillard ser det som. Det er en rig,

mangedimensioneret bricolage, der ved at stille spørgsmål viser tilbage til den virkelighed, der stilles spørgsmål til. Der er ikke tale om et entydigt kodet medie, som Baudrillard implicit taler for<sup>18</sup>.

At tv altså ikke forbliver primært sker dels ved at gentage sig selv, og dels ved at gentage andre. Der skabes en hyperbevidst reartikulation. Med Eco - og her kan man i samme åndedrag nævne Derrida - hedder det om postmodernistiske tekster, at de ironisk reartikulerer det allerede sagte. Hermed kommer simultaniteten til at stå som et centralt begreb for nye perspektiver og nye kontekster på allerede artikulerede tekster:

”Linda Hutcheon argues very convincingly that what distinguishes postmodern rearticulations of the past is their ambivalent relationship to the antecedent text, a recognition of the power of certain texts to capture the imagination, but at the same time a recognition of their ideological or stylistic limitations” [Collins, p.333]

Tv-teksterne<sup>19</sup> har en hyperbevidsthed på sig selv som tv-tekster, hvad angår deres kulturelle status, deres funktion, deres historie, deres cirkulation og deres reception, og denne distance manifesterer sig som ironi. Collins taler derfor om hypertextuel ironi.

Det andet, der peges på, er den ustabile, hypermobile subjektspostion. Effekten af den hypertextuelle ironi er, at subjektets identifikation ikke kan aflæses direkte fra tv. Den massekulturelle identitet er flertydig, både i forhold til tv-teksten og i forhold til seeren selv. Subjektet er hverken predetermineret eller frit svævende. Snarere er der i forhold til både subjektet og tv-teksten tale om ”an intersection of multiple conflicting cultural messages” [Collins p.338]. Når subjektet ikke længere er en kongruent størrelse, må det nødvendigvis også påvirke forståelsen af tv-seeren. Hvor selve tv-

---

<sup>17</sup> Horace Newcomb, 1976/1994

<sup>18</sup> Se p.24

<sup>19</sup> Med tv-tekster forstås underholdnings-tv og herunder særligt fiktions-tv (se i øvrigt note 11, p.16)

teksten reartikulerer det allerede sagte, og hvor eklekticismen er fundamental, gælder en lignende situation for tv-seeren. Seeren styres af bricolage, som også Newcomb var inde på. Seeren sammenstykker fragmenter fra tv-teksten således, at det samlede indtryk giver mening for det enkelte subjekt. Idet det, der sammenstykket fra også selv er sammenstykket og renoverende, er der tale om en dobbeltbevægelse, som kompliceres yderligere af, at tv med sin hyperbevidsthed spiller på seerens bricolage. Seerens reception er en del af tv-teksten. Tv-tekst og seer glider sammen, og der gives ingen position udenfor, hvorfra et samlet billede af mening kan tegnes, meningen forbliver uafgjort. Bricolage og eklektisme er gensidigt afhængige af hinanden, og det er både *Twin Peaks* og *Charlot og Charlotte* ekstreme eksempler på. Og det er dette, Collins ser som postmodernistisk tv. Det ellers så fordummende tv-medie er faktisk en meget kompliceret størrelse, som afspejler kulturen:

”Only by recognizing this interdependency of *bricolage* and eclecticism can we come to appreciate the profound changes in the relationship of reception and production in postmodern cultures. Not only has reception become another form of meaning production, but production has increasingly become a form of reception as it rearticulates antecedent and competing forms of representation.” [Collins, p.338]

- og det er præcis det samme, Newcomb var inde på. Man kan spørge, hvorledes tv-mediet adskiller sig fra film-mediet i forhold til postmodernismen. Tv er eklektisk i sin produktionsform. Det gælder ikke for en enkeltstående film. Postmodernismen skal her forstås som en bred kulturel kategori, såvel som en specifik æstetisk. Jeg vil i mine analyser af Bomedals udvalgte værker som skrevet indledningsvis ikke komme ind på receptionen af værkerne, men samtidig er det umuligt at komme uden om lige netop det faktum, at tv-seeren faktisk allerede er skrevet ind i værkerne som en del af produktionen. Jeg vil derfor undersøge, hvordan denne dobbeltbevægelse sættes i svingninger i værkerne. *Hvordan* bliver disse værker postmodernistiske?

## KAPITEL 3

# Bornedal og den sociale realisme. *I en del af verden*

Realismen står på mange måder som den mest markante ”genre” i nyere dansk film. Instruktører som Niels Malmros, Bille August og Morten Arnfred har alle markeret sig med (social-)realistiske ungdomsfilm. Også yngre instruktører som Thomas Vinterberg og Lars von Trier trækker på den realistiske tradition i deres dogmefilm. I Kosmoramas temanummer om dansk film, lyder det om den danske realisme:

”Realismen à la dansk film er præget af nøgtern-følsomme skildringer af hverdagsmennesker, forankret i en genkendelig dansk virkelighed, med en dramaturgi uden de store effekter og fortællende udskejelser. Filmene afholder sig fra voldsom ydre dramatik og fremviser i stedet personerne lavmælt og psykologisk lydhørt” [*Kosmorama*, 1997, p.191].

Et hovedværk indenfor genren er Morten Arnfreds *Johnny Larsen* fra 1979, som skildrer den unge arbejderdrengs kamp mod familiens og omgivelsernes undertrykkelse.

Bornedals tv-debut *I en del af verden* placerer sig også som en socialrealistisk ungdomsfilm, men samtidig bryder den realismen, dog uden at bryde *med* realismen. Filmen rummer på én gang den realistiske virkelighedsfremstilling og et brud med denne. Filmen kan ikke ses som et opgør med realismen, men som en videreudvikling. Den trækker i høj grad på traditionsbevidsthed. Stilistik, tematik og fremstillende instans hænger uløseligt sammen i *I en del af verden*, som jeg vil vise i det følgende.

*I en del af verden* er overordnet set en socialrealistisk fortælling om fem unge i 1980'ernes Danmark. På diegesens niveau<sup>20</sup> handler *I en del af verden* om fem unge mennesker i en lille provinsby på Sjælland. De keder sig og for at skabe lidt spænding bryder de ind i sommerhuse for at feste for sommerhusejerens regning. Tom (Lars Lippert) og Lonnie (Lisbeth Holt Jørgensen) er kærester, mens Kit (Anne-Grethe Bjarup Riis) skifter mellem John (Peter Mygind) og Rene (Morten Nielsen). En aften, hvor de er brudt ind i et sommerhus, opdager René, at deres gamle lærer Arnesen (Gyrd Lofqvist) lurar på dem. De opsøger ham dels truende, dels tryglende og får ham tilsyneladende talt fra at sladre. Arnesen, som absolut intet har tilovers for de unge, påfører imidlertid sig selv et blødende sår i panden, hvorefter han ringer til politiet for at anmelde, at han er blevet overfaldet. Politiet ankommer til sommerhuset ledsaget af kraftige blå blink. René stikker af, og Lonnie følger desperat råbende efter ham. John og Tom bliver arresterede, men da John opdager, at der er noget galt - René er løbet ud i havet - stikker han af fra politiet og løber ud i vandet for at redde René. Inde på

---

<sup>20</sup> Filmisk diegese: "Diegesis, der svarer til *story* (fabula/histoire), er de fortalte begivenheder, hovedhistorien" [*Gads Litteraturlæksikon*, p.71]

bredden står Lonnie og græder hysterisk. Johns søgen er forgæves. Både han og Tom arresteres.

Ud over denne handling ligger en ramme. I begyndelsen får vi personerne og deres interne forhold præsenteret. Denne præsentation kan umiddelbart kobles på diegesen temporalt. Til slut ser vi John gå nedbøjet og mut ved strandkanten med Kit tøvende tre skridt bagefter. Denne opfølgning ligger tidsligt ikke i umiddelbar forlængelse af diegesen - der er sket et spring. Det er ikke længere mørkt, og John er ikke længere i politiets varetægt. Den nedtrykte stemning, den manglende kontakt mellem Kit og John og Johns skulden ud over havet fortæller os, at René er død, og at hans død har været fatal for hele gruppen. Der er ingen gruppe længere, intet sammenhold mod det system, der drev René til selvmord. Til slut ser vi John køre afsted i bilen, ud af landevejen akkompagneret af *Nikolaj og piloterne*, der synger om, at "det eneste, vi har tilfælles, er, at vi skal hver sin vej". Kameraet står stationært tilbage, vi ser Johns bil forsvinde ud af billedet, og henover billedet af den tomme landevej kommer rulleteksterne.

## **Diegesen: showing versus telling**

Mens diegesens handling narrativt som kausalt benytter sig af den klassiske fortælleform, sker der med udtoningen (se bilag 1) en elliptisk forandring, hvor vi som seere selv skal drage en række konklusioner. På samme måde som indledningen viser os personerne og deres interne relationer, hvor dialogen og handlingen netop ikke fortæller os seere, men viser os personerne, på samme måde vises nu en central scene, hvorfra vi kan drage konklusioner. Overfor denne fortælleform står midterdelen i sommerhuset, hvor dialogen bliver meget sigende, nogle gange metatekstuel og mis-en-abyme'sk, nogle gange kommenterende og nogle gange varslende. Her får vi ikke blot vist, men også *fortalt*, hvad vi som seere skal lægge mærke til.



Skellet mellem at fortælle og at vise er et typisk skel indenfor såvel visuel som litterær narration. Wayne C. Booth<sup>21</sup> skriver i *The Rhetoric of Fiction* indenfor litteraturen, at der med modernismens frembrud sker en radikal ændring af fortællerens rolle. Der sættes et bevidst skel mellem at fortælle (telling) og at vise (showing), hvor det første skal undgås og det andet efterstræbes. Det fortalte guider læseren gennem narrationen med en autoritativ retorik. Det viste derimod fraskriver sig den guidende funktion og kan dermed i princippet opnå en impersonal objektivitet. Læseren som bevidsthed for forfatteren i værket er dermed ikke længere relevant. Læseren *forvises* med andre ord fra værket, der ikke længere primært er kommunikativ, men et forsøg på at blive ren transcendens, et forsøg på at skabe ren identifikation mellem udtryk og indhold. Værket kan derfor ideelt ikke pege andre steder hen end mod sig selv. Det betyder også, at eksplicite fortællerkommentarer og en tilstedeværende læser/fortæller i søgen mod det rene objekt skal undgås. Med Sartre skal enhver imitation af Gud, med henvisning til romantikkens alvidende fortæller, undgås<sup>22</sup>. Man skal hellere end at skjule det modernistisk erfarede kaos bag en alvidende fortæller vise dette kaos ved at eliminere fortællerinstansen. Dette er i følge Booth det modernistiske ideal. ”Det objektive korrelat”<sup>23</sup> ser Booth imidlertid som en praktisk såvel som teoretisk illusion. Den objektive fortæller er en umulig instans, fordi fortælleren altid vil sætte sig spor i teksten, alene ved at fortælle det, der fortælles, ved at sætte et normsæt i værk i fiktionen, eksplicit eller implicit. Som læser er det ikke muligt at skelne eksterne (fortalte) elementer fra interne (viste).

David Mamet skelner ligeledes i *On Directing Film*<sup>24</sup> indenfor filmen skarpt mellem at fortælle og at vise, eller som han kalder det: mellem ”telling” og ”narrate”. ‘Telling’

<sup>21</sup> Wayne C. Booth, 1961

<sup>22</sup> Wayne C. Booth, p.50-53

<sup>23</sup> Wayne C. Booth, p.97

<sup>24</sup> David Mamet, 1991

betyder at vise handlingen, mens 'narrate' er at fortælle handlingen i dialogen: "You don't have to narrate with the dialogue any more than you have to narrate with the pictures or the acting [...]The story is being carried by the shots. Basically, the perfect movie doesn't have any dialogue" [Mamet, p.71-72]. Det er ikke dialogens rolle at fortælle handlingen eller at give information til seeren. Jo mere, der kan fortælles i billeder, jo bedre. Igen kan det være svært at skelne i praksis mellem at fortælle og at vise, og særligt når denne distinktion bruges bevidst i værket, som tilfældet er med *I en del af verden*. Det lykkedes heller ikke for Mamet at undgå at lægge megen information ud i dialogen i en film som *Homicide*<sup>25</sup>.

Selvom det med Booth er et meget diskutabelt skel, er det frugtbart at opretholde distinktionen som analyseredskab i forhold til at beskrive de skift, der sker indenfor *I en del af verden*. Særligt fordi skellet bliver lettere at administrere i forhold til de visuelle medier. Der er en tydelig forskel mellem at vise i billeder og at fortælle i dialog, og det er en forskel, som ikke kan fremstå helt så tydeligt i en roman, eftersom formen for både det viste og det fortalte overordnet set er det samme: nemlig sproget – udtrykket er ikke formmæssigt differentieret.

Indenfor selve diegesen, selve fortællingen, er der i *I en del af verden* tale om forskellige fortælleniveauer. Det vil sige, at vi har en relativ kompliceret diegese, ikke handlingmæssigt, for handlingen er enkel og klar som ovenstående genfortælling viser, men fortælle-mæssigt er der tale om meget bevidste greb, der ved sin vekslen mellem blot registrerende *at vise* og konnotativt *at fortælle*, peger på en høj grad af narrativt overskud og bevidsthed. At filmen, som eksempelvis *Charlot og Charlotte*, ikke kammer over i ren metafiktion skyldes præcis denne dobbelthed. En dobbelthed, som spænder mellem *næsten at fortælle for meget* og *næsten at fortælle for lidt*, men også kun næsten, fordi *antydningen* af noget mere er central for begge fortælleformer.

---

<sup>25</sup> David Mamet: *Homicide*, 1991

Når John eksempelvis begynder at synge Gnags' "Lygtemandens sang", og den så "tilfældigvis" er i radioen samtidig, og når så oveni købet denne 'tilfældighed' kommenteres af personerne, lægges der *næsten* for meget ud til seeren. Eller når René eksplicit udtaler: "Der er ikke noget, der er tilfældigt", peges der *næsten* for entydigt på en bagvedliggende iscenesætter og dennes vigtighed i forhold til diegesens fortælling; det bliver næsten for åbenlyst selvkommenterende, men også kun næsten. For *samtidig* med denne metabevisthed peges der på *noget andet*. Noget, som blot antydes, som strækker sig indenfor selve narrationen, men som bryder med den umiddelbare realistiske ramme. Eller måske nærmere lægger sig oven på realismen som en merbetydning, der indenfor narrationens realisme peger på en hemmelig, mystisk og udefinerbar ramme. Denne mystik kan ikke forklares, for så ville den ophøre med at være. Helt eksplicit bliver det i forhold til Arnesen i telefonboksen, hvor filmen, idet han hamrer hovedet ind i kanten for at få blodet frem, viser ham i en halvtotal i normal hastighed i den realistiske ramme, og dels i et nærbillede i slowmotion i den mystiske ramme, mens der er klippet dyreløyd ind over ham. Kameraet kan tilsyneladende ved at fokusere og koncentrere sit blik afsløre en anden dimension af den virkelighed (manifesteret af den realistiske ramme som netop også bibeholdes ved at krydsklippe mellem Arnesen set langt fra i normal tempo og Arnesen set tæt på i slowmotion), som både personerne i diegesen og vi seere befinder os i. Denne mystiske dimension, denne antydning af noget mere, som aldrig kan indfanges eller sættes fingre på, men som altid unddrager sig enhver forklaring, gør diegesens umiddelbare realisme uoversættelig mod 'virkeligheden'. Den gør "næsten for meget" til noget ekstra.

På samme måde, som der *næsten*, men altså også kun næsten, fortælles for meget, på samme måde fortælles der i begyndelsen og i slutningen næsten for lidt. Igen er antydningen central – der trækkes ingen eksplicite tråde. Vi må som seere i slutningen selv konkludere, at René er død, at Toms planer om at komme på politiskole ikke

lykkes, og at gruppen ikke længere består, som den nostalgiske stemning, der indleder filmen, indikerer. Det har aldrig ligget i kortene, at gruppen skulle komme styrket ud af den tragiske oplevelse. Fra begyndelsen er det givet, at det ender tragisk, at det ender med et fald.

René står som gruppen hjørnestein. Han er et poetisk tænkende menneske, der befinder sig perifert i gruppen, og som er i en position, hvor han tilsyneladende ved mere, end han burde inden for selve diegesen. Han viser sig at være selve grundlaget for gruppens beståen, men han kan samtidig ikke overleve i en realistisk ramme. René bliver symbol på kunstens manglende fæstning til virkeligheden, på den ensomme og misforståede romantiker. Men det bliver ikke fortalt direkte. Det ses først gennem en tolkning af filmen. I selve filmen fortælles næsten for lidt, hvis vi holder os på diegesens plan. Men igen: også kun næsten. Temporalt fortælles (eller genfortælles) der fra mellemspillene, det vil sige, at de altid-allerede må være mervidende i forhold til diegesen. Disse mellemspillene forholder sig nostalgisk til diegesens udfald. Ved at klippe disse lyriske elementer ind mellem diegesens scener, gives vi som seere alligevel et redskab, der gør os i stand til at se den slutning, som ikke direkte vises. Vi trækker selv trådene. Vi ved, hvor vi skal ende. De poetiske mellemspillene bliver et refleksionsrum. Et sted, hvorfra der er afstand til det skete. Et sted, hvorfra vi som seere dels gives kort til at forudsige udfaldet af fortællingen, og dels kan reflektere over handlingen.

## **Flashbacket**

Der er en lang række elementer, både tematisk og stilistisk, der peger på socialt engagement og realistisk virkelighedsfremstilling indenfor en fiktionsramme. Men samtidig er der en lang række elementer, som trækker i en anden retning end den realistiske. De fire flashbacks bryder med kronologien, og skaber en opmærksomhed

på selve narrationen, fordi den viser forklarende tilbage til hovedhistorien - det, jeg kalder diegesen. Samtidig er flashbacket en indarbejdet form, også ved klassisk filmfortælling, hvilket gør, at det umiddelbare brud ikke bliver så radikalt, som man kunne tro. Realismens form indenfor den narrative film benytter sig stadig af en række konventioner og koder (eksempelvis 'continuity editing', hvor kameraet søges gjort så usynligt som muligt), som ligger langt fra de koder, der bruges til at forvalte en dokumentarfilms realisme. Flashbacket er således ikke i sig selv og per definition en vendt sig bort fra en realistisk filmfortælling. Når de alligevel i denne film får denne status, hænger det sammen med den synsvinkel, der er brugt. Ikke kameramæssigt, men fortælle-mæssigt.

Det fjerde og sidste flashback skiller sig ud fra de tre første ved at bruge subjektiv synsvinkel – Johns. Hermed også sagt, at de første tre gør noget andet. De er ikke en audiovisuel aktualisering af personernes erindringer og tanker, men tværtimod indskudt meget bevidst som forklarende klip. Det vil sige, de peger tilbage på den iscenesættende fortællerinstans, som administrerer fortællingen og løbende distribuerer bidder af information ud til seeren. Dette i sig selv er ikke interessant – et flashback skal ikke nødvendigvis være subjektivt for at falde inden for en fiktions realisme, men det bliver interessant, når der gennem dialog, musik og billeder henvises til tilfældigheden eller manglen på samme. Når der igen og igen gøres opmærksom på, at der er nogen eller noget, en merbetydning, der styrer personernes verden.

Overfor den narrative struktur på diegesens niveau og i modsætning til mellemspillene står flashbackene altså som en udfoldelse af en fortid, som et forklarende virkemiddel. Som fælles kode står de sort/hvide billeder, der dels konnoterer fortid og dels bryder stilistisk med nutidsfortællingens farver. Inden for flashbackene er der tale om en differentialitet. De første tre flashbacks, hvori vi ser henholdsvis Kit og Tom, John og

Lonnie og til sidst René, fungerer forklarende for seeren. De er ikke iscenesat som en aktualisering af personernes egne erindringer, men er didaktisk skudt ind (i lighed med dokumentarformen) som baggrund for, hvad der sker i diegesens nu. Det sidste flashback fungerer imidlertid som subjektiv erindring. Vi er næsten inde i Johns hoved – eller i hvert tilfælde meget tæt på i en close-up. Men hvad sker der i disse flashbacks? Hvis flashbackene kan ses som et ekstra, men samhørende plan, hvordan er dette plan så konstrueret?

Kronologisk set i forhold til fortællertiden, kommer først Kit og Toms flashback. Her parallelklippes mellem to tidsligt forskudte scener. På billedsiden klippes mellem Tom og Kit, mens lydsiden, sagsbehandlerens stemme, er kontinuerligt fortløbende. Billedsiden benytter sig af klip, der så at sige lægges ovenpå hinanden. Der klippes frem og tilbage mellem to tider, og tiden udfoldes dermed ikke horisontalt fortløbende, men nærmere vertikalt sideløbende. Lydsiden bruger ikke klippet, den sammenkobler tværtimod billedsiden to tider, og ved at konstituere et forløb ved stemmens kontinuitet, skabes et tredje rum, hvori tiden får en ny dimension af to simultane fortider i forhold til diegesens fortalte tid. Skiftet fra henholdsvis Kit og Tom sker på lydsidens indholdsplan. Denne klippeteknik, hvor der på billedsiden klippes på lydsidens indholds niveau, underbygger den tematiske fastlåsthed. Kit og Tom er underlagt en andens styring, nemlig sagsbehandlerens stemme. De er ikke styrende i deres eget liv, de har ikke deres eget flashback, og de er med denne klippeteknik heller ikke styrende i deres egen fortælling – de motiverer ikke selv klipningen. Den anden, den som styrer, er i bogstaveligste forstand usynlig. Indenfor handlingen er den styrende den ikke-viste sagsbehandler, hvis stemme er trukket meget tæt på skærmen, modsat Kits, Toms og René's. Inden for en metatekstuel kontekst er den styrende i fortællingen den mærkbare, men ikke viste fortæller. Dén, der reflekterer handlingen er dén, der genfortæller og iscenesætter den.

Det andet flashback viser hovedsageligt John. Hvor det første flashback blander dokumentarkoder med fiktionens krydsklipning, er dette flashback i højere grad narrativt bestemt. Vi præsenteres for et episk forløb. En fremmed kommer til byen og kører væk igen. Vi ser under dette forløb John snyde den fremmede for 6000 kroner, og vi ser Kit og Lonnie falde i svime over ham, fordi han ligner eventyrprinsen Edward Lewis (Richard Gere) fra filmen *Pretty Woman*<sup>26</sup>. John udnytter situationen med vanlig kynisme og får et konkret afkast, hvorimod den fremmede for pigerne er denne uopnåelige drømmefyr, der træder ind i deres liv kun for at passere videre et par minutter senere. Altså en vision, der står i modsætning til deres egen hverdag. Overordnet står den fremmede i modsætning til de unge dels ved sin økonomiske status, dels ved frit at kunne køre videre fra provinsen. Richard Gere-referencen er i øvrigt interessant. På diegesens niveau tales der i sommerhuset om Richard Gere. René siger, at Richard Gere ikke findes i virkeligheden, at der bare er én, der spiller ham, derefter kommer dette flashback, og Lonnie og Kits forgæbelse i den fremmede virker kun, fordi vi som seere allerede kender referencen. Den fremmede er virkelig Richard Gere, eller nærmere: han er én, der spiller Richard Gere's rolle. Og det gør han både på diegesens niveau, hvor han er en parallelfigur til Richard Gere's figur i *Pretty Woman*, og på et metabevist niveau, hvor han som skuespiller spiller en person, der skal ligne virkelighedens Richard Gere. Men rent kronologisk kommer den fremmede til byen før samtalen i sommerhuset. Det vil sige, kronologien brydes her. Flashbacket viser ikke kun forklarende tilbage i diegesen, men diegesen giver også betydning til flashbacket, og det er især tydeligt, fordi der på begge planer er tale om en narrativ handling. De to forløb må spille sammen for at motivere flashbackets narration.

Med det tredje flashback er vi tilbage på socialkontoret i en parallel scene til første flashback, nu med René i centrum. Og vi er igen tilbage ved dokumentarformen, nu

---

<sup>26</sup> Garry Marshall: *Pretty Woman*, 1990

med en ekstra virkelighedsreference føjet til. På et tidspunkt under samtalen bryder en kollega ind, for at høre om sagsbehandleren skal med til frokost. Dette afbræk tjener ikke noget reelt formål i forhold til fortællingen, den bærer ingen information med sig. Den er med andre ord excess<sup>27</sup> i forhold til diegesen. Men i forhold til at etablere et dokumentarisk rum virker den netop som en virkelighedsreference, som en situation, der kunne være taget ud af virkeligheden. Den indbrydende kollega har ingen mulighed for at vide, at der er et kamera bag den dør, han banker på. Kameraet kan blot registrere, at nogen banker på midt i samtalen. Det blander sig ikke, men er netop blot registrerende. Det styrer i flashbacket ikke handlingen, modsat diegesens kamera, der både bruges stilistisk betydende og subjektivt. Afbrækket bringer ikke selv information med sig, det er ikke konnotativt, men får alligevel betydning på indholdsplanet. René er 'noget', der lige skal sættes på plads inden middagspausen. Fokusskiftet fra Renés drømme og ønsker for fremtiden til sagsbehandlerens frokostpause falder kontrapunktisk. To verdener, to rum, tørrer sammen, men der skabes ingen dialog eller kontakt mellem dem. Renés tale er opbrudt af hans stammen, og sagsbehandleren har ikke tid til at lytte efter, hvad han siger. Hun afbryder ham og fuldfører utålmodigt hans sætning. Flashbacket får igen en forklarende funktion i forhold til den diegese, den bryder. Ligeledes viser også diegesen tilbage til flashbacket. Renés reaktion på sagsbehandlerens intolerance og formynderi, på hendes ironiske tale om kommunikation, når hun selv er uden evner til at kommunikere, formuleres med ordene "Der er slet ikke noget. Glem det". Disse ord udtales uden stammen, med sikker stemme, som om han helt resignerer fra den rolle, der er tildelt ham som usikker og underkuet. Men det er ikke kun en konsekvens af samtalen med sagsbehandleren. Arnesen, som hører hjemme i diegesen, må ligeledes tænkes med i denne forbindelse. Arnesen og sagsbehandleren står begge som de autoriteter, der

---

<sup>27</sup> "I defined excess as an inevitable gap in the motivation for the physical presence of a device; the physical presence retains a perceptual interest beyond its function in the work" [Kristin Thompson, 1988, p.259]. Se i øvrigt Kristin Thompson: "The Concept of Cinematic Excess" (1986)



gøres oprør mod ved at bryde normen, ved helt bogstaveligt at bryde loven med indbruddet, og istedet sætte en indre norm. Seerens sympati ligger hos de unge, og dermed er vi som seere med til at acceptere lovbruddet. Det er i forhold til henholdsvis Arnesen og sagsbehandleren, René ses som den underkuede, udtrykt ved hans stammen. Det vil sige, at René's stammen bliver et konkret udtryk for styrkeforholdet mellem autoritet og autoritetstroende. Når René til slut i flashbacket udtaler sig uden at stamme, er det derfor udtryk for, at dette styrkeforhold har ændret sig. Det er udtryk for, at undertrykkeren ikke længere har magten, og derfor kan René handle, som han gør til slut i filmen. Som et opgør med autoriteten.

Det sidste flashback skiller sig markant ud fra de tre første. Dette flashback lægger sig til Johns erindring, vi ser Johns tanker *efter* René's tragiske død. Flashbacket krydsklippes med John, der i diegesen sidder forpint bag rattet i sin bil. Vi ser Arnesen liggende på fortovet blive slået igen og igen. Om det er en erindring af noget, der er sket, eller om det blot er Johns tanker, er uafgørligt. Flashbacket er i modsætning til det første og det tredje ikke dokumentarisk, men subjektivt. Kameraet er subjektivt, modsat de andres stationære eller neutrale kamera. Tidsligt skiller det sig også ud. De første tre flashbacks knytter alle an til en tid, der ligger forud for diegesens tid, men det sidste ligger på den anden side af diegesens tragiske udgang. Det er en konsekvens af noget, der er sket i diegesen, og det udfoldes altså som en subjektiv erindring/tanke, og ikke som en del af diegesen. Dette hænger sammen med det temporale spring, der sker mellem klimaks og udtoning (se bilag 1). Det har dog stadig den samme forklarende funktion, som de tre andre. John kører til slut bort i sin bil, og dette skal ses motiveret i overfaldet i flashbacket. John er nødt til at flygte. Denne læsning giver flashbacket et erindringsspor. Anderledes læst er Johns afrejse et opbrud fra den fastlåsthed, der i sidste ende drev René til selvmord. Flashbacket bliver en aktualisering af Johns tanker, af hans had til Arnesen, men ikke af hans handling. Med flashbacket bliver Johns afrejse dobbelttydig, og filmen får en flertydig slutning.

Ender den i endnu en indfangen af sine personer ved ikke at lade John handle frit, men tvunget af omstændighederne, eller ender den med at løse John fra determinismen? For at tyde slutningen, må man ty til de tre første flashbacks, som netop har en "reel" reference. De viser episoder, som virkelig er skete for personerne. At det sidste flashback dermed skulle bryde denne struktur uden markant at gøre opmærksom herpå, virker ikke konsistent. Derfor vælger jeg også at læse flashbacket som et erindringsspor og ikke som et tankeeksperiment eller en ønsketænkning, men det er ikke entydigt, hvordan slutningen skal læses.

De fire flashbacks fungerer altså forskelligt i filmen. Det første blander dokumentarkoder med fiktionskoder, det andet er struktureret som et episk, narrativt forløb. Det tredje er dokumentarisk, og det fjerde konstituerer et subjektivt erindringsbillede. Den dokumentariske kode, som jeg i det ovenstående har nævnt uden videre uddybning, konstitueres ved det stationære kamera, der er placeret frontalt foran de interviewede personer. Vi får dermed en interviewsituation, hvor sagsbehandleren fysisk set befinder sig bag kameraet, og dermed også fysisk tættest på seeren, idet hendes stemme er trukket højt op. Peter Harms Larsen<sup>28</sup> skelner mellem den dramatiske, den episke og den didaktiske fremstilling. Han gør det ud fra henholdsvis 1., 2. og 3. persons placering i forhold til det viste. I den dramatiske fremstilling er seeren passiv modtager, i den episke fremstilling, som er delt mellem et handlings- og et fortællerplan, er seerens oplevelse bestemt af fortællerens synsvinkel på det fortalte, og i den didaktiske fremstilling etableres netop dette dobbelte modtagerrum, hvor man som seer både er tilskuer til det viste og tiltalt. Med første og tredje flashback får vi med interviewpositionen etableret et fiktivt rum mellem seeren og hovedpersonerne (med sagsbehandleren som mellemed), som er karakteristisk for dokumentargenren. I faktaprogrammer er fortællerens sted og fortællerens synlighed med til at bestemme dennes "sandhedsautoritet" [Harms Larsen, p.117]. Når

journalisten, den interviewende, ikke er i billedet, men befinder sig bag kameraet, er der tale om en relativ lav sandhedsautoritet, fordi interviewerens i rækken af faktakodens fortællerhierarki<sup>29</sup> befinder sig længst nede, kun "undergået" af den interviewede. Dette stemmer overens med, at faktakoden optræder i en fiktion, dvs. i en fremstilling uden en krævet sandheds- eller virkelighedsreference. Hermed er det også sagt, at vores hovedpersoner befinder sig under sagsbehandleren, og at dette underordningsforhold understreges i fakta-kontrakten. Sagsbehandleren udfylder interviewerens rolle, men ved det fiktive rum mellem seer og interviewet person ligger også muligheden for som seer at underminere interviewers autoritet: "Foregår et kritisk interview on location, og vi slet ikke ser interviewerens ansigt, så kan det virke problematisk på seerne, fordi "anklageren" tilsyneladende ikke vil stille sig selv frem i det samme "sandhedens lys" som det han stiller offeret – "den anklagede" – i" [Hans Larsen, p.118]. Det er præcist, hvad der gør sig gældende her. Dels fordi sagsbehandleren virkelig er anklagende, dels fordi de unge er fremstillede som ofre, og dels fordi vi netop ikke får et ansigt sat på den anklagende.

Diegesen er spændt ud mellem en realistisk fortælling og en merbetydning, som overskrider realismen. Mellemspillenes tidlige distance til selve diegesen giver et lyrisk, reflektorisk rum, og med to af flashbackene konstitueres et dokumentarisk rum. Det er i en vis forstand dette dokumentariske rum, og hvad det indholdsmæssigt indebærer, filmen søger at komme fri af. Dels ved at vise systemets manglende formåen og forståelse for ungdommen. Dels ved at opstille et realistisk rum i flashbacket kun for at bryde med det igen og istedet trække filmen op på et ikke-realistisk plan. Og dels ved at lægge sympatien hos René, som søger det modsatte af den dokumentariske virkelighedsgengivelse ved sin interesse for litteraturen og dennes fikcionalitet.

---

<sup>28</sup> Peter Harms Larsen, 1990

## Tiden: den narrative organisering

Vi har tre planer: diegesen, flashbackene og mellemspillene. Temporalt placerer de sig i følgende kronologiske rækkefølge:

- 1) Flashbackene: fortid
- 2) Diegesen: den fortalte tid
- 3) Mellemspillene: fortælle tidspunktet

Hertil kommer udtoningen, hvori også det fjerde flashback befinder sig. Kronologisk set har vi først forhistorien, så selve historien, dernæst refleksionen over historien, og til slut genfortællingen i kraft af det viste, hvori de 3 planer blandes med hinanden. Diegesen strækker sig tidsligt over en enkelt dag. Det vil sige, vi har i forhold til diegesen henholdsvis flashbackene som fortiden og mellemspillene som fremtiden. Mellemspillene kommer til at fremstå som avancerede flashbacks, men hvor flashbackene lægger sig til dokumentargenren og dermed i en vis forstand konnoterer objektivitet og objektiv virkelighedsfremstilling, så er mellemspillene netop refleksioner over noget sket og er dermed subjektive – reflekteret af nogen. Den øverste nutid, tale tidspunktet<sup>30</sup>, ligger altså i mellemspillene. På den måde skabes en tidslighed, som nærmere er vertikal end kronologisk fremskridende. De tre planer lægges så at sige ovenpå hinanden. Dette kompliceres yderligere af, at visse mellemspillene ikke tilhører fortælle tidspunktet, selvom de fungerer som sådan, men lægger sig til diegesen. Eksempelvis månen, som jo ikke er månen set fra fortælle tidspunktet, men fra diegesens nutid. De to planer kobles her i det samme billede, de udkrystalliserer sig<sup>31</sup> så at sige fra samme indstilling, der fungerer som et knudepunkt. Også flashbackene skal læses ind i en vertikal struktur. De akkumulerer fortiden i diegesens kronologiske fremadskriden og i diegesens nu, som en

---

<sup>29</sup> Fortællernes indbyrdes forhold i et faktaprogram, struktureret omkring et underordningsforhold:

”(speaker (studievært (kommentator (reporter (interviewer (interviewoffer))))))” [Hans Larsen, p.114]

<sup>30</sup> Se Otto Glismann: ”Om tid og tempus”, p.239-244

<sup>31</sup> Se Frederik Tygstrups gennemgang af Deleuze’s begreber om henholdsvis ‘det aktuelle’, ‘det virtuelle’ og ‘krystalbilledet’ i ”Bevægelser i rum og tid” (1987)

underliggende reserve, et virtuelt felt, der kan trækkes frem, gøres aktuel og bruges i forhold til en aktuel situation, her forklarende.

Den mystiske ramme har også en vertikal struktur, hvorimod den realistiske fortælling har en horisontal udfoldelse. Der er noget paradoksalt ved på den ene side at genfortælle en fortalt tid i fortællertiden, og samtidig at indsætte denne urealistiske merbetydende dimension, som netop ikke kan indfanges i en tid, men kun antydes. Den ligger sig ovenpå den realistiske fiktion, og spiller med i dennes tidslighed.

## Tematikens dualismer

Overordnet handler *I en del af verden* om at være fastlåst i en situation, som man ikke har mulighed for at bryde med. Til denne tematik lægger sig både diegesens niveau og det metabevindte niveau. Inden for selve fiktionen iværksættes en række modsætningsforhold. På personplanet står den mørkhårede René overfor den lyshårede John. René er tænksom og indadvendt. John er handlende og udadvendt. Under den socialrealistiske vinkel ligger forskellen mellem en rastløs, men dog idealistisk ungdom (gruppen) overfor en diktatorisk og autoritær alderdom (Arnesen). Vi har også under denne vinkel forskellen mellem de unges individuelle historie og systemet repræsenteret ved den samme stemme, der søger at skære dem alle over samme kam. Vi har et skel mellem individet i gruppen overfor systemets enevældige formynderi. Indenfor gruppen har vi et skel mellem moral og amoral – konkret i forskellen mellem Tom og John. Også på indholdsplanet har vi et skel mellem drøm og virkelighed. Richard Gere og den fremmede på benzintanken står som drømmen om et bedre liv, mens socialkontoret sørgeligt bringer virkeligheden på kontant form. Her præsenteres vi for provinsby og kedsomhed. Det er i denne kedsomhed, gruppen befinder sig. Alle på nær René, som læser bøger, tænker og befinder sig nærmere kunstens verden. På et mere kompositorisk plan har vi forskellen mellem inde og ude. Til inde-kategorien

knytter sig sommerhuset og bilen, som den ramme, der omgiver gruppen og den tryghed, der affødes af gruppen. Samtidig har vi også det klaustrofobiske element, især eksemplificeret i bilen. Til ude-kategorien knytter sig derimod havet, udsigten og færgen, som det ukendte og farlige, men også dragende. Man kan sammenfatte det til, at 'inde' giver udsigt, mens 'ude' giver indsigt. I mellemspillene har vi forskellen mellem månen som det drømmende romantiske og radiomasterne som det indespærrende og fastlåsende.

Filmen foregår på diegesens niveau i en mindre provinsby på Sjælland. Dette er den socialrealistiske ramme. Indenfor denne ramme foregår handlingen hovedsageligt i et sommerhusområde. Til den socialrealistiske ramme lægger sig også flashbackene, som henholdsvis finder sted på socialkontoret, på tankstationen og på gaden. Overfor bybilledet står de lyriske mellemspill, som lægger sig til naturen. Hvor John, Kit og Lonnie spatielt knytter sig til bybilledet ved at arbejde eller 'hænge ud' på tanken, så kædes René sammen med naturen og havet, og imellem dem står sommerhusområdet, som stedet hvor kultur og natur mødes, hvor moral møder amoral, hvor det tomme rum fyldes. Med andre ord: sommerhuset er en rumlig ind- og afgrænsning af dramaet, hvori de fem unge trods deres forskellighed kan mødes og være sammen som en gruppe, på kanten af loven og på kanten af systemet, men med stedet som fælles referenceramme. Et mellemsted. På flere måder. Dels ved som sagt at være stedet, hvor bymennesket møder naturen, dels ved at repræsentere en rig 'overklasse' i modsætning til de unge og deres sociale status. Sommerhuset, altså den fysiske ramme, selve bygningen, kan ses som et bogstaveligt billede på den idyl, det åndehul, som kortvarigt indfinder sig med gruppens indtrængen. På trods af, at 'idyllen' er en idyl på kanten af loven, og således ikke har meget at gøre med eksempelvis hyrdedigtningens harmoni og uskyld, er det alligevel her fokus ligger. Det er inden for denne afgrænsede ramme, dette afgrænsede rum, filmen udfolder sig. Men gruppen er netop indtrængende, og billedet bliver ikke stående. En idyl vil altid være afgrænset

mod noget udenfor, som ikke er idyl. En idyl er en (s)tilstand, der ikke kan blive stående ved tidens fremskred. En lomme i tid og sted. Man kan ikke bryde ind i en stilstand uden at bryde tiden, og det vil sige, at idyllen faktisk brydes, allerede inden den opstår. Den står som et idealbillede, men 'faldet' er varslet allerede ved indbruddet. Idyllen kommer dermed til at stå som et urealiseret ideal, som filmen støder sig op imod uden nogensinde at opnå andet end at blive stødt væk fra den igen.

## **Fortællestil og kamerabrug**

Med de forskellige planer og deres indbyrdes indlemning i hinanden knytter sig forskellige fortællerinstanser. Vi har selve diegesens neutrale fortællestil, vi har flashbackets forklarende funktion, vi har det lurende kamera, som manifesterer det mystiske plan, som er subjektivt, men uden at vi helt ved, hvis synsvinkel vi har. Og til slut har vi lydsiden, som er lige så differentieret som filmens komposition.

Eftersom det er en film og ikke en roman, er det i høj grad kamerabruget, der bliver bestemmende for fortællestilen. Til mellemspillene lægger sig det melankolsk udvælgende kamera, hovedsageligt af månen, men også af de gentagne billeder af radiomasterne. Det melankolske etableres netop ved at stille disse to motiver kontrasterende overfor hinanden, og ved samtidig at klippe elementer fra den endnu ikke viste diegese ind – de blå blink, der forudsiger Arnesens handling; en piges desperate råb efter René, der forudsiger Renés fatale handling. Til flashbackene lægger sig det dokumentariske kamera. Det vil sige, der er ikke meget kameraarbejde i disse klip, eftersom det er et stationært kamera, der tales til. Kameraet bruges til at fastholde personerne inden for en fysisk ramme - skærmens, og giver en effekt af direkte konfrontation. Personerne præsenteres af det stationære, men fastlåsende kamera, med autenticitet. De spiller op mod kameraet, men kan ikke unddrage sig kameraet og implicit seerens blik. Ved denne kameradisposition gives vi som seer en

unik chance for at fastholde personen i centrum. De kan vride og sno sig utilpasse, eller de kan stirre viljefast og provokerende tilbage, men den eneste måde, de kan komme fri af denne position, er ved et klip. Kameraet er med andre ord insisterende påtrængende i disse flashbacks, på samme måde som sagsbehandleren er anstrengt påtrængende og anklagende. Modsat denne sikre insisteren på at udstille personerne har vi de få kamerapositioner, hvori kameraet er lurende og befinder sig udenfor gruppen. Synsvinklen er her ukendt, men den er heller ikke neutral, og det gør den netop lurende og skræmmende – der er knyttet en usikkerhed til denne kameraposition. Vi erfarer senere, at det sandsynligvis er Arnesens synsvinkel, men eftersom han ikke endnu er aktiveret i historien første gang, vi ser det, ligger der noget mere i dette subjektive p.o.v. Vi får kun p.o.v'et – ingen lead-in og ingen lead-out<sup>32</sup>. Vi bliver som seere den seende uden anden fysisk form end vores egen krop foran skærmen. Kameraet er med til at understrege de forskellige synsvinkler og planer, der går gennem filmen.

## Seer-positioner og fortællerinstanser

Richard Gere-referencen er sigende for hele filmens problematik. Radioen er vigtig i denne forbindelse. Den fungerer i filmen dels som en virkelighedsreference, der knytter an til en kontakt med den omverdenen, der manifesteres som en usynlig virkelighed, qua. sagsbehandlerens ikke-viste dokumentariske rum. Og på samme tid forbindes radioen med det udefinerbare, det mystiske (Gnags-sangen). Gennem radioen kobles det dokumentariske virkelighedsrum med fiktionens mystiske niveau. Den kommer samtidig til at stå som billede på det spænd, der er mellem det set og det hørte, mellem hvad der vises, og hvad der høres off-screen. Det er i denne forbindelse

---

<sup>32</sup> P.o.v står for 'point of view' – altså noget set. I filmsproglige konventioner er et p.o.v. indledt af et 'lead in', som viser personen, hvis synsvinkel, vi ser i selve p.o.v'et. Dernæst vises p.o.v'et, selve det set, og til slut afrundes der ved at vise 'lead out' – ved at filme tilbage på den seende person.



Richard Gere skal ses. Han fremstilles som et ikon gennem dialogen, han er ingen virkelig person, (den fremmede udfylder i princippet samme rolle, som Richard Gere gør i *Pretty Woman*, og så betyder det ikke noget, at der er tale om to forskellige skuespillere). Det vil sige, at der derved peges spørgende tilbage på virkeligheden. Der er i en vis forstand tale om en spørgen til Descartes' kendte citat: "jeg tænker, ergo er jeg". Filmen spørger generelt til, hvordan man kan vide noget ud over sin egen subjektivitet. Konklusionen må være, at det kan man ikke. Man kan ane noget andet, vist ved det mystiske plan, men man kan aldrig nå derud. Man vil altid kun befinde sig i en del af verden. Det gælder også kameraet. Det kan fungere som overinstans filmen igennem, men det er også fanget i den udvælgende og dermed subjektive rolle. Det er ultimativt bundet til et her og et nu. På samme måde, som filmen bryder kronologien, vil dette opbrud altid læses i forhold til seerens her og nu-situation. Og netop distinktionen mellem virkelighed og fiktion peger konkret på seerens forhold til det set. Der er heller ikke her tale om et afklaret og adskilt forhold.

Fiktionen begynder i et poetisk, non-narrativt tilbageblik: Måger flyver i luften på slørede billeder, mens musikken spiller nostalgisk eftertænksomt og kameraet bevæger sig i ryk hertil. I næste scene ser vi et kærestepar og en fyr stå foran en amerikanerbil ude i naturen. Et andet par har sex i bilen. Tiden går, en fyr stiger ud af bilen, og den anden stiger ind. Scenen gentager sig. Tredje scene: alle fem personer sidder nu frontalt presset sammen foran kameralinsen i det, der i diegesen svarer til det indre af bilen. Fra anden scene, hvor vi endnu ikke ved, hvad det handler om, hvor vi i bogstaveligste forstand er holdt på afstand af personerne, til tredje scene, hvor vi kommer klaustrofobisk tæt på, indrulleres vi som seere fra en udefra observerende position til en ufrivillig påtrængende deltagelse i det viste. Der etableres fra begyndelsen en dobbelt seerposition, der skal ses parallelt med den dobbelte strategi selve filmen er spændt ud mellem, nemlig mellem diegesens fortalte historie og den poetiske refleksions distance. Nogen fortæller denne historie, nogen står udenfor

historien og historiens tid og iscenesætter dens handlings genfortælling. Dels ved at fortælle historien, altså diegesen, dels ved de genkommende lyriske mellemspill, og dels ved alvidende at springe frem og tilbage i tiden i form af flashbacks. Med andre ord: nogen styrer spillet meget bevidst. Det betyder, at personerne på den ene side er agerende subjekter på diegesens niveau, på den anden side er de førte objekter i en implicit fortællerinstans' metabevidste iscenesættelse.

Tematisk handler filmen om social fastlåsthed, om selvvalgt determinisme og om tilfældets mulige dementi. Den, der styrer spillet, er også den, der fastlåser personerne, tematisk såvel som stilistisk. Jo mere fastlåst situationen bliver, jo mere føler man sig som seer klaustrofobisk fanget i narrationens spind, i narrationens tiltagende indsnævring mod det allerede fastlagte. Man både frygter og venter den tragiske forløsning, der bryder rammen af narratologisk såvel som handlingsmæssigt afgjorthed. Men forløsningen fra den indsugende spiralbevægelse mod døden er tvivlsom. Afhængig af, hvordan man læser slutningen, hvor John agerer handlende subjekt og kører væk, trækkes seeren længere ned mod den rene determinisme. Ved læsningen af slutningen enten fastholdes man i filmen eller man forløses *fra* filmen.

Igen er der tale om en leg med publikum, for ønsker man en positiv slutning, så er den let at fremlæse. Ønsker man derimod at være fri for en typisk positiv slutning, hvor stemningen løftes, og hvor man kan give slip på det sete, så gives den også. Uanset hvordan man læser slutningen, er vi som seere med denne dobbelte slutning, hvor det står hen i det uvisse, om John kører mod friheden, eller om han tvungent flygter på grund af overfaldet på Arnesen, underlagt Boredals øverste iscenesættende instans. Filmene fanger seeren ind, inddrager seeren aktivt i fortolkningsarbejdet af filmens personer, for derved at kunne foretage samme fastlåsende indlemning af seeren som af filmens personer. Grænsen mellem at være subjekt og objekt er ikke blot flydende for filmens personer, den gælder ultimativt publikum.

I *Masturbator* er denne problematik endnu tydeligere. Her eksperimenteres med forskellige stemmer, indre som ydre, og med skærme i skærme i skærme. *Charlot og Charlotte* er med sin overtydelige iscenesathed også i klar dialog med sit publikum, men på en meget mere direkte måde. Man er ikke i tvivl om sin rolle som afkoder i forhold til *Charlot og Charlotte*. Men hvor iscenesætteren er meget tydelig i *Charlot og Charlotte* og ikke gør noget for at skjule sig, snarere tværtimod, så den bagvedliggende iscenesætter mindre synlig i *I en del af verden*. Det hænger sammen med den mystiske dimension, der er uhyggelig fremmed og udefinerbar, men som tilsyneladende har magt til at få tingene til at ske, modsat diegesens personer, som tingene bare sker for.

Man er således nødt til at skelne mellem fortæller og bagvedliggende iscenesætter/organisator. Fortælleren er i *I en del af verden* den instans, der reflekterer det viste og som i genfortællingens lys organiserer fortællingen i diegesens flashbacks og –forwards, hvorimod fortælleren intet har at gøre med selve de ting, der faktisk sker. Fortælleren står som et slags øjenvidne til de begivenheder, der genfortælles subjektivt iscenesat. Heroverfor står den bagvedliggende iscenesætter/organisator som den instans, der har struktureret både begivenhederne og fortællerens iscenesættelse af disse. I forhold til fortællingen betyder det, at fortælleren intet kan stille op med det mystiske niveau (det kommenteres ikke af fortælleren, det fortælles blot), som er iscenesat af den bagvedliggende iscenesætter/organisator, som en underminering af fortællerens autoritative greb om det fortalte. Dette er vigtigt i forhold til *Charlot og Charlotte*, og vil blive udfoldet nærmere i kapitel 5.

## Opsamling og delkonklusion

Genremæssigt bruges socialrealismen som en overordnet ramme, men samtidig peges

der på *noget mere*, som bryder den realistiske ramme. De lyriske indslag og elementer giver et refleksionens rum, som sætter selve distancen til det fortalte i centrum. Tilbageblikkenes forklarende rolle i diegesen er samtidig en synlig iscenesættelse af fortiden. Dokumentargenren og de sort/hvide billeder står i kontrast til fortællingens realisme indenfor en fiktions kontekst. Der peges med andre ord mod en opposition dels mellem fiktionens realisme og den styrende, reflekterende fortæller, dels mellem den styrende og distribuerende fortæller og den bagvedliggende iscenesætters mystiske indskud.

Filmen gør virkeligheden og fiktionen til fundamentalt forskellige, men den har samtidig et socialrealistisk budskab, en social kritik, som peger mod dagens Danmark og mod seerens virkelighed. Der skabes altså et skel mellem et socialt engagement på den ene side og en metabevindst fortællestil på den anden, som sætter *spørgsmålet* til verden i centrum.

## KAPITEL 4

# Bornedal og metabevindstheden. *Charlot og Charlotte*

Jeg vil starte med en kort introduktion til dette odysseuske værk, og for mere grundig gennemgang vil jeg henvise til Thura Films hjemmeside<sup>33</sup>, hvor hvert afsnits handling er beskrevet nærmere<sup>34</sup> (se bilag 2 og bilag 3).

Tv-serien *Charlot og Charlotte* handler om to kvinder, der tilfældigt møder hinanden i Kastrup Lufthavn, hvor de begge er blevet svigtet af deres kærester. Deres møde igangsætter en næsten odysseusk rejse gennem Danmark, hvor de kommer ud for diverse bizarre begivenheder. Handlingen drives hele tiden videre, dels i kraft af selve rejsen – de skal til Skagen, hvor Charlotte (Helle Dolleris) skal forsones med sin familie, og dels i kraft af forskellige blaffere, de samler op undervejs. Charlotte er en

<sup>33</sup> [www.thura.dk/charlotogcharlotte/Charlot\\_og\\_Charlotte-1afsnit.html](http://www.thura.dk/charlotogcharlotte/Charlot_og_Charlotte-1afsnit.html) (-2 / 3 / 4afsnit.html)

<sup>34</sup> Det skal dog bemærkes, at på samme måde som den non-diegetiske fortæller, der giver resuméet i begyndelsen af hvert afsnit, ikke formidler i en neutral tone, men tværtimod er både alvidende og ironisk i forhold til diegesen, på samme måde forholder det sig med tonen i bilag 2 og 3's genfortælling.

naiv og kikset pige fra Ballerup, og Charlot (Ellen Hillingsø) er den tjekkede modpol, direkte ankommet fra Manhattan. Som figurer er de kraftigt karikerede som hinandens modsætninger, men efterhånden som rejsen skrider frem, kommer de to piger nærmere og nærmere hinanden, og da rejsen mål endelig nås, ender alt godt: begge pigerne finder sig selv og kærligheden. Slutpunktet tegner en cirkel tilbage til begyndelsen, Charlot ender i et småborgerligt ægteskab i det nordjyske, og Charlotte ender med sin kæreste på Manhattan. Tonen er både ironisk, satirisk, komisk og ikke mindst optimistisk gennem hele værket.

## **Opbygningen: episodeserie, føljeton, road movie**

Gunhild Agger læser i sin artikel *Genrebilleder i dansk TV-fiktion*<sup>35</sup> *Charlot og Charlotte* udfra dens genrebrug, men hun undgår at placere den inden for tv-fiktionens egne formater og genrer, hovedsageligt i forhold til de to storformer, tv-serie og føljeton<sup>36</sup>. Tv-mediet er generelt struktureret over et serielt princip, det vil sige, udfra det princip at programmerne kommer igen og igen i samme form med nyt indhold. Det gælder blandt andet nyhedsgenren, sports- og underholdningsprogrammer, og det gælder i høj grad tv-fiktionen. Tv-fiktionens særkende er præcist det, at der ikke er tale om enkeltstående 'begivenheder', som eksempelvis i filmen: "Tv's ontologiske situation er anderledes end filmens. Filmen er det unikke, eksceptionelle indslag som vi kan vælge at lukke ind i vores tilværelse" [Schepelem, 1990, p.17]. Schepelem beskriver tv-fiktionens æstetiske princip som varieret monotoni, "den ritualiserede gentagelses serielle touch" [1990, p.15]:

"Personer, handling, lokalitet, dialog, dramaturgi, alt køres gennem repetitionens strukturering, og hvis noget undtagelsesvis skulle tage sig lidt

---

<sup>35</sup> Gunhild Agger, 1998

nyt og uventet ud, vil den serielle gentagelse sikre, at dette nye snart også vil få et fortroligt præg af déjà vu.” [Schepele, 1990, p. 15]

Trods Schepele's negative vurdering er det serielle et helt centralt aspekt ved tv-fiktionaliteten, og dermed også ved *Charlot og Charlotte*<sup>37</sup>. Det er derfor nødvendigt at undersøge, hvordan det serielle aspekt administreres gennem fortællingen. Hvordan placerer *Charlot og Charlotte* sig som tv-serie, og hvad betyder det for fortællingen?

## Episodeserie og føljeton

Hvad kendetegner en tv-serie? Helt overordnet er der tale om tv-fiktion, som fortsætter – som ikke er en enkeltstående begivenhed. Med denne vage definition er det givet, at der kan samle sig alt lige fra en miniserie i to dele til den næsten uendeligt lange soap under dette format<sup>38</sup>. I det følgende vil jeg tage udgangspunkt i Benedikte Hammershøj Niensens artikel ”Tv-serier i langt format”<sup>39</sup>, hvor hun opstiller et klassifikationssystem, for forskellige genrer under tv-serieformatet.

Hammershøj Nielsen skelner mellem episodeserie og føljeton, og dette spænd vil gå igen i analysen af *Charlot og Charlotte*. *Episodeserien* omfatter situationskomedien og dramaserien. Begge disse serier er uafsluttede, men deres handling afsluttes i hvert enkelt afsnit. Det betyder, at der er tale om en *kort spændingsbue*. Episodeserien

---

<sup>36</sup> se Peter Larsen, 1985, p.13

<sup>37</sup> Schepele, 1990, p.15. Schepele giver en *subjektiv fortolkning* af det samme strukturelle og æstetiske princip, som denne fremstilling undersøger, men selve princippet er konsistent, uanset om det er positivt eller negativt valøneret.

<sup>38</sup> Der skelnes i det følgende mellem overbegrebet format og underbegrebet genre: ”Format er i denne sammenhæng at betragte som de overordnede kategorier, som genrerne indordner sig efter. Af formater findes fx spillefilm, novellefilm, tv-film, enkeltspil, føljetoner, miniserier, episodeserier, inden for hvilke der findes et utal af genrer. Formatet fortæller umiddelbart noget om naturen og længden af et program, men man kan ikke aflæse, om det handler om humor, romantik eller spænding” [Hammershøj Nielsen, p.121]

<sup>39</sup> Benedikte Hammershøj Nielsen, 1999

opbygger en handlingsmæssig spænding for at udløse den i samme episode og ende tilbage ved status quo. Hovedpersonen kan ikke dø i en episodiserie, for så ville serien ikke kunne fortsætte, fordi den er baseret på en fast hovedperson, et fast persongalleri og et fast miljø. Personerne udvikler sig ikke, de har ingen hukommelse, og der sker derfor ingen progression i deres udvikling fra episode til episode. Endvidere søger episodiserien ikke mod en overordnet slutning, den fortsætter principielt i det uendelige.

Heroverfor står *føljetonen*, som ifølge Hammershøj Nielsen både kan være afsluttet og uafsluttet. Fælles for både den afsluttede og den uafsluttede føljeton er, at handlingen fortsætter fra afsnit til afsnit – *spændingsbuen er lang*. Typisk er der flere handlingstrengte aktiveret samtidigt. For den afsluttede føljeton gælder, at den fortælles frem mod en slutning. Et typisk fortælletræk ved føljetonen er brugen af cliffhangers. Føljetonens dramaturgi er modsat episodiseriens – føljetonen udløser en spænding for at opbygge en ny i samme afsnit, der (ofte med cliffhangeren som fortællegreb) først forløses i næste afsnit.

Et tredje format er *hybriden*, der blander de to spændingsbuer. Hammershøj opererer med en karakterbaseret dramaserie, som i princippet er en episodiserie, men som trækker handlingstrengte videre fra afsnit til afsnit, samtidig med at den afslutter andre handlingstrengte i det enkelte afsnit.

Neden for er skitseret en oversigt over Hammershøj Nielsens kategorisering med både danske og amerikanske eksempler<sup>40</sup>:

---

<sup>40</sup> Hammershøj Nielsen, p.122 – eksemplerne er mine.



	<b>FORMATER OG GENRER</b>	<b>EKSEMPLER</b>
<b>EPISODE</b>          <b>FØLJETON</b>	<b>KOMEDIESERIE</b> fx situationskomedie	<i>Seinfeld, Langt fra Las Vegas</i>
	<b>Antologi-serie</b> fx gyserserie	<i>Gysertimen</i>
	<b>Den klassiske dramaserie</b> action- og spændingsserier fx politi- og detektivserier, western-serie, romantisk serie <b>Afsluttet føljeton</b> <i>Miniserie</i> humor, spænding, romantik <i>Maxiserie</i> fx den historiske slægtsaga	<i>Columbo, Rejseholdet</i>  <i>Charlot og Charlotte, opbrudte film</i> <i>Matador, Riget, Twin Peaks</i>
	<b>Uafsluttet føljeton</b> <i>Føljetonserie</i> soap – britisk, daytime, luksus	<i>Hvide løgne, Dollars, East-enders</i>
	<b>Føljetonhybrid</b> <i>Telenovela'en</i> den afsluttede melodramatisk føljeton	<i>Plantageejerens datter</i>
	<b>EPISODE/FØLJETON-HYBRID</b>	<b>Den karakterbaserede dramaserie</b> fx den moderne politi- og hospitals-serie

I næste afsnit vil jeg holde *Charlot og Charlotte* op mod tv-formaterne episodeserie og føljeton. Men for at gøre dette, er det nødvendigt at se lidt nærmere på, hvilke tv-genrer, der bruges.

I første omgang er der tale om en føljeton, og herunder er genren miniserie (se ovenstående). Men i anden omgang er der tale om en episodisk opbygning, som peger i retning af episodeserien, og herunder særligt på situationskomedie-genren.

Føljetonen, som er præget af store spændingsbuer med en til tider nuanceret persontegning, kan godt levne rum til at dvæle ved ting, som ikke umiddelbart er handlingsmotiverende<sup>41</sup>, men situationskomedie-genren er *eksPLICIT* bygget op omkring sådanne episoder. Situationskomedien har muligvis i det enkelte afsnit en spændingsbue, men der fokuseres ikke på selve handlingen. Det vigtigste er de episodiske vittigheder og sjove indslag: ”Spændingen drejer sig derfor ikke så meget om, *hvad* der vil ske, som om *hvordan* og med hvilket *raffinement* noget vil ske” [Mediehåndbogen, p.339]. Føljetonen på den anden side ”henvender sig til læseren med et bredt, genkendeligt stof, hvor fiktion og virkelighed glider sammen, - de lægger op til *identifikation og medleven*, indleven i miljø og figur” [Peter Larsen, p.14].

Situationskomediens personer er flade karakterer, som er i indbyrdes konflikt. Konflikterne forløses aldrig, fordi det er den affødte spænding, der fungerer som drivkraft for serien: ”I serien må person- eller figurkonstellationen således hele tiden i sig selv være uafklaret og anspændt og opbygget på indbyggede *modsætninger*, som alt efter behov kan bringes i spil” [Mediehåndbogen, p.339].

Til situationskomedie-genren lægger sig altså et element af komedie, mens føljeton-formatet peger i retning af dramaet. For en nærmere bestemmelse af *Charlot og Charlotte*’s forhold til disse to genrer/formater vil jeg i det følgende se på tre elementer, som sideløbende vil afføde en analyse af værket. Det narrative niveau: hvordan opbygges narrationen? Personernes karakteristika: er der tale om runde eller flade figurer? Samt det tidsmæssige aspekt: er tiden mærkbart fremadskridende, eller er der nærmere tale om en stillestående al-tid?

---

<sup>41</sup> Et eksempel er Erik Ballings *Matador* (1978-82), hvor skildringen af Maude ikke er med til at drive

## ***Charlot og Charlotte* – miniserie og situationskomedie**

Vender vi hermed tilbage til *Charlot og Charlotte*, og holder den op imod henholdsvis episodeserien og føljetonen, vil det umiddelbart hurtigt kunne afgøres, at der er tale om en føljeton: den er i fire dele, og er dermed en afsluttet miniserie. Endvidere har vi en udvikling gennem episoderne. Personerne Charlot og Charlotte udvikler sig i retning af hinandens ekstremt karikerede udgangspositioner for at ende som mere nuancerede og runde figurer. Charlotte er denne kiksede, ”naive og forsigtige” [bilag 3] pige fra Valby, og Charlot er den ”arrogante og barske” [bilag 3] pige fra Manhattan. I afsnit 3 ser de to piger ind i hinandens sjæl hos en mystisk kvindelig sandsigerske for dermed at få oprettet balancen i deres liv, og i afsnit 4 ender vi med en omvendt udgangsposition, med Charlotte på Manhattan og Charlot med mand og barn i Skagen. Strukturen mimer i en vis forstand Möbius-båndets. Der slutes tilbage til starten i en cirkulær struktur, men rollerne er nu byttede. Samtidig har vi en progression gennem fortællingen, pigerne udvikler sig frem mod en afslutning, der både er fuldbyrdelsen af deres udvikling og forløsningen af hele fortællingen. De når bogstavelig talt den geografiske, og i overført betydning den psykiske grænse for, hvor langt de kan køre og hvor langt de som tv-figurer kan udvikle sig. Strukturen er altså både cirkulær og progressiv.

Hvad det narrative niveau angår, lægger det progressive aspekt sig til føljetonen. Også cliffhangeren er et typisk træk. Første del slutter med, at pigerne tager den senile blaffer Birksted (Ove Sprogø) op, og klog af skade ved vi som seere (og især fordi det eksplicit bliver lagt ud i dialogen: ”Man skal aldrig tage folk op”), at man ikke bare samler en blaffer op, uden at det afføder en reaktion i fortællingen. Denne reaktion vises i næste afsnit. Andet afsnit bruger ikke direkte cliffhangeren på handlingsplanet. De to piger ender uden en krone på lommen, og incitamentet er lagt

---

handlingen fremad, men fungerer som (tragi-)komisk indslag.

for videre at se, hvordan de klarer sig. Mere sigende er det imidlertid, at afsnittet slutter med ordet: ”Kør!”. Det vil sige, at rejsen fortsætter, og at vi endnu ikke er ved målet, som er givet fra første afsnit, nemlig Skagen. Både andet og tredje afsnit slutter med bilen på landevejen set i fugleperspektiv køre gennem et fladt landskab. Landet ligger endnu åbent. På den måde gives i første afsnit en slags overordnet cliffhanger: rejsen før de når målet i Skagen, og fugleperspektivet underbygger rejsens fortsatte ståen-på, rejsens processualitet. Den store spændingsbue er derfor i al sin enkelhed rejsen fra Valby til Skagen, og så længe Skagen ikke er nået, er seeren (i teorien), fastholdt.

I tredje del følges der op på anden dels slutning, hvor Charlotte siger til Charlot: ”Jeg tror sagtens, du kan lære at føle uden at skamme dig over det”. Således slutter tredje del med, at Charlot endelig giver frit løb for sine følelser: ”Jeg elsker dig over alt på jorden, og du er det bedste, der nogensinde er sket for mig, og jeg synes, det er pisse-pik-hamrende irriterende at stå her og tude, men jeg elsker dig ad helvede til”. På den måde får fortællingen en ny drejning, fordi tredje afsnit giver en slags afslutning på hele karakter-udviklingen. Sidste afsnit giver mulighed for et andet fokus, og det kan ses som en indirekte cliffhanger: hvad skal der nu ske på resten af rejsen til Skagen? Svaret er lige så banalt, som det er simpelt: kærligheden skal ske, understreget i det store skilt på stranden i fjerde afsnit. Men igen er fugleperspektivet af bilen på landevejen en endnu tydeligere indikator på, at rejsen og fortællingen fortsætter. Fortællingen har gennem dens begivenhedsrigdom sat en forventning hos publikum om, at den fortsatte rejse også er fuld af overraskelser, som seeren ikke må gå glip af. Samtidig er der en masse løse ender, der mangler afrunding, og disse gør den ”rigtige” cliffhanger overflødig.

I fjerde afsnit får vi den endelige afslutning: alle trådene samles næsten hermetisk, og fortællingen kan slutte på bedste vis med en rigtig 'happy end', dog ikke uden en stor portion ironi.

I selve fortællingen gøres der således mere eller mindre direkte brug af cliffhangeren som fortælletrib. Mere typisk for føljeton-strukturen er imidlertid rammen uden om fortællingen. I begyndelsen gives et resumé af det, der hidtil er sket, og til slut i hvert afsnit vises en trailer for næste afsnit, der med musikvideoen som forlæg viser en række uforbundne scener med høj dramatisk spænding. Fordi der netop er tale om uforbundne klip, fastholdes spændingen til næste afsnit, hvor det afsløres, hvordan de hænger sammen indbyrdes. Der skabes derved med disse trailers en nysgerrighed og en forventning hos seeren til næste afsnit, samtidig med at nye være kan følge med via resuméet. Både cliffhangeren, resuméet og traileren er typiske træk for føljetonen.

Hvad der derimod ikke er typisk, er måden, hvorpå de forskellige begivenheder indenfor det enkelte afsnit er organiserede, hvilket igen hænger sammen med personbrugen. Føljetonen har traditionelt et større persongalleri, end tilfældet er med *Charlot og Charlotte*, hvor hovedpersonerne er skåret ned til kun to kvinder. Det betyder også, at fortællingen er struktureret i forhold til *deres* færd. Ganske vist er der en række mere eller mindre betydningsfulde bipersoner, men de dukker alle op rundt omkring Charlot og Charlotte. Denne struktur lægger sig til den overordnede genre, road movien, hvor bilen er den gennemgående, konstante fremdrift. Idet vi følger bilen, er det ikke muligt at følge flere handlingsstrenger samtidig. Road movie-genren begrænser føljetonens strukturering af handlingen. Derved bliver begivenhedernes struktur anderledes end føljetonens.

Ser man nærmere på opbygningen, viser det sig, at der gøres brug af situationskomedens organisering af fortællingen. I hvert afsnit præsenteres vi for små afsluttede episoder. Eksempelvis i første afsnit, hvor vi efter Charlot og Charlottes

første møde i lufthavnen, ser en episode hos den kendte talkshowvært, Hans Jørgen Wilther (Jarl Friis-Mikkelsen). Dernæst vises en episode, hvor Charlot afbryder sin ekskærestes bryllup. Vi ser en episode, hvor vi konfronteres med Charlottes baggrund hos den nyreligiøse sekt, Jobs Børn. Sluttelig ser vi en episode, hvor Charlot og Charlotte samler den gamle Birksted op. De fire episoder har ikke umiddelbart nogen kausalitet mellem sig, de er hver især små afsluttede episoder, der blot følger hinanden kronologisk. Der krydsklippes eksempelvis ikke mellem Charlots opgør med fortiden (Erik Risby Kjærs bryllup) og Charlotte, der forfølges af sin fortid (Jobs Børn). De to kvinder følges ad, og det betyder, at den ene hændelse nødvendigvis må ske efter den anden. På den måde er vi nærmere situationskomediens struktur, hvor én episode afsluttes før en ny kan begynde.

Hvad angår personbrugen, er vi også nærmere situationskomediens end miniseriens. For det første, fordi vi kun har to hovedpersoner, og for det andet, fordi de, i hvert tilfælde i udgangspunktet, er flade karakterer: ”hovedfiguren er bestemt af en række fastlagte karakteristiske egenskaber” [*Mediehåndbogen*, p.339] i situationskomedien. Charlot og Charlotte trækker endnu tydeligere end situationskomediens personer det karikerede frem. De fremstår som absolutte modsætninger i første afsnit – den tjekkede Charlot overfor den kiksede Charlotte. At denne modsætning ikke bliver stående er en del af fortællingens pointe, som gør skellet mellem situationskomedie og miniserie, mellem episodeserie og føljeton glidende.

## Tidens fortætning

Tidens strukturering er ligeledes med til at bløde linierne op. ”Tragediens enhed er ikke blot en sekvens af begivenheder, men udgør en temporal og spatial struktur svarende til det, vores jeg kan opfange i tid og rum” [p.79] skriver Judy Gammelgaard

i sit efterskrift til Aristoteles' *Poetik*<sup>42</sup>, og det er meget rammende, hvad Bornedal gør op med i *Charlot og Charlotte*. Det peger på brugen af henholdsvis situationskomedien og miniserien. Føljetonens (og miniseriens) tid er mærkbar fremadskridende<sup>43</sup>, mens situationskomedien foregår i den samme uforgængelige tid i hver episode. *Charlot og Charlotte* strækker sig over 11 dage, fra den 12. juni til Sankt Hans aften den 23. juni, men det er først, da Anton dukker op i Skagen til sidst i fjerde afsnit, at vi får opgjort rejsens tid i dage, og tiden kommer i fokus. Charlotte har forvekslet den 22. med den 12. juni, og det er denne misforståelse, der afstedkom hele rejsen. Gennem fortællingen har tiden ikke været mærkbar, eller måske nærmere: tiden er gjort inkonsistent. Ifølge den klassiske narrationsteori skal et drama overholde tidens, stedets og handlingens enhed for at fremstå mest realistisk<sup>44</sup>, og dette princip brydes der meget markant med. Der må naturligvis skelnes mellem teatrets og filmens/tv-seriens brug af tid og rum, idet filmen via klippingen kan springe upåvirket i både tid og rum. Det kan teatret af gode grunde ikke. I forhold til filmen er det handlingens enhed, der er interessant, fordi både tid og rum er gjort usynlige i den klassiske Hollywood-narration. Dette princip anfægter *Charlot og Charlotte* ved at foretage elliptiske fortætninger, som gør opmærksom på både tiden og rummet.

I første afsnit ser vi Charlot og Charlotte frontalt filmet kørende i Charlottes folkevogn. Charlotte udbryder: "Nu sætter jeg dig af", der klippes til Charlot set fra siden, således at sideruden kører i baggrunden, hun siger "Okay, okay, okay", hvorefter der klippes til Charlotte set fra siden. Baggrunden set gennem Charlottes siderude "kører" den forkerte vej, således at baggrunden ikke understøtter bilens bevægelse, men tværtimod i bogstaveligste forstand modarbejder dens fremdrift: det

---

<sup>42</sup> Aristoteles, 1958/1994

<sup>43</sup> Føljetonen strækker sig typisk over generationer, se eksempelvis *Mistrals datter* og *Tornfuglene*.

<sup>44</sup> *Gads Litteraturlleksikon*, p.89. Se i øvrigt Aristoteles: *Poetik*, 1958/1994

ser ud, som om bilen kører baglæns<sup>45</sup>. I næste klip kører vi igen i den 'rigtige' retning: fremad. I denne 'forkerte' indstilling, som med Boredals metabevisthed næppe er en fejl, bruges rummet (gadebilledet) til at bryde med tiden som det fremadskridende. Med andre ord, så brydes der med en realistisk fremstilling af både tid og rum. Dette brud bliver tydeligere længere fremme i samme afsnit, hvor pigerne har samlet Birksted op. Charlot læser brevet fra Charlottes forældre højt, hvilket får Charlotte til at udbryde: "Gode Gud i himlen, nu skal vi til Skagen". Charlot svarer: "Ja, hvorfor fanden tager vi ikke til Skagen?". Udenfor er det lyst. Der klippes til nærbillede af en blaffende hånd, og bagved ser vi, at gadelygterne er tændte. Det er altså med et enkelt klip blevet aften, uden at vi handlingsmæssigt har foretaget et tilsvarende tidsligt spring.

Denne tidslige elliptiske fortætning bliver helt tydeligt i andet afsnit, hvor pigerne bliver opholdt af politiet på grund af Paul Teddys (Preben Kristensen) bankrøveri. Kriminalkommissær Orson (Tommy Kenter) kommer dem til undsætning. Stedet er udenfor restauranten, og det er fuldt dagslys. Vi ser pigerne gå bagefter Orson væk fra kameraet, mens Orson spørger: "Og han sagde, han var departementschef?". Der klippes til Orson, der går foran pigerne mod kameraet – klippet er lavet som et almindeligt klip på bevægelse ('cutting on movement') - mens Charlot siger: "Og bankrøver", og Charlotte supplerer: "Og massemander". De to indstillinger hænger sammen via dialogen, men i anden indstilling befinder vi os pludselig på Lillebæltsbroen, og det er blevet mørkt. Det vil sige, at vi igen præsenteres for et tidsligt spring, som ikke forklares, og som ikke tilsvarende et spring i handlingen.

Der er ikke tale om, at tiden brydes - kronologien overholdes, men tiden fortættes. Tidens organisering problematiserer den traditionelle hollywoodske tidsfremstilling,

---

<sup>45</sup> Dette element lægger sig også til det metafiktive plan, hvor der peges på fiktionens iscenesathed overfor objektiv virkelighedsgengivelse: her bliver fiktivt lag lagt på fiktivt lag i en mobil collage; der er så at sige ingen virkelighed bagved.



hvor tid og rum er en realistisk del af handlingen (jf. continuity editing). Det vigtige er, om det er dagslys eller nattens mørke, der skal betone scenens følelse. Det er udtrykkets effekt og ikke dets logik, der er det væsentlige.

Tidens 'genkomst' med Antons ankomst i Skagen river tæppet væk under fortællingen. Præmissen var jo, at "mænd er nogle svin", som Charlot præcist formulerer det i lufthavnen, og det er denne præmis, der handlingsmæssigt sætter fortællingen i gang. Men ved, at det faktisk er Charlotte og ikke Anton, der har 'svigtet', undermineres denne præmis. Tiden bruges som 'punchline', som en tvist, ikke bare for slutningen, men også for fortællingens udgangspunkt. Hele rejsen er baseret på en fejltagelse, og vi er som seere blevet taget ved næsen. Den præmis, som vi gik ind i historien med, viser sig at være helt forkert (eller delvist, for Risby overholder til fulde præmissen), hvilket også er konklusionen handlingsmæssigt: begge pigerne finder jo kærligheden i skikkelse af en mand. Tidens tilbagevenden med Anton giver en afslutning på rejsen, men tiden har ikke fungeret som organiserende faktor. Denne måde at forvalte tiden på er hverken typisk for situationskomedien eller føljetonen, men når *Charlot og Charlotte* i første omgang må siges at være en føljeton, er tidens fortætning et træk, der peger væk fra føljetonens stringente handlings- og spændingsbue, og som ultimativt udstiller denne som en tom ramme. Dels ved den ironiske brug af rejsen som dannelsesrejse og den hermetisk lukkede og lykkelige slutning, og dels ved konstant at anfægte Hollywood-narrationens usynlige temporalitet. Med andre ord: handling- og dannelsesforløbet er så tydeligt fremtrædende, at det bliver ironisk, og tidsfortætningen gør, at føljeton-formatet kommer til at stå som et tomt format. I stedet trækkes fortællingens enkle begivenheder frem, hvilket igen peger tilbage på situationskomediens underliggende struktur, der, som allerede nævnt, netop ikke giver progression; tiden er så at sige sat i stå til fordel for en handling, der varieres og gentages igen og igen.

Opsamlende kan man sige, at situationskomedien og miniserien i *Charlot og Charlotte* blandes på en meget bevidst måde, som er med til at opbryde de fastlåsende konventioner, tv-formatet har tendens til at trække ned over udtrykket. I stedet sættes en ny form ved at blande de to former temporalt, spatielt, karaktermæssigt og strukturelt. Tidsligt og rumligt bruges situationskomediens struktur, mens udviklingen i henholdsvis personer og narration lægger sig til miniserien. Værkets strukturelle organisering, som på én gang er både syntagmatisk ahierarkisk og hypotaktisk progressiv<sup>46</sup>, står midt imellem situationskomedien og miniserien, hvilket gør, at værket sprænger de traditionelt givne rammer. På samme måde, som analysen af *I en del af verden* viste, at værket ikke *bryder med* realismen, men nærmere bygger ovenpå den, gør det sig gældende i *Charlot og Charlotte* i forhold til det formelle valg. Værket bryder ikke med henholdsvis episodeserie- og føljeton-formatet. *Charlot og Charlotte* bruger netop disse for at kunne bryde dem, og dermed opstår den underlige konstellation af både at være serielt ahierarkisk struktureret og samtidig at være struktureret over føljetonens hypotaktiske struktur. Ved nærmere eftersyn placerer *Charlot og Charlotte* sig faktisk som en hybridgenre indenfor tv-serieformatet.

## Roadmovien

*Charlot og Charlotte* præsenteres som en ”road movie tv-serie”<sup>47</sup> – den har road movien som genremæssigt forlæg, men forholder sig samtidig parodisk genren. Bertel Pedersen<sup>48</sup> skriver, at parodien med sin dobbeltstruktur kan være struktureret på fire måder. Forlægget kan enten være en bestemt *tekst*; det kan være en *stil*; det kan være en *genre*; og endelig kan der være tale om en *selvparodi*. Hvad der i denne forbindelse er interessant, er forlægget som genre, fordi den overordnede genre, road movien,

---

<sup>46</sup> I lighed med Contes to former: serialitet og proceduralisme, se p.22

<sup>47</sup> se [www.thura.dk/charlotogcharlotte/index/htm](http://www.thura.dk/charlotogcharlotte/index/htm)

<sup>48</sup> Bertel Pedersen, 1976, p.36-38

spiller sammen med de overordnede formater, episodserien og føljetonen<sup>49</sup>. Road movie-genren er bestemmende for situationskomedie- og miniserie-trækkenes formelle organisering af stoffet. En kort redegørelse for og undersøgelse af road movien som genre er nødvendig, fordi genren ikke blot er en formel organisering, men også rummer modi i forhold til indholdet. Man må derfor spørge, hvad road movie-genren kan formulere, siden den er brugt som over-genre i *Charlot og Charlotte*.

Peter Schepelemler beskriver road movien som følger:

”Alle filmene kendetegnes af en pikaresk struktur og skildrer personer, outsiders, på flugt fra eller i opposition til det etablerede samfund, på rejse gennem staterne, ofte søgende (selv)erkendelse og (selv)forståelse gennem rejsens skiftende konfrontationer, således at den geografiske hjemløshed og ustadighed bliver et udtryk for den psykiske og identitetsmæssige rodløshed og usikkerhed” [Schepelemler, 1981, p.119]

Samtidig påpeger Schepelemler, at road movien som genre er et løst begreb (han taler om en *potentiel* genre), for det første, fordi der er tale om en relativt ung genre, der knapt har nået at etablere sig endnu, og for det andet, fordi den derfor sammenlignet med mere etablerede genrer, kvantitativt ikke er særlig stærk. Det skal dog bemærkes, at Schepelemlers bog er fra 1981, og at genren siden da faktisk er blevet brugt så meget, at den må siges at have konstitueret sig op gennem 1990'erne. Af eksempler kan nævnes Ridley Scotts *Thelma & Louise* (1991), Thomas Vinterbergs *De største helte* (1996), og David Lynchs *The Straight Story* (1999).

---

<sup>49</sup> Se i øvrigt Peter Schepelemlers ”Livet som genre” (1990) for en kort gennemgang af genrebegrebet i forhold til film-mediet og fiktions-tv.

Palle Schantz Lauridsen mener godt at kunne tale om en genre i artiklen "It's not a home – it's a house"<sup>50</sup>. Han opregner tre genredefinitioner: Mark Williams, Graham Barrys og Peter Schepelerns, hvor sidstnævntes er sammenfaldende med ovenstående citat. For Williams er road movien slet og ret en film, hvori der optræder et motoriseret køretøj "af elementær betydning for handlingen" [Williams citeret af Schantz Lauridsen, p.29]. For Barry er road movien betinget af fire faktorer: et motoriseret køretøj, landevejen, rejsen og fremmedgørelse, hvor det sidste placerer den under en modernisme-modus. Dette trækkes endnu tydeligere op med Schepelerns definition, hvor identitetens destabilisering er central. Genren er fundamentalt negativ, den giver en desillusioneret fremstilling af subjektets søgen i en defaitistisk verden – der gives ingen opløftning, "der gives ingen nemme løsninger" [Schepelern, p.33]. Som det mest berømte eksempel skal nævnes Dennis Hoppers *Easy Rider* fra 1969.

Fælles for de tre definitioner er, at der skal indgå et motorkøretøj, og dermed følger, som Schantz Lauridsen redegør for, at filmen omhandler en rejse. Road movien begynder i "her-og-nu-tilværelsens psykiske normaltilstand" og udvikler sig ud fra koordinaterne "tid, rum og 'psyke'". Frem og tilbage i *tiden*, ud/hjem, tur/retur, op/ned, men også i ring eller bare ud i *rummet*, ydre/indre i forhold til 'psyken'" [Schantz Lauridsen, p.28]. Den ydre rejse er en spejling af den indre rejse: filmene "tematiserer alle modsætningen mellem angsten for at blive låst fast og trangen – især den mandlige – efter frihed" [Schantz Lauridsen, p.33]. Den ydre rejse, landskaberne, der køres igennem, bliver et symbolsk billede på den indre rejse, den indre søgen efter identitet eller frihed. Som det lyder i citatet, er det den mandlige længsel, der er typisk for genren: "Kvinder har det ellers – ud fra devicen 'Kvinder og teknik!' – med at være til grin i road-movies" [Schantz Lauridsen, p.32].

---

<sup>50</sup> Palle Schantz Lauridsen, 1987

Dette leder over i en placering af *Charlot og Charlotte* som road movie. Her er, som det mest markant adskillende fra ovenstående definition og typiske træk, tale om et udpræget kvindeligt univers, hvor mændene muligvis sætter rejsen i gang, men ellers kun optræder som bipersoner. *Charlot og Charlotte* kan ses som en fortsættelse til Ridley Scotts *Thelma & Louise*. Her er også tale om en kvindelig road movie. *Thelma & Louise* slutter med ordene ”kør!”, inden de to kvinder, tvunget af et mandsdomineret samfund, kører mod døden ud over en bjergkant. *Charlot og Charlotte* begynder fra dette ’kør’. Første afsnit skildrer det indledende møde mellem Charlot og Charlotte, baggrunden for at sætte sig i bilen og køre mod Skagen gives, og meget sigende sættes resten af rejsen, resten af tv-serien i gang, ved at lade Charlot afslutte første afsnit med ordet ”Kør!”.

### **”Road movie tv-serien” *Charlot og Charlotte***

Hvis vi holder *Charlot og Charlotte* op mod road movie-genren, vil vi på den ene side se, at der er visse karakteristika, som klart placerer serien indenfor genren, men det står på den anden side også klart, at den på markante områder forholder sig anderledes, end den traditionelle road movie. Jeg nævnte kort, at Schepelem tøver med at kalde road movien for en genre, fordi den er så relativ ung. Dette kan være en pointe, at Bornedal med *Charlot og Charlotte* videreudvikler genren. Enten parodisk eller alvorligt. Vist er Charlot og Charlotte søgende og i krise, men måden genren bruges på er ikke båret af den negative og desillusionerede grundtone, vi så opregnet i definitionen af road movien – tværtimod. Det kan dels ses som et tegn på, at værket parodierer genren. Dermed også sagt, at der vitterlig er tale om en road movie-genre, fordi den er stærk nok til at blive parodieret. Road movien som forlæg må være så tilpas konventionelt etableret, at man som seer kan adskille parodien fra forlægget, genre-parodien fra genren. Men det kan modsat også ses som et tegn på, at genren

netop ikke er færdigudviklet – og at *Charlot og Charlotte* mere end den parodierer med en afstand til genren som udgangspunkt, tager genren op som en mulighed, som et potentiale. Hvad det første angår, må *Charlot og Charlotte* ses som et brud med genren – den vender sig mod den. Hvad det andet angår, placerer *Charlot og Charlotte* sig *indenfor* genren. Gennem rejsen, og dermed gennem genren, formår Boredal at give os et anderledes billede af Danmark, end vi ville få gennem en ren parodiering, der kun vender sig mod selve formen. Genrens struktur bruges (de lighedspunkter mellem road movie-definitionen og *Charlot og Charlotte*, som jeg vil gennemgå i det følgende), uden en parodierende distance. Genrens struktur lader os rejse gennem et landskab (Danmark), hvor vi ikke er knyttet til et bestemt punkt. Det absurde i de satiriske indslag bliver netop absurde gennem de øjne, der ser tingene *udefra*. Genren tilbyder derfor en unik mulighed for, gennem den geografiske rodløshed, at se med andre øjne på den verden, som vi er en del af. Med andre ord er der ikke *blot* tale om en parodiering af formen, formen tages samtidig op som en mulighed for at vise os vores egen hverdags nogle gange absurde bureaukrati – og ikke mindst for at vise tilbage til værket selv som en hybridform mellem parodi og alvor.

I forhold til den definition på road movien, jeg ovenfor beskrev, kommer spændet mellem parodi og genrefornyelse til at stå endnu tydeligere frem. For det første i forhold til den pikareske struktur. Om den pikareske roman hedder det i *Gads Litteraturlleksikon*:

”Den pikareske roman, også kaldet skælmeroman, har en omrejsende eventyrer og gavtyv som helt. Romanerne beskriver episodisk de mange situationer og miljøer, denne antihelt ender i. Romanerne er satiriske, men også langt hen ad vejen realistiske i deres personskildring” [p.257-58]

I *Charlot og Charlotte* er der ikke tale om rejsen for rejsens egen skyld, tværtimod har rejsen et specifikt mål. Men der *er* tale om en pikaresk struktur: vi har to anti-

heltinder, som kommer ud for en række groteske situationer, inden de når dette mål. Og vi har gennem fortællingen forskellige satiriske indslag: scenen på færgen, scenen på plejehjemmet, scenen på sygehuset. Bilen som centralt element er også et typisk træk for road movien, der peger tilbage mod den pikareske struktur. Dette ekspliciterer værket selv i andet afsnit, hvor Charlottes folkevogn byttes ud med en rigtig amerikanerbil, der mistænkeligt meget ligner den bil, Thelma og Louise kører rundt. Landevejen er som tidligere beskrevet også vigtig. Flere afsnit slutter med, at vi i fugleperspektiv ser bilen kørende gennem et åbent landskab i bedste amerikanske stil. Men hvor road movien traditionelt er en amerikansk genre, der udnytter de store vidder med gennemgående highways, bliver det komisk at udfolde en road movie på de danske landeveje.

Gunhild Agger læser forskellen mellem det regionale, det nationale og det internationale som en central problematik i *Charlot og Charlotte*: "Hvad det drejer sig om, er kort sagt forholdet mellem Skagen og Manhattan, en spidsformulering af spørgsmålet om lokal forankring og national identitet i det internationale samkvens og de internationale mediers tidsalder" [Agger, p.4-5]. Og videre hedder det: "Med- og modspillet mellem dansk og amerikansk er på mange niveauer et bærende element i *Charlot og Charlotte*, genre-mæssigt, tematisk og æstetisk" [Agger, p.5]. Og det er denne problematik, der spejles ud i genrebrugen. Igen er spørgsmålet, om der er tale om en parodisk forholden sig til genren, eller om der netop er tale om en form, der formår at vise os Danmark fra et nyt perspektiv. Agger skriver: "Både på det visuelle og på det musikalske plan spændes ironi og følelse således kraftigt op mod hinanden. Hvad er hvad – og hvad skal tages for pålydende?" [p.21]. Med andre ord, der er ikke tale om et enten-eller, men om at Bornedal gør begge dele på samme tid. Han peger både ind ad mod formen, altså mod værkets struktur, i parodieringen, og ud af mod både samfundet og det udsagn, værket formulerer *om* samfundet, i genren som potentiale.

*Charlot og Charlotte's* pikareske struktur, genrebrug (road movie-genren) og format (tv-serieformatet) sammenholdt med narrationens tidslighed (den fortalte tid) giver mulighed for at læse en kronologi frem, men som jeg redegjorde for i forrige afsnit, brydes der internt i værket med en upåfaldende fremadskridende tid til fordel for en påfaldende elliptisk temporalitet. Således bliver det æstetiske udtryk både indholdsmæssigt og formmæssigt et udtryk for en tidsopfattelse, der nærmer sig tilblivelsestænkningens frem for den lineære historieopfattelse. Dette siges eksplicit af den gamle Birksted: "Man skal ikke dø en lineær død". Døden er præcis linearitetens ypperste grænse, der på én gang standser tiden og sætter den i gang. Men Birksted lever videre. Ikke i fysisk form, men for Charlot og især for Charlotte i deres nutid. Man kan argumentere, at den punktuelle struktur, hvor én episode følger den næste, og road movie-genren i sig selv er en understregning af det fortløbende, og at tiden dermed på sin vis bliver historisk eller kronologisk lineær, men her er tale om en sammenblanding af planer. For hvis selve narrationen er fortløbende, er den samtidig vertikal i sin intertekstualitet (som vil blive yderligere udfoldet i næste afsnit), og det gør netop, at der på én gang gives en karaktermæssig og narrativ progression, men at denne samtidig hele tiden akkumulerer fortidens udtryk i nuets. Der er tale om et spænd, og ikke om et konstant akkumulerende *nu*. Igen ender vi med et både-og. Der giver lineær progression (føljeton-formatet), og samtidig anfægtes denne på en demonstrativ måde – dels ved tidsellipserne, dels ved, som vi skal se i næste afsnit, intertekstualiteten.

Road movie-genren er med til at understrege tidens fortætning i forhold til tv-serieformatet. Nyhedsgenren eksempelvis udemærker sig ved et tidsligt nærvær, en aktualitet i forhold til indholdet, hvor her-og-nuet er centralt. På samme måde er sæbeoperaen struktureret på en måde, hvor den indgår som en del af hverdagen, (man kan springe adskillige afsnit over og stadig følge med, fordi den tidlige progression er



minimal). Begge disse "genrer" sigter mod et tidsligt 1:1 forhold mellem virkelighed og tv<sup>51</sup>. I *Charlot og Charlotte* har vi modsat et komprimeret forløb på 10 dage spredt ud over fire uger, hvilket gør, at handlingen bliver og kan bære at være så højspændt, som den er<sup>52</sup>. Rejsen strækker sig i bogstaveligste forstand over fire søndage<sup>53</sup>. På den måde inddrages seeren i rejsen, seeren må bevæge sig tidsligt for at kunne se alle afsnit. Tiden spaltes altså meget sigende i en fortalt tid (de 10 dage fortællingen strækker sig over) og i en fortællertid (de fire søndage, serien løber over), hvilket sætter det processuelle i fokus – seerens tidslige bevægelse er med miniserie-genren en del af værketets opbygning. Resumé, trailer og cliffhanger er alle indikatorer på, at værket forholder sig til seerens tid. Samtidig med dette peges der, som vi så i forrige afsnit, spørgende tilbage på Hollywood-narrationens tidsfremstilling, hvorfor vi får en dobbelt bevægelse i selve værket, der peger i samme retning. Værket foretager tidslige ellipser – det komprimerer tiden, men fastholder den kronologiske orden. På samme måde strækker værket sig over fire søndage, men det komprimerer forløbet til fire gange 50 minutter. Seeren underlægges altså samme bevægelse som personerne i værket. På den måde bliver tidens forvaltning internt og eksternt en indskrivning af seeren i værket.

Road movien og det pikareske bliver altså en illustration af serieformatets muligheder. Bornedal peger ved denne struktur tilbage på tv som fundamentalt iscenesat og virkelighedsfjernt, til trods for dets tidslige 'nærvær' i her-og-nu illusionen. I forhold til tv-mediet er tiden og rummet ligeså demonstrativt iscenesat som fiktionen selv. Og dermed også seeren.

---

<sup>51</sup> Der er naturligvis kun tale om en mimet tidslig parallelitet, den bliver aldrig fuldstændig – med undtagelse måske af live-udsendelser.

<sup>52</sup> Jeg er her på usikker grund, fordi det ikke er en nødvendighed at se værket over fire uger – det har jeg for eksempel ikke selv gjort i forbindelse med denne fremstilling. Når jeg alligevel nævner det, er det fordi, det er et væsentligt træk ved tv-serieformatet, at serien oftest bliver sent med en fast frekvens – som her, med en uge mellem hvert afsnit.

<sup>53</sup> Serien blev sendt klokken 20.00 på DR-TV følgende søndage i 1996: 1/9, 8/9, 15/9 og 22/9

Road moviens personer er ifølge definitionen outsiders i forhold til det omgivende samfund, men det gælder ikke fuldstændigt for Charlot og Charlotte. Charlot er lige kommet hjem fra jetsettet på Manhattan og er som sådan ikke integreret i det danske samfund. Hun passer ikke ind, til gengæld har hun et andet perspektiv på tingene, end den typisk danske. Det vil sige, at hun mere end at være en udstødt, giver mulighed for at se kritisk tilbage på det danske samfund. Og flere gange hører vi hende protestere mod forskellige danske forhold (bureaukratiet og janteloven på færgen mellem Sjælland og Fyn, forstanderindens formynderi på plejehjemmet). Hun giver stemme til en kritisk distance til det danske samfund. Hun kan således godt ses som en outsider, ikke fordi samfundet som sådan har udstødt hende, men fordi hun i bogstaveligste forstand har været "outside Denmark".

Charlotte derimod er en sand udstødt på flere måder. For det første i forhold til Jobs Børn, som hun har forladt og derved skaffet sig en dødsdom på nakken. Men her er muligheden for 'tilgivelse' til stede: hun kan vende tilbage til sekten og dermed blive 'frelst'. For det andet er Charlotte ved sin indtrædelse i Jobs Børn blevet udstødt af sin familie. Da hun ikke længere er medlem af Jobs Børn tager hendes forældre hende tilbage, og rejsen er for Charlottes vedkommende ikke udløst af at være udenfor, men tværtimod af at være budt tilbage til, hvor hun oprindeligt hørte hjemme. Hvis den traditionelle road movie foregår på kanten af samfundet, hos outsideren på vej væk fra samfundet, fordi der ikke kan etableres nogen indpasning, er *Charlot og Charlotte* tværtimod én lang bevægelse mod en sådan indlemning. Fortællingen begynder i et svigt fra Charlot og Charlottes henholdsvis kærester, men vi ender ud med to nye parforhold. Charlot ender med mand og barn og hus og pæretræ, solidt indlemmet i det nordjyske. Charlotte finder hjem til sin familie, der byder hende velkommen, hvorefter hun bryder med den ramme, hun i første omgang var sat i.

Hvor Charlotte i bogstaveligste forstand har haft rollen som udstødt, har hun til gengæld i forhold til det danske, i forhold til danskheden, været prototypisk. Det vidner hendes lejlighed om, som Charlot meget rammende betegner som rigtig dansk småborgerlighed. Faktisk er hele Charlottes fremtid planlagt indtil hun møder Charlot, der tegner billedet af Charlottes fremtid som følgende:

”Det rager mig, om du vil sidde og skide i den her lille småborgerlige lortelejlighed i Valby og vente på at skæbnen får dig skruet ned i et eller andet dødssygt ægteskab med Anton og amagerhylde og Hjorting om onsdagen og sidde med lørdagsbirkes på overlæben.” [Charlot i første afsnit af *Charlot og Charlotte*].

Det er dette billede, Charlot ender med at opfylde, og det er dette billede, Charlotte ender med at bryde med og i stedet rejse til Manhattan med sin nye kæreste. *Charlot og Charlotte* beskriver to anti-heltinder, men de er ikke outsiders på vej væk fra samfundet. Charlot er på vej ind i det danske samfund igen, og Charlotte ender med at bryde med sin egen hæmmende småborgerlighed.

Road moviens personer er fremmedgjorte, i krise og i konstant søgen efter frihed, som Charlot og Charlotte også er. Men Charlot og Charlotte er flade figurer, og søger som sådan ikke mod en større selvforståelse. De er hver især ude af balance, og sammen skaber de derfor en perfekt balance. Minus og plus går lige op: Charlot er følelseskold og Charlotte kan ikke holde sine følelser tilbage. Charlot er udfordrende og udfarende, og Charlotte er fuld af hæmninger. Men samtidig er der tale om to parallelfigurer, som Agger bemærker: ”Men de er også parallelfigurer, sat i samme situation af en ironisk skæbne og en tilsvarende instruktør” [Agger, p.4]. Det er paralleliteten, der holder dem sammen. Hvad fortællingen udfolder er i første omgang en tilnærmelse til en symbiose mellem de to kvinder, ultimativt i tredje afsnit, hvor de ser ind i hinandens sjæl; og i anden omgang en separation af den frembragte symbiose ud i to individer.

Fortællingen viser udviklingen fra seriefigurer til individuelle subjekter. De to kvinder er stadig forbundne, men fortællingen ender med at skille dem fra hinanden. Dels geografisk og dels ved at erstatte det unikke venindeskab med to ægteskaber. Dette hænger sammen med den geografiske og psykiske hjemløshed, som er typisk for roadmovien.

### **Klichéen i det indre rum**

Den høje grad af stilbevidsthed, tilstedeværelse af en meget synlig bagvedliggende organisator og de flade figurer gør det svært at tale om et indre psykisk rum, og deraf naturligvis også at se dette indre psykiske rum spatialiseret ud i omgivelser. I stedet handler det for Charlotte, som allerede nævnt, om at komme geografisk hjem. I første afsnit siger Charlot: ”Det er mig, der styrer mit liv. Det er mig, der får den her forpulede klode til at dreje rundt, og jeg finder mig ikke i, at den kører den forkerte vej.” I andet afsnit siger hun modsat: ”We’re puppets on a string. Vi gør bare, hvad instruktøren beder os om.” Hun er her ydmyg i forhold til den verden, som er instruktørens i bogstaveligste forstand, og lader sig styre. Rejsen bliver et sted for karakterudvikling, men med en instruktørs distancerede iscenesættelse som iøjnefaldende anti-empatisk. Vi bevæger os ganske rigtigt mod en større bredde og dybde, som vi ser i de to yderpunkters tilnærmelse af hinanden, men samtidig bibeholdes distancen til personerne.

Således er det symptomatisk, at de store følelser, der i andet, tredje og fjerde afsnit er tematisk bærende, er udbasuneret i omgivelser i form af store skilte med ordene ‘tro’, ‘håb’ og ‘kærlighed’. Det indre rum ekspliciteres som tre fede klichéer – og det indre i det ydre ekspliciteres som skilte med det indres klichéer opstillet undervejs på rejsen.

At der er tale om klichéer, vidner remsen 'tro, håb og kærlighed' om<sup>54</sup>. Klichéen indlejrer en dobbelthed mellem at være almengyldig og banal. *Politikens Nudansk ordbog*<sup>55</sup> definerer klichéen således: en "forslidt udtryksmåde el. frase" og henviser synonymt til floskel og banalitet. Klichéen er almengyldig, og derfor gentages udtryksmåden/frasen igen og igen til den til sidst bliver fortærsket og kan kaldes kliché. Med til kliché-statusen hører dermed en vis banalitet, fordi gentagelsen i sig selv har gjort udtrykket indlysende og fortærsket. Denne dobbelthed ligger også i de tre skilte – de udstiller deres egen kliché-status ved deres stilistiske udformning. På kærlighedsskiltet er der eksempelvis tegnet et stort, naivt hjerte bag bogstaverne. Men udleveringen af fortællingens gennemgående tematiske og indholdsmæssige klichéer, rummer samtidig også en sandhed, som er lige så banal som den er almengyldig. Henrik Uth Jensen ser i artiklen "Genre undervejs: Road movien i 90'erne"<sup>56</sup> *Charlot og Charlotte* som den ultimative og finale road movie. Han ser Charlot og Charlotte som den henholdsvis kritiske og naive læser, og fæstner sig ved Charlots figur:

"En figur som Charlot forandrer for alvor genrens spilleregler ved hele tiden at gennemskue og kommentere klicheerne. Det er ikke nok at citere længere, når personer på handlingsplanet har set lige så meget film som vi og ligeledes genkender situationen. Når selv fiktionens personer bemærker deres egen virkelighed som et citat, skrider fundamentet for en fortælling." [p.82]

Charlots figur lader os genkende klichéerne som netop klichéer – som banaliteter. Men herved skrider fortællingen ikke nødvendigvis, som Uth Jensen konkluderer. Han skriver netop, at fortællingen opstiller to læsere – den kritiske og den naive. Charlotte

---

<sup>54</sup> Der er ikke blot tale om klichéer, men om et bibelcitater: "det klinger også af Paulus 1. brev til korintherne, kap. 13, der handler om kærlighed: "Talte jeg med menneskers og engles tunger, men ikke havde kærlighed, da var jeg et rungende malm, eller en klingende bjælde. [...] Nu ser vi jo i et spejl, i en gåde, men da skal vi se ansigt til ansigt; [...] Så bliver da tro, håb, kærlighed disse tre; men størst af dem er kærligheden." Det er en gribende tekst, der da også ofte citeres, og hvoraf dele er gået ind i sproget sammen med nøglebegreberne." [Agger, p.27]

<sup>55</sup> *Politikens Nudansk ordbog*, 1992/1994

opstilles med andre ord som et alternativ til den gennemskuende, kritiske læser. Som tidligere beskrevet er de to kvinder ikke blot modsætninger, men også parallelfigurer – og dermed ligeværdige. De bevæger sig i retning af hinanden, uden at den ene valoriseres højere end den anden. Så konklusionen, at Charlottes naive læserrolle er lige så gyldig som den altid distancerede kritiske, kan lige så vel drages. Og dermed er fundamentet, modsat Uth Jensens konklusion, lagt for en fortælling.

For at vende tilbage til klichéen, så peger Charlottes figur på den almengyldige side i klichéens 'dobbelstruktur'. Klichéen og den naive læserrolle hænger sammen, hvilket peger tilbage mod genrebrugen. *Charlot og Charlotte* når genrens grænse ifølge Uth Jensen:

”*Charlot og Charlotte* markerer på mange måder en grænse for såvel genren som for den selvrefleksive fortælling. Hvad der ligger på den anden side, kan vi kun gisne om, men serien er tydeligvis et foreløbigt endepunkt for den formalistiske road movie” [p.82]<sup>57</sup>

Charlotte står som alternativ til den kritiske, selvrefleksive læsning og fortælling: hun peger i en transcendent og åndelig retning. Hun knyttes til religionens både onde (Jobs børn, pastor Zeem) og gode (Birksted som skytsengel, sommerfuglen som lader sit liv for Charlot og Charlotte i tredje afsnit), derudover er hun vokset op i et indremissionsk hjem. Hun knyttes endvidere til det mystiske (sandsigersken, intuition i forbindelse med skrabeloddet, besættelsen i fjerde afsnit, da pastor Zeem kommer for at hente hende hjem). Spørgsmålet er, om ikke Charlotte indirekte kommer til at stå

---

<sup>56</sup> Henrik Uth Jensen, 1997

<sup>57</sup> Uth Jensen skelner mellem den formaliserede og den formalistiske road movie: ”I den formaliserede road movie bliver genren en skabelon, der anvendes til en ritualiseret gentagelse, mens den i den formalistiske road movie bliver et system af forventninger, som filmen kan trække på uden selv at blive en del af det. [...] den enkelte instruktør med en stigende formbevidsthed må vælge enten at undertrykke eller ironisere over klichéerne.” [p.74] Som citatet angiver, placerer *Charlot og Charlotte* sig som en formalistisk road movie.

som en kommentar til netop den selvrefleksive fortælling, som en tilbagevenden til og en positiv valorisering af den naive læsning af henholdsvis fortællingen og klichéen? For det er her betydningen skabes, det er her empatien ligger – ikke i den kritiske læsning, der blot kan pege på det genkendelige og identificere det som genkendeligt. Svaret må i forhold til fortællingen være, at der er tale om et både-og og ikke, som implicit ligger i Uth Jensens negative læsning af serien, om et enten-eller. Der er ingen af polerne, der bliver stående gennem fortællingen – Charlot og Charlotte bevæger sig mod hinanden, som allerede redegjort for. Desuden er Charlot ikke altid den kritiske gennemskuer: ”Den erfarne Charlot gennemskuer ham [Poul Teddy] ikke, før det er for sent. Det er helt i tråd med, at hun heller ikke gennemskuede sin kæreste Kjær” [Agger, p.17].

For at afslutte sammenligningen mellem road movie-genren og *Charlot og Charlotte*, er det det *kvindelige* rum, der springer tydeligst afvigende i øjnene. For som skrevet omhandler genren typisk den mandlige længsel og dermed den mandlige helt. Denne omvendning, som dels skal læses sammen med den ikke-parodiske *Thelma & Louise*, som *Charlot og Charlotte* eksplicit forholder sig (parodisk) til<sup>58</sup>, og som dels skal læses som en kommentar til den traditionelle road movie, kan stå som et overordnet billede på, hvad serien gør i forhold til sit genreforlæg. Den vender tingene på hovedet – mand bliver kvinde, men samtidig fastholdes genrebilledet. Hvis ikke, ville man ikke kunne klassificere den som en ‘road movie tv-serie’. Tv-serieformatet er med til dels at udvikle genren. Road movie-genren kan i kraft af formatet tages helt bogstaveligt: rejsen er seerens rejse over 4 afsnit. Og det er dels med til innovere genrekonventionerne, fordi tv-serieformatet i sig selv er underlagt visse konventioner, som tidligere beskrevet. Genre og format spiller sammen og op mod hinanden. Igen

---

<sup>58</sup> Gunhild Agger skriver: ”Det mest oplagte genreforlæg for *Charlot og Charlotte* er i denne forbindelse den amerikanske road-movie *Thelma and Louise* (1991) [...] I 2. del refereres der på én gang direkte og distancerende til forlægget, da en ivrig journalist, der i øvrigt ikke gør nogen særlig

må jeg citere Agger, der i forbindelse med genrebrugen skriver: ”Hos Boredal er der dog ikke tale om blot overførsel af en formel, men hele tiden om en anvendelse med sideblik, forbehold, kommentarer og undtagelser” [Agger, p.12]. Genre og format tangerer hinanden og arbejder sammen om et nyt udtryk, *samtidig med at de begge bliver stående som genkendelige inden for hver deres kategori, som henholdsvis. road movie, episodeserie og føljeton.*

## Metarefleksion i tv

Scott R. Olson skelner i ”Meta-television: Popular Postmodernism”<sup>59</sup> mellem tre måder, hvorpå tv kan være metatekstuel. Det drejer sig om 1) medie-refleksivitet, 2) metagenerisk (”metagenericism”) eller genrereflekterende struktur, og endelig 3) tv-tekstens selvrefleksion eller autodekonstruktion. Tv-teksten kan altså være reflekterende over sit medie, over sin genre og over sig selv som tekst.

Det medierefleksive lag konstitueres som ”audience awareness” [Olson, p.286], som publikumsbevidsthed, enten i kraft af direkte henvendelser mod publikum, hvorved fiktionens virkelighedsillusion nedbrydes, fordi læserens egen virkelighed inddrages i fiktionens; eller i kraft af en fokusering på skuespillerens *rolle*, hvorved seerens *egen* off-screen-rolle træder frem og gør en identificering umulig, igen med det resultat at fiktionens virkelighedsillusion brydes. Det medierefleksive lag kan også manifestere sig som intertekstualitet mellem tv-teksten og andre lignende tv-tekster.

Det metageneriske lag viser sig i forhold til genrekonventionerne, som igen tydeligst viser sig i henholdsvis ikonografi, arketyper og sceneri (”setting”). Den metageneriske tv-tekst blander, reflekterer og dekonstruerer de oprindelige genres konventioner, og

---

heldig figur, spørger ”Kan jeg skrive, at det er Dem, der er det nye danske svar på *Thelma and Louise*?” [1998, p.9] Se i øvrigt afsnittet om *Thelma & Louise* [Agger, 1998, p.10-12]



skaber derved en ny tekst, oftest med parodien som grundform. Denne form for metarefleksivitet kræver en høj grad af genkendelighed hos publikum.

Endelig lader det selvrefleksive, autodekonstruerende lag sig bestemme i forhold til narrationens formelle organisering. Den selvrefleksive tv-tekst blotlægger denne og lægger sig dermed til narrationens formelle princip og ikke til selve repræsentationen. Den narrative stil dekonstrueres for at ende ud med en ny form. Dette er modsat de to ovennævnte mekanismer: "Intertextuality and metagenericism deconstruct television without altering its form" [Olson, p.289]. Ved at forholde sig metarefleksivt til det formelle aspekt af tv-teksten, gøres der dels opmærksom på teksten selv som artefakt, og dels på tekstens kontekst, fordi den forholder sig eksplicit fortolkende til sig selv, og dermed inddrager fortolkningens sekundære, kontekstuelle status i selve teksten.

## **Metarefleksionen i *Charlot og Charlotte***

De ovennævnte former for metarefleksion er alle at finde i *Charlot og Charlotte*. Man kan ikke se *Charlot og Charlotte* uden uvilkårligt at nikke genkendende til forskellige eklektiske elementer. For så vidt er det ikke interessant fra ende til anden at lede efter alle de eksempler, serien frembyder, fordi det nærmere vil fremstå som en repetition af seriens enkelte momenter end som en brugbar analyse af det metarefleksive. Alligevel vil jeg fremdrage *eksempler*, og netop kun eksempler, på de tre former metarefleksion: den medie-, den genre- og den selvrefleksive, og undervejs forsøge at drage konklusioner for, hvad de enkelte former betyder for det samlede udtryk.

Jeg har allerede været inde på det medierefleksive lag under gennemgangen af tv-serieformater og -genrer, men netop det medierefleksive lag er vigtigt i forhold til Bornedals forholden sig alvorligt til tv-mediet og dets potentiale og formåen. Det

---

<sup>59</sup> Scott R. Olson, 1987

første, der derfor skal undersøges, er overordnet tv-genren: situationskomedien henholdsvis miniserien. Som allerede konkluderet, bruges begge formers formelle organisering i en blanding, der sammen med den overordnede genrebrug skaber en ny hybridform: road movie tv-serien, hvor både road movien og tv-serien har med formen at gøre. Derudover er det nødvendigt at gå tættere på værket, for at vise, hvordan publikumsbevidstheden etableres.

To steder gøres der direkte brug af seerens fjerde dimension foran skærmen. I andet afsnit henvender Charlot sig sigende mod seeren: hun kigger direkte ind i kameraet, noget der ellers ikke ses i værket. Situationen er, at Charlotte vil købe et skrabelod for at skaffe penge. Charlot er, som den kynisk gennemskuende, selvfølgelig imod dette, hvor heldet og ikke hun selv, er afgørende. Charlotte argumenterer, at ”nu om dage er der aldrig nogen, der vinder i historierne, alting er så kedelig realistisk. Men hvis vi kalder på Birksted...”. Charlot overgiver sig, og mens Charlotte løber ind i købmandsbutikken, kigger Charlot meget sigende mod seeren. Charlots selvforståelse hænger sammen med seeren: begge ved godt, at i den virkelige verden, er der ingen, der vinder, fordi alting netop er så kedelig realistisk. Charlot er, præcis som Uth Jensen skriver, den kritiske læser, men samtidig overtrumfes hun igen og igen af Charlottes naivitet og Boredals ikke-realistiske iscenesættelse. For selvfølgelig vinder de på skrabeloddet. Dette er ikke en kedelig realistisk fortælling, og man kan sagtens kalde på sin skytsengel. I sidste instans underbygger Charlots indforståede blik mod seeren derfor også den naive læsnings validitet i forhold til serien.

For at koble tilbage til det medierefleksive, er denne umiddelbare nedbrydning af fiktionens rum, som er Scotts konklusion på en direkte læser-/seerhenvendelse, for mig at se en styrkelse af fiktionens rum. Eller måske er konsekvensen snarere et større skel mellem fiktion og virkelighed, hvor dette skel er indskrevet i værket Den

kontekstuelle indlemning i værket et typisk postmodernistisk træk<sup>60</sup>. Værket rummer *både* et rent fiktivt og næsten demonstrativt ikke-realistisk lag, manifesteret med Charlottes kontakt til det åndelige og overnaturlige og dettes naturlige tilstedeværelse gennem værket, *og* et kontekstuel lag, manifesteret ved Charlots figur som stand-in for seerens skepsis og kritiske distance.

Det andet eksempel på en direkte publikumshenvendelse er i begyndelsen af tredje afsnit. Her starter scenen med et klaptræ, der klapper, som en direkte indikator på, at vi går fra seerens virkelighed til tv-seriens fiktion. Og igen ser vi, at seerens virkelighed på denne måde er indskrevet i værket. Det skarpe skel mellem fiktion og virkelighed, som klaptræet bogstaveliggør, er ikke så skarpt endda, fordi det selv er en del af fiktionen: det vises efter resuméet og efter titel-introen. Jeg beskrev under de teoretiske overvejelser, at det særlige for tv-fiktionen er dette blend af eklekticisme og bricolage, og at ikke blot eklekticismen, men *også* bricolagen er en del af værket. Som en første forudsætning for dette er, at seerens niveau er tydeligt fremskrevet i tv-teksten. Det er præcis, hvad den direkte publikumshenvendelse er udtryk for: en tydelig fremskrivning af seer-niveauet i fiktionen.

Den anden form for medierefleksion, intertekstualiteten, er bærende for *Charlot og Charlotte*. Fra enkeltpersoner til hele scener, der er intet, der står for sig selv som autonomt udtryk. Om der er tale om henvisninger til andre tv-serier, teaterstykker, film, filmiske personer, virkelige personer, genrer eller citater. Helt ekstremt er dette forhold i tredje afsnit, hvor Charlot og Charlotte tager et ægtepar op, som er kørt galt i deres bil. Manden og kvinden fremfører et absurd skuespil på bagsædet, indtil det til sidst bliver for meget for Charlot, der smider dem ud af bilen. Efterfølgende lyder det fra Charlotte: ”Det er som om, jeg har set det her før”, hvortil Charlot svarer: ”Det var en scene fra en Bergman-film”. Ikke alene bruges intertekstualiteten som en del af

---

<sup>60</sup> Se redegørelse for Hutcheon p.88-90

værket, men den kommenteres også af værket selv. Dette vender jeg tilbage til i forbindelse med det selvrefleksive niveau.

Af andre referencer er især kriminalkommissær Orsons figur interessant. Agger skriver følgende rammende karakteristik af Orson:

”Han er udstafferet som klassisk detektiv, med hat, lys cotton-coat, han ryger og drikker (”Flasker modtages!”). Han er kraftig af statur, og hans ansigt er som regel overskygget af hatten. Han bevæger sig gerne ad tågede kajer i tusmørke. Han har en poetisk side. Han er ikke bange for selv at vove pelsen, som det ses på motellet, han lader sig ikke slå ud, men fortsætter støt på sporet, og i modsætning til andre medlemmer af korpset kan han gennemskue mønstret i begivenhederne.” [Agger, p.31]

Aggers videre udlægning af Orson er imidlertid kun en lille del af hans funktion i serien:

”Orson er kort sagt noget af en konstruktion, og det bekræftes også af hans afsluttende aktion: han lader pigerne beholde pengene fra bankrøveriet, fordi ”Jeg hader historier, hvor de mister pengene til sidst.” I fremstillingen af Orson er der virkelig dømt kliché” [Agger, p.31]

Muligvis kliché, men som allerede skrevet, bruges klichéen ikke naivt af Bomedal, og således heller ikke Orsons figur. Han ligner i ikonografi, gestik og stemmebrug mistænkkelig meget Orson Welles. Seeren, der er bekendt med Orson Welles’ fremtoning, er ikke i tvivl om denne reference (særligt til filmen *Touch of Evil*<sup>61</sup>), og skal heller ikke være det, qua. navnesammenfaldet. I første omgang etableres en reference til en stor filmand, skuespiller og instruktør<sup>62</sup>, der bruges som et eksplicit

---

<sup>61</sup> Orson Welles: *Touch of Evil*, 1958

<sup>62</sup> Orson Welles har instrueret og spiller selv hovedrollen i en af filmhistoriens største film, *Citizen Kane* (1941), som *Charlot og Charlotte* i øvrigt formulerer sig negativt op ad i sit budskab. David A.

billede på Bornedals egen implicite rolle. Bornedal som instruktør er ikke fysisk tilstede i filmen, men er derimod tilstedeværende som styrende instans. Med Orsons ret pludselige opdukken i andet afsnit gives en stemme og en fysisk krop til den styrende, men ellers usynlige instruktør. Orsons rolle er netop karakteristisk ved at være mer-vidende i forhold til Charlot og Charlotte. I sidste afsnit opsummerer han alt, hvad der hidtil er sket i serien:

”Først så ødelægger I et af Københavns mest celebre bryllupper, og samme dag overværer I pastor Zeem, der kvæler og drukner en af sine egne disciple. Hmm. Så kidnapper I en døende mand og efterlader hans hensjælede legeme i en lænestol [Alt dette finder sted, før Orson aktiveres i historien!]. Så møder I denne sindssyge psykopat-transvestit Paul Teddy og ser mig blive dolket i ryggen. Hmm. Hvorefter I kupper et plejehjem og sender hele banden ned til Syd-Spanien. Og så bliver en mand hakket ihjel for jeres åsyn, og så snupper I sgu hovedrollen i *Hamlet*. Hå, hå, hå, hå. Ikke ligefrem hverdagskost, vel?!?!”  
[Orson, 4.afsnit af *Charlot og Charlotte*]

Til denne svada siger Charlotte: ”Jeg tror, det er skæbnen”, hvortil Orson svarer: ”Skæbnen???” og griner højlydt – underforstået, at det i hvert fald ikke er skæbnen, men måske snarere Bornedal, der er skyld i alle episoderne. Men Orsons instruktør-reference punkteres i fjerde afsnit, hvor Charlot siger: ”Orson, du minder mig om Orson Welles. Og så hedder du også Orson”. Charlot gennemskuer Orsons metatekstualitet. Serien kommenterer altså sit eget virkemiddel, og den punkterer publikums tilfredsstillelse ved selv af genkende referencen, fordi referencen bliver

---

Cook skriver om *Citizen Kane*: ”*Citizen Kane* concludes with the mystery of its central figure unresolved. The identity of ‘Rosebud’ is clearly inadequate to account for the terrible emptiness at the heart of Kane, and of America, and is meant to be [...] ‘Rosebud’ becomes a perfect symbol of Kane’s inability to relate to people in human terms, or to love, and the ultimate emblem of his futile attempt to fill the void in himself with objects” [Cook, p.409]. Filmen viser os et fyldigt portræt af Kane, men ender ud i det meningsløse ”Rosebud”. *Charlot og Charlotte* viser os to karikerede figurer, og bruger ikke metaforen (”Rosebud”), men klichéen (tro-, håb- og kærligheds-skiltene). Modsat Kane, ejer Charlot og Charlotte ingenting, men ender med den kærlighed, Kane aldrig opnår.

nævnt eksplicit. Når Orson reagerer på Charlots replik ved først at sige, at han ikke kender "den Herre", er tilliden til fiktionen i en vis forstand bibeholdt, fordi Orsons figur på mystisk vis godt kan tænkes at være Orson Welles. Men når han dernæst spørger: "Ligner jeg virkelig Orson Welles?", differentieres der mellem Orson-figuren og Orson-referencen. De glider ikke længere sammen i samme figur, hvorved fiktionen punkteres.

Bornedal bruger i høj grad filmiske referencer, både genremæssigt og referencer til konkrete film. Det er især i denne brug af intertekstualitet, serien manifesterer sig medierefleksivt. I begyndelsen af tredje afsnit, hvor Charlot og Charlotte tager en kvinde op, der viser sig at være Paul Teddy i forklædning, nævnes både *Gysertimen*, *Ondskabens Øjne* og *American Psycho*, og manden i kvindeskikkelse sammen med den uhyggelige stemning<sup>63</sup> henleder tanken på Hitchcocks *Psycho*<sup>64</sup>. Medierefleksiviteten i *Charlot og Charlotte* viser sig således, udover den direkte henvendelse til seeren bag tv-skærmen, i sin insisteren på at trække forskellige filmiske (og litterære) intertekstuelle referencer ind i tv-formatet. Herved foregår en nedbrydning af det traditionelle skel mellem film og tv<sup>65</sup>, og i sidste ende peges dermed på en nytænkning af tv-mediet.

Jeg har allerede været inde på genrerefleksiviteten i forhold til road movien. Mere specifikke genre-aspekter vil jeg for gennemgang henvise til Gundhild Aggers arbejdsoplysninger, *Genrebilleder i dansk TV-fiktion*, hvor *Charlot og Charlotte* læses ud fra dens genrebrug. Agger holder tv-serien op imod henholdsvis eventyrkomedien, road movien, gyseren, krimien, spøgelseshistorien, Morten Korch-traditionen og den

---

<sup>63</sup> Som Charlotte siger: "Pludselig går det op for mig, at det regner og tordner og er mørkt udenfor, og der sidder en mand med rød læbestift og mascara, der løber, med en lang, lang kniv, somhan vil slå os ihjel med"

<sup>64</sup> Alfred Hitchcock: *Psycho*, 1960. Jeg tænker her på slutningen, hvor hovedpersonens, Norman Bates, dominerende mor viser sig at være selvsamme Norman Bates i dametøj.

<sup>65</sup> Se p.7

danske folkekomedie. Som det fremgår er der i høj grad tale om på genreblandinger, hvilket igen peger mod parodien. Linda Hutcheon ser parodien som en særlig postmodernistisk form, fordi den på én gang forholder sig til sit forlæg, men samtidig gør det i en distanceret formel bevægelse modsat forlægget. Parodien integrerer fortidig tekst med sig selv som ny tekst, og dermed sker der en lukning i hullet mellem nutid og fortid, fortiden opskriver sig i nutiden, der netop forholder sig, med Scotts ord: reflekterende og dekonstruerende til den oprindelige form. Men når Scott taler om 'metagenericism', taler han hovedsageligt om tv-programmer, der forholder sig til andre tv-programmer: "If a program uses the generic structure of another program by conspicuously borrowing its iconography, archetypes, and setting, it reflects on and deconstructs the native genres of television. This process of self-consciously reassembling af is *metagenericism*" [Soctt, p.288]. Som vi så i forbindelse med intertekstualiteten i *Charlot og Charlotte*, er det ikke primært tv-former, der parodieres, men netop film og filmiske genrer. Dermed kommer det metageneriske til at understøtte opbrydningen af det skarpe skel mellem film og tv.

Agger spørger, om der kan findes "en samlet holdning til brugen af genrer" [Agger, p.31], men kommer ikke til nogen entydig konklusion. Hun skriver ganske vist, "at føljetonen ikke blot handler om, hvad vi fokuserer på, men i høj grad også om hvordan vi vælger at fokusere på det. Hvordan vi omgås med genrer, med traditioner, med æstetik" [Agger, p.32], og det siger hun ud fra seriens brug af "stilisering, pastiche, parodi, satire i skønsom, overraskende og underholdende blanding" [Agger, p.31]. Det er for så vidt rigtigt, men det handler ikke blot om genrerne, men måske snarere om hele formen. De stilistiske, formelle greb er forskellige fra genrerne. Når der ikke umiddelbart kan fremskrives en samlet holdning i værket, hænger det sammen med, at der, for mig at se, ingen er. Agger fremdrager føromtalt Bergman-scene som et

eksempel på det mindre vellykkede<sup>66</sup> i værket, men jeg ser den netop som det ultimative billede på, at værket ingen overordnet holdning har. I forhold til resten af værket, hvor forskellige episoder og personer dukker op igen senere hen i historien og derfor skaber en, omend løs, form for narrativ kontinuitet, virker netop denne scene mærkelig påhæftet uden noget egentligt formål i forhold til narrationen, og det er derfor, den kan efterlades på landevejen så let, som det sker. For scenen får heller ikke efterfølgende betydning for narrationen. Det vil sige, at scenen i en vis forstand fungerer som *excess*<sup>67</sup>. Når referencen så oven i købet udtales direkte af hovedpersonerne, er det et kraftigt vink om, at vi som seere bliver gjort opmærksomme på noget her. Det, vi gøres opmærksom på, er hele den episodiske opbygning, som peger tilbage på situationskomediens struktur. For samtidig med at *Charlot og Charlotte* viser en progression, narrativt såvel som karaktermæssigt, viser den også en række episoder, som er lige så uforbundne og ahierarkisk organiserede, som udviklingen er overtydeligt påpeget og banal. Bergman-scenen er derfor et glimrende billede på den manglende sammenhæng, og måske i yderste konsekvens: det manglende midtpunkt, som gør serien postmodernistisk. Scenen, som påpegede episodisk, peger samtidig problematiserende tilbage på føljeton-strukturens hierarkiske progression, og dermed på hele værket som en dannelseshistorie. At det netop er Bergman, der bruges til at vise dette, gør, at scenen bliver ekstra sigende. I *Charlot og Charlotte* som postmodernistisk værk ligger indlejret den modernistiske Bergman, der findes en indre spænding i værket mellem modernismen og postmodernismen. Ikke blot i en tilfældig scene, men netop i denne scene, der peger på, at modernismens søgen efter eller omkring et muligt undvigepunkt<sup>68</sup>, i

---

<sup>66</sup> Agger bruger ordet "søgt" [p.33] om scenen.

<sup>67</sup> Se note 27, p.38

<sup>68</sup> Undvigepunktet er et begreb, jeg har hentet fra Jørn Erslev Andersens læsning af et Niels Frank-digt i *Vandmærker* [1999], men som meget rammende kan bruges til at bestemme forskellen mellem modernisme og postmodernisme. Undvigepunktet er det punkt, der er digtets (eller her: værkets) anledning, men som ikke er til stede som andet end den refleksion, den har igangsat. Undvigepunktet er



virkeligheden er en søgen efter noget, der ikke kan findes. Det utilgængelige, det ufremstillelige, undvigepunktet, er i postmodernismen et ontologisk grundvilkår. Og det er, hvad serien viser med sin synlige iscenesættelse.

Den sidste form for metarefleksion, Scott opregner, er autorefleksionen. *Charlot og Charlotte* forholder sig ofte fortolkende til sig selv, og værket citerer sig selv og bliver dermed selvhenvisende og måske oven i købet selv-genererende. Et eksempel på det selvfortolkende er skiltene, der metonymisk samler hvert af de tre sidste afsnit under en overskrift. Et andet er den overskrift, der følger hvert afsnit. Overskriften er et citat fra det afsnit, den dækker, og står som følge deraf i citationstegn. Værket, som citerer andre værker, citerer også sig selv, og forholdet mellem original og kopi/citat bliver uafgørligt. Charlots replik om, at kriminalkommissær Orson ligner Orson Welles, er ligeledes en kommentar til værkets egne virkemåder. Et af de mest eksplicite eksempler på det selvfortolkende, ses imidlertid i andet afsnit, hvor Charlot siger: ”We’re puppets on a string. Vi gør bare som instruktøren siger”. Det er præcis, hvad de gør. Og mere generelt: det er præcis, hvad serien viser os igen og igen ved at have en så tilstedeværende instruktør, som tilfældet er. Som ovenfor konkluderet, er instruktørens selv- og meta-iscenesættelse og suveræne styring netop en væsentlighed for at kunne placere værket som postmodernistisk. Tolkningen ligger indlejret i værket selv, hvilket gør den analytisk svært tilgængelig. Den siger det hele selv, fordi den *kan* sige det hele selv: gennem allerede artikulerede tekster og gennem en suveræn subjektiv konstruktion. *Charlot og Charlotte* er udtryk for et værk, som er på fuld højde med sin analytiker.

Hvordan passer dette sammen med Charlottes naive læserrolle? Det gør det ikke. Og dog. Spørgsmålet er, om ikke den eneste, der fuldt ud kan læse dette enorme værk med disse uoverskueligt mange referencer, er konstruktøren skråstreg instruktøren, altså

---

altså et dobbelpunkt mellem en fraværende anledning og en nærværende refleksion. Undvigepunktet

Bornedal himself. Værket er i en vis forstand ikke blot på højde med, den er også over seeren. Og det vil sige over analytikeren, fordi seeren for nødvendigvis må agere analytiker for at kunne se tv-serien. Seeren er i forhold til flere af de nye tv-serier, som falder ind under postmodernismen, netop kendetegnet ved at være analytiske afkodere af disse hybride former. Tv-serier som *Riget* og *Twin Peaks* kræver af sin seer, at man genkender de forskellige genrer, citater, intertekstualiteter og parodier, der gøres brug af. Hos Bornedal er både den almindelige seer og analytikeren overladt til rollen som naiv læser, der kan gå på opdagelse i værket, men som ikke skal gøre sig nogen forhåbning om nogensinde at kunne favne det. Paradoksalt nok kan værket nemlig kun favnes i en naiv læsning på diegesens niveau. Læser man serien naivt, ender man med en hermetisk lukket fortælling: alle ender bindes bidende ironisk sammen til sidst. Og paradoksalt nok er det en kritisk læsning, der leder frem til accepten af den naive læsning. De to læsemåder betinger præcist hinanden, og endnu engang ender vi ved den postmodernistiske modus, hvor paradokset bliver stående internt i værket. Det, der tages afstand fra, bliver stående side om side med kritikken.

## Intertekstualitet og postmodernisme

Hvordan er metarefleksionen, som vi så gennemgået ovenfor, postmodernistisk? For at besvare dette, er det nødvendigt at se nærmere på tidsbegrebet. Tid<sup>69</sup> kan ses ud fra to positioner: den traditionelle/klassiske og den postmodernistiske. Den traditionelle opfattelse af tiden er den kronologiske, historiske bevidsthed. I denne opfattelse ligger en finitet, en afgrænsethed og en uforanderlighed indlemret. Når noget er sket er det gennem et historisk synspunkt afgjort og står derfor ikke til at ændre. Den postmoderne tidsopfattelse er nærmere en tilblivelsestænkning. I *A Poetics of*

---

svarer til den ufremstillelige virkelighedstilstand, Lyotard taler om (se p.25).

<sup>69</sup> Denne redegørelse lægger sig til a-faget *Poetik og Poetologi* ved Carsten Madsen, Institut for Nordisk Sprog og Litteratur, Århus Universitet, forårssem. 1999

*Postmodernism*<sup>70</sup> bestemmer Linda Hutcheon postmodernismen som "historiographic metafiction". Bogens formål beskrives som "the problematizing of history by postmodernism." [Hutcheon, 1988, p.xii]. Det lyder fortsat:

"Despite its detractors, the postmodern is not ahistorical or dehistoricized, though it does question our (perhaps unacknowledged) assumptions about what constitutes historical knowledge. The recent works of Hayden, White, Paul Veyne, Michel de Certeau, Dominick LaCapra, Louis O. Mink, Fredric Jameson, Lionel Gossman, and Edward Said, among others, has raised the same issues about historical discourse and its relation to the literary as has historiographic metafiction: issues such as those of narrative form, of intertextuality, of strategies of representation, of the role of language, of relation between historical fact and experiential event, and, in general, of the epistemological and ontological consequences of the act of rendering problematic that which was once taken for granted by historiography - and literature" [Hutcheon, 1988, p.xii]

Postmodernismen rummer ifølge Hutcheon både en trang til, med modernismen i baghånden, at gøre kunsten essentiel, og til samtidig at gøre den relevant. Det vil sige, at postmodernismen rummer begge sider, men uden hverken at hierarkisere eller at søge mod resolution. Derimod problematiserer og ironiserer den indefra værket selv, fordi der ikke gives en position udenfor værket. Værket kan med andre ord ikke undslippe sin kontekst: den på én gang rummer og vender sig bort fra sin kontekst. Den postmodernistiske kunst er spændt ud mellem "its self-reflexivity and its historical grounding" [Hutcheon, p.xiii], og det er i dette spænd mening genereres. Meningen er dermed, i fiktionen såvel som i den historiske bevidsthed, et menneskeligt konstrukt.

---

<sup>70</sup> Linda Hutcheon, 1988/1996

Traditionelt opfattes postmodernismen som ahistorisk, men Hutcheons pointe er, at skønt den både er provisorisk og indeterministisk, betyder det ikke, at der ikke lægger sig en historisk bevidsthed til postmodernismen. Postmodernismen omdefinerer, eller måske nærmere: gentænker historiebegrebet. Både historien og fiktionen er diskurser, der giver mening til fortiden, men meningen ligger ikke latent eller ontologisk indlejret i selve begivenheden. Fortiden er arkæologiseret gennem tekstualiseringen. I modsætning til modernismen *findes virkeligheden*, men den er kun tilgængelig tekstualiseret. Som skrevet tidligere, er det netop denne ufremstillelige virkelighedstilstand, der ontologisk ligger indlejret i postmodernismen, der adskiller den fra modernismen. Fordi meningen, med Baudrillard, er antik<sup>71</sup>, er det selve *processen* i meningsgenereringen, der er interessant. Dermed er et skift i historiesynet opstået. Fra at se historien i forhold til "validation" (at noget skete), ser postmodernismen nærmere på en historisk begivenheds "signification" [Hutcheon, p.96] (hvad det skete *betyder*), og denne betydning er pluralistisk, alt efter hvem, der spørger. Meningen er ikke stabil ifølge Baudrillards forståelse af tegnenes destabilisering<sup>72</sup>. Postmodernismen er med andre ord, ifølge Hutcheon, en tilblivelsestænkning, fordi det tilblevne aldrig bliver stående. Selvom sproget altid allerede er brugt, er meningen aldrig færdig, mening som en endelig tilstand eksisterer ikke.

Hutcheon opstiller fire områder, som den postmodernistiske tekst stiller spørgsmål til: subjektiviteten, intertekstualiteten, referencen og ideologien<sup>73</sup>. Subjektiviteten er ikke længere givet, som vi så i kapitel 2's redegørelse for Baudrillard. Der gives mange forskellige synsvinkler, og dette kombineres ofte med en styrende fortæller. Det betyder, at subjektet ikke kan vide sig sikker på sin historiske viden, fordi den netop er subjektiv. Med intertekstualiteten forsøges hullet lukket mellem fortid og nutid: med

---

<sup>71</sup> Se p.24

<sup>72</sup> Se p.24

intertekstualiteten genskriver fortiden i en ny kontekst, ikke for at ordne nutiden i forhold til fortiden, men tværtimod for at se fortiden i forhold til nutiden. I forhold til referentialiteten er både historien og fiktionen forholdende sig spørgende til andre tekster. Med referentialiteten opstilles med andre ord en *diskursiv* kontekst i både den historiske og i den fiktive tekst, og fælles er, at der ikke skelnes mellem virkelig og ikke-virkelig, fordi virkeligheden kun er tilgængelig som tekst. Endelig får det postmodernistiske paradoks ideologisk udtryk ved at næres ved præcis dét, der modsiges. Ikke ved at være oppositionel, men ved netop at *rumme* paradokset.

## Postmodernisme, serialitet, proceduralisme

Jeg vil i dette opsamlende afsnit vende tilbage til Joseph M. Conte, som jeg præsenterede i andet kapitel. Conte opererer i sin bog *Unending Design*<sup>74</sup>, som allerede redegjort for<sup>75</sup>, med to postmodernistiske former: serialitet og proceduralisme. Jeg vil holde *Charlot og Charlotte* op imod disse to former ud fra ovenstående analyse. Jeg har allerede været inde på, at værket i sin brug af situationskomedie- og miniserie-strukturerne rummer aspekter, der peger i retning af Contes to former, men man kan ikke umiddelbart overføre begreberne til tv-fiktionen; man støder i givet fald ind i et problem. Hvor situationskomediens strukturelle organisering *ligner* serialitetens, er situationskomedien netop i sin strukturelle organisering konstitueret som en konventionel form<sup>76</sup>, dvs. den kan danne udgangspunkt for en proceduralistisk form. Den procedurale form er bestemt ved at tage udgangspunkt i et system, traditionelt konstitueret eller ej, og tv-seriens forskellige genre-strukturer tilbyder et sådan system. For at overføre fra Conte, så svarer tv-serie-genrerne til en fast form inden for

---

<sup>73</sup> Se Linda Hutcheon, 1988, part II, kap.7: "Historiographic metafiction: "the pastime of past time""

<sup>74</sup> Joseph M. Conte, 1991

<sup>75</sup> Se p.22

<sup>76</sup> Gennemgangen af tv-serieformen beskriver stort set ens i diverse bøger – se eksempelvis *Mediehåndbogen* p.337-339 og "Fra Los Angeles til Valby" [Peter Larsen, 1985] p.15-17

lyrikken, eksempelvis sonetten. Vi står altså i den situation, at serialiteten inden for tv er en underkategori til proceduralismen. Det er svært at tænke på et tv-program, som i sin form har serialitetens grænseløshed og indeterminisme. Noget, der tilnærmelsesvis ligner, kunne være MTV, der med et konstant flow og en innovativ form peger mod det grænseløse og selvgenererende.

Bornedals brug af situationskomedien og miniserien er altså en procedural formbrug – ikke fordi de to genrer bruges, men fordi de bruges på en ny måde og derved skaber et nyt udtryk ud fra to ‘gamle’ former: ”constraint and invention join to reveal meaning and not merely to confirm a thing already understood” [Conte, p.280]. Man må altså skelne mellem en ren procedural brug af formen og en seriel struktur i denne procedurale form. Hos Bornedal er der ikke tale om et enten-eller, men snarere om et både-og. Man kan i forbindelse med tv tale om et over- og underordningsforhold mellem serialitet og proceduralismen, hvor sidstnævnte metonymisk fungerer som overbegreb.

Med denne revidering af Conte fra lyrikken til tv-fiktionen, er det dog stadig givtigt at bruge serialiteten som metode til at trække analysen op på et højere niveau. *Charlot og Charlotte* bruger, som allerede vist, situationskomediens organisering af narrationen, som mere overordnet ækvivalerer med det serielle princip, hvor én episode konstant afløser en anden, og hvor de enkelte episoder ikke umiddelbart bindes sammen til en narrativ helhed, til en kontinuerlig kausal kæde. Det bedste eksempel er, som allerede nævnt, Bergman-scenen i tredje afsnit. Det vil sige, at den serielle form bruges til at vise ”a quick graph” over den ontologiske uorden, som er postmodernismens udgangspunkt<sup>77</sup>.

---

<sup>77</sup> Se p.22

I den dobbelte manifestering af postmodernismen mellem tegnenes destabilisering og subjektivitetens relativisme, som Collins opregner hos Baudrillard<sup>78</sup>, lægger serialiteten sig til førstnævnte. Det ahierarkiske er et udtryk for helhedens fald, fordi intet tegn, ingen narration, kan ses i forhold til en stabil mening. Serialiteten som form kobler dermed tilbage til postmodernismen og de store historiers død.

Heroverfor står *Charlot og Charlotte* som procedural form, hvor dels narrationen og dels personerne udvikler sig progressivt mod et slutpunkt, med føljetonens opbygning som udgangspunkt og road movien som negativ skabelon, og ikke mindst med Bornedal som slagets general og iscenesætter. Jeg konkluderede i forbindelse med *Charlot og Charlotte* som henholdsvis episodiserie og føljeton, at begge former faktisk bruges samtidigt, og det er vigtigt. For med denne samtidighed etableres to supplerende udsagn som sammen, på trods af deres umiddelbare adwersitet, peger mod postmodernismen. Serialiteten pegede mod tegnenes destabilisering, og proceduralismen peger således mod den hypermobile subjektspostion. Bornedals rolle som den store konstruktør træder tydeligt frem, som allerede redegjort for, i forbindelse med selve narrationens fremskred, i forbindelse med diegesens iscenesættelse. Værkets hermetiske lukning er viser klart, hvordan Bornedal overlegent kontrollerer sin fortælling. Men det er netop en subjektiv styring, fortællingen er på intet tidspunkt formidlet i en objektiv eller realistisk tone. Tonen er stileret ironisk, parodierende, satirisk eller komisk, som Agger skriver, men aldrig objektiv, som i eksempelvis *I en del af verden's* brug af dokumentarkoder, hvor kameraet *viser* os et stykke virkelighed. Hvad der umiddelbart kunne ligne en formidling af virkeligheden, er tværtimod en manifestation af, at virkeligheden kun er til i kraft af værket, i kraft af iscenesættelsen og konkret i kraft af kameraet.

---

<sup>78</sup> Se p.23-27

Fremstillingen er Bomedals subjektive iscenesættelse og styring (deraf progression og hierarkisk organisering) af en række indeterministiske og ellers uforbundne episoder. Serialiteten og proceduralismen kan ses som æstetiske former, der samlet giver udtryk til en postmodernistisk modus, en postmodernistisk forholdsmåde, ved sammen at pege på den samme ontologiske ufremstillelighed, det samme undvigepunkt. Serialiteten ved at vise den vilkårlighed, der hersker omkring dette udgangspunkt, proceduralismen ved selv at sætte en orden ovenpå den ontologiske uorden, så at sige.

Ved at bruge Contes to former som redskaber til at indfange to indlejrede bevægelser i *Charlot og Charlotte*, peges der faktisk på, hvad det er, der gør serien som tv-værk postmodernistisk. Episodserie- og føljeton-formaterne som særlige tv-former er sammenføjet i samme værk og peger sammen mod serialiteten og proceduralismen. To former, der bruges og brydes, som henholdsvis renovation og innovation, i *et værk udgjort af en subjektiv iscenesættelse af allerede artikulerede udsagn*.



## KAPITEL 5

# ***I en del af verden vs. Charlot og Charlotte***

For at få et større perspektiv på især *Charlot og Charlotte* som postmodernistisk tv-værk, er det nødvendigt at se på udviklingen mellem første og anden værkanalyse. Hvad har ændret sig mellem de to værker?

Visse elementer går igen i de to værker, men med forskellig vinkling. *I en del af verden* lader personerne *tale om* bureaukratiet på færgen mellem Sjælland og Jylland/Fyn, mens *Charlot og Charlotte* satirisk *viser os* bureaukratiet. I *I en del af verden* er bilen både klaustrofobisk og tryghedsskabende, både positiv og negativ, mens bilen i *Charlot og Charlotte* er vejen til eventyr, frihed og personlig udvikling, og derfor kun positiv. Personerne er i *I en del af verden* fastlåste, mens rejsen og det åbne land ligger for fødderne af pigerne i *Charlot og Charlotte*. De to værker kommunikerer altså med hinanden, *Charlot og Charlotte* forholder sig til *I en del af verden*, men udviklingen mellem dem står tydeligst frem ved at se på mere fundamentale forskelle.

Det første, der springer i øjnene, når man sammenligner *I en del af verden* og *Charlot og Charlotte*, er forskellen i selve formatet. Første værk er en *novelle*-tv-film, andet værk en *tv-serie*. Det vil sige, at der sker en tidlig udvidelse af formatet, hvilket for det første peger på en forskel i narrationen. Den kortere novellefilm skal have opbygget og samtidig afviklet en spændingsbue, narrationen skal afsluttes indenfor relativ kort tid. Tv-serien har derimod mulighed for at udbrede sig – den skal netop ikke afsluttes, som vi så i gennemgangen af episodeserie- og fjølge-tonformatet. *Charlot og Charlotte* har som miniserie mulighed for at operere med en stor spændingsbue: rejsen og personudviklingen, og som situationskomedien kan den vise begivenheder som perler på en snor – de kommer efter hinanden uden tilsyneladende overordnet styring (qua. Contes serialitets-begreb) – uden nogen metonymisk styret slutning. Det vil sige, at overgangen fra tv-film til tv-serie er en overgang fra filmens til tv-fiktionens narrationsform. Udviklingen i formatet viser, hvordan tv-formatet kan udnyttes narrativt.

Seerens forhold til det viste forandrer sig derfor også. *I en del af verden* fortæller seeren en historie, og fordi der er tale om en novellefilm, er det vigtigste netop historien, der fortælles. Seerens indskrevethed i tv-filmen er ikke på samme måde eksplicit en del af værket. I og med, at *I en del af verden* retter et spørgsmål ud mod verden, er det automatisk et spørgsmål rettet direkte mod seeren. Og også den socialrealistiske ramme kræver en stor del indleven og empati af seeren – og det etableres som vist helt fra indledningssekvensen. Men *Charlot og Charlotte* inddrager heroverfor meget mere eksplicit seeren, fordi det med formen er givet, at seeren skal fanges ind og *fastholdes* til næste afsnit. Måden dette sker på, er blandt andet at lege ”gæt en reference” – halvdelen af fornøjelsen ved værket er at finde nye referencer, genkendeligheden er yderst vigtig. Den tidlige udstrækning bliver derfor en væsentlig faktor for perceptionen. *Charlot og Charlotte* indskriver seerens perception i selve værket. I sidste afsnit ser vi eksempelvis Charlot og Charlotte ligge sovende på

bagsædet af bilen, som af sig selv kører gennem Skagen by, og vi bliver som seere kun moderat overraskede over dette, fordi vi gennem de foregående afsnit gradvist er blevet vænnet til, at mærkelige ting sker. Til gengæld kunne scenen ikke have udspillet sig i første afsnit, uden at man som seere ville have reageret væsentligt anderledes på den føreløse bil. Man ville næppe have godtaget scenen, og dermed ville man være tabt som seer. Første afsnit er mere virkelighedskarikerende end de øvrige afsnit, der i stadig højere grad bevæger sig fra det realistiske mod det mystiske og iscenesatte. Bomedal bruger altså seeren på en meget bevidst måde til at udvikle sin fortælling, eller måske nærmere omvendt: han bruger fortællingen til manipulerende at udvikle seeren. Han flytter grænsen for, hvad seeren umiddelbart vil godtage gennem en gradvis udvikling af fortællingen. Jo mere realistiske personerne bliver, jo mere urealistiske og iscenesatte bliver begivenhederne.

Legen med publikum sker præcis i spændet mellem seerens bricolage og værkets eklekticisme, hvor begge bevægelser er indskrevet i værket<sup>79</sup>. Endnu engang må det konstateres, at Bomedal står som overordnet instans i forhold til både fortælling og seer.

*I en del af verden* viser, at verden er et overbegreb til værket, fordi der er 'noget', der ikke kan vises; noget, der ikke kan indfanges i fortællingen. Det vil sige, der peges på noget, der ligger ud over værket. Verden opfattes som en total-kategori, men fordi man som menneske populært sagt ikke har øjne i nakken og derfor altid vil have en blind vinkel, kan den aldrig gribes fuldt ud. Heroverfor formulerer *Charlot og Charlotte* groft sagt, at verden er den tekst eller de værker, der citeres i værket. Verden er ikke en omgivende totalkategori, *værket* er et overbegreb til verden, fordi verden kun er tilgængelig som tekst<sup>80</sup>. Eller nærmere: verden er værket. Der ligger ikke en verden udenfor værket, som kan begribes ved at vende blikket i en anden retning.

---

<sup>79</sup> Se p.27

*Charlot og Charlotte* viser med andre ord i praksis Lyotards teori om de store fortællingers død. Fortællingen er alt, men fortællingen er fortalt fra en hypermobil subjektposition.

Dette afspejler sig også i tematikken mellem de to værker. Socialrealismen i *I en del af verden* så vi tematisk udfoldet omkring en række tematiske dualismer. Det sociale engagement er i *Charlot og Charlotte* stiliseret i form af karikaturer og satirer. *Charlot og Charlotte* forholder sig godt nok til det danske samfund, men på en stiliseret og selvbevidst måde. *I en del af verden* handler om forholdet mellem fiktion og virkelighed, mellem subjektet og dets omverden, hvor virkeligheden, i form af dokumentarformen og den sociale realisme, forsøges indskrevet i fiktionen. *Charlot og Charlotte* er med sin stilistik så langt fra dokumentarformen, som tænkes kan. Her er alt tekst, alt er sagt før, og det betyder, at den virkelighed værket kan vise altid allerede er sagt før. Virkeligheden er tekstualiseret, også i forhold til seeren, som ovenfor beskrevet. Hvor *I en del af verden* spørger til forholdet mellem fiktion og virkelighed, svarer *Charlot og Charlotte*, at fiktionen er virkeligheden.

Denne forskel viser sig også i forhold til fortælleren, som i begge værker er meget styrende. I *I en del af verden* sættes fortælleren som værende mer-vidende i kraft af fortællingens organisering i flashbacks og flashforwards (den reflektoriske fortæller) overfor det mystiske niveau. Fortælleren er underlagt en subjektivitet, og kan derfor ikke favne verden, men substitutionelt forsøges verden alligevel favnet ved autoritativt at favne historien og gøre sig til herre over den. Det mystiske plan står derfor som en underminering af fortælleren, og det er en underminering, der understøtter værkets udsagn, nemlig at verden ikke kan begribes, at kun en del af verden kan vises – som titlen angiver. Samtidig er det mystiske niveau jo iscenesat på lige fod med fortælleren, og værket peger implicit mod en bagvedliggende organisator, som ikke

---

<sup>80</sup> Tekst forstået i bredest mulig forstand.

kan vises, som heller ikke verden kan vises. Den bagvedliggende organisator bliver så at sige værkets blinde vinkel, værkets sorte punkt, begravet under mystisk iscenesættelse og den umiddelbart overordnede, styrende fortæller.

Det er herfra dette blinde punkt, *Charlot og Charlotte* fortælles, ved konstant at henvise til denne bagvedliggende instans, instruktøren og konstruktøren. For *Charlot og Charlotte* har faktisk ikke nogen styrende *fortæller*; der fortælles ikke fra et punkt, hvor noget allerede er sket og derfor *kan* fortælles. Tværtimod er situationskomediens og road moviens strukturer netop karakteristiske ved at vise og være i en stadig akkumulerende og selvgenererende nu-position, der konstant flytter sig fra én begivenhed til en anden. Fortælleren er i forhold til seriens struktur ikke synlig, i overensstemmelse med road movie-genrens fokusering på individets fremmedgjorthed (der er ingen autoritativ styring af personernes liv gennem en fortæller). Når føljetonen blandes med episodiserien, bliver fortælleren igen synlig, fordi et mål, et slutpunkt skal nås, og det kræver en fortællende instans. Bomedal bruger imidlertid ikke føljeton-formatet traditionelt eller naivt, og bliver det naturligt, at fortælleren kan bruges anderledes. I stedet for en fortæller har vi en skabelon over narrationens struktur, som følges i værket, samtidig med, at der konstant gøres opmærksom på selvsamme iscenesættelse ved på den ene eller anden måde at henvise til den bagvedliggende instans, på instansen som har taget skabelonen i brug. Dermed er den bagvedliggende organisator ikke længere et blindt punkt, men yderst synlig. Den bagvedliggende organisator bliver i en vis forstand foranliggende, og blandt andet derfor bliver værket meget svært at analysere: fordi det siger det hele selv.

*I en del af verden* bliver i kraft af fortællerbrugen en meget indfølelse og påkaldende empatisk film, der stiller et spørgsmål i tematik og i formbrug. Denne empati skabes ikke i samme grad i *Charlot og Charlotte*, fordi den ikke med spørgsmålets åbenhed vender sig mod seeren, men med svarets lukkethed og bricolagens indskrevethed

afskærmer seeren fra reel deltagelse – der er ikke noget at deltage empatisk i. Selve perceptionen bliver det vigtige, selve formuleringen af, at verden er fiktion, og at verden forandres gennem fiktionen. Det Bomedal altså gør, er, at skabe en hybridform, der nysætter allerede konstituerede former og tekster, som opskriver fortiden i nutiden. Men denne nysættelse og opskrivning kræver en seer, der kan genkende dette. Der er altså tale om præcis den dobbeltbevægelse, jeg beskrev under kapitel 2, hvor seeren og seerens bricolage er skrevet ind i værket, men samtidig nødvendigvis må befinde sig udenfor værket for at kunne genkende værkets egen eklekticisme. Og det er blandt andet denne dobbelte bevægelse, der gør *Charlot og Charlotte* til et postmodernistisk tv-værk.

## KAPITEL 6

# Perspektivering til *Dogme 95*

I de sidste 5-6 år har der i Danmark (og Europa) været meget fokus på de såkaldte dogmefilm<sup>81</sup>. Dogme-manifestet er fra 1995 og må ses som et opgør med dels den hollywoodske mainstream-film og dennes dramatiske forudsigelighed, og dels med auteurteoriens favorisering af instruktørens rolle:

”The auteur concept was bourgeois romanticism from the very start and thereby ... false! [...] Predictability (dramaturgy) has become the golden calf around which we dance. Having the characters’ inner life justify the plot is too complicated, and not ‘high art’. As never before, the superficial movie are receiving all the praise. The result is barren. An illusion of pathos and an illusion of love” [bilag 4]

Dogme-manifestet blev udformet for at videreføre, ikke selve nybølge-bevægelsen<sup>82</sup>, men det grundlag, som nybølge-bevægelsen opstod på baggrund af: ”The goal was

---

<sup>81</sup> Dogmefilmene tæller pt. Thomas Vinterbergs *Festen* (1998), Lars von Triers *Idioterne* (1998), Søren Kragh Jacobsens *Mifunes sidste sang* (1999), Kristian Levnings *The King is Alive* (2000) og Lone Scherfigs *Italiensk for begyndere* (2000)

<sup>82</sup> For en nærmere gennemgang af nybølge-bevægelsen, se Christian Braad Thomsen: *Kameraet som pen*, 1994

correct but the means were not” [bilag 4]. Illusionen skal erstattes med sandheden, og det er denne præmis, der afspejles i de formelle krav til dogmefilmen, som udgør selve manifestet.

Men hvorfor overhovedet sammenligne Boredals værker med dogmefilmene? Fordi Boredal placerer sig som en vigtig figur i dansk film og tv, på samme måde som dogmefilmene tegner billedet for dansk film i udlandet sidst i 90'erne. Boredal placerer sig samtidig oppositionelt til dogmefilmenes ideologiske baggrund, og derfor vil en perspektivering til netop dogme-konceptet kunne vise Boredal i et andet og bredere lys, end analysen kan tilbyde.

Både dansk film og dansk tv-fiktion er i høj grad præget af socialrealistiske fremstillinger eller fremstillinger med et socialrealistisk islæt. Af film kan nævnes mange, af tv-serier skal nævnes nogle få: *Strisser på Samsø*, *Taxi* og *Rejseholdet*. Ganske vist er ingen af disse serier socialrealistiske, men de er alle bundet til et genkendelig, realistisk miljø og personerne er genkendelige typer. Heroverfor står på den ene side *Charlot* og *Charlotte's* karikerede, stilistiske figurer og miljøer, og på den anden side dogmefilmenes fokusering på personernes indre liv – som ovenstående citat peger på: personerne skal motivere handlingen, ikke omvendt. Der er ikke blot tale om realistiske *typer*, men om troværdige *personer*. Det vil sige, at både Boredal og dogme-instruktørerne på hver deres måde gør op med eller måske nærmere videreudvikler den i overvejende grad styrende socialrealistiske, danske tradition.

Både dogme-projektet og *Charlot* og *Charlotte* bruger Contes proceduralisme. Boredal tager udgangspunkt i allerede konstituerede former, mens dogme-brødrene underlægger sig nogle muligvis ideologiske, men stadig i en vis forstand arbitrære regler. Men så skilles vandene. For der er ikke tale om, at både Boredal og dogme-brødrene i bund og grund søger det samme, kommer frem til samme mål ad forskellige vej. Tværtimod. Alene det, at der er tale om et manifest betyder, at der ligger en



ideologisk tanke bag *Dogme 95*, som står i modsætning til Bornedals udsagn gennem både *Charlot og Charlotte* og *I en del af verden*. Ideologi peger mod en helhedstænkning, som *I en del af verden* spørger kritisk til, og som *Charlot og Charlotte* helt tager afstand fra.

Ser man lidt nærmere på, hvad selve dogmerne formulerer, er der tre ting, der adskiller sig fra Bornedal. For det første spørgsmålet om autenticitet. Regel nummer 1, 2, 4, 5, 6 og 7 (se bilag 4) handler alle om en autenticitet i udtryk og handling. Det er her-og-nu oplevelsen, der skal videregives publikum. Der må ikke pyntes på udtrykket. Søger dogmefilmene mod en større grad af autenticitet, er Bornedals værker modsat en bevidst iscenesættelse udgjort af artefakter.

For det andet er der et skel mellem stort set alle Bornedals værker som meget genrebevidste og dogme-regel nummer 8 ("Genre movies are not acceptable" [bilag 4]). Det kan diskuteres, hvorvidt det er muligt helt at undgå genrefilm, fordi genrebegrebet i høj grad bruges til efterfølgende at kategorisere en film, og det kan diskuteres, hvorvidt eksempelvis *Festen* undgår at placere sig selv under genren melodrama. Men disse diskussioner skal ikke tages op her, idet det er de grundlæggende idéer bag dogmefilmene, der er af interesse i forhold til Bornedals værker.

Det tredje punkt, der skiller Bornedals værker fra dogme-projektet, er regel nummer 10: "The director must not be credited". Bornedal som instruktør og konstruktør er som vist meget fremtrædende, både i *I en del af verden*, og især i *Charlot og Charlotte*, og han er selvfølgelig krediteret på samtlige af hans værker. Dogme-instruktøren står i henhold til regel nummer 8 ikke krediteret nogle steder. Til gengæld krediteres de alle andre steder i pressen, og både *Festen* og *Idioterne* bærer præg af deres instruktør – de har begge auteur-træk.

Dogme-reglerne kan tilsyneladende opdeles i to. De formelle, der har at gøre med det rent tekniske arbejde, såsom lys, lyd, kamerabrug og location. De formelle krav har filmene generelt ikke problemer med at overholde. Men anden del af reglerne, som er af mere ideologisk snit, instruktørens anonymitet og genrefilmens forvisning, er tilsyneladende sværere at efterleve. Ikke, at det betyder noget for *filmene*<sup>83</sup>, og der er ingen andre end instruktørerne selv, der kan kræve reglerne overholdt, men selve dogme-projektets meget bombastiske og postulerende udgangspunkt (se bilag 4) er svært at udføre i praksis. Spørger man Bornedal om dogme-projektets mulighed for at lykkedes ideologisk, ville han, udfra hans værker at dømme, sikkert sige, at sandheden som generel term er et relativt begreb, og at den sandhed, man har mulighed for at nå er mindst lige så artificiel, som fiktionen er det. Dogmefilmernes insisteren på at finde sandheden i de fremstillede personer og deres omgivelser ("My supreme goal is to force the truth out of my characters and settings" [Bilag 4]), står i grel modsætning til Boredals satiriske og karikerede fremstilling i *Charlot og Charlotte. Masturbator* er et glimrende eksempel på, hvordan mediet hos Bornedal glider sammen med sin fremstilling gennem en gennemført mediebevisthed:

"I TV-filmen *Masturbator* (1993) havde han [Bornedal] demonstreret sin mediebevisthed ved at fokusere på rammer og spejle, de glidende overgange mellem fantasi og virkelighed, den stadige medieinspirerede selviscenesættelse, dét, at man ikke kan foretage sig en bevægelse uden at føle sig sét, overvåget af et kamera. Efterhånden mister hovedpersonen sin virkelighedsfornemmelse gennem denne morbide gentagelsestvang."  
[Agger, p.3]

Hos Bornedal er der ingen søgen efter sandheden, fordi sandheden og virkeligheden er fiktionen.

---

<sup>83</sup> Hvilket diverse filmpriser vidner om.

Derfor kommer Boredals værker overfor dogme-brødrenes til at konstituere fundamentale forskelle, på trods af, at alle faktisk bliver metarefleksive. Måden denne metarefleksion virker på peger i to forskellige retninger. Boredals værker peger indad mod fiktionen selv, mens dogmefilmene nærmere peger på den virkelighed, de er blevet til i: det metarefleksive består af brud på konventionelle kameraregler (eks.:180-gradersreglen), bevidsthed på kameraet som formidler (det håndholdte kamera), boomstænger i billedet, dårlig lyd og lys og ingen heterodiegetisk<sup>84</sup> musik. De peger mod en virkelighed uden for værket. Og dette skel er fundamentalt. *Charlot og Charlotte* kan ikke pege mod noget ud over sig selv, for det findes ikke. Dét kan dogmefilmene, fordi idéen om sandheden stadig findes. Bo G. Jansson beskriver rammende forskellen mellem modernismen og postmodernismen:

”Postmodernismen är alltså i vissa stycken en realism. Och postmodernismen är detta därför att den, och till skillnad från modernismen, sätter den empiriskt förnimbara verklighetsytans tillfälliga och unika detaljer framför det allmänna och universella” [p.36].

Denne forskel rammer også Boredal versus dogme-projektet. Dogmefilmene bliver med autenticitetssøgningen et forsøg på at skabe en menneskeligt realistisk film, men med metabevindtheden bliver den ikke blot realistiske, men hyperrealistisk. Modsat eksempelvis den italienske neorealisticke film<sup>85</sup> fremstiller de ikke blot virkelighed<sup>86</sup>, men gør samtidig opmærksom på fremstillingen af denne. De balancerer for mig at se mellem at være modernistiske og postmodernistiske. Autenticiteten og sandheds-søgningen er et træk, der peger bort fra postmodernismen, mens de metabevindste træk peger på mediet selv og dermed på, at det fremstillede netop blot er en *subjektiv*

<sup>84</sup> Se Lennard Højbjerg: *Fortælleteori 2. Musikvideo og reklamefilm*, 1994

<sup>85</sup> Eksempelvis Vittorio De Sicas *Ladri de biciclette* (1948) og Roberto Rossellinis *Roma, città aperta* (1945)

<sup>86</sup> Dette er en meget simplistisk udlægning af neorealismen, som blot tjener til at anskueliggøre forskellen mellem den værkinterne og værkeksterne realisme – se note 4 p.4

fremstilling, manifesteret i det håndholdte kamera, og derfor peger mod en hypervirkelighed, som Jansson betegner som postmodernistisk. Men samtidig er mange modernistiske værker i høj grad subjektive og metatekstuelle. Boredals værker udfolder heroverfor nærmere en hyperfiktionalitet, hvor verden er udgjort af rene artefakter.

## KAPITEL 7

# Opsamling og konklusion

Jeg stillede indledningsvist spørgsmålet, hvad Boredals værker ”*kan og gør som tv*”. Jeg indsnævrede spørgsmålet yderligere ved at spørge til to aspekter ved værkerne: tv-formatet og postmodernismen. Jeg udvalgte et primært analyseobjekt: *Charlot og Charlotte*. Problemstillingen blev altså: *hvordan* udfolder *Charlot og Charlotte* sig som postmodernistisk tv-værk?

Som tv-værk så vi, at det særlige var, at Boredal faktisk fremstår som tv-auteur. Han tager tv-formatet alvorligt som potentiale, og videreudvikler på tv-serie-genrerne situationskomedie og miniserie. Det samlede værk fremstår således som en hybridgenre. Hybridgenren er et typisk postmodernistisk udtryk, hvilken kobler frem mod *Charlot og Charlotte* som postmodernistisk tv-værk. Postmodernismen kendetegner Baudrillard ved to bevægelser: tegnenes destabilisering og den hypermobile subjektspostion. Tegnenes destabilisering forbandt jeg med Contes begreb serialitet, fordi det serielle udtryks ahierarkiske og indeterministiske organisering kan ses som et *æstetisk udtryk* for Baudrillards teori. Denne æstetiske ækvivalens udfoldes konkret i *Charlot og Charlotte*'s brug af situationskomediens

organisering af narrationen. Det andet punkt i Baudrillards forståelse af postmodernismen, den hypermobile subjektposition, analogiserede jeg til *Charlot og Charlotte's* gennemførte subjektive iscenesættelse, eklekticisme og bevidste spil på seerens bricolage.

Det postmodernistiske modi manifesteres i *Charlot og Charlotte* således i høj grad ved værket's metabevindthed. Der sættes via metabevindtheden fokus på den udprægede eklekticisme, det indskrevne seer-niveau og bricolagen. De to repræsenterede læserroller, den naive og den kritiske, peger på *perceptionen som en central del indskrevet i værket selv*, fordi de to læsemåder betinger hinanden. Heroverfor står instruktøren og konstruktøren i dobbeltrollen som både repræsenteret aktør i fortællingen (Orson-figuren) og iscenesættende bagvedliggende instans. I *Charlot og Charlotte* skabes en direkte forbindelse mellem instruktør og seer, dels i mødet mellem seer og tv-skærm, dels internt i værket i mødet mellem Orson og Charlot og Charlotte.

Værket formulerer og viser i praksis, Lyotards teoretiske formulering af postmodernismens store fortællingers død. Punktet, hvorfra verden kan favnes i ideologisk helhedsstækning, findes ikke – det er ufremstilleligt. Derfor bliver ethvert forsøg på at nå det ufremstillelige kun en *subjektiv tilnærmelse*. Det ufremstillelige gennemsyrrer den subjektive iscenesættelse af intertekstualiteten, brugen af og brydningen med tv-formaterne, parodieringen og videreudviklingen af genrer i *Charlot og Charlotte*. Det sekundære udsagn, citatet og det intertekstuelle, er blevet det primære, hvilket peger tilbage til Baudrillards postmodernisme-opfattelse. Værket og verden er tekstualiseret. *Charlot og Charlotte* viser, at man ikke kan kigge ind bag teksten og fiktionen mod en objektiv virkelighed.

Ved at se på udviklingen fra *I en del af verden* til *Charlot og Charlotte* så vi, hvordan formatet og dermed narrationen ændrede sig fra filmens kontinuerlige spændingsbue

til tv-seriens opbrudte. Vi så samtidigt, at *I en del af verden* formulerede et spørgsmål rettet mod en objektiv virkelighed. Spørgsmålet til virkeligheden modsvares af den altid subjektive spørger. Heroverfor formulerede *Charlot og Charlotte*, at der ikke findes nogen objektiv virkelighed uden for værket. Værket er en subjektiv og autoritativ iscenesættelse. Vi så en bevægelse *fra* en opfattelse af verden som objektiv i modsætning til fiktionens subjektive iscenesættelse, *til* en opfattelse af verden som kun udgjort af fiktioner og artefakter. De to værkers styrende instanser viste en udvikling fra fortælleren til konstruktøren, og vi så en bevægelse fra en indskrevet social realisme i *I en del af verden* til metabevidstheden som drivkraft i *Charlot og Charlotte*.

Perspektiverende blev Bomedals værker sat i forhold til *Dogme 95*, for derved at placere værkerne i en bredere dansk kontekst. Og i lighed med udviklingen mellem *I en del af verden* og *Charlot og Charlotte*, så vi, hvordan dogmefilmene manifesterede en værkekstern metabevidsthed, modsat *Charlot og Charlotte's* værkinterne. Vi så, at sandhedssøgningen som primus motor i dogme-projektet, adskilte sig markant fra *Charlot og Charlotte's* formulering af både værk og verden som iscenesat fra en hypermobil subjektposition. Og vi så, at sandheden som generel term stod i modsætning til *Charlot og Charlotte's* praktisering af tegnenes destabilisering, hvor ingen mening er givet 'på forhånd'.

*Charlot og Charlotte* er et stiliseret og karikeret tv-værk, men værket er på ingen måde naivt. Værket tager sin seer alvorligt, og gør det under to markante strategier. For det første skal seeren *underholdes*, og bliver det til fulde gennem de talrige komiske og satiriske elementer. Og for det andet skal der *ikke tales ned til* seeren. Bomedal forventer, at seeren har *kompetence* som afkoder og analytiker af de ironiserende, distancerende og metabevidste bevægelser, værket foretager. *Charlot og Charlotte* er et eksempel på et kompliceret tv-værk, der i én og samme bevægelse formår at bruge

tv-formatet og samtidig at stille sig spørgende overfor mediet. Værket kritiserer sig selv indefra ved hele tiden at forholde sig til sig selv som medie og værk.

Under kapitel 2 skrev jeg, at Horace Newcomb så tv-mediet som et problematiserende og diskuterende medie. *Charlot og Charlotte* ekspliciterer dette ved at vise det i praksis. Potentialet i tv er præcist dette, at det kan inddrage sin seer aktivt. Seeren som en aktiv og indskrevet del af tv-værket betyder, at tv-fiktionen ikke er dummere end sin seer. Børnedal viser os med *Charlot og Charlotte*, at tv som massemedie kan udnytte sit potentiale ved at tage dels medie og dels seer alvorligt, og ikke ved, som man ofte ser, at gå efter laveste fællesnævner. Vi er som seere "Puppets on a String" i instruktør Børnedals manipulerende dukketeater, men *Charlot og Charlotte* skjuler ikke dette. Tværtimod tvinges seeren til at forholde sig til sin egen seerrolle, fordi værket demonstrativt inddrager seeren i værket og gør opmærksom på og fortolker vores rolle som seer. Med denne påtvungne refleksion over seerrollen, giver Børnedal os selv saksen i hånden til at klippe de 'førende snore' over, og dermed til at bryde med den passive seerrolle. Børnedal gør os til aktive seere. Samtidig fastholdes, at tv-fiktion er underholdning. I dette krydsfelt nedbrydes skellet mellem høj- og lavkulturelt. I det underholdende lavkulturelle tv-medie kan der stilles både fundamentale, kritiske og filosofiske spørgsmål, som når et meget bredt publikum.

Børnedal viser med andre ord med *Charlot og Charlotte*, at tv-mediet har potentiale og muligheder ud over de rammer, det oftest placeres i. Tv er ikke blot underholdning, tv kan også selvkritisk og metabevist spørge til sig selv som medie, til sig selv som værk og til sin kontekstuelle omverden.



## Litteraturliste

- Agger, Gunhild (1998): "Genrebilleder i dansk TV-fiktion. En analyse af *Charlot og Charlotte*", arbejdspapir fra forskningsprojektet "TV's æstetik", 1993-1998
- Andersen, Jørn Erslev (1999): "Litteraturens tonale uretfærdighed. Om Niels Franks modereringer af vild patos og Inger Christensens sonetinske syvtal" in *Vandmærker. Nærlæsninger af ny dansk litteratur*, red. Anders Østergaard, Dansk lærerforening
- Allen, Robert C. (1987/1992): "More talk about TV" in *Channels of Discourse. Television and Contemporary Criticism*, red. Robert C. Allen, 2. udg., The University of North Carolina Press, Routledge, London, p. 1-30
- Aristoteles (1958/1994): *Poetik*, Hans Reitzels Forlag, Kbh., efterskrift ved Judy Gammelgaard
- Booth, Wayne C. (1961): *The Rhetoric of Fiction*, Chicago University Press, Chicago, p.1-266
- Bondebjerg, Ib (1992): "Godot meets Cosby & Co.: Television and the Re-negotiation of the Great Cultural Divide" in *Sekvens 1992*, Kbh., p. 47-71
- Bondebjerg, Ib (1993/1995): *Elektroniske fiktioner. Tv som fortællende medie*, Borgen/Medier, 1. udg./2. oplag, Kbh.
- Bondebjerg, Ib & Jesper Andersen & Peter Schepele, red. (1997): *Dansk film 1972-97*, Munksgaard/Rosinante, Kbh.
- Bornedal, Ole (1985): "Forførelsens strategi" in *HUG!*, årg. 9, nr. 42/43, p. 126-130
- Bornedal, Ole (1987): "Professor von Triers lukkede laboratorium" in *Levende Billeder*, årg. 3, nr. 6, p. 9-13
- Braad Thomsen, Christian (1994): *Kameraet som pen*, Gyldendal
- Christensen, Claus (1997): "Ondskabens strategi: Amerikanske thrillers i 90'erne" in *Kosmorama*, nr. 219, sommer, p. 100-109
- Collins, Jim (1987/1992): "Television and Postmodernism" in *Channels of Discourse. Television and Contemporary Criticism*, red. Robert C. Allen, 2. udg., The University of North Carolina Press, Routledge, London, p. 327-353
- Conte, Joseph M. (1991): *Uending Design – The Forms of Postmodern Poetry*, Cornell University Press, Ithaca/London
- Cook, David. A (1981/1996): *A History of Narrative Film*, Emory University, W.W. Norton & Company, New York/London, 3. udg.
- Eco, Umberto (1981/1996): "Læserens rolle" in *Værk og læser. En antologi om receptionsforskning*, red. Michel Olsen & Gunver Kelstrup, Borgen/Basis, p. 178-200
- Eco, Umberto (1985): "Innovation and Repetition: Between Modern and Postmodern Aesthetics" in *DÆDALUS – Journal of the American Academy of Art and Science*, vol. 114, nr. 4, fall, p. 161-184
- Eco, Umberto (1990/1994): "Interpreting Serials" in *The Limits of Interpretation*,

- Indiana University Press, p. 83-100
- Eco, Umberto (1998): "Fornylse i det serielle" in *Hvordan det ender hvordan det begynder. Udvalgte essays 1958-1998*, Samlerens Bogklub, Kbh., p.?
- Feuer, Jane (1976/1994): "Melodrama, Serial Form, and Television" in *Television. The Critical View*, red. Horace Newcomb, 5. udg., Oxford University Press, New York/Oxford, p. 551-562
- Feuer, Jane: (1987/1992): "Genre Study and Television Today" in *Channels of Discourse. Television and Contemporary Criticism*, red. Robert C. Allen, 2. udg., The University of North Carolina Press, Routledge, London, p. 67-100
- Feuer, Jane (1995): *Seeing Through the Eighties. Television and Reaganism*, Duke University Press, Durham/London
- Genette, Gérard (1982/1997): *Palimpsests. Litterature in the Second Degree*, University of Nebraska Press, p.1-29
- Glismann, Otto: "Om tid og tempus" in *Nye danske Studier*, nr. 16/17, 1986
- Hammershøj Nielsen, Benedikte (1999): "Tv-serier i langt format" in *Medier og æstetik. Medieteoriens historie og analysepraksis*, red. Jytte Wiingaard, Multivers Aps Forlag, p. 103-161
- Harms Larsen, Peter (1990): *Faktion som udtryksmiddel*, Amanda, p.91-121
- Hassan, Ihab (1986): "Mot ett begrepp om postmodernismen" in *Postmoderna Tider*, red. Mikael Löfgren & Anders Molander, Nordstedts Förlag, p. 59-77
- Hebdige, Dick (1989): "Banalarama eller kan poppen frelse os alle?" in *HUG!*, årg. 12, nr. 55, p. 37-41
- Hutcheon, Linda (1988/1996): *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Routledge, London
- Højbjerg, Lennard (1993): "Tv-genre og udsigelse" in *Sekvens 1993*, Kbh., p. 185-205
- Højbjerg, Lennard (1996): *Fortælle teori 2. Musikvideo og reklamefilm*, Akademisk Forlag A/S, Kbh.
- Jansson, Bo G. (1995): *Postmodernism och metafiktion i Norden*, særnr. af *LÆS*, nr. 19, 12. årg./nr. 2, Institut for Nordisk Sprog og Litteratur, Århus Universitet
- Jerslev, Anne (1991): *David Lynch i vore øjne*, Gyldendals Bogklubber/Forlaget Frydenlund, Kbh.
- Kimergård, Lars Bo (1995): "Riget. Mediernes morgenluft" in *Kosmorama*, årg. 41, nr. 211, p.8-11
- Kragh Grodal, Torben (1992): "Romanticism, Postmodernism and Irrationalism" in *Sekvens 1992*, Kbh., p. 9-27
- Kragh Grodal, Torben (1993): "Subjektiv og objektiv tid i visuel fiktion – en kritik af Genette's og Bordwell's modeller for narrativ tid" in *Sekvens 1993*, Kbh., p.209-231
- Kragh Grodal, Torben (1997): "Round up the usual suspects: 90'ernes filmgenrer" in *Kosmorama*, nr. 219, sommer, p. 6-15
- Kristeva, Julia (1986): "Postmodernism?" in *Postmoderna Tider*, red. Mikael Löfgren

- & Anders Molander, Nordstedts Förlag, p. 362-370
- Larsen, Peter (1985): "Fra Los Angeles til Valby. International og dansk TV-fiktion" in *Analyser af TV*, Medusa, Kbh., p.11-34
- Laursen, Jan (1986): "Knust, kværn og kvæstet" in *Levende Billeder*, årg. 2, nr. 8, p.26-27
- Lyortard, Jean François (1986/1987): *Det postmoderne forklaret for børn. Korrespondance 1982-85*, Akademisk Forlag, 2. oplag
- Mai, Anne-Marie (1998): "The Thrill of It All" in *Kritik*, nr. 135, Kbh., p. ?
- Mamet, David (1991): *On Directing film*, Penguin Books, New York
- Mortensen, Frands, m.fl. (1990): *Mediehåndbogen*, Gyldendal, p. 126, 337-347
- Newcomb, Horace & Paul M. Hirsh (1976/1994): "Television as a Cultural Forum" in *Television. The Critical View*, red. Horace Newcomb, 5. udg., Oxford University Press, New York/Oxford, p. 503-515
- Nielsen, Lisbeth Reinholt (2000): *Gentagelse og variation i Niels Franks digt "Nellie i det høje nord"*, upubliceret A-opgave, Institut for Nordisk Sprog og Litteratur, Århus Universitet, vejleder: Dan Ringgaard
- Nielsen, Poul Erik (1996): *Bag Hollywoods drømmefabrik*, Licentiatafhandling, 2. udg., Århus Universitet
- Olson, Scott R. (1987): "Meta-television: Popular Postmodernism" in *Critical Studies in Mass Communication*, nr. 4, p. 284-300
- Pedersen, Bertel (1976): *Parodiens teori (Teoriens parodi)*, Berlingske Forlag, Kbh.
- Politikens Nudansk ordbog* (1992/1994), Politikens Forlag A/S, 15. udg., 7. oplag, Kbh., bd. 1-2
- Rasmussen, Henrik, red. (1999): *Gads Litteraturreksikon*, Gads Forlag/Samlerens Bogklub
- Schantz Lauridsen, Palle (1987): "It's not a home – it's a house" in *Hug!*, nr.49/50, p.27-33
- Schepeleern, Peter (1981): *Film og Genre*, Gyldendal, Kbh.
- Schepeleern, Peter (1990 A): "Livet som genre. Standardisering og serie i amerikansk tv fiktion" in *Sekvens 1990*, Kbh., p.5-19
- Schepeleern, Peter (1990 B): "Television Terms. Amerikansk tv i stikord" in *Sekvens 1990*, Kbh., p- 149-215
- Schepeleern, Peter (red.) (1995): *Filmleksikon*, Munksgaard/Rosinante
- Schepeleern, Peter (red.) (1997): *Kosmorama. 100 års dansk film*, nr. 220, vinter
- Schepeleern, Peter (1997/2000): "Ondt og godt" in *Lars von Triers film. Tvang og befrielse*, Rosinante Forlag A/S, Kbh., p.165-192
- Schubert, Rikke (1997): "Single White Male: tv-actionsserien i 90'erne" in *Kosmorama*, nr. 219, sommer, p. 56-69
- Sestoft, Carsten (1999): "Hvad et begreb gør (u)begribeligt. Postmodernismebegrebets historier" in *Kritik*, nr. 139, Kbh., p. ?

- Thompson, Kristin (1986): "The Concept of Cinematic Excess" in *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*, red. Philip Rosen, Columbia University Press, New York, p.130-142
- Thompson, Kristin (1988): "Play Time: Comedy in the Edge of Perception" in *Breaking the Glass Armor – Neoformalist Film Analysis*, Princeton University Press, p.247-262
- Tygstrup, Frederik. (1987): "Bevægelser i rum og tid" in *Tusind Øjne*, vol. 12, nr. 103, p.8-11
- Uth Jensen, Henrik (1997): "Genre undervejs: Road movien i 90'erne" in *Kosmorama*, nr. 219, sommer, p. 70-85
- Waugh, Patricia (1984): "What is metafiction" in *Metafiction*, London, p. 1-19
- Waugh, Patricia (1984): "The use of popular forms in metafiction" in *Metafiction*, London, p. 79-86
- Wollen, Peter (1998): "The Avant Gardes: Europe and America" in *The Essential Framework. Classic Film and TV essays*, red. Paul Willemen & Jim Pines, EpiGraph Publications Limited, London, p. 219-223

### Film/tv

- Balling, Erik (1978-1982): *Matador*, tv-serie
- Bornedal, Ole (1992): *I en del af verden*, tv-film
- Bornedal, Ole (1993): *Masturbator*, tv-film
- Bornedal, Ole (1996): *Charlot og Charlotte I-IV*, tv-serie
- Bornedal, Ole (1999): *Dybt vand I-II*, tv-film/serie
- De Sica, Vittorio (1948): *Ladri de biciclette*, film
- Godard, Jean-Luc (1996): *A bout de souffle*, film
- Hitchcock, Alfred (1958): *Touch of Evil*, film
- Hitchcock, Alfred (1960): *Psycho*, film
- Lynch, David (1990/1991): *Twin Peaks*, tv-serie
- Lynch, David (1999): *The Straight Story*, film
- Marshall, Garry (1990): *Pretty Woman*, film
- Mamet, David (1991): *Homicide*, film
- Resnais, Alain (1961): *L'année dernière à Marienbad*, film
- Rossellini, Roberto (1945): *Roma, città aperta*, film
- Scott, Ridley (1991): *Thelma & Louise*, MGM/UA, film
- Vinterberg (1996): *De største helte*, film
- Welles, Orson (1941): *Citizen Kane*, film

### Web-sider

- [www.thura.dk/charlotogcharlotte/index.htm](http://www.thura.dk/charlotogcharlotte/index.htm)
- [www.thura.dk/charlotogcharlotte/Charlot og Charlotte-1afsnit.html](http://www.thura.dk/charlotogcharlotte/Charlot og Charlotte-1afsnit.html)
- [www.thura.dk/charlotogcharlotte/Charlot og Charlotte-2afsnit.html](http://www.thura.dk/charlotogcharlotte/Charlot og Charlotte-2afsnit.html)

[www.thura.dk/charlotogcharlotte/Charlot og Charlotte-3afsnit.html](http://www.thura.dk/charlotogcharlotte/Charlot%20og%20Charlotte-3afsnit.html)

[www.thura.dk/charlotogcharlotte/Charlot og Charlotte-4afsnit.html](http://www.thura.dk/charlotogcharlotte/Charlot%20og%20Charlotte-4afsnit.html)

[www.dogme95.dk/menu/menuset.htm](http://www.dogme95.dk/menu/menuset.htm) (Introduktion til Dogme 95)

[www.dogme95.dk/menu/menuset.htm](http://www.dogme95.dk/menu/menuset.htm) ("The Vow of Chastity")

