

# Indramning, intertekst og TV-fiktion

Af Torben Kragh Grodal

*Torben Grodals artikel tager fat på genrer ud fra en kognitionspsykologisk teori, der beskriver genrer som særlige måder at bearbejde vores bevidstheds- og følelsesliv på. De er så at sige en slags psyko-modeller, hvor vi kan afprøve vores forskellige behov for handling, tænkning, følelser - men som hypoteser adskilt fra handlingsverdenen ved ramme. Men hans artikel tager samtidig især fat på de former indenfor både finkulturen og populærkulturen, der i hele det 20. århundrede og nu også i den mere populære, amerikanske TV-fiktion, forsøger at lave modeller, der dels blander genrer, dels bryder med de realistiske konventioner.*

*Hovedeksemplet er serien Moonlighting (på dansk "De heldige helte"), der rummer et klart metafiktivt spil med genrerne og med tilskueren. Pointen i artiklen er, at dette ikke bare kan bruges til at skabe distance, men også til at tillade identifikationer med el-lers "umoderne" fiktionsmodeller og oplevelsesbehov.*

I mange år har finkulturelle tekster og film været meget optaget af at arbejde med at forme relationerne mellem fiktion og modtager og af at sætte fokus på det forhold at fiktion er kodede meningssystemer der er forskellige fra 'det virkelige livs' systemer. En væsentlig del af avantgardefiktionen har været 'metafiktion', fiktion som 'blotlægger' fiktionens kneb og gør forholdet mellem modtager og fiktion synlig. I det sidste tiår er populærfiktion også i stigende grad begyndt at bruge metafiktionskneber. I denne artikel vil jeg påvise dette ved i slutningen af den- ne at foretage en kort analyse af en episode *The Dream Sequence Always Rings Twice* fra serien *Moonlighting*. Men det væsentligste emne for denne artikel er at skabe en teoretisk ramme for beskrivelsen af den affektive virkning af de basale fiktionsstrukturer.

rer for derved at få værktøj til at beskrive de affektive aspekter af modtagelsen af (TV)fiktion.<sup>1</sup> Jeg vil begynde med at kontrastere nogle fiktionsoplevelser med en fænomenologisk-affektiv beskrivelse af nogle aspekter af 'virkelige' oplevelser for derved at få en grov ramme for forståelsen af hvorledes fiktion modificerer 'virkelige', ikke-fiktive oplevelser. Fiktion er selvfølgelig en del af den daglige virkelighed i bred forstand, så modsætningen mellem fiktion og 'virkelighed' skal forstås som en relativ, operationel modsætning.

## Virkelighed, indramning og fiktion

Fiktion er socialt kodede tegnsystemer og perceptionsfænomener der er lavede med henblik på at blive konsumeret ved sansning og kognition. Som det er blevet vist af filmforskeren Christian Metz (Metz, 1982) fremkommer fiktionsfænomener bl.a. ved at tilskuernes umiddelbare motoriske interaktion med virkeligheden bliver blokeret. Fiktionstilskueren opgiver for en stund at have interaktive relationer til sine omgivelser for at se på lærredet (skærmen) som er et medium for envejskommunikation. Den fiktive verden og dens objekter er 'givne' for tilskueren på en anden måde end den 'virkelige verden' og dens objekter. Det typiske for normale situationer er at subjektet besidder en aktualiseret eller virtuel mulighed for interaktion. Yderligere er det 'virkelige' livs situationer lokaliseret i en åben-uafgrænset og ikke-rettet verden. Hvis vi befinder os i en 'virkelig' have og ser på et modent æble på en gren, kan vi overveje at plukke det og at spise det, eller vi kan overveje at lade vores øjne bevæge sig metonymisk fra æble til gren og blade, eller lade dem bevæge sig mod himlen, eller rette blikket mod et andet menneske, til hvilket vi f.eks. siger 'goddag'. Vores forhold til en have i et maleri, i en film eller i fjernsyn er anderledes. Haven er nu mere eller mindre afgrænset, enten eksplicit ved en ramme, som i maleri og foto, eller implicit ved skærmens afgrænsning. Seeren er ikke mere i en metonymisk forbindelse med en åben-uafgrænset verden. I film og TV kan seeren enten identificere sig med 'nogen' der afsender de levende billeder, eller seeren kan identificere sig med en eller flere personer i den verden der er fremstillet ved de levende billeder, og seeren kan forestille sig at disse personer, afsenderen eller billedernes personer, har adgang til en 'åben og grænseløs' verden. Instruktøren kan lade

kameraet bevæge sig ud af haven, ind i et hus osv. og protagonisterne i fiktionen kan gøre det samme. Men tilskuere og seere har kun en passiv, perceptorisk og identifiatorisk adgang til en mulig åben-uafgrænset verden, det er nogle andre der foretager beslutningerne og har den direkte, interaktive adgang til en sådan verden.

Set fra en affektiv synsvinkel er indramning og begrænsning midler til at opdæmme og blokere direkte affektive udladninger og afreageringer ved handlinger. Personen i den virkelige have er i stand til at få affektiv afløb for pirringer ved faktiske eller virtuelle handlinger og sansninger. Øjnene kan bevæge sig afsted langs u-rettede klynger af metonymiske kæder, det kan gå i alle retninger, og en stor mængde af handlinger kunne give affektiv udladning. Personen kunne selvfølgelig blokere og indramme situationen: for eksempel ved fuldstændigt at koncentrere sin opmærksomhed om det røde æble, ved at isolere det fra den øvrige have, og ved mentalt at blokere sine handlingsmuligheder, f.eks. ved at blokere muligheden for at plukke og spise æblet. Men ekstreme former for indramning ville være patologiske tilstande, karakteristisk for eksempel for særlige tvangsmæssige og neurotiske situationer.

Den stærke isolering og koncentreret opmærksomhed som i dagligdagssituationer er sjældne, er vigtige elementer i æstetik og fiktion. Fiktive fremstillinger skaber en affektiv koncentration ved at isolere objekterne fra en åben-uafgrænset livsverden. Et maleri af eller en film/TV-fremstilling af en blomst afskærer denne fra dens umiddelbare metonymiske relationer til en bredere livsverden. Denne fremgangsmåde med at indramme og at isolere formindsker mulighederne for at affekterne flyder over på andre objekter og formindsker mulighederne for at mediere relationerne til de indrammede objekter ved interaktion (man kan ikke vande eller beskære fiktionsblomster eller spise fiktionsæbler). For at få afløb for den fokuserede og koncentrede affektive besætningsenergi må seeren/tilskueren enten frembringe kontekster som er istand til at fungere som metonymiske omgivelser (f.eks. ved at lave sætninger som 'Et blomstermaleri der er typisk for det attende århundredes malemåde', dvs. afløb ud af fiktionen, eller ved at lave hypoteser inden for fiktionen, der foregriber den narrative fremtid, f.eks. 'nu plukker hun snart blomsten'). I narrativ fiktion formes afløbene ved identifikation med fiktionens hovedpersoner som får handlende afløb ved at relatere til fiktionens objekter.

At isolere og fragmentere har været en fremgangsmåde der har været meget benyttet af moderne kunstnere (men allerede taget i brug af de første moderne kunstnere i førromantik og romantik). De moderne kunstnere har for eksempel indrammet et forfaldent stykke vejasfalt eller f.eks. yderligere afskåret det fra dets normale metonymiske relationer til resten af gaden og hverdagslivet ved at udkære et stykke og placere det på en kunstudstilling. Denne indramning og isolering gør stykket til et objekt for koncentreret opmærksomhed og forøger således affektbesætningen ved at fjerne metonymiske forbindelser.<sup>2</sup> De erotiske effekter af beklædning frembringes ofte ved indramning og isolering af bestemte kropsdele fra kropstotaliteten. Musikvideoer bliver ofte lavet ved at isolere mange fænomener fra deres normale metonymiske kontekster hvorefter de isolerede fænomener kombineres i musikvideoens sekvenser. Disse sekvenser skabt ved 'kombination' består af isolerede objekter uden 'dagligdags' metonymiske forbindelser og besidder derved en høj grad af affektiv besætning.<sup>3</sup>

Fremgangsmåden med at isolere, indramme og fragmentere er en tvetydig procedure som kan føre til to helt modsatte effekter. Hvis isoleringen er fuldstændig synes objektet at være autonomt og metaforisk, det peger ikke til nogen kontekst. Men hvis isoleringen er ufuldstændig har det den modsatte virkning, således at de fragmenterede og isolerede objekter kraftigt peger på det forhold at der er 'noget der mangler', således at objektet bliver til en synecdoche.<sup>4</sup> Men begge understreger en perceptorisk relation og er afskåret fra en handlende relation.

Isolering og indramning af narrativ og dramatisk fiktion forøger det affektive besætningsniveau ved at gøre fiktionsverdenen mindre åben-uafgrænset end den virkelige eller daglige verden. Som det blev udtrykt af en russisk formalist: Hvis nogen sømmer et søm i en mur i første akt kan man være sikker på at nogen vil hænge sig ved brug af dette søm i femte akt. En forøgelse af 'betydningsfuldhedsniveauet' og 'affektniveauet' forudsætter en begrænsning af fænomenernes grad af åbenhed-urettethed og ubestemthed sammenlignet med dagligdagen.

## Kausalitet og determinisme

Det 19. og 20. århundredes realisme forsøger at undgå isolering og at simulere en åben-uafgrænset og urettet verden ved at forøge beskrivelsesniveauet, særligt beskrivelsen af objekter, for at få læser eller seer til at tro at han er placeret i en uafgrænset og urettet metonymisk verden. Det enkelte objekt eller træk i en realistisk tekst besidder ikke det høje niveau af symbolsk rettethed og besætning som f.eks. romantisk fiktion. Objektet er forbundet med de andre objekter og træk ved et væv af metonymiske forbindelser. Og udvælgelsen af elementerne i realistisk fiktion synes at være gjort tilfældigt, f.eks. ved at de objekter der tilfældigvis var i nærheden af kameraet blev indfanget og foreviaget. Men realisme bruger også andre, modgående fremstillingsmetoder, f.eks. ved anvendelse af mønstre såsom kausalitet og determinisme, der skaber stærke lokale forbindelser, og derved bliver midler til at isolere fænomenerne fra globale metonymiske sammenhænge, og disse mønstre bliver derfor paradoksalt nok, enten positivt eller som mangel, ofte tæt forbundne med ikke-realistisk fiktion. I ovennævnte eksempel er sømmet i første akt isoleret fra dets globale kontekst og udelukkende forbundet med reb og hængning i femte akt med deraf følgende melodramatisk betydningsfuldhed. Fiktionskausalitetens paradoks er et konkret paradoks i f.eks. naturalismen, fordi anstrengelserne for at beskrive en videnskabelig og 'deterministisk' verden ofte fører til melodrama. Dette er meget iøjnespringende i Zola's romaner. Han forsøgte at beskrive en verden styret af strikt determinisme både på det sociale og på det psyko-biologiske niveau, og derfor kom romanerne til at ligne melodramaer og protagonisterne så ofte ud som marionetter der var styrede af 'skæbnens', dvs. 'de videnskabelige loves' marionetsnore. Visse doku-drama-former (som nogle af Stephensens og Flindt Petersens udsendelser) får ligeledes deres forhøjede affektive værdi, fordi de mangfoldige og mangetydige 'tørre' facts indlejres i stærke narrative strukturer (med kausalitet og stærk mål-styring) der ensretter dem og giver dem melodramatisk betydningsfuldhed.

At forøge niveauet for fiktionens grad af determinisme, betydning og meningsfuldhed vil gøre dens kodede karakter iøjnespringende. Genre film som film noir besidder en høj grad af determinisme og betydning(sfuldhed) og deres kodede karakter bliver derfor meget tydelig. Hvis en given fiktionssituation, A, var åben-uafgrænset og u-rettet, ville læser og seer ikke være i

stand til at gætte den næste situation, som kunne være alt muligt fra lad os sige B til Z, og deres forventninger ville være i stand til at gå i mange forskellige retninger. Men i genrefiktion vil situation A være snævert indføjret i et deterministisk og rettet narrativt (og tematisk) mønster, i hvilket A ville efterfølges af B som ville efterfølges af C. Situation A ville så meget kraftigt pege udelukkende mod B, og betydningsniveauet ville blive hævet ved denne mere bestemte forventning. Situation A ville være næsten totalt isoleret med kun en mulighed for udladning, B; og B ville derfor blive mættet ved fortætning og overdeterminering (B vil affektivt subsumere og kondensere alle de muligheder C til Z som er sat i parentes, som det tydeligst sker ved patologiske tvangsmæssigheder hvor en person forskyder og fortætter et bredt spektrum af aktiviteter ind i en bestemt fiksering såsom at 'samle frimærker' eller 'besidde prinsessen'). Betydningsniveauet og dets affektive ladning kunne formindskes ved automatisering, dvs. hvis tilstedeværelsen af situation A automatisk betød at modtageren mentalt ville aktualisere B og C og derfor ville være i stand til at få et selvkonstrueret afløb: 'Jeg ved med sikkerhed hvad der vil ske, nemlig B og C, og derfor behøver jeg ikke at vente og se hvad udfaldet bliver men kan få afløb nu ved hjælp af mit inventar af mønster-forventninger. Men oplevelsen kunne de-automatiseres ved at konstruere et metaniveau, på hvilket opmærksomheden var flyttet fra identifikationen med fiktionssubjektet og dets begær og ønsker til en identifikation med mønster-gentagelsen. Som i populær, affektproducerende musik vil genre-mønster-gentagelse frembringe en affektiv udladning fordi modtageren passivt lader sig blive 'revet med' af fremmede handlende principper: 'Jeg ved at den tvetydige heltinde vil dø til sidst, men det er herligt en lørdag aften at give sig hen til en noir-film, dvs. til mønster-gentagelse'. (jvf. Grodal, 1988) Tilskueren er derved blevet isoleret fra identifikation med de handlende, enaktive principper, hvilket medfører det forøgede betydningsniveau og den forøgede affektive ladning.

## Fiktion, ikke-fiktion og illusionsbrud

Indramning og isolering i film og fjernsyn er i disse fænomeners almene form en effekt af mediet selv, uafhængigt af om mediet formidler fiktion eller ikke-fiktion. Skærm og lærred er afgrænset af nogle andre, og seeren kan kun få adgang til off-space

ved at prøve på at udfylde og at forestille sig, hvad der er uden for det der er afbildet på skærm og lærred. Om en given film eller et givent fjernsynsprogram bliver opfattet som fakta eller som fiktion er delvis bestemt af signaler og indicier i mediefremstillingen men også delvis af af de holdninger og de læseprocedurer som seeren anvender. At forstå en given audiovisuel fjernsynstransmitteret sekvens som ikke-fiktion betyder at man supplerer den indrammede sekvens med en 'virkeligheds'-kontekst ved hjælp af hvilken tilskueren har en virtuel mulighed for at interagere med den fremstillede verden. En tilskuer der ser på TV-nyheder eller på et dokumentarprogram interagerer selvfølgelig sjældent med de fremstillede fænomener, men receptionsholdningen over for programmene som ikke-fiktion vil være bestemt af den virtuelle mulighed for interaktion. Man kunne opsøge speaker, de omtalte steder osv. og gribe ind i de begivenheder som fremstilles (f.eks. ved selv at blive terrorist eller FN-soldat). Fremstillinger af fortidens 'virkelighed' forudsætter for seeren at hvis han havde været til stede ville han have en mulighed for indgriben. Det at se på fremstillinger af 'virkeligheden' vil sige at man mentalt etablerer mulige 'dagliglivssammenhænge' udenfor indramningen og derved får kognitive og affektive afløb.<sup>5</sup> Heroverfor er fiktive verdener placeret i rum til hvilke seeren har givet afkald på direkte interaktion. De eneste midler til adgang er via identifikation med hovedpersonerne og deres interaktion med den fiktive verden, og ved analogiserende identifikation via dagligdagsfænomener: A behandler B ligesom jeg plejer at behandle X.

Der er flere forskellige måder hvorpå man kan modificere fiktionsoplevelsen. Den enkleste modifikation består i med forskellige midler at etablere kommunikationen som en 'virkeligheds'-relation, enten styret fra afsendersiden ved at man tematiserer tilskuer-aktiviteten i fiktionen eller ved at modtagere opfatter skuespillere som 'virkelige' mennesker eller som talerør for forfatter og instruktør opfattet som 'virkelige' mennesker. En et sådant brud på fiktions-kontrakten er hvad der f.eks. skete i romantisk ironi, hvor man brød fiktionens illusion med meta-kommentarer over kommunikationssituationen, således at den romantiske fiktions forhøjede emotionelle niveau ofte blev modvirket af den romantiske ironis illusionsbrud. Tilskuerne blev sat i en situation, hvor fiktionsoplevelsens handlingsblokering kun var betinget; illusionsbruddene angav at tilskueren muligvis kunne interagere med personer på scenen eller med

romanens forfatter. Ved at blive opfattet som en samtalepartner 'i virkeligheden' kan modtageren ikke fuldt projicere sin subjektivitet ind i fiktionen, i stedet for at identificere sig med forfatter/skuespiller/instruktør må modtageren gøre afsendere og fiktionsprotagonister til objekter. Det af-fiktionaliserede opmærksomhedsobjekt bliver igen metonymisk forbundet med en uafgrænset og pluralistisk verden og modtageren forbundet hertil med en uafgrænset mængde af mulige medierende handlinger (f.eks. : instruktøren laver filmen på denne måde fordi han er konservativ/sydamerikaner/modstander af apartheid osv., skuespilleren udtrykker sin private krise i sin spillestil, modtagerens oplevelse formes direkte af en stillingstagen til de ikke-fiktionelle aspekter af afsenderne). Opmærksomhedsobjektet vil ikke mere projicere affektiv oplevelsesintensitet ind i fiktionsrummet, affekterne vil flyde over fiktionsrammen henimod 'virkelighedsfænomener', til hvilke modtageren har konkrete eller hypotetiske relationer. Forskellen mellem at være placeret i en fiktiv og i en ikke-fiktiv kommunikationsrelation er f.eks. let registrerbar i forskellen mellem en videooptagelse af en rockkoncert og en musikvideo. Rockkoncertens stjerner bliver taget som 'virkelige objekter' og 'virkelige afsendere' (og anstrenger sig ofte enormt med at frembringe illusionen af kommunikation mellem afs. og modt.) mens musikvideoen fremkalder forskellige grader af identifikation.

En almindelig måde hvorpå man kan modificere fiktionens illusion og mediere seerens identifikation med den fiktive verden er ved at indlejre denne verden i en ekstra ramme eller parentes ved at gøre modtageren bevidst om særlige omstændigheder ved tilskuersituationen. I stedet for en umedieret identifikation med den fiktive verden bliver der frembragt medierende lag mellem fiktionen og tilskueren. Først og fremmest kan det ske ved at frembringe 'selvbevidsthed' hos seeren om det at være seer. Dette frembringer hos seeren et billede af ham selv som seer som vi vil kalde en seer-persona, dvs. et selv'portræt' af seeren som udøver af en særlig rolle. I stedet for at identificere sig med fiktionen og dens roller bliver den 'selv-bevidste' seer nu meget optaget af sin seer-persona, af at beskæftige sig med den persona, der ser på fiktion. Affekterne er nu ikke længere fuldt projicerede ind i den fiktive verden, en stor del af affekt-besættningen forbliver nu hos seer-personaen og dens roller. Seeren har et instrumentelt forhold til sine egne seer-roller. Rollerne kan f.eks. være 'kender af visuel kunst', der ser efter særlige træk,



der forbinder fiktionen til videnssystemer om kunst, eller f.eks. rollen som 'videnskabeligt udeltagende iagttager af den menneskelige naturs usselhed'. Det er nu seer-personaen, der er det primære sted for etablering af forbindelser til forskellige 'virkelighedskontekster' mens selve fiktionen kommer til at spille en mere tilbagetrukken rolle. Brechts *Verfremdungstechnik*<sup>6</sup> sigtede mod at frembringe distance til fiktionen ved at sætte den i parentes og gøre den fremmed for derved at blokere identifikationen med fiktionen. Tilskueren skulle i stedet for frembringe en tilskuer-persona, der kunne ræsonnere om fiktionens meninger. Sådanne metafiktionsprocedurer kanalisere dele af affekt-besættningen hen til tilskuer-personaen og væk fra fiktionen, dele af affekt-besættningen hen imod det fjerne betydede ('den dybere mening').

Som tidligere omtalt er det at lede efter forfatter/instruktørhensigter en almindelig procedure til at sætte parentes om identifikationer med den fiktive verden til fordel for 'virkelige' kontekster, som kan mediere seerens forhold til den fiktive verden. Seeren ser fiktionens protagonister som udtryk og betydere, der peger på afsenderens, forfatterens, instruktørens eller kanalens hensigter. Dette er meget udbredt ved finkulturelt konsum, hvor man f.eks. efterspørger 'en Marquez-roman' eller en 'Fellini-film' og derved forskyder de basale udtryk fra at eksistere i fiktionen til at eksistere i den 'virkelige verden'. Men denne forskydning af betydningen til en afsender-persona kan også fungere som en afskærmning af fiktionen fra visse 'virkelighedssammenhænge'. Funktionen af afsender-intentionen som en 'parentes' blev meget illustrativt demonstreret ved pornografiretssagerne i tresserne hvor det af forsvarerne blev hævdet, at pornografisk fiktion af finkulturelle forfattere og instruktører skulle opfattes som 'udtryk i parentes'. De pornografiske scener skulle ikke ses som konkrete beskrivelser af kødelige aktiviteter og ikke tilskynde til identifikation, men skulle læses og ses som udtryk for særlige kunstneriske visioner fra afsendernes side, således at teksternes bogstavelige betydning kun var 'spor' der skulle lede til et dybere udtrykssystem i kunstnerens sind. Ikke alene erotisk ophidselse men også smerte kan isoleres med rammer og parenteser. Stærke naturalistiske og realistiske beskrivelser af smerte, fattigdom, invalidering osv. indrammes ofte for at formindske modtager-identifikationen med fiktionens protagonister og deres lidelser. Dette kan ske ved hjælp af afsender-hensigter: instruktøren intenderer at lave et stærkt 'document humaine' når han

f.eks. viser lidelserne i den tredje verden, og derved skabes der samtidig en modtager-persona i afsenderpersonaens billede: seeren er en moderne og 'videnskabelig' tilskuer, der kan kontrollere sine følelser som lægen under operation etc. I de kulturelle systemer foregår der stadige forhandlinger af, hvordan man skal se og læse; nogle af disse fremkommer som spor og indicier i teksterne, andre fremkommer ved de mange forskellige bearbejdningsformer af 'hvordan man skal se og forstå'.

## Fiktion, spil, rolle og metafiktion

I det foregående afsnit har vi diskuteret forskellige former for indramning og distance som modificerer den perceptuelle identificering med fiktionen ved at skabe en seer-persona. Men i stedet for kun at indramme og at sætte den perceptuelle identifikation i parentes, kan parenteserne også sættes rundt om de handlende aspekter af identifikationen. Dette vil skabe en selvbevidsthed i seeren om at deltage i en særlig aktivitet, fiktionskonsum, men eftertrykket ville nu være lagt på at identificere sig med protagonisten som en særlig rolle, en parentessat delmængde af den 'virkelige' seers fulde rolle-repertoire og udført i overensstemmelse med bestemte regler. Seeren deler sig op i en empirisk person forankret i den virkelige livsverden og en 'spiller'-persona som deltager i det 'narrative spil'. Man identificerer sig f.eks. med 'Tarzan' eller 'Marilyn Monroe' men udfra en klar bevidsthed om spilkarakteren og rollekarakteren af identifikationen. At spille en 'rolle' er en mediering af en aktiv og en passiv position. At spille en rolle implicerer, at man passivt underkaster sig et forud fikseret mønster, et manuskript, nogle regler osv. Men det implicerer også, at rollen er isoleret, og at den empiriske person har evnen til aktivt at manipulere sin rolle og er i stand til frit at kontrollere sine affektive identifikationer med rollen. I virkelige spil såsom kortspil er det lettere at se, hvordan lystgevinsterne gøres mulige ved at isolere rollerne og relationerne fra sammenhænge med det 'virkelige liv' og ved at blande aktive og passive positioner. Spilleren underkaster sig regler og sommetider tilfældighedernes held-uheld, men har samtidig visse muligheder for handling ved at spille sine kort godt. (Set fra en anden synsvinkel er 'spil' en form for hypotetisk-eksperimentel handling, et individ kan efterprøve visse

adfærdsformer uden at investere hele sin personlighed i eksperimentet).

Fiktionsækvivalenten til spil er blandingen af en meget eksplicit kodet fortælling og tematiske formler med 'metafiktionelle' markører af afstand til roller og mønstre, der udtrykker, at den 'tvangsmæssige' mønstergentagelse - og de lejlighedsvis totale mønsterbrud - foretages frivilligt. Spilkarakteren er meget karakteristisk i fiktionsformler såsom pastiche og parodi. Disse narrative former er meget gennemkodede og 'ufri'. Seeren er klar over at hun deltager i en 'rituel' og fuldstændig determineret gentagelse som garanterer det høje betydningsniveau, skønt parodi ofte forsøger at simulere frihed ved chok-fremkaldende brud på genreforventninger. Men samtidig er seerens identifikation med protagonisterne sat i parentes, seeren er meget bevidst om at hun identificerer sig med en rolle. Betydningsniveauet er som sagt ofte hævet dramatisk på grund af determinismen i de narrative og tematiske mønstre. A medfører B som medfører C, og dette medfører en høj grad af koncentration og rettetid i betydningsprocessen. I kortspil som i fiktionsspil kan mange mennesker kun acceptere det 'høje' betydningsniveau, (at tabe alt eller at vinde alt, såvel penge som liv ved en fremmedstyret, deterministisk proces) hvis det er afskærmet fra dagligdagen med rollespillets parenteser. Determinismens høje betydningsniveau er derfor muliggjort ved parentes-procedurens frivillige reduktion af den aktivt-åbne og uafgrænsede verden, som man hele tiden kan komme ud af ved at konstatere at 'dette er kun et spil'. Set fra denne synsvinkel er f.eks. en parodi ikke kun en fiktionsform, der sigter mod at lave grin med et givent fiktionsmønster og at dekonstruere den parodierede teksts fascinationer, parodi er også en fremgangsmåde til at forstørre karakteristiske mønstre og deres udtryksmidler og derved at intensivere deres oprindelige affektive virkning, men at indlejre virkningen ved at modificere identifikationen på et andet niveau (en Tarzan-parodi ville både forstørre kønskontrasten og derved fascinationerne herved og samtidig sætte disse fascinationer i latterlighedens parenteser). Seeren deltager som en anden og er derfor beskyttet mod den fulde virkning af denne intensivering. Behovet for at indlejre roller i modificerende rammer er selvfølgelig afhængigt af seerens situation. Steven Spielberg indlejrer ofte sine remakes af 'naive' action film i pastiche-rammer for at muliggøre, at voksne seere kan mediere deres blanding af infantil fascinerende og voksen afvisning overfor de infantile emotioner, der er

indkodede i fiktionsmønstrene. Hvorimod den ambitiøse 'realistiske' instruktør ville prøve på at lægge lag af tilfældige begivenheder og genstande oven på det narrative mønster for derved at simulere en 'virkelig-realistisk' tilværelsessituation, men måtte så samtidig acceptere et fald i narrativ intensitet.

Metafiktion bliver ofte beskrevet som fiktion om fiktion og derfor uden mening undtagen den selvreferentielle 'Jeg skriver at jeg skriver at jeg skriver', 'Jeg ser at jeg ser at jeg ser', 'Jeg spiller at jeg spiller at jeg spiller' osv. Men ligesom almindelig fiktion er en iscenesættelse af et vidt spektrum af menneskelige holdninger og affekter er metafiktion oftest en iscenesættelse af sådanne holdninger og affekter men ved modifikationer af den almindelige fiktions mønstre ved en sofistisering af modtagerens identifikation med fiktionsbegivenhederne. Den almindeligste måde at legitimere metafiktion på er at den blotlægger fiktionens kneb og fremstillingsmåder og at metafiktion derfor er del af et kritisk projekt, der dekonstruerer koderne og de ideologiske mønstre. F.eks. blotlægger Robbe-Grillet's roman Øjnene kriminalfiktionens kneb og filmen *The Kiss of the Spider Woman* blotlægger de implicite fascinationer ved bestemte former for macho-fascistiske film. Men skønt dette er sandt, må metafiktioner samtidig til en vis grad støtte sig til de indkodede fascinationer for at frembringe metafiktionernes affektive ladning.

## Klichée som ramme og som fællesnævner

I det foregående afsnit blev effekterne af identifikationsindramning væsentligst beskrevet, når det drejede sig om modifikationer af identifikation. Men den anden side af modifikations- og parentetiseringsprocedurerne er selvfølgelig som i Spielbergfilm at omgå og isolere sociale bånd på seer-smag. Seerstanden til fiktion garanterer en fri og ansvarlig seer-i-virkeligheden uafhængigt af, hvad der sker i fiktionen og med hvilken roller seeren identificerer sig. De formelagtige og stereotype aspekter af de 'indlejrede' fiktioner er en garanti for, at fiktionens mønstre er sociale fællesnævner. Ved at være formelagtige og stereotype etablerer disse fiktioner en social kontrakt, en social ramme af acceptabilitet omkring produktet. Sociale stereotyper som klichéen udgør det modsatte af en personlig afsender - og er i mange henseender meget tæt ved en melodramatisk modus ved at basere identifikationen på en passiv modtagerposition og ved at

frembringe en stærk følelse af, at modtageren opfordres til at spille en rolle, der er skrevet af fremmede, almægtige afsendere. Et ord som *kliché* har for de fleste tilhænger af finkultur meget negative konnotationer fordi det uderstreger noget ikke-individuelt og anonymt, men de negative aspekter er tæt forbundne med de positive aspekter af *klichéen*, nemlig det at være fællesnævner for sociale holdninger. Den nedbryder f.eks. individualitets-rammer og stabiliserer systemer af socialt forhandlede affektive fremstillingsformer. Som i den sentimentale *kliché*-sang, "The Evergreen" som synes at udtrykke, at den er en del af et socialt og fælles system for fremstilling af følelser, hvori man kan forme sine følelser for en stund uden at være personlig 'ansvarlig'. Modtager-jeget er markeret som en del af et socialt 'jeg', der eksisterer på et særligt sted i den almindelige og ansvarlige virkelige verden. Ligeledes er der ikke nogen virkeligt ansvarlig empirisk afsender, forfatter/instruktør laver bare en 'remake' af kollektive bevidsthedsformer og fællesnævner. Brugen af ord som 'folk' og 'folkelig' hos romantikerne var på mange måder en sådan 'sætten parentes' om enkle og følelsesmæssigt ladede mønstre.<sup>7</sup> Den abstraktion, der sker ved identificeringen med stereotype sociale roller, er en isolering og derfor frembringer den en voldsom affektiv ladning ved at afskære forbindelser til de mangfoldige, konkrete roller som seeren har i dagligdagen. Han/hun kan helt identificere sig med at være 'mand', 'kvinde', 'offer', 'helt', 'amerikaner' osv. Pop-musikken muliggør f.eks. at man fredag aften kan spille den sociale rolle 'forelsket'.

Ordet *kliché* har sine metaforiske rødder i industrialiseringen af betydningsproduktionen ved fremkomsten af trykkeindustrien, og det er kontrastivt defineret i forhold til 'de originale' og 'de individuelle' udtryk med alt hvad disse ord indebærer af tætte borgerligt-individualistiske konnotationer. Effekten af *klichéen* i al almindelighed ligner effekten af de sociale stereotypier som vi finder i rituelle tekster og adfærdsformer. I religiøse tekster er 'uoriginalitet' en dyd mere end en synd fordi disse tekster angiver at være medier for overførsel af betydning fra fjerne enaktive principper såsom gud, traditionen, kosmiske kræfter osv. og deres funktion består i at gentage og at rekonstruere fælles sociale normer. Førborgerlig litteratur - som f.eks. mundlig lyrik - besad mange standard-formler, og i middelalderlig litteratur bestod det at skrive i vidt omfang i citatkunstens og den intertekstuelle allusionskunsts ædle håndværk.

Denne holdning til betydningsproduktionen blev til en vis grad gentaget i den engelske digter og kritiker T.S.Eliots konservative forestillinger om litteratur i *Tradition and the Individual Talent* (Eliot, 1920); han gjorde sig til talsmand for en balance mellem *klichée* og *fornyelse*. Tekster skulle være netværk af åbenlyse eller skjulte allusioner og citater, og samtidig skulle de være innoverende (og således skabe balance mellem tradition/social fællesnævner og individualisme). Selv om mange deler avantgarde-ideologiens opfattelse af, at fiktion skal baseres på individuel overskridelse, er der således mange andre, der opfatter fiktionsproduktion i sammenhæng med ritual og social normetablering. *Klichée* er derfor egl. et værdiord, hvis ikke-værdiladede indhold svarer til *ritus*.

Ordet *klichée* og dets værdikonnotationer forudsætter at hvad modtagere ønsker eller burde ønske er fornyelse og individualisme, f.eks. ved at modtage et 'personligt' budskab fra en afsender. At søge 'fællesnævnere' og sociale mediationer er fra denne synsvinkel forbundet med negativt ladede fænomener såsom 'ideologi' eller 'abstraktion'. Hvis et individ ønsker at læse en kriminalroman eller at se på *Dallas* eller *Dynasty* for at fortabe sin individuelle-sammensatte persona til fordel for en kortvaring indgåen i en fælles social persona-konstruktion opfattes dette ofte som 'eskapisme' set fra individualismens synspunkt. De metafiktionelle indramninger af modtagelsen af *klichée*-mønstre formidler mellem det sociale, *klichéen*, og det individuelle, den 'frie, metafiktionelle 'afstand' til *klichéerne*, skønt også individualismepositionen set fra et mere fundamentalt perspektiv er en mønsterstyret og præfabrikeret position som en given seer kan indtage.

Pastiche-stereotyper tillader som sagt seeren at acceptere en forhøjelse af betydningsniveauet og af fiktionens rettedhed, fordi den lavere grad af frihed i fiktionen modvirkes af 'parenteser' der muliggør at seeren kan opfatte sig som rolle-spiller. Mange pastiche-film muliggør f.eks. en voldsom forstørring af kønsrolleudtrykkene og af produktionen af kønsforskelle ved groteske overdrivelser af kvindeligt svaghed og mandlig styrke eller modsætninger mellem kvindeligt høje og mandligt dybe stemmer. Men disse modsætninger sættes i parentes som leg og som forskelsproduktion; rammerne og parenteserne kan f.eks. være 'roller fra fortiden' såsom hulemand-hulekvinde eller film noir-filmenes angivelige fremstilling af kønsroller fra tredverne eller fyrrerne. Procedurer, der har med indlejring og sætten i paren-

tes at gøre er medieringsprocedurer, der forsøger at fremstille lystgevinster på flere niveauer (f.eks. ved at forene nye emanciperede roller med gamle via etableringer af niveauer) og ved at hævde at de forskellige roller ikke er i konflikt med hinanden fordi de ikke udspiller sig i et fælles handlingsrum. Hulemennesket og det moderne menneske er adskilt af historien og medieret ved at være forskellige aspekter af 'den menneskelige naturs historiske variationsbredde'. Genoplivningen af historisk tidligere fascinationer og roller ved pastichens og parodiens indlejringer og parenteser skaber et socialt fællesskab mellem afsender-kollektiv og modtager. Ved at se på en 'selvbevidst' pastiche på en film-noir i stedet for på den originale vare etableres der et fællesskab mellem afsender og modtager omkring accepten af de stærke fascinationer ved noir-filmens rollespil. I den selv-bevidste pastiche kan modtageren åbenlyst vedkende sig sin fascination, fordi afsenderen vedkender sig sin/manges fascination af rolle-strukturen. I pastichen bliver derfor bevidstheden om den andens lyst et aktivt element i modtagelsen. Det gælder f.eks. spaghetti-westerns som *Once Upon a Time in the West*, hvor hele systemet af karakteristiske Western-udtrykselementer fremlægges til beskuelse og melodramatisk medleven, således at afsenderen så at sige etablerer en medskyldens indforståethed med modtageren og synes at sige 'Vi er fælles om fascinationen af disse gamle udtrykssystemer og deres fatalistiske verdensopfattelse, men vi fortaber ikke vor frihed, som er placeret i vor voyeur-position'. Det er derfor vanskeligt at skelne mellem metafiktionens indsigtsskabende virkninger og dens karakter af en affektiv opladning af tilskuerrollen.

## Nostalgi og retro-film

I de sidste femten år har der været en bølge af film og TV-fiktioner som har brugt historien og historiske mønstre som indlejningsrum for forhandlingen af sociale roller og fællesnævner. De er blevet kaldt ved forskellige navne, nostalgifilm, rétrofilm osv. Nostalgi er en særlig modus inden for den melodramatiske passiv-position. Nostalgi vil sige at man blokerer en aktivt-handlende identifikation og sætter focus på oplevelsen af jeg-et som en anden, et objekt; den perceptuelle identifikation foretages med en person fra fortiden eller et erindringsspor, for eksempel minder om barndomsoplevelser. Afstanden til objektet er hin-

sides handlende formidling, det er uafbrudt placeret i en oplevelsesmæssig fortidighed. Den affektive frisætning af nostalgi er forårsaget af det nutidige jags passivitet og voyeurisme. Emotionerne er passive oplevelser og erfaringer, f.eks. ved genindring af oplevelser fra barndom og ungdom uden de oprindelige oplevelsers nukarakter med dertil hørende handlerum, fordi de ses med distance. Den stærke hengivelse til følelser i nostalgien er netop muliggjort ved, at de er indlejret i et oplevelsesrum der er isoleret fra et handlerum, den erindrende ser ikke erindringen som sin, men som tilhørende 'en anden', 'en lille dreng' eller 'en lille pige'.

*La mode rétro* er en mere 'selvreferentiel' og 'selvbevidst' udgave af nostalgi-filmen. Mens almindelig nostalgi frembringer følelsen ved en identifikation med en 'fortidig anden', og dennes 'virkelige' omend fortidige oplevelser, så understreger den selvreferentielle fiktion oplevelsens fantasmatiske og socialt iscenesatte karakter. Vi får derved et dobbelt 'forsvarssystem' af indlejringer og parenteser, oplevelsen er både fortidig og et socialt iscenesat fiktionsmønster, som man kun kan opleve i gentagelse og erindring, men som ikke kan sættes i forbindelse med en nutidig og handlende adfærd. Den nutidige seer af f.eks. en pastiche over en film fra fyrrerne er bevidst om at se et fortidigt fiktionsmønster, men også bevidst om de mere naive oplevelses typer som f.eks. unge mennesker i fyrrerne måtte have af disse fiktionstyper, eventuelt hjulpet på vej ved en indlagt scene hvor vi ser personer se på film fra perioden. De naive og uskyldige fiktionsoplevelser er derfor ikke mere udtryk for hinsidige følelser og oplevelser, men er derimod blevet til indhold. Indholdet er 'den uskyldige og naive oplevelse', jfr. de mere eksplicit pornografiske udgaver såsom *Farlige Forbindelser*. Metafiktionen er derfor meget beslægtet med den psykoanalytiske terapi. I stedet for at lade barndoms minderne være usynlige (evt. traumatiske) udtryk, bliver erindringerne i psykoterapien indhold som det nutidige jeg bliver i stand til at bearbejde fra sin distancerede position, som han har lært af terapeuten.

## Socialisering, fiktion og subtekst

Forøgelsen af mængden af metafiktion og intertekstuel fiktion er snævert forbundet med den forøgede betydning som fiktionen har i individernes socialisering. Socialiseringen begynder med



den første vuggesang, derefter kommer eventyr, børnerim og børnefernysyn, ungdomsbøger og til sidst de forskellige former for voksenfiktion. Disse fiktionsformer spiller ikke alene en betydningsfuld rolle i individernes fremstillingsmæssige udvikling, men også en betydningsfuld rolle i den affektive socialisering. I bevidsthedslageret vil der være mange narrative forløb og forestillinger, som har kraftige affektive besætninger. Socialiseringen består ikke blot i modtagelsen af en stadig større mængde af fiktion der ligger i isolerede kasser i hukommelsen. Som i andre udviklingsprocesser vil ethvert nyt stykke fiktion få indflydelse på de tidligere, oplagrede fiktionsmønstre, og de tidligere fiktionsmønstre vil ofte fungere som emotionelt ladede usynlige udtrykssystemer for senere fiktionsmønstre og virkelighedsoplevelser, som en slags emotionelt ladede subtekster. En mere ubevidst udgave af det der foregår, når unge tidligere forestillede sig at være Cary Grant og deres veninde Katherine Hepburn. Agatha Christie benyttede meget ofte børnerim og ordsprog som 'affektive relæer', for at overføre barnlige følelsesmæssige ladninger til sine tekster. At citere og indlejre er derfor udtryk for en 'tovejsskommunikation', på den ene side bruges tidligere tekster som affektive relæer til senere tekster, på den anden side bliver de tidligere tekster indlejrede og re-indrammede i de senere tekster (f.eks. ved at de ungdommelige lystgevinster bliver sat i parentes, modificerede i en voksenalmenhæng). Dennis Potters film og TV-serie *Pennies from Heaven* er således en perfekt illustration af, hvorledes fiktionsmønstre fungerer som affektive relæer til virkelighedssituationer. I min artikel *Fiktion som moderne mentalt software* (Grodal, 1990) har jeg vist hvorledes musikalske citater fra populærmusik er blevet brugt i 'seriøs' musik, dels for at 'indramme' dem og opløse deres affektive ladning, dels som affektive relæer der forskyder affektive indhold fra populær til seriøs musik.

Fiktionens stigende betydning for socialiseringsprocessen forøger betydningen af en stadig restrukturering og ny-indramning af det enkelte individs store arkiver af fascinationsmønstre og betydningen af at gøre de underliggende mønstre synlige; den pige der læser eventyr og lægeromaner er 'mor' til den voksne fiktionskonsument. Metafiktionen er ofte et led i denne indsats for at gøre fiktionssocialiseringen synlig, men også en del af indsatsen for at gøre den 'usynlig', f.eks. ved at beskytte den mod moralsk kritik ved at foregive at den bare er

'en leg, et spil' og derfor isoleret fra større eksistentielle sammenhænge.

## Moonlighting - The Dream Sequence Always Ring Twice

I 1985 introducerede ABC en kriminalserie, *Moonlighting*, som i flere henseender er blevet anset som værende del af hvad man kunne kalde TV-avantgarden. Serien har været sendt i Danmark under den gyselige titel *De heldige helte*.

Som mange eksperimentelle serier i firserne har *Moonlighting* kønsroller som et væsentligt emne og som fremtrædende narrativt 'gimmick' (ligesom i serier som *Cagney & Lacey*). Det intrigeskabende påfund (den kvindelige chef og den mandlige ansatte) var taget fra serien *Remington Steele* på det konkurrerende network NBC. En stor del af seriens spænding er bygget op omkring konflikter og tvetydigheder i kønsrollernes sociale og seksuelle udgave. Den kvindelige chef er en repræsentant for den protestantiske arbejdsetik og den viktorianske moral, manden har en mere arbejderklasseagtig-ansat holdning til arbejde og har en libertiner-agtig 'proletarisk-mandschauvinistisk' moral. (Manden i *Remington Steele* er en charmerende britisk gentleman-skurk, David Addison i *Moonlighting* er en langt mere amerikansk og proletarisk "prins charming").

Som så mange visuelle fiktioner fra halvfjerdserne og firserne bruger *Moonlighting* metafiktionelle og intertekstuelle mekanismer i dens fortællelemåde og udsigelse (Scott Olson, 1987) (mekanismer som tidligere var mere karakteristisk for finkulturelle produkter og som mest finder udbredelse i populærkulturens komiske og parodiske fremstillingsformer). Det forudsættes ikke, at seeren besidder en naiv identifikation med seriens fiktionsunivers. Med metafiktionelle kneb gøres de opmærksomme på at de ser på fiktion, f.eks. ved eksplicite brud på illusionen (som i romantisk skuespil). Yderligere bliver seerne gjort opmærksomme på, at den foreliggende tv-tekst refererer til andre 'fraværende' tekster, således at en del af meningen er placeret i de intertekstuelle relationer. Dette har også været typisk for de førnævnte nostalgifilm og retro-film som Fredric Jameson har analyseret.<sup>8</sup> I pastiche og nostalgi-film bliver seeren konstant gjort opmærksom på den historiske og mentale afstand mellem sig selv og de fortidige tekstlige følelsesudtryk. Dette er meget

eksplicit i filmen *Den franske løjtnants kvinde*, i hvilken viktorianske og moderne kønsroller kontrasteres, hvorved nydelserne og smerten ved de fortidige roller både profileres og sættes i parentes.

Diskussionen af kønsroller og metafiktion og intertekstualitet er snævert sammenhængende i *Moonlighting*, fordi de metafiktionelle kneb og intertekstualiteten benyttes til at beskrive kønsrollernes historiske og relative karakter. Mange af seriens intrige-spændinger bygges op omkring konfigurationer af aktiv-passiv-modsætninger. På den ene side den 'moderne' og 'frie' udgave af at være socialt aktiv eller passiv (dominerende-domineret), som roller der er uafhængige af køn, på den anden side de traditionelle kønsroller med kvindelig passivitet og mandlig aggression. Detektivarbejdet består ikke blot i, som i normal detektivfiktion, et arbejde for at komme til at dominere den usynlige kriminelle anden, det er også en kamp om overherredømmet mellem de to køn. Den 'konstituerende formel' eller 'grundlov' for *Moonlighting* der holder intrigen i gang, udelukker samleje mellem kvinden/chefen og manden/den ansatte, og målet for mandens aktive bestræbelser, at opnå samleje, udskydes i det uendelige af den kvindelige hovedperson. Det sker dels på grund af samlejets implikationer for magtfordelingen i den sociale sfære af hendes eksistens dels som led i en næsten viktoriansk koketteringssituation, hvor kvindens 'markedsværdi' er størst hvis hun ikke giver efter. Der laves så mediationer i indlejrede betydningsniveauer, som for eksempel i den nedenfor analyserede episode, hvor Maddy og David har samleje, men i en drøm, og som personer i en film noir fra fyrrerne.<sup>9</sup> Allerede de originale film noir har et univers, der er et resultat af at de blev lavede i en tid, hvor sammensvejsningen af sociale og seksuelle roller var et problem, og kvindernes frigørelse i halvfjerds- og firserne har gjort problemerne endnu større. Særlig for den store gruppe af højtbetalte og højtuddannede yngre mennesker - yuppier og halvyuppier - som fra at have været et mikroskopisk mindretal er blevet et betydningsfuldt mindretal af en anseelig størrelse i USA, ikke mindst for reklamefolk og dermed for TV-producenter på grund af yuppiernes store købekraft. For at kunne kreere fiktionskønsroller med appel til dette publikum er indlejringer, parenteser og distanceringer midler til at mediere mellem potentielt konfliktfyldte fascinationer, samtidig med at de fortælle-mæssige komplikationer raffinerer produktet.

Titlen på den episode, som jeg vil analysere, *The Dream Sequence Always Rings Twice*, angiver tydeligt, at der er tale om en pastiche (endda i anden potens fordi den forholder sig til en pastiche-remake af *The Postman Always Rings Twice*) som klart placerer episoden i intertekstualiteter. Af adskillige grunde mente ABC at det var klogt at sætte en ekstra 'ramme' rundt om episoden i form af at den fik Orson Welles til at introducere episoden, placeret med stor cigar i en stol. Hans introduktion markerer at man nu er i færd med at modtage et stykke TV-kunst, hvorfor modtageren må læse episoden på en særlig vis. Seeren får således at vide, at de må være mere tålmodige med at finde nydelser i denne episode end i mainstream TV-fiktion, fordi som finkultur kan nydelserne kræve noget ekstra forudgående fortolkningsarbejde. De må især acceptere, at det meste af episoden - drømmesekvensen - er optaget i sort-hvidt for at få et ægte film-noir-look. Producenterne har øjensynligt været en smule bekymrede over, hvorvidt dette eksperiment var for meget for prime time fjernsyn. Orson Welles er repræsentant for afsendersystemet (og er den store men folkeligt anerkendte kunstner), men han er også et krystalliseringspunkt for tilskuernes formning af hendes eller hans seer-holdninger, f.eks. den seer-persona der består i at være en fjern, halvsadistisk kender (som også blev udstrålet fra Hitchcocks introduktioner til halvtimetrys, der netop krævede særlige seer-læseholdninger). En del af seerens total-persona forudsættes at besidde en legende identifikation med det sort-hvide melodrama, andre dele af seerens tilskuer-persona kan se med sadistisk behag på mennesker, der er reducerede til marionetter i en klichéverden.

I sine anbefalinger af episoden angler Orson Welles efter et midaldrende publikums gunst. Seerne opfordres til at lukke børn og bedsteforældre inde i et tilstødende værelse for at seeren helt kan være i stand til at hengive sig til episodens lystformer. Han understreger derved de drømmeagtige og narcissistiske lystformer og den amoralske sadisme som passende receptions-holdning. Dette indebærer også, at han anbefaler episoden til mennesker som var unge under eller lige efter film-noir perioden, og for hvem film noir-iscenesættelsen af begæret således var en del af formningen af deres pubertære begær, og for hvem disse begærsindkodninger lever videre som subtekster, som ikke-bevidste betydningssystemer neden under f.eks. firsernes billeder af og historier om emancipation.

Hovedfilmen handler direkte om fyrrerne og noir-fascinationer. Noir-udtrykkene ekspliciteres ved at blive forstørrede på en halvparodisk måde og ved eksplicite kommentarer. På denne måde opnår afsenderen to mål på en gang. Seksualudtrykkene får en voldsom og eksplicit fremtræden: David-i-drømmen udstyres med en eksplicit fallisk kornet, Maddie-i-drømmen udstyres med en kæmpemæssig, vaginalagtig brystudskæring, der stilles til skue for det mandlige blik. Samtidig er dette udtrykssystem indrammet som et historisk fortidigt udtrykssystem fra fyrrerne.

## Forførelsen og den historiske ramme

At sætte fokus på betydningssystemernes historicitet er vigtigt i episoden. Den historiske ramme gives i ekspositionen lige efter Orson Welles-rammen. Maddie og David besøger et teater som i fyrrerne dannede rammen om en natklub, den berømte The Flamingo Club, men i firserne har teatret ikke været brugt i årevis. Øjensynligt har tiderne og smagen ændret sig, teatret skal rives ned for at give plads til et forretningskompleks med appel til firserne. Stedet overlever kun i firserne som del af et retro-orienteret drømmeliv. Maddie og David får fortalt en historie om hvordan der blev begået et mord for mange år siden i klubben på en mand. Hans hustru og hendes elsker blev henrettede, selvom de begge hævdede, at de var uskyldige. Og efter et skænderi drømmer de, hver i deres egen lejlighed, begge om hvordan mordet i The Flamingo Club foregik, omend deres versioner er meget forskellige.

Drømmesekvenserne udgør en subjektiv udleven af det fantasmatisk indhold i den tidligere natklub. Sekvenserne sætter fokus på forførelse, den passive position og de passive glæder. Maddie og David har hver deres version af forbrydelsens trekant<sup>10</sup> med Maddie som hustruen og David som elskeren. Maddies drømmesekvens gør hende til det uskyldige offer for mandlig aggression og forførelse. Hun er mentalt tvunget til at give efter for det falliske angreb. På samme måde bliver David i hans version forført af den Rita Hayward-agtige aktive og emanciperede femme fatale (skønt manden i begge versioner foretager selve mordet, i hans version som en galant handling for at beskytte hende mod hendes mand). Firsernes emanciperede kvinde, Maddie, udlever passive adfærdsformer i

en historisk forbigangen periodes forklædning. Tilsvarende udagerer David en ødipalt orienteret trekant, med dens madonna-luder-opdeling af kvinden og den drengede veghed i den mandlige tredje, der kommer ind i den oprindelige tokant. Han forstår sin egen rolle i den ødipale mordsituation som den, der forsvarer madonna-aspekterne mod den brutale mands ('faders') overgreb og denne rivalisering mellem den ældre og den yngre mand refererer også til historisk tidligere, mere patriarkalske forhold.

Episodens udageren består i en eksplicit indgåen i fantasier som fantasier, i modsætning til hvis denne udageren havde fungeret ved en ubevidst forførelse ved hjælp af filmens billeder og situationer. Klichéerne fremstilles tydeligt som klichéer, som almene sociale stereotyper, som man kan hengive sig til (beskyttet af indramningerne) uden personlig ansvarlighed. Maddie kan nyde at udstille sig for det mandlige blik og at hengive sig til den passive position som klichée. Klichéer som for eksempel forførelse eller den menneskelige natur skaber sociale rammer, der gør heteronomi, fremmedstyring, acceptabelt som noget, der ikke angår personerne som enkeltindivider, da det bare er særlige sociale roller som de kan spille, eller som noget, der er forbundet med et biologisk niveau, forstået som et fremmed niveau i forhold til individernes fremherskende bevidsthedsliv. Bevidsthedslivet tillader at det biologiske niveau, naturens stemme, midlertidigt får lov at få sin vilje som et kort intermezzo, hvor den normale identitetsbevidsthed accepterer heteronomi i forhold til det biologiske niveau og dermed sammenhængende drømme-fantasi-niveauer.

Episodens fiktion er således struktureret og indlejret af fire hovedrammer:

1.ramme. Orson Welles: Episoden er ekstraordinær, kunst, og er samtidig en lystverden som står til seerens disposition både ved hengivelse og ved sadistisk distance.

2.ramme. Det historisk forbigangne i Noir-verdenens visuelle genresprog.

3. ramme. Klichéer og roller som ikke-individuelle fællesnævne-re som flytter ansvaret fra enkeltindividet til et socialt eller naturforbundet niveau

4. ramme. Drømmeliv (og film/teater)som en særlig parentessat iscenesættelse af ønsker og drifter, der 'selvfølgelig ikke har noget at gøre med virkeligheden og dagligdagen'.

Rammerne fungerer som led i raffineringen af den sociale kontrol: hvis man opsætter rammer kan man samtidig tillade et større fremstillingsmæssigt spillerum. Episoden er yderligere forankret i en postfreudiansk og postfeministisk verden i hvilken det seksuelle og sadistiske indhold i detektivarbejde blotlægges for et indforstået publikum.

Drømmenes fordobling af synsvinklerne i henholdsvis en kvindelig og en mandlig udtrykker afsenderens ønske om at appellere til begge køn, men også til at begge køn er i stand til at leve sig ind i den andens synspunkt, således at selvom begge køn tilsyneladende udagerer egocentriske fantasier, bearbejdes og genforhandles disse socialt af metafiktionen, der jo forudsætter en tilskuer der ser begge versioner. Begge køn opfordres til en distance til det sted, hvor kønsrollerne iscenesættes på grundlag af biologiske og kulturelle mønstre. Episoden henvender sig tydeligvis til et publikum hvori mange har gennemgået elementære kurser i psykoanalysens grundbegreber, og udover de førnævnte fire hoveddrammer udgør den freudske psykoanalyse en femte ramme for fiktionen: personerne er selvfølgelig ikke sig selv, men udagerer bare et drømmeliv à la det freudianske.

Episoden går i brechen for, at fiktion skal fungere som modeller for indlæringen af et bredt repertoire af (post)moderne sociale roller og adfærdsformer, der er mindre snævert sammenknyttede til hinanden end de var det i de gode gamle dage med deres fasttømrede indrestyrede personligheder. Dr. Jekyll and Mr. Hyde - myten kunne siges at udtrykke det 19. århundredes mere tragiske forhold til en flerhed af roller i samme person, hvorimod komedier som *Moonlighting* udtrykker det sene 20. århundredes langt mere afslappede forhold til rolle-mangfoldighed og rolle-relativisme. En sådan rolle-relativisme kræver et udbygget system af regler og rammer, der kan adskille de forskellige funktioner fra hinanden, og her har fiktionens software fået en stigende rolle i socialiseringen.

## NOTER

- 1) Denne artikel ligger i flere henseender i forlængelse af mit oplæg til 1988 IAMCR-konferencen: *The Genres of Visual Fiction and their Emotional Effects* og mine artikler om fiktionsteori i *Kultur & Klasse* nr. 58, 60, 62 og 64, og artiklen *Tid, rum, passion og melodrama* i *Sekvens* 90). Min artikel *Kognition, emotion og neu-*

rale modeller i *Kultur og Klasse 68* giver en psykologisk beskrivelse af affektstrukturer i fiktion.

- 2) Rudolf Arnheim konstaterer i *Art and Visual Perception* Berkeley and Los Angeles 1957 at *Isolation makes for weight ... isolation is known as a means of emphasis.*
- 3) At isolere for at forøge den æstetiske effekt af et givet objekt, et givent udtryk, blev kaldt de-automatisering af de russiske formalister. Deautomatiseringsproceduren var en procedure der bestod i at nedbryde de 'automatiserede' kontekstualiseringer i dagligdagen (og i klicheen) og derved at nedbryde det automatiserede affektive og betydningsmæssige 'spill over'.
- 4) Synecdochen, figuren *pars pro toto*, del for helhed, bruges ofte tvetydigt, f.eks. ved en udsnitsindstilling (som f.eks. et ultranært udsnit af den menneskelige krop). I musikvideoer bliver figuren brugt som et kneb til at frembringe en oscillering mellem en tingsliggjort fetichisme og en iscenesættelse af begæret som mangel. På den samme måde er det at markere *off-space* en måde hvorpå man markerer rammen og frembringer en følelse af mangel og ufuldstændighed ved at skabe en bevidsthed om, at være en tilskuer-persona, der ser på skærmen uden at være i stand til at have en handlende identifikation med protagonisterne og deres handlingsrum. Skærm og lærred er ikke mere *positivt* indrammet, billedets grænser udgøres af afmaskninger, der skjuler fiktionsrummet på den samme måde som en mur med et vindue afmasker ("skjuler") al det rum som ikke er synligt gennem vinduet.
- 5) Selv hvis virkelighedskonteksten kun er konstrueret som et mentalt mønster, ville intentionelle og affektive strukturer være forskellige fra den fiktive ved muligheden for interaktion. 'Virkeligheden' er en særlig mental fremstilling og et givent individ vil kun interagere konkret med en brøkdelen af den fremstillede virkelighed. De fleste mennesker har aldrig set Tokyo og forventer måske aldrig at se byen, der således eksisterer som mentale forestillinger for dem; men de ville opleve en forskel mellem f.eks. at diskutere byen som et virkelighedsfænomen og som et isoleret og parentes-sat fænomen, f.eks. som 'symbol på moderniteten' selvom indholdet 'Tokyo' i begge tilfælde ville være meget 'utydeligt' og uden mange perceptuelle egenskaber.
- 6) jfr. Brecht: *Schriften zum Theater* Frankfurt 1957. Hans begreb om *Verfremdung* var inspireret af de russiske formalister og deres forestilling om *Ostranenie*, om at gøre noget fremmed. Men de russiske formalister benyttede *Ostranenie* og de-automatisering for at understrege de sanselige og materielle sider af betydningssudtrykkene og de skabte derved en lyrisk virkning ved den perceptoriske sammensmeltning med de objekter der var afskåret fra deres normale sammenhænge. Brechts hensigt var at formindske identifikationen for at forøge den intellektuelle



bearbejdning af fiktionen hos modtageren og derved at få fiktionen til at pege mod 'virkelige' sammenhænge.

- 7) jfr. også Umberto Eco's analyse af filmen *Casablanca* (*Faith in Fakes*), hvor han behandler banalitetsproblemet.
- 8) f.eks. i Jameson's *Postmodernism and Consumer Culture* (i *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture* 1983) og i *Postmodernism and the Cultural Logic of Late Capitalism* (*New Left Review* 146). En af Jamesons pointer er, at den nostalgiske retro modus hænger sammen med den historiske bevidstheds død i 'senkapitalismen'. Dette er et meget problematisk synspunkt; jeg vil hævde, at i mange henseender er det stik modsatte tilfældet, at den moderne tilskuer har en stærk historisk bevidsthed og derfor er i stand til at nyde pastichens leg med historisk tidligere fremstillingsformer og er nødt til at sætte parenteser om identifikationen med fortiden ved at understrege det pastiche-agtige i identifikationen.
- 9) Kvindeemancipationen i tredverne blev forstærket af kvindernes deltagelse i arbejdsmarkedet under krigen.
- 10) i *Mediamatic* vol 2, nr. 4 kontrasterer Philip Hayward de to sekvenser på følgende måde: MADDIE's Dream is lit and shot in the bright glittery MGM style typified by *A Streetcar Named Desire* and DAVID's Dream modelled on the lowkey gritty Warner Brothers style typified by *Casablanca*.

## LITTERATURLISTE

- Arnheim, Rudolf (1957): *Art and visual Perception*. Berkeley.
- Brecht, Bertolt (1957): *Schriften zum Theater*. Suhrkamp. Frankfurt.
- Eco, Umberto (1986): *Faith in Fakes*. Secher and Warburg. London.
- Eliot, T.S. (1920): *The Sacred Wood*. London.
- Grodal, Torben (1988): "Emotion, narration, illusion og distance. *Kultur & Klasse*, nr. 60.
- Grodal, Torben (1988a): "The Genres of Visual Fiction and their Emotional Effects". Paper til IAMCR's konference i Barcelona. Arbejdsgruppen "Mass Media & Popular Fiction".
- Grodal, Torben (1990): "Fiktion som moderne, mentalt software". *Kultur & Klasse*, nr. 64.
- Grodal, Torben (1991): "Tid, rum, passion og melodrama". *Sekvens. Filmvidenskabelig årbog 1990/91*, Københavns Universitet.
- Hayward, Philip (xxxx): "xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx" *Mediamatic*, vol. 2,4.
- Jameson, Frederic (1983): "Postmodernism and Consumer Culture". (i *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*).

- Jameson, Frederic (xxxx): "Postmodernism and the Cultural Logic of Late Capitalism". *New Left Review*, 146.
- Metz, Christian (1987): *The Imaginary Signifier*. Methuen. London.
- Olson, Scott R. (1987): "Meta-Television: Popular Postmodernism". *Critical Studies in Mass Communication*, nr. 4.

Torben Kragh Grodal er docent ved Institut for Film, TV og Kommunikation, Københavns Universitet.