

Vores Virkeligheder

Om den subjektive virkelighedsrepræsentation i Per
Flys *Forestillinger*

Karen Aarup

Studienummer: 201307298

Kortnummer: 538807

Eksamensopgave i Medieanalyser i kulturelle kontekster, F17

Antal anslag: 35.980

Underviser: Bodil Marie Stavning Thomsen

Institut for Kommunikation og Kultur

Aarhus Universitet

1. INDHOLDSFORTEGNELSE

2. Indledning	2
2.1 Fremgangsmåde og metode.....	2
3. Tæppet går op – titelsekvensen anslår tematikken	3
4. Forestilling og fremstilling	4
4.1 Bakhtin og polyfonien.....	5
4.2 Den subjektive virkelighedsrepræsentation	6
4.3 Visuel polyfoni.....	10
5. En dekonstruktion af sandheden	12
7. Konklusion.....	14
8. Perspektivering	16
9. Litteraturliste.....	17
Bilag 1 – Et handlingsreferat af <i>Forestillinger</i>	19
Bilag 2 - Registrering	20

2. INDLEDNING

Kan vi tale om en objektiv virkelighed og en egentlig sandhed, eller er disse begreber meningsløse uden for den subjektive erfaringshorisont? Kan vi overhovedet vide om det, *jeg* ser, er det samme som det, *du* ser, eller er det set uløseligt forbundet med den seende? Denne problematik ses udfoldet i Per Flys serie *Forestillinger* fra 2007. Her følger vi i seriens seks afsnit, der hver gentager de samme seks uger, seks forskellige mennesker og deres seks forskellige virkeligheder. Hvert afsnit har en subjektiv fokalisation og en monologisk opbygning, men de enkelte afsnit indgår i en kompleks dialog med hinanden, og der gives ikke en entydig fremstilling af seriens hændelsesforløb.

Jeg vil i denne opgave undersøge seriemediets muligheder for en subjektiv virkelighedsrepræsentation. Dette gøres med udgangspunkt i en analyse af udsigelsesinstansen med begreber hentet fra den russiske litteraturteoretiker Mikhail Bakhtins teori om polyfone værker. Min hypotese er, at denne polyfone udsigelsesinstans ikke er forbeholdt litteraturen, men også kan overføres til visuelle medier. Afslutningsvist vil jeg med fokus på Gilles Deleuzes filmfilosofiske begreber *bevægelses-* og *tidsbilledet* undersøge, hvordan serien skriver sig ind i en post-modernistisk kontekst.

2.1 FREMGANGSMÅDE OG METODE

For at besvare min problemformulering vil jeg tage udgangspunkt i et enkelt afsnit af *Forestillinger* og lave en neoformalistisk analyse af dens filmiske virkemidler med begreber hentet fra David Bordwells og Kristin Thompsons *Film Art. An Introduction* fra 1979. I en analyse af mediets virkemidler, bevæger jeg mig på det sproglige plan, jf. Meyrowitz' artikel "Tre paradigmer i medieforskningen" fra 1997. Mit fokus vil dels være på konstruktionen af et subjektivt udtryk i det enkelte afsnit, med udgangspunkt i seriens sjette og sidste afsnit, hvor Marko er hovedrolleindehaver, dels på en polyfon udsigelsesinstans i serien som samlet enhed. Her skal den neoformalistiske analyse understøtte Mikhail Bakhtins begreber om polyfone værker fra bogen *Problems of Dostoevsky's Poetics* fra 1972. Jeg er i den forbindelse opmærksom på, at jeg bruger et litteraturteoretisk apparat på et visuelt medie, og jeg vil med baggrund i Meyrowitz' "Mediet som miljø"-metafor argumentere for, hvorfor jeg finder denne anvendelse rimelig. Efter dette næranalytiske blik vil jeg med udgangspunkt i Gilles Deleuzes

begreber om bevægelses- og tidsbilledet fra bøgerne *Cinéma 1- L'image-mouvement* og *Cinéma 2 – L'image-temps* fra henholdsvis 1983 og 1985 pege på, hvorledes *Forestillinger* skriver sig ind i en postmodernistisk kontekst. Men lad os starte med starten: Titelsekvensen.

3. TÆPPEDET GÅR OP – TITELSEKVENSEN ANSLÅR TEMATIKKEN

Sort skærm. Stakkeret strygermusik. Synkoperet rytme. Stærkt tempo. Så kommer teatersalen frem. De røde tomme sæder bliver hurtigt indtaget af myldrende mennesker, kamerainstillingen er fastforward. Stemningen er kaotisk. Den kaotiske stemning underbygges af en serie hurtige klipninger, hvor man ikke når at se, hvad det enkelte billede viser. Der klippes nu til seriens første karakter, Jakob, der sidder i sminkerummet og kigger mørkt ind i kameraet. Indstillingen er halv-nær, billedet er klart, og skuespillerens navn, *Mads Ville*, står med skarpt optegnede, hvide bogstaver til venstre i skærmen. Der klippes endnu engang til Jakob. Indstillingen er nær, men modsat det første billede, kigger han nu op i venstre hjørne forbi kameraet. Vi har bevæget os tættere på. Navnet *Jakob* bevæger sig i en horisontal bevægelse fra højre mod venstre hen over skærmen. Modsat skuespillernavnets klare bogstaver, står *Jakob* med knap så skarpe og veldefinerede bogstaver. Det ligner afskallet maling, og rundt om navnet ses hvide rester. Navnet og malingresterne, der bevæger sig hen over skærmen, er sammen med et sorthvidfilter med til at danne flere lag i billedet. I forgrunden befinder det afskallede navn og filterindstillingerne sig, og dette skaber en form for visuel støj. Begge disse elementer er med til at skabe et haptisk, uigennemsigtigt billede, der ikke kan undslippe sin egen repræsentation. Billedet består først og fremmest af et signaletisk materiale (Thomsen 2016, 31). Først bag ved dette lag træder karakteren frem.

Med denne binære repræsentation; først det klare gennemsigtige billede, med skuespillernavnets tydelige bogstaver og dernæst det haptiske, uklare og gnidrede billede med det skrammede navn, er en af seriens vigtigste tematikker slået an. Dette fiktive univers vi nu inviteres ind i, er ikke et univers, hvor der gives et monolitisk unuanceret helhedsbillede. Den visuelle støj, peger på umuligheden i virkelighedens repræsentation. Der klippes nu tilbage til teatersalen, hvor folk stadig strømmer ind. Den samme introduktionsproces gentager sig med få variationer for de resterende fem

karakterer. Mellem hver karakterintroduktion klippes der tilbage til teatersalen, der bliver mere og mere fyldt. Slutteligt toner med samme ødelagte bogstaver ordene ”6 uger, mennesker, virkeligheder. Per Flys Forestillinger” frem på skærmen. Selve sekstallet er også delt i seks dele. Musikken er nu faldet til ro, og det eneste, der høres, er cellistens stakkerede fjerdedelsnode, der holder pulsen og tempoet. Bag denne titel er salen nu helt fyldt op. Publikum er faldet til ro. De sidder med forventningens glæde i øjnene og kigger op mod scenen – eller måske ud mod os seere? De er klare til at se forestillingen, ligesom vi er klare til at se *Forestillinger*.

4. FORESTILLING OG FREMSTILLING

Forestillinger udspiller sig omkring Sortedamsteateret i København, hvor der snart er premiere på den nye forestilling ”Venus og Adonis”, en genfortolkning af et Shakespearedigt af samme navn. I de seks uger op til premieren følger vi seks centrale personer omkring teateret, hvor hver karakter har hovedrollen i et enkelt afsnit.¹ De enkelte afsnit har en klassisk dramaturgisk opbygning, men ser man på serien som et samlet udsagn, er denne dramaturgiske progression fraværende. De seks afsnit udgør ikke en samlet og afrundet fortælling men peger i mange forskellige retninger. I forbindelse med analysen er det, som Erik Exe Christoffersen påpeger i sin artikel, ”Per Flys Forestillinger”, derfor vigtigt at skelne mellem den dramatiske handling i de enkelte afsnit og seriens samlede performative fortællehandling (Christoffersen 2007, 124).

Hvert enkelt afsnit består af et narrativ, hvor vi følger én af personerne omkring Sortedamsteateret. Et narrativ bliver af Bordwell og Thompson defineret som: ”*a chain of event in cause-effect relationship occurring in time and space*” (Bordwell og Thompson 1979, 60, deres kursivering). Kausalitet er derfor et bærende element, og meget ofte må vi som seere selv rekonstruere dele af narrativet, for at skabe en kausal sammenhæng. I denne proces er vores forestillingsevne central, ”We often make assumptions and inferences about events in a narrative” (ibid., 61). Forestillingen er altså det vi som seere infererer os til for at fylde fortællingens ”huller”, mens

¹ Se bilag 1 for et kort handlingsreferat af de seks afsnit.

fremstillingen er alt det, vi rent faktisk ser på skærmen². I *Forestillinger* er det nok muligt for os at skabe en meningsfyldt historie inden for det enkelte afsnit, men denne undermineres af seriens andre afsnit. Derfor vil jeg i det følgende primært tage mit analytiske udgangspunkt i seriens fremstilling. Det mest karakteristiske ved *Forestillingers* fremstillingsform er det greb, der af Bordwell og Thompson kaldes *Temporal Frequency*: ”Some films use multiple narrators, each of whom describes the same event; again, we see it occur several times. This may allow us to see the same action in several ways” (ibid., 67). Dette kompositoriske greb fungerer som et kalejdoskop – hver gang man drejer røret kommer nye mønstre, dannet af det samme materiale til syne. Først vil jeg lave en introduktion til Mikhail Bakhtins forståelse af begrebet polyfoni, og derefter lave en neoformalistisk analyse af de virkemidler, der benyttes i skabelsen af denne polyfoni.

4.1 BAKHTIN OG POLYFONIEN

I bogen *Problems in Dostoevsky's Poetics* søger den russiske litteraturteoretiker Mikhail Bakhtin at indfange det særegne og unikke ved den russiske forfatter Fjodor Dostojevskij's romaner. Det blev til en litteraturteori, som har vundet bred anerkendelse gennem det 20. århundrede. Udgangspunktet for Bakhtin er distinktionen mellem monologiske og polyfone værker, hvor Dostojevskij er repræsentant for den sidstnævnte kategori. I den monologiske roman sidder en autoritær fortæller over fortællingen og styrer karaktererne, som var de marionetdukker. Således kommer fortællingen og karaktererne til at fremstå fuldendte, da denne autoritative instans kan eliminere tvetydigheder og uklarheder. Omvendt fremstår karaktererne i den polyfone roman ikke, som var de støbt i en færdig form. I stedet skaber karaktererne sig selv gennem deres handlinger og deres tale.

Overordnet adskiller den polyfone roman sig fra den monologiske på tre parametre: der er ikke kun én helt eller hovedperson, der er ikke en autoritær fortæller, der styrer handlingen og der er flere forskellige subjektive fokalisationer (Steinby 2013, 40). Ifølge Bakhtin findes denne polyfoni i sin reneste form hos Dostojevskij, om hvis forfatterskab, han siger:

² Begreberne stammer fra den russiske formalisme, hvor man bruger betegnelserne fabula (forestilling) og sjuzet (fremstilling).

”What unfolds in his works is not a multitude of characters and fates in a single objective world, illuminated by a single authorial consciousness; rather a *plurality of consciousnesses, with equal rights and each with its own world*, combine but are not merged in the unity of the event” (Bakhtin 1984, 6).

Det dialogiske forhold er på denne måde i spil på to planer i den polyfone roman. Dels som en dekonstruktion af den alvidende fortæller, dels som en ikkehierarkisk opbygning i forholdet mellem de enkelte karakterer. Jeg vil i nedenstående afsnit (4.2) argumentere for at begge disse elementer er til stede i *Forestillinger*.

Personernes ytringer i serien har ligeværdig karakter, og grundet denne ligeværdighed bliver det også umuligt at forene dem til et samlet hele. Dette er, hvad Bakhtin beskriver som “the fundamental plurality of unmerged consciousnesses” (Bakhtin 1984, 9). De forskellige ytringer skal ikke flettes sammen til et samlet harmonisk udsagn, men får lov at blive stående i al deres dissonans og diskrepans. Det kræver noget andet af os som læsere eller seere, da vi ikke får fremlagt den fiktive karakter som en samlet pakke vi blot kan indoptage. Perceptionen af de fiktive karakterer bliver i højere grad noget processuelt og dynamisk. Ligesom karaktererne skal opfattes som dynamiske og uafsluttede, således skal livet også. Hermed præsenteres et relativistisk forhold til sandheden. Der gives aldrig et entydigt svar på livets store spørgsmål. Sandheden kan kun partielt komme til syne i dialogen:

”Sannheten, i følge Dostojevskij, på området av de evige spørsmål kan ikke oppdages av en individuell bevissthet. Den rommes ikke i en bevissthet. Den åpner seg, dessuten bare delvis, i prosessen med dialogisk omgang med mange likeberettigede bevisstheter” (Podgórzec 1971, 209).³

Netop dette forhold til sandheden er, hvad *Forestillinger* tematiserer. Hvem har patent på sandheden? Igen og igen dementerer de seks karakterers ytringer hinanden.

4.2 DEN SUBJEKTIVE VIRKELIGHEDSREPRÆSENTATION

Den subjektive repræsentation kommer til udtryk på flere forskellige plan i serien. I dette afsnit vil jeg komme ind på tre væsentlige faktorer; fortælleren, kameraføringen og

³ Sagt af Mikhail Bakhtin i et interview med Zbigniew Podgórzec fra 1971.

den non-diegetiske lyd. Som nævnt i metodeafsnittet, tager jeg udgangspunkt i seriens sjette afsnit, hvor Marko er hovedrolleindehaver. Som stykkets instruktør har han en meget central rolle for de fem andre personer, og i dette afsnit indgår alle karakterernes historier⁴. Marko er den arketyperiske kunstner, der kæmper med sin manglende inspiration og helt optaget af denne kamp forsømmer sine omgivelser; både forholdet til Tanja, forholdet til Jens og forholdet til Katrin går skidt. Disse personlige problemer bruger han i sin kunst, og som afsnittet skrider frem begynder de kunstneriske forestillinger at overtage hans realitetssans. Her bliver det tydeligt, hvordan Markos mentale tilstand manifesterer sig i brugen af de filmiske virkemidler.

4.2.1. Kameraføring og lyd

I dette afsnit vil jeg undersøge, hvordan de filmtekniske virkemidler understøtter den subjektive repræsentation. Det er gennemgående i alle seriens afsnit, at kamera-indstillingen ofte er halv-nær og nær (Haastrup 2009, 252) og i seriens mange dialoger, vil kameravinklen pendulere mellem hovedpersonen og dennes samtalepartner. Denne type klipning, hvor der klippes mellem den seende og det sete, kaldes *motiveret point of view*, ”Når vi ser et billede af en karakter, der kigger på noget, vil vi forvente, at den efterfølgende indstilling viser, hvad det er hun kigger på, hvilket i så tilfælde vil være et *motiveret point of view*” (ibid., 261). Et eksempel på denne klipning ses i scene 6⁵, hvor Marko kommer hjem til Tanja, der er ved at pakke sine ting. En anden kameraindstilling der understreger subjektiviteten er den ultra nære, som når Tanjas mund fylder hele billedet i scene 60⁶. Selvom der primært er benyttet en nær kameraindstilling, er der nogle få fugleperspektiviske ”skud”, som går igen i alle afsnit: Personernes ankomst til teatret inden første prøve (scene 17) og billedet foran restauranten (scene 29). Disse overbliksbilleder og scener, der gentages i alle afsnittene, fungerer som et fundament, den subjektive historie kan bygges ovenpå. Erik Exe Christoffersen skriver om samme kameraindstilling: ”Et sådant overbliksbillede plejer at antyde en alvidende fortæller, men her bliver tilskueren i en vis forstand snydt” (Christoffersen 2007, 124). Der er

⁴ I den forbindelse er det slående, hvor meget Marko fylder i de andre personers afsnit, i forhold til, hvor lidt de fylder i hans afsnit. Især i forholdet til datteren, Katrin, er uligevægten tydelig. Marko er en meget vigtig person i hendes afsnit, mens hun kun optræder i meget få scener i Markos afsnit.

⁵ Se bilag 2 for en registrering af sjette afsnit. Jeg vil henvise til bilag 2 ved (scene nr.).

⁶ Det ultra nære billede af Tanjas mund går igen et antal gange i Jakobs afsnit og betoner hans betagelse og fascination af hende.

ikke blot er tale om en polyfoni af udsigelser men også en polyfoni af udsigelses-effekter, da der ikke kun benyttes én slags kameraindstilling.

I Markos afsnit er det tydeligt, at klipningen og den non-diegetiske lyd understøtter hans mentale tilstand. Klipningen er hurtig, og musikken er dominerende, når Marko trækker sig ind i sig selv i stedet for at vende opmærksomheden ud mod omverdenen. Scene 18, som går igen i alle afsnit undtagen Katrins, er et godt eksempel på dette. Her mødes de medvirkende i forestillingen for første gang. I de fem første afsnit sidder Marko rolig og fattet for bordenden og tager med stor sikkerhed og autoritet ordet, da han skal præsentere stykket. I Markos afsnit er kameraføringen ustabil, der klippes konstant mellem folkene samlet om bordet: Tanja, Jakob, Jens. Så til Marko, som filmes i frøperspektiv. Så til et totalbillede af hele forsamlingen om bordet. Så til nærbillede af Markos hånd, der nervøst fingerer ved en lighter. Jens' stemme overdøves af en melankolsk strygermusik, med en blød legato i melodien og en dyb stakkeret rytme i bassen, der indvarsler noget faretruende. Da Marko "vækkes" af Jens og vristes fri af sine egne tanker, fader musikken ud, klippehastigheden sættes ned og kameraet bliver stabilt. Marko tager ordet og virker nu lige så fattet som i de fem foregående afsnit.

I Markos afsnit bliver klipningen brugt som et middel til at sløre skellet mellem forestilling og virkelighed. Dette kulminerer i den totale sammensmeltning mellem disse to i scene 60, hvor Eva og Tanja i drømmeskikkelser driver Marko til at kaste sig i havet fra Knippelsbro. På den ene side er denne scene præget af en meget realistisk lyd- og billedside; eksempelvis høres en kraftig opbremsning fra en bil idet Marko rammer vandet. På den anden side understreger drømmekvinderne og krydsklipningen til Marko, der sidder og skriver i arbejdsværelset, at der er tale om en drøm. Umiddelbart efter Markos "selvmord" klippes der til den døde Adonis på scenen til premieren. Markos kasten sig i havet fungerer som en katharsisk renselse, hvor han endelig får frigivet sine kunstneriske energier, der munder ud i en vellykket forestilling. Erik Exe Christoffersen beskriver Markos afsnit som "et kunstritual som viser hvordan kunstneren "opløses" i værket for at genfødes" (Christoffersen 2007, 124).

4.2.2. Fortælleren

Forestillinger har ikke en autoritativ fortæller. I stedet er fortælleren indskrevet i den fiktionelle ramme i form af en interviewer, og således er fortællerens overblik reduceret til at gælde personniveauet. Sjette afsnit starter ud med et sådant interview, "Der var

måske nogle, der ville kalde dig en charlatan.” indleder han. Marko svarer: ”Okay. Jamen sådan opfatter jeg absolut ikke mig selv. Det gør jeg ikke” (Scene 2). Intervieweren er alvidende på personniveau, og Marko finder det ikke mærkværdigt, når han senere siger: ”Jeg hører dig jo sige til hende, du elsker hende?” (scene 7). Således bliver det fremstillet, som om personerne også selv betragter sig som medvirkende i en film, hvilket peger på den gennemgående teatermetaforik og iscenesættelse.

Interviewteknikken er en ofte anvendt fremstillingsform i dokumentarismen, og med brugen af denne teknik sløres skellet mellem fiktion og virkelighed. Især grundet det faktum, at det rent faktisk er Per Fly, der både *er* instruktør af serien og *spiller* instruktør i interviewscenerne – man kan genkende interviewerens stemme som Per Flys egen. Yderligere er der i interviewscenerne benyttet en næsten usynlig klippingsteknik, som om dele af interviewet er klippet ud. Dette er selvfølgelig ikke gjort, fordi skuespillerne ikke har kunnet deres replikker, men for at mime det autentiske interview, hvor man ofte klipper ikke-brugbare dele væk (Eksempelvis scene 22).

Overordnet er interviewscenerne med til at fastholde et subjektivt fokus, hvor der bliver plads til de enkelte karakterers forskellige udlægninger af den samme historie. De fungerer som en afbrydelse fra resten af handlingsforløbet, hvor der opstår et rum for den subjektive refleksion. I dette refleksive rum fremstilles karakterernes utroværdighed, da det, de siger i interviewscenerne, sjældent stemmer overens med deres ydre ageren, som når Marko lige har sagt til interviewer: ”Jeg vil gerne turde hengive mig til kærligheden. Fordi det kan jeg mærke, det er nødvendigt for mig” (scene 11). Denne scene er klippet ind i scene 10, hvor han ringer til Tanja blot for at sikre sig, at de stadig kan have et professionelt samarbejde. Tanja spørger bedende i telefonen, ”Var det bare det?” hvortil Marko køligt svarer, ”Ja, det var bare det.” Her er ikke megen hengivelse at finde.

Generelt for alle afsnit og særligt Markos afsnit er det, at refleksionsrummet som skabes i interviewscenerne må vige for et fremadskridende, accelererende og omsiggribende subjektivt oplevelsesunivers. Således er der i Markos afsnit ingen interviews fra scene 27 cirka 21 minutter inde i afsnittet, indtil det afsluttende interview i scene 64, hvor Marko får seriens sidste ord. Intervieweren tvinger personerne til at forholde sig til virkeligheden, men som handlingen skrider frem vikles de mere og mere

ind i deres egne forestillinger, og nedskrivningen af interviewerens rolle mimer denne udvikling.

I det ovenstående har jeg forsøgt at beskrive, hvordan seriens begrænsede narration manifesterer sig i en personbundet interviewer. I tillæg til dette skal det understreges, at denne fortælleform er en konstruktion, hvilket påpeges af Erik Exe Christoffersen; ”bag denne fortæller er der en over-fortæller, som monterer og selekterer afsnittene som helhed” (Christoffersen 2007, 128). Som serien skrider frem, får seeren alligevel en stor indsigt i de forskellige karakterer, selvom fortællingen i det enkelte afsnit er personbundet. Hvad der i det enkelte afsnit fremstår som en begrænset narration, bliver i takt med seriens fremadskriden mere ubegrænset, da man for hvert afsnit får lagt et ekstra perspektiv til. Narrationen i en film aldrig er enten begrænset eller ubegrænset, disse begreber er to yderpoler på en skala, ”Range is a matter of degree” (Bordwell og Thompson 1979, 71). Fraværet af en alvidende fortæller i seriens enkelte afsnit er et stilistisk greb, der bevidst er benyttet for at skabe et rum, hvor der bliver plads til det relative, det uafsluttede og det flertydige.

4.3 VISUEL POLYFONI

Forestillinger har udnyttet sit format som serie til at give hver person et afsnit, hvor den subjektive kameraføring og fraværet af en alvidende fortæller begge er virkemidler, der skaber en polyfon udsigelsesinstans. Denne subjektive fokalisation giver muligheden for, at de samme scener kan gennemspilles ikke blot med forskellig synsvinkel, men også med forskellige ordvekslinger og konsekvenser. Dermed bliver de seks afsnit i deres helhed et konglomerat af forskellige ytringer og alle karaktererne kommer til at fremstå som upålidelige. I forbindelse med adaptation har Robert Stam om den upålidelige fortæller skrevet:

”The discursive power of unreliable narrators is almost automatically reduced by film, precisely because of film’s multitrack nature (...) In a novel, the narrator controls the only track available – the verbal track. In a film, the narrator can partially control the verbal track – through voice-over or character dialogue – but that control is subject to innumerable constraints: the presence of other characters/performers and voices, the

palable and distracting “thereness” of décor and objects and so forth” (Stam 2005, 38).

Spørgsmålet der melder sig er, om det ikke alligevel er muligt i filmmediet at give fortælleren kontrollen over mere end blot dialogen? Det, der her er på færde, er to forskellige mediemiljøers muligheder (Meyrowitz 1997, 63). Kan det flersanselige filmmedie det samme som det enkeltanselige litteraturmedie? I *Forestillinger* er karaktererne også selv herrer over, hvad vi som seere får lov til at se, og hvad vi ikke gør. Eksempelvis går Eva og Marko i seng sammen efter en af de første prøver (scene 26) i Markos afsnit, hvilket vi i Evas afsnit ikke får noget at vide om. I Evas afsnit går de derimod i seng sammen, efter hun kommer hjem fra hospitalet, hvilket ikke ses i Markos afsnit (scene 52). Marko har på dette tidspunkt fundet sammen med Tanja igen, og han er ikke interesseret i at vise sin utroskab frem for os seere. Derudover er der også mange scener, hvor det ikke blot er ordvekslingen, der er forskellig, men selve handlingen. Således giver Marko Tanja et knus til prøven på teateret (scene 21), mens de i alle de andre afsnit kysser. Med denne kompositoriske opbygning, hvor der benyttes *temporal frequency*, vil jeg argumentere for, at det til trods for filmmediets flersanselige natur er muligt at skabe en upålidelig fortæller.

Mikhail Bakhtin er inde på samme problemstilling, når han forholder sig skeptisk til muligheden for skabelsen af en polyfon udsigelsesinstans udenfor litteraturen. Ifølge ham er polyfonien forbeholdt det litterære univers, hvor man ved brugen af indre fokalisering har muligheden for at fremstille et andet menneskes bevidsthed. Således har han i et interview fra 1971 udtalt:

”Men å overføre Dostojevskij til teateret eller på kino er utelukkende vanskelig. Polyfonien er som sådan, når alt kommer til alt, umulig å overføre. Derfor gir scenen eller lerretet kun en verden og fra en synsvinkel [...] Drama monologiserer dessverre alltid. Flerstemmigheten, og de forskjellige stemmers likestilthet og deres verdener oppnås aldri på teater” (Podgórzec 1971, 214-215).

Hvad litteraturen kan, er at give os en direkte kanal til et andet menneskes bevidsthed. Perceptioner og følelser kan ved brugen af indre fokalisering føres fra jeg-personen direkte ind i læserens bevidsthed gennem sproget. Visuelle medier har en ekstern

fokalisering, og synet kommer med dets erkendelsespotentialer til at stå i vejen for den direkte adgang til et andet menneskes bevidsthed. Dog vil jeg mene at *Forestillinger* i høj grad udfordrer Bakhtins påstand om at lærredet altid vil monologisere og forblive på det ydre plan, da karaktererne netop ikke kun styrer dialogen og det auditive, men også har kontrollen over den visuelle fremstilling af handlingsforløbet. Seriemediet med dets inddeling i afsnit er særdeles velegnet til dette, da de enkelte karakterer får et afsnit hver – præcis ligesom personerne i Dostojevskijs romaner får et kapitel hver.

5. EN DEKONSTRUKTION AF SANDHEDEN

”Jeg søger efter en renhed. En sandhed. Og det synes jeg... det er lidt svært” (scene 4). Her formulerer Marko meget præcist seriens omdrejningspunkt: Sandheden er hverken et centrum vi kan fortælle fra eller en konklusion vi kan nå frem til. Dette relativistiske blik på sandheden er indoptaget i *Forestillinger*'s æstetiske form og kan i den forbindelse knyttes an til den postmodernistiske strømning. Jeg vil i dette afsluttende afsnit løfte mit perspektiv og se på, hvordan de kompositoriske træk ved *Forestillinger* kan anskues i en postmodernistisk optik.

Postmodernismen som æstetisk kategori opstår som præfikset antyder efter modernismen, der prægede litteratur, teater, musik, billedkunst i tiden fra 1890 til 1930 (Schepele 1989, 21). Mens modernisterne dyrkede den subjektive splittelseserfaring og verdens kontingens i formsproget (Stounbjerg 1998, 208), har postmodernisterne opgivet troen på, at tegn kan repræsentere noget virkeligt. De er gået ind i det, som af den franske sociolog, Jean Baudrillard, er beskrevet som tredje simulacrumorden. I første orden henviste et tegn til virkeligheden, i anden orden fordrejede tegnet virkeligheden og i tredje orden er forbindelsen mellem tegn og virkelighed brudt, og tegnet repræsenterer i stedet fraværet af virkelighed (Schepele 1989, 4). I dette tab af virkelighedsreference bliver nogle af nøgleordene fragmentarisme, flertydighed, jøgnopløsning og metafiktion. I stedet for at afsøge livets store sandheder skaber den postmodernistiske kunst sit eget fiktions-univers, det er ”en metakunst der er bevidst om sin egen imaginære karakter” (ibid., 5).

Metafiktionen er meget tydelig i *Forestillinger*, som leger med genrerne, eftersom serien handler om opsætningen af et teaterstykke, som igen er skabt over et digt af Shakespeare. Der er indført et dobbeltplan i serien i og med, at vi følger tilblivelsen af en forestilling inde i *Forestillinger*. Det er som en æske i en æske, i en æske. Denne

kunstneriske selvspjeling og dobbelthed kaldes *mise-en-abyme* og skaber en form for svimmelhedsfølelse. Kunsten får sit eget uendelige liv (ibid., 6). Den tematiserer sin egen kunstighed gennem teatermetaforikken og den kunstneriske tilblivelsesproces og skaber på denne måde et simulacrum.

I *Forestillinger* er fragmentarismen også nem at få øje på. Kronologien er brudt op. Det narrative *flow* er sat ud af kraft. Dette kompositoriske træk har sit filosofiske fundament i den franske filosof Gilles Deleuze, som i henholdsvis 1983 og 1985 skrev de to bøger *L'Image-mouvement* og *L'Image-temps*, der på dansk kan oversættes til *Bevægelsesbilledet* og *Tidsbilledet* (Schepele 1989, 19). I hans første bog *L'Image-mouvement* ses filmens billeder som en strøm af bevægelser, der følger på hinanden grundet kausalitet. Det vil sige, at en aktion fører til en reaktion. Når vi laver en bevægelse, sker der en konkret forandring i rummet over tid. Den kronologiske tid er underlagt bevægelserne og ”filmens helhed indeholder et indirekte billede af tiden som funktion af bevægelserne” (Tygstrup 1987, 8). Det er ud fra denne klassiske forståelse af tiden, at vi som seere af en film eller læsere af en bog, kan skelne mellem *sjuzet* og *fabula*. I hans anden bog *L'Image-temps* beskriver han i filmens tidsbillede. Her sættes spørgsmålstegn ved det hierarki, der underordner tiden bevægelsen. Kronologien og kausaliteten rives op og klippes i stykker. Det vi ser i tidsbilledet er den rene tid, som ikke er underlagt bevægelserne.

Disse to billeder afspejler to forskellige holdninger til sandheden. Mens bevægelsesbilledet med sin årsagssammenhæng kan ses som et forsøg på at repræsentere virkeligheden, er dette projekt opgivet i tidsbilledet, ”Kunstneren er én, der skaber sandhed, for sandheden er ikke noget man skal nå frem til, finde eller reproducere: sandheden skal skabes. Der findes ingen anden sandhed end skabelsen af noget Nyt...” (Deleuze 191, 1985)⁷. Vi har som mennesker en tendens til at tænke virkelighed og forestilling som to ontologisk forskellige ting, men ifølge Deleuze er dette ikke nogen særlig frugtbar distinktion, da der er tale om en gradforskelle, ”Der er ingen ontologisk forskel mellem vores perception af et stof og stoffet selv” (Thomsen 2006, 22). Dette er præcis, hvad *Forestillinger* rent kompositorisk demonstrerer. Det er ikke muligt at adskille subjektets perception fra det perciperede. For at citere min egen

⁷ Citeret efter Frederik Tygstrups artikel ”Bevægelser i rum og tid” s. 11.

indledning, så er det ikke muligt at adskille den seende og det sette. Vi kan se de enkelte afsnit som bevægelsesbilleder, som følger et individ i en kronologisk fremadskridende fortælling, der rummer sin egen sandhed. Men hvad der i det enkelte afsnit fremstilles som subjektets sandhed, undermineres af de andre subjekters sandheder, når man ser på serien som helhed.

I denne postmodernistiske kunst, hvor der ikke fremlægges én virkelighed, og én sandhed, får vi som seere en ny rolle. Vi bliver en del af værket og må i det labyrintiske og rhizomatiske virvar forsøge at samle trådende. Det fordrer en ny form for indlevelse, hvor vi på den ene side lever os ind i personerne, men på den anden side distancerer os fra dem for at skabe et overblik. På den måde eksperimenterer *Forestillinger* med dobbeltheden mellem den klassiske dramatiske indlevelse og den interaktive komposition. Ifølge Erik Exe Christoffersen, leverer Per Fly med denne dobbelthed et bud på et samtidsdrama, hvor tilskueren bliver medskabende (Christoffersen 2007, 118). Ligesom de enkelte afsnit er i dialog med hinanden, går vi som seere i dialog med værket – en dialog der ikke kan færdiggøres. Det er i denne uafsluttede dialog, at vi ifølge Bakhtin kan komme nærmest en sandhed. Det er umuligt at rumme sandheden i et enkelt hoved. Sandheden kan kun komme til syne i dialogen (Podgórzec 1971, 214)⁸. Denne søgen efter sandhed og samtidige erkendelse af umuligheden i at nå frem til den er det paradoks *Forestillinger* tematiserer; en problematik, der har fået et særligt æstetisk udtryk i den postmodernistiske strømning, men absolut ikke er begrænset til denne. Den er ført videre op gennem det nye årtusinde, hvor den stadig lever i bedste velgående.

7. KONKLUSION

Jeg startede i min indledning med at spørge til, om det giver mening at tale om en objektiv virkelighed og en egentlig sandhed. Måske opfattede læseren allerede fra starten, at dette var et lidt ledende spørgsmål, hvortil det korte svar er nej. Det lidt længere svar med baggrund i serien *Forestillinger* er, at serien i sin komposition gør op med idéen om et centrum, hvorfra vi objektivt kan formidle virkeligheden. Jeg har i denne opgave lavet en neoformalistisk analyse af de filmiske virkemidler, der benyttes i

⁸ Sagt af Mikhail Bakhtin i et interview med Zbigniew Podgórzec fra 1971.

dekonstruktionen af et sandhedscentrum; På det kompositoriske plan i form af *Temporal Frequency*, som er et udtryk for, at den samme begivenhed gennemspilles flere gange med forskellig synsvinkel. Derved skabes et ikkehierarkisk forhold mellem karaktererne, da deres stemmer får lige gyldighed. Den ikkehierarkiske opbygning understøttes af en fortæller, der er indskrevet i den fiktive ramme i form af en interviewer og dermed er reduceret til kun at være alvidende på personniveau. På det stilistiske plan er kameravinklen og baggrundsmusikken brugt til at mime karakterernes indre, hvilket understøtter subjektiviteten. Resultatet af disse virkemidler, kompositoriske såvel som stilistiske, er, at de samme scener i de enkelte afsnit har forskellige stemninger, ordvekslinger og udfald. Karakteren, vis synspunkt vi i det enkelte afsnit deler, får dermed magt over, hvad vi ser, og hvad vi ikke ser. Derfor er det min påstand, at kameraet formår at skildre en subjektiv oplevelse til trods for dets eksterne fokalisering. Ifølge dette ræsonnement er Mikhail Bakhtins teori om polyfoni ikke forbeholdt litteratur men kan udvides til at gælde visuelle medier.

Den rhizomatiske og ikkehierarkiske komposition er en vigtig forståelsesnøgle i forhold til *Forestillinger's* tematik, der kan knyttes an til en postmoderne sandhedsskepsis. Dekonstruktionen af sandheden er optaget i den æstetiske form og alt relativiseres. Selvom hvert enkelt afsnit rummer sin egen sandhed, bliver denne dementeret af de andre fortællingers sandheder. Dermed er der ikke én måde at sammensætte seriens fabula på men en række mulige, og vi bliver aktive medskabere af serien. Hvem var den onde, hvem var den gode? Hvor lå vores sympati? Hvad forestillede du dig? Hvad forestillede jeg mig? Det samme? Næppe. Vi har alle hver vores virkeligheder.

8. PERSPEKTIVERING

Da mit primære fokus har været på seriens fremstillingsform, er der nogle spændende problemstillinger i forhold til seriens tema (jf. Meyrowitz' kanalmetafor), der i nærværende opgave ikke er blevet uddybet. Serien foregår på et teater, og for alle seks personer gælder det, at de hele tiden spiller skuespil eller *performer* deres identitet – hvad enten de er på scenen eller bag scenen. Især i interviewscenerne der foregår i private rammer, er det tydeligt, hvordan skuespillerne også her iscenesætter sig selv. Denne leg med identiteten, er et typisk træk ved det senmoderne samfund, hvor vi gennem de sociale medier konstant eksponerer os selv for omverdenen – præcis ligesom karaktererne i *Forestillinger* eksponerer sig selv. Vi skaber os selv gennem andres blik på os, og er i den forstand afhængige af et mere eller mindre indbildt eller reelt publikum (Christoffersen 2007, 119). Denne problematik kunne være blevet undersøgt nærmere i et sociologisk perspektiv med udgangspunkt i sociologen Erving Goffmans bog, *Hverdagslivets rollespil*, fra 1959. Her er netop teatermetaforikken gennemgående, da han betragter vores liv som foregående enten *front stage* eller *back stage*. En teori der senere er blevet udviklet af Joshua Meyrowitz i bogen, *No Sense of Place*, fra 1985. Meyrowitz foreslår heri, at opblomstringen af de sociale medier har udvisket forskellen mellem *front stage* og *back stage*, da vores situering i rummet ikke længere er afgørende for, om vi er det ene eller det andet. Medierne har ændret den ”situationelle geografi” i det sociale liv (Meyrowitz 1985, 6). I *Forestillinger* kan mediebevidstheden i høj grad spores i skuespillernes bevidsthed om kameraet i interviewscenerne. *Forestillinger* er fra 2007 og mediebevidstheden er bestemt ikke blevet mindre i løbet af de sidste ti år. Det nyeste skud på seriestammen er i en nordisk kontekst serien *SKAM*. Her har de sociale medier fået så stor en rolle, at seriens format ligefrem mimer de sociale medier og den iscenesættelse, som i *Forestillinger* knyttes an til en teatermetaforik, er i højere grad trængt ud i det ”virkelige liv” gennem karakterernes brug af *Instagram*, *Facebook* og *Snapchat*. *SKAM* er dermed et godt eksempel på hvordan selviscenesættelsesproblematikken som præsenteres i *Forestillinger* bestemt ikke er irrelevant ti år senere, anno 2017.

9. LITTERATURLISTE

Bakhtin, Mikhail M. 1984. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Oversat og redigeret af Caryl Emerson. United States of America: Manchester University Press.

Bordwell, David og Kristin Thompson. 2001. "Narrative as a Formal System" i *Film art: an introduction*, redigeret af Phillip A. Butcher, 59-92. New York: McGraw Hill.

Christoffersen, Erik Exe. 2007. "Per Flys Forestillinger: 6 uger, mennesker, virkeligheder" i *Peripeti* Nr. 8 (2007): 117-130.

Haastrup, Helle Kannik. 2009. "Kapitel 5. Filmanalyse" i *Analyse af billedmedier – en introduktion*, redigeret af Gitte Rose og H.C. Christiansen, 233-272. Frederiksberg C: Samfundslitteratur.

Meyrowitz, Joshua. 1997. "Tre paradigmer i medieforskningen." *Mediekultur* nr. 26: 56-69.

Meyrowitz, Joshua. 1985. *No sense of place: the impact of electronic media on social behavior*. New York : Oxford University Press.

Podgórzec, Zbigniew. 1971. "Om polyfoni i Dostojevskijs romaner. En samtale med Mikhail Bachtin". I *Kultur og klasse* Årg. 35, Nr. 103 (2007): 209-216. Oversat af Kjetil Hope. <http://ojs.statsbiblioteket.dk/index.php/kok/article/view/22306>

Schepelern, Peter 1989. "Spøgelsets navn: filmen, metakunsten og det postmoderne." I *Kosmorama* Årg. 35, nr. 189 (1989): 4-23.

Stam, Robert og Alessandra Raengo. 2005. "Introduction: The Theory and Practice of Adaptation" I *Literature and film: a guide to the theory and practice of adaptation*, redigeret af Robert Stam og Alessandra Raengo, 1-46. Cornwall: Blackwell Publishing.

Steinby, Liisa. 2013. "CONCEPTS OF NOVELISTIC POLYPHONY: PERSON-RELATED AND COMPOSITIONAL-THEMATIC" i *Bakhtin and his Others: (inter)subjectivity, chronotope, dialogism*. Redigeret af Liisa Steinby og Tintti Klapuri. London: Anthem Press.

Stounbjerg, Per. 1998. "Afsked med tilforladeligheden. Om modernismen". I *Nye tilbageblikk. Artikler om litteraturhistoriske hovedbegreper*, redigeret af Alvhild Dvergsdal. Oslo: Cappelen.

Thomsen, Bodil Marie Stavning. 2006. "Bevægelses- og tidsbilledet i Gilles Deleuzes filmtaksonomi", i *Deleuze. Filosofi, kunst, videnskab. Arbejdspapirer nr. 6*, redigeret af Kristian Handberg og Frederik Langkjær. Afdeling for Kunsthistorie, AU(2006): 16-47.

Thomsen, Bodil Marie Stavning, 2016. *Lars von Triers fornyelse af filmen 1984-2014. Signal, pixel, diagram*. København S: Museum Tusulanums Forlag.

Tygstrup, Frederik. 1987. "Bevægelser i rum og tid." I *Tusind øjne* Årg. 12, nr. 103 (1987): 8-11.

BILAG 1 – ET HANDLINGSREFERAT AF *FORESTILLINGER*

I seriens første afsnit følger vi den unge og naive skuespiller Jakob, der bliver forelsket i medskuespillerinden Tanja, der i teaterstykket "Venus og Adonis" spiller Hades' dronning, Proserpina. De udvikler et forhold, men Tanja vender på en tallerken og afsnittet slutter med, at Jakob føler sig ydmyget og brugt. I andet afsnit er Tanja hovedpersonen, og her gives forklaringen på hendes opførsel overfor Jakob. Tanja har i mange år boet sammen med instruktøren Marko, som hun i starten af afsnittet forlader med den begrundelse, at han alligevel kun går op i sig selv og sin kunst og ikke vil stifte familie med hende. Hendes flirt med Jakob er udelukkende et spørgsmål om at gøre Marko jaloux. Afsnittet slutter anderledes lykkeligt med, at hun får Marko tilbage. I tredje afsnit følger vi Markos 17-årige datter Katrin, som har bulimi. Hun er oversat af forældrene, der begge har travlt med teateret og sig selv. Hendes fortælling bliver en fortælling om en løsrivelse fra forældrene, da hun ender med at flytte sammen med sin kæreste, Thomas. I fjerde afsnit møder vi Katrins mor og Markos ekskone, Eva, som spiller Venus i forestillingen. Eva bor i Stockholm og har kræft, men tager til trods for dette til København, dels for at medvirke i forestillingen, dels for at rette op på hendes noget misligholdte relation til Katrin. Det viser sig at være ret vanskeligt, da Katrin ikke vil have noget som helst med sin mor at gøre – og endnu mindre efter Eva betror datteren, at hun har kræft. Afsnittet slutter dog med, at Katrin smiler til Eva, og Eva forsoner sig med tanken om døden. I femte forestilling møder vi Jens, teaterchefen. Han og Marko er bedste venner og startede for femten år siden Sortedamsteateret sammen. Imidlertid kører samarbejdet ikke på skinner, og bag Markos ryg søger Jens stillingen som chef på Det Kongelige Teater. I samme forbindelse får Jens at vide, at teateret skal lukkes, og "Venus og Adonis" bliver deres sidste forestilling. Afsnittet slutter med, at Marko efter premieren ydmyger Jens og tvinger ham til at stå frem og fortælle om sit forræderi. Sidste afsnit har Marko som hovedperson. Vi følger hans kunstneriske kvaler og hans splittelse mellem Tanja og Eva, der ofte forfølger ham som en slags drømmesyner. Til trods for hans noget usikre mentale tilstand bliver forestillingen en succes. I et interview seks måneder efter forestillingen fortæller Marko, at Katrin er flyttet til Stockholm til sin mor, og at han og Tanja ikke mere bor sammen. Alligevel slutter han af med at fastslå, at man må tro på kærligheden.

BILAG 2 - REGISTRERING

Jeg har set serien på mediestream. De angivne tider er derfra.

http://www2.statsbiblioteket.dk/mediestream/tv/record/doms_radioTVCollection%3Auuid%3A3c045ead-42a2-4de2-b2d9-d5c1f68edfff/query/forestillinger

s c e n e	Tid	Location	Handling og billede (farver, klip, vinkel mm.)	Lyd – musik, dialog, støj	Kommentarer
1	00:49	Introsekvensen	Hurtig klipning, haptisk filter, close-up, fast motion, jump cut	Staceret strygermusik	Den postmoderne tematik introduceres.
2	01:46	Interview 1 – på teateret	Stabil kameraføring, halv-nær, interviewteknik, dokumentarisk stil. Per Fly er interviewer.		Subjektivt fokus på Marko.
3	01:56	Mødet på caféen	Close-up af Marko og Jens, <i>motiveret point of view</i> .	Baggrundsstøj fra caféen	Introduktion af konflikten mellem Marko og Jens
4	02:57	Interview 2 – på kontoret	Samme kameraføring som scene 2.		”Det er en personlig forestilling”
5	03:05	Marko går over en gade	Klippet ind i scene 4	Trafikstøj, voice over	
6	03:41	Marko kommer hjem til Tanja, som er ved at pakke sine ting.	Halv-nær af Marko og Tanja. Konstant klipning mellem de to ansigter → uroligt billede. Synsvinkel bag døren.		Kameravinklen, der skifter mellem døren og stuen mimer Tanjas dilemma. Skal hun blive eller gå sin vej? ⁹
7	05:40	Interview 3 – ”Elsker du Tanja?”	Samme som interview 2		”Jeg hører dig jo sige til hende, at du elsker hende” → alvidende interviewer.
8	06:05	Arbejde på kontoret	Hurtige klip: Close-up af bogen <i>Venus</i>	Tikkende ur og brusen,	Den hurtige klipning og den stacerede

⁹ Denne klippeteknik er iøjnefaldende, da den bryder med 180 graders-reglen; ”Den grundlæggende regel er, at kameraet kun optager fra den ene side af handlingsrummet, således at tilskueren kan orientere sig i forhold til den skildrede handling” (Haastrup 2009, 261).

			<p>og Adonis i Markos hænder. Der tiltes til Markos ansigt. Marko med ansigtet i hænderne. Fugleperspektiv. Totalbillede af Marko ved skrivebordet. Billede af Venus og Adonis i Markos hænder igen. Etc.</p>	<p>der går over i strygermusik</p>	<p>musik mimer Markos stress over den presserende deadline.</p>
9	06:30	På vej ud af døren	<p>Halv-nær, spejlbillede, klip til drømme-Eva i sofaen.</p>	<p>Tikkende ur</p>	<p>Her ses Markos første drømmesyn.</p>
10	06:40	I bilen	<p>Skift mellem perspektiv fra siden og ligefrem. Interviewscene.</p>	<p>Tikkende ur, bilstøj, Markos telefonsamtale med Tanja</p>	<p>Vi kredser om Marko, men kan ikke komme helt tæt på. Vi kommer ikke ind i bilen, men ser ham gennem ruderne.</p>
11	06:45	Interview 4 – ”Jeg vil gerne turde hengive mig til kærligheden.”	<p>Klippet ind i scene 10</p>		<p>Denne korte scene står i kontrast til hans ageren i scene 10, som den er klippet ind i.</p>
12	07:41	I lufthavnen	<p>Kameraet følger Marko (tracking), hektisk stemning, mange klipninger. Da han ser drømme-Tanja, bliver kameraet stabilt. Klipping ml. Marko og Tanja, halv-nær. Telefonsamtale med Jens. Mange klipninger af Markos ansigt. Klipping ml. Marko og Eva.</p>	<p>Mystisk musik, da Tanja kommer gående i engleskikkelse, lufthavnsstøjen dæmpes.</p>	<p>Kontrasten mellem virkeligheden og forestillingerne ekspliciteres i synet af drømme-Tanja i lufthavnens hverdagsstemning.</p>
13	08:40	På vej på hotel	<p>Marko og Eva i halv-nær gennem et vindue</p>	<p>Gadelarm</p>	

1 4	08:44	I receptionen	Totalbillede, der zoomes ind		
1 5	08:47	På hotelværelset	Klipning ml. Marko og Eva. Nær og halv-nær indstilling.		Marko er glad for at Eva er kommet. Han charmer lidt.
1 6	10:20	Computerskærm – ”Kærligheden overvinder alt”	Ultra nær af computerskærmen. Total af Marko bag skrivebordet. Klipning ml. Marko, drømme-Tanja og drømme-Eva.	Larmen fra et tastatur. Da de to drømme-kvinder entrerer ledsages det af en mystisk susen. Strygermusik	De to kvinder er en projektion af Markos indre → Markos egen tvivl udtrykt gennem Tanja: ”Der er ikke håb for dig. Du kan ikke elske”.
1 7	12:48	Establishing shot	Supertotal, crane-shot, der zoomes ind.	Trafikstøj	Kameraindstillingen mimer den alvidende fortæller.
1 8	13:02	På teateret. Introduktion. Denne scene går igen i alle afsnit.	Kameraet mimer Markos nervøse afsøgning af rummet. Hurtige klipninger. Fugleperspektiv på Marko. Halv-total af folk samlet om bordet. Krydsklipning ml. Marko, Eva, Jens og Tanja. Alle er nær. Klip til Marko, der sidder og piller ved en lighter. Jens ”vækker” Marko → musikken stopper, kameraet bliver roligt. Marko sidder for enden af bordet som en hersker.	Stacceret musik.	Musikken overdøver Jens’ tale. Både musikken og den hurtige klipning vidner om Markos manglende fokus.
1 9	15:19	Interview 5 – ”Har du skrevet i dag?”	Scene 20 er klippet ind.		
2	15:27	På	Klippet ind i scene 19.	Pizzikeret	Spejlet illustrerer

0		badeværelset	Marko betragter sig selv i spejlet. Der zoomes ind.	musik. Roligt tempo. Spørgsmål fra interviewer. Tanjas stemme bygger bro til næste scene.	Markos selv-refleksion.
2 1	15:58	På teateret. Første prøve.	Klipning ml. Marko og Tanja og Jacob. Nær indstilling i samtale ml. Marko og Tanja. Marko giver Tanja et knus. Kameraindstilling hen over skulderen på Marko. Bag Tanja står de to drømmekvinder. Mange klipninger af Tanja, da hun bliver vred. Totalbillede i fugleperspektiv, da Marko står alene tilbage.	Summelyd, da Tanja kommer tæt på Jacob.	Scenen er åbenlyst forskellig fra samme scene i de andre afsnit, hvor Tanja og Marko kysser.
2 2	18:18	Interview 6 – ”Jeg blev revet med af situationen.”	Mange næsten usynlige klip.		De næsten usynlige klip får interviewscenen til at fremstå autentisk.
2 3	18:43	Kostumerumm et	Totalbillede af Eva Klip ml. Marko og Eva Klip til Tanja, der kommer ind Tilbage til klip ml. Marko og Eva. Indstillingen er nær.		Tanjas afbrydelse fremstiller hendes jalousi.
2 4	19:24	Gangen	Marko og Eva kommer gående med armene om hinanden. Panorering.		
2 5	19:32	Gade	Marko og Eva går gennem en gade		

			sammen. Tracking. Nær.		
2 6	19:26	På hotellet	Klip mellem Marko og Eva i sofaen. Først halv-nær, så nær. De kysser. Klip til sengen. Klip til deres sammenfiltrede ben. Klip tilbage til deres overkroppe, de er nu nøgne. Fugleperspektiv, totalbillede af deres samleje. Klip tilbage til deres ansigter.	Pizzikeret musik. Roligt tempo.	De mange klip mimer den ophidsede stemning.
2 7	21:24	Interview 7 – ”Eva og jeg, vi har et specielt forhold.”		Lang pause inden Marko siger noget.	
2 8	21:48	Hjemme	Nært shot over Markos ryg. Klip til Marko i profil. Han sidder og skriver. Klip til Marko bagfra, nu i halv-total. Katrin kommer ind i køkkenet. Klip ml. Marko og Katrin. Indstillingen er igen nær. Marko åbner en flaske vin.	Mystisk musik.	Katrin fylder utrolig lidt i Markos afsnit, til trods for, at hun er hans datter.
2 9	22:37	Restauranten.	Establishing shot, fra den anden side af gaden. Klip til restauranten. Jens holder tale. <i>Motiveret point of view</i> : Kameraet bevæger sig rundt mellem de forskellige folk samlet om bordet, men vender hele tiden tilbage til Tanja og Jakob. Klip til under bordet. Klip tilbage til Marko,	Restaurantstøj, Eva taler til Marko, men han lytter ikke. Rungende musik optager lydbilledet.	Denne scene går igen i alle afsnit.

			han rejser sig.		
30	23:42	Badeværelse	Marko er filmet i et spejl. Drømmekvinderne kommer til syne. Mange klip af Markos ansigt i nær. Zoom ind på Markos øjne.	Intens musik.	Igen bliver drømmekvinderne et talerør for Markos tanker. Spejlet → selv-refleksionen
31	24:42	Opbrud på restauranten	Marko står alene tilbage. Totalbillede.	Strygermusik	
32	25:14	Marko i den mørke aften	Panorering fra Marko til Tanja og Jakob. Klip til Jacobs opgang. Zoom ind på Jacobs lejlighed, hvor han og Tanja ses gennem vinduet.	Trafikstøj + strygermusik	
33	25:42	Marko arbejder	Klip mellem Markos ansigt og hans arbejdende hænder.	Tastaturlyd, strygermusik, Tanjas stemme binder bro til næste scene.	Jalousien i scene 32 katalyserer Markos inspiration, som kommer til udtryk i denne scene.
34	26:03	Prøve på teateret	Klip ml. Marko og de tre skuespillere.	Blid og smuk strygermusik	Musikken og en rolig kameraføring indikerer, at der er kommet flow i prøven.
35	27:34	Samtale med regissøren – ”Der skal sgu da være et håb.”	Klip mellem Marko og folk rundt om bordet. <i>Motiveret point of view.</i>		
36	29:00	Marko går gennem teateret	Blik på Tanja og Jacob.	Musik	
37	29:25	Prøve i teatersalen	Markos ansigt Klip til scenen Fugleperspektiv bagerst fra teatersalen Drømmekvinderne sidder	Drømmekvindernes indtræden ledsages af en mystisk	Eva siger: ”Jeg profeterer, nu da du er død: at sorg altid skal følge kærligheden [...] Det gode vejer

			bag Marko Eva falder om. Ultra nær af drømme- Evas mund	susen.	tungt, men smerten endnu mere.”
3 8	30:59	Ambulancen kommer			
3 9	31:13	På vej til hospitalet – ”Det er jo bare til inspiration”	Fugleperspektiv af ambulancen med udrykning Marko i ambulancen Drømmekvinderne taler til ham.	Sirener, bip- lyd fra ambulan- cens monitore- ring, susen.	Her formuleres en af seriens vigtigste dilemmaer; Markos manglende evne til at adskille fiktion of virkelighed. Kvinderne siger i kor: "Alt, alt for virkeligt. Alt, alt for virkeligt.”
4 0	32:18	På hospitalet	Samtale med lægen i nær indstilling. Klip mellem lægen og Markos ansigt.	Dissonan- tisk baggrunds- musik.	
4 1	33:44	Marko på hospitalsgange n	Fugleperspektiv Klip til frøperspektiv	Dissonan- tisk baggrunds- musik.	
4 2	33:54	Evas stue	Close ups af Markos og Evas ansigter. Fugleperspektiv → vi er ikke på sygehuset men på teaterscenen. POV-shot fra Evas seng → blik ud mod publikum. Markos tankestrøm stopper, da publikum klapper.	Mystisk musik.	Indtil nu har det fantasmatiske spor været begrænset til drømme-kvinderne. Nu ændrer Markos forestillinger også på omgivelser.
4 3	35:54	Hjemme	Katrin ligger sig i Markos seng. Kameraet filmer dem oppefra.	Lys baggrunds- musik	
4 4	36:28	På kontoret	Marko med hovedet i hænderne.		
4 5	36:40	Samtale med Jens	Nær indstilling. Skift mellem Marko og Jens.		
4	37:21	Marko alene i	Klip mellem Marko og	Mystisk	Tanja river Marko fri

6		teatersalen	drømmekvinderne. ”Sandhed eller døden.” Tanja kommer ind → klip mellem hende og Marko.	baggrunds- musik	af drømmesynerne.
4 7	38:54	På restaurant	Klip mellem Marko og Tanja. Synsvinkel over Markos ryg. En kontrast mellem Markos mørke ryg og Tanjas lyse ansigt og hår.	Stryger- musik, lyden af folk der spiser	Marko som den mørke og Tanja som den lyse → symbolsk betydning.
4 8	40:15	I sengen	Skrå kamerabevægelse langs med Markos arm ned til Tanjas hånd. Nær indstilling på deres hænder. Kameraet panorerer om Marko, men gardiner slører for udsynet. Totalbillede af Marko der sitter på sengen. Tanja ligger. Zoom ind på Markos dystre ansigt.	Staceret trygermusik	Marko som den siddende og Tanja som den liggende symboliserer hendes hengivenhed i forhold til ham. Tanja siger: ”Jeg elsker dig så meget, så jeg kan dø af det.” Allusion til Michelangelos billede <i>Adams skabelse</i> .
4 9	40:53	Teatersalen	De to drømmekvinder siger ”Løgner”. Denne scene er klippet ind i 48.		Marko prøver at hengive sig til kærligheden, men det går ikke så godt.
5 0	40:49	Arbejde	Nær indstilling på <i>Venus og Adonis</i> i Markos hænder. Tiltning op til hans ansigt. Fugleperspektiv.	Legato stryger- musik	
5 1	41:15	Eva og Marko foran hotellet	Filmet gennem glasdøre	Legato stryger- musik, trafikstøj	
5 2	41:28	På hotel- værelset	Fugleperspektiv af Marko og Eva i hotelsengen		I Evas afsnit har de sex i denne scene.
5 3	42:12	I teatersalen	Eva er kommet tilbage. Klip mellem de		Efter denne scene begynder

			forskellige personer. Nær. Hurtig klipning da drømmekvinderne kommer til syne.		konfliktoptrapningen.
5 4	43:21	I make-up- rummet	Samtale mellem Eva og Marko. Klip mellem deres ansigter.	Under- læggende svag musik.	Eva siger til Marko: ”Du æder mennesker op. Ved du det? [...] Du er som en kannibal.” Kannibalmetaforen foregribes allerede i scene 39, da drømme- Eva benytter den i ambulancen.
5 5	45:08	Hjemme hos Marko	Klip mellem Marko og Katrin. Katrin vil ikke længere bo hos Marko.	Musikken er steget i lydstyrke, dissonantisk Synkoperet rytme i bassen binder bro til næste scene.	Denne scene er et knudepunkt i Katrins fortælling Grundet Katrins meget sparsomme plads i Markos fortælling kommer udsagnet ”Katrin, du er det eneste, der er virkeligt i mit liv,” til at fremstå hyklerisk.
5 6	47:00	På kontoret	Drømmekvinderne taler	→musik fortsat	
5 7	47:09	På café med Jens	Klip mellem Marko og Jens. Jens er blevet chef på det Kongelige.	→musik fortsat. Afbrydes af Jens’ tale. Caféstøj. Rytme i højt tempo under- bygger Markos vrede.	Denne scene kommer ud af det blå i Markos fortælling, men er et knudepunkt i Jens’ fortælling
5 8	49:17	En serie af hurtige klip	Krydsklipning som viser kulminationen af konflikter på kryds og	Vred og vild musik	I disse krydsklipninger ”genopfriskes”

			tværs. Mellem hver konflikt klippes til Marko, som sidder og skriver. Ustabilt kamera.		problemerne fra alle de andre afsnit. Konflikterne har et kunstnerisk produktivt potentiale.
5 9	50:36	Opbremsning	De hurtige klippinger stopper, da Marko skærer igennem og beder folk om at skride. Frøperspektiv på drømmekvinderne. De er hævet over Marko. Fugleperspektiv på Marko.	Musikken er stadig i et højt tempo	Marko lider under sine egne forestillinger. Fugleperspektivet understøtter dette.
6 0	51:30	Marko på vej i døden	Close-up af Tanjas mund. Marko på Gaden. Totalbillede. Drømmekvinderne følger ham. Klip mellem Marko, Tanjas mund og Evas mund. Supertotalbillede af Marko på broen. Krydsklipning tilbage til kontoret. Krydsklipningen fortsætter. Zoom ud fra Marko på broen. Zoom ind på Marko ved skrivebordet.	Lyden af tastaturet. Synkoperet rytme i bassen. Legato musik. Suspense-effekt.	Markso "selvmord" som en frigørelse af kunstneriske energier.
6 1	53:23	Premiere	Evas monolog		
6 2	54:01	Marko alene i baren	Han er en mørk silhuet mod gadens lys.	Evas monolog fortsætter på lydsiden.	"Hele tiden rastløst søgende efter nye døre vi kan åbne." Replikken er en direkte henvisning til Markos kunstneriske søgen.
6 3	54:41	Marko træder ind i teatersalen	Lydsiden (61) og billedsiden (62) bindes sammen.	Publikums applaus. Baggrunds-	

			Klip mellem scenen og publikum.	musik.	
6 4	56:46	Outro	Sort skærm – Per Fly med hvide bogstaver	Mere rolig musik end i introen	
6 5	56:51	Publikum forlader salen	Indstillingen er fast forward. Hvide bogstaver på skærmen ”6 måneder efter”		
6 4	56:53	Interview 8 – ”Så det er gået meget godt.”	Hurtige næsten usynlige klip	Rastløs musik	Marko får seriens sidste ord. Anti-klimatisk. Tanja er flyttet, Katrin er flyttet. Har han lært noget?