

METAFILMENS FASCINATION



Metafilmens fascination ligger i, at den giver filmoplevelsen en ekstra dimension - udover indlevelse og identifikation - idet den kombinerer sin evne til at afsløre, fortælle og fortælle, at den afslører.

af Helle Kannik Haastrup

Hvad har så forskellige film som *Den amerikanske nat*, *Peeping Tom*, *Sunset Boulevard* og *Play it again, Sam* tilfælles?. De er alle metafilm; en bred og uautoriseret betegnelse for film der på den ene eller anden måde problematiserer filmen som repræsentation. Overordnet kan metafilm opdeles i tre typer: nemlig den selvrefleksive metafilm, den tematiserede metafilm og den hypertextuelle metafilm.

Hvor metafilmen i mange variationer har eksisteret siden den tidlige stumfilm, så markerer metaeffekten sig som et aktuelt æstetisk karakteristikon. Den aktuelle opmærksomhed overfor metaniveauer og -strategier kan ses som en konsekvens af flere faktorer: Det er både et resultat af en stigende kulturel selvbevidsthed og er affødt af en øget opmærksomhed overfor bl.a. filmens og mediernes indflydelse på konstruktionen af vores virkelighedsfølelse¹.

Den traditionelle kritik af metafiktion i almindelighed og metafilm

i særdeleshed, er at metafilmen opholder sig i det berømte elfenbenstårn uden kontakt med den virkelige verden. Men metafiktionen viser sig i mange tilfælde at være et bevis på at der kan komme lige så meget ud af at sætte kunstens spejl overfor dets repræsentationelle strukturerer, som at sætte spejlet overfor virkeligheden. Metafilmen skilter med og indarbejder i sin æstetik fiktionens generelle frihed til at vælge sit stof, sit synspunkt o.s.v.. Resultatet bliver en blotlæggelse og en afsløring af realismens konventioner, som altså ikke forlades, men bliver det afsæt hvorfra de eksperimentale strategier overhovedet kan udvikles². Metafilmen kommer dermed til at stå for en udforskning af fikcionaliteten som tema og bliver således en demonstration af fiktionens konventionalitet i problematiseringen af virkelighedsbegrebet³. Denne dobbelthed opretholder muligheden af den samtidige tilstedeværelse af mimesis og refleksivitet. Denne modstilling er central i diskussionen af metafilm, fordi det er vigtigt ikke kun at betragte realisme som refleksivitetens anti-tese⁴, idet mange tekster kombinerer f.eks. den dokumentariske form med en påmindelse til tilskueren om virkelighedsgengivelsens kunstighed. Men hvorledes henholdsvis mimesis og refleksivitet vægtes i den enkelte film, bliver ligeledes afgørende for i hvilken af de tre metafilm-typer en given film placerer sig.

Den selvrefleksive metafilm – Den amerikanske nat

“At lave film er som at tage en dilligence i det vilde vesten: Som forhindringerne viser sig tvivler man på at man når sit mål” filminstruktøren Ferrand i *Den amerikanske nat* (Francois Truffaut, 72).

Den selvrefleksive metafilm koncentrerer sig om selve filmskabelsen og problematiserer sin egen repræsentation og status som kunstværk. I *Den amerikanske nat* lægges der allerede i titlen op til en selvspejlende filmisk dialog i brugen af den filmtekniske betegnelse ‘La nuit americaine’. ‘Day for night’ som det hedder på engelsk, er når scener der optages om dagen, ved hjælp af filterteknik kommer til at fremstå som natoptagelser. Filmens fortekster viser en visualisering af lydsporet og dets optisk læste grafiske ud-

sving. Tilskueren ser hvad der ikke ellers ses. Dernæst vises et stillbillede af to af stumfilmens stjerner Dorothy og Lilian Gish, til hvem filmen dedicerer; en af flere hilsner til filmens ‘store’.

Filmen handler om et filmhold og om den film de er ved at indspille. Det overordnede dialogiske forhold i filmen etableres i og med at skuespillernes indbyrdes forhold og følelsesmæssige (in)stabilitet får indflydelse på indspilningen af filmen *Må jeg præsentere Pamela*. Dialogismen skinner også igennem da Francois Truffaut som instruerer filmen *Den amerikanske nat* spiller filminstruktøren Ferrand og en af hovedrollerne i filmen i filmen *Må jeg præsentere Pamela* bliver spillet af Jean-Pierre Leaud, som siden Truffauts debutfilm *Ung flugt* (59), har været fast figur (som Antoine Doinel) i flere af Truffauts film. Filmen er i sin struktur dialogisk idet der hele tiden veksles mellem optagelser af filmen i filmen og forholdet mellem de medvirkende. En af pointerne er også at filmoptagelserne er en række af valg og at det ofte er tilfældet eller skæbnen der skaber forudsætningerne for valget. Fremvisningen af de mange næsten identiske optagelser af den samme scene er et af eksemplerne på at metafilmen *Den amerikanske nat* stiller sin konstruktion til skue. Fordi tilskueren indirekte gøres opmærksom på at der samtidig med denne optagelse af en filmoptagelse optages filmen *Den amerikanske nat*.

Hvor filmen i filmen og optagelserne af filmen danner et dialogisk spor og skuespillerne der spiller sig selv eller en instruktør der spiller instruktør danner et andet, så er der også et markant tredje spor, som man kan kalde hyldest til filmkunsten. Igen foregår det på forskellige planer: Først det nævnte billede af to af stumfilmens stjerner i filmens begyndelse, senere kommer der indklip af en sort/hvid sekvens der fremstår som instruktøren Ferrands drøm eller erindring; hvor en dreng stjæler en biografis udstillingsbillede fra *Citizen Kane* (Orson Welles, 41). En anden knap så elegant intertekstuel reference til filmens verden er mere konkret på filmens handlingsplan, hvor instruktøren Ferrand har bestilt bøger pr. post. Pakken kommer mens han lytter til filmmusik i telefonen, han åbner pakken og hen foran kameraet lægges bøger om filmkunstens

kendte instruktører og Ferrands (Truffauts?) forbilleder: Det er bøger om Godard, Hitchcock, Hawks, Bresson, Rossellini, Dreyer, Lubitsch, Bunuel og Bergman.

Den amerikanske nat taler med mange filmiske tunger som tilsammen danner et dialogisk spændingsfelt der ikke virker subversivt overrumplende, men snarere er en kærlighedserklæring til filmmediet som kunstart. *Den amerikanske nat* er en af den slags metafilm der er selvrefleksive, den foranstiller sine valg (som nævnt ovenfor) og handler om at skabe film. Selvrefleksive metafilm kommer til at handle om den kunstneriske proces, om det at fortælle historier på film, om besværlighederne ved at opretholde det personlige projekt i en så kollektiv og pengekrævende kunstform. Men der etableres samtidig et dialogisk forhold i problematiseringen af forholdet mellem film og virkelighed, uden at det narrative forløb for alvor sættes over styr.

Den anden type af metafilm – den tematiserede metafilm er den bredest og mest omfattende type, hvor de valgte eksempler placerer sig i hver sin ende af spektret: Først *Peeping Tom* som eksempel på en tematisering af tilskueren, med fokus på blikket. Dernæst *Sunset Boulevard* som på handlingsplanet foregår i selve filmbyen, med fokus på produktionen og branchen, der så igen får en yderligere metafilmisk dimension set i lyset af Fassbinders *Veronika Voss' længsel*.

Blik – den tematiserede metafilm I

“Do you know what the most frightening thing in the world is? It's fear!(...) I made them watch their own deaths!” Mark Lewis i *Peeping Tom*.

Filmen *Peeping Tom* (60) af Michael Powell er en tematisering af tilskuerens rolle, oplevelse og nysgerrighed i forhold til filmen. Man kan sige at den opererer med tre former for blik som karakteriserer filmen generelt: Tilskuerens blik, kameraets blik og den fiktive persons blik⁵. Filmen handler om den unge Mark Lewis der dræber unge kvinder med sit kamera og filmer dem i dødsøjeblikket. Der er sat en spydspids på kamerafoden og et spejl oppe over linsen så de (kvinderne) ser deres egen dødsangst. *Peeping Tom's* første indstilling er et



Side 17: Eric von Stroheim og William Holden i 'Sunset Boulevard'. Herover: Filmen spiller en altafgørende rolle i 'Fotomøller jages' (*Peeping Tom*).

close-up af et øje som åbnes, derefter følger et klip til et totalbillede af en mørk gade, en kameralyd sætter igang og nu ser vi gaden gennem filmapparatets søger. Kameraet føres hen til en prostitueret, som siger prisen og vi følger efter hende op til et værelse hvor hun tager sit tøj af. Hun bliver mere og mere opskræmt jo tættere kameraet kommer og til sidst skrider hun og der klippes til.. et fremvisningsapparat som fremviser den film vi lige har set og Mark Lewis der sidder alene som tilskuer.

Der er mange meta-niveauer i *Peeping Tom*; der er selve filmen som fortælles af en alvidende fortæller, så er der de film som Mark Lewis optager hver gang han myrder og som vi derfor ser gennem

hans kamerasøger, og der er de fremviste film som vi ser projiceret. Så er der faderens film (han var videnskabsmand og forskede bl.a. i angst og skræk-reaktioner hos børn), hvor Mark Lewis var faderens undersøgelsesobjekt, hans case-study. De forskellige blikke får forskellige æstetiske fremtoninger, der er sort/hvid (faderens optagelser), småfilm i farver (Marks optagelser) og så filmen *Peeping Tom* i farver. Instruktøren af *Peeping Tom* Michael Powell spiller selv, som et kuriosum, Marks fader!

Blikket eller det at kunne gennemskue, at kunne se er på alle leder en gennemgående metafor i filmen: Mark kan kun opleve og sans gennem sit kamera. Pigen som han går ud med kan ikke gennemskue ham, selvom hun ser de film han har optaget. Derimod er hendes moder med det samme mistænksom overfor Mark og er den første til at holde ham fast på at han ikke

er helt rask og må søge hjælp – men hun er også blind!

Mark arbejder også i et filmstudio, hvor han er focus-puller og har et bijob, hvor han tager pikante billeder til en kiosk-ejer som sælger dem videre. I filmens slutning hvor Mark, under sit arbejde på filmstudiet, tilfældigt møder en psykoanalytiker får Mark ham til indirekte at stille sin (Marks) diagnose: Skopofili- "the urge to gaze".

Peeping Tom er en metafilm for såvidt som den tematiserer 'at se – på film', men inkorporerer også to andre sub-genrer, nemlig serial-killer-film og den psykoanalytiske film/den kliniske psykologi-film⁶. Men betragtet som tematisering af tilskueren inddrages *Peeping Tom* her som en metafilm, fordi den trods sin makabre historie handler om hvad der fascinerer når man ser film, bl.a.: at se men ikke selv blive set og at se hvad man ikke ellers kan komme til at se.



Til venstre: Gloria Swanson mødes med Cecil B. DeMille i 'Sunset Boulevard'. Herunder: Swanson og Holden i samme film, hvor hovedrollen spilles af filmen selv.

Illusionen – den tematiserede metafilm II

Joe Gillis: "I know your face..You're Norma Desmond, used to be in silent pictures, used to be big". Norma Desmond: "I am big it's the pictures that got small!" – fra filmen *Sunset Boulevard*.

Sunset Boulevard (Billy Wilder, 50) tematiserer filmbranchens nådesløshed og glamour-dream-come-true-myte-maskinen Hollywood og bliver genfortolket i Rainer Werner Fassbinders *Veronika Voss' længsel* (82). Begge film handler overordnet om den fallerede stjerne som søger foryngelse og begær hos en yngre mand, der fascineres af hende. I *Sunset Boulevard* repræsenterer den fallerede stjerne Norma Desmond som opvartes af Max von Mayerling, spillet af henholdsvis Gloria Swanson og Erich von Stroheim, stumfilmens tidligere stjerner, både på det fiktive plan og i virkeligheden. Hverken Gloria Swanson eller Stroheim overlevede filmens overgang til lyd, men især Stroheim står for indbegrebet af en tragisk instruktør-skæbne der aldrig fik lov til at fuldende sine film. Den film som Norma Desmond viser for Joe Gillis, den unge manuskriptforfatter der drages ind i hendes net, er *Queen Kelly* (28). En film som havde Gloria Swanson i hovedrollen og som producent og Stroheim som instruktør. Halvvejs henne blev Stroheim fyret af Swanson og hun tabte en hel del penge på filmen. Det spændte forhold mellem



Norma Desmond og Max von Mayerling er så at sige etableret på forhånd i dialog med fortiden. Fortiden kommer også på besøg via cameo-optrædere af Buster Keaton og Hedda Hopper (den famøse Hollywood sladderjournalist).

Stilmæssigt placerer *Sunset Boulevard* sig som et eksempel på efterkrigstidens film noir med dens aner i den tyske ekspressionisme. Hvis man sammenligner med *Veronika Voss' længsel* så er den stilistiske arv her genfortolket i en lidt overdreven udgave, med det stiliserede lys og skyggeeffekter. I filmens indledning ser vi filmen i filmen, *Creeper Poison*, et tysk melodrama pro-

duceret i 1943 da Veronika Voss' (spillet af Rosel Zech) karriere var på sit højdepunkt. Det bliver en parallel til visningen af *Queen Kelly* i *Sunset Boulevard*, bortset fra at Fassbinder selv har produceret den viste film. Begge fallerede stjerner er blevet afhængige af 'stardom', af glamour og begæret, hvor ingen af dem mere har lyst til at leve i den virkelige verden. Men hvor Gloria Swanson inddrager Joe Gillis i sin verden, så han får klaustrofobi og Max von Mayerling sørger for den stadige dosis af fanbreve (som han selv skriver). Så kan sportsjournali-

sten Robert Krohn (Hilmar Tate) i *Veronika Voss' længsel* ikke komme ind til hende, hvilket skyldes hendes afhængighed, som er konkretiseret i morfinen, og det uigennemskuelige komplot som spindes rundt om hende.

I mellem de to film skabes der en dialog, selvom filmene har hvert deres projekt: Hvor *Sunset Boulevard* er en kritisk, men kærlig film om Hollywood, så er *Veronika Voss' længsel* en meget skarpere ideologisk og samfundskritisk film⁷. I Marsha Kinders artikel argumenteres for at de metafiktive lag i *Veronika Voss' længsel* etableres af en dialogisk vekslen med især film noir-genren⁸.



Stumfilmens giganter, Swanson og Keaton, mødes og beundrer et billede af førstnævnte.

De stilistiske koder overdrives og fremstår derfor næsten som dekonstruktioner af sig selv: F.eks. den stiliserede lys sætning à la film noir, men også den hyppige brug af wipes (i alle mulige konfigurationer), skæve vinkler, kompleks krydsklipning og uventede flash-backs som bryder den klassiske lineære fortællingskonstruktion der bl.a. kendetegner *Sunset Boulevard*. Til sidst fremhæves filmens eksakte og omhyggelige framing ved hjælp af afstandsskabende glas eller uigennemsigtige overflader, som opdeler det filmiske rum og samtidig antyder både dunkelhed og en adskillelse.

Hvor *Sunset Boulevard* tematiserer filmbyen Hollywood; den udelige manuskriptforfatter, den forfejlede instruktør, den fallerede stjerne. Så stiller *Veronika Voss' længsel* i både tematik og visuel stil sin refleksivitet til skue. Klassikeren *Sunset Boulevard* kan sagtens stå alene, men får i en metafilmisk sammenhæng en ekstra dimension knyttet til sig med *Veronika Voss' længsel* som modspiller.

Som regel er film om Hollywood og filmbranchen i det hele taget ikke særligt selvrefleksive, men det metafilmiske kommer derimod til udtryk i valg af tema og emne, f.eks. med blikket hos *Peeping Tom* og illusionen hos *Sunset Boulevard* & *Veronika Voss' længsel*.

Den hypertekstuelle metafilm

"I've sheen a lot of damesh'in my life, shweetheart, but you are really shomeshing shpeshal". Genettes gengivelse af Alan Felix der taler Bogart'sk til sig selv i spejlet i *Play it again, Sam*⁹.

Den tredje type af metafilm – den hypertekstuelle metafilm indgår også i et dialogisk forhold (ligesom den selvrefleksive metafilm), men her meget mere konkret forstand. Den franske teoretiker Gerard Genette introducerer begrebet hypertekstualitet i sin bog 'Palimpsestes. La littérature au second degré'. Hypertekstualitet omfatter forholdet mellem en tekst og en på forhånd eksisterende tekst, hvor den på forhånd eksisterende tekst fortolkes, transformeres eller modificeres af den anden – hyperteksten. Hvis man overfører denne tankegang til filmen kan hypertekster f.eks. være forstærkede, konkretiserede eller aktualiserede versioner af et på forhånd eksisterende værk eller genre. *Play it again, Sam* (Herbert Ross, 72) er Genettes film-eksempel på hypertekstualitet; en lidt atypisk transformation af den Bogartske film noir, eller mere præcist Bogart i *Casablanca* (Michael Curtiz, 42)¹⁰. Allerede selve titlen fungerer som en slags kontrakt af filmisk hypertekstualitet for de filmiskere som genkender den kendteste replik fra *Casablanca*; som jo lyder "Play it Sam". Filmens

så at sige "plays it again". Filmens hovedperson Alan Felix' (Woody Allen) store forbillede er Humphrey Bogart, men det kan være svært at leve op til som intellektuel film Anmelder i 1970ernes New York. I filmens slutning får Alan Felix sit livs største ønske opfyldt, da han får lov til at sige et par af de berømte one-liners fra *Casablanca*. I stedet for at få pigen, får han lov til at være ædel, næsten ligesom Bogarts Rick. *Casablanca's* slutscene gentages med omvendt fortegn, fordi den kvinde hvis kærlighed han har vundet, allerede selv har besluttet sig til at vende tilbage til sin egen mand og scenen fremstår som en (kærlig) parodi.

I den ligeledes hypertekstuelle metafilm *Dead Men don't wear Plaid* (Carl Reiner, 82), er det også film noir'en der tages under kærlig/ironisk behandling i et intertekstuel fletværk af nye optagelser og klip (direkte citater) fra gamle film. På flere planer bliver det en arketypisk film noir: Den har sin egen desillusionerede voice-over som tilhører privatdetektiv Reardon (Steve Martin), som sættes på en opgave af den forsvundne professors datter – en femme fatale (Rachel Ward). På sin vej gennem filmens traditionen tro uigennemskuelige plot møder vor detektiv den klassiske film noirs helte og heltinder: Ingrid Bergman, Barbara Stanwyck, Veronica Lake og Humphrey Bogart, der 'spiller' kollegaen Marlowe.

Jerry Lacy som Bogart i 'Play it again, Sam'.





Denne eksplicite genrefortolkning som Genette indfanger med sit hypertextualitetsbegreb er også et udbredt karakteristikum for de sidste tyve års amerikanske film¹¹. Jeg vil ikke kalde disse genskrivninger for udelukkende postmoderne markeringer, men snarere for nødvendige revisioner af de traditionelle Hollywood genrefilm for at bibeholde deres aktualitet. Genrefortolkeren par excellence er instruktøren Robert Altman med tidlige film som bl.a. *M.A.S.H.* (70), *McCabe and Mrs. Miller* (71) og *The Long Goodbye* (73). Mens en instruktør som Brian DePalma konkret har 'genskrevet' værker, i en grad der nærmer sig remakes og dermed også kvalificerer sig som hypertexter: *Blow Out* (81) er en omskrivning af Michelangelo Antonionis *Blow Up* (66), med lyden som mediet hvor det er fotografiet hos Antonioni og *The Untouchables* (82) der mere bredt refererer til den gamle tv-serie og som direkte

citerer trappescenen fra Sergei Eisensteins *Panserkrydseren Potemkin* (26). Et sidste skud på stammen i gen- og omskrivningen af genfilmen er makkerparret Joel og Ethan Coen, der med en skarp metabevisthed ironi spiller den traditionelle genrefilm ud mod sig selv og ikke mindst ud imod tilskuerens forventninger til selvsamme genrefilm. Deres film benytter sig af og spiller på tilskuerens kulturelle og filmiske forventningshorisont med sine utallige intertekstuelle referencer, på mange forskellige niveauer, til især 1940ernes Hollywood genrefilm, senest med *The Hudsucker Proxy* (94).

Den metafilmiske effekt og oplevelsesform

Jeg har her skitseret tre områder af metafilm, tre typer som absolut ikke er skarpt adskilte: 1) Det er den selvrefleksive metafilm (*Den amerikanske nat*) hvor filmen syn-

liggør sig selv og sin skabelsesproces som konstruktion og hvor det metafilmiske er filmens strategi. 2) Så er der den tematiserede metafilm, som er langt den mest omfattende kategori, med film så forskellige som *Peeping Tom* (tematisering af tilskueren) og *Sunset Boulevard* (tematisering af Hollywoodskæbner). Indenfor denne gruppe er det væsentlige at differentiere på hvilket niveau det metafilmiske tematiseres. Meta-diskursen kan indfinde sig på forskellige niveauer, både i den narrative konstruktion og i mise en scène, fotografering, klipning og lyd. 3) Den hypertextuelle metafilm omfatter genskrivninger af f.eks. genre. Denne form for metafilmisk praksis er, som nævnt, udbredt i nyere Hollywoodfilm og er grundlæggende et udtryk for, at man ved at inkorporere filmhistorien i nutidens film forholder sig til både fremstillingen af den filmhistoriske kulturelle arv og samtidens æstetiske udtryksform. Ligeledes er

den indledningsvis nævnte metaeffekt et udtryk for dette. Metaeffekten har som regel en autenticitets-skabende funktion, hvor filmen viser at den ved at tilskueren ved at dette er fiktion! Karakteristisk for metaeffekten er at den forekommer i film der ikke nødvendigvis er metafilm, handler om Hollywood, tematiserer den filmiske proces eller forholder sig til en genre! Denne udvidede brug af de metafiktive træk som effekt er et udtryk for en fortrolighed med kunstarten og mediet, og et forsøg på at undersøge fiktionens betingelser og processer i selve værket. Denne illusionsbrydende effekt er efterhånden hverdagskost, også i tv-reklamer og -serier, hvor det er et spørgsmål om at fange seernes opmærksomhed og dermed konstant at være på højde med deres krav til fiktionens konstruktion. Metaeffekten har også konsekvenser for filmens æstetik på flere planer: En billedæstetisk konsekvens for filmen er inkorporeringen af tv-billedet eller video-æstetikken i den nyere filmkunst. Det er oftest motiveret i handlingen men dukker op i vidt forskellige film: F.eks. som dokumentation af en lykkelige familiefortid i *Falling Dawn* (Joel Schumacher, 93), tv-reportage af de overlevende i *Rød* (Krzysztof Kieslowski, 94), eller som gennemført visuel video/cinéma vérité æstetik i *Riget* (Lars von Trier, 94). Videomediets æstetik får også en central rolle i film som *Sex, lies and videotapes* (Stephen Soderbergh, 89) og *Family Viewing* (Atom Egoyan, 87), hvor videoæstetikken tydeliggør den nødvendige mediering af den virkelige oplevelse før den kan blive nærværende¹².

Metafilmen (de tre forskellige typer) samt metaeffekterne er tidsvarende tekstlige strategier og virkemidler, der svarer til filmens receptionsbetingelser. Metafilm er ikke nødvendigvis subversive, men i nyere filmkunst er Verfremmdungseffekten omformet til netop metaeffekten. Det eksplicit bevidstgørende har fået en anden indpakning – det er blevet en nødvendighed hvis fiktionen skal fremstå autentisk. Metafilmen er heller ikke hovedsageligt en naiv form for modernisme, men er i høj grad en meget bevidst og (ofte) reflekteret fil-

misk strategi. Metafilmen fascinerer fordi den kan fortælle om illusionens opbygning, kan være en kritik af sig selv som kunstværk, en general kritik af filmkunsten og kan være en problematisering af hvad der sker når vi ser film, når film produceres og når filmen reflekterer over egne æstetiske udtryk. Metafilmen kan tale i metafilmiske tunger som i *Den amerikanske nat* set gennem en dialogisk optik, tolkes med Genettes hypertextuelle genre-film-opfattelse eller boltre sig i den tematiserede metafilms brede felt. Men den kan også i effekt-form spejle filmen i et bredere og aktuelt perspektiv, som på forskellig vis og med forskellig vægt udfordrer den filmiske repræsentations grænser.

Metafilmen (og effekterne) tager konsekvensen af fiktionens afmystificerede status, spiller ud mod vor momentane tro på og indlevelse i fiktioner og gør denne proces til kilde for nye fiktioner. Metafilmens fascination ligger i at den giver filmoplevelsen en ekstra dimension, udover indlevelse og identifikation, ved at kombinere sin evne til afsløre, fortælle og fortælle at den afslører på samme tid. Metafilmens fascination bliver dermed også et udtryk for en mere filmbevidst og medievant måde at se film på.

Noter:

- 1: Waugh 1984, p.3. 2: Waugh 1984, p.18.
- 3: Egebak 1988, p.88. 4: Stam 1985, p.15.
- 5: Wollen 1994, p.21. 6: Wollen 1994, p.20.
- 7: Kinder 1990, analysen af "Veronika Voss-længsel" indgår i en bredere diskussion af ideologi, parodi og postmodernisme. Jeg har valgt at koncentrere mig om synspunkterne på det metafiktive. 8: Kinder 1990. 9: Genette 1982, p.177. 10: Genette 1982, p. 175.
- 11: Betegnelsen set hos Schepeleern 1989.
- 12: Schepeleern 1992, p.310.

Litteratur:

- Jørgen Egebak (1988) "Et uhyre går gennem teksten" in KRITIK, nr. 86. Gérard Genette (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Edition du Seuil, Paris. Marsha Kinder (1989) "Ideological parody in the New German Cinema" in QUARTERLY REVIEW OF FILM AND VIDEO, Vol.12, No. 1-2. Peter Schepeleern (1989) "Spøgelsets navn" in KOSMORAMA, Nr. 189, 35. årgang. Peter Schepeleern (1992) "Et åndesyn af Amerika" in *Amerikansk kultur efter 1945*, Spektrum, København. Robert Stam (1985) *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, Ann Arbor, University of Michigan Press. Patricia Waugh (1984) *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Methuen & Co. Ltd, London. Peter Wollen (1994) "Dying for art" in SIGHT AND SOUND, Vol. 4, No. 12 December.

"Nå ja, og hva' så hvis jeg ikke ligner Bogart fuldstændig?" - 'Play it again, Sam'.

