

Polyfone film

Filmisk intertekstualitet i et Bakhtinsk perspektiv



The End of Violence: Citatet fra Edward Hoppers Nighthawks 1942. Taget fra omslaget på cd'en.

Endnu findes der ikke en teoretisk fuldt udfoldet analytisk praksis til at kortlægge den filmiske intertekstualitet. Med udgangspunkt i den russiske litteraturteoretiker Mikhail Bakhtins udgave af intertekstualiteten - den overordnede dialogisme og den polyfone roman - får filmteorien og analysen begreber der gør dette muligt. Intertekstualitet opfattes ofte som hørende under det postmoderne, men har, som det skal vise sig, en langt mere vidtrækkende status og anvendelighed som teoretisk og analytisk begreb.

Intertekstualitet er et litteraturteoretisk begreb der første gang tages i anvendelse af den franske litteraturteoretiker Julia Kristeva i hendes præsentation af Mikhail Bakhtins teorier om romanen¹. I sin allerbredeste version omfatter intertekstualiteten vilkåret for alle tekster, men: "Gennem intertekstualitetsbegrebet forbindes grundkonceptioner af litteraturhistoriens dynamik med den tekstanalytiske detalje, som de yderste ender af samme spørgsmål"². Her kunne man passende udskifte 'litteratur' med 'film', for det er det samme brede felt, den filmiske intertekstualitet udspændes over. Det er derfor vigtigt

med en afgrænsning og et klart begrebspækket. I denne sammenhæng er det den filmanalytiske detalje som er i fokus. Når intertekstualiteten skal anvendes i filmteorien og have en konkret funktion i analysen er der behov for specificering, og det kan Bakhtin bruges til - med tilpasning af de litterære begreber til det filmiske medium.

I et Bakhtinsk perspektiv er det ikke alle film, der er intertekstuelle, men mange film karakteriseres af en flerhed af stemmer/diskurser, der kan forekomme på mange forskellige niveauer, med mange forskellige formål og resultater. Anvendelsen af denne form for intertekstualitet er ofte et udtryk for, at filmen ekspliciterer sig selv som et stykke fiktion ved netop at henvise til andre fiktioner eller til elementer udenfor fiktionens grænser, men samtidig er det også fiktionens mulighed for at udvide sit betydningsdannelsesfelt: med citater, plural diskursivitet og dialogisering aktiverer filmen andre tekster/andre film og kan opnå en merbetydning ved at inkorporere eksterne elementer, genrer eller stilarter i filmens egen konstruktion.

Det er her den Bakhtinske synsvinkel er anskueliggørende, fordi den gør det muligt at nå videre end til blot at konstatere tilstedeværelsen af en eller flere referencer i den

pågældende film. Den Bakhtinske intertekstualitet stiller spørgsmålene 'hvordan?' og 'hvorfor?' til intertekstualitetens manifestation og konstaterer ikke blot, 'at' den er tilstede.

I karakteristikken af den filmiske intertekstualitet i et Bakhtinsk perspektiv stilles der skarpt på, hvordan den filmiske polyfoni udfoldes i det dialogiske citat, i genre-dialogen og genrehybriden og på de tre typer af den tostemmige diskurs: stilisering, parodi og polemisk diskurs.

Bakhtin og (film)teorien. Intertekstualiteten hos Bakhtin kan ses som en reaktion på den rendyrkede formalisme og strukturalisme i lingvistikken og litteraturteorien. Men på den anden side er det også en afvisning af den sociologiske interesse for de ydre ideologiske og klasse-mæssige litteraturløsnings³. Det dialogiske skal ikke forstås som afgrænset til litteraturen men viser også hen til andre kulturelle former end de litterære; dialogismen udfoldes som det antydes hos Bakhtin, på tværs af det litterære, det verbale og den traditionelle skelnen mellem fin- og populærkultur. Denne karakterisering af Bakhtins litterært funderede teorier åbner for en filmteoretisk tilegnelse af det Bakhtinske intertekstualitetsbegreb.

Bakhtin præsenterer et bredt, men samtidig meget forklarende intertekstualitetsbegreb. I en bredere teoretisk sammenhæng kan hans romanteori placeres inden for poststrukturalismen, i mangel af bedre. Det er fordi han med sin dynamiske sprog- og tekstopfattelse som nævnt lægger afstand både til strukturalismen og formalismen ved at sætte fokus på værkets egenart og samtidig fastholde dets dialogiske placering og forholdet sig til den historiske, kulturelle og samfundsmæssige sammenhæng.

Bakhtins filmteoretiske placering kommer derved til at ligge inden for poststruk-

turalismen og den sprog- og litteraturinspirerede filmteori. Der er ikke tale om en genoptagelse af diskussionen om filmen som sprog, men en konkret anvendelse af Bakhtinske begreber som dialogisme og polyfoni og deres specifikke udformninger i tostemmige diskurser, genrer og citater. Det er analytiske begreber, der med en brug af de filmspecifikke termer kan belyse den filmiske intertekstualitet præcist.

Polyfoni. I *Problems of Dostoevsky's Poetics* (1984) benytter Bakhtin begrebet polyfoni til at karakterisere Dostojevskijs anvendelse af flere forskellige genrer og diskurser i sine romaner. En form for flerstemmighed på flere niveauer. I romanen er det de sproglige stemmer som tilhører bl.a. de fiktive personer og fortælleren, der kan repræsentere forskellige ideologier og bevidstheder. Det polyfone i romanen er således også udtryk for dialogisme, der i sin mest omfattende form karakteriseres af Bakhtin som: at en ytring altid vil forholde sig til en anden ytring. Det dialogiske kan forstås som et overbegreb der både omfatter sproget og litteraturen. Den polyfone roman artikulerer derfor en afgrænset form for dialogisme. Polyfonien er en afgrænset form for plural diskursivitet som det er oplagt at overføre til filmen. I denne sammenhæng vil jeg fokusere på tre elementer af polyfonien; citat, genre og tostemmige diskurser.

Filmene er i sin grundform mere polyfon end romanen, fordi den er et multiaestetisk medium, der helt overordnet - ud over de forskellige anvendelser sproget har i replikker, tekst osv. - også har den visuelle og den auditive dimension. Og selv om man, som i denne sammenhæng, holder sig til den fortællende film omfatter den også de tre stor-genrer epik, lyrik og drama. Det polyfone potentiale har et videre register eller flere strenge at spille på, om man vil. Men derfor



Pillowbook: Tre eksempler på de dialogiserende visuelle lag i både grafik, indramning, billedkomposition og lyssætning.

er det ikke alle film som er polyfone. Når det er filmens intertekstualitet det drejer sig om, er det nødvendigt at være specifik: er det visuelt eller auditivt, er det i fotografering, klipping, farvetone, billedopløsning, mise-en-scène eller i skuespil at der dialogiseres? Her er det den fortællende film det drejer sig om, og derfor vil det i flere tilfælde også være relevant at analysere hvordan anvendelsen af intertekstualitet påvirker fortællingen.

Et par eksempler som ekspliciterer diskurserne og anvender dem polyfont: I en film som *Do the Right Thing* (Spike Lee, 1989)⁴ benyttes musikken til at repræsentere de racemæssige spændinger i ghettokvarteret i New York, med f.eks. Public Enemys rap over for spanske Ruben Blades - meget konkret udformet i sekvensen hvor de stridende parter kæmper om, hvis ghettoblaster der kan spille højest. En understøtning af filmens tematik der fremhæves med de musikalske diskurser.

En anden form for dialogisering der også bruger musik, men som kombinerer det med flere billedlag er *The Pillowbook* (Peter Greenaway, 1996). I en gennemført og meget varierende strategi

indrammes indstillingerne. Denne indramning suppleres flere steder med sangteksten som kører nederst i billedet på karaoke-vis og afbrydes af voice-over eller traditionel brug af dialog. Det bliver en konstant simultan sammenfletning af forskellige narrativer, tider og visuelle diskurser i både s/h og farve, verbale diskurser grafisk visualiseret og auditive diskurser, men i et adstadigt tempo selv om der dialogiseres på kryds og tværs. Og hele tiden i korrespondance med filmens handling og tematik.

Begge disse film er eksempler på filmisk polyfoni som strategi, det er en gennemført måde de fortæller på og det flettes sammen med den overordnede tematik. De forskellige musikalske diskurser spilles i *Do the Right Thing* op imod hinanden i afspejlingen af racetematikken og i *The Pillowbook* er de visuelle og auditive diskurser flettet ind i hinanden, ligesom filmens tema om skriften og kroppens forening.

Den filmiske polyfoni kan også inddrage andre medietyper eller medieformater, der kan have mange forskellige funktioner. En hel gruppe af film handler om nutidens medie verden både i tema og i æstetiske udtryk, det er film som *Natural Born Killers* (Oliver Stone, 1994), *2 Die 4* (Gus Van Sant, 1995), *Husbands and Wives* (Woody Allen, 1992) og *Serial Mom* (John Waters, 1994)⁵. Mange film bruger tv- eller videoæstetikken som en adskilt visuel diskurs, f.eks. Atom Egoyans *Family Viewing* (1987) og *sex, lies, and videotape* (Steven Soderbergh, 1989), hvor det æstetiske skift bruges til at markere den følelsesmæssige distance mellem personerne⁶. Det æstetiske skift i visuel kvalitet kan også bruges som en aktuell indramning i en nyfortolkning af en klassiker som i Baz Luhrmanns *Romeo & Juliet* (1996), der indledes med en nyhedsreportage om tragedien i Verona Beach og således slutter filmen også - som en nutidig massemedial indram-

ning af Shakespeares skuespil. En ganske anden brug af tv-formater er udbredt i nyere film, som en æstetisk og tematisk markering eller et skift, som i *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996), hvor narkomanen Renton har mareridt der antager form som et grotesk quiz-show hvor forældrene er deltagere der klarer sig glimrende i meget komplicerede medicinske spørgsmål om AIDS. Gengivelsen er komplet med 'live audience', fanfare og glat quizmaster. Det bliver en accentuering af den ufrivillige 'kolde tyrker', som forældrene har sat Renton på, i ekstrem og karikeret form.

Den plurale diskursivitet har mange forskellige manifestationsformer, men det vigtige er at se på sammenhængen og hvordan de indgår og hvad de dialogiserer med.

Det dialogiske citat. Mindsteenheden, som det dialogiske kan udfoldes i, er det enkelte citat. Et par eksempler: I Wim Wenders' seneste film *The End of Violence* (1997) findes en sekvens hvor den europæiske instruktør Zoltan Kovacz (Udo Kier) instruerer stuntkvinden Cats (Traci Lind) debut som skuespillerinde. I fire sekvenser følger vi en filmoptagelse og ind imellem fungerer settet også som mødested for Cat og den forelskede detektiv Doc Block (Loren Dean). I en af de sidste sekvenser hvor Cat og Doc taler sammen stadigt siddende i filmens dekorationer, ses filmsettet pludselig fra en ganske bestemt vinkel der viser (gennem billedkompositionen) at netop den scene er (og har hele tiden været) en gengivelse af den amerikanske maler Edward Hoppers velkendte billede *Nighthawks* fra 1942. Her er tale om et citat, der eksplicit kun optræder een gang i løbet af filmen, men der lægges op til det i de foregående sekvenser. Et velkendt billede inkorporeres i en ny sammenhæng, hvor det får karakter af en konkret udfoldet fiktion - en film der

skal instrueres. Filmen i filmen bliver aldrig gjort færdig i *The End of Violence* fordi producenten forsvinder, og det er da også netop da instruktøren får denne besked at Hopperkompositionen er tydeligst. Citatet fungerer samtidig som en tydelig stemnings-iscenesættende faktor, idet Wenders accentuerer Hoppers betragtede amerikanske ensomhed og rodløshed i sin egen film om rodløshed og ensomhed i nutidens Los Angeles. I genkendelsen af Hoppers billede udvides filmens betydning, og stemningen får en ekstra dimension. Samtidig passer citatet ind i temaet om voyeuristisk betragten med overvågningsforsøgsprogrammet som en anden af filmens personer Ray Bering (Gabriel Byrne) er ved at udarbejde; beregnet til at overvåge alt fra boligblokke og parkeringspladser til skumle gadehjørner. En betragten som Hoppers oprindelige billede også indbyder til, med den sårbare udstillet-hed i de store widescreen-agtige glasruder.

Citatet går således i dialog med et konkret eksisterende billede og inddrager det i sin egen diskurs, giver den en egen og fordoblet filmisk form, maleriet der bliver til en film der ikke bliver til noget i filmen.

Anvendelsen af Hopper-citatet i *The End of Violence* skulle også gerne tjene som eksempel på at det er væsentligt at analysere hvordan der dialogiseres: Er det et direkte klip fra en anden film som når Harry og Sally i den selvbevidste kærlighedskomedie *When Harry Met Sally* (Rob Reiner, 1989) ser *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) på tv mens de taler i telefon - en melodramatisk indlevelse i Hollywood-klassikeren om den store opofrende kærlighed? Er det en kunstudstilling som i *Bad Timing* (Nicolas Roeg, 1980), hvor Art Garfunkel betragter malerier af Gustav Klimts fatale kvinder - der fungerer som en grum motivation for hans forkvaklede forhold til kvinder i almindelighed? Eller er det en fortolkning af

Scream: Mens Randy ser Maskernes nat og deltagende råber til Jamie Leigh Curtis „Så vend dig dog om!“, bliver han selv overfaldet af filmens Munchs „Skriget“-maskerede morder.



et kendt maleri som i *The End of Violence* der indskrives i filmens tematik?

I det enkelte tilfælde må analysanten se på filmen som helhed og dernæst analysere sig frem til, hvordan den konkrete dialogiseren giver mere og anden betydning til netop den film. I en specifik karakterisering af hvad og hvordan der dialogiseres - visuelt, auditivt eller verbalt - og hvilken betydning det har.

Mere end eet citat! Filmanalyser giver ofte udtryk for en kapitulation over for tilstedeværelsen af 'for mange' intertekstualitetsformer: Et eksempel er Christensens og Kristiansens analyser af *Twin Peaks* (David Lynch, 1990) og *Riget*

(Lars von Trier, 1994), som de mener benytter en generaliseret form for intertekstualitet: "Når alle enkeltelementerne såvel som større helheder bliver til intertekstuelle referencer, giver de enkelte referencer ikke længere merbetydning"⁷. Ved at opstille kategorier og begreber til at analysere de forskellige intertekstualitetsformer, som er en væsentlig del af filmens betydningsdannelse, kan den Bakhtinske intertekstuelle synsvinkel medvirke til at afhjælpe den analytiske frustration, som Christensen og Kristiansen giver udtryk for. På den måde bliver det muligt at analysere de forskellige former for intertekstualitet lige fra den enkelte henvisning til den gennemførte strategi. Så må man se på, hvorledes de forskellige intertekstualitetsformer spiller sammen, og hvordan de bidrager til filmen. Den plurale diskursivitet eller den dialogiske polyfoni er oplagt at anvende til analyse af filmisk intertekstualitet.

Genrepolyfoni. Her kan man skelne mellem genrehybriden, hvor to eller flere genrer blandes, og genredialogen, hvor en genre eksplicit dialogiserer med sin egen genre.

Genrehybriden forekommer, når traditionelt adskilte genrer kombineres. Velkendte eksempler er *The Killer* (1989), *Hard-boiled* (1992) og *Face/Off* (1997), alle instrueret af John Woo der sammensætter actionfilmen og melodramaet. Her skiftes der mellem følelsernes dvælende diskurs og handlingens. De menneskelige relationer er i højsædet og fungerer som et meget stærkt motivationsgrundlag for heltens mission. Heltene er både effektive dræbermaskiner og meget følsomme. De ses ofte i melankolsk (læs: blåtonede stemninger ved havnekajen) sekvenser, der så afløses af stiliseret højhastigheds action⁸. Især *The Killer* har også andre polyfone karakteristika: den

blander på lydsiden tempofyldt action musik med Händel, artcinema og genrestereotyper. I denne genrehybrid dialogiseres der ikke alene mellem filmgenrer, men også mellem filmhistoriske æstetiske traditioner, som fransk nybølge og Peckinpahs westerns, og dermed krydses tillige skellet mellem populær- og finkultur.

Genredialog er ofte et udtryk for en genres ekspliciterede forholdene sig til sig selv, dvs. hvor de genreforventninger som tilskueren formodes at sidde inde med tages op i filmen. Det er *Scream* (Wes Craven, 1997) et tydeligt eksempel på: Det er en teenage-gyserfilm, der på handlingsplanet hele tiden taler om hvad man bør og hvad man ikke bør foretage sig, når der er en teenagemorder på fri fod. Man skal ikke dyrke sex (jomfruer dør aldrig), man skal ikke drikke alkohol og man skal ikke sige "I'll be right back" for det kommer man ikke. Den første pige som myrdes, afhøres først over telefonen om sit kendskab til teenage-gyserfilm og da hun ikke gætter rigtigt, dræbes først hendes kæreste og dernæst hun selv. I modsætning til de parodier hvor filmkonventioner udstilles, så formår *Scream* på trods af sin eksplicitte genrefleksion at bevare spændingen og uhyggen. Det er specifikt film som *A Nightmare on Elmstreet 1-5*, den første instrueret af Wes Craven (1984) og *Halloween 1-5*, den første instrueret af John Carpenter (1978), der spilles op imod. En ikke-genrekyndig i *Scream* nævner da også en instruktør ved navn Wes Carpenter! Genrebevidstheden inkorporeres i filmens dialogiske narrativ: "Livet er en stor film, man kan bare ikke selv vælge genre", som vor morder siger det til sin uvidende kæreste. I *Scream* bliver viden om genre og fiktioner afgørende for om man overlever eller ej.

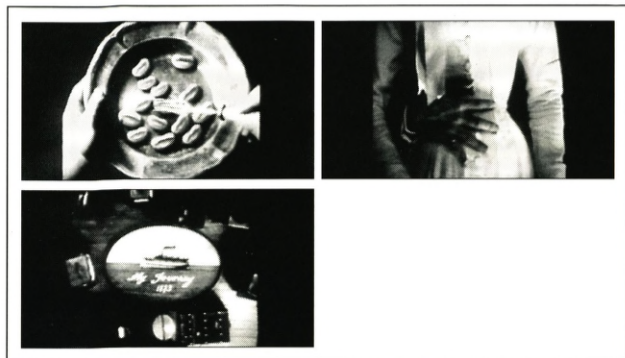
Genredialog bliver filmens fiktionsbevidste måde at iscenesætte og reflektere

over tilskuerens forhold til fiktionens virkelighed og virkelighedens fiktioner i en populærkulturel form. Genrehybrid, derimod, fungerer i højere grad som et koncentrat af forskellige modi, der supplerer og forstærker hinanden dialogisk, men som samtidig giver mulighed for at udfordre tilskuernes traditionelle genreforventninger.

Tostemmige diskurser (modi). De tostemmige diskurser er de forskellige modi, som de filmiske dialogiske relationer kan antage, lige fra det enkelte citat til selve genren, men det er også specifikke diskurser med deres respektive karakteristika.

I en forenklet udgave vil jeg blot skitsere mulighederne i de forskellige typer tostemmige diskurser som Bakhtin opstiller i *Problems of Dostoevsky's Poetics* (s. 181-205). Den tostemmige diskurs er hos Bakhtin en dobbelt diskurs: en diskurs, der har en indbygget forholdene sig til en anden diskurs. Der er tre typer: stilisering, hvor ligheden er væsentlig. Dernæst er der parodien, hvor parodieringen lægger distance til det parodierte. Til sidst er der den aktive tostemmige diskurs, som er polemisk i forhold til et bestemt emne eller en bestemt sag.

En stilisering af en bestemt fremstillingsform er der et eksempel på i besættelsessekvensen i *Portrait of a Lady* (Jane Campion, 1996). Den er udformet som en stumfilms reportage (sejltur og udflugt til Ægyptens pyramider) kombineret med surrelle drømmebilleder der bl.a. viser en hvidklædt, korsetteret kvindetalje, hvorom der lægges en behandlet hånd i herrestørrelse, og en indstilling af bønner på en tallerken der bliver til læber der messer: "I'm absolutely in love with you". Sekvensen er i sort/hvid, hvor den øvrige film er i farver, og den er afskærmet i stumfilmens mere kvadratiske format, den er endda givet en titel 'My Journey 1873'. Et markant skift i vi-



Portræt af en kvinde:
Uddrag af „stumfilms“-
besættelses-
sekvensen „My
Journey 1873“

suel stil, komplet med abrupte bevægelser, klavermusik og suppleret med den gentagne messen og selektive reallyde. Stilen er avanceret for, hvad der umiddelbart skal forestille at være en tidlig stumfilm, men bemærkelsesværdigt nok foregår *Portrait of a Lady* i 1870'erne, hvor filmen slet ikke var opfundet.

Parodien har utallige former. Et eksempel på denne eksplicit tostemmige diskurs er genreparodien, men også det man kunne kalde konventionsparodien kan bruges som eksempel: *Naked Gun 1-3* (1988, 91, 94), som primært excellerer i at lege med konventioner og filmiske fortælle måder, western-parodier som *Blazing Saddles* (1974) og science fiction parodien *Spaceballs* (1987) af Mel Brooks. I alle filmene er der en dialogiseren på spil, fordi der forudsættes at man kender såvel de film der spilles op imod, som genren og filmkonventionerne, før parodierne giver mening. (I modsætning til *Scream* der spiller fiktionens konventioner ud i forhold til realiteten, så er det her konventionerne der udfordres).

Den polemiske diskurs kan ligeledes antage mange forskellige former: Det er f.eks. film som de mediekritiske *Quiz Show* (Robert Redford, 1994) om en berømt svindelsag i tv's ungdom og *Bob Roberts* (Tim Robbins, 1992), en besk kritik

af politisk mediemaniplulation, eller mere politiske film som f.eks. *Michael Collins* (Neil Jordan, 1986), som med udgangspunkt i en historisk skikkelse også giver en polemisk kommentar til nutidens politiske situation.

Både stilisering, parodi og polemisk diskurs er vigtige elementer i den filmiske udgave af Bakhtins polyfonibegreb, som kræver en mere omfattende uddybning i en anden sammenhæng hvor f.eks. også ironien bør inddrages. Ironien har været en typisk distancerende indramning af citatet i flere actionfilm som *Lethal Weapon 1-3* (1987, 89, 92) og *Die Hard 1-3* (1988, 90, 95). Men foreløbig er disse tre elementer i den tostemmige diskurs, med de centrale former: stilisering, parodi og polemisk diskurs, belyst med ovenstående aktuelle eksempler.

Polyfone film. Den filmiske polyfoni - ud møntet i citat, genre og de forskellige former for tostemmighed - viser hvor forskelligt intertekstualiteten udfolder sig, primært med eksempler fra nyere filmkunst. Det skulle gerne være anskueliggjort hvordan det Bakhtinske intertekstualitetsbegreb med fordel også kan anvendes på film der ligger længere tilbage i filmhistorien (og ikke kun postmoderne fiktioner).

Den Bakhtinske udgave af intertekstualiteten og dens anvendelighed i filmanalysen skal udvikles yderligere. Men allerede i sin nuværende form giver den mulighed for at en mere præcis analyse af de mange forskellige former for intertekstualitet, der er en så væsentlig del af såvel den populære film som kunstfilmen. Den udstrakte anvendelse af intertekstualitet er bl.a. en æstetisk konsekvens af den fortrolighed med visuel fiktion, som tilskuere og seere har oparbejdet både i biografen og via tv, og som har forplantet sig ind i selve fiktionen. Det er derfor ikke underligt at en mediefyldt kultur

som vores også har filmiske udtryk der forholder sig til denne tilstand⁹. Intertekstualiteten lukker sig ikke hermetisk om sig selv; den kan faktisk ikke eksistere uden en dialogiseren med sin omverden.

Den Bakhtinske intertekstualitetsopfattelse - med dialogismen som det overordnede begreb og det polyfone værk som specifikt udtryk - har en forklaringsværdi der ikke findes andetsteds. Den har styrken til at stå alene i analysen af film der er grundlæggende polyfone, hvad enten der er tale om genrehybrid, genredialog eller tostemmige diskurser (stilisering, parodi eller polemisk diskurs), eller om film der opnår en dialogisk dimension ved blot at anvende et enkelt citat.

Den Bakhtinske intertekstualitet er et godt udgangspunkt for en nuanceret og udbytterig anvendelse af intertekstualitetsbegrebet i filmteorien. Den viser hvordan intertekstualiteten som æstetisk og kulturelt kendetegn kan analyseres konkret - i polyfone film.

Noter:

- 1) se Kristeva, p.37.
- 2) se Gemzøe, p.23.
- 3) se Stam et al: p. 205.
- 4) Et eksempel analyseret i Richard Dyers forelæsning "Music and Film 4. African American Music and Film" v. Københavns Universitet 1998.
- 5) se artiklen "Media Movies" (Hastrup 1996) for analyser af disse fire film.
- 6) se artiklen "Metafilmens fascination" (Hastrup 1995) for analyser af de forskellige typer af metafilm.
- 7) se Jørholt (red.) p. 305.
- 8) se artiklen "Et spørgsmål om stil?", ss. 58-64 for en analyse af hybridstil og -genre i *The Killer*.
- 9) se artiklen "Media Movies" (Hastrup 1996) for kategoriseringer af de forskellige

udformninger af mediebevidste film.

Litteratur:

- Bakhtin, Mikhail: *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Minneapolis:University og Minnasota Press 1984.
- Gemzøe, Anker: "Intertekstualitet", *Meta-morfoser i Mellemtiden. (Studier i Svend Aage Madsens forfatterskab 1962-1986)*, Skrifter fra Center for Æstetik og Logik, vol. 3, København: Medusa, 1997.
- Hastrup, Helle Kannik: "Metafilmens fascination", *Kosmorama*, nr. 213 efterår 1995.
- Hastrup, Helle Kannik: "Media Movies", *SEKVEN 95/96 - A Century of Cinema*. (Casper Tybjerg & Peter Schepelern, red.) København: Institut for Film- & Medievidenskab 1996
- Hastrup, Helle Kannik: "Et spørgsmål om stil", *SEKVEN 97 - Filmæstetik & Billedhistorie* (Helle Kannik Hastrup & Torben Kragh Grodal, red.). København: Institut for Film- & Medievidenskab 1997.
- Jørholt, Eva, red.: *Ind i filmen*, København: Medusa 1995.
- Kristeva, Julia: "Word, Dialogue and Novel", *The Kristeva Reader* Tori Mori. London: Basil Blackwell 1986.
- Stam, Robert et al: *NewVocabularies in Film Semiotics*, London & New York: Routledge 1992.
- Stam, Robert: *Subversive Pleasures*, Baltimore & London: Johns Hopkins University Press 1989.