

Marie Caroline Brix (Hold 1)  
Vejleder: Niels D. Lund

# Formidling af litterære filmbiografier

En diskussion om *litterære filmbiografier*  
og hvorfor vi som bibliotekarer bør  
være opmærksomme på dem



Bacheloropgave, **Det Informationsvidenskabelige Akademi**, København  
Forår 2012  
Antal ord: 11.724

## **Abstract**

This paper's agenda is to illuminate the phenomenon of the literary film biography, with the intent of promoting said films to the users of the public libraries. The paper is therefore intended as a discussion of a matter here intended to be undertaken by the profession of librarians. As such, the key topics dealt with in the paper a) relate to defining the nature of the phenomenon, b) dividing it into categories to ease the understanding of the phenomenon to the librarians and finally c) discussing problems relating to the phenomenon, that librarians ought to be aware of.

To accomplish this, the phenomenon is assessed from three different academic disciplines: the history-, the film- and the literary-theoretic angle, basing its view on the phenomenon by pitting theories from each aspect against each other. Thus, the paper reflects on the cross-disciplinary nature of the phenomenon.

The categories presented are empirically supported by a selection of four literary film biographies, that serve to illustrate the broadness of the phenomenon.

The paper concludes that the literary film biography is a broad category of films, ranging from the documentary to the biopic, depicting an existing author's, living or dead, life. It furthermore provides the above-mentioned film categories, as well as two other approaches, with which to illuminate and understand the phenomenon.

## **Indholdsfortegnelse**

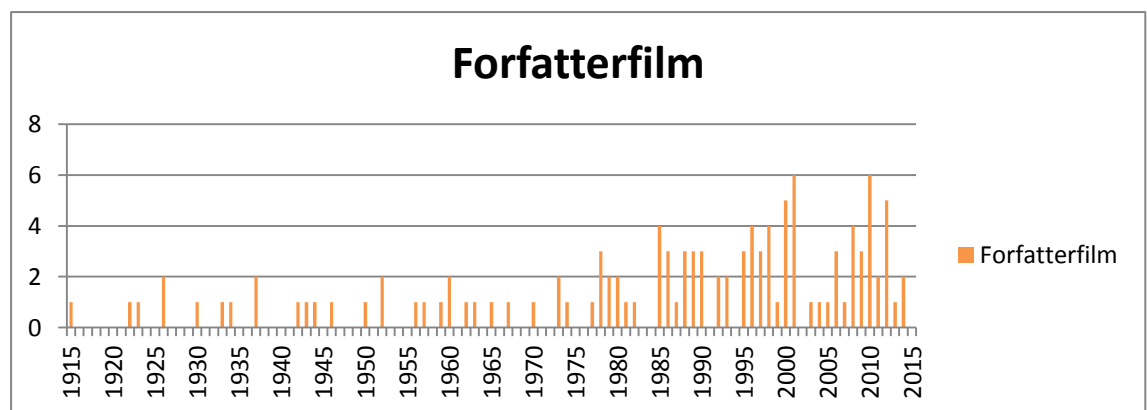
Abstract .....	2
Indholdsfortegnelse .....	3
Indledning.....	4
Problemformulering.....	6
Metodeafsnit .....	6
Definition .....	7
Film.....	8
Biografi .....	15
Forfatter .....	19
Indgangsvinkler .....	27
Case 1 - Dokumentar: The Real Jane Austen .....	28
Case 2 - Litterær portrætfilm: Jeg er levende .....	29
Case 3 - Biopic A: Familien Mann .....	31
Case 4 - Biopic B: Shakespeare in Love .....	32
Opsummering.....	33
Konklusion .....	34
Litteraturliste.....	35

## Indledning

Da jeg i sin tid startede på *det Informationsvidenskabelige Akademi*, så var det fordi jeg på den ene side længe havde følt mig fascineret af de kreative muligheder indenfor formidling af folkebibliotekernes materialer, og på den anden side fordi jeg følte mig drevet til selv at kaste mig ud i formidling, og dermed forhåbentlig inspirere andre mennesker til at stifte bekendtskab med nye kulturoplevelser.

Der har været mange spændende fag, der har på hver sin måde har hjulpet med at udvikle mine ideer og min forståelse videre, men intet af dem i så høj grad som 6. semesters *Litteraturens steder, medier og paratekster*. Faget beskæftiger sig med de litterære fænomener som ligger uden for den gængse "lænestols litteratur", altså; arrangementer, højt-læsninger, filmatiseringer osv. Spændende tiltag, der er med til at brede læsningen ud og gøre den mere tilgængelig. Samtidig tiltag der ofte er så nye, at de er stort set ubeskrevne, og dermed vanskelige at forholde sig akademisk til. Kort sagt: Et slaraffenland af nye formidlingsmuligheder, som blot venter på at blive udnyttet.

Hvis vi altså forstår at udnytte dem rigtigt. Som sagt, så er mange af disse tiltag stort set uden teori, hvilket naturligvis gør dem sværere at håndtere. Det er et spild af tid og ressourcer at vi skal opfinde den dybe tallerken på ny hver eneste gang. Derfor er det denne opgaves agenda at få gjort et af disse mange tiltag mere tilgængeligt for folkebibliotekarere: *den litterære filmbiografi*.



Figur 1

Film om forfattere er på ingen måde et nyt fænomen. Tværtimod pegede de indledende studier, jeg foretog i forbindelse med eksamen i førnævnte fag, på at denne type film i hvert fald har eksisteret så tidligt som i 1915 (*The Raven*, en film om Edgar Allan Poe). Da jeg imidlertid ikke var i stand til at lokalisere nogle decideret database over fænomenet, og jeg i

øvrigt da var hårdt presset for tid, blev det ikke til nogen større undersøgelse. Jeg nåede kun at lokalisere 117 film, illustreret i figur 1. Ikke desto mindre nok til at konstatere at der helt bestemt er materiale at tage fat i og videreformidle.

At der ikke fandtes nogle databaser, lader til at understøtte en generel tendens: fænomenet er ikke noget man tænker synderligt over. Tværtimod, hver gang jeg har diskuteret min bacheloropgave med min omgangskreds, er jeg umiddelbart blevet mødt med overraskelse: "Er der overhovedet nok biografier til at det er værd at beskæftige sig med?" eller "Du mener ligesom den nye film om Dirch Passer?" Ja og delvis: Der er bestemt nok biografier at tage fat i. Og de findes allerede på folkebibliotekerne, så der er ikke andet for end at støve dem af og hive dem frem i lyset. Og ja, det er bl.a. ligesom filmen om en komiker. Bortset fra at der er nogle unikke problemstillinger forbundet med forfatteren som videnskilde.

Hvorfor er folk ikke mere bevidste om disse film? Nu er litterære filmbiografier jo kun en lille del af en langt større tendens. Biografier sælger godt nu til dags, og de forfatterdrevne er kun en lille del af det. Det er ingen grund til ikke at hive dem frem, især ikke når man betragter det potentiale der ligger i dem. De litterære biografier beskæftiger sig nødvendigvis også med det som har gjort deres hovedperson værd at beskæftige sig med: hans værker. Når vi formidler litterære filmbiografier, formidler vi altså også samtidig de bøger forfatteren har skrevet, gennem et øget kendskab til de omstændigheder der har frembragt dem. Dette har ydermere den positive effekt at filmene kan nå nogen af de brugere som ikke er litteraturinteresserede, og måske inspirere dem til rent faktisk at samle en bog op.

Biografier om andre skabende kulturpersonligheder har ud fra samme logik samme værdi: *Amadeus* (1984) kan øge kendskabet til Mozarts musik, e.l. Når jeg imidlertid holder mig til en diskussion af forfatteren i denne opgave, så er det fordi der, som nævnt, knytter sig nogen særlige problemstillinger til forfatteren som figur, som vi bør være bevidst om når vi formidler vores materialer. Disse problemstillinger opstår især i det øjeblik vi betragter biografien som andet og mere end ren underholdning. Det faktum at biografien beskæftiger sig med virkelige personer, betyder at vi er tilbøjelige til at betragte dem som en kilde til viden om de personer de beskæftiger sig med. Men som denne opgave bl.a. diskuterer, så er der adskillige elementer der kan vildlede og forplumre den viden vi har om forfatterne.

Formålet med opgaven er altså at gøre det lettere for os, som bibliotekarer, at anvende litterære filmbiografier til at inspirere vores brugere. Dette vil jeg gøre ved først og fremmest

at definere fænomenet, ved at belyse de forskellige komponenter involveret. Undervejs vil jeg diskutere de problemstillinger der knytter sig til litterære filmbiografier, og inddele filmene i nogle faste kategorier, som gør det lettere at forholde sig til dette ret brede fænomen, samt undersøge forskellige indgangsvinkler til at øge forståelsen for den individuelle film.

## **Problemformulering**

**Hvad er fænomenet litterære filmbiografier og hvordan skal vi som bibliotekarer forholde os til det?**

- Hvordan kan vi definere fænomenet?
- Hvilke typer kan vi inddele fænomenet i, således at det er lettere at forholde sig til?
- Hvilke indgangsvinkler kan vi bruge til at belyse fænomenet?
- Hvilke problemstillinger skal vi tage højde for?

## **Metodeafsnit**

Der er ikke mange der har beskæftiget sig direkte med litterære filmbiografier, og da slet ikke fra en formidlingsmæssig vinkel. De eneste teoretikere jeg har fundet, der rent faktisk beskæftiger sig med fænomenet, er filmteoretikere og en enkelt historiker.

Opgaven tager derfor sit udspring i deres teorier. Henrik Poulsens (cand. mag. i dansk og film-/medievidenskab) forklarende model om den transformation af materialet der forekommer når det overføres til film, indleder diskussionen, og gør dermed opmærksom på den umiddelbare forskel på at læse om en forfatter, og at se hans liv fremstillet på film.

Jeg fortsætter med at benytte Ib Bondebjergs (professor i film- og medievidenskab) viden og teorier om dokumentarfilm, hvoraf en god del af de litterære filmbiografier befinder sig, og dernæst Steven N. Lipkin (professor i filmvidenskab), der på lignende vis forholder sig til dokudramaer, derunder *biopics*, hvorunder de resterende litterære filmbiografier befinder sig. Begge typer holdes op imod og belyses af historieprofessor Maarten Pereboom, som har beskæftiget sig kritisk med filmens evne til at illustrere historiske begivenheder, personligheder osv.

Der er imidlertid det problem at ovenstående teoretikere udelukkende beskæftiger sig med fænomenet fra en filmteoretisk vinkel, og under alle omstændigheder kun som en mindre del af deres værker. De når altså ikke ind til kernen af visse af de problemstillinger og muligheder som filmene præsenterer fra en litteraturvidenskabelig vinkel.

For at råde bod på dette har jeg først og fremmest benyttet mig af tekster af Johnny Kondrup (lektor i dansk litteratur), John Chr. Jørgensen (amanuensis i dansk litteratur) og Simon & Rasmus, der beskæftiger sig med både fordelene og problematikkerne ved at anvende den biografiske metode som en læsestrategi. Dermed kommer de ikke blot ind på nogen væsentlige problemstillinger ved fænomenet, de belyser også forskellige typer af biografier, som også kan overføres på biografifilmen.

Den biografiske metode peger imidlertid mod en af de mest fundamentale problemstillinger: Forfatteren som potentiel stopklods for forståelsen af hans litteratur. Dette synspunkt er især diskuteret af den franske skribent og kritiker; Roland Barthes og den ditto filosof og idéhistoriker; Michel Foucault, der begge forsøger at skære forfatteren ud af ligningen, når man beskæftiger sig med en tekst. Deres holdninger finder blandt andet støtte i det faktum at forfatteren som figur er en nyere social konstruktion, og at han derfor ikke er værkessentiel, et argument der finder støtte hos lektor Lisbeth Worsøe-Schmidt, der i sit værk *Forfatter i Danmark 1894/1994* redegør for begrebets opståen og udvikling i Danmark. Jeg udfordrer imidlertid deres holdninger ved at sammenholde deres argumenter med lektor Poul Behrendts koncept om *Dobbeltkontrakten*, som netop excellerer ved at understrege hvorledes forfatteren kan bibringe en ekstra forståelsesramme for litteraturen.

Endelig, efter således at have taget stilling til forskellige indgangsvinkler og problematikker ved fænomenet, belyser jeg emnet gennem fire illustrative empiriske cases, som kan videreudvikle forståelsen for filmene og deres bredde i indhold.

## **Definition**

Først og fremmest må vi have en overskuelig definition af litterære filmbiografier, der på en gang dækker bredden i fænomenet, og samtidig afgrænser hvor det er nødvendigt. Eftersom jeg kun har fundet fænomenet beskrevet fra filmforskere og historikers vinkel, har jeg været nødt til selv at definere begrebet, med hensyn til de naturlige afgrænsninger der forekommer indenfor litteraturens vinkler. Argumenterne for udformningen af definitionen uddybes i løbet af opgaven.

Fænomenet er meget bredt, set fra et filmmæssigt perspektiv. Der findes tre tilgange til emnet, med svingende dokumentarisk præg. For det første er der den klassiske dokumentar, som ofte beskæftiger sig med afdøde forfattere. Dernæst er der den litterære portrætfilm, som ganske vist er en underkategori af dokumentaren, men som med sine stilistiske virkemidler skiller sig tilpas meget ud, til at vi bør forholde os anderledes til den. Endelig er der *biopic'en*, en art dokudrama, der blander fakta med fiktion. Alle tre typer forekommer i folkebibliotekernes samlinger, og alle tre rummer formidlingsmuligheder. En definition bør altså gøre plads for denne bredde i feltet.

Da der er tale om biografier, er det vigtigt at lægge vægt på at subjektet for filmen er en person der virkelig har eksisteret. Der er imidlertid ikke noget krav om at personen stadig skal være i live. Tværtimod udgives mange biografier posthumt.

Eftersom subjektet er en forfatter, så er der også et særligt fokus for biografien. Her laver jeg i øvrigt en væsentlig indsnævring af begrebet: forfatteren skal være en *skønlitterær* forfatter. Dette er pga. de specifikke problemstillinger knyttet til relationen mellem *skønlitterære* forfattere og deres værker, og som jeg vil diskutere senere i opgaven. Subjektet kan naturligvis også have lavet andre ting, men en film hører kun ind under min definition, såfremt den beskæftiger sig med subjektet i kraft af denne rolle. En sådan biografi beskæftiger sig typisk med det der har gjort subjektet værd at undersøge nærmere.

Min definition lyder således at en litterær filmbiografi er en dokumentar, litterær portrætfilm eller biopic, der som emne har en virkelig - nulevende eller død - *skønlitterær* forfatters liv og/eller arbejde som sit fokuspunkt.

## **Film**

Fra et filmmæssigt perspektiv, er der tre elementer at betragte: For det første har filmen andre styrker og ulemper end en bog har. Det er et visuelt medie, så det er muligt direkte at vise de ting der foregår. Samtidig er det også langt mere presset for tid. En bog læses gerne over længere tid, men ved mindre der er tale om en tv-serie, så må filmen derimod forsøge at korte sit indhold meget ned. Præcis hvilke processer der er tale om, belyses af det Henrik Poulsen, kalder *de "fire f'er"*: *forenkling, forkortning, forvandling og fortolkning*.

Derudover, er det heller ikke uden betydning hvad filmformatet er: Om der er tale om en kortfilm, spillefilm eller tv-serie har betydning for i hvor høj grad filmene kan fordybe sig i deres emne.



Endelig har det især en betydning om der er tale om en dokumentar, en litterær portrætfilm eller en biopic. De har alle tre forskellige tilgange til deres materiale.

De "fire f'er"<sup>1</sup> er egentlig sigtet mod at forklare processerne bag en filmatisering af et litterært forlæg. Det gør den dog ikke irrelevant for vores emne, da filmbiografierne ofte har et litterært forlæg, i form af en allerede skreven biografi, erindringsbog, brevsamling e.l. Det i øvrigt hensigtsmæssigt at gøre sig klart hvad forskellen på en skreven biografi og en filmbiografi er. Her ser vi nemlig nogle af de problemer vi må forholde os til ved fænomenet:

Punkt 1, *forenkling*, refererer til kompleksiteten i filmen. Hvor litteraturen kan tillade sig at fremstille meget komplekse forløb og handlingsmønstre, så har vi, i al fald i kort- og spillefilm, ikke tid til at sætte os ind i for mange figurer og handlingsforløb. Jo flere elementer der findes i filmen, desto mindre mulighed er der også for at fordybe sig og forstå emnet, for slet ikke at tale om at knytte sig til figurerne. Især biopic'en har fordel af et handlingsmættet forløb, som holder spændingen og fascinationen oppe hos seerne. Det grunder i en basal tilgang til de forskellige medier: Hvor litteratur lægger op til at man synker ned i et materiale, søger filmen at rive en med. Tv-serien lider dog ikke i samme grad under et behov for forenkling, fordi den har så meget mere tid til at beskæftige sig med sit materiale.

Punkt 2, *forkortning*, er beslægtet med forenklingen, idet den understreger behovet for at forkorte det litterære forlæg, således at handlingen kan fortælles indenfor de fastsatte tidsrammer. En tre timer lang spillefilm regnes for en lang film, men det er ingenting i forhold til hvor lang tid det kan tage at læse en bog. Forskellen er at man lægger en bog fra sig, mens en spillefilm ser man typisk i en omgang. Igen må tv-serien påpeges som et eksempel på hvordan forkortning ikke nødvendigvis er nødt til at påføres.

Punkt 3, *forvandling*, refererer til en forandring af det litterære forlæg der går videre end blot at beskære: den decideret forandrer materialet, ved f.eks. at placere handling et andet sted eller en anden tid, eller fortælle historien gennem en anden person. Dette punkt virker altså irrelevant for os, i det det strider direkte mod biografiens væsen, ved at ændre fakta. Man kan dog godt forestille sig en biopic der fortæller en forfatters historie gennem en nær vens øjne, i stedet for gennem forfatterens, selvom forlægget er en selvbiografi.

---

<sup>1</sup> Poulsen (2005), s. 71

Punkt 4, *fortolkningen*, kan give sig udslag i alle de ovenstående punkter. I det filmskaberen forholder sig til en forfatters liv og væsen, og forsøger at skabe en film om personen, så må han også forholde sig til forfatteren, og sætte sig for hvordan han skal portrætteres. Han må sætte sig for hvad der skal med i filmen, hvilken slags film der bedst får pointen igennem, hvad fokus skal være, hvem der evt. skal spille de forskellige roller, osv. I en af mine cases, *The Real Jane Austen*, har man f.eks. valgt at supplere dokumentarens fortæller med små klip hvor skuespillere portrætterer Austen og hendes omgangskreds, og udtaler deres holdninger til kameraet som om det var et interview. Et stilistisk træk, der er med til at gøre dokumentarens subjekt mere levende og nærværende for seeren, og som samtidig også er filmskabernes og skuespillerens fortolkning af hvordan Austen var som person. Sidstnævnte gør dokumentaren i øvrigt selv opmærksomme på, da de indleder dokumentaren med at læse forskellige beskrivelser af Austens udseende, karakteriseret af hendes bekendte, op, alt imens der klippes mellem forskellige kvinder der passer til de forskellige beskrivelser.

Forskellen på biografien og filmbiografien synes altså først og fremmest at ligge i omfanget: En bog kan typisk rumme mere end en film. Filmen er derimod gerne mere direkte og komprimerede, hvilket er hvorfor den kan nå nogen af de brugere der ellers ikke vil læse. Både biografien og filmbiografien er præget af fortolkning af materialet og forfatteren, hvilket man gør klogt i at huske, hvis man vil bruge det som en kilde til viden.

Allerede i det første stykke, har jeg været nødt til at komme ind på filmformatet som et aspekt. Filmenes længde begrænser på forskellig vis materialet:

*Kortfilmen* blev oprindeligt defineret som en film på under 34 minutter. Længden er dog blevet forlænget, således at alt under 60 minutter, regnes for en kortfilm nu til dags. Formatet er ofte brugt til dokumentarer, men der findes også et stigende antal korte fiktionsfilm - de såkaldte novellefilm.<sup>2</sup>

De film jeg betegner som litterære portrætfilm hører som regel under kortfilmsbetegnelsen, fordi pointen med portrættet er at tegne et kort, opsummerende billede af forfatteren, og mange dokumentarer afvikles som sagt også indenfor tidsbegrænsningen.

---

<sup>2</sup> Schepelern (2010), s. 478

Fordelen er at man kan få noget hurtig indsigt i et emne, og at det korte format sørger for at handlingen eller foredraget ikke trækker i langdrag. En flere timer lang dokumentar ville formodentlig blive for omfattende for alt andet end de allerede meget interesserede seere. Men der er en høj grad af enten forkortning, forenkling eller begge dele, hvis man skal beskæftige sig med en forfatteres liv og/eller værker. Ellers kan det have konsekvenser for i hvor høj grad filmen kan fordybe sig i materialet, og man risikerer at den viden man får bliver meget overfladisk. Hvis man imidlertid vælger at fordybe sig meget i et aspekt ved forfatteren, så mister man jo naturligvis bredden og perspektivet i forfatterens liv.

*Spillefilmen* er længere end kortfilmen; ofte mellem 90-120 minutter, omend tallet kan svinge, således at der nu til dags findes adskillige spillefilm på mere end 180 minutter. Begrebet benyttes på dansk om fiktionsfilm, i modsætning til på engelsk, hvor *feature film*, også refererer til dokumentariske værker.<sup>3</sup> Der er god grund til at hælde mere mod den engelske definition her, for formatet bruges gerne til biopics, der af natur er dokudramatiske, altså en historie baseret på faktion, men fortalt med fiktionens virkemidler - deriblandt gerne spillefilmslængde.

Den øgede længde, betyder naturligvis at der er mere tid til at beskæftige sig med forfatteren - hans liv og virke - end der er i kortfilmen. Samtidig er spillefilmen stadig kort nok til at opretholde spændingen. I sammenligning med en bog, er spillefilmen dog stadig nødt til at være både forenklet og forkortet.

*Tv-serien*, hvad enten den er dokumentarisk eller en biopic, er som sagt den der kommer tættest på den skrevne biografi. Tv-serien er kendetegnet ved at fortælle sin historie gennem en række fortløbende episoder, under samme navn. Ofte anvendes den samme instruktør og de samme skuespillere hele vejen igennem. Fordelen ved tv-serien er derfor at den har længere tid til at fortælle sin historie end de andre formater, og man kan følgelig komme langt tættere på langt flere figurer. Man kan altså afsætte lige så meget tid til personkarakteristiker, problemstillinger etc., fordi seerne har tid til at knytte sig til flere figurer, og fordi handlingstråde spindes over flere episoder, snarere end at blive mast sammen inden for et kort tidsrum.

Både de "fire f'er" og filmformatet har betydning for den litterære filmbiografi. Hvad der mere end noget andet adskiller dem, dog, er den måde de forholder sig til fakta på. Jeg har.

---

<sup>3</sup> Ibid., s. 804

allerede da jeg definerede begrebet, nævnt tre typer filmbiografier, som hver især tilgår forfatteren på en bestemt måde. Dem vil jeg nu præsentere og diskutere, for det er forskellene mellem disse tre, jeg mener mere end noget andet gør sig gældende, når vi skal forholde os til filmbiografierne:

Den første type film er *dokumentaren*. Som kilde til viden, er den på mange måder den mest pålidelige. For at citere Maarten Pereboom: **"Of all kinds of film, documentaries come closest to replicating in audio-visual form what historians do when they write. They reconstruct aspects of the human experience using various sources of information"**.<sup>4</sup> Han fortæller videre om forskellige typer informationskilder dokumentaren gør brug af. Hvad der er væsentligst for os at udlede her, er at dokumentaren *som regel* er en pålidelig kilde. den gør, på mere eller mindre akademisk vis, rede for dens kildegrundlag, og anvender ekspertviden, f.eks. i form af udtalelser fra forskere, osv. Det betyder dog naturligvis ikke at vi bare ukritisk kan tage imod den viden dokumentaren tilbyder os:

Ib Bondebjerg understreger at fiktion og dokumentarisme i bund og grund er **"to forskellige måder at forholde sig til virkeligheden på"**.<sup>5</sup> Men hvor fiktionen benytter sig af fiktive handlinger til at fortælle sit syn på verden, så fortæller dokumentaren sit syn på verden, ved at fortælle om en faktuel virkelighed.

Dermed også sagt at dokumentaren, ligeså meget som fiktionsfilmen, har et agenda; en pointe den vil frem med. At dokumentaren bygger på virkeligheden, er ikke det samme som at sige den er objektiv og sand, for den har ligesom en hver anden film været mellem hænderne på filmskabere, som har udvalgt scener, tilføjet underlægningsmusik osv., alt sammen beregnet på at styre vores forståelse i en bestemt retning. De brugere der vil anvende dokumentaren som en informationskilde, skal således ligesom i alle andre tilfælde være opmærksomme på hvornår de bliver manipuleret gennem musik- og billede brug, og naturligvis også forholde sig kritisk til argumenterne. Det faktionen kan, i modsætning til fiktionen, er at **"den gør krav på at blive modtaget og forstået som et direkte udsagn om den faktiske virkelighed"**, altså at den baserer sin forståelse af verden på ting der virkelig har fundet sted.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Pereboom (2011), s. 83

<sup>5</sup> Bondebjerg (2012), s.13

<sup>6</sup> Bondebjerg (2008), s. 66

Bondebjerg henviser til Michael Renovs forklaring af de fire forskellige funktioner dokumentaren har, som understøtter netop denne forståelse af at dokumentaren ikke altid er lige objektiv:

- 1) Dokumentaren dokumenterer på neutral vis hvordan det forholder sig
- 2) Dokumentaren har et budskab den vil overbevise os om
- 3) Dokumentaren går kritisk til værks, på jagt efter sandheden
- 4) Dokumentaren vil udtrykke bestemte følelser, stemninger o.l.<sup>7</sup>

Man kan nemt tænke sig alle former for dokumentar indenfor filmbiografien, også. Vil vi lave en dokumentar om Shakespeare, kan vi eksempelvis lave den neutrale film, som dokumenterer det lidt vi ved om ham. Eller en dokumentar der gennem analyse af hans sonetter vil overbevise alle om at Shakespeare i virkeligheden var homoseksuel. Eller vi kunne gå kritisk til værks, og undersøge om Shakespeare virkelig har skrevet sine egne værker. Endelig kan vi lave en poetisk dokumentar, der måske prøver at genskabe den verden Shakespeare befandt sig i, og som har influeret hans værker. Kun i den første type dokumentar forholder vi os altså neutralt til forfatteren.

For at opsummere, så gælder det for dokumentaren, som Bondebjerg siger det, at: **"Dokumentarismen leverer ikke kun faktuel oplysning om virkeligheden, den er også, som allerede en af dokumentarismens grundlæggere kaldte det, 'a creative treatment of actuality'"**.<sup>8</sup> Dokumentaren forholder sig til virkeligheden. Men den gør brug af æstetiske virkemidler. Og den er ikke objektiv.

*Den litterære portrætfilm* kalder Bondebjerg de dokumentarfilm, der beskæftiger sig med en forfatters værker og/eller liv som subjekt. Går man mere litteraturvidenskabeligt til værks, som vi skal se senere, laves der dog en distinktion mellem biografien og portrættet, i det biografien beskæftiger sig med forfatterens liv, hvorimod portrættet søger at opsummere forfatterens væsen i et billede. Jeg synes altså det er nødvendigt at lave en distinktion mellem den biografiske dokumentar og den portrætterende dokumentar.

Hvad kendetegner så portrætfilmen? Ofte tager den udgangspunkt i forfatterens egne ord, og omhandler gerne en levende forfatter, eller en anden person nært knyttet til

---

<sup>7</sup> Ibid., s. 60

<sup>8</sup> Ibid., s. 19

forfatteren, som gennem interview, samtale og/eller anekdoter kan give et indblik i forfatterens liv og tankeverden. Filmen gør typisk brug af billeder der viser forfatteren, forfatteren i arbejde, samt metaforiske stemningsbilleder, og der læses som regel op fra forfatterens værker.

Som case har jeg taget en typisk portrætfilm: *Jeg er levende*, om Søren Ulrik Thomsen. Forskellen mellem den almindelige biografiske dokumentar og portrætfilmen vil stå klarere der.

Ligesom dokumentaren, så udtaler portrættet sig om virkeligheden, og den gør brug af dokumentariske virkemidler. At den typisk har en levende forfatter som subjekt, der dermed kan stå inde for filmen som en art sandhedsgarant, giver den dermed også vægt som en informationskilde, men vi skal her være på vagt overfor udeladelser, falske vidnesbyrd og forglemmelser. Der kan være dele forfatteren ikke ønsker skal være offentligt kendt, og som de dermed enten lyver om eller udelader. Filmene er også som regel i kortfilmsformat, hvilket betyder at de typisk fokuserer på enkelte aspekter, såsom Thomsens forhold til det at skrive digte.

Endelig er der *biopic'en* - en sammentrækning af ordene *biographical* og *pictures* og en underkategori af dokudramaet. Hvad der gælder for dokudramaet, gælder også for *biopic'en*, og man kan derfor sige om *biopic'en* at den medbringer det bedste fra to verdener: På den ene side har vi den dokumentarens virkelighedsgarant, i det *biopic'ens* indhold refererer til virkelige personer og hændelsesforløb. På den anden side har vi fiktionens virkemidler, deriblandt dens spændings- og underholdningspotentiale. Steven N. Lipkin formulerer det som en **"fusion of documentary material (its "actual" subject matter), and the structures and strategies of classic Hollywood narrative form"**.<sup>9</sup> Hvad der forstås ved Hollywood-formen, uddybes af Pereboom, der identificerer den som den genkendelige måde kommercielle film forløber.<sup>10</sup>

Og her har vi kernen af dokudramaet: den vil ikke blot fortælle om noget virkeligt, den vil gøre det *underholdende*. Den er en vare der sælger sig selv på helt andre præmisser end dokumentaren. *Biopic'en* har altså rødder i virkeligheden, men den skal samtidig sælge en historie, og det gør den uden nødvendigvis at holde sig stringent til de rene fakta. Det

---

<sup>9</sup> Lipkin (2011), s. 2

<sup>10</sup> Pereboom (2011), s. 53

dramaturgiske forløb har førsteprioritet: historien skal kunne fungere som en god fortælling, for ellers vil folk ikke se den.

Dette afspejles også i hvordan man sælger filmene. Tænk blot på de mange film der præsenteres med ordene "Based on a true story", "Based on real events" og "Inspired by actual events". Ord der umiddelbart giver fortællingerne en ekstra dimension, ved at hinte til at alle disse utrolige ting der finder sted, rent faktisk har fundet sted, men som samtidig forbeholder sig retten til at lægge til, trække fra og justere, alt sammen i den kunstneriske friheds navn.

Man kan naturligvis vælge at problematisere det faktum, at biopic'en på den ene side udgiver sig for seerne som værende faktisk, samtidig med at den ofte rummer fiktive elementer. Det er i hvert fald helt sikkert at biopic'en ikke bør betragtes som en sikker videnskilde. Det er i dokudramaets natur at genskabe scener og figurer, hvilket, som Lipkin påpeger, indebærer at de "performer" deres materiale.<sup>11</sup> Altså at dokudramaet i sin natur fortolker, dramatiserer og dermed "genskaber" sit materiale. Som udgangspunkt bør man altså altid forholde sig til biopic'en som fiktion - en art 'sådan her kunne det have foregået'. For selv hvor biopic'en holder sig meget tæt på det faktuelle forlæg, er det stadig nødvendigt at udfylde scenen med ting der ikke nødvendigvis vides: Hvordan blev ordene betonet, hvordan stod de, osv.

Pereboom formidler det meget klart: **"narrative movies are by definition dramatizations, not documentations, of the past"**.<sup>12</sup> Som bibliotekarer er vi kun på sikker grund, så længe vi formidler biopic'en som *fiktion*, som *underholdning*, og ikke som *faktuel viden*.

## **Biografi**

Problemet ved det blik vi indtil videre har fået kastet på fænomenet, er at de alle er blevet anskuet som en underkategori til væsentligere filmtyper, med henholdsvis historie-, film- og medievidenskabens øjne. Det er der for så vidt ikke noget galt i, men det giver et unuanceret syn på fænomenet, og de har ikke haft behov for at forholde sig kritisk til biografien som en genre, fordi det ikke har været deres fokus.

---

<sup>11</sup> Lipkin (2011), s. 1

<sup>12</sup> Pereboom (2011), s. 106

Imidlertid findes der karaktertræk og problemstillinger ved den skrevne biografi som også gør sig gældende for filmbiografien, hvilket betyder at det er muligt også at belyse emnet fra en anden vinkel, hvilket betyder at vi også er i stand til at betragte fænomenet med litteraturteoretiske øjne.

Som jeg konstaterede med filmbiografien, så gælder det også mere alment, at problemstillingerne gør sig gældende, i det vi begynder at betragte biografien som en kilde til viden. Den litterære biografi befinder sig, fra et videnskabeligt synspunkt, mellem tre discipliner: *historie, litteraturhistorie og psykologi*. Alt efter biografens fokus, kan man altså få værdifuld viden indenfor en eller flere af disse discipliner.

I dette afsnit ser jeg nærmere på hvordan litteraturteorien kan belyse den litterære filmbiografi og diskuterer de problematikker der fremgår her.

Biografien er en gammel genre, med rødder i den græsk-romerske oldtid.<sup>13</sup> Det var dog først sent i biografens historie at den litterære biografi kom til, faktisk først i 1800-tallet. Ikke overraskende, da det falder sammen med forfatterens opståen som en social konstruktion i vores samfund.<sup>14</sup>

Selvom begrebet ikke er nær så problematiseret som forfatterbegrebet er det, så er det alligevel nødvendigt at specificere; ordet *biografi* bruges både om den litterære og filmiske genre som er en skildring af en virkelig persons, nulevende eller død, liv og/eller levned, samt i den simple betydning "livsløb".<sup>15</sup> Jeg benytter udelukkende ordet i den første betydning.

Fokusset for biografien er typisk mennesker der har skilt sig ud, gennem et exceptionelt liv, historisk betydning eller deres skaberværk. Når biografien beskæftiger sig med en forfatter, så må den altså også beskæftige sig med det der har adskilt forfatteren fra andre mennesker: hans værk(er). Som Johnny Kondrup skriver: **"I selve valget af en forfatter som emne - til forskel fra en hærfører eller en statsmand - ligger der et ønske om at opnå og formidle et indsyn i det mysterium, som den skabende proces er."**<sup>16</sup>

Simon og Rasmus Hastrup peger på to grunde til hvorfor emnet vækker interesse blandt vores læsere: For det første en (uheldig) tendens til at gøre forfatteren lig med sit værk, og en

---

<sup>13</sup> Kondrup (2001) i *Litteraturens tilgange*, s. 59

<sup>14</sup> Worsøe-Schmidt (1994), s. 14

<sup>15</sup> Kondrup (1986), s. 9

<sup>16</sup> *Ibid.*, s. 32



stilistisk lighed mellem biografi og fiktion. Det vil sige at vi, når vi vurderer om noget er en biografi eller ej, må definere det ud fra dets indhold, ikke dets form.<sup>17</sup> Man ser her en klar lighed med biopic'ens tilgang til emnet, som også gør det muligt for biografierne at give nogle bud på forfatterens tanker hist og her, med det formål at skabe flow i teksten og en bedre forståelse af subjektet - naturligvis inden for rimelighedens grænser.

Spørgsmålet er så hvor langt man kan tillade sig at gå før det ophører med at være en biografi. Hvor meget kan man pynte på historien i en biopic, før grænsen fra *biographical* til rent *picture* overskrides? Hastrup sætter grænsen således: "**Hvad biografen så vælger at lade indgå i sin tekst, er der imidlertid ingen regler for, så længe det ikke synes at kompromittere fakta.**"<sup>18</sup> Med den logik, kan man altså godt tillade sig at skrive Shakespeare blev forelsket i en adelskvinde (som det sker i *Shakespeare in love*), men ikke at han levede i Indokina, for sidstnævnte strider mod fakta. Således lykkedes det f.eks. Georg Brandes at skrive et portræt om sparsomt kildebelagte Shakespeare, ud fra tesen at en forfatters værk er hans personlighed. Problemet er at vi ikke kan verificere resultatet af biografien. Det er bud på hvordan Shakespeare var. Men det er på ingen måde understøttet.

Hvad er det så litteraturteorien kan bidrage, som film- og medieteorien ikke kan? En af tilgange til litteraturen er den såkaldte *biografiske metode*, som analyserer litteraturen gennem biografiske data om forfatteren. Det vil sige at der har været en længere tradition for arbejde med biografien, der ikke blot har kunnet afdække forskellige retninger indenfor det biografiske materiale, men også er blevet udfordret af andre metoder.

Der findes tre retninger, eller *typer*, af biografier, som tilgår deres materiale på forskellig vis. Jeg var ret begejstret da jeg fandt denne opdeling hos John Chr. Jørgensen og Johnny Kondrup, fordi de understøttede en tendens jeg havde fået øje på i min oprindelige undersøgelse af filmbiografierne. Ofte blandes typerne sammen i praksis, men der er en teoretisk forskel der er værd at holde fast i. Det kan være en hjælp når man skal bedømme en litterær filmbiografi, at man er i stand til at afdække formålet:

Den *portrætterende* litterære biografi interesserer sig for forfatterens person, og søger altså at beskrive forfatterens væsen, eller "åndstype", som Kondrup kalder det. Den er dermed rettet mere mod den psykologiske del af biografien end mod det litteraturhistoriske, og henter

---

<sup>17</sup> Hastrup & Hastrup (2005), s. 122

<sup>18</sup> Ibid., s. 122

primært sit materiale i personalhistorisk stof og litterære værker, som ses som et udtryk for forfatteren.<sup>19</sup>

Hvor den portrætterende litterære biografi søger mod forfatteren og psykologien, så søger den *genetiske* mod værkets tilblivelse og litteraturhistorien. Det bliver dermed biografens opgave at føre værket tilbage til de indtryk, de stemninger, i forfatterens liv, som det er udsprunget af. Til tider kan de også forsøge at afdække hvad der foregår mellem indtrykket og det færdige værk, altså skabelsesprocessen.<sup>20</sup>

Ligesom den portrætterende litterære biografi, hælder den *individuatoriske* biografi mere mod psykologien. Værker og liv bliver imidlertid blot betragtet som bestanddele i en større proces: "digterens bestræbelse for at blive sig selv".<sup>21</sup> Fokuset lægges altså på forfatterens personlige udvikling, og biografens udgangspunkt er gerne en historie der falder sammen med forfatterens, således at biografen også bestræber sig på at blive sig selv gennem biografien.

Udover disse typer, så har jeg også allerede gjort opmærksom på adskillelsen mellem biografien og portrættet: Hvor biografien typisk forholder sig til forfatterens liv i kronologisk orden, så fokuserer portrættet på forfatterens karaktertræk, og forsøger dermed at opsummere forfatteren som en person. Kondrup illustrerer det med et billede: portrættet er et maleri, bestående af et billede, hvor biografien er en film, bestående af en serie billeder.<sup>22</sup>

Vi er nødt til at forholde os kildekritisk, både til biografier, litterære biografier og litterære filmbiografier. Hvis biografien skal kunne bruges til andet end bare underholdning, så må den leve op til de formelle krav der findes indenfor historievitenskaben. Genren baseres typisk på breve, dagbøger, manuskripter, erindringer og så videre, og biografen bør vurdere hans kildemateriale omhyggeligt, og være i stand til at argumentere for hans udlægning.<sup>23</sup>

Dertil kommer en vis risiko for at materialet er misvisende på den ene eller den anden måde. Selv når materialet støtter sig direkte til forfatterens egne ord, ja, sågar i selvbiografier,

---

<sup>19</sup> Kondrup (2001) i *Litteraturens tilgange*, s. 68-69

<sup>20</sup> Ibid., s. 69

<sup>21</sup> Ibid., s. 71

<sup>22</sup> Kondrup (1986), s. 22

<sup>23</sup> Ibid., s. 14

risikerer vi at arbejde med en upålidelig fortæller; om det så er fordi forfatteren har fundet det ønskværdigt at pynte på sandheden, undlade fakta, eller simpelthen har glemt detaljerne over årene.

Derudover er vi også nødt til at betragte biografen kritisk. "Det menneske, der skriver en biografi, har et andet menneske som emne og hovedperson."<sup>24</sup> Dermed opstår der en markant adskillelse mellem den der skriver og den der skrives om. Det er ikke muligt for biografen at bevæge sig ind i hovedet på sit subjekt, selv ikke når det engang imellem er muligt at interviewe personen. Biografien bliver altså et udtryk for biografens standpunkt og fortolkningsrammer, snarere end forfatterens, og det er som bekendt tilladt at prøve at udlægge følelser og tanker hos forfatteren. Især med de forfatterbiografer der tilgår materialet ud fra den individuatoriske tilgang, bør vi være kritiske, for de forfatterbiografier der skrives ud fra et sammenfald mellem forfatterens og biografens liv bliver let præget af et ønske om at ligne hinanden.

Den mest omstridte og kontroversielle problematik man finder når man beskæftiger sig med litterære biografier, film eller ej, knytter sig imidlertid til selve subjektet for filmene: Forfatteren.

## **Forfatter**

Det er ikke et spørgsmål om hvorvidt man kan undersøge en forfatters liv på akademisk forsvarlig vis. Nej, det er en frygt for hvilken betydning det har for litteraturen, at læseren fokuserer på hvem forfatteren er, og i en art *worst case scenario* simpelthen lader forfatterens liv og/eller holdninger diktere forståelsen for romanen. Det er vi naturligvis også nødt til at tage stilling til, så vi ikke blindt giver os i kast med at formidle - og dermed understøtte - en tendens der således risikerer ligefrem at lukke af for vores målgruppes læseoplevelse.

Hovedangrebet mod forfatterfiguren anføres her af Roland Barthes og Michel Foucault. Med to kritiske essays, søgte de at skrive forfatteren ud af hans eget værk. I et samfund hvor de to er så tæt forbundne - se blot hvordan skønlitterære tekster fortsat listes under forfatters navn, både på bibliotek og kommercielt - så kan det umiddelbart virke besynderligt, men som

---

<sup>24</sup> Ibid., s. 11

det påpeges, så er forfatteren som begreb en social konstruktion, og oven i købet en sen en af slagsen:

For nu at tage udgangspunkt i Lisbeth Worsøe-Schmidts bog, hvor hun sammenligner forfatterens rolle og vilkår anno 1894 med 1994, så kan vi se at det er et begreb der forvandler sig, og følger nogle bestemte samfundsstrukturer. Begrebet forfatter er ret nyt; faktisk bruges ordet første gang så sent som i 1774.<sup>25</sup> Begrebet blev især tildelt forfattere af prosaskrifter, og var altså med til at indikere at **"Litteraturen var blevet en selvstændig institution ved siden af den lærde kultur og kirken [...] og forfatteren var trådt frem som denne litteraturs skaber og udøver."**<sup>26</sup> Dengang var begrebet stadig så bredt, dog, at også skribenter hørte indenfor definitionen, et element romantikken gjorde op ved, ved at stille krav om originalitet.

Worsøe-Schmidt får understreget at de skønlitterære forfattere er tæt knyttet til begrebet. Dette er, bl.a., et udslag af at faglitterære værker har haft svært ved at holde sig op til vor tid, efterhånden som ny forskning er kommet til og har afløst den gamle.<sup>27</sup> I kontrast dertil er de klassiske litterære værker netop præget af noget tidløst, og har dermed en stadig relevans for vores læsere, hvilket har ledt til at: **"Skønlitteraturens forfattere har i den grad fået patent på at være forfatterne, at de andre næsten bliver glemt."**<sup>28</sup> Det er nu også et spørgsmål om at man husker skønlitteraturens forfattere som forfattere fordi det er netop det de kan, hvorimod faglitterære forfattere typisk huskes i kraft af deres egenskab som professor o.l. Skønlitteraturen har nu også den fordel at den er lettere at forholde sig til og diskutere med andre læsere, på tværs af uddannelsesmæssige kløfter, fordi den søger det almengyldige, hvorimod faglitteraturen ofte bygger på videnskabeligt materiale, som det er en fordel at være uddannet i. Selvom faglitteraturen, i takt med at vi bliver stadigt bedre uddannet, stiger i folks bevidsthed, så er begrebet dog stadig nært knyttet til de skønlitterære forfattere.

Men forfatteren er ikke lig med sit værk. Foucault pointerer hvordan vi nok kan betragte meget af hvad en forfatter skriver som værker, men dog alligevel sætter grænsen ved f.eks. en forfatters vaskeliste o.l.<sup>29</sup> Der er altså nogle formelle kriterier, der altså synes at række ud over forfatteren som person, og peger på at det ikke er nok at sige at noget er et værk fordi det er skrevet en forfatter. Angrebet fra den omvendte vinkel, stiller Foucault spørgsmålet om

---

<sup>25</sup> Worsøe-Schmidt (1994), s. 14

<sup>26</sup> Ibid., s. 14-15

<sup>27</sup> Ibid., s. 24

<sup>28</sup> Ibid., s. 24

<sup>29</sup> Foucault (1969), s. 3

hvorvidt "1001 nats eventyr" er et værk, selvom der ikke fremkommer nogen forfatter. Disse betragtninger leder imod at forfatteren ganske simpelt ikke er *værkessentiel*. Dog afskriver Foucault ikke forfatteren, fordi; **"The word work and the unity that it designates are probably as problematic as the status of the author's individuality."**<sup>30</sup> Der drages altså ingen endelig konklusion her.

Man finder dog den samme tråd hos Barthes: **"skriften ødelægger enhver stemme, ethvert ophav."**<sup>31</sup> Forfatteren er ikke selv tilstede i teksten, han er altså ikke relevant for at man kan forholde sig til teksten. Dette punkt bliver tydeligt udfordret med det Poul Behrendt kalder *dobbeltkontrakten*, men det er et modargument vi vender tilbage til.

Forfatteren reduceres altså til blot at være den der nedskrev historien, men selv historien er ikke hans, for en tekst er blot et **"væv af citater hentet fra kulturens utallige arnesteder"**; hans eneste magt **"at blande skrifterne"**.<sup>32</sup> Det vil sige at forfatterens historie er forankret i hans kulturelle baggrund - blot en konstellation af allerede fortalte historier. Hvis man således betragter forfatteren som et medie, gennem hvilken andres historie flyder frit, så er han vitterligt også irrelevant. Men er det også rigtigt?

Når Barthes stiller så stort spørgsmålstegn ved forfatteren, så skyldes det bl.a. et lidt besynderligt argument for læserens *renhed* i forhold til teksten. Som eksempel på problematikken, refererer han til den græske tragedie; den er en tekst **"vævet af ord med dobbeltbetydning"**<sup>33</sup>, hvilket for karaktererne i skuespillet leder til en masse forvekslinger, som kun læseren, som ser det hele fra oven, kan forstå. Altså: en tekst består af **"adskillige kulturer, der indgår i dialog med hinanden [...] der er et sted, hvor denne mangfoldighed samler sig, og dette er ikke forfatteren, som man hidtil har ment, det er læseren"**<sup>34</sup>. Dette argument bunder i at læseren er en upersonlig destination, et **"menneske uden historie, uden biografi, uden psykologi"**<sup>35</sup>, hvorfor han kan rumme alle disse tråde. Læseren er altså en veritabel *tabula rasa*, en blank tavle, et tomt kar, der kan rumme hele teksten.

Hvorfor han kan hævde at forfatteren ikke kan rumme de mange dialoger i teksten, og hvorfor netop læseren er uden forhistorie, gives der ikke, for mig at se, nogen egentlig begrundelse for. Tværtimod, så er det faktisk noget jeg finder det uendeligt svært at give ham

---

<sup>30</sup> Ibid., s. 3

<sup>31</sup> Barthes (2004), s. 174

<sup>32</sup> Ibid., s. 180

<sup>33</sup> Ibid., s. 182

<sup>34</sup> Ibid., s. 182-183

<sup>35</sup> Ibid., s. 183

ret i. En ting er at sige at forfatteren ikke kan rumme alle dialoger, det kan jeg godt se; forfatteren skriver et, men risikerer at det bliver læst helt anderledes. Hvor Barthes nu ikke selv forsvare sit synspunkt, vil jeg komme med et typisk eksempel på hvordan læserne kan forvanske en forfatters værk: Salman Rushdies; *De Sataniske Vers*. Skrevet som et stykke skønlitteratur, læst af nogen som ren blasfemi, hvilket ledte til at der blev nedkaldt en *fatwa*, *dødsdom*, over ham. Men netop her mener jeg også at vi finder modargumentet for læserens renhed, hans evne til at samle alle de intertekstuelle dialoger. At nogen har kunnet læse et stykke skønlitteratur som en hån mod deres gud, er netop et udtryk for at læseren har *en historie*, har *en biografi*, har *en psykologi*. Værket indgår i dialog med læseren og med det værk som læseren i dette tilfælde følte blev krænket: Koranen.

Forfatteren og læseren er, i lige så høj grad som forfatterens tekst, resultatet af en dialog: Dialog med de tekster de allerede har læst, med andre mennesker, og med den kultur de indgår i. Her genfinder forfatteren altså sin relevans; ikke som diktatorisk hersker over hans værker, men som en holdning man kan gå i dialog med, og som kan give ens egen forståelse af teksten, og af verden, et nyt perspektiv.

Anskuet således kan man betragte forfatteren som en smeltedigel, et medie, en kanal, i hvilken dette *væv af citater fra kulturens arnesteder*, tilføjet forfatterens øvrige dialog med sin omverden, smelter løsrevne fragmenter sammen til et nyt værk. Forstået på den vis bliver forfatteren igen interessant, dels som en nysgerrighed om hvordan netop denne tekst er fremkommet - hvilke processer og dialoger den er et resultat af - dels som en anderledes vinkel på læserens egen forståelse, ikke ulig den man opnår når man diskuterer et værk med andre læsere.

Det er det ønskelige udkom at det er sådan forfatteren bruges, og det er også sådan vi lærer at betragte teksten allerede i skolen. "Forfatteren er ikke lig med fortælleren" understreges det igen og igen. Men det ændrer ikke ved at Barthes og Foucaults frygt var og er relevant.

Hvis tiden har bevist en ting, så er det imidlertid at forfatteren stadig presser sig på. I et samfund som vores, der i så høj grad lægger vægt på individet og det personlige udtryk, bliver også de bøger - og væsentligt: de forfattere - man læser, en del af ens personlige identitetsskabelse. Bøger bliver ikke til et spørgsmål om almen dannelse, men derimod en kvalitet, der peger på hvem man er som person.

At forfatteren her spiller en væsentlig rolle, skyldes noget Foucault også pegede på i hans essay, nemlig at forfatternavnet signaliserer mere end blot en person; der er også visse konventioner knyttet til navnet, således at navnet bliver et symbol for hans værker, skrivestil etc.<sup>36</sup>

At det forholder sig sådan, kan vi illustrere ved at sammenholde to sætninger. Bogen sætningerne refererer til er den samme, nemlig *Den unge Werthers lidelser* af Johann Goethe, men det er de forståelsesrammer der ligger implicit i sætningen ikke:

"Jeg har lige læst en god kærlighedsroman."

"Jeg har lige læst en god roman af Goethe."

I den første sætning, hvor bogen identificeres ud fra sit primære tema, indikeres der at man har a) læst en roman om kærlighed, og b) godt kunne lide den. Den anden sætning siger derimod : a) Jeg har læst god bog, b) bogen var af en anerkendt, verdensberømt forfatter, og endelig c) jeg er en kultiveret nok til at værdsætte anerkendte, verdensberømte forfattere. Den første sætning kunne lige så godt henvise til en Barbara Cartland roman som til Goethe, hvorimod den anden indikerer de konventioner vi typisk forbinder med Goethe.

At forfatteren således ikke er forsvundet ud af læsernes bevidsthed er en grund til vores fænomens stadige relevans: Man læser Goethe. Man læser Austen. Det er navne med så stor vægt, at de har værdi i sig selv. Netop denne identifikation mellem forfatter og værk giver forfatterne værdi i sig selv; en art idolstatus. Og dette skaber en naturlig nysgerrighed: Hvem er den person der har berørt mig med denne bog?

Dermed må jeg endnu engang understrege det salgspotentiale der altså ligger i at formidle forfatteren.

Et andet salgselement i forfatteren som formidlingselement, finder sted fra forfatterne selv. Da Barthes påpegede at forfatteren ikke var synlig i teksten, havde dobbeltkontrakten endnu ikke gjort sit indtog, men da den gjorde, var den i høj grad en modsigelse af Barthes ord:

Dobbeltkontrakten består i at forfatteren indgår én kontrakt med læseren - altså den implicite kontrakt med hvilken man skal læse værket - og samtidig har én anden kontrakt liggende parat, der bevidst er tænkt til at ramme læseren på et senere tidspunkt. **"Traditionelt"**, skriver Behrendt; **"er kontrakten med læseren udformet på én af to måder.**

---

<sup>36</sup> Foucault (1969), s. 5

Den ene lydende på, at alt, hvad der står på de følgende sider, er sandt", eller "alt i denne bog er digt [...] det kan ikke bevidnes af nogen andre i verden, og det er under alle omstændigheder irrelevant at sammenligne."<sup>37</sup> Altså en lidt firkantet opstilling af henholdsvis en typisk dokumentar- og en typisk fiktionstekst, hvor den sidste følger Barthes og Foucaults ideer. Grænserne mellem disse to kontrakter er imidlertid, ifølge Behrendt, skredet sammen, og indgået på *skrømt*, således at hvad der først læses som fiktion kan vise sig at være meget tæt på en biografisk eller dokumentarisk virkelighed, eller omvendt; hvad der fremgår som en saglig dokumentarisk tekst, kan vise sig at indeholde rent digt på vitale steder.<sup>38</sup>

Når denne forvikling mellem kontrakterne bliver en bevidst integreret del af værket, altså som en decideret midlertidig vildledning, en art leg med kontrakterne fra forfatterens side, står vi med dobbeltkontrakten i sin grundform.<sup>39</sup>

Behrendt fører adskillige beviser for at dette er mere end bare en engangsforeteelse. Han går så vidt som til at karakterisere dobbeltkontrakten som en æstetisk nydannelse, idet den i lige så høj grad inkluderer læseren som forfatteren.<sup>40</sup> Af de mange eksempler han anvender til at forklare denne æstetiske nydannelser, er Høegs *De måske egnede* det Behrendt selv refererer til som skoleeksemplet, og jeg vil kort gengive casen her, for at illustrere hvordan kontrakten fungerer:

Høegs bog er en skønlitterær roman, og tegner altså umiddelbart en fiktionskontrakt med sin læser. Men allerede før læseren er begyndt at læse på første side, melder der sig den første tvivl angående kontraktens legitimitet: "**På bagsiden af omslaget blev bogen kaldt en beretning. Inde i bogen blev den [...] kaldt en indberetning. På forsiden stod der ingenting. På titelbladet stod der roman. Og på side 247 stod der som sagt selvbiografi.**"<sup>41</sup> Altså, allerede før læseren læste værket, var der sået tvivl om genren og kontrakten. Som citatet afslører, så blev denne tvivl udfriet, da hovedpersonen, efter at have gået så grueligt meget igennem, viser sig at være ingen ringere end Peter Høeg selv, der til sidst i bogen oplever en form for frelse, da han bliver adopteret af hans forældre *Karen* og *Erik Høeg* (Bemærk her hvordan Høegh nærmest drillende modbeviser Barthes: Forfatteren har skrevet sig selv midt ind i hans eget værk). Dette kaster et helt nyt lys over romanen, som i forvejen har været

---

<sup>37</sup> Behrendt (2006), s. 19

<sup>38</sup> Ibid., s. 19-20

<sup>39</sup> Ibid., s. 20

<sup>40</sup> Ibid., s. 30

<sup>41</sup> Ibid., s. 14



meget virkelighedstro og refereret til adskillige faktisk eksisterende steder og personer, dog med dæknavne. Det giver også pludselig mening at kalde værket for en indberetning, da Høeg tilsyneladende har oplevet uhyrligheder på sin tid på danske privatskoler. For at citere Poul Borum: **"hvis bare 10 procent af den er sandhed, må det få konsekvenser"**.<sup>42</sup> Der var altså tale om en decideret nøgleroman, med mulighed for at skabe stor debat om de ting forfatteren havde været udsat for, og det den afslørede om vores virkelighed.

Romanen, der umiddelbart havde forekommet fiktiv, havde altså vist sig at bygge på virkelighed. Forfatteren understøttede selv dette billede, bl.a. ved at fortælle i interviews at dette var hans mest selvbiografiske roman til dato.

*Men* den egentlige dobbeltkontrakt var endnu ikke tiltrådt: I Forum, den 21. november, 1993, afslørede at begge hans forældre levede. Karen og Erik Høeg var hans virkelige, biologiske forældre. Bogen var ikke selvbiografisk, udover navnelighed, fødselsår o.l. Romanen blev altså dermed endnu en gang gjort til et stykke fiktion, og der blev endnu engang fastslået hvor farligt det kan være at sætte direkte lighedstegn mellem forfatter og fortæller.

Sagen var imidlertid endnu mere kompliceret. Behrendt beretter at Høeg havde givet **"den tommelfingerregel for læsningen af *De måske egnede*, at 'hvor institutionerne er nævnt ved deres navn, der er begivenhederne virkelige.'**" Dog var det ikke ham selv der havde oplevet det. Den del af bogen der imidlertid i alle stadier af dobbeltkontrakten blev understreget som fiktiv, nemlig den der for hoveddelen udspiller sig på Biehls Privatskole, var imidlertid den der bar præg af noget selvbiografisk, i det skolen **"har et overvældende antal træk fælles med den friskole, nemlig Bordings, som forfatteren Peter Høeg frekventerede igennem de første ni af sit livs i alt tolv skoleår."**<sup>43</sup> En skole der også har været brugt som ramme i hans debutroman *Forestilling om det tyvende århundrede*. Romanen trækker altså alligevel på forfatterens egne erfaringer.

Er dobbeltkontrakten så et argument for eller imod forfatterens relevans som et indblik i et litterært værk? Det er klart at vi ikke blot kan ignorere ham, og slå ham ihjel i Bartheisk forstand, for forfatteren benægter sig ikke, og hans dobbeltspil kan være et interessant æstetisk spil i oplevelsen af romanen. Hvad *De måske egnede* afslører er reelt set to former for læseradfærd, der i dette tilfælde begge formår at misse vitale dele af dobbeltspillet: **"På den ene side nøgleromanens virkelighedskontrakt, [...] funderet på den slående eller**

---

<sup>42</sup> Ibid., s. 14

<sup>43</sup> Ibid., s. 17

**idiosynkratiske detalje [...] ganske uanset forfatterens afsenderintention eller værkhelheden i øvrigt."** på den anden side; **"den 'autonome' læsnings traditionelle afvisning af enhver form for referentialitet som værende fiktionskontrakten uvedkommende".**<sup>44</sup> Altså den læsning der insisterer på at alt er sandt, og den der insisterer på at alt er fiktivt, og som for dobbeltkontraktens vedkommende dermed ikke er i stand til at få først det gys af velbehag og rædsel det er at opdage at forfærdelige hændelser er rigtige, dernæst den lettelse og rædsel det er at opdage at du er blevet manipuleret med, men at der i det måske netop ligger en pointe der kan gøre dig rigere. Med andre ord: At læse rent fiktivt kan afskære en forståelse for teksten. Det kan det at læse teksten som ren fakta også. Ved at anskue teksten fra flere vinkler, bl.a. forfatterens biografi, får man derimod mulighed for en *bredere forståelse for teksten*.

Vi har, imidlertid, fået afdækket et af de problemer som vi er nødt til at tage stilling til når vi taler om biografier: Forfattere er potentielle løgnere. Ikke blot fordi de er digtere af natur, og der kan være fordele i at omskrive sandheden, der er også altid muligheden for glemte detaljer o.l.

Forfatteren er en moderne social konstruktion og han er altså ikke, som Barthes og Foucault påpegede, nødvendig for forståelsen af værket. Tværtimod risikerer man at viden om ham kommer til at farve læserens forhold; *at forfatteren* og dennes liv og meninger bliver set som en facitliste for værket. Men, som Jørgensen skriver **"Der er en betydelig forskel på at bruge en viden om en digters liv til at tolke hans/hendes værker med og så på at bruge denne viden som en almindelig forståelsesramme for læsning af bøgerne."**<sup>45</sup> Et af hans eksempler går på hvordan vi ved at Herman Bang var homoseksuel, og at det som regel indirekte har haft en indvirken på den litteratur han skrev. Det kan derfor være en interessant viden at have med, når man læser bøgerne, fordi det kan pege på visse forhold. Dog kan det ikke, som Jørgensen påpeger, være noget vi tolker bøgerne ud fra, fordi det netop er det almengyldige ved hans værker der er så interessant. Læser man udelukkende hans bøger i et forsøg på at finde de homoseksuelle undertoner, så går man altså glip af utroligt meget af den litterære værdi bøgerne har. Jørgensen afslutter med at konkludere, som jeg også har gjort det

---

<sup>44</sup> Ibid., s. 201

<sup>45</sup> Jørgensen (1974), s. 41

løbende, at forfatterens ydre og indre omstændigheder er "en forståelsesramme for læsningen af hans bøger, men ingen tolkningsnøgle."<sup>46</sup>

Forfatterens værker er i dialog med omverdenen, og med andre tekster gennem tiden, også tekster forfatteren måske ikke direkte kender til, men som læseren gør. Forfatteren er altså ikke herre over hans tekst, men han er den smeltedigel der har støbt teksten, og givet den dens form.

Forfatteren er ikke en facitliste, ikke en nøgle, men en *facet* af vores værksforståelse.

## Indgangsvinkler

Jeg har nu gennemgået tre forskellige indfaldsvinkler man kan belyse litterære filmbiografier med. Vi kan se på filmkategorien, der kan fortælle os noget om hvor videnskabeligt eller underholdningspræget filmbiografien er, alt efter om det er en *dokumentar*, en *litterær portrætfilm* eller en *biopic*. Vi kan se på formatet, som kan fortælle os noget om hvor meget tid der afsat til at behandle emnet; *kortfilm*, *spillefilm* eller *tv-serie*. Endelig kan vi se hvordan det biografiske subjekt tilgås i fortællingen, alt efter om biografien er *portrætterende*, *genetisk*, *individuatorisk* eller en blanding af en eller flere af disse.

Videnskab <-> Underholdning:	Dokumentar	Litterær portrætfilm	Biopic
Tid til behandling af emne:	Kortfilm	Spillefilm	Tv-serie
Biografisk type	Portrætterende	Genetisk	Individuatorisk

Hvilken af disse tre tilgange siger så mest om den litterære filmbiografi? Ja, det kommer jo i sagens natur an på hvad man har brug for. Fra et formidlingsmæssigt perspektiv, vil jeg mene at den første kategori, er den vigtigste, da vi bør vide om vi formidler viden eller ren underholdning. Formatet er en mere teknisk opdeling af filmene, som ikke desto mindre er praktisk at være bevidst om, hvis f.eks. brugeren ønsker at låne spillefilm. Den biografiske type er naturligvis også interessant, men den er upraktisk når man skal forholde sig til filmene, da de forskellige typer jo i praksis ofte ender med at blive blandet sammen.

---

<sup>46</sup> Ibid.: s. 42

For at illustrere de forskellige tilgange, har jeg udvalgt fire film, som vi skal se nærmere ved gennem disse tilgange. De er valgt ud fra det jeg betragter som den væsentligste typebestemmelse: filmkategorien. Det vil sige at der er en dokumentar, en litterær portrætfilm, og så to biopics, fordi det er vigtigt for os at forstå hvor bred den kategori er, når det kommer til i hvor høj grad den forholder sig videnskabeligt eller underholdningspræget til sit emne.

## **Case 1 - Dokumentar: The Real Jane Austen**

*The Real Jane Austen* (Herefter *TRJA*) er en BBC dokumentar fra år 2002. At det er en BBC dokumentar, vil sige at den er produceret som en del af en public service model, ganske som hvis DR herhjemme havde lavet en tilsvarende dokumentar om en dansk forfatter. Bemærk at det på ingen måde er ualmindeligt at film om nationale forfattere på den måde statsfinansieres; der er jo tale om figurerer der kan virke identitetsskabende for en nation.

Dokumentarens agenda ligger titlen: Hvem var Jane Austen egentlig? Austen er en af de vanskeligere forfattere at beskæftige sig med: Hun har ikke efterladt nogle dagbøger eller erindringsværker. Vi har dog stadig nogle af hendes breve, omend hendes søster (desværre) brændte nogle af dem efter Austens død, og hendes nevø udgav en erindringsbog om hende. Derudover findes der naturligvis også udtalelser fra samtiden. Det er altså ikke umuligt at forholde sig videnskabeligt til emnet, for der findes informationskilder man kan bygge videre på.

Dokumentaren beskæftiger sig med hele Austens liv, fra hun bliver født og til hun dør. Filmen fokuserer på de omstændigheder under hvilke hun skrev, de restriktioner hun blev mødt med i kraft af hendes køn, og hendes forhold til kærlighed og ægteskab som også er hovedtemaet i hendes seks fuldendte romaner.

Filmen er altså en dokumentar, hvilket giver sig udslag i dens tilgang til emnet: Udsagn understøttes af kilder, såsom hendes breve, og så fremdeles. Der er dog tale om en forholdsvis fad dokumentar. Forholder vi os til Renovs fire dokumentariske tilgange, så forholder denne dokumentar sig ret neutralt til sit subjekt. Der forekommer dog elementer af en mere kritisk og

analyserende tilgang, f.eks. i indledningen, hvor forskellige af datidens udsagn om Austens udseende holdes op mod det eneste overlevende billede af hende. Det konkluderes at det eneste alle kan blive enige om, er at hun virkede intelligent.

Dokumentaren gør også brug af rekonstruktioner og skuespillere der kan gøre materialet mere levende. Bl.a. foretages der en art fiktive interviews med skuespillerne, hvor de til kameraet udtaler sig om deres holdning, f.eks. Austen der gengiver de holdninger hun har skrevet i sine breve.

Til gengæld er der ingen brug af ekspertudtalelser, som det ellers er yndet i mange dokumentarfilm. Fortælleren der leder os igennem dokumentaren er heller ikke ekspert, men derimod en skuespiller, der udelukkende udmærker sig ved 1) at have spillet med i en filmatisering af en af Austens romaner, og 2) at nedstamme fra hendes familie.

Dokumentaren følger en typisk tv-dokumentarlængde på 60 minutter, og falder derfor inden for kortfilmsformatet. Som følge heraf bliver det nødvendigvis en overfladisk behandling af hendes liv, for selvom hun kun blev 41 år, så er det stadig meget materiale til så kort tid. Enkelte temaer uddybes fordi de fylder over tid, men vi ser ikke mange detaljer om specifikke elementer af hendes liv.

*TRJA* er en portrætterende biografi, i det den fokuserer på hvem Austen var som person, og de omstændigheder der knyttede sig til at være en ugift kvinde og forfatter på hendes tid. Når hendes værker inddrages, så er det udelukkende for at belyse hendes person og holdninger; ikke den anden vej rundt.

Nu er *TRJA* ganske vist en rimelig overfladisk dokumentar, uden nyskabende og chokerende fakta. Den peger dog alligevel mod det den dokumentariske genre kan: Undersøge et emne ud fra eksisterende fakta og benytte sig af troværdige kilder. Den formår også at behandle en af Englands store forfattere som en identitetsskabende figur, bl.a. ved at lægge vægt på hendes kritiske holdning til omverdenen, ægteskabet og kvindens rolle. Hun fremstår herigennem som en utroligt moderne kvinde, og altså en inspiration og et samlingspunkt for nutidens kvinder.

## **Case 2 - Litterær portrætfilm: Jeg er levende**

*Jeg er levende* (herefter: *JEL*) (1999) er fra Bech Film ApS og Det Danske Filminstitut. Jeg har medbragt den, fordi den står som et skoleeksempel på den litterære portrætfilm.

Hvor den almene dokumentar gerne beskæftiger sig med en afdød forfatter, så gør portrættet brug af en levende forfatter. Gennem anekdoter og tale filosoferer Søren Ulrik Thomsen om hvad det, for ham, vil sige at være digter, hvordan han tilgår materialet, og hvordan hans bevidsthed er blevet formet.

Hele filmen bæres altså af forfatterens ord. Der er ikke andre end ham til stede. Vi ser ham arbejde, læse højt af hans værker, bevæge sig omkring i hans naturlige omgivelser. Det hele understøttet af stemningsbilleder, blues-agtig musik og sort/hvide billeder, der er med til at understrege Thomsens tilknytning til 50'erne. Hvor den almene dokumentarbiografi altså beskæftiger sig med fakta om forfatteren, så er portrættet derimod interesseret i Renovs punkt 4: Stemningen og følelsen. Kondrup lignede det som bekendt med et maleri; et enkelt stilbillede der opsummerer hele forfatterens væsen, og det er netop denne tankegang der gennemsyrrer filmen: Hvordan føles Thomsens væsen?

Filmen varer kun 40 minutter, og er altså også en kortfilm, hvilket er typisk for denne slags film. Fordi der imidlertid fokuseres på Thomsens tanker om det at digte, så kan filmen sagtens opnå at grave sig dybere ned i sit materiale, og kommer om bag forfatterens overflade.

Hvor *TRJA* var portrætterende, så er *JEL* imidlertid i høj grad genetisk. En af fordelene ved at portrættere en levende forfatter, er at man kan udspørge dem om deres kunstneriske proces, og det er netop hvad Thomsen gør. Når fortællinger fra Thomsens liv flettes ind i fortællingen, så er det fordi de bruges til at understøtte hans holdning til digtekunsten og forklare hvor disse indtryk og holdninger kommer fra.

Fra et kildekritisk perspektiv, må man sige at det litterære portræt her er meget pålideligt, idet vi får historien fra det ultimative førstehandsvidne; forfatteren selv. Naturligvis er det muligt at han ikke altid er lige ærlig, men der er intet der indikerer at han ikke skulle være det. Vi lærer ikke alle aspekter af hans liv at kende - han har jo her muligheden for selv at vurdere hvad der skal gøres offentligt og hvad der skal beholdes i privatsfæren - men vi får et indblik i hans måde at tænke kunsten på, og der bliver mulighed for dermed selv at udvide vores syn på kunsten og at forstå hvor hans værker er udsprunget fra - og dermed et indblik i selve den skabende proces.

### Case 3 - Biopic A: Familien Mann

*Familien Mann* (2007) fra Art People, er en tysk-produceret biopic i tv-serieformat. Den omhandler forfatteren Thomas Mann og hans familie, og får dermed præg af at være en slægtsfortælling. Serien ligger i den mere dokumentariske ende af spektret; faktisk fører den nøjere regnskab over dens kilder end *TRJA* gjorde det, da den konstant veksler mellem de dramatiserede scener og de interviews med Manns børn, som historien i høj grad er baseret på. Mann er i det hele taget et taknemmeligt subjekt at behandle, fordi han har efterladt sig så meget materiale - deriblandt udførlige dagbøger.

Fortællingen finder sted i årene 1923-1955, og beskæftiger sig dermed kun med den sidste halvdel af Manns liv. Vi følger ham og hans familie, deres sejre og nederlag, eksil fra Tyskland og gradvise opløsning. Værkerne træder så absolut i baggrunden for portrættet af familien og dens medlemmer.

Som biopic blander serien altså et dokumentarisk (og i dette tilfælde veldokumenteret) materiale, med fiktionens virkemidler. Familiens liv bliver gjort levende ved hjælp af skuespillere og rekonstruktioner af de huse familien beboede - og som stadig står den dag i dag. Blandingen af de to elementer er med til at gøre familiens liv meget levende og samtidig meget troværdigt. I højere grad end de fleste biopics, er det faktuelle også veldokumenteret, hvilket gør at den indeholder væsentlige informationskilder, i form af interviews og samtale med det eneste overlevende barn: Elisabeth. Vi bør dog holde fast i at rekonstruktionerne er netop rekonstruktioner af virkeligheden; ikke virkelighedsgaranter.

Filmen er en tv-serie på tre afsnit; tre afsnit som i alt løber op omkring 5 timers underholdning. Dermed har den betydelig mere tid til at beskæftige sig med forskellige episoder af familiens liv - hvad den da også gør. Den magter dermed også at lade os knytte os til mange forskellige figurer, og følge deres personlige sejre og nederlag.

Ligesom *TRJA* er den meget portrætterende. Værkerne ses udelukkende som et element af langt større liv.

Serien formår at vække en slægt til live. På den ene side er fortællingen troværdig og veldokumenteret, på den anden side er den langt mere levende og håndgribelig end dokumentaren formår det. Den kan altså potentielt set ramme bredt: Både de videnskabeligt interesserede brugere, og dem der blot leder efter lidt underholdning.

## Case 4 - Biopic B: Shakespeare in Love

*Shakespeare in love* fra Universal Studios, år 1998, er et godt eksempel på et grænsetilfælde for den biografiske genre. Som jeg allerede har været inde på, så er Shakespeare en forfatter vi kun ved ganske lidt om. Det er altså muligt at opdigte en masse om ham, uden samtidig at overtræde Hastrup-reglen om at man ikke må kompromittere fakta. Men som han selv udtrykte det, så bliver spørgsmålet: **"hvor frit og hvor meget, der må fortolkes, og hvor langt vi må gå i vores meddigtning"**.<sup>47</sup> Bruger man *Shakespeare in love* som målestok, ja, så er svaret simpelthen: Ganske langt. Det tjener imidlertid filmskaberne til ære at de ikke har påklippet filmen en variation af "Based on a true story"-mærkat. Den hævder altså heller ikke at være sandfærdig, andet end at der altså er faktuelle detaljer der stemmer: Shakespeare var (formodentligt) forfatteren bag hans skuespil. Kit Marlowe var en samtidig forfatter, Dronning Elizabeth sad ved magten, der fandtes skuespilhuse, og så fremdeles.

Historien handler om den unge Shakespeare, der har mistet evnen til at skrive. Dette er ikke mindst et problem da det skuespilhus han ofte skriver for, trues med lukning, og derfor er afhængig af at han skriver et absolut hit. Frelsen findes i mødet med den fiktive rigmandsdatter Lady Viola, som elsker teateret og derfor klæder sig ud som en dreng og slutter sig til skuespillerne på Shakespeares næste (uskrevne) stykke. De to indleder et passioneret forhold, som må holdes absolut hemmeligt: Ikke blot er det ulovligt for kvinder at optræde på scenen, Viola er også forlovet med den stolte og ubehagelige Lord Wessex.

*Romeo & Julie*, den store klassiker, udvikles i løbet af filmen gennem Shakespeares nye inspiration, og river skuespillerne med sig - blot for i sidste øjeblik at blive aflyst, da Viola afsløres og hives af sted til hendes bryllup, og skuespilhuset lukkes. Men en sand Hollywood-slutning værdig, så får de lov til at sætte stykket op i det rivaliserende skuespilhus. Shakespeare overtager Violas rolle som Romeo, men deres Julie (en mand i kvindeklaeder, som loven jo nødvendiggjorde) får problemer med stemmen. Imidlertid er Viola stukket af efter brylluppet, for at se stykket, og hun bliver nu hevet ned på scenen for at spille Julie. Således får de elskende lov til at sige farvel på scenen, inden hun skal til Virginia med sin nye mand.

Altså ikke et øje tørt. Hvis vi husker på Lipkins definition af dokudramaet som en fusion mellem dokumentarisk materiale og klassisk Hollywood dramaturgi, så må man sige at der er mere Hollywood en dokumentar over denne her film. Det er ikke nødvendigvis en dårlig ting;

---

<sup>47</sup> Hastrup & Hastrup (2005), s. 123



filmen er bestemt underholdende, men det er absolut ikke en troværdig informationskilde - hvad den i øvrigt heller ikke påstår at den er.

Formatet for *Shakespeare in love* er spillefilmen. Historien afvikles over 1 time og 59 minutter. For at holde spændingskurven mættet, så beskæftiger filmen sig kun med et enkelt aspekt af Shakespeares liv, inden for en skarpt afgrænset periode. Det virker godt; der er afsat nok tid til at man når at knytte sig til de vigtigste figurer, samtidig med at der ikke forekommer længere ophold i handlingen. Formatet egner sig altså perfekt til Hollywood blockbusters.

Som biografisk type er *Shakespeare in love* en blanding mellem det genetiske og det individuatoriske. Filmen fokuserer dels på tilblivelsen af *Romeo & Julie* (og til dels også *Helligtrekongersaften*), dels på den udvikling Shakespeare gennemgår; fra skriveblokering til dronningebenådet, inspireret skuespilforfatter.

Så hvad er det denne filmtype kan? Kan den sige os noget om Shakespeares liv? Nej. Den er ganske vist ikke uden faktuelle elementer, men den er samtidig spækket med popkulturreferencer og påfund. Kan den fortælle os hvordan Shakespeare skrev? Nej, heller ikke. Som informationskilde er den håbløs. Men det er jo netop heller ikke formålet.

Så hvad kan filmen? Underholde? Absolut. Derudover formår den at fremstille Shakespeare ungdommelig og frisk, og i midten af filmen står hans nok mest berømte værk: Mon ikke filmen kan inspirere dens seere til at prøve kræfter med hans værker?

## **Opsummering**

Som vi kan se af ovenstående cases, så er litterære filmbiografier en meget bred kategori, især med henblik på spændet mellem den videnskabelige tilgang og værdi og så det meget underholdningsprægede. Derfor kan vi ikke bare behandle filmene ens i vores litteraturformidlende fremgang. Vi er nødt til at tage stilling til om materialet er faktions eller fiktionspræget.

Dokumentariske film som *TRJA* og *JEL* kan bruges til at få større viden om et emne, fordi de forholder sig meget direkte til deres informationskilder. Når det kommer til biopic'en, er filmene i langt højere grad nødt til at tilpasse sig en logisk dramaturgisk opbygning, ligesom der må digtes for at udfylde alle de udokumenterede elementer, som ikke desto mindre er nødvendige for at få de enkeltstående scener til at hænge sammen: Hvem siger hvad, hvordan, går hvorhen og lignende.

En ting alle de litterære filmbiografier imidlertid har tilfælles er at de på underholdende vis kan inspirere til videre læsning. Og derfor har de værdi for os som emne for formidling.

## **Konklusion**

Fænomenet litterære filmbiografier er altså en meget bred gruppering af film, der alle bruger en virkelig forfatter som emne - dog med forskellige formål. Definitionen lyder: " en dokumentar, litterær portrætfilm eller biopic, der som emne har en virkelig - nulevende eller død - skønlitterær forfatters liv og/eller arbejde som sit genstandsfelt."

Den væsentligste forskel indenfor fænomenet, og følgelig den måde det er mest oplagt at typeinddele filmene efter, ligger i hvorvidt de behandler subjektet ud fra et videnskabeligt eller et underholdningspræget perspektiv, altså om der er tale om en dokumentar, en litterær portrætfilm eller en biopic. Den første og den sidste type er imidlertid brede kategorier, så det er fordelagtigt også at belyse filmene ud fra deres filmformat og biografiske type, samt for dokumentarfilmene; hvilken type dokumentar der er tale om og for biopics (såfremt vi vil bruge dem til mere end blot underholdning) hvor grænsen går mellem fakta og fiktion.

Vi skal altså være opmærksomme på at kildekritik er nødvendig - især når det kommer til biopics, som hovedsageligt bør ses som fiktion og dermed formidles som underholdning. Vi bør også være forsigtige med hensigt på forfatteren som autoritet i forhold til hans tekst. Det ville være uheldigt hvis vi understøttede en tendens der i sidste ende lukker af for læsernes fortolkning af værket.

Alt i alt står vi dog som bibliotekarer med materiale der griber fat i forfatterfiguren og gør den - og dermed den litteratur der resulterer - interessant og inspirerende. Altså en anden måde at formidle litteratur på. Filmene er i forvejen til at finde på biblioteket, så hvorfor ikke udnytte deres potentiale?

## Litteraturliste

- Barthes, R. (2004). Forfatterens død. I: Barthes, R., *Forfatterens død og andre essays* (s. 174-183). Gylling: Gyldendal.
- Behrendt, P.(2006). *Dobbelkontrakten - en æstetisk nydannelse*. Gylling: Gyldendal.
- Bondebjerg, I. (2008). *Virkelighedens fortællinger - Den danske tv-dokumentarismes historie*. Frederiksberg: Forlaget Samfundslitteratur.
- Bondebjerg, I. (2012). *Virkelighedsbilleder - Den moderne danske dokumentarfilm*. Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Breloer, H. (2001). *Familien Mann*. ArtPeople. (Film)
- Foucault, M. (1969). *What is an author?* Lokaliseret 24.05.2012 på url:  
<https://wiki.brown.edu/confluence/download/attachments/74858352/FoucaultWhatIsAnAuthor.pdf?version=1&modificationDate=1296272754000>
- Hastrup, R. & Hastrup, S. (2005). "Der kom en odenseansk eventyrdigter..." - Biografisme. I: Hastrup, S. (red.), *Indføring i litteraturteori & tekstanalyse* (s. 121-155). Gylling: Systime Academic.
- Jørgensen, J. C. (1974). *At læse forfatterskab*. København: Borgen.
- Kondrup, J. (1986). *Livsværker - Studier i dansk litterær biografi*. Gylling: Amadeus.
- Kondrup, J. (2001). Biografisk metode. I: Fibiger, J., Lütken, G. & Mølgård, N. (red.), *Litteraturens tilgange* (s. 59-80). København: Gads Forlag.
- Leth, J. (1999). *Jeg er levende*. Bech Film. (Film)
- Lipkin, S. N. (2011). *Docudrama performs the past - Arenas of argument in films based on true stories*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Madden, J. (1998). *Shakespeare in love*. Universal Studios. (Film)
- Pattison, N. (2002). *The real Jane Austen*. BBC. (Film)
- Pereboom, M. (2011). *History and film - Moving pictures and the study of the past*. Upper Saddle River, New Jersey: Prentice Hall.
- Poulsen, H. (2005). *Litteraturens film*. København: Gyldendal.
- Schepelern, P. (red.). (2010). *Filmleksikon* (2. udgave). Gyldendal.
- Worsøe-Schmidt, L. (1994). *Forfatter i Danmark 1894-1994*. Herning: Dansk Forfatterforening, i kommission hos Gyldendal.