

Grænseoverskridende multi-protagonistfortællinger

Fra kunstfilm til Hollywood

Helle Kannik Haastrup

er lektor i medievidenskab ved Roskilde Universitet. Hun forsker i filmæstetik og mediekultur, tværmedialitet, digitale fortællinger og ny europæisk film. Hun har senest publiceret "Genkendelsens Glæde – intertekstualitet på film" (2010) og artiklen "Fra den røde løber til web 2.0" (Kosmorama, 2010).

Her skal det handle om den såkaldte multi-protagonistfilm der, som navnet antyder, bryder med den klassiske Hollywood-fortællings skildring af den individuelle og målrettede protagonist. Formålet i denne artikel er for det første at indkredse, hvordan man kan karakterisere den nye kunstfilm med en kombination af Bordwells teorier om narration (1985, 2002) og Kovács' filmhistoriske perspektiv på kunstfilmen (2007). Dernæst karakteriseres den nye kunstfilms tre grundlæggende fortællestrategier som i høj grad 'spiller sammen' med genrefilmen: De tre strategier kan karakteriseres som den mentale film, skillevejsfilmen og multi-protagonistfilmen. I definitionen af multi-protagonistfilmen tages udgangspunkt i Azconas definition (2010) og derefter fokuseres på, hvordan multi-protagonistfilmen ikke bare er et eksempel på den nye kunstfilm – den er også en filmtype som har sit afsæt i den klassiske Hollywoodfilm. I den sidste del af artiklen anskueliggøres hvordan multi-protagonistfilmen har et ben i hver lejr: På den ene side tilhører den kunstfilmen som betoner kompleksitet og på den anden side kan den også integreres i genrefilmen. På den måde bliver multi-protagonistfilmen et godt eksempel på, hvordan en fortællestrategi både kan bryde genre-grænser og bruges på tværs af fin- og populærkultur, men som vi skal se, med flere forskellige formål.

Kunstfilmen og genrefilm

Man kan se multi-protagonistfilmen som en del af den nyere kunstfilmtradition – en tradition hvor skellet mellem genrefilm og kunstfilm i varierende mål kan flyde sammen. Hvis man skal karakterisere kunstfilmen som genre, så kan man argumentere for at kunstfilmen kombinerer forskellige filmiske traditioner og det omfatter både den europæiske kunstfilms strategier og den amerikanske genrettradition. Denne frugtbare gensidige inspiration er et mønster, man kan følge op til i dag i, det man kan kalde, de nye kunstfilm.

Genrefilm inkorporerer kunstfilmens karakteristika på forskellig måde op igennem filmhistorien; fra horror-klassikeren *Das Kabinett des Dr. Caligari* (1920) til 1940'erne med film noir'ens stilbevidste brug af lys og skygge og flashback narrativer som i *Double Indemnity* (1944) og *Citizen Kane* (1941). I sin kunstfilmhistorie peger Kovacs i *Screening Modernism: European art cinema, 1950-1980* (2007) også på, at det derfor giver mening at betragte kunstfilmen som en historisk filmpraksis. Kunstfilmen bliver derfor for Kovács et overstået kapitel, fordi den modernitetserfaring, han mener er på spil i filmene fra 1960'erne og 1970'erne, ikke er aktuel mere (Kovacs 2007). Men når man ser på, hvordan aktuelle kunstfilm fortæller, så vil jeg argumentere for det konstruktive i at bevare fokus på fortællestrategier og genre, frem for fastlåste filmhistoriske kategoriseringer. På den måde bliver det muligt at få øje på, hvordan de klassiske kunstfilmelementer stadig finder anvendelse. Hvis man samler Bordwells karakteristik af de narrationsnormer som karakterisere kunstfilmen, har man som udgangspunkt en prototype, som kan kombineres med forskellige genrer. Det er tydeligt, at disse strategier ikke bare har overlevet, de kommer i høj grad til udtryk og bliver fornyet. Det sker både i den europæiske og amerikanske film (men også i sydamerikansk og asiatisk film). I den nye kunstfilm er der derfor ikke tale om et radikalt brud på traditionen, men det er en udvidet anvendelse af kunstfilmens fortællestrategier som kombineres med elementer fra genrefilmen.

Genrefortolkninger kan eksempelvis også ses i den europæiske nybølge med film af både Godard og Truffaut i 1960'erne, den nye amerikanske film med Arthur Penn og Robert Altman i 1970'erne og den uafhængige film i 1990'erne med Coenbrødrene, Todd Haynes, Quentin Tarrantino og Spike Jonze. Siden 1995 har en række

film balanceret på grænsen mellem kunstfilm og mainstreamfilm som f.eks. *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004), *Pan's Labyrinth* (2006), *Vanilla Sky* (2001), *Sliding Doors* (1998), *The Sixth Sense* (1999), *Fight Club* (1999), *Donnie Darko* (2001), *Inception* (2010), *Black Swan* (2010) og *Shutter Island* (2010), der alle på forskellige vis bevæger sig på tværs af genrer og kunstfilmstrategier.

Kunstfilm som prototype

Hvilken film er prototypen på en kunstfilm? Her kan de fleste blive enige om, at Alain Renais' *L'année dernière à Marienbad* (1961) er helt central. I sin historiske definition ser Bordwell kunstfilmen som et brud med den klassiske Hollywoods normer for narration. Med andre ord, så er det med den europæiske kunstfilm, at filmen for alvor bliver moderne. I kapitlet 'Art-cinema narration' i *Narration in the Fiction Film* (1985) definerer Bordwell kunstfilmen ved at den bryder med Hollywoodnormen. Udgangspunktet for protagonisten er ofte det, som Bordwell kalder for en 'grænsesituation'. Grænsesituationen er, når protagonisten står overfor en eksistentiel krise. Ofte præsenteres forudgående hændelser til os gennem voice-over eller ved flashback som er en velkendt konvention i kunstfilm f.eks. i Bergmans *Smulltronstället* (1957).

Det er denne højere grad af ligeværdighed for den objektive og den subjektive virkelighed, som er karakteristisk og derfor bruger kunstfilmen forskellige typer af mentale processer (Branigan 1984): drømme, minder, hallucinationer, dagdrømme og fantasier. Her er fokus på karakterens problemer som f.eks. i Polanski's *Repulsion* (1965), hvor omgivelserne konstrueres som projektioner af karakterens mentale tilstand. Kunstfilmen opererer ofte med en skiften mellem en objektiv realitet og den subjektive realitet, for på den måde at kunne skildre både den ydre og den indre virkelighed. Hollywoods redundans er ikke længere tilstede, i stedet dyrkes brugen af fortællermæssige informations 'huller', som ikke nødvendigvis bliver fyldt ud (Bordwell 1985: 206) og mange af filmene har en åben slutning. Den åbne slutning er et klart brud på den ideelle Hollywoodfortælling som er struktureret kausal-logisk, motiveret og hvor ethvert set-up har pay-off. Protagonisten i kunstfilmen har ofte psykologiske problemer, manglende kommunikationsformåen eller føler sig fremmedgjort overfor omverdenen og her er forklaringen på kunstfilmens interesse for at udforske de mentale processer: Ka-

raktererne har i kunstfilmen ikke nødvendigvis de samme klare karaktertræk, motiver og mål som i den klassiske film. Hvis Hollywoodprotagonisten løber hen mod målet så slentrer kunstfilmprotagonisten stille og roligt fra sted til sted (Bordwell 1985). Det er selve udviklings eller dannelsesprocessen som prioriteres i højere grad end den målrettede søgen. Kunstfilmen vil derfor ofte have et allegorisk eller abstrakt niveau.

Man kan overordnet tale om at den nye kunstfilm som bevæger sig på grænsen mellem det smalle og det brede, samler sig i tre markante filmtyper som har det tilfælles at de tager elementer fra den prototypiske kunstfilm og giver den et genremæssigt twist: De tre typer er skillevejsfortællingen, den mentale fortælling og multi-protagonistfilmen.

Skillevejsfortællingen

Den første filmtype er skillevejsfilmen består af to slags fortællinger. Det er især 'hvad nu hvis?' fortællingen, som defineret af Bordwell (2002) og det man kan kalde 'glimt'-fortællingen. 'Hvad nu hvis'-fortællingen er filmiske gennemspilninger af forskellige muligheder. Centrale eksempler er Kieslowskis *Przypadek* (1981), Resnais *Smoking/non-smoking* (1993) og Harold Ramis' *Groundhog Day* (1993), mens det i den nye kunstfilm primært Peter Howitt's *Sliding Doors* (1998) og Tom Tykwer's *Lola Rennt* (1998) er 'gennemspilninger' af potentielle scenarier / forskellige muligheder oplevet af den samme fiktive person. Som Bordwell også påpeger, så er der tydelig 'skiltning' undervejs i fortællingen, så vi som tilskuere ikke er på herrens mark: Fabulakonstruktionen bliver udfordret, men den er ikke umuliggjort. Den anden skillevejsfortælling er den såkaldte glimt-fortælling (Haastrup 2006). Glimt-fortællingen er som regel en erkendelsesrejse som protagonisten kommer på, hvor man kan se 'i et glimt', hvad konsekvenserne af ens handlinger bliver. Forklaringen af dette 'glimt', som i flere tilfælde udgør størsteparten af filmen, er et fantastisk element. I de nye populære kunstfilm er der en stærk genrefundering i melodramaet *The Family Man* (2000), den romantiske komedie *What Women Want* (2000), *13 going on 30* (2003), *17 again* (2009) og senest *Ghosts of Girlfriends Past* (2009). 'Hvad nu hvis?'-fortællingerne og glimt-fortællingerne har ikke åbne slutninger. De benytter det som Bordwell kalder for 'the recency effect' – den sidste af plotlinjerne er den der gælder. I 'hvad

nu hvis'-fortællingen bliver vi klogere på protagonistens potentiale, fordi vi bliver præsenteret for flere muligheder, flere fremtider. I glimt-fortællingen betones erkendelsen gennem en mental og fantastisk erkendelsesrejse, som vi følger.

Den mentale fortælling

Den mentale film omfatter fortællinger der har selve skiftet mellem subjektive og objektive virkelighedsniveauer som omdrejningspunkt for handlingen. I den typiske genrefilm vil overgangen mellem virkelighed og drøm, erindringen eller ønsketænkningen blive markeret f.eks. med en overtoning eller en voice-over, men i disse film er der ikke nødvendigvis et markant skift. Både M. Night Shyamalans *The Sixth Sense* (1999) og Alejandro Almenábars *The Others* (2001) er eksempler på spøgelsesgenren der på en elegant måde udnytter 'huller' i plottet. Det er protagonisternes manglende erkendelse af egen tilstand, som er det afgørende. På forskellige måder er der kausal-logiske brister som ikke bliver afklaret: Det kan være sammenglidningen af den subjektive og den objektive virkelighed i *Donnie Darko*, *Vanilla Sky*, *A Beautiful Mind*, *Pans Labyrinth*, *Black Swan* og *Shutter Island*. Erindringens niveauer og udslettelse iscenesættes i *Eternal Sunshine in a Spotless Mind* eller den manglende hukommelse i *Memento* (2000) som bliver fatal. Fælles for de mentale film er, at den kausal-logiske struktur løsnes og de fortællemæssige huller er permanente. Ligesom de objektive og de subjektive lag overlapper eller smelter sammen, både for protagonisten og for tilskueren. Pointen er, at en genre kombineres med kunstfilmens mentale udforskning. I plottet er det karakterernes psykologiske tilstand som prioriteres frem for karakterernes handling.

Multiprotagonistfilmen – en prototype

Den tredje type er multi-protagonistfilmen: Man kan grundlæggende forstå multi-protagonistfilmen som film der sætter forskelligheden i centrum, frem for det entydige perspektiv og den monolitiske verdensopfattelse (Azcona: 32-33). I multi-protagonistfilmene har karaktererne forskellige vilkår, opfattelser og personligheder og er udgangspunktet for fortællingen. Maria del Mare Azcona indkredser multi-protagonistfilmen som prototype (Azcona 2010: 32-38): Hun karakteriserer multi-protagonistfilmen med fokus på narrativ struktur, typiske temaer og stilfigurer: Multi-protagonist-

film har typisk et bredt udvalg af karakterer som er involveret i forskellige handlingstråde og disse tråde kan være helt uafhængige eller de kan krydse hinanden. Handlingstrådene kan være forbundne på forskellige måder: Det kan være historier fortalt og afsluttet den ene efter den anden, som vi kender det fra den såkaldte antologifilm f.eks. *Night on Earth* (1991) eller de kan fortælles samtidig, hvor der klippes mellem de forskellige handlinger undervejs som f.eks. *Short Cuts*. Den sidste form er langt den mest udbredte.

I multi-protagonistfilmen er der fokus på karakteren frem for handlingen. Forbindelsen mellem karaktererne kan tilskrives tilfældighed, skæbne som f.eks. i *Magnolia* (1999) eller det er en familie eller en vennekreds som f.eks. *Hannah and her Sisters* (1984). Forbindelsen mellem de forskellige protagonister skabes f.eks. ved brug af samtidighed og at understrege, hvordan vi alle er forbundne som f.eks. i *Crash*. Her påpeger Bordwell i *The Way Hollywood Tells It* (Bordwell 2006: 98 + 103) også i sin karakteristik af multiprotagonist-film, at man kan forstå de komplekse sammenhænge som en logik: f.eks. sommerfugleeffekten og den populærkulturelle 'six degrees of separation'. Hvor sommerfugleeffekten kommer til udtryk i form af at en tilsyneladende uskyldig gave i en verdensdel kan føre tragedie og ulykke med sig i en anden (som i *Babel*). Hvor 'six degrees of separation' påpeger, at vi alle er forbundne på godt og ondt. Et godt eksempel på dette er *Traffic*, hvor narkotikahandlens magtstrukturerer og de politiske studehandler får konkrete og individuelle konsekvenser. Fokus er i multi-protagonistfilmen på parallelisme, frem for kausalitet og fremdrift og netop tilstedeværelsen af forskellige mennesketyper, livsopfattelser og sociale og kulturelle baggrunde er karakteristisk.

I den visuelle stil er det typisk at der benyttes virkemidler som forstærker paralleller og forskelle (Azcona: 38). Overblik over fortællingen etableres med oversigtsbilleder f.eks. af Los Angeles i *Short Cuts* eller af de forskellige landsdele i Sverige i *Fyra nuanser av brunt*. En mini-montage er også typisk, fordi på en effektiv måde modstiller karakterernes handlinger og situationer (Azcona: 43-44) som f.eks. i *Valentines Day*. Helt central er også brugen af prækomponeret musik der ofte bruges som tidsbillede som f.eks. i *Bobby* der foregår den dag i 1968, hvor Robert Kennedy blev myrdet

eller musikken kan understrege det tematiske som i den romantiske julefilm *Love Actually*. Voice-over benytte ofte til at sætte rammen som f.eks. i *He's just not that into you* og til at understrege kontraster og paralleller protagonisterne imellem som f.eks. i indledningen til *Magnolia* som er en tematisering af tilfældet med tre fortællinger. Det hører også med til forståelsen af multi-protagonistfilmens struktur at den også er inspireret af tv-serier genrer som sæbeoperaen, men hvor den afgørende forskel er at filmen jo ikke har den serielle udtrækning. I filmen medvirker der ofte mange store stjerner, som kan trække publikum i biografen.

Den komplekse multi-protagonistfilm

Den komplekse multiprotagonistfortælling har i et filmhistorisk perspektiv rødder i filmklassikeren Edmund Gouldings *Grand Hotel* (1932), men indenfor den nye kunstfilm er det særligt Robert Altmans film f.eks. *Nashville* (1975), *The Wedding* (1978) og de senere *Short Cuts* (1993) og *Gosford Park* (2001). Yngre instruktører har også fundet multiprotagonistfilmen en oplagt narrativ strategi som f.eks. i P.T. Andersons *Magnolia* (1999), Darren Aranofskys *Requiem for a Dream* (2000), Paul Haggis' *Crash* (2004), Steven Soderbergs *Traffic* (2000), Tomas Alfredsons *Fyra nuanser av brunt* (2004), Erik Poppes *Hawaii, Oslo* (2004), Alejandro González Iñárritus *21 Grams* (2003) og *Babel* (2006). Både *21 Grams* og *Babel* udfordre multi-protagonistfilmens mange handlingstråde ved at bytte om på plottets kronologiske præsentation. Det bevirker i begge film, at man undervejs må korrigere de slutninger man drager og det får både en betydning for, hvordan man opfatter karaktererne og for den tematiske pointe. I *Babel* betyder den 'omvendte' kronologi f.eks. at forskelligheden bliver sat i perspektiv, fordi det bliver åbenbart at gensidig kommunikation og indsigt i hinandens livssituation er afgørende. Kunstfilmens udgangspunkt i en grænsesituation udfoldes til fulde i disse film – alle personerne befinder sig i situationer hvor katastrofen indtræffer og ændrer deres liv. På den måde gør multi-protagonistfortællingerne indenfor den nye kunstfilm både fabuladannelsen og personkarakteristikken kompleks og kommer derved også til at fortælle historier både om individuelle livskriser og om den forbundenhed som på trods af afstand og/eller manglende indsigt er så vigtig.

Den populære multi-protagonistfilm – katastrofer og kærlighed

Når man undersøger, hvordan regulære genrefilm også benytte multi-protagonistfilmens strategi, er det ikke den eksistentielle krise eller grænsesituationen som er afsæt for fortællingen, men noget helt andet. To Hollywood-genrer har i de senere år taget multiprotagonistfortællingen til sig: Det er den romantiske komedie og katastrofefilm, men de bruger diversiteten på hver deres måde: *Grand Hotel* er som nævnt multi-protagonistens ur-film og man taler endda om 'grand hotel'-modellen, når man skal karakterisere karakterernes indbyrdes relation i f.eks. katastrofefilm.

Katastrofefilm som multi-protagonistfilm

Katastrofefilm havde sin første storhedstid i 1970'erne med *Towering Inferno* (1974) og *The Poseidon Adventure* (1972 (remake i 2005)) og her har fortællingen netop afsæt i en bestemt lokalitet og det er den gruppe af mennesker og deres indbyrdes relationer som er i fokus. I de senere år har katastrofefilm fået en renaissance hjulpet på vej af velfungerende computergenererede special-effekter. Nu handler det ikke længere om en gruppe af mennesker som et sted bliver ramt af katastrofen, nu handler det om mennesker placeret i forskellige verdensdele. Det giver et globalt perspektiv på fortællingen og understreger multi-protagonistfilmens favorit-topos: at tilfældet står centralt. Ingen ved, hvem der bliver ramt og katastrofen skildres som uundgåelig, ikke som et resultat af en menneskelig fejl. Roland Emmerich har instrueret en række succesfulde katastrofefilm som f.eks. *Independence Day* (1996), *The Day after Tomorrow* (2004) og *2012* (2009) I disse film bruges multi-protagonistfortællingen til at demonstrere, hvordan ulykken kan ramme os alle og fremviser hvordan forskellige mennesketyper reagerer under pres. Det gælder både rumvæsners angreb i *Independence Day* og konsekvenserne af den globale opvarmning i *The Day after Tomorrow* og intet mindre end apokalypsen i *2012*.

Både science-fiction filmene *Star Wars I-VI* og fantasy-trilogien *Lord of the Rings* er også eksempler på multi-protagonistfilm, selv om de har heltefigurer som træder lidt mere frem end de øvrige. Henholdsvis Luke Skywalker og hans far Anakin (Darth Vader) i *Star Wars* og Frodo og Aragorn i *Lord of the Rings*. Den populære multi-protagonistfilm har en synlig helt i sci-fi og fantasy genrer-

nes episke fortællinger. I disse film er relationerne og magtbalancen mellem karaktererne af stor vigtighed, men det er ikke psykologiske portrætter og eksistentielle grænsesituationer som der dvæles ved. De forekommer, men det er ikke centralt i samme grad som plottets fremdrift.

Den romantiske komedie som multi-protagonistfilm

Den romantiske multi-protagonistfilm gør op med den typiske romantiske komedie, fordi der her er mulighed for at vise et langt mere nuanceret billede af kærlighed og parforhold. Traditionelt betragtes den romantiske komedie som en forudsigelig formel: dreng møder pige, komplikationer opstår og dreng og pige finder alligevel sammen til sidst. I romantiske komedier som *When Harry Met Sally* (1989), *Sleepless in Seattle* (1993) og *You've Got M@il* (1998) fungerer karakterernes intertekstuelle genrerreferencer som en selvbevidst tydeliggørelse af genrens forudsigelighed og historie. I den romantiske multi-protagonistfilm er det muligt at nuancere fortællingen på tre centrale punkter: For det første brydes koncentrationen om den enkelte kærlighedsrelation og dermed inkluderes forskellige måder at finde sammen, at elske hinanden eller at få et forhold til at fungere. Det er tilfældet i *Valentines Day* der i høj grad fokuserer på allerede etablerede kærlighedsforhold mellem både venner og veninder, unge og gamle, heteroseksuelle og homoseksuelle, mor og barn, bedsteforældre og børnebørn.

For det andet giver denne diversitet i repræsentationen også mulighed for delvist at bryde med en anden konvention i den romantiske komedie nemlig slutningen. Slutningen i en multiprotagonistfilm behøver ikke udelukkende at være lykkelig. Et eksempel er fra *Sex and the City. The Movie* (2008), hvor Carries 'happy end' er et frieri med en blå Manolo Blahnik-sko som forlovelsesring med hilsen til Askepot, mens veninden Samanthas lykkelige slutning er at forlade sin kæreste, så hun kan blive sig selv igen.

For det tredje kan der skabes suspense i forhold til, hvem det er som får hinanden til sidst og hvem der ikke gør. Det sker f.eks. i *He's just not that into You* (2009), hvor to ægteskaber er i krise og tre singlepiger ikke kan finde en partner og til sidst, når regnskabet gøres op, ender det med ét lykkeligt ægteskab, én skilsmisse, to piger nu med partner og en enkelt som gerne vil forblive single. Med andre ord, der er flere mulige løsninger, hvilket understreger

at multi-protagonistfilmen også kan bidrage til at nuancere genrefilmens fortællestruktur. Den romantiske multi-protagonistfilm kan også ses som en nødvendig fornyelse for en genre som på den ene side er en nutidsgenre som repræsenterer gældende normer, traditioner og ritualer og på den anden side et forudsigeligt plot. I den romantiske multi-protagonistfilm kan man så at sige blæse og have mel i munden, fordi det er muligt at skabe spænding om udfaldet på grund af flere kærlighedsrelationer og samtidig have både en lykkelig og en ulykkelig slutning.

Konklusion: Komplekse film og diversitetsfortællinger

Den nye kunstfilm har mange ansigter og er primært filmfortællinger om den menneskelige identitet, grænsesituationer og livskriser og består af tre forskellige typer: Den mentale film som f.eks. *Inception*, skillevejsfilm som f.eks. *Sliding Doors* eller *Family Man* og ikke mindst multi-protagonistfilmen. Multi-protagonistfilmen kan med fordel, som Azcona påpeger, betragtes som en prototype. Og her giver det mening at skelne mellem den komplekse multi-protagonistfilm som f.eks. *Babel* og *Fyra nuanser av brunt* overfor den populære diversitetsfortælling eksemplificeret med katastrofefilm som f.eks. *2012* og den romantiske komedie som f.eks. *Valentines Day*. I den populære diversitetsfortælling er det en pointe at nuancere, skabe spænding og give tilskueren øget mulighed for at engagere sig i de fiktive karakterer. I de komplekse fortællinger er det formålet at vise sammenhængen og relationerne på godt og ondt, f.eks. med fokus på tilfældigheden som i *Crash* eller på sommerfugleffekten som i *Babel*.

Den grænseoverskridende multi-protagonistfilm er en funktionel prototype som giver nuancer og perspektiv – på den menneskelige eksistens i kunstfilm og i populærfortællinger om kærlighed og katastrofer. I den populære multi-protagonistfilm bliver den romantiske komedie en (mere) differentieret diagnose af kærlighed og livsstil, og i katastrofefilmen står helten ikke helt alene, når jorden forsvinder under ham, ligesom det globale perspektiv tjener til at gøre katastrofen mere dramatisk. I den klassiske kunstfilm er det kriseramte individ fortabt i en moderne verden der stiller krav, som hun eller han ikke kan leve op til. I den nye kunstfilm og særligt i multi-protagonistfilmen er det ikke bare den enkeltes historie, men flere individers skæbne og deres relationer som gen-

sidigt bliver belyst gennem kontraster eller paralleller. Flerheden af karakterer er et centralt og fornyende element både i forhold til den klassiske kunsthøj og i forhold til populærfilmen. Den grænseoverskridende multi-protagonistfilm, som eksempel på den nye kunsthøj, er grundlæggende en filmtype som afviser entydighed til fordel for flere perspektiver og bliver dermed også fortæller for mere end én forklaring på, hvordan tingene hænger sammen.

Referencer

- Azcona, M. D.**, 2010. *The Multi-Protagnist Film*. Wiley-Blackwell: London.
- Bordwell, D.**, 1985. *Narration in the Fiction Film*. Routledge: London & New York.
- Bordwell, D.**, 2002. "Film Futures" in *SubStance*, Issue 97, Vol. 31, No. 1.
- Bordwell, D.**, 2006. *The Way Hollywood Tells It*. University of California Press: Berkeley.
- Branigan, E.**, 1984. *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Mouton: New York.
- Haastrup, H. K.**, 2006. "Popular European Art Film: Challenging Narratives and Engaging Characters" in *European Film and Media Culture*. Museum Tusculanum Press: Copenhagen.
- Kovács, A. B.**, 2007. *Screening Modernism. European Art Cinema, 1950-1980*. The University of Chicago Press: Chicago.