



NÅR EN PODCAST FILMATISERES

*En analyse af fortællingerne om
Amanda Kastrups forhold med
Casper Rieper-Holm som henholdsvis
podcast, dokumentarfilm og -serie.*

Dette projekt er udarbejdet i forårssemestret 2018 på kandidatfaget Dansk ved Roskilde Universitet

Projektet er udarbejdet af:

Navn:	Studienr.:
Andreas Nielsen	54700
Cecilia Bratløv Neubert Møller	54337
Mikkel Mølgaard Kristensen	55182
Rasmus Thierry Mogenstrup	54530
Søren Lende Grønhøj	55946
Tanja Luise Holm Andresen	55198

Projektvejleder:

Erik Svendsen

Lektor v. Institut for kommunikation og humanistisk videnskab

Roskilde Universitet

Anslag inkl. mellemrum: 183.500

Antal normalsider: 76,4

ABSTRACT

This project examines how the podcast *I et forhold med...* has been remediated into the documentary *En fremmed flytter ind*.

The stories are centered on Amanda Kastrup's relationship to the notorious con-man Casper Rieper-Holm, who pretends to be the wealthy heir to the fortune of Augustinusfonden. The project is focused on how the story has been told in the podcast-media, Third Ear, and subsequently in the documentary by instructor Nicole Horanyi. Furthermore, this project investigates which auditory and visual instruments are used in the podcast and documentary respectively.

The project is based on theories from both the podcast-media and the documentary genre. To analyze how the story has been remediated into the documentary, the project will analyze each story individually to get an insight into the tools, that are used to convey the story. The two analyzes will then be compared to examine the remediation and how the dissemination has changed in the transition from podcast to documentary.

Based on the analysis, the project will continue to discuss the intention of Amanda Kastrup to tell her story and whether she manages to remain credible to her alleged intentions.

INDHOLDSFORTEGNELSE

Abstract	3
Indholdsfortegnelse	4
Indledning	6
Problemformulering	7
Præsentation af case	7
Redegørelse for teori og metode	10
Podcast og lydmedier	10
Radio og podcast - forskelle og ligheder	11
Klassiske radiogenrer	13
Auditive virkemidler.....	14
TV-mediets klassiske genrer	16
Dokumentarfilmen som faktisk genre	17
Filmisk udtryk og visuelle virkemidler	21
Narratologi - at fortælle en god historie	23
Hvad er en fortælling?	23
Sjuzet og fabula (Plot og story)	24
Fortælle teknik.....	25
Genrekonventioner og paratekster.....	26
Genrekontrakten mellem værket og publikum	27
Brud på konventioner, kontrakt og forventninger	28
Remediering	28
Analyse	30
Delanalyse 1: I et forhold med... ..	31
Genrebestemmelse af I et forhold med.....	31
Analyse af podcastens narrativ	33
Analyse af podcastens fremstillingsform	39
Delanalyse 2: En fremmed flytter ind.....	41
Genrebestemmelse af En fremmed flytter ind	42
Analyse af dokumentarfilmens narrativ.....	48
Analyse af dokumentarfilmens fremstillingsform	50
Delanalyse 3: Analyse af remedieringen	63
Genremæssige forskelligheder	63
Forskelle i narrativet.....	64

Forskelle i fremstillingen af fortællingerne	68
Diskussion.....	71
Konklusion	74
Litteraturliste	76

INDLEDNING

I takt med at verden er blevet mere og mere digitaliseret, er det også blevet muligt at begå digital kriminalitet. På de sociale medier såsom Facebook, Instagram og Snapchat kan man vise billeder af og portrættere sit liv og på den måde iscenesætte det, som man ønsker, at andre skal se det. Der er heller ikke megen besvær i at oprette en falsk profil på diverse sociale medier, og på den måde er det også nemt at udgive sig for at være en anden person, end den man i virkeligheden er.

Det har den nu 40-årig Casper Rieper-Holm været storforbruger af i årevis, både i den virkelige verden, hvor han har løjet sig til utallige identiteter, men også i cyperspace med brugen af falske Facebook-profiler. Rieper-Holms svindlerhistorier har været i mediernes søgelys gentagende gange. Hans ansigt har været på forsiden af aviser, han er blevet omtalt i flere TV-programmer, og i 2009 skabte digitalmagasinet Third Ear en podcastfortælling om de mange svindelnumre: *Rieper-Holm-sagen* (Third Ear, 2009).

Da Amanda Kastrop, en enlig mor fra Hvidovre, hørte Third Ears podcast, besluttede hun sig for at kontakte dem og fortælle om hendes møde med den berygtede svindler. Amanda var nemlig en af de mange mennesker, som Rieper-Holm gennem sit liv havde løjet for om sin sande identitet. Og Amanda havde derfor en ret interessant historie at fortælle. En historie der blev til Third Ears anden podcast om Rieper-Holm: *I et forhold med...* (Third Ear, 2013) - denne gang dog med Amanda i hovedrollen.

Podcasten *I et forhold med...* blev efterfølgende også filmatiseret. Resultatet var dokumentarfilmen *En fremmed flytter ind*, som er blevet vist i mange af landets biografer (Made in Copenhagen, 2017), og som kørte i starten af 2018 som en mini-serie i fire afsnit på TV2.

Netop den filmatiserede version af fortællingen vakte vores interesse. Da vi så traileren for serien i reklameblokkene mellem de andre programmer på TV2, formidlede den på en gang, at det var tale om en dokumentar, men samtidig antydede den også, at den have nogle træk fra fiktionens verden. Vi kunne derfor i første omgang ikke gennemskue, om det var fakta eller fiktion. Fortællingen virkede til at lege med publikums forventninger til genrene, og det fandt vi særligt interessant. Da vi i første omgang undersøgte dokumentarfilmen, fandt vi hurtigt frem til den omfattende kontekst, som filmen var en del af. Det, at den var fortalt som både podcast, film og serie, øgede vores interesse. For hvad sker der med narrativet og fortællingens form, når historien genfortælles på tværs af medier i en blanding af genre? Og hvad gør i det hele taget en fortælling så interessant, at den skal genfortælles både som podcast, spillefilm, tv-serie og i diverse artikler?

Vores motivation for dette projekt er altså baseret på filmen om Amanda og Caspers forhold. Dels fordi det er en spændende historie i sig selv, men netop også fordi den formidles i en spændende fortælling, der bryder med publikums forventninger til genren. Desuden er det også interessant, at fortællingen er så unik, at den har gennemgået en genfortælling i remedieringen fra podcast til spillefilm og til mini-serie.

PROBLEMFORMULERING

I denne opgave vil vi ud fra vores det skitserede problemfelt besvare følgende problemformulering:

Hvilken betydning har remedieringen af fortællingen om Amanda Kastrups forhold med storsvindleren Casper Rieper-Holm for narrativet og fremstillingsformen i dokumentarfilmen i forhold til podcasten, og hvilke dokumentariske subgenrer kommer til udtryk i dokumentarfilmen?

Denne problemformulering vil vi besvare gennem en redegørelse for relevant medie- og genreteori samt analytiske metoder. På baggrund af den udvalgte teori vil vi analysere de to fortællinger *I et forhold med...* og *En fremmed flytter ind* hver for sig for derefter at sammenligne forskelle og ligheder i narrativet og fremstillingsformen. Til sidst vil vi diskutere Amandas hensigt med at fortælle historien endnu engang, og hvordan hendes udtalelser i diverse paratekster har betydning for vores oplevelse af filmens samlede udtryk.

PRÆSENTATION AF CASE

Vores projekt beskæftiger sig med fortællingerne om Amanda Kastrup, som blev svindlet af Casper Rieper-Holm, der under det falske alias Ludvig Casper Kastrup Christian Augustinus udgav sig for at være rigmandssøn for at forføre Amanda:

- Fortællingen findes som podcast på Third Ear hjemmeside:
thirdear.dk/arkiv/forhold/
- Dokumentarfilmen i fuld længde kan lånes med bibliotekslogin på filmstriben:
biblioteket.filmstriben.dk/film/9000002036/en-fremmed-flytter-ind
- Filmen som miniserie kan findes på mediestream med unilogin:
www2.statsbiblioteket.dk/mediestream/search/En%20fremmed%20flytter%20ind

Sagen går tilbage til 2011, hvor Amanda Kastrup for første gang møder Casper Rieper-Holm, der udgiver sig at være en del af Augustinusfonden og arving til denne (Made in Copenhagen, 2017). De bliver kort efter kærestere, men efter nogle måneder bliver Rieper-Holm afsløret og forholdet mellem dem ender (Stisen, 2017).

Amanda Kastrups historie bliver som tidligere nævnt første gang afdækket i 2013, hvor Third Ear – med hjælp fra Kastrup selv – fortæller historien om Casper Rieper-Holm i podcasten *I et forhold med...* (Jørgensen, 2017). I podcasten fortæller hun i detaljer, hvordan deres forhold startede og hurtigt eskalerede til et romantisk eventyr, men endte lige så hurtigt igen, da hun fandt ud af, hvem han i virkeligheden var.

Filmen er instrueret af Nicole Nielsen Horanyi, og den er baseret på fortællingen i Third Ears podcast. Det er en anderledes dokumentar, hvor alle de centrale personer i filmen spiller sig selv med undtagelser af Rieper-Holm, der bliver spillet af skuespilleren Esben Dalgaard, og Kastrups datter, som naturligt ikke havde den samme alder, da de begyndte at filme dokumentaren, som da forholdet stod på. Filmen er fortalt ud fra Kastrups erindringer – det betyder, at man har brugt locations, rekvisitter og samme tøjvalg, som hun selv husker det (En Fremmed Flytter Ind - Facebook-profil, 2017).

Denne historie er en oplagt case, fordi den giver anledning til at stille spørgsmål til genrerne, som vi kender dem, og spændende fortællekunst, der fastholder publikums interesse. Der er med andre ord tale om en fortælling på tværs af medier og genrer og med et spændende budskab.

Vi har derfor valgt at undersøge, hvordan en historie fortælles, hvordan den tilpasses forskellige mediers mulige formidlingsmetoder, og hvad der sker, når man blander fakta og fiktion i samme fortælling. Vi tager udgangspunkt i Kastrups historie, fordi den netop lægger op til at undersøge alle de nævnte interessepunkter. På den baggrund vil vi også undersøge styrker og svagheder ved at fortælle historier i de to forskellige medier, samt hvilke genreforventninger der henholdsvis indfries og brydes med i primært filmversionen af fortællingen.

Casper Rieper-Holms fortid som storsvindler

Casper er i dag 40 år og har en længere kriminel fortid med utallige svindelnumre og anden kriminalitet bag sig. Senest er han blevet idømt tre års fængsel for seksuelle overgreb mod en 13-årig pige (Elkjær og Barfoed, 2018). En hurtigt google-søgning på navnet Casper Rieper-Holm afslører også det ene svindelnummer efter det andet, som alle har det tilfælles, at han har udgivet sig for at være en anden og svindlet sig til både gratis ting og penge.

Rieper-Holm har svindlet siden sine tidlige teenage-år, hvor han gik ind på forskellige barer og værtshuse i Frederikshavn, udgav sig for at være rig, opbyggede en stor barregning, hvorefter han forsvandt igen ud af den blå luft (Made in Copenhagen, 2017).

Svindelnemrene har kun udviklet sig siden. Han har blandt andet udgivet sig for at være canadisk ishockeyspiller, pilot, afhoppet HA-rocker, narkosmugler, Greenpeace-dykker, Lars Ulriks bedste ven og manager, forskellige rigmandssønner og meget mere (Made in Copenhagen, 2017). Amanda Kastrup er heller ikke den eneste kvinde, der er blevet svindlet af Rieper-Holm. Flere er blevet snydt for hundrede tusindvis af kroner, og desuden har Rieper-Holm gjort flere af kvinderne gravide.

Derudover har Rieper-Holm også løjet om at ville købe den lokale ishockeyklub i Aalborg og om at være en schweizisk milliardær, der ville købe en naziborg i Nørresundby. Det samme gælder for Marcussens Hotel, der troede, at en Caspar Klaus von Kaufmann Kastrup havde købt hotelkæden for 11 millioner kroner (Jakobsen, 2017a).

Rieper-Holms svindelnumre har været på forsiderne af medierne mange gange, men alligevel er det lykket ham at starte forfra et nyt sted og svindle igen. I 2004 udgav han sig for at hedde Noa Jason Kastrup og påstod, at han ville købe værtshuset Det Gyldne Krus i Grenå. Det gik udover Conny og Henning Stoffer, der aldrig så skyggen af de penge, de var blevet lovet af Rieper-Holm. Conny og Henning Stoffer har efterfølgende fortalt deres historie i DR-dokumentaren fra 2005: *Fanget af kærligheden* (Jakobsen, 2017a).

Rieper-Holm blev dog mest kendt, da han i 2009 havde et brændende ønske om at redde håndboldklubben Slagelse FH. Her udgav han sig for at hedde Casper Peter George Peterson og være barnebarn til stifteren af det amerikanske investeringsselskab, Blackstone Group.

Håndboldklubben var tæt på at erklære sig selv konkurs, da de d. 5. februar 2009 møder Rieper-Holm. Dagen efter finder håndboldklubbens kasserer dog ud af, at Rieper-Holm har benyttet en demoside til at bevise sin overførsel på 1,5 millioner kroner, og efterhånden som de kommer tættere på sandheden, forsvinder Rieper-Holm, og de ser ham aldrig igen (Jakobsen, 2017a).

Rieper-Holm har altså en lang forhistorie med at skabe fiktive personer og et hav af forskellige alter egoer. DR kunne d. 23. marts 2017 berette, at de havde fundet 18 forskellige dæknavne, som Rieper-Holm har brugt gennem tiden (Jakobsen, 2017a).

I 2015 blev Rieper-Holm fundet i Spanien af DR-programmet Kontant, hvor han udgav sig for at hedde Tino El'tinus og stadig svindlede alle, han mødte på sin vej (Jakobsen, 2017b). Men d. 30. april 2018 blev der sat en midlertidig stopper for Rieper-Holm. Her blev han som nævnt dømt for at have begået seksuelle overgreb mod en 13-årig pige, mens han var kæreste med pigens mor. Pigens

far har efterfølgende fortalt, at hun lever et dybt traumatiseret liv som følge af sit møde med Rieper-Holm (Elkjær og Barfoed, 2018).

REDEGØRELSE FOR TEORI OG METODE

Da vi har valgt at fokusere på to fortællinger i henholdsvis radio- og tv-mediet, finder vi det relevant at inddrage teori om netop de to medier og de genrer, som kommer til udtryk i fortællingerne.

I analysen af podcasten har vi gjort brug af Hanne Bruun og Kirsten Frandsens artikel *Radioæstetik og analysemetode* for at belyse de auditive virkemidler, som er med til at skabe en form for setting og scene. Desuden inddrager vi Ib Poulsens artikel *Det imaginære rum* som en supplerende til Bruun og Frandsens artikel i analysen af det imaginære rum. For at analysere fortællingen har vi gennemlyttet podcasten flere gange, og desuden skematiseret de forskellige sekvenser og scener (Bilag 1) for at skabe et overblik over fortællingens indhold og auditive virkemidler.

I vores analyse af dokumentaren er det primære udgangspunkt Bill Nichols tekst *What Types of Documentaries are There?* fra 2001. Desuden har vi valgt at supplere Nichols teori med tekster af Kim Toft Hansen og Helle Haastrup om filmens stil og udtryk. For at skabe et indholdsmæssigt overblik har vi også valgt at skematisere dokumentarens afsnit og scener (Bilag 2).

Både i analysen af podcasten og dokumentarfilmen bruger vi Annemette Hejlstedts *Fortællingen* fra 2007 for at belyse den narrative struktur, fortællerforhold samt virkemidlerne, som spiller en rolle for Amandas fortælling på to forskellige medieplatforme. Da dokumentarfilmen også trækker på klassiske filmtræk og narrative virkemidler finder vi det relevant at inddrage Annemette Hejlstedts begreber selvom hendes teori henvender sig mere til analyse af fiktion.

Slutningsvis har vi valgt at lave en sammenligning af de to fortællinger og udpege podcastens styrker og svagheder i forhold til dokumentaren og omvendt.

Derudover vil vi redegøre for genreteori - herunder genrekonventioner, -kontrakter og publikums forventninger. Til sidst vil vi redegøre for begrebet *remediering* ved at inddrage Jacob Greves *Remediering* fra 2012.

PODCAST OG LYDMEDIER

”En podcast er en lyd- eller videofil uploadet til internettet, hvorfra den kan abonneres på med et program, som automatisk henter de nyeste udsendelser...” (Høgh, 2010: 21). Sådan defineres

podcastformatet af podcastkonsulent Karin Høgh, der har gjort foredrag og rådgivning om det fremadstormende medieformat til sin levevej (Høgh, 2010: bagflap).

Selve ordet 'podcast' så dagens lys i 2004 og fungerede i begyndelsen som en henvisning til en form for broadcasting, der kunne foregå via iPod – og begrebet blev således skabt som en sammentrækning af de to ord (Høgh, 2010: 26). Dette må anses som et resultat af, at Apples iPod på dette tidspunkt havde revolutioneret måden at lytte til lydfiler, og at iPod'en derfor fremstod som en enhed, der dannede fundament og mulighed for, at podcast kunne opstå som medieformat. Siden da har den gængse opfattelse af ordets betydning dog ændret sig, hvilket formentlig skyldes, at podcasts nu kan hentes og høres på velsagtens alle enheder, der kan afspille lyd. Som det ser ud nu, er "Personal On Demand Casting" (Jauert, 2013) derfor måske en mere passende forklaring på navnet, end det først beskrevne. Netop "on demand"-elementet fremstår nemlig som en essentiel hjørnesteen for podcastformatet, og det er netop dette element, som er med til at adskille podcasten fra det traditionelle radioformat, den har sine rødder i.

Podcastmagasinet, Third Ear, som står bag podcastudsendelsen *I et forhold med...*, udsprang i 2007 af den klassiske genre radiomontagen - vi vil senere redegøre for radiomontagen som genre. Third Ear blev skabt af en række afskedigede medarbejder fra DR, og konceptet gik ud på at fortælle historier. Podcastmagasinet udsendte hver måned en dokumentarisk fortælling, og "der var især tale om *true crime*-genren, som blander fakta og fiktion i en spændingsmættet fortællestil" (Jensen, 2016: 116). Siden da har interessen omkring podcasts været støt stigende (Jensen, 2016: 116-117), og Third Ear eksisterer da også fortsat som leverandør af spændingsmættede historiefortællinger, der kan hentes som podcast.

RADIO OG PODCAST - FORSKELLE OG LIGHEDER

Radiomediet kan betegnes som værende kompleks og flygtigt, da det er et lydligt forløb i tid, som ikke tildeler muligheden for at kunne 'bladere'. Bladere skal her forstås i traditionel forstand, som det en avis eller bog kan tilbyde (Bruun & Frandsen, 1991: 67). Det er naturligvis muligt at spole i eksempelvis en podcast, men uagtet at muligheden foreligger, så er det ikke tiltænkt, at lytteren skal spole i udsendelsen. I radiomediet er det tillige vanskeligt at fastgøre og –holde lydforløbet i hukommelsen i modsætning til TV'et, der tilbyder både lyd og billede (Bruun & Frandsen, 1991: 67).

Podcasten har sit arnested i radioen, og det er også herfra, at den henter sin måske største force. En force som i virkeligheden kommer af et fravær af billedet (Svendsen, 2015: 216-217). Ligesom radioen har podcastformatet kun "levende ord, reallyd eller effektlyd og musik til at kommunikere

med” (Svendsen, 2015: 217). Derfor er podcasten afhængig af lytternes evne til at omsætte de hørte lyde til en imaginær, indre visionær forestilling om, hvordan det hørte, ser ud (Svendsen, 2015: 217). Det kan sammenlignes med en blind person, der må kompensere for det manglende syn ved at skærpe de øvrige sanser. Ligeledes må billedløse medier kompensere ved at fortælle på en måde, så lytterne selv kan danne billederne i deres hoved. Når dette lykkes, rammer radioen ifølge den berømte medieforsker Marshall McLuhan noget unikt, der kan påvirke de medhørende på en usædvanligt intim, privat og personlig måde og derved give en anden oplevelse, end billedmediernes typisk vil være i stand til (Svendsen, 2015: 217) – og denne evne besidder podcasten selvfølgelig også.

Podcastformatet bryder dog også med nogle af radioens kendetegn. Den helt store forskel er omstillingen fra flow-radio til ‘on demand’-podcast (Svendsen, 2015: 214). Muligheden for selv at vælge, hvor og hvornår man som bruger vil lytte til et givent program er åbenlyst både et resultat af den digitale udvikling og en stor fordel, som velsagtens er hele grundlaget for podcast som medieformat. Dog kan der argumenteres for, at man i samme ombæring mister et af de helt essentielle elementer fra radiomediet – hvilket retfærdiggør at det ene medie ikke kan erstatte det andet. Medieforsker Erik Svendsen påpeger, at radioens helt store force ligger i, at den sender live, hvilket blandt andet giver mulighed for interaktion med lytterne (Svendsen, 2015: 215). Denne mangel på ‘liveness’ er netop det, som adskiller podcast fra radio, og alt efter hvilken side man ser sagen fra, kan det således både være en fordel og en ulempe.

Ifølge Høgh er ‘on demand’-elementet blandt de egenskaber, som gør podcast ideelt i forhold til nutidens mediebrug. Samlet set beskriver hun podcasten som et medie, der besidder en række af de egenskaber, som nutidens mediebrugere efterspørger. Udover ‘on demand’-elementet påpeger hun værdien af, at podcasten er tilgængelig (kan hentes ned på enhed og afspilles uden internetforbindelse), syndikeret (muligheden for at abonnere og dermed automatisk hente nye episoder), synkroniseret (kan overføres mellem enheder) og mobil (kan have med på farten og lyttes til uafhængigt af tid og sted) (Høgh, 2010: 20-21).

Podcasten opstod som naturlig forlængelse af den forøgede indflydelse, som internettet fik som platform. Denne udvikling startede i slutningen af 90'erne, hvor internettet blev mere og mere betydningsfuldt som platform for både radio- og TV-programmer. Det særlige ved internettet var især muligheden for at lytte til (streaming) og downloade (podcasting) programmer, sådan at brugeren selv var herre over, hvornår han eller hun ville lytte eller se de pågældende programmer – altså netop ‘on demand’-elementet (Jensen, 2016: 110). Podcast fungerede desuden som et mobilt

medie, idet man havde mulighed for at downloade det og dermed kunne tage det med sig omkring. Det gjorde en stor forskel i tidligere tider, hvor man ikke havde konstant adgang til 3G- eller 4G-netværk, uanset hvor man befandt sig (Jensen, 2016: 57-58). På denne måde kom podcasten altså til at udgøre et medieformat, der kunne benyttes hvor og hvornår, brugeren ønskede det.

Podcasten begrænser sig dog ikke til blot at lade brugerne høre med, hvor som helst og når som helst. Det giver også mulighed for at lade lytterne høre om mere eller mindre hvad som helst. Hvor den traditionelle massekommunikation er tvunget til at broadcaste til et ”stort, anonymt publikum” (Jensen, 2016: 280) – i kraft af flow-TV'ets og -radioens begrænsninger i forhold til sendetid og programudbud - kan podcasten (og de øvrige ‘on demand’-formater) i langt højere grad tillade sig at narrowcaste, idet indholdet bliver lagt ud på internettet til fri afbenyttelse for brugerne. Det betyder, at der findes podcasts, som omhandler stort set alle tænkelige emner, og som rammer ned i et utal af nichér, som den traditionelle massekommunikation ikke vil kunne tilgodese på samme måde (Høgh, 2010: 31).

KLASSISKE RADIOGENRER

En af de klassiske genrer indenfor radio, og som vi stadig kender i dag, er radiomontagen. En radiomontage kan først og fremmest defineres som værende en radioform, der bygger på autentisk stof. Radiomontagen er et faktisk og dokumentarisk sæt af lyde, der hertil kombineres med redigerede og sammenklippede elementer, således at det giver oplysning gennem oplevelse. Radiomontagen er ligeså kendt for at eksperimentere med genrebrud og afsøge radiomediets udtryksmuligheder (Poulsen, 2001: 5). Genren har sin force i at være i stand til at kunne skabe billeder i lytterens bevidsthed gennem en kombination af flere slags lyde (eksempelvis tale, musik og effekter) og genrer (eksempelvis dokumentar og drama) samt gennem det pågældende programs komposition (Jensen, 2016: 116).

Radiomontagen har særligt tre genremæssige forudsætninger, der har gjort montagen til det, den er i dag: Featuren, de litterære tekstmontager og hørebilledet. Hørebilledet rækker helt tilbage til radioens tidligere år, hvor hørebilledet var dominerende inden for radio. Begrebet hørebillede så dagens lys i 1928 og betegnelsen dækker over, at lytteren skal høre noget, der danner billeder. Med andre ord et billede på den indre billedskærm udelukkende skabt af lyd (Poulsen, 2001: 10). Uagtet at nogle finder det nærliggende at oversætte hørebillede til reportage, er det ikke korrekt. I reportagen er begivenheden central, hvorimod mennesket er det primære i hørebilledet, selvom hørebilledet tager afsæt i en begivenhed. Mennesker skulle gerne udtrykke noget menneskeligt i udsendelsen, som den tilrettelæggende journalist styrer (Poulsen, 2001: 12).

En af de mere moderne forfædre til radiomontagen er featuren, der er en genre, der behandler emner dybere end nyhedsjournalistikken. *Den Clausen'ske feature* var banebrydende for featuregenrens udvikling. Viggo Clausen gjorde i sine features (og senere montager) brug af både featurens virkelighedsforankring, høre billedets fokus på det typiske og tilrettelæggerens formning af helheden, samt den radiofoniske udtryksbevidsthed fra de litterære tekstmontager (Poulsen, 2001: 17-18). Montagebetegnelsen havde inden featuren, der i moderne forstand ligger radiomontagen nærmest, været forbeholdt de litterære tekstmontager. Den litterære tekstmontage var pædagogisk tilrettelagt litteraturformidling. Ved lyd og ord formidles et indtryk af litterære værker i et tidsbillede.

Viggo Clausen komponerede featuren anderledes end hans forgængere: Det traditionelle fortællerhierarki med studiestemmen øverst og den autoritative speaker var væk. Væk var ligeledes den socialkritiske holdning, der kaldte på politisk handling. I Clausens features spiller fortælleren en tilbagetrukket rolle, og spørgsmålene stilles åbne og nysgerrige. Det betød, at der tillige var en receptionsæstetisk konsekvens. Lytteren var nu tvunget til refleksion og ikke til en stillingtagen for og imod. Netop denne refleksivitet er et moderne træk ved radiomontagen, som er udviklet på baggrund af Clausens mix med klassiske radiogenrer (Poulsen, 2001: 20-21).

I den moderne montage er refleksiviteten gjort til et direkte tema. Som lytter overværer man en refleksionsproces. Denne proces danner grobund og udgangspunkt for lytterens fascination og refleksion. Refleksiviteten kan have sit arnested hos både montagens portrætterede personer, komposition og forløb (Poulsen, 2001: 20-21). Det betyder, at studiefortælleren så at sige skal tilbageholde sine fortolkningslyster.

AUDITIVE VIRKEMIDLER

Hanne Bruun og Kirsten Frandsen har beskæftiget sig med radioen som analyseobjekt og påpeger en række elementer, man bør have in mente, når det handler om at analysere en radiomontage – eller i dette tilfælde en podcast.

For det første nævner de, at det er centralt at kortlægge den komposition, som benyttes – altså selve fortællingens forløb, og i hvilken rækkefølge informationer bliver præsenteret. Derudover understreger de, at en historie, der bliver fortalt i præsens ofte vil bringe lytteren i en rolle som medoplever, hvilket resulterer i en fornemmelse af selv at være til stede i situationen (Bruun & Frandsen, 1991: 70-71).

Derudover lægger Bruun og Frandsen vægt på en analyse af de forskellige fortælleres rolle i en radiomontage. Fortællere har forskellig grad af autoritet, og oftest vil der være en overordnet,

autoritativ fortæller, som styrer slagets gang og sørger for fortællingens fremdrift (Bruun & Frandsen, 1991: 72-73).

Bruun og Frandsen præsenterer desuden en række monteringsformer, som kan have forskellig indvirken på en fortælling. Som det ligger i ordet 'radiomontage', så består den af en række monterede og sammenklippede lyde, og disse monteringer er helt essentielle i forhold til at skabe en oplevelse hos lytteren. Der findes to kategorier: *temporal montage* og *scenografisk montage*. Den førstnævnte omhandler en fortællings tidslige dimension, altså hvordan fortællingens tidslige forløb, scener og sekvenser skrues sammen. Den sidstnævnte beskæftiger sig med at 'sætte scenen' ved at indlægge lyde, der på den ene eller anden måde bidrager til at skabe bestemte oplevelser hos lytteren (Bruun & Frandsen, 1991: 73-77).

Der skelnes mellem fire forskellige slags temporale monteringsformer: I den *elliptiske montage* springer fortælleren hændelser over, og lytteren må derved selv ræsonnere sig frem til mellemregningerne. I de *parallelle* monteringer bliver to forløb på udsigelsesplan flettet sammen, selvom de handlingsmæssigt ligger efter hinanden. I den *polariserende/kontrasterende montage* passerer de forskellige fortælleres fortællen hinanden, så der opstår en dialog på det fortællende plan også kaldet en fiktiv dialog. Den sidste er *collage-montagen*, hvor fragmenter af forskellige forløb rent oplevelsesmæssigt sammenblandes. Det sker uden en hensyntagen til kronologien. Derudover skelnes der mellem tre forskellige slags scenografiske monteringsformer: Den første er den *parafraserende montage*, hvor der skabes en lydskulisse, så begivenhederne høres i det øjeblik, de fortælles. Lytteren tildeles en oplevelse af et fysisk rum og bliver sat i en medleverposition. I den *psykologiske montage* tilføjes lydene, så de ligger ovenpå hinanden. Det giver lytteren en oplevelse af et psykisk rum og en bevidsthedsmæssig tilstand. Den sidste er *den polariserende/kontrasterende montage* (som både findes under den temporale og den scenografiske montage), hvor lydene tilknyttes to eller flere personer. Lytteren får et overblik over det fortalte i kraft af, at fortællingen nu befinder sig på et såkaldt overindividuel plan, hvilket de to andre scenografiske monteringsformer ikke på samme vis formår (Bruun & Frandsen, 1991: 73-77).

Radio- og medieforsker Ib Poulsens teori om lydproduktionen i forbindelse med radiomontager og radioens rum præsenterer begrebet *det imaginære rum* som kendetegn for radioens karakteristiske udtryk. Radioens rum er ifølge Poulsen imaginære, hvilket betyder, at det er noget lytteren forestiller sig ud fra det hørte (Poulsen, 2006: 38). Lytteren skaber sig en forestilling om et rum på baggrund af de lyde, eller kombinationen af de lyde, der høres.

Det kan gøres på to grundlæggende måder: Enten ved en *akustisk iscenesættelse*, der er en slags koreografi for personernes bevægelse i rummet, da den ligeså fortæller om rummets karakter og lytterens imaginære placering i rummet, eller ved en scenografisk montage.

Forskellen på de to ovenstående er, at den akustiske iscenesættelse ligeledes har øje for personernes bevægelser i både det ydre fysiske rum såvel som i det mentale (Poulsen, 2006: 39). Det er selvfølgelig også muligt at skabe det imaginære rum gennem en blanding af de to tilgange, da en akustisk iscenesættelse kan udformes som en montage.

TV-MEDIETS KLASSISKE GENRER

TV-mediet har efterhånden en lang historie bag sig i Danmark, og en endnu længere historie på internationalt plan. Selve TV-apparatet blev fremvist i Danmark i 1930, men det var først efter 2. Verdenskrig, at det brød igennem i Danmark. I 1948 blev Danmarks første TV-udsendelse en realitet, da skuespilleren Lily Broberg med ordene “Goddag. Her er fjernsynet. Vi håber at De synes om det” (Lauridsen, 2015: 224) præsenterede os for det nye medie. Dog var dette blot en prøveudsendelse.

Medieforsker Palle Schantz Lauridsen inddeler Danmarks TV-historie i tre faser. Den første fase går fra 1951 til 1954, og den kalder Lauridsen for *den eksperimentelle fase*. I denne fase eksperimenterede man med det nye medie for at udforske dets muligheder. Eksempelvis fik Danmark i denne periode deres første TV-serie *Familien Hansen* fra 1953. TV-serien var en videreførelse af radiodramaet af samme navn. Den kørte i radioen fra 1929 til 1973. Den næste fase går fra 1954 til 1988 og bliver kaldt *monopolfasen*. Danmarks Radio, eller Statsradiosymfonien, som det hed til 1959, var de eneste, der havde tilladelse til at sende TV til danskerne. Sendefluden dengang var ikke så ‘pakket’, som den er i dag. Lauridsen viser os et eksempel qua en TV-oversigt fra søndag d. 20. juli i 1965 (Lauridsen, 2015: 228), hvor man kan se, at der kunne gå flere timer mellem programmerne. Der er eksempelvis gudstjeneste klokken 14 til 14.30, og det næste der bliver sendt er en enkelt halvleg af en fodboldkamp mellem Danmark og Sverige fra klokken 18 til 18.45. Den næste periode startede i 1988 og kaldes for *flerkanalfasen*. Den startede, da TV2 brød DR’s monopol efter en politisk beslutning. Denne fase er stadig i gang, og i dag har vi et meget bredt udbud af kanaler. Man kan dog diskutere, hvorvidt klassisk flow-TV er på vej ud til fordel for streaming- og ‘on demand’-tjenester (Lauridsen, 2015: 229).

TV’s lange historie samt alle de mange kanaler, der findes i verden, og deres kamp om seerne gør også, at der har været præsenteret et mylder af genrer inden for TV-verden. Lauridsen skriver dog,

at til trods for forskelligheden i programmer og genrer, som vi er blevet præsenteret for i historiens forløb, så kan man inddele TV-programmerne i tre overgenre: *Fiktive, faktive og ludiske genre* (Lauridsen, 2015: 242). Den fiktive genre er film og TV-serier, hvor skuespillere spiller fiktive personer, som typisk optræder i et opdigtet eller historisk univers, der kan have en lighed med den faktiske verden i større eller mindre grad. Den fiktive genre vurderes ikke på dens sandhedsværdi, medmindre den prøver at opstille et univers, der giver sig ud for at være sandt. Et program i den fiktive genre vurderes i stedet på dens evne til at være gribende, nyskabende, humoristisk og så videre (Lauridsen, 2015: 242-243). Den faktive genre er dokumentarer og nyhedsudsendelser, hvor de optrædende personer er virkelige personer, der optræder i en repræsentation af den virkelige verden. Denne genre bliver vurderet efter, hvorvidt den repræsentation og skildring af den virkelige verden er sand eller falsk (Lauridsen, 2015: 242-243). Den ludiske genre består af gameshows og quizzer. I denne genre har programmet typisk et sæt regler og bliver fremstillet som et spil for deltagerne. Deltagerne, som er virkelige personer, kan enten være til stede 'on location' eller det kan være seerne hjemme i stuerne (Lauridsen, 2015: 242-243). De tre overgenre viser sig sjældent i sin rene form.

Eksempelvis kan en dokumentarfilm (faktiv genre) sagtens benytte sig af fiktive virkemidler, som eksempelvis den dramaturgiske model eller æstetiske virkemidler, der er typiske for den fiktive genre. Omvendt kan den fiktive genre også benytte sig af faktive elementer for at bringe en form for realisme ind i programmet. Et fiktivt program kan eksempelvis benytte sig af håndholdt kamera, der historisk sættes i forbindelse med dokumentaren (Lauridsen, 2015: 243). TV-programmerne i dag er altså typisk en blanding af alle tre hovedgenre inden for TV-verden.

DOKUMENTARFILMEN SOM FAKTIV GENRE

En dokumentar er i sagens natur et dokument, der søger at dokumentere en virkelighed. Men på trods af denne simple forklaring, er en dokumentarfilm ikke bare en halvanden time lang redigeret videooptagelse af en given virkelighed. Det er nærmere en fortolkning af virkeligheden, hvor der er kreativ frihed til at vise den ønskede virkelighed på den måde, man selv ønsker, at den skal fremstilles. En dokumentar kan altså vinkles, som det ønskes, men den skal dog stadig være troværdig (Jerslev, 2015: 154).

Den Britiske filmproducent, John Grierson, der grundlagde den engelske dokumentarisme, definerer dokumentaren som "a creative interpretation of reality" (Drotner et al., 2006: 283). Han ønskede, at dokumentaren skulle være et demokratisk våben i kampen om at oplyse borgerne ved at skabe en politisk bevidsthed og nedbryde den sociale ulighed (Christiansen og Rose, 2016: 4).

Dokumentaren som genre betegner et meget bredt spektrum af fremstillingsmuligheder, og det kan derfor være vanskeligt at lave en generel definition af dokumentaren blot ud fra kriterier for filmens udtryk. Ej heller kan dokumentaren beskrives som alt, der ikke er fiktion, da der findes mange former for dokumentarer, der inddrager elementer fra fiktionens verden (Jerslev, 2015: 153). Men modsat de fiktive spillefilm, kan dokumentaren dog alligevel defineres som en film, der fremviser autentiske personer, begivenheder og omgivelser - men ikke nødvendigvis i en neutral formidling af virkeligheden (Christiansen og Rose, 2016: 4).

Ligesom det er tilfældet i vores case, er der mange andre dokumentarfilm, der blander elementer, der er karakteristiske for fakta eller fiktion. Grænserne mellem fakta og fiktion er altså blevet mindre tydelige, og som Bill Nichols beskriver det, er der tale om *blurred boundaries* (Jerslev, 2015: 153).

Dokumentaren kan altså være mere end blot en objektiv gengivelse af virkeligheden, men ikke desto mindre skal den være en gengivelse af en virkelighed for at kunne kalde sig dokumentar. Det er tydeligt, at der findes flere måder at gengive virkeligheden på, og alle metoder kan være den rigtige måde, alt efter ens subjektive oplevelse af virkeligheden, og den holdning man har til dokumentargenrens og mediets troværdighed.

Netop dokumentarens troværdighed og opfattelsen af, hvad der er virkeligt og sandt har givet anledning til flere diskussioner om, hvordan man bør lave dokumentarfilm, og hvordan man bedst skildrer virkeligheden (Jerslev, 2015: 152).

Især i de senere år har der været et mere eksperimenterede forhold til gengivelsen af virkeligheden inden for dokumentargenren, og dokumentaren er gået fra at være klassisk objektiv journalistik til en mere underholdende genre, der låner dramaturgiske teknikker og filmiske virkemidler fra fiktionens verden (Skotte & Sørensen, 2012).

Bill Nichols' seks modi

Det kan være vanskeligt at komme med en klar definition på, hvilke kriterier der skal opfyldes, før en film kan kategoriseres som en dokumentar, men ikke desto mindre har mange teoretikere gjort et forsøg. En af dem er Bill Nichols, der anses som en af de førende teoretikere inden for det dokumentariske felt (Close, 2017).

Nichols deler dokumentaren op i seks forskellige subgenrer, som han betegner som modi, der hver repræsenterer en periode i dokumentarens udviklingshistorie. Hans teori er dog blevet kritiseret for at være for historisk lineær, da de forskellige subgenrer præsenteres som en ny udvikling af genren,

og hvor den ene type dokumentar fører til den næste (Jerslev, 2010: 158). Dog ser Nichols ikke selv de seks modi som afhængige af hinanden eller som rene former, da dokumentarfilmene i praksis som oftest vil indeholde elementer fra flere forskellige modi. Derimod ser han en given dokumentar som et forsøg på at udvikle genren ved at blande tidligere modi og på den måde danne grobund for nye former for dokumentariske subgenrer (Jerslev, 2015: 159).

Nichols kategoriserer dokumentarens subgenrer som følgende seks modi: *Poetic* (den poetiske), *expository* (den autoritative), *participatory* (den partcipatoriske), *observational* (den observerende), *reflexive* (den refleksive) og *performative* (den performative) (Jerslev, 2015: 158).

Hans seks modi repræsenterer hver nogle genretræk, som en dokumentarfilm kan trække på, men Nichols understreger samtidigt, at det ikke er faste konventioner, men at en dokumentarfilm typisk vil kunne identificeres gennem flere modi (Nichols, 2001: 89-90). Dokumentarfilmen vil typisk karakteriseres ved én overordnet modus, men kan også trække på andre modi. En moderne dokumentar kan indeholde elementer fra eksempelvis den poetiske form, der ellers typisk vil karakterisere ældre film (Nichols, 2001: 90).

Den autoritative modus benytter en fortællerstemme til at guide publikum igennem dokumentarfilmen. Det kan foregå som en *Voice-of-God* eller som *Voice-of-Authority*, der er karakteriseret ved henholdsvis at gemme fortælleren, og dermed kun bruge hans eller hendes stemme som lydspor, og ved at vise fortælleren i billedet sammen med fortællerens stemme (Nichols, 2001: 95). I og med at fortællerstemmen fremstår som en objektiv enhed, der formidler et argument uden nødvendigvis at optræde i filmen, bliver troværdigheden større.

Denne modus er ideel, hvis man ønsker at fremføre et argument, der eksempelvis kan omhandle et specifikt samfundsproblem eller et økonomisk problem (Nichols, 2001: 99). Fortællerstemmen eller de ord, vedkommende siger, er typisk mere central for filmen end de billeder, der bliver vist, da filmens argument er afhængigt af den information, der bliver fortalt (Nichols, 2001: 96). Dermed bliver det den tekst eller de ord, som bliver skrevet eller sagt, der styrer billederne. Billederne nøjes i denne form med at dokumentere de personer, der er med i dokumentarfilmen.

Den partcipatoriske modus kendetegnes ved at sende sin dokumentarist i marken for at undersøge et konkret problem eller situation. Dokumentaristen skal deltage på lige fod med de personer, vedkommende analyserer, og leve i deres verden, som de oplever den (Nichols, 2001: 105). Man har et antropologisk ærinde, hvor man typisk undersøger, hvordan en bestemt gruppe mennesker lever, og forsøger at dokumentere deres oplevelser gennem eksempelvis en jeg-fortæller, der henvender sig direkte ind i kameraet (Nichols, 2001: 106). Præmissen i denne form er, at

interaktionen og det, publikum ser i billedet, ikke ville være sket, hvis det ikke var for kameraet – altså en slags modsætning til den observerende form (Nichols, 2001: 108).

Den refleksive modus beskrives af Nichols som den mest selvkritiske. Her forsøger man nemlig ikke kun at formidle et budskab til publikum – man ønsker også at fortælle, hvordan man formidler sit budskab og er dermed meget bevidst om dokumentarens og dokumentaristens rolle (Nichols, 2001: 115). Man ønsker at gøre opmærksom på, at publikum skal se dokumentarfilmen for, hvad den er – nemlig en konstruktion eller repræsentation af virkeligheden.

I denne form sætter producenten selv spørgsmålstejn ved, hvad der kan beskrives som sandheden, når der er et kamera til stede. Man ønsker at gøre publikum opmærksomme på, at dokumentaren skal fortolkes på samme måde som andre film – nemlig ved at have en kritisk tilgang til, at dokumentaren viser en sandhed, selvom et kamera er til stede (Nichols, 2001: 115).

Den performative modus sætter ligesom den foregående modus spørgsmålstejn ved, hvad der kan defineres som sandheden. Når et kamera er til stede, og når der benyttes rekonstruktioner som virkemiddel, sætter den performative modus spørgsmålstejn ved, hvad viden og forståelse er. Med denne modus menes det, at viden og forståelse er subjektivt, og at forskellige mennesker har forskellige forståelser af virkeligheden (Nichols, 2001: 121).

Denne modus formidler en subjektiv sandhed, og derfor behøver dokumentarfilmen heller ikke oplyse om et specifikt objektivt problem, som flere af de andre modi (Nichols, 2001: 122). Den performative modus har ikke en retorisk tilgang, og derfor er det op til publikum selv at fortolke på den information eller de billeder, som dokumentarfilmen præsenterer dem for. Man ønsker i højere grad, at publikum skal adresseres følelsesmæssigt og ekspressivt frem for at fremlægge fakta (Nichols, 2001: 122).

De to næste modi er ikke til stede i *En fremmed flytter ind*, hvorfor vi ikke vil fokusere på dem i analysen. Derfor har vi også kun kort opridset teorien bag de to modi, da vi mener, at de alligevel bør præsenteres som en del af Nichols' teoretiske udgangspunkt.

Den observerende modus er karakteriseret ved, at man undersøger og filmer som en flue på væggen uden at bryde ind i begivenhedernes gang. Præmissen er, at det man viser i sin dokumentarfilm også ville være sket, hvis ikke kameraet havde været til stede (Nichols, 2001: 99).

Den poetiske modus er karakteriseret ved, at man ikke forsøger at fremsætte et specifikt argument, men i stedet at vise en stemning eller en følelse (Nichols, 2001: 93). Det betyder også, at det ikke er filmens handling, der er interessant men derimod æstetikken og fremstillingen (Nichols, 2001: 95).

FILMISK UDTRYK OG VISUELLE VIRKEMIDLER

En films endelige udtryk er resultatet af flere forskellige elementer, heriblandt filmens opbygning – dog er det ikke alene nok til at udgøre en fyldestgørende filmanalyse (Hansen, 2015: 134). En films udtryk kan opdeles i fem elementer, der tilsammen udgør det samlede udtryk: *Isenesættelse*, *cinematografi*, *klipning*, *lyd* og *visuelle effekter* (Hansen, 2015: 135).

Vi afholder os fra at redegøre for klipning da det ikke har en bærende rolle i vores analyse af dokumentarfilmen.

Filmens *iscenesættelse* indebærer alt fra hvilken scene eller rum filmen udspiller sig, til elementer som kostumer, makeup, måden der skuespilles, brugen af *specialeffekter* og *lyssætning*.

De forskellige scener i en film består af bestemte former for billedudsnit, som er en del af det, der kaldes cinematografien (Hansen, 2015: 135) Disse har forskellige betegnelserne alt afhængig af, hvor stor en del af den menneskelige krop der vises i billedet. De grundlæggende betegnelser lyder som følgende; *totalbillede*, *halvt-totalt*, *halv-nær*, *nær/close-up* og *ultra nært*. I totalbillede ser vi mennesket i fuld størrelse, i halv-totalt er menneskekroppen beskåret ved knæene og i halv-nær ved taljen. I nær/close-up vises ansigtet og i ultra nært zoomes der ind på eksempelvis et øje (Haastrup, 2009: 253). De forskellige billedudsnit kan desuden vises fra forskellige vinkler såsom oppefra i *fugleperspektiv* eller nedefra i *frøperspektiv*. Der skelnes også mellem kameraføring, som kan bevæge sig *panorerende*, i *tilt* hvor kameraet bevæger sig vertikalt om egen akse og i *tracking* hvor kameraet “kører”. Kameraet kan også være håndholdt, hvor billedet i modsætningen til tracking godt kan ryste og forekomme uskarpt (Haastrup, 2009: 254).

Også *lyden* spiller en særlig rolle for det, vi som publikum bliver præsenteret for visuelt. Lyd karakteriseres formelt i tre undergrupper: *tale*, *musik* og *støj*. Tale består af alt fra *indre* og *ydre monolog* til *voice-over*. Her er det relevant også at skelne mellem *diegetisk* og *ikke-diegetisk* lyd. Den diegetiske lyd indebærer den lyd, der naturligt er til stede i scenen inden for handlingen, og den lyd som karakteren umiddelbart også kan høre. Ikke-diegetisk lyd er derfor lyd som eksempelvis underlægningsmusik og kan kun høres af seeren (Hansen, 2015: 137). På samme måde gælder for lyden af støj, som både kan være med som en del af handlingen som eksempelvis trafikstøj, eller det kan være pålagt som en form for stemningsskabende ulmen.

Visuelle effekter indebærer alt det, som tilføjes i produktionen, det vil sige alt det, der bliver tilføjet til billedet i efterredigeringen (Hansen, 2015: 137). Dette kan også indebære begrebet *hypermediacy*, som Svendsen definerer som “en fremstilling, der skilter med at være båret af et multiplum af medier [...] En fremstilling, hvor mediernes tilstedeværelse bliver synlig” (Svendsen, 2015: 22).

Verfremdung

I det klassiske dramatiske teater handler det om, at tilskuerne skal investere sig selv i den følelsesmæssige rutschebane, som skuespillerens karakter kan gennemgå i løbet af et teaterstykke. Dette syntes den tyske instruktør Bertolt Brecht ikke om (Gyldendal - Den store danske, 2017). Han mente ikke, at publikum var i stand til at tænke, når de bare var simple observatører af en historie, som udspillede sig foran dem. Brecht mente også, at når publikum troede på det, der udspillede sig på scenen og bekymrede sig om karakterernes liv, blev de derved følelsesmæssigt involverede og mistede evnen til at bedømme og tænke selv. Dette havde Brecht brug for, at publikum var i stand til, da hans teaterstykker ofte var af en mere politisk karakter (BBC, 2018a). Derfor ønskede han, at publikum forblev objektive, og emotionelt distanceret, således at de var i stand til at fange og kommentere på de sociale stikpiller, der kunne forekomme i hans teaterstykker. For at dette kunne lade sig gøre, gjorde Brecht brug af en række teknikker, der mindede publikum om, at det var et teaterstykke de så, altså en repræsentation af livet (BBC, 2018a)

De teknikker han gjorde brug af, var blandt andet teknikken, der brød den såkaldte imaginære væg, der befandt sig mellem publikum og skuespillerne. Denne imaginære væg, blev også kaldt den fjerde væg (BBC, 2018b) Når Brecht gjorde dette, nedbrød han også illusionen om, at teaterstykket var en virkelig historie. Samtidig gik publikum fra at være simple observatører til at blive en aktiv del af teateroplevelsen. Når den fjerde væg nedbrydes, gøres det ofte ved at adressere publikum direkte. Skuespilleren kan altså midt i sin replik vende sin opmærksomhed ud mod publikum for at spørge dem, om han eller hun eksempelvis skal dræbe en anden karakter. Det er dog ikke kun i teaterverden, vi ser brud med den fjerde væg. Det er også meget populært inden for filmverden. Hvem kan eksempelvis glemme, da Kevin Spacey i rollen som Francis Underwood i serien *House of Cards* kigger direkte ind i kameraet og spørger publikum, hvad vi 'glor' på, eller da Leonardo DiCaprio i rollen Jordan Belfort i filmen *Wolf of Wallstreet* kigger ind i kameraet og forklarer os om hans børsvirksomhed, hvor han slutter af med at sige: "The real question is, was all this legal? Absolutely fucking not! But we were making more money than we knew what to do with". En anden teknik Brecht brugte til at bryde teatrets illusion var at lade skuespillerne bryde ud af karakter (BBC, 2018c). Skuespillerne kunne midt i en scene bryde ud af karakter for at kommentere på det, vedkommendes egen karakter sagde eller gjorde. En tredje teknik som Brecht gjorde brug af var at 'spoilere' fortællingen, inden det havde udspillet sig på scenen. Publikum vidste altså, hvad der ville ske, inden det var sket.

Disse nævnte teknikker er blot et par blandt mange, der falder ind under Brechts begreb *Verfremdung* (Kvam, 2012). Ordet *Verfremdung* er tysk og betyder 'at gøre noget fremmed'. De

ovennævnte teknikker er altså fremmedgørende teknikker, der skal sørge for, at vi ikke bliver for følelsesmæssigt påvirket, men at vi stadig kan være i stand til at tage stilling til det, vi ser og bedømme historien og karaktererne i den.

NARRATOLOGI - AT FORTÆLLE EN GOD HISTORIE

I podcasten *I et forhold med...* og i filmen *En fremmed flytter ind* er der flere lag af fortællinger, eller såkaldte fortællinger i fortællingen. Der er fortællingen om Casper Rieper-Holm som svindler samt fortællingen om Casper og Amandas forhold, som Amanda husker den. Endelig er der fortællingen om Amandas fortælling i filmen, hvor vi får indblik i, hvad der sker bag kameraet og dermed gøres opmærksom på, hvorledes fortællingen i filmen er skabt.

Derfor er det oplagt at spørge, hvad der gør disse forskellige fortællinger spændende og interessante. Hvordan skabes en god fortælling, og hvad er det vigtigste for, at den fanger publikum?

For at undersøge disse forhold har vi valgt at inddrage forskellige teoretikere, der har beskæftiget sig med narratologi og kunsten at fortælle en god historie. Vi bruger teori af Seymour Chatman og Annemette Hejlsted, der begge beskriver begrebet 'plot' og plottets betydning for fortællingen.

HVAD ER EN FORTÆLLING?

Aristoteles' *poetik* fungerer i dag som litteraturvidenskabens urtekst i undersøgelsen af en fortælling, herunder strukturen i narrativet. Poetikken blev formuleret som den rigtige måde at skrive digte på, og denne opfattelse fik også enorm indflydelse på europæisk litteratur og lever i dag videre i normen for god litteratur. Poetikken er et skrift om dramaet, herunder især tragedien, som Aristoteles anskuer i dimensioner kaldet *mythos*, der indebærer organiseringen af de forskellige begivenheder, som publikum møder dem, *logos* som er begivenhedernes oprindelige kronologiske rækkefølge, og *praksis* som er handlingen.

Handlingen er fortællingens grundstof (Hejlsted, 2007: 18). En fortælling består altså i sin enkelhed af en begivenhed, der ændrer den statiske tilstand forud for begivenheden (Hejlsted, 2007: 52). Med andre ord er der ikke nogen historie at fortælle uden noget, der afviger fra den normale og til dels kedelige hverdag: "Gentagne dage med de samme aktiviteter skaber ingen historier. De er normen" (Hejlsted, 2007: 61). Med andre ord definerer Aristoteles også dette som *begyndelse, midte og slutning*. Begyndelse er "[...] ikke selv en effekt af noget forudgående, men [begyndelsen har selv] en effekt, således at noget nødvendigvis må følge efter" (Hejlsted, 2007: 18). Midte er på den måde

et resultat af begyndelsens effekt og midten indebærer selv en effekt, som skaber noget følgende og som resultat dermed også skaber en slutning. Slutningen forudsætter ikke selv noget følgende (Hejlsted, 2007: 18). En fortælling er altså afhængig af en historie, der igen er afhængig af en begivenhed, som ændrer den kedelige hverdagsrutine.

Den begivenhed, der ændrer ved tilstanden forud for begivenheden og skaber plottet, er som oftest en handling. Det kan enten være en eller flere personers handling eller en udefrakommende begivenhed, som karaktererne ikke kan styre (Hejlsted, 2007: 48). Det kunne eksempelvis være naturkatastrofer, en økonomisk krise eller en epidemi.

Det er dog ikke nok med én enkelt begivenhed eller handling for at skabe et plot og en fortælling. Begivenheden skal sættes i relation til en anden begivenhed før, den får betydning og skaber et plot (Hejlsted, 2007: 48). Denne tankegang læner sig op af Aristoteles' definition af et plot (mythos), som nævnt i ovenstående indeholder en begyndelse, en midte og en slutning (Chatman, 1989: 43). Forskellen på en fortælling og en historie finder vi i den strukturalistiske teori, hvor der skelnes mellem begreberne *historien* (indholdet) og *diskursen* (udtrykket). De to begreber dækker over, hvad historien handler om, og hvordan den fortælles (Chatman, 2004: 99). Det er i gengivelsen af historien, at en fortælling bliver skabt. Når en begivenhed, der afviger fra hverdagens rutine, finder sted, så er der en historie, men det er først, når den gengives og formidles videre til andre, at der er tale om en fortælling.

På den måde kan selve historien og fortællingen også afvige fra hinanden ved eksempelvis, at ændre i rækkefølgen af begivenheder og informationer. Denne afvigelse lægger op til en præsentation af to nye begreber, som Chatman betegner som *discourse-time* (diskurstiden) og *story-time* (historietiden), der henholdsvis beskriver den tid, det tager at fortælle historien, og den tid, som historien i sig selv varede (Chatman, 1989: 62). De begreber vil vi fremover henvise til som henholdsvis *fortælle tid* og *fortalt tid* (Brask og Gradenwitz, 1995: 218). Til fortælle tid supplerer Annemette Hejlsted også, at det er “[...] den tid, hvori fortælleren befinder sig i forhold til det fortalte” (Hejlsted, 2007: 138).

SJUZET OG FABULA (PLOT OG STORY)

Begivenhederne i en fortælling kan forekomme i en bestemt rækkefølge. I den moderne litteraturteori skelnes der imellem rækkefølgen af begivenheder, som bliver præsenteret for læseren, og den faktiske kronologiske rækkefølge af begivenhederne. Disse kaldes *sjuzet* og *fabula*, hvor sjuzet indebærer det tidslige forløb, som bliver præsenteret for publikum og fabula er begivenhederne, som de udspiller sig kronologisk. Her er det vigtigt at pointere, at fabula også

indebærer den kronologiske sammenhæng, som opstår hos modtager - det vil sige den mellemregning, modtager selv skaber fra eksempelvis A til C i en fortælling. I den filmteoretiske verden kan sjuzet og fabula også betegnes som *plot* og *story*. I denne sammensætning af plot kan der også opstå *anakronier*, der grundlæggende er fortællinger i fortællinger, og som indebærer “uoverensstemmelse mellem sjuzet (plot) og fabula (story)”, “bevægelser frem og tilbage i fortællingen” og “et system af fortællinger inden i hinanden” (Hejlsted, 2007: 146-147).

FORTÆLLETEKNIK

I ethvert narrativ eksisterer der en eller anden form for fortæller. For, at bestemme fortællingens fortæller, er det nødvendigt at analysere de ytringer, der forekommer i fortællingen. Herunder hvem der taler, hvorfra og hvornår (Hejlsted, 2007: 134) I litteraturens verden skelner man altid mellem forfatter, fortæller og karakter. Forfatteren kender vi som den person, der alene eller kollektivt har skabt fortællingen. Forskellen mellem fortæller og karakter opstår i fortællerens rolle, som den der beretter om miljø og personer, og som også er adskilt fra karaktererne i tid og rum - medmindre det er en jeg-fortæller, som oftest selv indgår i den fremstillede verden. Et sådant eksempel finder man i litteraturens verdens eksempelvis i selvbiografiske romaner. I analysen af fortæller indgår der en række kategorier, som er medbestemmende for den synsvinkel, der bliver fortalt. Dette kan enten være *udvendigt* syn, som indbærer anskuelser om personer udefra eksempelvis påklædning og udseende. Omvendt betegner *indvendigt* syn, at fortælleren også har adgang til personernes tanker og følelser (Hejlsted, 2007: 135). Desuden kan en fortæller have *medsyn* og *bagudsyn*. Medsyn betyder at fortælleren “befinder sig samtidig med, at handlingens begivenheder udspiller sig” (Hejlsted, 2007: 137) Principielt set kan en fortæller med medsyn kun berette om og fra den aktuelle begivenhed, det vil sige, at en sådan fortæller ikke kan berette om fortid eller fremtid. En fortæller med bagudsyn befinder sig kronologisk set efter begivenheder og kan på den måde berette frit om den tid som “går forud for det punkt hvorfra fortællingen berettes” (Hejlsted, 2007: 137). Helt grundlæggende skelnes der også mellem *implicitte* og *eksplicitte* fortællere. Den implicitte fortæller tilkendegiver ingen følelser eller meninger om hverken karaktererne eller den verden, der berettes om. Den eksplicitte fortæller kan derimod både være en del af den verden, der berettes om, men også stå uden for fortællingen og tilkendegive meninger om verden (Hejlsted, 2007: 139). I skabelsen af den gode fortælling kan der blandt andet gøres brug af forskellige virkemidler som *suspense* og *surprise*. Suspense kender vi som langsom opbygning af spænding: “Suspense is usually achieved in part by foreshadowing-hints of what is to come” (Chatman, 1989: 59), hvorimod surprise kommer som en overraskelse for både publikum og karakteren.

GENREKONVENTIONER OG PARATEKSTER

Når man sætter sig godt til rette i sofaen, i biografædet eller i yndlingslænestolen for at nyde en god historie, så har man nogle helt klare forventninger til måden, historien bliver fortalt på. Om det er en film i fjernsynet, et radioprogram eller gennem en bog, så har hvert medie sine karakteristiske muligheder, og publikum møder det bestemte medie med nogle helt særlige krav og forventninger. Dog ikke kun på grund af mediet. Historiens genre indikerer også, hvad vi som publikum kan regne med vil ske.

Uanset om det er radio eller TV, gys eller komedie, så ved vi i store træk, hvad historien handler om, og hvordan den vil blive fortalt. I lydmedierne arbejdes der selvfølgelig med lydeffekterne for at sætte stemningen og formidle historien, mens filmmediet har flere muligheder i form af den visuelle dimension. Der er nogle helt generelle træk, der går igen og er kendetegnende ved fortællekunsten, men måden fortællingen formidles afhænger af både genre og medie, som hver især opstiller forskellige muligheder og udfordringer samt forventninger fra publikums side. Men genrene ændrer sig hele tiden. De bliver blandet, og der opstår hybridgenrer. Det enkelte værk er et eksempel på en given genre, men det er samtidig også med til af (re)definere genren (Lauridsen, 2015: 36). Genren udvikler sig altså i et samspil mellem nye udviklinger og gamle genrekonventioner (Lauridsen, 2015: 37).

Der findes mange forskellige genrer. Nogle er mest teoretiske og andre er mere praktiske genrer (Lauridsen, 2015: 37). Eksempelvis kan en genredefinition i teorien opstille bestemte kriterier, som ikke nødvendigvis altid overholdes i praksis. På samme måde kan der være genrer, der er så specifikke eller måske alt for generelle, at der ikke kan formes en teori om netop denne genre. Genrer som disse kunne være Netflix' genrekategorisering, der skal gøre det lettere at give anbefalinger til brugerne (Lauridsen, 2015: 38). Disse genrer kan være helt specifikke såsom 'udenlandske satanistfilm fra 1980'erne', eller de kan være mere generelle genrer som 'film med stærke kvinder'.

De praktiske genrer anvendes især af distributørerne, fordi det gør det nemmere at afstemme publikums forventninger til værket. Distributørerne kan informere om genren. Både bogstaveligt på skrift eller symbolsk gennem billeder og grafisk udtryk gennem såkaldte *paratekster*, der bliver publikums guide til, hvad de kan forvente, inden de overhovedet er gået i gang (Lauridsen, 2015: 38). Parateksterne er alle de tekster, der omgiver værket og er med til at genrebestemme værket og afstemme publikums forventninger. Ifølge Gerard Genette findes der to typer paratekster: *Peritekster* og *epitekster* (Genette, 2010: 96). De to typer paratekster beskriver henholdsvis tekster i

værket (indholdsfortegnelse, forside, rulletekster og lignende) og tekster uden for værket (anmeldelser, plakater, hjemmesider og lignende).

GENREKONTRAKTEN MELLEML VÆRKET OG PUBLIKUM

For publikum bliver parateksterne en måde at genrebestemme et værk på forhånd, og den genre skaber nogle specifikke forventninger til værket hos publikum. På den måde kan genren siges at være en aftale eller en form for kontrakt mellem afsenderen, der lover at levere, og publikum, der ved hvad de kan forvente (Lauridsen, 2015: 38).

Den mest generelle aftale mellem publikum og afsender går som oftest på, hvorvidt værket er fakta eller fiktion. Det er dog muligt, at et værk blander fakta og fiktion, hvorved det bliver sværere for publikum at afgøre præcis, hvad de kan forvente af værket (Lauridsen, 2015: 39). Værker, der således på samme tid både lover publikum fakta og fiktion, indgår to aftaler med publikum: Det er sandt, men det er samtidig også fiktion. I de tilfælde er der tale om en *dobbeltkontrakt* mellem værk og publikum (Behrendt, 2006: 19+20). Især parateksterne har betydning for den kontrakt, værket indgår med publikum (Behrendt, 2006: 28). Derfor kan publikum nemt blive snydt, hvis parateksterne lægger op til eksempelvis fiktion, men værket viser sig at være mere faktisk. Derfor skal publikum være opmærksomme på alle tegn, der indikerer, hvilke aftaler værket indgår med sit publikum (Behrendt, 2006: 38). Det gælder fakta- og fiktionskontakter i både epi- og periteksterne.

Som forfatter eller instruktør kan det være svært ikke at afvige fra de teoretiske genrer og blande dem, som det passer til værket og fortællingen, da de jo netop er teoretiske og ikke praktiske. Dermed er de blot ment som et udgangspunkt for en generel definition af forskellige typer værker, der ligner hinanden - men som sagtens ligeså kan være forskellige på nogle punkter (Lauridsen, 2015: 36). Desuden er det heller ikke forbudt at bryde med publikums forventninger og krav til formidlingen af fortællingen. Men hvad sker der, når man blander forskellige genrer i samme fortælling og dermed bryder med publikums forventninger? Og hvad sker der, når samme fortælling flyttes fra et medie til et andet? Er der stadig de samme forventninger, eller er det nye genrekonventioner, der gælder?

Hvert medie har sine karakteristiske genrer med hver sine genrekonventioner. Typisk forbindes konkrete genrer med ét bestemt medie. Eksempelvis er film, der vises i biografen, historisk set oftest fiktionsfilm, mens tv-mediet er mere kendt for faktagenrerne - selvom fiktion heller ikke ses sjældent i dette medie (Lauridsen, 2015: 36).

BRUD PÅ KONVENTIONER, KONTRAKT OG FORVENTNINGER

Måden hvorpå genrer defineres og værker kategoriseres er en cirkulær bevægelse - vi kategoriserer værket på baggrund af de forskellige genrekonventioner, men samtidig defineres genrene på baggrund af forskellige værkers ligheder (Lauridsen, 2015: 40). Derfor kan det også være svært at kategorisere et værk, der bryder med publikums forventninger til genren, eller at definere en ny genre på baggrund af ét enkelt værk, der fremstiller en ny form for hybridgenre.

Overordnet set har man ofte skelnet mellem fakta og fiktion i medieforskningen, men på baggrund af udviklingen i især dokumentargenren, hvor der brydes med de klassiske genreforventninger ved at blande elementer fra fakta- og fiktionsverdenen, kan det være svært at skelne mellem, hvad der er fakta fra fiktion.

Den klassiske dokumentar var et udtryk for et ønske om at formidle hændelser, som de udspillede sig foran kameraet. I dag ønsker dokumentarister i højere grad at udfordre de klassiske genrekonventioner og skabe hybrider mellem fiktion og fakta. Dokumentargenren oplever i stigende grad, at grænsen mellem fiktion og fakta brydes, og at dokumentarister ved hjælp af forskellige virkemidler dramatiserer begivenheder og rekonstruerer dem for mere intense og spændingsfyldte dokumentarfilm (Christiansen og Rose, 2016: 5).

Det er *En fremmed flytter ind* et godt eksempel på. Faktaelementet er nedprioriteret og i stedet er fokus på at fortælle en emotionel historie gennem rekonstruerede scener, dramatisk underlægningsmusik og krydsklipping, der springer i tiden. Denne dokumentar låner fra fiktionens verden, og det gør det svært for publikum at skelne mellem, hvad der er fiktion, og hvad der fakta. Andre eksempler på denne tendens er dokumentarfilmen *Guldbrandens Præsident*, der også benytter filmiske virkemidler som eksempelvis slow-motion, dramatiseret musik og en voice-over, der taler i dramatiske vendinger, samt dokumentarserien om Københavns Lufthavn, der også indeholder længere sekvenser med spændingsfyldt musik og en voice-over, der pirrer publikums nysgerrighed ved at stille spørgsmålstejn ved de hændelser, der bliver vist (Christiansen og Rose, 2016: 5).

REMEDIERING

Jacob Greve fortæller, at af alle de film vi ser i biografen er op mod 50 procent filmatiseringer af romaner eller anden litteratur (Greve, 2012: 343). Men hvad sker der, når man forsøger at remediere en fortælling fra et medie til et andet?

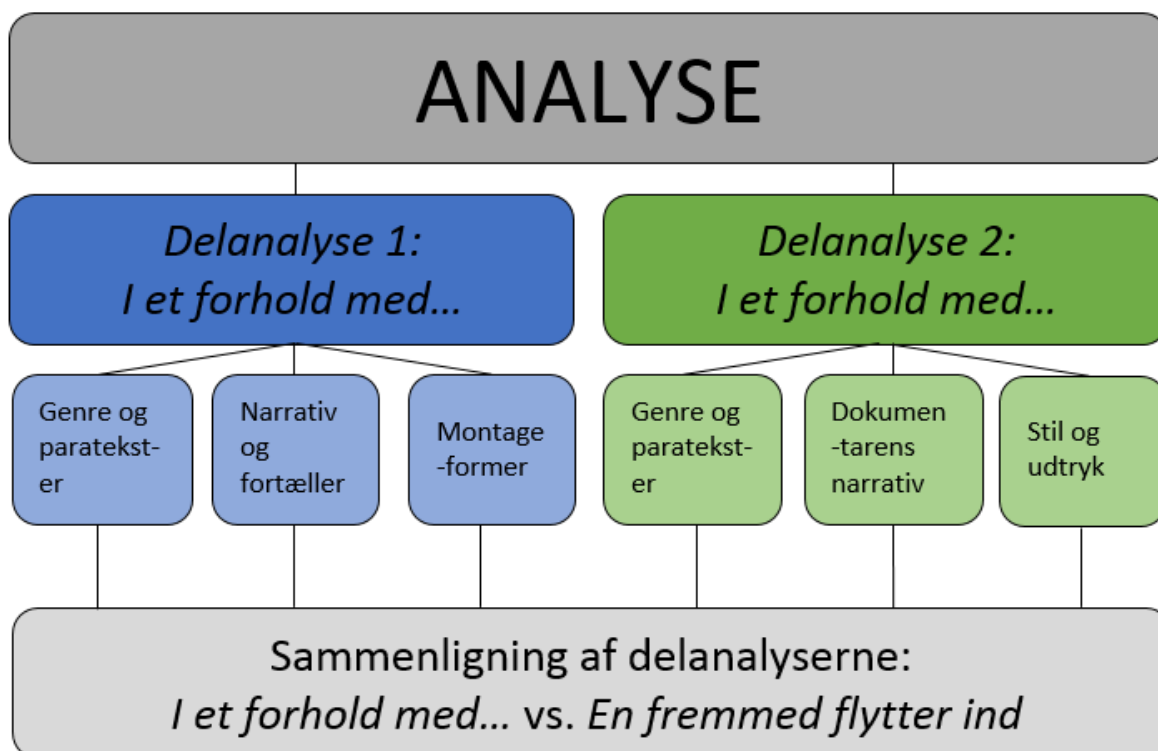
Man kan tit komme ud for at høre en biografgænger, der har en mening om remediering fra bog til film. ”Bogen var bedre!”, eller ”jeg syntes, at filmen mangler mange detaljer, som bogen havde med”. Ifølge Greve kan dette skyldes, at ved en remediering fra et litterært værk til en film, har seeren dannet sig sin egen forståelse af værket, og derfor kan det være let for seeren at udpege uoverensstemmelser som fejl og mangler. Det har også været tradition, at man som publikum vurderer remedierede historier ud fra, hvor tro filmversionen har været over for bogen. Derfor ender man ofte med at vurdere filmen negativt (Greve, 2012: 344).

Beskrivelsen af hvad remediering er forklares ved at kigge på det engelske ord for remediering. På engelsk bruger man udtrykket *adaption*. Adaption er den bearbejdelse der foregår, når man overfører et værk fra et medie til et andet. Adaption bliver også brugt i biologiens verden. Her handler det om, hvordan en organisme eller gevækst tilpasser sig ændrede omgivelser. På samme måde i film skal en historie eller en fortælling tilpasse sig nye omgivelser, når den, som *I et forhold med...*, skal overgå fra podcast- til filmmediet. Når man foretager en remediering, skal man have in mente, at man ikke bare kan overføre teksten til billede, og derfor vil det altid være en fortolkning af teksten, som manuskriptforfatteren og instruktøren har foretaget.

Der vil derfor også være valg, som de har skulle foretage, der har gjort, at filmens version måske ikke stemmer overens med seerens subjektive fortolkninger. Derfor giver det også bedre mening at stille spørgsmål til netop disse fortolkninger og valg, instruktøren og manuskriptforfatteren har foretaget frem for at se på de mangler, der kan være i remedieringsprocessen. Remediering eller adaption er altså en proces, hvor manuskriptforfatteren og instruktøren skal tilpasse en historie fra et medie til et andet.

ANALYSE

Nedenstående model har til formål at illustrere, hvordan vi vil strukturere vores analyse, og hvordan den leder videre til den senere diskussion.



Vi vil dele vores analyse op i to separate delanalyser. Først en analyse af podcasten *I et forhold med...*, og dernæst følger en analyse af dokumentarfilmen *En fremmed flytter ind*.

Hver delanalyse er delt yderligere op i tre forskellige underpunkter: Genrebestemmelse, analyse af narrativ samt analyse af fortællingens stil og udtryk.

På baggrund af de to delanalyser vil vi efterfølgende sammenligne de to fortællinger. Ved at holde podcasten op mod dokumentarfilmen og -serien, vil vi analysere os frem til de vigtigste punkter, hvor fortællingerne adskiller sig fra hinanden. Det gør vi for at finde ud af, hvilken betydning de forskellige mediers muligheder og begrænsninger har haft for fortællingernes vinkel på narrativet og udtryksformen.

I den afsluttende sammenligning følger vi samme opdeling i underpunkterne genre, narrativ og fremstilling, dog med udvalgte fokuspunkter, der er relevante for sammenligningen.

DELANALYSE 1: I ET FORHOLD MED...

Vi vil inddele denne delanalyse af Third Ears podcast ud fra de tre fokuspunkter: Genre, narrativ og fremstillingsform.

Først vil vi analysere podcastens genre ud fra forudbestemte genreangivelser, podcastens paratekster samt de genrekontrakter, som podcasten indgår med lytteren.

I forhold til podcastens narrativ vil vi analysere på både komposition og fortællerstemmernes betydning for narrativets vinkel og valg af temaerne. I forhold til fortællerstemmerne og de tilstedeværende karakterer vil vi også analysere podcastens troværdighed i forhold til den fortælling, den formidler.

Afslutningsvis vil vi analysere podcastens fremstillingsform - herunder monteringsformerne og den måde lyden bliver brugt til at understøtte fortællingen.

GENREBESTEMMELSE AF I ET FORHOLD MED...

Podcasten kan defineres som værende en radiomontage. Dens faktuelle og dokumentariske sæt af lyde, der monteres, iscenesætter materialet således, at det giver oplysning gennem oplevelse. Det er i overensstemmelse med radiomontagens genretræk. Fortælleren har desuden en central rolle i radiomontagen, hvor den gode fortælling er i højsædet. Third Ear-værten Krister Moltzen er som historiefortæller og journalist afgørende for fortællingens udartning. Han vælger at tilrettelægge fortællingen således, at kærlighedshistorien om Amanda og Casper er i fokus. Samtidig er det en fortælling, der giver lytteren oplysninger om forholdets udvikling gennem en lytterenlig oplevelse. I podcasten kan der ligeledes spores elementer fra radiomontagens rødder. Særligt høre billedet kan der tydes mange elementer fra. I høre billedet styres udsendelsen af den tilrettelæggende journalist, hvilket vi har plæderet for ligeledes er tilfældet i podcasten, hvor Moltzens funktion som tovholder er fremtrædende. Uagtet at Moltzen har kærlighedshistorien om de to i fokus, er fokuset ligeledes på Amanda og hendes oplevelse af forholdets udvikling. I høre billedet er mennesket det primære, selvom den tager afsæt i begivenheder, hvilket står i kontrast til reportagen, hvor begivenheden er det såkaldte vækstpunkt. Portrættet af mennesket Amanda kunne dog godt have fyldt en større rolle i podcasten såvel som hendes kærlighedsliv, der nuvel tager afsæt i de mange begivenheder, som Casper enten har støbt eller er en central figur i.

I featuren er journalistens egne sansninger og indtryk en grundsten. Moltzen kan ikke just siges at udtrykke disse, da det lades være op til Amanda. Moltzen sætter rammerne, men de nærmere beskrivelser er Amanda ansvarlig for. Moltzen kunne lige så godt have vinklet fortællingen og haft

et andet tema i centrum, der havde gjort podcasten til en feature frem for temaet en kærlighedshistorie. Emner der kunne have indikeret, at podcasten var en feature ville have haft Casper, og måden hvorpå han kunne bære sig ad med sine svindelnumre, som en mere dominerende faktor. Temaet havde nærmere været, hvordan det er at være i et forhold med en kriminel eller lignende.

Et moderne træk ved radiomontagen er som tidligere nævnt dens refleksivitet. Til selve fortællingen om kærlighedsdramaet knytter der sig implicit nogle spørgsmål, der fordrer, at lytteren påbegynder en refleksiv proces. For hvad var Caspers reelle hensigt med Amanda og var hans følelser for hende oprigtige? I sammenfatningen i slutningen af podcasten lægger Moltzen ligeledes op til en refleksion hos lytteren og ikke mindst hos Amanda: ”Tilbage står kun et enkelt spørgsmål. Et spørgsmål som Amanda nok aldrig finder noget entydigt svar på” (Third Ear, 2013: 01:00:35) Amanda stiller derefter det nærliggende spørgsmål, som lytteren tillige kan fundere videre over: “Hvorfor?”

Lytteren kan herefter fundere over, hvorfor han gjorde det? Hvorfor være en anden end Casper Rieper-Holm?

Før podcasten tager hul på de syv problemer i Amanda og Caspers forhold indledes der desuden med en form for rammesætning, som giver lytteren et indblik i, hvilken historie det er, som podcasten skal til at fortælle. Her høres lydclip fra den ikoniske kærlighedsfilm *Casablanca* samt Moltzen, der taler om 'store' kærlighedshistorier (Third Ear, 2013: 00:00:00-00:02:07). Både filmens musik og de udvalgte replikker vil hurtigt for mange lyttere til at genkende referencen til *Casablanca*-filmen, og dette skaber fra start en genkontrakt - hvis lytteren genkender referencen til filmklassikeren, så ved lytteren også, at den forestående podcasthistorie kommer til at omhandle en kærlighedsfortælling, og at den ikke kommer til at ende lykkeligt. Med andre ord benyttes denne indledende kobling til *Casablanca* til at forberede lytteren på, hvad der venter; et kærlighedsdrama, hvor de to elskende ikke ender med at få hinanden.

Fokus er således fuldt ud på selve kærlighedshistorien - og altså ikke på aspektet omkring svindel. Det samme ser vi i parateksterne, der omkranser podcasten. De beskrivelser af podcasten, der findes i Third Ears arkiv på henholdsvis deres hjemmeside (Third Ear, 2013) og i mobilapp'en, nævner på intet tidspunkt svindleri. I stedet beskrives fortællingen udelukkende som en kærlighedshistorie, og udeladelsen af aspektet om svindel har en betydning for lytterens forventning til genren. Samtidigt har dette også en betydning for, hvordan lytteren oplever historien, og hvis parateksterne på forhånd

havde afsløret, at historien omhandlede en svindler, så ville den store afsløring mod podcastens slutning ingenlunde have samme effekt.

ANALYSE AF PODCASTENS NARRATIV

Komposition

Podcastens komposition er bygget op omkring syv problemer i Amanda og Caspers forhold; Caspers snobbete familie, Caspers bilulykke, Caspers forsømte datter, Caspers ekskone der har kidnappet datteren, Amandas ekskæreste, der stalker og chikanerer hende, Caspers hashsmugling og sidst men ikke mindst... at Casper har opdigtet det hele.

Problemerne bliver præsenteret enkeltvis i kronologisk orden, og historiefortællingen er således sat sådan op, at lytteren får præsenteret problemerne i den samme rækkefølge, som Amanda oplevede dem - fortællingens sjuzet svarer således til det reelle hændelsesforløb. Det betyder, at afsløringen omkring Caspers løgnehistorier først finder sted i slutningen af podcasten, og at denne selvsagt fungerer som historiens klimaks. Afsløringen kommer på sin vis til at underminere alle de øvrige seks punkter, da de alle har været 'uvirkelige' og et resultat af Caspers opdigtede historie.

Foruden den chokeffekt, der udløses hos lytteren i forbindelse med afsløringen, så medvirker denne opbygning også til at fastholde spændingen gennem hele fortællingen. Såfremt det allerede fra start var blevet afsløret, at Casper havde opdigtet det hele, så havde de øvrige seks problemer, som bliver gennemgået, i virkeligheden været overflødige, idet lytteren i så fald havde vidst, at de ikke var virkelige. Med den valgte komposition motiveres lytteren således til at følge med hele vejen igennem. Desuden – og måske vigtigst af alt – gør denne komposition, at lytteren bliver trukket igennem historien, præcis ligesom Amanda oplevede den.

Resultatet heraf bliver, at lytteren bliver sat i en medoplever-position. Dette skyldes især, at historien fortælles i præsens, og at Amandas beretning derved bliver fortalt som en rekonstruktion. Lytteren bliver inviteret indenfor i denne rekonstruktion, så lytteren får en fornemmelse af selv at være til stede i historien, som imiteres at foregå netop nu. Dette er uhyre essentielt, da det skaber en stor mængde indlevelse i fortællingen.

Som redskab til at overskueliggøre podcastens komposition og forløb har vi udarbejdet et skema, hvor vi har inddelt podcasten i 18 sekvenser (Bilag 1).

I indledningen påpeger Moltzen, at virkelighedens kærlighedshistorier aldrig er nær så dramatiske, som dem vi finder i film, men herefter skaber han suspense gennem replikken: ”Det er i hvert fald

sådan, jeg troede det var” (Third Ear, 2013: 00:02:02). Med dette lægges der op til, at den følgende historie rent faktisk godt kan tangere de store kærlighedsdramaer, vi ser på film, og at der dermed er tale om en helt ekstraordinær og usædvanlig historie. Der findes også senere i podcasten referencer til den klassiske kærlighedsfilm. Den første findes, da Moltzen siger: ”Hvis det her havde været en kærlighedsfilm fra 1940'erne, så ville det være sådan cirka nu, at kameraet havde panoreret over på gardinerne, og vi fadede over til næste morgen” (Third Ear, 2013: 00:17:13).

Kamerapanorering er selvfølgelig ikke mulig på grund af den manglende billedside, men i stedet imiterer podcasten efter denne replik den ikoniske musik fra Casablanca og lader den spille nogle sekunder uden snak eller andet henover. Senere i podcasten findes endnu en kobling til kærlighedshistorier på film (ikke specifikt til Casablanca her), da Amanda siger: “Jeg har det som om, jeg sådan har været med i en film eller et eventyr” (Third Ear, 2013: 01:00:30). På denne måde skabes der igen en sammenligning mellem den opdigtede kærlighedshistorie i en film og den virkelige historie, som bliver fortalt i podcasten.

Samtidigt kommer denne kobling mellem fakta og fiktion efter afsløringen til sidst i podcasten, hvor vi finder ud af, at Casper har opdigtet alt det, som deres kærlighedshistorie er bygget på, til at skabe en ambivalens hos lytteren - for hvor 'virkelig' er Casper og Amandas kærlighedshistorie, når det kommer til stykket? Referencen til filmverdenens opdigtede kærlighedshistorier kommer derfor også til at fungere som en form for ironisk kobling, der opmuntrer til refleksion over, hvorvidt Amanda og Caspers kærlighedshistorie måske i virkeligheden befinder sig i et limbo mellem fakta og fiktion.

Selve historien er selvfølgelig virkelig, fordi den rent faktisk har fundet sted i den virkelige verden, men samtidigt har den hele tiden været baseret på de utallige opdigtede problematikker og karakterer, som Casper har skabt - præcis ligesom man ville have gjort, hvis man skulle skrive manuskriptet til en kærlighedsfilm.

Efter præsentationen af de første seks problemer samt afsløringen der er koblet sammen med problem nummer syv følger fem afsluttende sekvenser. Først konfronterer Amanda Casper og smider ham ud af lejligheden (Bilag 1: Sekvens 15), og derefter følger en lang sekvens (Bilag 1: Sekvens 16), hvor Amanda reflekterer over, hvordan Casper kunne lykkes med at snyde hende på den måde. Hun fortæller om, hvordan hun gennemgik alle Caspers mange løgne, og hvordan det lidt efter lidt gik op for hende, hvordan han havde båret sig ad.

Denne sekvens får således et meta-aspekt, idet Amanda fortæller historien om, hvordan hun trevlede Caspers opdigtede historier op. Amanda og fortælleren går alle problemerne igennem og

forklarer, hvordan og hvorfor Casper har sat dem op, og det bliver tydeligt, at hele denne sekvens er med for at give lytteren svar på det spørgsmål, som uundgåeligt indfinder sig efter afsløringen; hvordan har Casper dog båret sig ad med det?

Fortællerstemmer

Tilrettelæggelsen af de syv problemer, som er instrumentel for fortællingen, står studiefortælleren Moltzen for. Han har således funktionen som tovholder for podcastens udfoldelse og udformning, ligesom han er garant for en overordnet forståelse af hele historien. Grundlæggende består hans opgave i at forvandle Amandas historie til en lytterenlig fortælling. Han repræsenterer derfor strukturen og lytteren. Moltzen er historie- og studiefortælleren, der på bedst mulig vis skal få Amandas beretninger til at slå gnister. Som vært sætter Moltzen rammerne, og Amanda verificerer Moltzen som historiefortæller og personliggør desuden fortællingen. Der er således en essentiel kobling mellem Moltzen og Amanda - fortællingen om Amanda havde ikke været den samme uden Moltzen og omvendt.

Moltzen fremtræder som alvidende i kraft af hans store indsigt i fortællingens udartning, og Amandas ageren og tanker i de respektive situationer og de tilstande, som hun dertil befinder sig i. Moltzen sætter som nævnt yderligere rammerne for, hvad Amanda efterfølgende beretter om uden at stille hende spørgsmål. Alt dette bevidner, at Moltzen er en fortæller med autoritet. Hans autoritet kommer ligeså til udtryk, idet han selv tilføjer adjektiver til beskrivelserne af situationer: ”Hun bliver nødt til at vide præcist, hvordan Casper har båret sig ad med at snyde hende så voldsomt” (Third Ear, 2013: 00:51:45). Moltzen sætter rammerne, og det dertilhørende oplæg indbyder til, at Amanda nu skal fortælle om, hvordan Casper snød hende. Eksemplet illustrerer tillige, at Moltzen ved, at det lå Amanda på sinde at vide nøjagtig, hvordan Casper bar sig ad. Moltzen træder også frem i eksemplet, når han siger: ”så voldsomt”. Ved dette ordvalg gradbøjer Moltzen, i hvilket omfang Amanda er blevet snydt. I få tilfælde træder Moltzen ydermere frem som fortolker. Han fortolker eksempelvis på videoen, hvor Casper optræder: “Der er sådan en barnlig glæde hos Casper på den video.” (Third Ear, 2013: 01:02:02)

Moltzen indleder gennem fortællingen de enkelte scener, som derefter bliver beskrevet nærmere og personliggjort af Amanda. Nogle steder i fortællingen afslutter han dem ligeledes: ”Det er sådan en aften, som Amanda bestemt ikke har lyst til at tage hjem fra” (Third Ear, 2013: 00:15:30). I dette eksempel fungerer afslutningen både som en sammenfatning af scenerne, der går forud, og en indledning til det forestående.

Uagtet at Amanda synes at indtage rollen som medfortæller, har hun også autoritet i kraft af hendes personlige og detaljerede beretninger. Beretningerne indeholder informationer om hendes og Caspers ageren såvel som hendes følelser og tanker i de respektive situationer. En væsentlig årsag til, at Amanda får autoritet i fortællingen er hendes levering af disse beretninger. Hun sår aldrig tvivl omkring sin hukommelse, og det betyder, at hun efterlader et stærkt og sandfærdigt indtryk. Amanda fortæller sine erindringer i præteritum, hvilket forekommer naturligt. Hun afviger dog ikke fra Moltzens såkaldte sceneudlæg, der gennemgående fortælles i præsens. Lytteren er velvidende om, at det er en historie om et længerevarende kærlighedsforløb, som har fundet sted, da det bliver præsenteret i starten. Det står dog ikke i vejen for Moltzens brug af præsens. Det faktum, at Moltzen fortæller i præsens, betyder, at begivenheder får en form for levendegørelse.

Når Moltzen fortæller i præteritum, er det hovedsageligt, når han gengiver de tidligere begivenheder i det kronologiske forløb og opremser de problemer, som lytteren er blevet præsenteret for. Ved at rekonstruere begivenhederne i præsens afgiver Moltzen et indtryk til lytteren. Et indtryk af, at fortællingen er undervejs og dynamisk. Amandas brug af præteritum influerer ikke på Moltzens fortællermåde, da hendes funktion er af anden karakter.

Moltzen bryder en gang med det kronologiske forløb og sin fortællerrolle. Han starter og slutter podcasten med at inddrage sig selv og sine betragtninger om kærlighedshistorier i en bred forstand, hvilket fungerer som en fin introduktion til og afrunding af selve fortællingen. ¾-del inde i fortællingen, da Caspers fulde navn for første gang nævnes, indtræder Moltzen som privatperson og ikke som historiefortæller. Han indleder sin indtrædelse: "Her bliver jeg nok nødt til lige at sige noget - en lille indrømmelse måske" (Third Ear, 2013: 00:45:45) og konstaterer derefter, at det ikke er første gang, han er stødt på navnet. Effekten af dette korte opbrud med det kronologiske forløb er stor. Moltzen kommer først og fremmest bestemte lyttere i forkøbet med sin tilbageholdt viden qua, at mange lige så vil finde navnet bekendt i modsætning til Amanda. Han styrker tillige sin autoritet som fortæller, da han viser, at han er i stand til at komme med eksplicite personlige indvendinger til fortællingen.

Udover Moltzen, der fungerer som fortæller, og Amanda, der beretter om sin historie, findes der en række andre stemmer i podcasten. Disse tilhører Caspers opdigtede familiemedlemmer og Amandas ekskæreste, som jo i virkeligheden alle sammen er Casper, og som har kommunikeret med Amanda gennem henholdsvis Facebook- og SMS-beskeder. Da det selvsagt ikke er muligt at fremvise beskederne i den billedløse podcast, bliver disse i stedet læst op for lytteren. Oplæsningen bliver foretaget af forskellige stemmer sådan, at beskederne fra Caspers ven, Michael Ibber, bliver læst op

af en voksen mandlig stemme, beskederne fra Caspers ekskone bliver læst op af en voksen kvindelig stemme, beskederne fra Caspers datter bliver læst op af en lille pige og så videre. På denne måde får lytteren et indtryk af de forskellige karakterer, hvilket ikke havde været tilfældet, hvis Moltzen blot havde refereret, hvad de forskellige personer havde skrevet.

Tilføjelsen af de forskellige stemmer medvirker således til, at lytteren bedre kan skabe sig en forestilling om de forskellige personer og deres personlighed. Eksempelvis giver stemmen der er valgt til at oplæse datterens beskeder en idé om, hvor gammel hun er, mens tonelejet der benyttes af stemmen, der oplæser ekskonens beskeder giver et klart negativt indtryk af hende.

Derudover gør brugen af forskellige stemmer, at fortælleren ikke hver gang behøver at præsentere, hvem der taler. Dette ses eksempelvis ved 00:11:50, hvor en kvindestemme læser en besked op, uden at det fortælles, hvem der har sendt den. I denne sammenhæng er det ikke vigtigt, hvem der er afsender af beskeden. Derfor gør brugen af en stemme det mere elegant at indskyde beskeden, frem for at fortælleren skal til at præsentere, at beskeden kom fra dén specifikke veninde, hvilket ville have gjort fortællingen tungere at lytte til.

En vigtig pointe i forhold til fortællerstemmer er desuden, at Casper ikke har en stemme i podcasten. Vi hører ham enkelte gange i form af lydoptagelser fra Amandas telefon (Third Ear, 2013: 00:02:30 + 01:01:40 + 01:05:30), men det er også det eneste, vi hører fra ham. Det betyder, at podcasten ikke har mulighed for at lave en scenisk rekonstruktion, idet der ikke er nogen til at udtale Caspers replikker. I stedet skal alt, hvad Casper siger og foretager sig i fortællingen refereres fra enten Amanda eller fortælleren. Det er selvfølgelig ingen overraskelse, at Casper ikke selv medvirker i podcasten, men i princippet kunne man sagtens have valgt at lade en stemme oplæse hans replikker, ligesom det er tilfældet med oplæsning af beskeder fra fortællingens øvrige karakterer. I stedet bliver resultatet, at det fulde fokus er på Amanda, idet Casper blot er en, der bliver refereret til.

Det faktum, at Casper ikke er repræsenteret ved en oplæst fortællerstemme betyder ligeså, at han ikke fremstår fiktiv som de andre fortællerstemmer, der oplæser beskeder. Det styrker dermed fortællingens sandfærdighed, at de korte lydklip, hvor Casper optræder, er ægte. Når det afsløres for lytteren, at de oplæste fortællerstemmer er opdigtede og ikke rigtige, er man som lytter klar over, at Casper og kærlighedshistorien til trods for dette er ægte.

Podcastens troværdighed

At Casper ikke selv medvirker i podcasten, og at det således kun er Amandas udlægning af historien, som vi hører, kan desuden ikke undgå at opmuntre til en diskussion omkring historiens sandfærdighed og Amandas troværdighed. Historien lyder så ekstrem, at man nærmest ikke kan forestille sig, at den kan være sand. Når det er sagt, så skaber referencen til den tidligere Third Ear-podcast om Rieper-Holm (Third Ear, 2009) og opremsningen af alle hans andre svindelnumre en klar styrkelse af troværdigheden omkring Amanda og hendes historie. Ydermere fungerer de mange Facebook- og SMS-beskeder selvfølgelig som evidens, der er med til at bekræfte - i hvert fald store dele af - historien.

I podcastens afslutning, hvor Amanda og fortælleren forklarer detaljeret, hvordan og hvorfor at Casper har sat sine mange løgne op, kan der ligeledes opstilles et troværdighedsspørgsmål. Dette skyldes, at Amanda som udgangspunkt ikke kan være sikker på, hverken hvordan eller hvorfor, Casper har gjort, som han har. Her bliver der dog igen opstillet en form for evidens, idet det fortælles, at Amanda grundigt har gennemgået det hele fra begyndelsen, at hun har nærlæst alle de mange beskeder, og at hun både ringer til Caspers mor for at få svar og til Herlufsholm for at spørge efter Caspers påståede datter (Bilag 1: Sekvens 15 + 16).

Dette indblik i Amandas research medvirker til at give lytteren en fornemmelse af, at de konklusioner, hun drager, sandsynligvis er korrekte. Havde disse ikke været inddraget i fortællingen, havde der været større risiko for, at Amandas konklusioner blot ville fremstå som spekulationer.

Podcasten udlægger historien som værende en sand beretning. I indledningen refereres der som nævnt til de store kærlighedsdramaer på film, og fortælleren erklærer, at virkelighedens kærlighedshistorier aldrig lever op til filmens... Lige på nær denne historie med Casper og Amanda (Third Ear, 2013: 00:01:50). Med dette understreger fortælleren således, at der i den kommende fortælling er tale om en historie fra den virkelige verden, og i denne ombæring kommer referencen til kærlighedshistorier fra film til at fungere som en kontrast: Først taler han om fiktion, og så siger han: "Det var i hvert fald sådan, jeg troede det var... Indtil jeg hørte historien om de to her" (Third Ear, 2013: 00:02:02). Her tydeliggøres det, at der nu tales om en ikke-fiktiv historie. Efter denne replik følger desuden en lydoptagelse (Third Ear, 2013: 00:02:07), som man på grund af ringe lyd kvalitet og støj i baggrunden kan høre er fra det virkelige liv, hvor vi hører Casper og Amanda tale. Denne lyd bid fungerer som evidens for, at der er tale om en sand og virkelig historie.

De ovenstående eksempler fungerer som genremarkører, der indikerer, at det som lytteren nu bliver vidne til rent faktisk er en sand historie. Igennem podcasten bliver historiens sandfærdighed aldrig anfægtet, og der bliver således heller ikke stillet spørgsmålstegn ved Amandas hukommelse, selvom det umiddelbart ville være oplagt at stille sig kritisk overfor, hvorvidt hun memorerer alle episoder 100% korrekt. Da hun fortæller historien hos Third Ear, er det trods alt halvandet år siden, at den har fundet sted (Third Ear, 2013: 01:00:04).

Fortælleren fremstilles desuden som alvidende og med den autoritet, han besidder i fortællingen, vil lytteren umiddelbart ikke stille spørgsmålstegn ved det, han fortæller - også selvom alt det, han siger, selvsagt er noget, han har fået fortalt af Amanda.

ANALYSE AF PODCASTENS FREMSTILLINGSFORM

Som radiomontage gør podcasten *I et forhold med...* brug af montering. I forhold til historiens tidslige aspekt gøres der brug af elliptisk montage, som handler om at forkorte fortællertiden i forhold til den fortalte tid. Det vil sige, at vi kun bliver præsenteret for udvalgte dele af hændelsesforløbet, og at vi ikke får fortalt alt, hvad der er foregået i den tid Casper og Amanda har kendt hinanden.

Det ser vi eksempelvis mellem sekvens 2 og 3 (Bilag 1). I sekvens 2 får vi at vide, at de begynder at ringe sammen, og at de gør det hver dag efter, at Amanda har lagt sin datter i seng. Men vi får aldrig at vide, hvor lang en periode dette foregår, før at vi når til sekvens 3, hvor de mødes på Hovedbanegården. Ligeledes får vi ingen informationer om, hvad der reelt er sket i denne periode, hvad de har snakket om og så videre, men idet fortælleren siger: "Da Casper endelig bliver udskrevet fra hospitalet i Stockholm, er de begge to klar til det, som skæbnen åbenbart allerede har bestemt for længst" (Third Ear, 2013: 00:13:26), kan vi regne ud, at deres relation i mellemtiden har ændret sig.

På denne måde må lytteren selv ræsonnere sig frem til, at de igennem en ukendt periode har snakket i telefon sammen, og at det nu har medført, at Amanda er klar til at tage på en reel date med Casper - hvilket hun tidligere i fortællingen har afvist (Third Ear, 2013: 00:10:29). Desuden får vi heller intet at vide om, hvordan selve planlægningen af daten er foregået, så det er op til lytteren selv at tænke sig til, at de har aftalt tid, sted og så videre.

Podcasten benytter også parafraserende montage, idet der utallige gange er monteret lyd, som understøtter det fortalte. Begivenhederne høres i samme øjeblik, som de fortælles i podcasten. Et eksempel på dette er når Amanda og Casper ankommer til hotellet, og lyden af skridt erstattes af

lydene fra en elevator der går op og i, der efterfølges af en hoteldør, som lukkes (Third Ear, 2013: 00:16:00). Disse lyde optræder alt imens, at Moltzen fortæller om parrets bevægelser.

Dette giver lytteren en oplevelse af et fysisk rum og sætter samtidig lytteren i en form for medleverposition. Forinden befinder Amanda og Casper sig i byen, og her høres lyden af musik og højlydte stemmer, indtil de sætter sig ind i taxaen (Third Ear, 2013: 00:15:18). Lyden fra baren er ligeledes et eksempel på, at de understøttende lyde giver en oplevelse af, at et fysisk rum udstrækkes, selvom fortællerstemmerne tier i nogle sekunder efter, at lyden indtræder, og inden lyden ophører.

Lydene fra baren og hotellet er direkte forbundet til det fysiske rum og er således diegetiske lyde, som lytteren må antage, at de personer der har været til stede i rummet tillige har kunne høre. Der forekommer dog ligeså ikke-diegetiske lyde i fortællingen, som omvendt kun er henvendt til lytteren og ikke er tilknyttet det fysiske rum. De ikke-diegetiske lyde kan ikke desto mindre være medvirkende til at skabe en forståelse af det fysiske rum, som Amanda befinder sig i.

Underlægningsmusikken der bliver brugt under opholdet på Skodsborg Kurhotel er et eksempel herpå (Third Ear, 2013: 00:22:21). Det fine klaverspil er stemningsættende og bliver afspillet under størstedelen af opholdet. Det ansporer lytteren, og giver lytteren et billede af de omgivelser, der omkranser Amanda. Lytteren får således en oplevelse af et fysisk rum, hvilket ligeså er tilfældet under ferien i Spanien, hvor den spanske guitar omgiver lytteren med varme himmelstrøg og en let brise (Third Ear, 2013: 00:36:10). I samme sevkens spilles Rasmus Seebachs hit *Millionær*, som ironisk nok, hvis man lytter til teksten, fortæller hvordan lykke ikke findes i penge alene. Amanda fortæller tilmed, at sangen var Caspers yndlingsang, og at han hørte den hele tiden (Third Ear, 2013: 00:35:15).

Tilstedeværelsen af en ikke-diegetisk lyd, som ikke hører til handlingens tid og rum, men er af mere symbolsk karakter, høres, når bankdamen ringer. Her høres lyden af en krage (Third Ear, 2013: 00:42:25). Kragen der udelukkende tillægges en negativ symbolik såsom død, ulykke og ensomhed er et varsel om, at forholdet nu vil støde mod afgrunden. Andre lydeffekter der har funktion som et forvarsel er lyden af biluheldet. Den melodi, der går forud for lyden af biluheldet, er vanskelig at kategorisere, men den har en lalleglad stemning over sig. Den høres fra det øjeblik Amanda aktivt ønsker og indvilger i at snyde Casper mor (Third Ear, 2013: 00:09:17).

Hun vil medvirke til et mindre svindelnummer, men indfinder sig allerede i et uden hun selv er klar over det. Amanda bliver dog ramt af en ubarmhjertig nemesis, og den lalleglade snydemelodi afbrydes brat af et højt sammenstød og knust metal. Det fungerer således som et varsel om, hvad hun har i vente.

Der anvendes således lydeffekter, der har til formål at varsle lytteren om det forestående i podcasten. Der bliver ligeledes brugt lydeffekter, der skal konkludere og illustrere, at det, der bliver fortalt nu, er skelsættende for fortællingen. Afsløringen af Casper som sker da Amanda læser hans navn og adresse op fra brevet bliver markeret med en dramatisk lyd, der intensiveres og den bliver efterfulgt af stilhed (Third Ear, 2013: 00:45:39).

Lytterens oplevelse af et fysisk rum er gennemgående i podcasten. Uagtet at der undervejs i podcasten opstår muligheder for at give lytteren en følelse af et psykisk rum, undlader den at benytte sig af disse. Et glimrende eksempel, der underbygger denne påstand, er situationen, hvor Amanda opdager, at der ligger en mand ovenpå cykelskuret, hvorefter hun skynder sig op i sin lejlighed. Her beretter fortælleren om Caspers oplevelse af Amanda, da hun træder ind af døren: “[...] og han kan se at Amanda er skræmt og forvirret” (Third Ear, 2013: 00:37:50). Et psykisk rum kunne skabes i denne scene ved at høre en besværet vejtrækning, der kunne give lytteren en oplevelse af en bevidsthedsmæssig tilstand. I stedet høres kun hendes hastige skridt og ageren i det fysiske rum.

Fortællingen indbyder flere gange til skabelsen af et psykisk rum, men ikke desto mindre gives det ikke til lytteren. Det bør dog her cementeres, at oplevelsen af et fysisk og psykisk rum som udgangspunkt er en subjektiv lytteroplevelse. De to fortælleres stemmeføring, og det vokale aspekt medvirker til at anspore lytteren på særligt Amandas følelser, og hvordan hun i det store hele forholder sig til historien under genfortællingen. Vi hører hende i flere ombæring grine og smile (det er tydeligt at høre på hendes stemme, hvornår hun smiler samtidigt med, at hun fortæller), imens hun fortæller om Casper (eksempelvis Third Ear, 2013: 00:14:16). Dette bevidner om, at Amanda ikke er fyldt op med had til Casper, men at hun kan se tilbage på episoden og grine af den, og at hun samtidigt har indset, at hun har været naiv. Det har ydermere en stor betydning for selve stemningssætningen i podcasten, at Amanda udtrykker sig uhæmmet og frit. Havde hun været nedtrykt og leveret genfortællinger med anger, havde fortællingen været sorgbetynget og havde derfor ikke kunne udfolde sig på samme vis.

DELANALYSE 2: EN FREMMED FLYTTER IND

I denne delanalyse af *En fremmed flytter ind* har vi benyttet samme inddeling i fokuspunkter som i delanalyse 1: Genre, narrativ og fremstillingsform.

Først vil vi genrebestemme *En fremmed flytter ind* ud fra filmens og seriens paratekster og Bill Nichols' seks modi. Derudover vil vi analysere på dokumentarens brud med genrekonventionerne og brugen af fiktionskoder.

Dernæst vil vi analysere dokumentarens narrativ ved at fokusere på kompositionen i filmen overfor serien samt fortællerens rolle for narrativet i denne version af fortællingen.

Afslutningsvis vil vi analysere fremstillingsformen med inspiration fra modellen for filmstil (Hansen, 2015: 135). Derudover vil vi inddrage relevante og interessante aspekter, som blev afdækket i vores indledende analysearbejde med *En fremmed flytter ind* – heriblandt hypermediacy, symbolikken i de forskellige scener samt fortællerens troværdighed.

Denne analyse beskæftiger sig med fortællingen i både filmversionen og serieformatet. Da der ikke foretages de store ændringer fra dokumentarfilmen til TV2-serien, vil begreberne ‘dokumentaren’ og ‘dokumentarfilmen’ i følgende afsnit dække over både film og serie.

Den eneste store forskel på de to fremstillinger af fortællingen er inddelingen i kapitler overfor afsnit, samt de indledende og afsluttende klip i serien, der samler op på sidste afsnit og viser en teaser for det næste.

GENREBESTEMMELSE AF EN FREMMED FLYTTER IND

Parateksternes betydning for publikums forventninger

For den del af publikum, der kender til Third Ears to podcasts *Rieper-Holm-sagen* og *I et forhold med...*, kommer filmens handling og tema ikke som noget chok. De, som kender til podcastfortællingen, har allerede en viden om Amandas historie og ved derfor på forhånd, at kærlighedshistorien ikke ender lykkeligt. På samme måde vil man, hvis man kender podcasten, også kende til Caspers rigtige navn og svindlerkarrieren. Det giver en videnskabsmæssig fordel, da man som seer ikke venter i spænding på at få afsløret fortællingens tilbageholdte viden om, hvem Casper i virkeligheden er. Uanset om man kender til historien bag filmen og podcasten, så har de fleste nok læst handlingsresumeeet, inden de købte biografbilletterne eller streamede filmen første gang, de så den.

På de fleste hjemmesider angives filmen som en dokumentarisk thriller – enkelte (soundvenue.com og filmstriben.dk) har dog kastet sig ud i at definere den som en spillefilm. Genrebestemmelsen af filmen som en dokumentarisk thriller støttes af diverse teaser-tekster på forskellige hjemmesider:

“[...] Amanda er aldrig i tvivl om at følelserne er ægte... indtil de en dag ringer fra banken”

(kino.dk, 2017), “[...] – indtil den dag, telefonen ringer” (filmstriben.dk), “Det viser sig dog hurtigt,

at noget ikke helt er, hvad det ser ud til at være” (Mediastream, 2018), “[Historien] baserer sig på Amandas virkelige oplevelser med Casper, som viser sig at være mange forskellige personer”

(madeincopenhagen.dk) og “She lets him into her home and life, but is he really who he says he is?” (IMDb, 2017).

Alle teksterne indikerer, at filmen starter som en romantisk kærlighedshistorie, hvor hovedpersonen, Amanda, svæver på en lyserød sky i sin egen lille kærlighedsboble, hvor drømmen om den perfekte familie med far, mor og to børn lever i bedste velgående. Desværre brister drømmen, når Amanda finder ud af, at Casper er en svindler. Vi ved ikke ud fra teaserne, at Casper er en svindler, men vi ved, at alt ikke er, som det ser ud til. Sammen med genreangivelsen thriller og filmens titel *En fremmed flytter ind* kan vi ræsonnere os frem til, at Casper må være roden til det ’onde’ i forholdet og deres liv sammen.

Vi får dog et hint om, at Casper ikke er helt reel – og muligvis slet ikke eksisterer. På filmplakaten ses Amanda tydeligt med front mod kameraet og blikket rettet fremad, som om hun kigger beslutsomt ud mod fremtiden og tør stå ved sig selv. I modsætning til Amanda står Casper gemt bag hende halvt gennemsigtig og næsten usynlig (Bilag 3). Casper er lukket sammen i en omfavelse af Amanda, som om han klamrer sig til hende for ikke at forsvinde helt. Amanda er den eneste, der holder hans identitet som rigmandssønnen, Casper Kastrup, i live, for ligeså snart han ikke har hende mere, så er der ikke andet tilbage end Casper Rieper-Holm, der bor i sine bedsteforældres kælder i Nordjylland. Denne symbolik bliver dog først rigtig tydelig, når man kender filmens handling – men den giver om ikke andet en indikation af, at det er Amandas historie, da hun er i fokus på plakaten, og at Casper blot er med på grund af og som en del af den historie, Amanda vil fortælle i filmen.

Genrebestemmelsen som dokumentar lægger op til, at publikum kan forvente en faktuel film. En forventning, der måske ikke nødvendigvis brydes, men som i hvert fald udfordres, da filmen trækker på både faktuelle og fiktive elementer. Denne dobbeltkontrakt bliver italesat i forskellige anmeldelser af filmen, af instruktøren på filmens Facebook-side samt på madeincopenhagen.dk og i deres pressemateriale. Alle disse epitekster ’advarer’ publikum om, at blandingen af fiktion og fakta giver en helt ny form for dokumentarisk subgenre, som ikke er set før. Dertil giver både filmens og seriens trailer en god indikation af blandingsforholdet, da man kan sidde tilbage med en følelse af tvivl efter kun at have set traileren alene – tvivl om hvorvidt det er en dokumentar med rekonstruktioner eller en spillefilm baseret på en sand historie.

Denne tvivl bliver dog hurtigt afklaret, hvis man nærstuderer pressematerialet (Made in Copenhagen, 2017) og diverse andre omtaler af filmen, der alle beretter om denne dokumentariske hybridform, som filmen benytter sig af. Filmene – og serien – kan ud fra epiteksterne defineres som

en dokumentar med fiktive elementer. Denne pointe støttes også af en artikel i Ude&Hjemme, hvor Amanda bliver interviewet af Bubber i forbindelse med filmens biografpremiere (Bilag 4). Her ser vi flere billeder af Amanda i sin lejlighed, der er identisk med den, vi ser i filmen. Det er med til at støtte filmens troværdighed og støtter samtidig den påstand, at filmen er mere dokumentar end fiktion.

Seriens epitekster er stort set de samme som filmens, da det er den fuldstændig samme fortælling, blot tilpasset til et andet format. Serien læner sig op ad den kontekst, som filmen har skabt, hvorfor der på mange punkter vil være de samme forventninger til serien som til filmen.

Selvom filmen og seriens epitekster ikke var helt ens, så har de stort set de samme peritekster - og dog. Både film og serie har fået titlen *En fremmed flytter ind*, som indikerer, at Amanda nok ikke kender sin nye kæreste så godt, som hun selv tror. Der, hvor de adskiller sig i forhold til periteksterne, er i indledningen og afslutningen af henholdsvis filmen og de enkelte afsnit. Filmen starter i modsætning til serien med at indgå en kontrakt med publikum. Gennem tekst erklærer filmen, at alle de centrale roller spilles af sig selv, og at filmen er baseret på en sand historie (Horanyi, 2017: 00:00:22). Serien starter anderledes - nemlig med det samme uden de første credits, der præsenterer de medvirkende og alle dem der har været med til at producere filmen. Til gengæld gør serien brug af den klassiske genopfriskning fra tidligere afsnit i serien, inden titelmelodien *Millionær* af Rasmus Seebach bliver spillet hen over de indledende credits. På samme måde slutter hvert afsnit i serien også med en teaser for næste afsnit.

Seriens indledning og afslutning til hvert afsnit indgår løbende en kontrakt med seeren om, hvad han eller hun kan forvente fremadrettet af fortællingen. I filmen indgås der kun én enkelt indledende kontrakt, som med ordene "filmen er baseret på en sand historie" (Horanyi, 2017: 00:00:22) ligeså godt kunne indikere, at det var en rekonstruktion uden afbrydelser. Publikum opdager først det dokumentariske aspekt, da Amanda begynder at snakke om selve filmens handling og skuespillere i scene 1 (Bilag 2), og igen i samme scene, hvor instruktøren træder ind i billedet første gang (Horanyi, 2017: 00:01:07).

Filmen starter altså med at bryde med publikums forventninger, da man bliver inviteret med om bag kameraet i arbejdsprocessen med at skabe dokumentaren. En form man ikke nødvendigvis var opmærksom på, medmindre man havde undersøgt filmens fulde kontekst.

Når dokumentaren bryder med de klassiske genrekonventioner

Som nævnt i vores teoretiske redegørelse trækker en dokumentarfilm på flere forskellige subgenrer og kan ikke aflæses kun ved hjælp af én. Det samme er tilfældet med *En fremmed flytter ind*.

Horanyi dokumentarfilm benytter sig af flere forskellige filmiske og dokumentariske træk, der viser sig gennem dokumentarfilmen. Dokumentarfilmen har ikke én dominerende modus, men repræsenterer derimod elementer fra flere af Nichols' seks modi.

Horanyi har valgt at genopføre situationerne og lave rekonstruktioner af tiden med Rieper-Holm, som Amanda husker dem. Derudover bliver både Amanda og hendes bedste ven, Martin, interviewet og bedt om udtalelser undervejs, selvom de er midt i en rekonstruktion og dermed spiller rollen som deres tidligere selv, mens Horanyi også selv aktivt indgår i billedet. Netop brugen af interviews er typisk for den autoritative modus, fordi man har et ønske om at formidle dokumentarfilmens argument gennem ekspertudtalelser.

Formålet med *En fremmed flytter ind* er, at publikum skal have forståelse for, hvad Amanda har følt, og hvordan hun har ladet sig svindle. For at fremme forståelsen hos publikum benytter Horanyi eksempelvis Martin, der ligeledes har oplevet, hvordan Casper har været i stand til at snyde dem.

Som tidligere nævnt gør Horanyi op med den klassiske forståelse af, hvordan en dokumentar formidler sit budskab til publikum. *En fremmed flytter ind* bryder flere gange med klassiske genrekonventioner, når Horanyi eksempelvis bryder illusionen og træder ind i billedet.

Ifølge Nichols er det et af dokumentargenrens refleksive træk. Dette ses eksempelvis i scene 23 (Bilag 2), hvor Amanda har opdaget Caspers løgn og besøger ham på hospitalet. Instruktøren bryder ind i billedet og spørger, om Amanda på noget tidspunkt spørger Casper, hvem han er (Horanyi, 2017: 01:04:31). Casper er stadig i karakter, da Amanda træder ud af rollen og bliver interviewet af instruktøren. Det indikerer, at Horanyi ikke har været bange for at fortælle publikum, at filmen er en subjektiv sandhed fremført som rekonstruktioner udelukkende ud fra Amandas hukommelse - hvilket kommer til udtryk, da det kun er Amanda, der interviewes. Dette er netop formålet med den refleksive modus. Publikum skal se den for, hvad den er - nemlig en konstruktion eller repræsentation.

Et andet eksempel, hvor filmen bryder med klassiske genrekonventioner, er i scene 30 (Bilag 2). En godsejer fortæller om dengang, Casper svindledes dem, og pludselig bryder Casper ind i scenen og afbryder efterfølgende interviewet for at skænke godsejeren kaffe (Horanyi, 2017: 01:26:38) - igen et refleksivt træk.

Mod slutningen af filmen præsenterer Horanyi publikum for endnu et genrebrud. Amanda sidder i en retssal, hvor en rekonstruktion af den virkelige retssag finder sted. Hun fortæller til retten, hvad der er sket, mens der bliver klippet frem og tilbage mellem hende og dommeren. Det skal se ud som om, hun taler til domsmændene, men i virkeligheden henvender hun sig til Horanyi (Horanyi, 2017: 01:29:37). Amanda taler i og til en konstrueret virkelighed, men bryder illusionen, da hun i sin tale henvender sig til Horanyi.

Det samme sker i scene 8 (Bilag 2), da Amanda befinder sig på hotelværelset på Tivoli Hotel. Her bryder Horanyi ind og vil vide, hvad Amanda tænkte på daværende tidspunkt, da hun befandt sig på hotellet med Casper. Amanda spørger også selv, om det er muligt at tage scenen om igen, fordi hendes følelser og mindet om at være på det imponerende hotel overvælder hende, og hun siger "Det var en virkelig fantastisk udsigt ud over København" (Horanyi, 2017: 00:21:41).

Horanyi har ved at tage dette med i dokumentarfilmen brudt med publikums forventninger om, at man normalvis i en dokumentarfilm ikke ønsker at gøre publikum opmærksom på rekonstruktioner og opstillede scener, fordi det er med til at svække troværdigheden.

Rekonstruktionerne skal være med til at styrke dokumentarfilmens spændingskurve og give os et indblik i, hvad Amanda tænker, når hun genoplever sin tid med Casper.

Det er denne scene med til, fordi publikum får et indblik i, at Amanda stadig er følelsesmæssigt påvirket, og Horanyi viser, hvordan Amanda reflekterer over tiden, samt hvordan hun reagerer på det.

Ligesom dokumentaren trækker på den refleksive form, så viser den også, hvordan Esben Dalgaard i scene 13 (Bilag 2) analyserer sig frem til, hvordan han skal portrættere Casper. Det gør han eksempelvis, når han spørger ind til, hvordan det er at være Casper (Horanyi, 2017: 00:34:06). Det er et participatorisk element, når dokumentaren analyserer, hvordan et bestemt menneske agerer. I samme scene bryder Horanyi med endnu en genrekonvention. Hun står i billedet og betragter scenen udspille sig, mens hun til sidst bryder ind og aktivt tager del i dokumentaren ved at stille spørgsmål til karaktererne.

Det er ligeledes et participatorisk træk, at instruktøren blander sig i billedet, og det er et resultat af, at dokumentaren ikke har til formål at oplyse om en objektiv og observerbar sandhed, men i højere grad ønsker, at publikum selv skal have mulighed for at vurdere, hvad de mener er rigtigt og forkert. Dokumentaren trækker yderligere på den participatoriske modus, når Amanda er færdig med at fortælle om sin egen historie, og dokumentaren fortsætter til epilogen. Der optræder Amanda som undersøgende journalist og går selv ind og finder ud af, hvordan Casper har levet sit 'rigtige' liv. Hun reflekterer tillige over, hvordan han har udtænkt sin plan om at (Horanyi, 2017: 01:32:00).

Amanda ønsker at vide, hvordan Casper er blevet til den, han er. Hun tager derfor til Præstbro i Nordjylland for at besøge den kælder, han boede i, og hun undersøger derved Caspers sociale forhold, og den betydning de har haft for hans udvikling som menneske.

Det hænger sammen med dokumentarens dominerende formål om, at publikum skal sætte sig ind i og få forståelse for de følelser, Amanda er gået igennem i sin tid sammen med Casper.

Når dokumentaren trækker på fiktive elementer

Analysen af *En fremmed flytter ind* viste os flere genrebrud, samt at Horanyi ikke er bange for at bryde med rekonstruktionernes illusion, når hun afbryder det filmede, eller når hun taler til karaktererne. I flere tilfælde opretholder hun dog også illusionen og lader rekonstruktionen udspille sig uden at afbryde - det gør hun til grænsen af, at man glemmer det dokumentariske og oplever dokumentaren som en spillefilm.

Det er et performativt træk, når *En fremmed flytter ind* gør opmærksom på, at publikum hører Amandas side af historien, og at Horanyi ikke forsøger at skjule, at filmens argument er subjektivt og fortalt udelukkende efter Amandas hukommelse. Den performative modus har fokus på, at publikum skal involveres følelsesmæssigt. Det er tilfældet, når Horanyi afbryder for at præsentere Martin, hvilket skaber en verfremdungs-effekt (Horanyi, 2017: 00:08:04).

Kort efter i scene 7 (Bilag 2) bryder Horanyi igen med illusionen, da de rekonstruerer dengang, Amanda skulle møde Casper for første gang. Her snakker Amanda om, hvad hun føler, når hun skal ind og møde Casper. Amanda snakker i præsens, men om noget, der er foregået tilbage i tiden (Horanyi, 2017: 00:15:42). Publikum er godt klar over, at det ikke udspiller sig netop nu, som det ellers fortælles, så Horanyi har endnu engang valgt at gøre publikum opmærksomme på, at det er fiktionselementer, hun trækker på, og lader Amanda tale i præsens om fortiden. Det bliver kort efter bekræftet, da Horanyi lader Amanda snakke om, hvad hun følte dengang, de overnattede på hotellet (Horanyi, 2017: 00:20:58). Her bryder dokumentaren med fiktionen og går tilbage til at formidle Amandas følelser på daværende tidspunkt.

Et endnu stærkere bevis på, at Horanyi har påtaget sig performative elementer i dokumentaren er, når Amandas ekskæreste kommer for at aflevere nogle ting (Horanyi, 2017: 00:44:07). Her får publikum Caspers reaktion at se, når Amanda ikke er til stede i lokalet. Det har af gode grunde ikke være muligt for Amanda at vide, hvad Casper har foretaget sig, da hun ikke var til stede, hvorfor Horanyi frit lader karaktererne spille uden at afbryde det fiktive element.

I en længere sekvens følger vi blandt andet Amanda og Caspers rejse til Mallorca, uden at Horanyi på intet tidspunkt afbryder fiktionen, men lader karaktererne udspille scenerne, som Amanda husker

dem (Horanyi, 2017: 00:44:00-00:52:38). På den måde understøtter filmen det subjektive argument, som i dette tilfælde er, at historien udspiller sig, som Amanda husker den og kun med hende som kilde. Den performative modus har fokus på at være affektiv og fremføre dokumentarens argument ved at spille på publikums følelser, så de kan danne deres eget billede af virkeligheden. Horanyi har valgt at benytte ren fiktion eller rekonstruktioner, fordi det for hendes film ikke er formålet at adressere publikum med fakta eller retoriske argumenter. Det performative element i *En fremmed flytter ind* er, at det skal være op til publikum selv at skabe egne forståelser og eget billede af Amandas situation. Herefter kan publikum frit vurdere, hvad de synes om hendes historie.

ANALYSE AF DOKUMENTARFILMENS NARRATIV

Komposition

Kompositorisk er dokumentarfilmens sjuzet, altså plottet, inddelt i otte afsnit med følgende overskrifter; *Begyndelsen*, *Det første møde*, *Et nyt liv*, *Problemerne melder sig*, *Sandhedens Time*, *Opklaringen*, *Retssagen* og *Epilog*. I serien er inddelingen dog noget anderledes. Her er fortællingen opdelt i fire afsnit, der kun tager lidt hensyn til filmens kapitelinndeling. Til gengæld vises der ingen kapiteloverskrifter i serien, så man som seer ikke bemærker den skæve inddeling i afsnit i forhold til filmens otte kapitler. I det følgende vil vi henvise til filmens kapitelinndeling, men analysen gælder både filmen og serien, da narrativet i de to fortællinger ikke er anderledes på andre punkter.

Før vi bliver præsenteret for første kapitel af fortællingen, er der en form for indledende afsnit, som starter *in medias res*. Scenen udspiller sig i lufthavnen, og her skal Amanda for første gang møde Esben Dalgaard, som skal spille Casper, og den første scene skal filmes. For dokumentarfilmens plot er dette altså begyndelsen, men vi bliver som publikum kastet lige ind i fortællingen, hvor den kronologisk set er foregået i noget tid.

Dette bliver vi klar over når Amanda siger “Men jeg må hellere lige gå tilbage til begyndelsen” (Horanyi, 2017: 00:03:35).

Efter præsentationen af afsnittet *Begyndelsen* udspiller de otte afsnit sig overordnet kronologisk, men der opstår hele tiden brud med det kronologiske. Denne form for afvigelse i fortællingens plot danner rammen for fortællingens sjuzet og opstår hver gang, Amanda bliver interviewet og taler i præteritum i erindringsfortællingen. Dette oplever vi allerede i første afsnit, hvor scenen skal forestille at udspille sig i Amandas lejlighed i Hvidovre anno 2011. Horanyi bryder ind og spørger Amanda, om hun husker, hvordan hun havde det: “Jeg har svært ved at huske følelsen af, hvad det

er jeg egentlig vil, for det eneste jeg husker det er, at jeg bare vil være alene” (Horanyi, 2017: 00:04:41). Dokumentaren leger konstant med publikums forståelse for fabula, da man hele tiden selv skal konstruere spring i tid i scenerne. Det ses særligt i scene 1 (Bilag 2), som viser en handling fra fabulaen midte - altså indledes der med en scene, som i virkeligheden hører til i midten af det egentlige hændelsesforløb (Horanyi, 2017: 00.46.00).

Når Amanda interviewes, taler hun som fra hendes nuværende perspektiv, samtidig med at det visuelle, Amandas skuespil og kropssprog i scenerne samt brugen af Facebook-beskeder viser fortiden. Eksempelvis da Amanda modtager beskeden om, at Casper er kørt galt, ser Amandas ansigtsudtryk bekymret og uroligt ud, som om hun modtager den dårlige nyhed lige nu og her, men det visuelle stemmer ikke overens med Amandas svar som lyder: “Sådan som jeg husker det, er det Ibber, der spørger, om jeg vil se nogle billeder af Casper, og det siger jeg nej tak til” (Horanyi, 2017: 00:13:21).

Det ses også i scene 6 (Bilag 2), hvor ‘2011-Amanda’ i rekonstruktion ringer til den hospitalsindlagte Casper, mens ‘2017-Amanda’ samtidig taler som voice-over fortæller i præsens: “Det er først efter jeg taler i telefon med ham, at jeg synes han er rigtig interessant, for første gang begynder jeg at overveje om han kunne være noget for mig” (Horanyi, 2017: 00:15.19). Her burde Amanda logisk set berette om hendes daværende tanker i præteritum.

Amandas roller i fortællingen

Efter kort tid kan vi som publikum altså konkludere, at Amanda har den eksplicitte fortællerrolle i form af voice-over, men hun indgår samtidig også i fortællingen som skuespiller i rollen som hende selv. Desuden skifter fortællerrollen til en mere ekspertvidende og reflektiv fortæller, når Amanda bliver til en form for partshaver i scenerne, hvor hun bliver interviewet. Forskellen på Amanda som eksplicit voice-over fortæller og interview-fortæller ligger i, Amandas position i det fortalte. Når Amanda er voice-over fortæller, befinder hun sig uden for det fortalte, og når hun i skuespillet som sig selv bliver ‘hevet’ ud af scenen og interviewes, befinder hun sig i princippet samtidigt med fortællingen. Alligevel er det en smule forvirrende at holde styr på fortællertiden, da Amanda i mange af interviewscenerne fortæller i præteritum med såkaldt bagudsyn. Det ses eksempelvis i scene 11 (Bilag 2), hvor Amanda og Casper er på nytårsdate på Skodsborg Kurhotel. Scenen udspiller sig i præsens, men i interviewet fortæller Amanda i præteritum: “Vi holdt fest i søjlesalen, der var masser af sprut på bordene” (Horanyi, 2017: 00:30:18).

Eksempler, hvor Amanda fortæller samtidigt med begivenheden, møder vi i scene 7 (Bilag 2), da hun er på vej mod sit første møde med Casper: “Jeg glæder mig rigtig meget, men jeg kan også

mærke, at jeg er ret nervøs” (Horanyi, 2017: 00:16:07), samt i scene 8 (Bilag 2): “Ej, jeg håber virkelig, at han snart lægger på, det er virkelig mærkeligt, når han snakker i telefon” (Horanyi, 2017: 00:20:35).

Få gange i løbet af filmen bliver historien fortalt fra Amandas ven Martins synspunkt. Martins rolle som fortæller er med til at bekræfte Amandas fortælling og styrker desuden Amandas troværdighed som fortæller.

En scene, som skiller sig særligt ud i filmens narrative struktur, støder vi på i scene 13 (Bilag 2), hvor Amanda og Casper spiser aftensmad med vennen Martin. Horanyi og andre produktionsfolk er med i billedet, og lige her er skuespiller Esben Dalgaard for en stund Esben og ikke Casper.

Amanda og Horanyi forsøger at komme frem til, hvordan Casper opførte sig i en sådan middagssituation, særligt fordi Casper drak rigtig meget. Her opstår der det særlige brud i narrativet som betegnes anakroni, hvor man for en stund befinder sig uden for fortællingen, og først når scenen er talt igennem og planlagt, og Esben igen spiller Casper, er vi tilbage i fortællingens plot (Horanyi, 2017: 00:34:17).

Selvom der i Amandas erindringsfortælling konstant forekommer flashbacks, kommer dette kun til udtryk en enkelt gang visuelt i scene 20 (Bilag 2), hvor Amanda bliver ringet op af bankrådgiveren fra Nordea. Her springer billedet i tid til dengang, Casper oprettede et lån i Amandas navn. Vi ser ham gå ind i banken og komme ud med nogle papirer, hvorefter der klippes direkte til, at Casper kommer tilbage med papirerne, som nu formentlig er underskrevet med Amandas forfalskede underskrift (Horanyi, 2017: 00:53:09). Vi må som publikum selv ræsonnere os frem til, at scenen er et flashback, som understøtter det fortalte.

ANALYSE AF DOKUMENTARFILMENS FREMSTILLINGSFORM

Fakta- og fiktionskoder

Dokumentarfilmen er baseret på Amandas hukommelse. Instruktøren har som nævnt genskabt omgivelser, begivenheder, personernes tøj og så videre efter bedste evne ud fra Amandas erindringer. Derfor er scenen og karaktererne realistiske i forhold til den virkelighed, de skal repræsentere. Det hele skal forestille at foregå i Amandas lejlighed i Hvidovre, hvor hun boede alene sammen med sin datter, indtil Casper flyttede ind. Og med undtagelser af enkelte ture, eksempelvis deres første date i København eller på Skodsborg Kurhotel i Nordsjælland, så foregår handlingen i og omkring Amandas lejlighed.

I forhold til de centrale karakterer, der er involveret i historien, så spilles de alle sammen af sig selv. Det giver dokumentaren en mere troværdig fremstillingsform, da det er autentiske karakterer, omgivelser, begivenheder og så videre.

Udover Amandas egen præsentation af sig selv, så lærer vi ikke direkte meget mere om hendes karakter, end at hun bor alene med sin datter og sin hund i Hvidovre. Undervejs i filmen kommer flere oplysninger frem indirekte gennem begivenheder og handlinger i fortællingen. Eksempelvis har Casper tydeligvis gennemskuet hendes medmenneskelighed og skabt en fiktiv forsømt datter, som Amanda får medfølelse for, og som hun, på grund af sine moderlige instinkter, ønsker at hjælpe. Handlinger som disse viser os en følsom og blød side af Amanda, der blandt andet er med til at styrke dokumentarens appel til følelser. Der bliver nemlig lagt vægt på Amandas følelser i et forsøg på at skabe medlidenhed med Amanda, frem for at man måske synes, at det er hendes egen skyld, at hun er blevet narret.

For at kunne dokumentere og vise Amandas historie benytter dokumentaren sig af rekonstruktioner af begivenhederne og omgivelserne. På den måde fremstiller den en rekonstruktion af virkeligheden, når vi ser (og høre) Amandas historie. Den måde, som Amanda og Esben Dalgaard spiller skuespil, når de rekonstruere Casper og Amandas forhold, lader publikum tro at de ser en spillefilm (som muligvis er baseret på en sand historie). Men en gang imellem brydes illusionen, og publikum bliver opmærksom på, at de ser en gruppe mennesker genskabe det, der skete, og ikke blot ser det ske, som man ville gøre i en typisk spillefilm. Dog brydes illusionen ofte, og publikum trækkes tilbage i deres egen virkelighed, hvor de ved, at de ser en dokumentarfilm om endnu et af Rieper-Holms svindelnumre.

Netop blandingen af fakta og fiktion er også med til at gøre dokumentarens stil og udtryk til noget helt særligt. Flere gange i løbet af fortællingen blandes fakta og fiktion, når den fjerde væg brydes. Det sker eksempelvis efter Amandas møde med hendes bedste ven Martin ude foran lejligheden. Amanda inviterer ham til at kigge forbi senere på dagen, og der klippes til, at Martin går op af trapperne til Amandas lejlighed og skal til at banke på (Horanyi, 2017: 00:08:04). Her bryder Horanyi ind og stopper Martin, da han lige skal præsenteres – hvilket i øvrigt gøres ganske simpelt ved, at der dukker lidt tekst op ved siden af Martin, hvor der står hvad han hedder, og at han er Amandas bedste ven. Derudover brydes den fjerde væg også, når Amanda taler direkte til Horanyi, selvom hun tydeligvis er midt i en rekonstruktion af begivenhederne, som de skete i 2011. Det sker i scene 8 (Bilag 2) På Tivoli Hotellet. Her forbliver Esben Dalgaard i rollen som Casper, der

skændes med sin mor, mens Horanyi interviewer Amanda lige ved siden af om hendes tanker og følelser, fra dengang hun var der med Rieper-Holm (Horanyi, 2017: 00:19:19).

Dokumentarens udtryk består som nævnt af eksempler på både typiske fakta- og fiktionskoder, hvilket gør det svært for publikum af afgøre, hvad de kan forvente af denne nye dokumentariske blandingsform. Eksempelvis er historien fortalt med en dramatisk komposition, der kommer til udtryk i dokumentarens informationsstruktur, da vi først finder ud af, hvem Casper i virkeligheden er, samtidig med at '2011-Amanda' også gør.

Dokumentarens og fortællerens troværdighed

Da denne dokumentar indeholder elementer fra blandt andet den autoritative modus, finder vi det relevant at analysere på dokumentarens sagsfremstilling. Amanda vil med dokumentaren gerne advare andre kvinder mod svindlere som Casper, så de ikke ender med at blive snydt ligesom hende (Kastrup, 2017). Men hvordan gør den det? Er den troværdig? Og er den kompetent til at udtale sig om sagen?

Dokumentaren skifter mellem at fortælle selve historien om Casper og Amandas forhold, hvor begivenhederne er filmet gennem rekonstruktioner, og at tage os med om bag kameraet for at opleve processen i at skabe dokumentaren og rekonstruktionerne. Når Horanyi vælger at lade arbejdsprocesserne, der almindeligvis hører til bag kameraet, træde i forgrunden og vise dem indimellem de rekonstruerede scener, hvor der spilles skuespil, så gør hun publikum opmærksom på, at det vi ser, ikke bare er en film baseret på en sand historie. Hun viser publikum, at dokumentaren er produceret ud fra Amandas erindringer. Det bliver tydeliggjort hver gang Horanyi henvender sig til Amanda og spørger ind til, hvordan begivenhederne foregik. Her understreges det forhold, som også vises i introduktionen til dokumentarfilmen – nemlig at fortællingen præsenterer Amandas historie, som hun husker den.

Der bliver gjort meget opmærksom på, at dokumentaren er baseret på Amandas oplevelser og erindringer, og at man har forsøgt at få Casper Rieper-Holm til også at medvirke, men at han ikke har ønsket at deltage. På den måde repræsenterer dokumentaren Amandas virkelighed, og når de gør opmærksom på det løbende gennem filmen, understreger de, at det ikke nødvendigvis er den fuldstændige sandhed, men netop sandheden som Amanda forstår den.

Det rejser nogle spørgsmål i forhold til troværdigheden, for kan Amanda virkelig huske, hvad der skete for seks år siden? Og kan vi tro på hendes side af sagen, når vi ikke har mulighed for at høre fra Casper? Dokumentaren forsøger netop at forsvare sig mod denne kritik ved at tydeliggøre, at den fortæller Amandas historie. Det gør den ved at lade Amanda fortælle historien, spille rollen som

sig selv og undervejs blive interviewet om, hvad hun husker fra dengang af begivenheder og følelser.

De konstante afbrydelser af Horanyi i rekonstruktionerne tjener også som en forlængelse af publikum ved at stille de spørgsmål, som de måske brænder inde med. På den måde kommer man også publikums kritik i forkøbet, fordi arbejdsprocessen gøres gennemsigtig.

Eksempelvis ser man i første scene, hvordan Esben Dalgaard øver sig i at grine som Rieper-Holm ud fra en video på Amandas telefon. En video, der vises til allersidst som en sløjfe på historien, der binder den sammen med starten, og som også styrker troværdigheden, fordi man kan se, at hun faktisk har mødt og haft et forhold til Rieper-Holm.

Caspers baggrundshistorie, der fortælles gennem forskellige svindelsager i slutningen af dokumentaren, støtter også Amandas troværdighed, da man som publikum tror på, at Casper sagtens kunne finde på, at udsætte Amanda for et af sine svindelnumre.

Samtidig er det med til at styrke fiktionselementet i fortællingen, at Casper spilles af en skuespiller. På den måde gøres Casper til en fiktiv karakter, og Amanda kan dermed gøre ham til lige præcis den Casper, som hun husker, og som netop var en fiktiv person.

Et andet sted, hvor dokumentaren kommer kritik af troværdigheden i forkøbet, er ved at fokusere på følelser frem for logik. I løbet af hele dokumentaren fokuseres der på Amandas følelser i de forskellige situationer. Når en rekonstruktion afbrydes, og der bliver spurgt ind til, hvad der ellers skete, bliver Amanda også spurgt om, hvad hun følte på det tidspunkt.

På den måde får publikum lettere ved at sætte sig i hendes sted, fordi vi bliver inviteret ind i hendes erindringer og oplevelser af begivenhederne.

Ved at fokusere på følelser frem for logik, lægger dokumentaren også op til en fremstilling af en mere subjektiv sandhed. Der er ikke noget, der skal argumenteres logisk for, i stedet fortæller Amanda selv om sit forhold med Casper og den virkelighed, som hun selv oplevede. På den måde kan dokumentaren ikke kritiseres for ikke at fremstille virkeligheden på en utroværdig måde, så længe der gøres opmærksom på, at den repræsenterer Amandas virkelighed og hendes egen subjektive sandhed.

Dokumentaren forsøger alligevel at støtte troværdigheden i Amandas udsagn ved at vise videoen med hende og Casper i lufthavnen til sidst og ved at interviewe andre af Caspers ofre. Derudover fungerer Amandas bedste ven, Martin, også som en støtte til hendes troværdighed, fordi han bakker op om hendes version og kan fortælle samme historie om Casper.

Den måde, hvorpå Amanda bliver hevet ud af rekonstruktionerne for at reflektere over den scene, de netop har spillet, minder en del om nogle af de typiske reality programmer man kan se på TV (Jerslev, 2015: 177). I mange reality-programmer, som eksempelvis *Paradise Hotel*, *Divaer i junglen*, *Til middag hos* og lignende, ser man ofte, at der klippes mellem handling og til en af de involverede i den handling, der reflekterer over det i et efterfølgende interview. Selvom interviewet foregår efter handlingen, så taler personerne, der bliver interviewet, i præsens, som om de reelt set lige er hevet ud af situationen for at snakke til seerne.

Den slags interviews ser vi også i dokumentaren *En fremmed flytter ind* i scene 11 (Bilag 2), hvor Amanda og Casper fejrer nytår på Skodsborg Kurhotel. Der klippes mellem rekonstruktionen med '2011-Amanda', der står med Casper og alle tjenerne, og til '2017-Amanda', der står alene i samme rum og fortæller om dengang, hun var der med Casper (Horanyi, 2017: 00:29:13).

Mens Amanda interviewes om, hvordan det var at være der med Casper i 2011, kan man høre baggrundssnak, som om rekonstruktionen af scenen stadig er i gang, men at Amanda bare lige har inviteret os ind i hendes hovede, for at høre hendes tanker om det, vi lige har set ske.

På den måde styrkes troværdigheden også, fordi dokumentaren derved igen virker som en invitation ind i Amandas liv, hvor vi kommer helt tæt på og får lov at høre hendes tanker og følelser i forskellige situationer. Dette fokus på Amandas følelser er et gennemgående tema for dokumentaren, da Amanda fortæller om følelser og erindringer stort set hver gang, hun taler med Horanyi.

Fremstillingen af Amanda som offer og overlever

Det affektive fokus i dokumentaren er med til at skabe empati for Amanda hos publikum, så vi glemmer, at hun har været naiv, og i stedet hæfter os ved, at det var synd for hende - og at hun tydeligvis er kommet godt videre, som vi ser til sidst i filmen, hvor hun besøger Caspers hjem i Præstbro. Der sker altså et skifte i fremstillingen af Amanda fra at være Caspers offer til at være den overlegne, nu hvor Casper er blevet straffet, og hun kan se, at hun tydeligvis har det bedre end ham. Eksempelvis når hun står i Caspers bedsteforældres kælder, hvor han boede, når han ikke var ude at svindle. Her griner Amanda lidt over, at Casper aldrig har været i nærheden af at være en del af overklassen, men alligevel har formået at narre hende til at tro det.

Filmen siger det ikke direkte, men gennem Amandas kommentarer og reaktioner på Caspers bedrag, så ser vi, at hun ser sig selv som naiv, når hun har troet på alt, hvad han bildte hende ind.

Selvfølgelig går man ud fra, at det folk siger som udgangspunkt er sandt, men at han alligevel har kunne narre hende på den måde, tyder på at hun er en anelse naiv. Eksempelvis da hun møder ham

første gang, efter at have set billeder af ham i hospitalssengen, og bemærker, at han ikke ligner manden på billederne (Horanyi, 2017: 00:14:10). Alligevel tror hun på ham, selvom en masse alarmklokker burde ringe, når man møder en fra nettet i virkeligheden, som ikke ligner de billeder, man har set.

Der er flere andre aspekter, der muligvis har gjort Amanda nemmere at narre end andre. Hun siger det blandt andet selv om daten på Tivoli Hotellet, at hun aldrig har været på hotel før. Hun har heller aldrig været ude at flyve før, og der er generelt meget ved Amandas liv, der gør, at hun måske ikke opdager hullerne i Caspers historie. Som hun selv siger, så er hun "bare en enlig mor fra Hvidovre" (Horanyi, 2017: 00:11:41), som ikke interesserer sig for overklassen og ikke har brugt synderligt meget tid blandt dem. Derfor opdager hun nok heller ikke, når Casper ikke opfører sig som de ville. Men det vigtigste aspekt er nok, at han fik hende til at forelske sig i ham, så hun ikke ville bemærke det. Kærlighed gør blind, som man siger, og det har helt klart gjort det nemmere for Casper at narre Amanda.

Generelt bliver Amanda fremstillet som en følsom person, der prioriterer familien og gerne vil andre det godt. Selvom hun ikke leder efter kærligheden, da Casper kontakter hende, så aflæser han hurtigt, hvad hun inderst inde ønsker sig i en mand, og forvandler sig derfor til hendes drømmemand. På den måde overbeviser han hende om, at han er en god potentiel partner for hende - især fordi han ligeså er god sammen med Amandas datter. Derudover får Amanda også hurtigt medlidenhed med Caspers fiktive datter, da hun kan se mange af hans problemer i hende også og derfor gerne vil hjælpe hende. På mange måder får Casper og hans datter hurtigt Amandas empati, hvorfor hun også gerne vil dem på baggrund af hendes hjælpsomme og følsomme personlighed. Amandas behov for at hjælpe og elske Casper og hans datter overskygger dermed hendes logiske sans. Man kan sige, at hun på en måde bliver offer for sine egne følelser, når hun er forelsket, naiv og ude af stand til at gennemskue Caspers løgne.

Til sidst i dokumentaren fokuseres der dog på, at hun er kommet godt videre. Hun er ikke længere offeret, og hun fortæller også selv på sin blog, amandakastrup.dk, at hun faktisk har udviklet sig som menneske, i forhold til før hun mødte Casper (Kastrup, 2017).

Historien i sig selv lægger op til, at man tænker, at det var Amandas egen skyld, fordi hun ikke opdagede hans løgne, men når dokumentaren i fremstillingen i stedet fokuserer på Amandas følelser, så får det seerne til at føle med hende i stedet.

Der er jo også eksempler på, hvor nøje Caspers løgn var planlagt. Han havde oprettet flere forskellige falske Facebook-profiler, der skulle fungere, som hans venner, hans datter og andre familiemedlemmer. Profiler der alle bakkede op om Casper Kastrups historie og identitet.

Når dokumentaren inddrager alle de forskellige profiler, ved at vise beskederne fra dem henover billedet, så tydeliggør den, hvor omfattende Caspers løgn var, og hvor meget der også talte imod, at han ikke var, hvem han gav sig ud for at være. Seerne får også et indblik i, hvordan alle disse profiler måske også har forvirret Amanda og fjernet hendes fokus fra Casper som individ, for ham alene havde måske ikke kunne overbevise hende.

Et af de store temaer i dokumentaren er det net af falske Facebook-profiler, der bakker op om Casper Kastrups identitet. Dokumentaren lader alle beskederne fra Caspers falske profiler til Amanda dukke op som tekst i billedet, når hun læser dem (Horanyi, 2017: 00:05:30). Det skaber et bedre overblik, fordi vi selv kan følge med i, hvad der sker på hendes mobil og computerskærm. Her er der tale om hypermediacy, da beskeder fra Facebook på mobil og computer optræder i en film på tv. Der gøres opmærksom på et medie inden i et andet medie, og så vises beskederne tillige oven på scenen - som et ekstra lag i billedet (Lauridsen, 2015: 240).

Der bliver gjort meget ud af at vise de mange forskellige personer, som også får deres egen stemme. I starten læser Amanda beskederne højt, efterhånden som de bliver vist, men så overtager en fiktiv stemme og læser beskederne op fra den givne profil i resten af dokumentaren. De falske profiler får på den måde liv og en fysisk stemme at forholde sig til, så de også virker mere overbevisende for os, inden vi finder ud af, at de alle er styret af Casper selv. På den måde prøver dokumentaren at narre os, ligesom Amanda blev narret. For helt ind til Caspers løgn er afsløret, er man lidt i tvivl om, hvorvidt de allesammen er styret af Casper, eller om han rent faktisk har en datter, for, som Amanda nok også tænkte, hvorfor skulle han lyve om sin datter.

Når vi ser Amanda sidde at kigge på Facebook-profilerne og de gamle beskeder, så iscenesættes også et af de mindre udtalte temaer i dokumentaren - nemlig internetsikkerhed. Hele dokumentaren fungerer på en måde som en advarsel for andre (kvinder) om ikke at være ligeså naiv som Amanda. Selvom de mange beskeder fra de forskellige profiler har fået Amanda til at tro på Casper, så er der også mange steder, hvor profilerne opfører sig unormalt. Eksempelvis da de først begynder at blande sig i Casper og Amandas forhold og spørger, om de er taget til Las Vegas for at blive gift, da det øjensynligt var noget, Casper kunne finde på. I stedet for bare at spørge, om de er blevet gift, så insisterer de på, at nævne irrelevante detaljer, men som skal skabe et billede af rigmandssønnen Caspers personlighed og bevise, at han faktisk er rig. På samme måde skriver en af Caspers 'kusiner', at en elg er løbet ud foran hans Ferrari. Hun kunne have nøjedes med at skrive bil, og så sende billederne af Ferrarien, men når der eksplicit udtrykkes, at han ejer en Ferrari, er det som om, at der insisteres lidt for meget. Ligesom når man stikker en hvid løgn om, hvad man har eller ikke

har gjort, så er man måske også tilbøjelig til at insistere lidt for meget på at løgnen er sand, for måske også at overbevise sig selv. Der er flere små steder, hvor Caspers historie halter, virker for urealistisk og ikke er så troværdig, men fordi Amanda er smaskforelsket, ser hun ikke alle de fejl.

Dokumentarens visuelle spor

Filmens cinematografi er også interessant i forhold til udtrykket, da blandingen mellem en faktuel dokumentar og elementer fra fiktionens verden har bidraget til nogle interessante valg i forhold til perspektiv, beskæring af billedet, kameraets bevægelser og så videre.

I scene 2 (Bilag 2), hvor fortællingen om Casper og Amanda først rigtig starter, ser vi Amandas lejlighed oppefra, hvorefter der zoomes ind, mens hun fortæller om sig selv. Historien får altså en panoramisk begyndelse, hvor vi introduceres til Amandas liv i 2011. Forinden har der dog været en mere 'faktuel' begyndelse på dokumentaren, hvor Amanda møder skuespilleren Esben Dalgaard og hjælper ham med at blive til karakteren Casper. I scenen i lufthavnen er kameraet håndholdt, og da instruktørens stemme pludselig afbryder Amanda og Caspers forberedelser, virker det ikke planlagt, da kameraet drejer hurtigt rundt og filmer hende i en skæv vinkel, hvor hun ikke er vist helt i billedet. Det styrker det dokumentariske aspekt af udtrykket, nemlig at kameraet filmer, hvad der sker, og at begivenhederne ikke sker på kameraets præmisser, men at kameraet fanger virkeligheden på begivenhedernes præmisser. De forskellige måder at filme på styrker billedet af, at denne dokumentar på én og samme tid fortæller os historien om Amanda og Caspers forhold, samtidig med at vi får lov at kigge med backstage i selve produktionen af fortællingen.

Der skiftes mellem scenerne med rekonstruktioner, hvor der spilles skuespil, og scenerne, der viser forberedelserne til og arbejdet med de forskellige scener. Scenerne med rekonstruktioner er filmet som en typisk spillefilm. Der skiftes eksempelvis vinkel i samme scene, hvilket indikerer, at scenen er filmet af flere omgange. Det kommer til udtryk i scene 11 (Bilag 2), hvor Casper præsenterer Amanda for tjenerne på Skodsborg Kurhotel.

Scenerne, der tager publikum med backstage, fremstiller i stedet et noget mere dokumentarisk udtryk: Kameraet står eksempelvis stille samme sted og filmer scenen fra én vinkel, eller også benyttes det håndholdte kamera.

Det håndholdte kamera trækker også seerne tættere på begivenhederne. Eksempelvis på Tivoli-hotellet, hvor de løber ned af gangen, og fotografen løber efter med kameraet i hånden. Her ser vi billedet, som om vi selv løb efter Casper og Amanda. Så det håndholdte kamera fungerer ikke blot som et dokumentarisk træk, det giver også dokumentaren et fiktivt element ved at lade seerne sætte sig i Amandas sted og føle, at de selv er til stede, i stedet for den typiske distancering, der ellers ses

i mange dokumentarer. Som eksempelvis i scenerne, der rekonstruerer Amandas første date med Casper. Både mødet på Hovedbanegården og deres tur hen ad gaden følger vi fra samme vinkel, og kameraet står også fast, så selvom de flytter sig, så flytter kameraet ikke med.

Lyssætningen styrker også de dokumentariske elementer i filmen, da den er naturlig på den måde, at solskin kommer ind gennem vinduerne, og kunstigt lys fra lamperne lyser, når solen er gået ned. På mange måder bruges lyset helt ligesom Amanda ville gøre, hvis der ikke havde været et kamerahold til stede.

Hendes lejlighed er indrettet i hvide og lyse nuancer, som bidrager til den lyse og rolige lyssætning. Til trods for at dokumentaren skal forestille at foregå om vinteren, så er der også forholdsvis lyst udenfor. Det skaber en stemning af lykke og afslappethed. En stemning, der på mange måder kan ses som et udtryk for Amandas sindstilstand, når hun svæver af sted på en lyserød sky og er helt nyforelsket. Hun oplever ikke nogen grund til at være opmærksom eller skeptisk overfor Casper, hvilket også kommer til udtryk gennem lyset i scenerne. For ligeså snart hun opdager Caspers bedrag, og hun har smidt ham ud af lejligheden, så skifter lyssætningen. Amanda sidder pludselig i en sort hættetrøje, med hættens trukket over hovedet, og søger på nettet efter Caspers sande identitet. Der er en mere mystisk og dunkel lyssætning, der viser et skifte i Amandas sindsstemning. Når vi ser hende sidde foran computerskærmen og lege detektiv, i et forsøg på at afsløre Caspers fortid som svindler, så fornemmer vi en anden Amanda, end hende vi har mødt tidligere i fortællingen. Den smilende Amanda er skiftet ud med en bekymret og urolig udgave, der har svært at forstå, hvad der er sket og hvorfor. Her ser vi også, hvordan dokumentaren låner elementer fra fiktionens verden ved at påvirke stemningen med forskellige lyssætninger.

Dokumentarens auditive spor

Lyden spiller en vigtig rolle i dokumentaren, til trods for at den vises i et typisk visuelt fokuseret medie. Lyden bliver i denne dokumentar brugt til at understøtte begivenhederne, vi ser blive rekonstrueret i forskellige scener. Især når Amanda tænker tilbage på forskellige situationer, dukker lyde fra dengang op for at forstærke hendes erindringer (Horanyi, 2017: 00:30:40).

Amandas voice-over fortællinger er en vigtig del af lydsporet, fordi hendes ord på en gang styrer, hvad vi ser, men på samme tid også er styret af billederne. Men det interessante ved den måde dokumentaren bruger lyd på, er den måde de fastsætter en stemning eller tilføjer en symbolsk betydning til scenen.

Efter scenen med nytårsfesten på Skodsborg Kurhotel fortsætter festmusikken helt indtil de træder ind i Amandas lejlighed igen (Horanyi, 2017: 00:30:56). Når musikken fortsætter på den måde, så forestiller man sig, at festen har varet hele natten og indtil de træder ind i lejligheden. Den efterfølgende scene, hvor Casper ser hendes lejlighed første gang og samtidig flytter ind, antyder også at alt er sket meget hurtigt. Især når scenen efterfølger festscenen, der igennem musikken fortsatte til den lyse morgen. Hvis man tager scenskiftene helt bogstaveligt, kunne man få det indtryk, at de er taget direkte fra festen og hjem til Amanda, hvor Casper samtidig flytter ind. Det symboliserer deres hurtigt udviklende forhold, som efterfølgende bliver udfordret, når Caspers kaotiske liv og komplicerede bekendtskaber flytter med ind sammen ham.

Men da Casper har skabt sin identitet ud fra Amandas behov og ønsker, er han derfor alt, hvad hun nogensinde har ønsket sig, hvilket også er grunden til, at hun overbevises om, at han har potentiale til at være manden i hendes liv. Denne observation understøttes også af romantisk underlægningsmusik, når Amanda fortæller om, hvordan Casper er hendes drømmemand (Horanyi, 2017: 00:33:07).

Musikken afspejler dog ikke kun de romantiske og positive oplevelser, den skaber også en dramatisk stemning, da Martin fortæller om Caspers kriminelle baggrund (Horanyi, 2017: 00:42:37), eller når Casper skriver anonymt til Amanda og udgiver sig for at være hendes ekskæreste (Horanyi, 2017: 00:46:19). Den dramatiske musik er også med til at advare seerne om, at noget ikke er, som det burde være, da Amanda opdager en, der ligger på taget af cykelskuret og holder øje (Horanyi, 2017: 00:55:00).

Musikken understøtter igen billedet, da Amanda gennemgår alt det, Casper har løjet om. Musikken bliver hurtigere og hurtigere, som et symbol på adrenalinen, der pumper rundt i kroppen, efterhånden som hun indser, hvor meget han har løjet om, og hvor grundig han har været i sit svindelnummer (Horanyi, 2017: 01:21:10).

Den mest ironiske symbolik i lyden er nok titelmelodien, som spilles i introduktionen til hvert afsnit i serien, og som også spilles i bilradioen på Casper og Amandas ferie: Nemlig Rasmus Seebachs hit *Millionær*, der handler om at man sagtens kan være lykkelig uden at være rig, og at rigdom ikke altid er lig med lykke. Ironisk nok ved vi ud fra podcasten *I et forhold med...*, at det Caspers var yndlingsang, som han spillede konstant i de tre måneder, ham og Amanda var kærester.

Sangen bliver afspillet som både diegetisk og ikke-diegetisk lyd. I scene 18 (Bilag 2), hvor Casper og Amanda kører rundt på Gran Canaria, høres sangen først ud gennem bilradioens højttalere (Horanyi, 2017: 00:47:12). De kører rundt i en åben bil og nyder solen, og derefter skifter lyden, så

sangen ikke længere høres fra bilen, men derimod er lagt ind over den diegetiske lyd, der ellers ville kunne høres (Horanyi, 2017: 00:48:09). Mens sangen spiller videre, ser vi klip fra resten af deres ferie, som viser, hvor godt de havde det sammen. Rekonstruktionen af deres romantiske og idylliske ferie er også med til at sætte følelserne i fokus, da den scene viser, hvordan Casper forkælede Amanda og formåede at gøre hende forelsket i ham.

Symbolikken

Til trods for at *En fremmed flytter ind* er genrebestemt som en dokumentar, så leger den med æstetikken og symbolikken fra fiktionens verden. Eksempelvis ser vi en scene, der ikke umiddelbart har betydning for den dokumentariske fortælling og skildring af virkeligheden, men som udelukkende er motiveret af æstetiske og muligvis symbolske årsager. Vi ser Amanda ligge inde under et hvidt lagen, der også dækker hendes hovede (Horanyi, 2017: 00:22:52). Det er filmet close-up inde under lagenet, som om vi ligger der sammen med Amanda. Kameraet er helt tæt på hendes hovede, og Amanda fortæller igen om hendes følelser og erindringer. Her får man også en oplevelse af at være inviteret ind i Amandas tanker.

At Amanda ligger under lagenet har ikke nogen dokumentarisk betydning for scenen, da hun sagtens kunne sidde på kanten af sengen og fortælle det samme. Det hvide lagen kunne derfor ses som et symbol på hendes naivitet og uskyldighed, men når hun ligger med hovedet helt dækket, på en kunstigt opstillet måde, ser vi det som mere end bare et symbol på hendes naivitet og uskyldighed. Når hendes hovede er helt dækket af lagenet kan det ses som et symbol på, at hun er blind for alle Caspers løgne - at kærligheden gør blind.

Et andet sted, hvor det tydeligvis er fiktionselementerne, der styrer fortællingens gang er scenen, hvor de gør sig klar til nytårsfesten på Skodsborg Kurhotel (Horanyi, 2017: 00:23:12). Man ser dem gøre sig klar hver for sig, så alt hvad Casper gør, er noget de har gættet sig til, da de ikke har mulighed for at vide helt præcist, hvad han har gjort, når han ikke har været sammen med Amanda. Der klippes mellem Amanda og Casper, der står og kigger sig i spejlet og henholdsvis lægger make-up og barberer sig. I denne scene er der indlagt en del symbolske betydninger: Blandt andet er scenen starten på kapitel tre i filmversionen og den sidste scene inden afsnit to i TV-serien. Både kapitel tre i filmen og afsnit to i serien hedder begge *Et nyt liv*. Alene titlen indeholder en symbolsk værdi, da Casper ikke blot gør sig klar til en nytårsfest, men også fuldender sin nye identitet som rigmandssønnen, Casper Kastrup. Amanda gør sig også klar til et nyt liv, der dog ikke endte lykkeligt sammen med Casper, men som trods alt er lykkeligt. Deres møde og forelskelsen var altså et vendepunkt for dem begge, da deres liv forandrede sig drastisk - dog ikke som forventet: Casper

endte i fængsel, og Amanda blev hevet ud af sin komfort zone og er blevet mere spontan og mere modig, end hun var før i tiden (Stisen, 2017).

Spejlene spiller også en vigtig rolle i den scene, da Casper har svært ved at se sig selv i øjnene, mens Amanda ikke har nogen problemer med det. Casper ser sig selv som han rigtig er, og på den måde bliver han måske endnu mere opsat på at starte et nyt liv som en anden.

Denne scene er ikke den eneste, hvor brugen af spejle giver filmen et symbolsk lag. Da Amanda har afsløret Casper som en svindler og skal besøge ham på hospitalet, kigger hun i sidespejlet, mens de kører til hospitalet. Det kan ses som et symbol på hendes tilbageblik på og refleksioner over alt det, der er sket.

Verfremdung-effekten

Dokumentarfilmen benytter sig i den grad af verfremdung-effekter, så meget at journalisten Freja Dam skriver i opsummeringen på sin anmeldelse af *En fremmed flytter ind* i Soundvenue at “[...] resultatet er en stærk og rørende blanding af indlevede følelser afbrudt af refleksive verfremdung-elementer, der giver plads til eftertanke” (Dam, 2017).

En fremmed flytter ind gør da også brug af disse fremmedgørende teknikker mange steder i løbet af filmen, eksempelvis i de nævnte eksempler, hvor instruktør Horanyi bryder illusionen ved at stille, til tider kritiske, spørgsmål til Amanda om den igangværende situation. Her bryder Horanyi den fjerde væg.

Det er dog lidt specielt den måde, som væggen bliver brudt på i forhold til Brecht, da det i teatrets og filmens verden typisk er skuespillerne, der henvender sig til publikum og derved bryder illusionen om fire vægge. Her er det i stedet instruktøren, der bryder illusionen om den fjerde imaginære væg og træder ind i billedet.

En anden måde, hvorpå filmen bryder den fjerde væg er, da Casper under retssagen skal modtage sin straf. Her kigger Casper direkte ind i kameraet og dermed ud på seerne. Hans blik søger et fixpunkt i det han modtager dommen, og det virker som om, at han ikke kan finde ud af hvor han skal kigge hen, indtil han til sidst kigger på os, og derved finder sit fixpunkt (Horanyi, 2017: 01:30:17).

Filmen gør også brug af verfremdung-effekten ved, at Casper ofte bliver i sin karakter i scener, hvor andre ikke er i karakter. Dette sker eksempelvis i scene 30 (Bilag 2), hvor han midt i interviewet med bestyrelsesformanden for Voergaard Slot afbryder for at tilbyde ham mere kaffe, så han kan fortsætte sin løgn (Horanyi, 2017: 01.26.34). Dette ser man også i scene 11 (Bilag 2), hvor Casper holder en tale for de ansatte på Skodsborg Kurhotel. Her forbliver Casper igen i karakter, mens

Amanda fortæller, om de tanker hun gjorde sig, dengang hun oplevede det i virkeligheden. Man kan i baggrunden høre, at karakteren Casper stadig holder sin tale (Horanyi, 2017: 00:28:30).

Casper bryder dog også enkelte gang ud af sin karakter. Dette sker ikke ved, at vi ser det direkte brud, men ved at han starter som skuespilleren, Esben Dalsgaard, og derefter går han i karakter. Det sker i scene 1 (Bilag 2), hvor Esben Dalsgaard og Amanda sidder i lufthavnen og ser på privatoptagelser af virkelighedens Casper på Amandas telefon. Her øver Esben sig på at grine, ligesom Casper gør i privatoptagelsen (Horanyi, 2017: 00:01:50). Den anden gang vi ser Esben, er da han spiser middag med Amanda og Martin. Her starter han også med at være ude af karakter for derefter at gå ind i karakteren Casper igen (Horanyi, 2017: 00:33:53). Vi har tidligere nævnt i redegørelsen for verfremdung-effekten, at skuespillerne i Brechts teaterstykker kunne finde på at stille spørgsmål til publikum om, hvad de skal stille op nu. Denne verfremdung-effekt bliver igen brugt på en lidt anden måde i den førnævnte middagsscene. Her henvender Esben sig ikke til seerne, men i stedet stiller han spørgsmål til Amanda og Martin om, hvordan hans egen karakter optrådte dengang.

Horanyi gør meget for at fastslå, at dokumentaren er en repræsentation af virkeligheden, og at vi ser på en rekonstruktion, der er baseret på én persons hukommelse. Det gør hun gennem de nævnte eksempler på verfremdung-effekten, hvor hun bryder med illusionen af en spillefilm med rekonstruktioner. Horanyis brug af verfremdung-effekten er i denne dokumentar mere emotivt ladet end Brechts oprindelige intention. Hvor Brecht ønskede, at publikum skulle distanceres emotionelt, så prøver Horanyi at gøre opmærksom på Amandas tanker og følelser, som vi kun kan få kendskab til gennem direkte tale med den 'rigtige' Amanda.

Dog kan brugen af verfremdung-effekten også forstås som et forsøg på at understrege Amandas naivitet, og hendes generelle, tilsyneladende, ukritiske sans for virkeligheden, da Horanyis brud med illusionen trækker os ud af rekonstruktionerne, som ellers er med til at opbygge et emotionelt bånd til Amandas oplevelser.

Hvis man ser filmen med et kritisk blik og forstår brugen af verfremdung-effekten som et forsøg på at distancere publikum fra illusionen, kunne man fristes til at se det som et forsøg på at udstille Amandas naivitet. Dog tror vi nærmere, at Horanyi har brugt verfremdung-effekten for at understrege, at det er en repræsentation af Amandas virkelighed, og ikke en objektiv gengivelse af begivenhederne, hvorfor der blandt andet brydes med den fjerde væg for at gøre opmærksom på Amandas følelser.

DELANALYSE 3: ANALYSE AF REMEDIERINGEN

I følgende afsnit vil vi lave en sammenligning af fortællingen i de to medier, og hvordan Amandas historie remedieres fra et auditivt til visuelt medie. Vi vil også undersøge, hvilke auditive virkemidler, der bliver brugt i podcasten, og hvordan de adskiller og sammenligner sig med de visuelle virkemidler, dokumentarfilmen benytter sig af.

Når vi i løbet af denne sammenligning beskriver sekvenser fra podcasten, henviser vi til bilag 1, og når vi beskriver scener fra filmen og serien, henviser vi til bilag 2.

GENREMÆSSIGE FORSKELLIGHEDER

Historien om Amanda og Casper bliver i de to medier fremstillet forskelligt. Titlerne til de to fortællinger er de mest omfangsrige indikatorer på, at fokus i de to fortællinger ikke entydigt konvergerer. Titlen på podcasten er som bekendt *I et forhold med...*, og den titel antyder, at forholdet mellem Amanda og Casper er i højsædet. Det er personen, som Amanda har haft dybe følelser for, der indtager den centrale position i podcasten. Hvad gjorde denne person ved forholdet, og hvordan var denne person med til at udvikle og dernæst destruere det, som Amanda følte, de sammen fik opbygget? De svindelnumre, der naturligvis klæber sig til Casper, bliver her fremført som problemer, der har en effekt på selve forholdet imellem de to. Hans svindelnumre er ligeledes en gåde i forhold til kærligheden - hvorfor indledte han et kærlighedsforhold, når han alligevel fra start vidste, at det på et tidspunkt ville smuldre?

Hvorvidt podcastens primære hensigt er at fortælle en kærlighedshistorie, og at svindelnumrene blot indtager den sekundære rolle, må stå hen i det uvisse. Det kan ikke desto mindre påvises, at podcasten pakker Caspers svindel og løgne ind i en kærlighedsfortælling og derefter binder sløjfen således, at spørgsmålene, der knytter sig til Casper og hans ageren, stilles i kærlighedens navn.

Titlen på dokumentaren, *En fremmed flytter ind*, har et mere eksplicit fokus på svindleren, Casper. Titlen foranlediger spørgsmålet om, hvem denne person, der flytter ind, er, og hvad personen bringer med sig. Filmen behandler temaet: hvad skulle der til for, at du som person blev forført og bedraget? Filmen indeholder kærlighedsaspektet såvel som bedrageriet og svindelnumrene, men bedrageriet og Casper er filmens omdrejningspunkt. Det bliver understreget i filmens sidste fjerdedel, hvor Caspers tidligere svindelnumre er genstand for en gennemgang, og hvor mystikken omkring Rieper-Holm ligeledes afdækkes af Amanda, da hun besøger hans barndomshjem. I

podcasten henvises der blot til en anden udsendelse, når det vedrører Casper og hans dertilhørende svindelnumre.

En pointe, der knytter sig til både dokumentaren og podcasten, er, at der i fortællingen af historien om Amanda og Caspers bliver leget med balancen mellem virkelighed og fiktion. I podcasten skaber fortælleren adskillige gange en kobling til filmverdens klassiske kærlighedshistorier. Dokumentaren låner træk fra fiktionen og imiterer dermed en spillefilm. På denne måde opstilles historien om Amanda og Casper som om, at den lige så godt kunne have været opdigtet og hørt til i en fiktiv kærlighedsfilm.

Det gælder for både podcasten og dokumentaren, men der findes en forskel i det udtryk, som fortællingen får i kraft af referencen til det opdigtede, uvirkelige kærlighedsdrama. I podcasten bruges referencen til Casablanca både som en genremarkør, der forbereder lytteren på, hvad man kan forvente samt som en pointering af, at historien er så dramatisk, at den sagtens kunne have fundet sted i en film. Med andre ord leger podcasten med den gamle devise om, at virkeligheden nogle gange overgår fantasien.

I kraft heraf er referencen til den klassiske kærlighedsfilm med til at bakke op om den historie, der bliver fortalt i podcasten. Den understreger, hvor spektakulær historien om Amanda og Casper er, og den dyrker 'den gode historie'. I dokumentaren kommer koblingen til fiktionens verden i højere grad til at sætte spørgsmålstegn ved historiens troværdighed. Den prøver langt hen ad vejen at ligne en fiktiv spillefilm, men samtidigt gør de mange brud med den fjerde væg, at illusionen, om at vi som seere selv står midt i begivenhederne, bliver brudt. Dokumentaren minder seeren om, at der er tale om en rekonstruktion og ikke en spillefilm, hvilket kan skabe en genremæssig forvirring. Det kan samtidigt være med til at skabe en forvirring i forhold til historiens sandfærdighed.

Historien er nærmest for god til at være sand, og når dokumentaren samtidigt i dele af sin fremstilling imiterer spillefilmen, kan det skabe en usikkerhed hos seeren, om hvorvidt noget af historien måske er opdigtet.

FORSKELLE I NARRATIVET

I forhold til komposition følger dokumentaren og podcasten den samme kronologiske orden. Historien fortælles kronologisk, og afsløringen indtræffer først sent i fortællingen, således at seeren eller lytteren først får indblik i, at Casper har løjet på samme tidspunkt i forløbet, som Amanda gjorde. Kronologisk følger dokumentarfilmen tillige podcastens kronologi i kraft af lydsporene,

som tages direkte fra podcasten. Lydsporene, der anvendes fra podcasten, optræder hyppigt, og de indgår som oftest i sekvenser, der knytter sig til de nøjagtig samme som i podcasten.

Podcasten adskiller sig ved at være bygget op omkring de syv problemer, som fortælleren opstiller. Disse syv problemer kommer til at fungere som en form for kapitelinddeling, der skaber et overblik for lytteren. Det gør, at lytteren nemmere kan holde styr på, hvornår der skiftes emne eller problem. Hvor podcasten opdeler problemer skarpt og italesætter, hvornår den går fra én problematik i forholdet til en anden, fremstilles problemerne mere 'flydende' i dokumentarfilmen. Det skyldes formentlig TV-mediets evne til at skabe et overblik for seeren, mens man i podcasten er nødt til at holde lytteren mere i hånden på grund af den ikke-eksisterende billedside.

TV-mediets muligheder kommer også til udtryk i kompositionen, hvor scenen på Skodsborg Kurhotel (scene 11) og på hospitalet (scene 23) kan udfoldes og dyrkes således, at publikums indsigt i Caspers personlighed forstærkes. Sekvensen omhandlende Skodsborg Kurhotel (sekvens 8) bliver i podcasten beskrevet overordnet, mens den i dokumentarfilmen koncentrerer sig til Caspers tale til køkkenpersonalet. Scenen på hotelværelset kan ligeledes udfoldes i et større omfang i TV'et end i radiomediet. Nærmere bestemt scenen, der viser dagen derpå med parret liggende i sengen. Sekvensen på hospitalet indgår ikke i podcasten. Det samme gør sig gældende for de længere scener, der udspiller sig i dagligstuen.

Dokumentarfilmen adskiller sig desuden fra podcasten, da den en 3/4-del inde i fortællingen indlemmer en detaljeret gennemgang af flere af hans tidligere svindelnumre, som dermed får sit eget kapitel i dokumentaren og sit eget afsnit i serien. Det underbygger vores tidligere pointering af, at svindel-dimensionen i dokumentarfilmen indtager en mere central rolle, end den gør i podcasten, der i stedet har fokus på fortællingen som en kærlighedshistorie. Podcasten nævner også eksempler på Caspers tidligere sager, men den beskæftiger sig slet ikke med dem i samme omfang, som dokumentaren gør. I podcasten er det i stedet udelukkende Amanda og Caspers kærlighedsfortælling, der fokuseres på. Mystikken omkring personen Casper bliver i podcasten ligeledes ikke præsenteret på samme måde, som den gør i dokumentaren. Parateksterne til særligt serien bevirker, at seeren ligeså fokuserer på svindleren Casper, og i mange paratekster formøbles endvidere den lange suspense omkring, hvem manden Casper i virkeligheden er. I TV2's programbeskrivelse afsløres det eksempelvis, hvem manden, som Amanda har forelsket sig i er: "[...] Men i virkeligheden er han storsvindleren Casper Rieper-Holm" (TV2, 2018). Det samme er tilfældet i den teaser, der findes lige inden, at det første afsnit af serien blev vist på TV2 (Mediastream: 00:00:15). Én ting er, at publikum får at vide, at han er en svindler, men de bliver

tillige præsenteret for navnet Casper Rieper-Holm, der givetvis vil vække genklang hos en del mennesker. En anden er den potentielle forhåndsviden om, at han er en svindler, som vil ændre måden, man ser serien. I podcasten afsløres der ikke noget omkring svindleri på forhånd, og derfor kommer det som en stor overraskelse, når afsløringen indtræffer, mens det samme ikke er tilfældet i serien, hvis man på forhånd er stødt på en paratekst, som forklarer om Casper som svindler.

Podcastens indramning af historien som en kærlighedsfortælling, der fastholdes konsekvent, er desuden kontrasterende i forhold til filmen. I filmens indledning giver Amanda en appetitvækker for den forestående historie, og kærlighedsrammen bruges også her. Den udvaskes dog i løbet af filmen, hvorimod Moltzen i podcasten ihærdigt holder fast i kærlighedsrammen. Det kan ses som et resultat af radiomediets begrænsninger, når podcasten fastholder kærlighedshistorien og ikke primært har Caspers svindelnumre på agendaen. Casper er naturligvis svær at inddrage i podcasten uden, at fortællingens sandfærdighed kommer på spil, da det ville være et dominerende fiktivt element, der pludselig skulle indgå. Omvendt indgår svindelnumrene, der ligger før Amanda, ligeså i sin egen podcast, hvilket betyder, at podcasten blot kan henvide til den, såfremt man ønsker information om de andre bedragerier.

Dokumentarfilmen har Casper og den dertilhørende mystik, der knytter sig til ham i fokus, mens podcasten i langt højere grad fokuserer på kærlighedshistorien. Portrættet af Amanda og den kærlighed, hun delte med Casper, træder således i baggrunden, omend det ikke er filmens intention. Når Casper indtager en hovedrolle og har sine egne momenter i kameraet, bevirker det, at han får en mere central rolle, end han har i podcasten. Dokumentarfilmens store fokus på svindelnumrene betyder dog, at Amandas budskab, og hensigten bag den, undermineres. Et fokus på Casper og hans dertilhørende kriminelle bedrifter er således ikke hensigtsmæssig i forhold til budskabets gennemtrængning.

Derudover findes en forskel mellem dokumentaren og serien, idet dokumentaren er én lang film, som er inddelt i otte forskellige kapitler, mens serien er inddelt i fire separate afsnit, som blev vist hver for sig. Opdelingen i serieafsnit har medført, at TV2 har indskudt cliffhangers, så hvert afsnit slutter med et blik på, hvad der sker i næste afsnit - selvfølgelig for at øge spændingen hos seeren og motivere til også at se næste afsnit.

Amandas rolle som fortæller af sin historie, adskiller sig markant i henholdsvis dokumentaren og podcasten. I dokumentaren er Amanda den centrale fortæller, der beretter om sin historie, og som selv spiller hovedrollen i den rekonstruktion, der fremstilles. I podcasten er det i stedet Moltzen, der

fungerer som den primære fortæller. Han udgør den overordnede, autoritative fortæller, som præsenterer og tager lytteren med i gennem fortællingen, mens Amanda her fungerer understøttende og verificerende. Amanda er selvfølgelig også i høj grad med til at fortælle, men hun er under Moltzen, der er den egentlige vært, som styrer slagets gang. Hendes rolle bliver i stedet at være medfortæller og at berette hendes historie, hvor hun jo selvsagt har mulighed for at bidrage med sin førstehåndsfortælling om, hvad hun har tænkt og følt under de pågældende begivenheder. Hun giver desuden en dynamik og verifikation, som ikke havde været til stede, hvis den overordnede fortæller ene mand havde stået for at fortælle det hele. I forhold til troværdighed er det givende for Amanda, at hun ikke selv er den primære fortæller. Selvom Moltzen selvfølgelig kun kan fortælle det, som han har fået fortalt af Amanda, så giver det alligevel en effekt, at det er ham, der som udgangspunkt fungerer som overordnet fortæller. Hans rolle som vært og fortæller giver ham en større autoritet, og lytteren vil derfor have større tilbøjelighed til at stole på historiens sandfærdighed, end hvis Amanda selv havde skulle fortælle det hele. Det betyder også, at historien fremstår mere troværdig i podcasten end i dokumentaren, hvor det udelukkende er Amanda, der fungerer som fortæller. Der findes dog flere årsager til dette. En af disse er, at dokumentaren understreger, at det er Amandas erindringer, som ligger til grund for fortællingen, og hermed tages der forbehold for sandfærdigheden. I filmen tages der ligeledes forbehold ved at lægge ud med at sige, at historien er baseret på en sand historie. Dette markerer, at historien ikke nødvendigvis er gengivet 100 procent korrekt, men at det overordnede skelet blot er hentet fra den historie, de har fået fortalt af Amanda. De samme forbehold tages ikke i podcasten, hvor fortælleren blot præsenterer fortællingen som en historie fra det virkelige liv og på intet tidspunkt betvivler eller italesætter historiens sandfærdighed. Til gengæld tager podcasten i flere omgange forbehold for, at Amanda selvsagt ikke har mulighed for at vide præcist, hvad Casper har foretaget sig i de øjeblikke, hvor Amanda ikke selv har været til stede. Et eksempel herpå findes i forbindelse med episoden, hvor Casper via sms udgiver sig for at være Amandas ekskæreste. Her fortæller Amanda i podcasten, at hun tror, at Casper har set og overhørt hende og ekskæresten ud af køkkenvinduet (Third Ear, 2013: 00:56:10). I rekonstruktionen som vi ser i dokumentaren er det ikke muligt at tage Amandas forbehold med i ligningen, og derfor bliver det blot vist, at Casper kigger med fra vinduet (Horanyi, 2017: 00:43:25) - selvom Amanda af gode grunde ikke kan være sikker på, at han har gjort det. På denne måde har podcasten mulighed for at udtrykke nogen usikkerhedspunkter, hvor Amanda ikke er sikker på præcist, hvad der er foregået, mens dokumentaren er nødt til at fremstille disse episoder sådan som Amanda forestiller sig, at de har taget sig ud, men uden at hun kan vide det med sikkerhed.

FORSKELLE I FREMSTILLINGEN AF FORTÆLLINGERNE

Fremstillingen af de to fortællinger (tre inklusive mini-serien på TV2) er nok det punkt, hvor fortællingerne afviger mest fra hinanden. Den primære årsag ligger i mulighederne og begrænsningerne for de to medier, hvori fortællingerne formidles. Den store forskel på fortællingerne er, at dokumentarfilmen og -serien dramatiserer begivenhederne gennem billedsiden, hvorimod podcasten ikke har de samme muligheder, fordi Casper ikke deltager her, som han gør gennem Esben Dalgaard i dokumentarfilmen. Derved præsenterer Horanyi også publikum for en dobbeltkontrakt, fordi hun gør publikum opmærksom på, at karakteren Casper er fiktiv. Selve skellet mellem fakta og fiktion bliver utydeligt, fordi dokumentarfilmen springer frem og tilbage mellem skuespil og reelle beretninger fra Amanda selv.

Podcasten har kun mulighed for at påvirke publikum gennem lyd, mens dokumentarfilmen arbejder med både lyd og billede. Da podcasten er bundet til at formidle udelukkende gennem lyd, må den gå i dybden med de muligheder, som de auditive virkemidler fremstiller. Gennem lyd kan podcasten derfor som nævnt påvirke lytteren til selv at skabe historiens billedside for sit indre blik. På den måde kan podcasten altså formidle en lige så detaljeret fortælling, som filmen og serien kan - blot gennem lyd. Dog afhængigt af lytterens evne til at forestille sig.

Det giver nogle helt klare fordele for dokumentaren, der kan udvikle fortællingen i flere dimensioner, påvirke flere sanser og generelt har lettere ved at fastholde lytteren i den – til tider – indviklede historie, da den på forhånd givne billedside forærer publikum en del af fortællingen, som de derfor ikke behøver at tænke over for at forstå.

En af de helt store forskelle i fremstillingen er Caspers rolle og tilstedeværelse i henholdsvis podcast og filmversion. Når Caspers karakter i podcasten skal gøre noget i fortællingen, er fortælleren nødt til at gøre opmærksom på hans tilstedeværelse gennem beretninger. I de stykker bevæger podcasten sig op på et metaniveau i forhold til historien, hvor fortælleren giver lytteren viden om, hvad Caspers karakter gør eller siger.

Det skaber på en gang større troværdighed til hans eksistens, men samtidig understreger det også den fiktive del af hans karakter, da han ikke er mulig at inddrage i fortællingen af den simple grund, at han ikke eksisterer i virkeligheden.

Filmen inddrager Caspers karakter på samme måde ved at understrege fiktionen. I filmen får Casper en stemme gennem en skuespiller, der kan spille den fiktive rolle på lige præcis den måde, som Amanda husker ham – uden at skulle tage hensyn til sin egen forestilling om sig selv.

Casper bliver i filmen altså et fuldstændigt billede af den person, hun husker ham som. I modsætning til podcasten, hvor han er forankret i virkeligheden gennem lydklip fra gamle videoer. Friheden til at skabe Caspers karakter er også med til at understøtte det fiktive element i dokumentaren, hvor det bliver muligt for Horanyi at lade Caspers karakter handle alene uden Amandas eller Martins tilstedeværelse til at bekræfte eller diktere hans gøren og laden. Eksempelvis kan vi se, hvad Casper laver, når Amanda går ned på gaden, og Casper bliver tilbage i lejligheden. Det er et træk, der ikke ville være muligt i podcasten, da Casper ikke eksisterer som selvstændig karakter.

Grunden til at Casper ikke er en nødvendighed på samme måde i podcasten som i filmen kan også begrundes med filmens ekstra dimension i form af det visuelle. Da dokumentaren har en billedside, der bruges til at vise fortællingen, i stedet for blot at genfortælle den, så kræver det også et fysisk eksempel på Casper, da rekonstruktionerne ellers ikke ville fungere. Det betyder, at valget om at rekonstruere situationerne og trække på elementer fra fiktionens verden har stillet andre krav til filmversionen af fortællingen end til podcasten.

I modsætning til filmen er podcasten altså nødt til at berette for at bringe liv og handling i Caspers karakter og generelt i historien. Noget der sker helt naturligt i filmversionen af fortællingen i forlængelse af Caspers tilstedeværelse som karakter i kraft af TV-mediets billedside.

En anden væsentlig forskel i fremstillingen er den måde, Caspers fiktive facebook-profiler inddrages i fortællingen. I podcasten bliver disse portrætteret af forskellige stemmer, der passer til deres køn og alder. De forskellige stemmer stiller krav til lytteren om at kunne skelne dem fra hinanden. Det kan være vanskeligt at skelne mellem ukendte stemmer, hvorfor også denne fremstilling af fiktive karakterer er lettere tilgængelig i filmversionen. På grund af filmens billedside kan denne version af fortællingen også visuelt præsentere de fiktive Facebook-profiler. Det bliver gjort ved at vise teksten på skærmen, samtidig med at den respektive stemme læser beskeden op. På den måde bliver det nemmere for seeren at få et indblik i, hvor mange falske profiler Casper har skabt for at narre Amanda.

Amandas bedste ven, Martin, er en tredje væsentlig forskel mellem på den ene side podcasten samt dokumentarfilmen og -serien på den anden. Martin er slet ikke en del af fortællingen i podcasten, da formen er mere berettende, og fortællingen derfor ikke behøver andre karakterer end fortælleren og Amanda. I filmversionen stiller billedsiden som nævnt et andet krav til indholdet. Martin er derfor med til at give den visuelle del mere indhold samtidig med, at han understøtter Amandas

fortolkning af Caspers karakter. Martins rolle i filmen bliver altså at bekræfte Caspers karakter og udfylde den visuelle dimension, der også har påkrævet Caspers tilstedeværelse.

Derudover repræsenterer Martins bekræftelse og gengivelse af Amandas historie også dokumentarfilmens sagsfremstilling - nemlig at enhver kan blive svindlet. Det er ikke kun Amanda, hvilket også kommer til udtryk, når dokumentaren, ligesom podcasten, inddrager flere af Caspers tidligere svindelnumre.

Filmversionens billedside skaber på en gang flere muligheder for fremstillingen af fortællingen, men den stiller samtidig også flere krav til den.

DISKUSSION

I analysen af fortællingen om Amanda og Caspers forhold i henholdsvis podcast og dokumentarfilm, har vi sammenlignet de to fortællingers forskellige udtryk i forhold til hensigten og fremstillingen af Amandas troværdighed og hendes rolle i produktionen af de to fortællinger. På baggrund af analysen finder vi det derfor interessant at diskutere Amandas hensigt med primært dokumentarfilmen, da den jo er en genfortælling af den samme historie, som hun stod frem med i podcasten. Hvorfor var podcasten ikke nok? Og hvorfor fortælle den igen? Derfor står vi nu til tilbage med spørgsmålet om, hvad Amandas reelle hensigt med dokumentarfilmen egentlig er?

Vi har igennem projektet undersøgt en række paratekster. Heriblandt findes Amandas blog, hvorpå hun skriver, at hendes hensigt med *En fremmed flytter ind* er:

“[...] at sætte fokus på nogle af de farer, der lurar på nettet, som er eksploderet siden facebook og andre sociale medier har sneget sig ind i vores hverdag, og det tabu det er at blive bedraget [...] måske kan jeg ved at fortælle om mine oplevelser, hjælpe andre. Vi kan alle blive ført bag lyset”

(Kastrup, 2017).

Det er interessant, at Amandas intention er at sætte fokus på et tabu om at blive bedraget, når fremstillingen af hende ikke umiddelbart virker som en traumatiseret person, der er endt i store problemer efter mødet med en svindler. Når vi læser diverse paratekster, er der ikke en eneste, som fortæller noget om, at Amanda skulle lide nogen særlig nød efter sit møde med Casper. Hun nævner på hendes blog, at hun rent faktisk ikke ville have været oplevelsen foruden, og at hun føler sig som et stærkere menneske efter oplevelsen (Kastrup, 2017). Det virker som om, at Amanda portrætterer oplevelsen som positiv, og dette understøtter derfor ikke hendes argument og ønske om, at filmen skal være med til at advare andre mod at havne i samme situationen.

Flere gange i filmen ser vi Amanda grine af sig selv og situationen, og på et tidspunkt siger hun tilmed: “Hold kæft hvor er jeg dum altså” (Horanyi, 2017: 01:21:31). Det er i sig selv ikke mærkeligt, at hun seks år efter hændelsen har en emotionel distance til det, der er sket for hende, men dokumentarfilmens argument om at fortælle hendes historie og hendes efterfølgende udtalelser gør dog, at publikum kan begynde at tvivle på, hvorvidt dokumentarfilmen fungerer som en

decideret advarsel til andre. Hendes udtalelser gør, at publikum risikerer at opleve dokumentarfilmen som ren underholdning og ikke som en fortælling om en person, der har været udsat for en alvorlig forbrydelse.

Amandas påstand om, at dokumentarfilmen skal advare andre bliver ligeledes undermineret, når publikum også hører om andre kvinder, Casper har snydt. Et par af de kvinder er endda blevet gravide og dybt forgældede og står derfor umiddelbart i en værre situation end Amanda - når publikum tilmed ser hende grine, have en ironisk distance til situationen og efterfølgende ikke oplever problemer, så risikerer dokumentarfilmen og Amanda selv at miste sin troværdighed over for de personer, Amanda påstår at ville hjælpe.

Derudover kan det diskuteres om dokumentarfilmen er i stand til at advare andre, når Horanyi vælger at bryde illusionen og spørge Amanda, hvordan hun har det. Det betyder, at man som publikum får lettere ved at distancere sig til det, der rent faktisk er, fordi Amanda fortæller om sine følelser frem for at vise dem. Det havde haft en større effekt på publikum, hvis man havde set Amanda spille sine følelser frem for at få hende til at fortælle om, hvad hun følte for seks år siden. Man sidder tilbage som publikum og mangler lidt nogle scener, hvor Horanyi kunne have valgt at vise et større følelsesregister hos Amanda.

Et andet element, der absolut ikke bidrager til, at filmen opleves som en advarsel er, at Amanda fremstilles uhyre naiv. Hun virker på ingen måde til at reflektere synderligt over en ellers meget usædvanlig situation, hvor en rigmand ud af ingenting kaster sin kærlighed over hende, og hvor hele denne mands familie pludseligt involverer sig i miseren. Derfor vil mange seere formentlig sidde tilbage med tanken: "Det ville aldrig ske for mig, for så dum og naiv er jeg ikke". I podcasten er Amandas naivitet ikke udtalt på samme måde, og det vil derfor efter alt at dømme være lettere for størstedelen at identificere sig med hende, hvis man har hørt podcasten frem for kun at have set filmen. Udover, at Amanda er hoppet på alle Caspers løgne, er der flere scener, der udstiller Amanda som dum og naiv i dokumentaren. Blandt disse er, når hun selv udtaler: "Hold kæft hvor er jeg dum altså" (Horanyi, 2017: 01:21:31), og da hun i hospitalsscenen svarer nej til, at hun aldrig overvejede at spørge, hvem Casper egentlig var (Horanyi, 2017: 01:04:27). I begge disse tilfælde får instruktøren hende til selv at italesætte, at hun måske burde have gennemskuet ham og handlet anderledes.

Et led i, at seeren oplever Amanda som naiv kan desuden være hendes sociale klasse. Som seer kan det ikke undgås at påvirke ens syn, at hun fremtræder som tilhørende et relativt lavt socialt lag. Dette er resultatet af de demografiske informationer, som seeren bliver præsenteret for, som at hun bor i Hvidovre samt hendes egne ord om bare at være “en enlig mor fra Vestegnen” (Horanyi, 2017: 00:11:41). Alt dette kan føre til, at seeren har svært ved at identificere sig med Amanda, og derfor vil forkaste en eventuel advarsel om at passe på ikke at ende i samme situation som hende - simpelthen fordi nogle seere vil have svært ved at identificere sig med hende og derfor ikke i stand til at forstå hendes situation.

Amanda nævner selv, at hun aldrig havde troet, at nogen ville prøve at svindle hende, da hun ikke ejer noget af større værdi. Dog er det stadig naivt at gå med til at mødes med en, man aldrig har mødt før, fordi en anden person, man heller ikke kender, mener, at man passer godt sammen. Så uanset hvor mange forklaringer man kan give på, at Amanda lod sig forblænde af storsvindlerens charme, så er hun stadig naiv, og det ser man også i hendes handlinger gennem dokumentaren. Selvom det affektive fokus er med til at skabe medfølelse for Amanda og hendes situation, så understreger det fokus også, at hun var naiv og lod sig narre af sine følelser.

Amandas historie er både absurd og tragikomisk, og den nedbryder samtidig skillevægge for, hvad der er muligt på nettet. Caspers mange opdigtede personer når nye højder, når det kommer til oprettelsen af digitale identiteter og netværk. Caspers bedrageri og svindel befinder sig på et tilpas utopisk niveau, så det hælder til det fascinerende, hvilket kan være hovedårsag til, at den er genstand for den genfortælling, som den nu engang er. Beskederne fra de mange fiktive personer, som kontakter Amanda på skift, er ligeså yderst brugbare som bevismateriale og som direktiv for fortællingens forløb, da de er behjælpelige til at skabe en kronologi. Om Amandas møde med Casper skulle være den mest sindsoprivende historie ud af de mange historier med de andre kvinder, han har svindlet, må stå hen i det uvisse. Ikke desto mindre er det Amanda, der har været villig til at stå frem med et ønske om at advare andre mod at blive svindlet - på trods af, at hun udadtil efterfølgende ikke har virket synderligt påvirket af sin historie.

KONKLUSION

Vi vil i følgende afsnit konkludere på analysen og de resultater, vi er kommet frem til. Det vil vi gøre ved at besvare vores problemformulering:

Hvilken betydning har remedieringen af fortællingen om Amanda Kastrups forhold med storsvindleren Casper Rieper-Holm for narrativet og fremstillingsformen i dokumentarfilmen i forhold til podcasten, og hvilke dokumentariske subgenrer kommer til udtryk i dokumentarfilmen?

Vores to analyser har gjort os klogere på, hvordan Amandas historie er blevet fortalt først som podcast og siden som dokumentarfilm. De to delanalyser viser både nogle klare ligheder, men også forskelle i hvordan Third Ear og Horanyi har formidlet Amandas historie.

Remedieringen fra lyd til billede har gjort, at fokus er skiftet fra en kærlighedshistorie til fokus på karakteren Casper og hans svindelnummer. Remedieringens indflydelse på narrativet er begrænset til trods for de forskellige vinkler. Podcasten er inddelt i syv problemer, der bliver præsenteret i kronologisk rækkefølge, mens dokumentaren er opdelt i otte kapitler, der fortælles gennem skiftevis rekonstruktioner fra begivenhederne i 2001 og Amandas refleksioner fra 2017.

Dokumentarfilmens visuelle dimension har både stillet krav og givet muligheder til fortællingen, som kommer til udtryk i Caspers tilstedeværelse som selvstændig karakter. En anden forskel på dokumentaren i forhold til podcasten er Martins rolle, som bekræfter troværdigheden i Amandas historie og støtter hendes rolle som selvstændig fortæller. Amandas rolle i fortællingen er skiftet fra at være medfortæller i podcasten til at være den overordnede, autoritative fortæller i dokumentaren. Forskellen i fortællingernes måde at formidle på har også betydning for troværdigheden. Da dokumentaren trækker på fiktive elementer og lader Casper agere som selvstændig karakter, åbner det op for flere usikkerhedsmomenter, hvor hverken Amanda eller Horanyi kan garantere for sandhedsværdien af handlingen.

Vores genreanalyse viser, at flere forskellige modi kommer til udtryk i *En fremmed flytter ind*: Dokumentarfilmen har flere refleksive elementer, der bliver vist gennem brugen af rekonstruktioner, og som Horanyi viser ved at gøre opmærksom på, at scener skal tages om, eller ved at hun selv viser sig i billedet. Horanyi gør i flere tilfælde opmærksom på, at det er Amandas subjektive fortælling.

Herudover viser analysen også, at der er både performative og participatoriske elementer i dokumentarfilmen. Det participatoriske element viser sig, når hun selv bliver en undersøgende journalist og går på opdagelse i Caspers gamle bopæl, hvor hun oplever, hvilket liv han har levet før hende. Dokumentarfilmen trækker på flere performative elementer, når Horanyi gennem skuespil forsøger at tydeliggøre for publikum, hvordan Amanda føler, når hun genoplever sin tid sammen med Casper. Det betyder for dokumentarfilmen, at den får et højt affektivt aspekt, der hjælper Horanyi til at vække følelserne hos publikum.

Derfor kan vi baggrund af analysen konkludere, at dokumentarfilmen er en innovativ genrehybrid, der ikke trækker på én dominerende modus, men derimod henter inspiration og har elementer fra flere modi.

LITTERATURLISTE

- BBC. (2018) - a. *BBC Bitesize - GCSE Drama - Epic theatre and Brecht - Revision 2*. Hentet 29. maj 2018 fra <https://www.bbc.com/education/guides/zwmvd2p/revision/2>
- BBC. (2018) - b. *BBC Bitesize - GCSE Drama - Epic theatre and Brecht - Revision 3*. Hentet 29. maj 2018 fra <https://www.bbc.com/education/guides/zwmvd2p/revision/3>
- BBC. (2018) - c. *BBC Bitesize - GCSE Drama - Epic theatre and Brecht - Revision 4*. Hentet 29. maj 2018 fra <https://www.bbc.com/education/guides/zwmvd2p/revision/4>
- Behrendt, P. (2006). *Dobbelkontrakten. En æstetisk nydannelse*. Gyldendal.
- Brask, P., & Gradenwitz, M. (1995). Om fortælle teknik. I P. Brask, & M. Gradenwitz, *Noveller fra Europa* (s. 218-234). Dansk lærerforening.
- Bruun, H., & Frandsen, K. (1991). Radioæstetik og analysemetode. *MedieKultur: Journal of media and communication research*, 7(15), s. 67-82. Hentet 25. maj 2018 fra <https://tidsskrift.dk/mediekultur/article/view/885/797>
- Chatman, S. (1989). Story: Events. I S. Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film* (s. 43-63). Cornell University Press.
- Chatman, S. (2004). Elementar af en narrativ teori. I S. Iversen, & H. S. Nielsen, *Narratologi* (s. 99-105). Aarhus Universitetsforlag.
- Christiansen, H.-C., & Rose, G. (2016). *Dokumentarfilm i undervisningen*. Hentet 29. maj 2018 fra AVU-mediers fagportal: <http://fagligtforum.avumedier.dk/docs/default-document-library/dokumentar.pdf?sfvrsn=0>

- Close, C. (17. januar 2017). The School of Doc: The World's Premier Documentary Scholar Reflects and Revises. *Documentary* (Winter 2017). Hentet 25. maj 2018 fra IDA - International Documentary Association: <https://www.documentary.org/column/school-doc-worlds-premier-documentary-scholar-reflects-and-revises>
- Dam, F. (13. september 2017). 'En fremmed flytter ind': Tankevækkende og opfindsom dokumentar om dansk storsvindler. Hentet 29. maj 2018 fra Soundvenue: https://www.google.com/url?q=http://soundvenue.com/film/2017/09/en-fremmed-flytter-ind-tankevaekkende-og-opfindsom-dokumentar-om-dansk-storsvindler-273081&sa=D&ust=1527580711236000&usg=AFQjCNGvoKKpzGZcHe2wy_oXLK5NI7a8_w
- Drotner, K., Jensen, K. B., Poulsen, I., & Schrøder, K. (1996). Dokumentarprogrammer. I K. Drotner, K. B. Jensen, I. Poulsen, & K. Schrøder, *Medier og Kultur. En grundbog i medieanalyse og medieteori* (1. udg., s. 283-296). Borgens Forlag.
- Elkjær, J. B., & Barfoed, C. K. (30. april 2018). *Casper Rieper-Holm dømt for seksuelle overgreb på 13-årig steddatter - TV2*. Hentet 25. maj 2018 fra nyheder.tv2.dk: <http://nyheder.tv2.dk/krimi/2018-04-30-casper-rieper-holm-doemt-for-seksuelle-overgreb-paa-13-aarig-steddatter>
- En Fremmed Flytter Ind - Facebook-profil. (20. juli 2017). *En Fremmed Flytter Ind - Opslag*. Hentet 25. maj 2018 fra Facebook: <https://www.facebook.com/EnFremmedFlytterInd/posts/140562293193483:0>
- Filmstriben. (u.d.). *Filmstriben - En fremmed flytter ind*. Hentet 27. maj 2018 fra Filmstriben - Bibliotekernes Filmtilbud: <https://fjernleje.filmstriben.dk/film/9000002036/en-fremmed-flytter-ind>
- Genette, G. (2010). Paratekster. I J. Bjerring-Hansen, & T. Jelsbak, *Boghistorie* (s. 91-107). Aarhus Universitetsforlag.

Greve, J. (2012). Remediering. I L. H. Kjældgaard, L. Møller, D. Ringgaard, L. M. Rösing, P. Simonsen, & M. R. Thomsen (Red.), *Litteratur. Introduktion til teori og analyse* (1. udg., s. 343-353). Aarhus Universitetsforlag.

Gyldendal - Den Store Danske. (28. januar 2017). *Bertolt Brecht* /Gyldendal - Den Store Danske. (D. R. Andersen, Redaktør) Hentet 25. maj 2018 fra denstoredanske.dk:
http://denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Litteratur/Tysk_litteratur/Mellemlkrigslitteratur_1914-40/Bertolt_Brecht

Hansen, K. T. (2015). Film - realisme, genrer og kontekst. I P. S. Lauridsen, & E. Svendsen, *Medieanalyse* (s. 133-151). Samfundslitteratur.

Hejlsted, A. (2007). *Fortællingen - teori og analyse*. Forlaget Samfundslitteratur.

Horanyi, N. N. (Instruktør). (2017). *En fremmed flytter ind* [Film].

Høgh, K. (2010). *Medier der holder - strategisk lyd- og videopodcasting*. Podconsult.

Haastrup, H. (2009). Filmanalyse. I G. Rose, *Analyse af billedmedier* (s. 233-264). Samfundslitteratur.

IMDb. (2017). *En fremmed flytter ind (2017)* - IMDb. Hentet 27. maj 2018 fra imdb.dk:
<https://www.imdb.com/title/tt7290748/>

Jakobsen, K. N. (23. marts 2017) - a. *Historien om svindleren og charmøren Casper Rieper-Holm / Penge* / DR. Hentet 25. maj 2018 fra dr.dk:
<https://www.dr.dk/nyheder/penge/kontant/historien-om-svindleren-og-charmoeren-casper-rieper-holm>

Jakobsen, K. N. (30. marts 2017) - b. *Mødet med svindleren og charmøren Casper Rieper-Holm / Penge* / DR. Hentet 25. maj 2018 fra dr.dk:
<https://www.dr.dk/nyheder/penge/kontant/moedet-med-svindleren-og-charmoeren-casper-rieper-holm>

- Jauert, P. (2013). *Radioens teknologi og sociale anvendelse - Leksikon*. Hentet 25. maj 2018 fra medieogkommunikationsleksikon.dk: <https://medieogkommunikationsleksikon.dk/radioens-teknologi-og-sociale-anvendelse/>
- Jensen, K. B. (2016). *Dansk mediehistorie, 1995-2015* (2. udg.). (K. B. Jensen, Red.) Samfundslitteratur.
- Jerslev, A. (2015). Dokumentaren - kreative bearbejdnings af virkeligheden. I P. S. Lauridsen, & E. Svendsen, *Medieanalyse* (1. udg., s. 152-178). Samfundslitteratur.
- Jørgensen, S. (30. juli 2017). *Historien om en af Danmarks største svindlere bliver til ny film*. Hentet 25. maj 2018 fra Berlingske (www.b.dk): <https://www.b.dk/film/historien-om-en-af-danmarks-stoerste-svindlere-bliver-til-ny-film>
- Kamph, P. H. (4. april 2018). *TV2-dokumentarer udvikler genren: Om TV2*. Hentet 25. maj 2018 fra omtv2.tv2.dk: https://omtv2.tv2.dk/nyhedsartikler/nyhedsvisning/tv-2-dokumentarer-udvikler-genren/?utm_source=newsletter&utm_medium=newsletter&utm_campaign=newsletter
- Kastrup, A. (2017). *Amanda Kastrup - min personlige fortælling*. Hentet 26. maj 2018 fra Amanda Kastrups blog: <http://amandakastrup.dk/>
- kino.dk. (2017). *En fremmed flytter ind*. Hentet 27. maj 2018 fra <https://www.kino.dk/film/e/en/en-fremmed-flytter-ind-0>
- Kjempff, M. (21. januar 2018). *Kæresten udgav sig for at være millionæring - sådan blev hun snydt - TV2*. Hentet 25. maj 2018 fra livsstil.tv2.dk: <http://livsstil.tv2.dk/2018-01-15-kaeresten-udgav-sig-for-at-vaere-millonaerarving-saadan-blev-hun-snydt-for-250000-kroner>

- Kvam, K. (september. juli 2012). *verfremdung* / *Gyldendals Teaterleksikon*. (A. Scavenius, Redaktør) Hentet 25. maj 2018 fra denstoredanske.dk:
http://denstoredanske.dk/Gyldendals_Teaterleksikon/Begreber/verfremdung
- Lauridsen, P. S. (2015). Genre. I P. S. Lauridsen, & E. Svendsen, *Medieanalyse* (1. udg., s. 36-52). Samfundslitteratur.
- Lauridsen, P. S. (2015). Tv - fra broadcastin til streaming. I P. S. Lauridsen, & E. Svendsen, *Medieanalyse* (1. udg., s. 223-249). Samfundslitteratur.
- Lauridsen, P. S. (2015) - c. TV - fra broadcasting til streaming. I P. S. Lauridsen, & E. Svendsen, *Medieanalyse* (1. udg., s. 233-249). Samfundslitteratur.
- made in copenhagen. (2017). *En fremmed flytter ind (2017)*. Hentet 27. maj 2018 fra [madeincopenhagen.dk](http://www.madeincopenhagen.dk): <http://www.madeincopenhagen.dk/da/en-fremmed-flytter-ind>
- made in copenhagen. (2017). *Pressemateriale - En fremmed flytter ind*. Hentet 25. maj 2018 fra [madeincopenhagen.dk](http://www.madeincopenhagen.dk):
http://www.madeincopenhagen.dk/sites/default/files/presse_filer/pressemateriale.pdf
- Mediestream. (2018). *Mediestream - En fremmed flytter ind, 11. februar 2018*. Hentet 27. maj 2018 fra Det Kgl. Biblioteks mediesamlinger: <http://hdl.handle.net/109.3.1/uuid:06694162-328b-46a0-85b4-4a58b997cc4b>
- Nichols, B. (2001). What Types of Documentaries Are There? I B. Nichols, *Introduction to documentary* (s. 89-128). Indiana University Press.
- Poulsen, I. (2001). Radiomontagen og dens radiofoniske rødder. Om høre billedet, den litterære tekstmontage, featuren og den moderne radiomontage. *MedieKultur: Journal of media and communication research*, 17(33), s. 5-26. Hentet 25. maj 2018 fra <https://tidsskrift.dk/mediekultur/article/view/1186/1089>

- Poulsen, I. (juni 2006). Det imaginære rum. *MedieKultur: Journal of media and communication research*, 22(40), s. 38-43. Hentet 25. maj 2018 fra <https://tidsskrift.dk/mediekultur/article/view/518/17615>
- Skotte, K., & Sørensen, D. H. (25. november 2012). Dokumentarfilm er blevet cool. (P. Lembo, Red.) *Politiken - Kultur*, 5. Hentet 25. maj 2018
- Stisen, H. (14. september 2017). *Amandas kæreste viste sig at være berygtet svindler: Han har gjort mig mere modig* | *Kultur* | *DR*. Hentet 25. maj 2018 fra [dr.dk](https://www.dr.dk/nyheder/kultur/film/amandas-kaereste-viste-sig-vaere-berygnet-svindler-han-har-gjort-mig-mere-modig): <https://www.dr.dk/nyheder/kultur/film/amandas-kaereste-viste-sig-vaere-berygnet-svindler-han-har-gjort-mig-mere-modig>
- Svendsen, E. (2015). Medieanalyse - på flere måder. I P. S. Lauridsen, & E. Svendsen, *Medieanalyse* (1. udg., s. 10-35). Samfundslitteratur.
- Svendsen, E. (2015). Radio - lyden af fællesskab og intimitet. I P. S. Lauridsen, & E. Svendsen, *Medieanalyse* (1. udg., s. 197-222). Samfundslitteratur.
- Third Ear (2009). Rieper-Holm-sagen. [Podcast]. K. Moltzen. Hentet 25. maj 2018 fra <http://thirdear.dk/arkiv/rhs/>
- Third Ear (2013). I et forhold med... [Podcast]. K. Moltzen. Hentet 25. maj 2018 fra <http://thirdear.dk/arkiv/forhold/>
- TV2. (2018). *En fremmed flytter ind*. Hentet 29. maj 2018 fra [tv2.dk](http://tv.tv2.dk/en-fremmed-flytter-ind): <http://tv.tv2.dk/en-fremmed-flytter-ind>