

Lunds Universitet

Språk och litteraturcentrum

Filmvetenskap

Handledare: Erik Hedling

2018-01-03

Natalie Lindkvist

FIVK01

Televisuella illusionsbrott

Frank Underwoods relation till åskådaren i *House of Cards*

Innehållsförteckning

1. Inledning.....	3
2. Disposition.....	3
3. Syfte och frågeställning.....	4
4. Forskningsläge och teori/metod.....	4
5. Bakgrundsinformation.....	5
5.1 Illusionsbrott.....	5
5.2 Verfremdungseffekten.....	6
5.3 Nya televisuella medium och åskådarskapet.....	6
5.4 Richard III.....	8
6. Paul Seeds <i>House of Cards</i>	9
7. <i>House of Cards</i>	10
7.1 Frank Underwoods introduktion.....	11
7.2 Projicering av makt.....	14
7.3 Maktlösheten och den oberäkneliga berättaren.....	18
8. Sammanfattande diskussion.....	21
9. Avslutning.....	24
10. Käll- och litteraturförteckning.....	25

1. Inledning

Sedan Netflix kom till den svenska marknaden, har jag förändrat min konsumtion av både tv-serier och film. Den klassiska konventionen av att följa serier veckovis känns idag väldigt förlegad, och jag har ofta en tendens att nu sluka serier i en sittning utan problem. Något som fascinerar mig är relationen till karaktärerna man följer på skärmen, och hur detta skapas med hjälp av olika formella grepp – speciellt när karaktärerna talar till åskådaren.

Jag har valt att studera Netflix' banbrytande politiska serie *House of Cards*, skapad av Beau Willimon (2013-) ur ett postmodernistiskt perspektiv. Jag kommer först och främst att betrakta de olika nivåerna av realism i det narrativa förloppet i de första två säsongerna (säsongerna omfattar 13 50 minuter långa avsnitt). Jag vill särskilt studera hur kontinuerliga illusionsbrott skapar ett band mellan åskådaren och protagonisten Frank Underwood (Kevin Spacey); de övriga karaktärerna bjuds inte in till den här typen av avbrott. Den klassiska konventionen med en proscenieram som sätts mellan åskådare och skärm eller scen har alltid fascinerat mig, speciellt när den brutits för att underminera de konventioner som man är ”inlörd” att förvänta sig av film eller teater.

2. Disposition

I uppsatsen kommer den inledande delen att inkludera syfte och frågeställning för ämnet, samt den teori och metod med forskningsläge som tillämpas på primärmaterialet för att ge en överblick av sammanhanget. I det följande kommer ett kapitel med relevant bakgrundsinformation som inkluderar en definition av begreppet illusionsbrott, samt information om Bertolt Brecht och hans relation till begreppet i jämförelse med Verfremdungseffekten. Med hänsyn till att begreppet illusionsbrott härstammar från teatern, så nämns *Richard III* i nästa del med en kort historiebetraktelse och diskussion om estetiken. För att ge en inblick i Frank Underwoods skapelse så nämns också den brittiska originalproduktionen av *House of Cards* ifrån 1990-talet och hur den följer i Shakespeares spår. Analysen börjar sedan med en kort introduktion av handlingen i den första och andra säsongen i *House of Cards* och sedan följer de underkapitel som utgör själva analysen. Scenerna som diskuteras beskriver Frank Underwoods relation till åskådaren och makten genom en närläsning av dialogen och dess estetik. Efteråt så följer en avslutande diskussion som inkluderar bland annat teorier och övriga artiklar som jag hittat. Med

hänsyn till att jag diskuterar illusionsbrott och karaktärens relation till åskådaren så nämns även Kevin Spaceys senaste synlighet i media.

3. Syfte och frågeställning

Syftet med denna uppsats är att presentera hur den estetiska framställningen av illusionsbrott i dagens populärkultur skiljer sig ifrån tidigare liknande televisuella produktioner och i teatern. Jag vill också undersöka varför denna typ av illusionsbrott är så inbjudande för åskådaren, eftersom det på senare tid har blivit populärt inom både TV och film att använda sig av dessa typer av estetiska verktyg. Hur skapas relationen mellan Frank Underwood och åskådaren, och varför är formen av illusionsbrott så inbjudande?

4. Forskningsläge och teori/metod

Primärmaterialet som kommer att användas för analys är specifika avsnitt ur de första två säsongerna av TV-serien *House of Cards* (2013-) producerad av Beau Willimon och Kevin Spacey med bland annat David Fincher som regissör.

Sekundärmaterialet som främst kommer att användas är bland annat Tom Browns bok *Breaking the Fourth Wall: Direct Address in the Cinema* där man studerar illusionsbrott i film, och Mario Klarers artikel ”Putting Television ’aside’: Novel Narration in *House of Cards*”, där man har gjort en analys av illusionsbrottet av Kevin Spaceys karaktär. Klarer analyserar noggrant de narrativa effekterna för en så pass ny men samtidigt effektiv medieplattform som Netflix och skillnaderna på denna och den tidigare TV-kulturen, samt hur pass pålitlig Frank Underwood är som berättarröst.¹ Texten kommer mer specifikt att användas som en jämförelse och som ett utvändigt perspektiv på de scener som kommer att utgöra analysen. Övrigt material inkluderar akademiska artiklar om illusion, realism och berättarformer, samt den BBC-producerade *House of Cards* (Paul Seed, 1990). Analysen innefattar utvalda scener ur primärmaterialet som presenteras (1.X)², med fokus på estetik under dialog då illusionsbrottet skapas.

5. Bakgrundsinformation

¹ Mario Klarer, ”Putting Television ’aside’: Novel Narration in *House of Cards*” i *New Review of Film and Television Studies*, vol. 12, no 2, 2014, s.203-220.

² (1.x) – 1= säsong, x=avsnitt

5.1 Illusionsbrott

Brytandet av proscenieramen, eller illusionsbrottet som det också kallas, kommer ursprungligen från teatern. En av de dokumenterade teaterproduktionerna som använder sig av konceptet är Shakespeares *Richard III* och *Macbeth*. Illusionsbrottet har sedan Shakespeares tid fortsatt att vara ett fungerande koncept för bland annat genrer som komedi och drama, och för filmhistorien så har det använts på liknande sätt. Brown beskriver adresseringen till publiken i början av filmens historia som en evidens utslag av ”primitivitet” och ”naivitet”, och ett tydligt bevis på att man inte riktigt hade kommit underfund med hur filmen skulle produceras för att dra till sig publik.³ Man ansåg ibland kritiker att det här konceptet inte hörde hemma på skärmen: ”The performers in the cinema of attractions greeted the camera’s gaze with gusto, employing glances, winks and nods. With the establishment of a coherent diegesis, any acknowledgment of the camera became taboo, condemned by critics as destructive of the psychological effect essential for an involved spectator.”⁴ Man utnyttjade konceptet i filmer som gynnades av publikens medvetenhet om proscenieramen, exempelvis Charlie Chaplins filmer och andra liknande vaudeville-filmer, där blicken till kameran blev den avgörande effekten för att motivera sina handlingar.

Vidare beskriver Brown den historiska filmteorin gällande illusionsbrott som koncept under mitten på 1900-talet och den stora diskussionen om voyeurism som ökade enormt på 1970-talet. Tack vare filmforskare som exempelvis Laura Mulvey skapades en större insikt om medvetenheten hos åskådaren, problematiken gällande bristande representation, och hur traditionella filmkonventioner ständigt eliminerade kamerans närvaro i sin helhet.⁵ Mulvey talade i likhet med Brecht, om en nödvändig distansering av själva filmproduktionen i relation till dess åskådare. Poängen med distanseringen är viktigt då de olika lager av representation som finns mellan skådespelare, produktion, och slutformat påverkar åskådarens reaktion. Enligt Brown så förekommer filmens illusionsbrott oftast med hjälp av en rad olika funktioner för att skapa en reaktion mellan karaktär och åskådare; intimitet, inverkan, överlägsen position inom den fiktiva världen, ärlighet, alienation eller distansering och stillhet.⁶

³ Tom Brown, *Breaking the Fourth Wall*, Edinburgh University Press, 2012. s.1

⁴ Citat från Gunning ur Brown, s.2

⁵ Brown, s. 7-8

⁶ Ibid. s.13-18

5.2 Verfremdungseffekten

Verfremdungseffekten, eller distanseringseffekten som den också kallas är ett begrepp som myntats av teaterteoretikern och författaren Bertolt Brecht. Brecht diskuterade i sin essä ”Alienation Effects in Chinese Acting” om de olika nivåerna av realism som framställs på teatern för åskådaren och skådespelarna, där distanseringseffekten hindrar åskådaren från att identifiera sig själv med karaktärerna i pjäsen.⁷ En av delarna som är viktiga i distanseringseffekten enligt Brecht inkluderar att bryta den fjärde väggen, och att både tala och attackera åskådaren i teaterpubliken för att påminna dem att det bekanta med teatern endast är en illusion. Illusionsbrottet figurerar alltså som en påminnelse att åskådaren också lever i en illusion av säkerhet i betraktarstolen, då skådespelarna är oberäkneliga och plötsligt kan agera utåt och tvinga dem att medverka.⁸ Brecht ansåg att verkligheten var i sig själv en konstruktion skapad av människan och samhället, och att det var genom konsten som man kunde göra dessa strukturer synliga.⁹

5.3 Nya televisuella medium och åskådarskapet

I en artikel om berättarmodeller i TV och åskådarens relation till den audiovisuella skärmen i modern tid, så beskriver Innocenti och Pescatore en problematik som finns i den ständiga digitaliseringen av olika sätt att konsumera produkter.¹⁰ Diskussionen fokuserar på huruvida ett nytt format som exempelvis streamingtjänsten Netflix kräver en annan form av kontinuitet i handlingen. De föreslår att relationen mellan mediet och åskådaren är nu viktigare än förut, då många väljer att ”sluka” serier i en enda sittning för att det är så självstyrande.¹¹ Det är intressant att se en skillnad i konsumtion hos åskådare och hur formatet som sakta förändras, vilket de diskuterar:

The relationship between spectator and the narrative ecosystem [...] is a direct relationship that is both engaging and proactive, and for the most part grounded in an idea of diffused textuality. The dominant forms of narration become centerless. This is a curious characteristic of serial products,

⁷ John Willett, *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, New York: Hill and Wang, 1964, s.91

⁸ Ibid. s.91-92

⁹ Lucia Nagib, Cecilia Mello, red. *Realism and the Audiovisual Media*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2009, s.31

¹⁰ Veronica Innocenti, Guglielmo Pescatore, “Changing Series: Narrative Models and the Role of the Viewer in Contemporary Television Seriality” i *Between*, vol. 4 no. 8, 2014, s.1-15.

¹¹ Innocenti & Pescatore, s.11.

which are categorized by an ever growing interactivity with regard to their narration. To experience the worlds and characters of seriality means to be in touch with products that take the form of inhabitable universes, while nevertheless remaining strongly connected to production models that maintain their own structure and autonomy [...].¹²

Likt dagens långfilm så kräver man numera en berättelse med ett starkare perspektiv som engagerar publiken, där karaktärer har alltmer djup för en flerdimensionell handling och chansen för utveckling i eventuellt kommande säsonger finns. Man anser att Netflix speciellt har utnyttjat denna aspekt med *House of Cards* som experimentellt medium.¹³ Netflix beviljade tidigt en inspelning av hela två säsonger direkt med stjärnregissören David Fincher, som fick fria händer att producera något som skulle fånga publiken på ett nytt sätt. Serien fungerade alltså som en säljpunkt för företaget, då den inte bara fångade publiken med brytandet av proscenieramen, utan även med auteurformatet som Fincher bidrar med, och självklart Kevin Spaceys och Robin Wrights stjärnstatus i huvudrollerna. Det ovanliga konceptet med att tillåta producera de två säsongerna samtidigt, tillät Fincher att ge serien en mer estetiskt inbjudande profil med stadigare takt där alla karaktärerna får ta plats och spela en funktionell roll.¹⁴ Dessutom, tack vare valet att släppa hela säsonger på en gång, tillåts åskådaren ett djupdyk in i berättelsen och kan på så vis forma en mer nyanserad relation till karaktärerna. Innocenti och Pescatore påpekar detta med en jämförelse av åskådares kult-skapande under olika decennier: "While the idea of trekkies once seemed like a folklore phenomenon [...], today we are well aware that serial products are projected as inhabitable environments, in which spectators/users can circulate, gather information, play and develop affective bonds."¹⁵

Fortsättningsvis, så diskuterar Philip Drake problemet med att porträttera djup och komplexitet i karaktärer i serier jämfört med film, då det uppenbarligen handlar om den skiftande subjektiviteten hos åskådaren.¹⁶ Med serier som produceras för att konsumeras i sin helhet som exempelvis *House of Cards* eller liknande Video-On-Demand produkter, så sätter man press på produktionen i sig, skådespelarna men även åskådaren. Drake påpekar att exempelvis under en

¹² Ibid.

¹³ Ed Finn, *What Algorithms Want: Imagination in the Age of Computing*, Cambridge, MA; London, England: The MIT Press, 2017. s.103.

¹⁴ Ibid. s.104.

¹⁵ Innocenti & Pescatore, s.12.

¹⁶ Philip Drake, "Reframing Television Performance" i *Journal of Film and Video*, vol. 68, no. 3-4, 2016, s.6-17.

säsong av en amerikansk serie med 13 avsnitt "[...] a viewer will spend approximately ten hours accumulating knowledge of a character through the details of performance" genom att följa ansiktsuttryck, kroppsspråk och röst.¹⁷ Skådespelaren blir idoliserad genom sin karaktär men också kritiserad när förändringar i utförandet förekommer, och även när förändringar sker utanför seriens produktion i privatlivet. Slutligen går det också jämförelsevis att se på en serie som är gjord för "binge-watching"¹⁸ och en serie som släppts veckovis. Det kan finnas väldigt stora skillnader i dess nyansering av karaktärer och uppbyggandet av dess handling.

5.4 Richard III

Det illusionsbrott som uppstår när proscenieramen monteras ner har utvecklats sakta men stadigt sedan man började producera film i början av 1900-talet. Ursprungligen kommer fenomenet från teatern. En av de teaterpjäser som använder sig av greppet är från slutet av 1500-talet, då Shakespeare utnyttjar detta koncept i sin pjäs *Richard III*, där huvudkaraktären vänder sig till åskådarna i rummet för att förklara sina intentioner, samtidigt som de övriga karaktärerna "fryser". På detta vis så låter Shakespeare publiken engageras på ytterligare ett plan, då de får mer information än karaktärerna i berättelsen och på så vis kan förutse vad som skall hända men ändå överraskas av sidokaraktärernas förehavanden.

Richard III är ett krönikespel som handlar om den engelske kungen med samma namn, och hur han kom att hamna på sin tron. Framställningen är starkt dramatiserad och det brukar påpekas att Shakespeares Richard endast har få kontaktytor med historiske monarken. Genom att låta mörda sina släktingar, vars position i tronföljden är starkare än hans, gifta sig med Lady Anne, maka till den föregående kronprinsen som han låtit avrätta under slaget vid Tewkesbury, försöker han tillskansa sig tronen. När det bara står mellan honom och de två unga sönerna till hans döde bror som var kung, ser han till att de förklaras som illegitima och inte har någon rätt till tronen. Till slut lyckas han tillskansa sig tronen. Så småningom gör omgivningen uppror och vid slaget vid Bosworth Field stupar han, ensam och övergiven.

Denna syn på makt och korrupktion har stora likheter med porträttet av karaktären Francis i *House of Cards*. Detta lyser igenom särskilt när Shakespeare låter karaktären bryta av

¹⁷ Ibid. s.9.

¹⁸ "Binge-watch" – att titta på fler avsnitt av en TV-serie eller ett program i en sittning. (kallas även "Maraton-tittning")

handlingsförloppet mitt i scenerna för att vända sig direkt till publiken. Ingen som motsätter sig honom får behålla sin höga status, om de ens överlever. Detta tillvägagångssätt präglar tydligt huvudkaraktären i serien. Här manipulerar Francis, som genom sin smarta roll i bakgrunden på den stora politiska plattformen uträttar storverk i dessa sociala kretsar, och därmed faller människor utan att behöva lyfta ett finger. Det sätt som illusionsbrotten används på teatern skapar en känsla av realism för publiken. Han talar direkt till sina åskådare och låter dem veta vad hans riktiga intentioner är i realtid, och dramatiken handlar egentligen om hur åskådaren ska fortsätta kunna vara fascinerad och överraskad trots förkunskapen om handlingen. I denna typ av produktion dras publiken in i dramat på ett annat sätt, än om man blivit adresserade genom en skärm. En mer publik krävande estetik blir viktig för att fortsätta väcka intresset hos åskådaren.

6. Paul Seeds *House of Cards*

Kevin Spaceys porträtt av Frank Underwood baseras främst på föregångaren *House of Cards* från 1990, producerad av Paul Seed, en miniserie i fyra delar om den brittiske konservativa politikern Francis Urquhart. Likt Richard III och Underwood, så kommer Urquhart genom maktspel och korruption slutligen till makten som premiärminister i nittioalets England. Urquharts karaktär spelas av Ian Richardson, en känd engelsk teater- och TV veteran. Richardsons porträtt av Urquhart ger ständigt en omisskännelig referens till Richard III under sina små tal och olika Shakespeare-citat till åskådaren, och det är tydligt att dessa referenser också speglas i hans agerande. Liksom Richard III:s önskan och väg till att bli kung, så är Urquhart kalkylerande och känslolokalt effektiv i sina planer för att hamna i posten som premiärminister, som en lojal bakgrundsman i sin position som 'Chief Whip' (gruppledare). I likhet med Ian Richardson så har även Kevin Spacey en bakgrund i historiska pjäser och filmer såsom Richard II och Richard III.

I denna version av *House of Cards*, så befinner huvudkaraktären sig i bakgrunden som en del av spelet, då han först och främst framstår som en oskyldig men strikt lojal medarbetare med den sittande premiärministern. Han jobbar hårt för att få sin chef att samverka med sina väljare, och åskådaren får endast se hans "riktiga ansikte" när han vänder sig till kameran och berättar sina sanna intentioner med små kommentarer om sina medarbetare. Liksom Frank Underwood, så tar han sig friheten att i sin position som makthavare utnyttja en ung och lättpåverkad journalist och inleder en affär med henne. Journalisten Mattie Storin (motsvarande Underwoods Zoe Barnes) utför, på Urquharts begäran, sexuella och politiska tjänster för att förvrida hans politiska

motståndare i media. Porträtterandet av Urquhart har diskuterats i media som en något humanare version än Underwoods, då hans ständiga håfullhet mot sina motståndare ter sig renare med den brittiska underliggande humorn som han har, samt att de känslor han har för journalisten verkar genuina.¹⁹

7. *House of Cards*

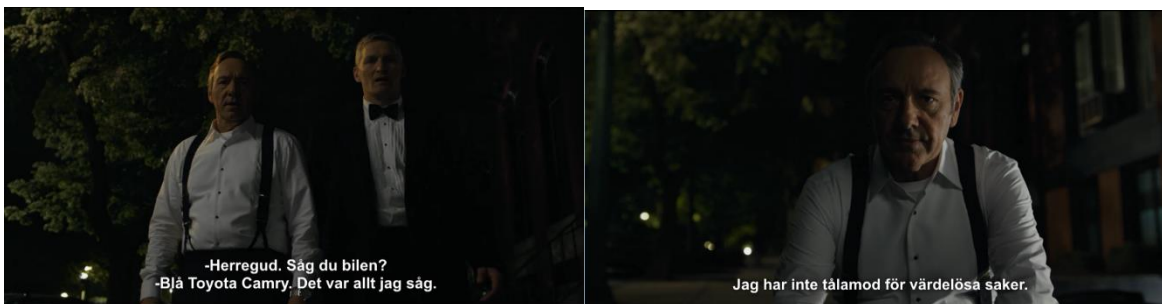
För att få en liten överblick av vad serien handlar om, så följer här en kort introduktion av serien. *House of Cards* följer Frank Underwood och hans resa som den amerikanska demokratiska ”majority whip”, gruppledaren som blir bestulen på sin tidigare lovade plats som utrikesminister. När representanten för det demokratiska partiet blir officiellt utsedd till Amerikas president, så planerar Frank därmed hämnd på sina medarbetare som nu blivit hans fiender. Med ett skadat ego, så planerar han en kalkylerande men effektiv plan för att störta alla som går och tidigare har gått i hans väg. Tillsammans med sin fru Claire (Robin Wright) och sin lojala assistent Doug Stamper (Michael Kelly), tar han sig från sin plats i kongressen till vice president och senare president. Under tiden av händelseförloppet, så drar han sig inte för att mörda eller störta sina kollegor och fiender med hjälp av korrumperade journalister, och konspirerande med motparter i det republikanska partiet i hemlighet.

Tillsammans med det politiska narrativet tillkommer också kryptiska små tal till åskådaren, när Frank vänder sig till kameran och visar sin ”riktiga” sida, där han kommenterar händelser i den diegetiska realtiden och om hans planer. Dessa kommer nedan att analyseras i specifika avsnitt tagna från säsong ett och säsong två. De kommer att sättas gentemot varandra för estetisk jämförelse, framförallt hur dessa estetiska likheter och eventuella skillnader påverkar hans karaktär som medveten om sitt eget narrativ. Framförallt, hur påverkar den relationen till åskådaren?

¹⁹ Laura Bennett, ”Kevin Spacey’s Leading-Man Problem” *New Republic* 5/3-2013 (Hämtad 17 Nov 2017) <https://newrepublic.com/article/112330/house-cards-kevin-spacey-reviewed-laura-bennett>

7.1 Frank Underwoods introduktion

Scenen börjar med en svart skärm, och tydligt i bakgrunden hörs en hund som blir påkörd på en gata. Bilden lyses upp av en man som skyndar ut ur sin port och kollar sig omkring efter olycksplatsen. Kameran följer mannen, som möter upp med en granne som också hastigt går mot hunden som nu ligger och gnyr på gatan. Föraren smiter hastigt iväg i sin bil när de skriker efter honom. Kameravinkeln skiftar till från andra sidan gatan, dit mannen är på väg, och när de kommer nära så tittar de på något utanför bild som uppenbarligen är den orörliga hunden. ”Det är Wartons hund” säger grannen. ”Han kommer inte klara sig” säger den första mannen, som nu tittar intensivt [nästintill i kameran] på hunden. När grannen går för att hämta ägaren till hunden så fortsätter den förste mannen att prata, ut i tomma intet. ”Det finns två sorters smärtor. Den typen av smärta som gör dig stark, eller värdelös smärta, den typen som bara innebär lidande.” Mannen vänder sig nu mot kameran, samtidigt som han stryker hunden, och säger: ”Jag har inte tålamod för värdelösa saker. Sådana här situationer kräver att någon agerar, och gör det otrevliga och det nödvändiga”.²⁰



Det här är första ögonblicket man som åskådare får se Frank Underwood, vilket ger en omtumlande men klarläggande uppfattning av vem den här karaktären är, och vad han egentligen är kapabel till. Med en iskall och lugn blick så stryker han hundens luftvägar, som för att markera att han är inte känner någon som helst empati (om än bara för hundens onödiga lidande), och den som förväntar sig något annat misstar sig. Det är en tydlig markering av kontroll med att bokstavligen hålla någons liv i ens händer, och detta förstärks med blicken till åskådaren.

Brown beskriver hur det estetiska i valet av att ha huvudkaraktären som tittar in i kameran ofta infaller som en tydlig markering för att påvisa den makt och kontroll karaktären har över

²⁰ *House of Cards*, säsong 1, avsnitt 1, 2013-02-01.

själva fiktionen²¹, och det är precis vad som produktionen försöker etablera här, för att ge åskådaren en klar uppfattning om hur klimatet i serien kommer att vara. Samtidigt så anses den första scenen som en estetisk sensibilisering för åskådaren om konceptet, då denna introduktion av de olika delarna av först ljud, sedan bild, narrativ och slutligen mjukstarten av de kommande illusionsbrotten.²² Problematiseringen här behöver nödvändigtvis inte vara den som Mario Klarer antyder i sin text, att Frank Underwood ses som en pålitlig berättare och senare blir opålitlig²³, utan diskussionen här borde egentligen vara hur det narrativa upplägget uppfattas och om han ses som en opålitlig berättare ifrån början.



För att jämföra med Franks första interaktion med åskådaren i säsong två, så används inget illusionsbrott under nästan hela avsnittet (2.14). Avsnittet flyter på som i vilket klassiskt politiskt drama som helst, tills den sista minuten när Frank tittar sig i spegeln efter ett samtal med sin fru och vänder blicken mot kameran och säger ”Trodde ni att jag glömt bort er?”²⁴ Här förekommer således en obehaglig påminnelse för åskådaren att dramat endast följer de osynliga trådar som Frank dragit i under de senaste fyrtiofem minuterna, och att han väljer att dyka upp med sina illusionsbrott när han som helst vill. Som åskådare kan man inte riktigt låta bli att förvänta sig en vändning till kameran i flera scener under avsnittets gång, då Frank uträttar väldigt mycket på ganska lite tid med stor dramatik. Exempelvis mordet på journalisten Zoe som han haft en affär med under större delen av första säsongen, genom att knuffa henne på spåret framför ett tunnelbanetåg. Han säkrar också sin plats som vicepresident och utser sin egen efterträdare. Det är också förvånande visuellt, då bildramen är konstruerat väldigt annorlunda konstruerad i jämförelse med den första säsongens kontinuerliga illusionsbrott. Denna gång tittar

²¹ Brown, s.13-14.

²² Klarer, s.210.

²³ Ibid, s.211.

²⁴ *House of Cards*, säsong 2, avsnitt 1, 2014-02-14.

han på sig själv i spegeln och blicken styrs indirekt till kameran genom hans spegelbild istället för direkt, vilket förvirrar åskådaren. Som Mario Klarer beskriver, är detta en övergripande del av de skillnader som förekommer i andra säsongen gentemot första säsongen: ”Subsequent episodes in the second season play with this particular visual framing. In a number of instances, Frank only evokes the aside mode by looking into the camera but without actually uttering a single word [...]”.²⁵ Samtidigt följer här det mönster som finns i den första scenen - det överraskande momentet då åskådaren förutspår att han talar till hunden inom diegesen, tills hans ögon plötsligt söker kameran och skapar det aktiva illusionsbrottet.

Den första interaktionen som görs med kameran och åskådaren i Ian Richardsons porträttering av Francis Urquhart skiljer sig märkbart, då den är mycket mer direkt och infaller bara sekunder efter första scenen i serien startar. Han blickar ned på ett foto av den nyligen avsatta premiärministern Margaret Thatcher och talar tyst för sig själv: ”Ingenting varar för evigt”, vänder sig sedan till kameran småleende och fortsätter ”Även de längsta och mest framgångsrika välden har ett slut.”, och sedan startar titelmusiken.²⁶ Denna omedelbara interaktion ger åskådaren det liknande kontrakt som Frank Underwood har med sin publik, men med en återopad passivitet eftersom Urquhart framstår som mer lättsam.



Urquhart spenderar sina illusionsbrott med att förklara sin roll samt de regler och normer som finns i parlamentet, samtidigt som han öppet smider planer tillsammans med åskådaren för att bli premiärminister. Den underliggande humorn förstärks markant med den pampiga bakgrundsmusiken och det är tydligt att Francis är hänsynslös i sitt agerande mot kollegorna.

²⁵ Klarer, s.217.

²⁶ *House of Cards*, avsnitt 1, säsong 1, 1990-11-18.

Dialogen med åskådaren skiljer sig i det faktum att Francis talar som om att kameran svarar tillbaka, och använder uttryck som ”nu får ni ursäkta mig” när han ska in på möten bakom stängda dörrar. Den brittiska artigheten och lättsamheten i hans interaktion gör att det är lättare att följa handlingen. Francis avviker sällan från att dela med sig av sina tankar även under dramatiska händelser i jämförelse med Underwood, även om hans kända fras ” You might very well think that; I couldn't *possibly* comment.”²⁷ kan anses motsägelsefull.

Likt Richardsons porträtt av Francis Urquhart figurerar maktpositionen under stark påverkan från Shakespeare, och det går inte ta miste på den ständiga referensen till Richard III i framförandet. Speciellt spegelscenen i avsnitt 2.14 är en hänvisning till Ian McKellens porträttering av den hänsynslöse kungen i den moderna tappningen av *Richard III* (Richard Loncraine, 1995), där hans karaktär talar för sig själv under ett toalettbesök och adresserar kameran först när han tvättat sina händer framför spegeln och ”märker” kameran.²⁸



7.2 Projicering av makt

En av de scener i första säsongen som klarlägger Frank Underwoods ego och ställning till sin roll i diegesen och dramat, är hans tal i kyrkan till folket i sin hemstad i ”Kapitel 3” (1.3). Med stor dramatik berättar han en sedlig men förtroendegivande historia om hur hans egen far dött av en hjärtattack och hans reaktion när det hände, för att visa medkänsla för den avlidna flickan som kört av vägen i närheten av ett ikoniskt statsmärke som Frank låtit bygga i sitt namn och som nu hotar hans kampanj. När människorna i kyrkan sitter på helspänn av hans sorgliga berättelse så vänder han sig förnöjt till vänster åt kameran – till åskådaren. Med en förbigående

²⁷ Inte översatt pga effektiviteten i citatet.

²⁸ *Richard III*, Richard Loncraine, 1995, scen 3.

och avvisande ton berättar han för åskådaren hur hans far egentligen var en meningslös människa och en börda för sin familj och samhället, samt hur han inte brydde sig ett dugg när han avled innan han återgår till sin predikan. Innan han vänder sig åt sidan för att tala direkt till åskådaren är han i en tydlig maktposition – kameravinkeln är underifrån för att förstora hans plats vid podiet och hans hållning är nästintill nonchalant med armarna slappa för att visa upp hur bekväm han är i sin position som talare. Människorna i kyrkan följer hans dramatiska berättelse med en ny, intresserad blick när han börjar berätta om sin egen far, en personlig historia som antagligen sällan hörs från en kongressman som Underwood. När han talar om sin förälder så startas också en mjuk melodramatisk musikslinga i bakgrunden som för att poängtera för åskådaren att han har en seriositet som kanske inte visats förut, och som markerar att han kan vara personlig även inuti diegesen. Men så fort kameravinkeln bryts och han vänder sig till vänster åt åskådaren så förändras bakgrundsmusiken till en obehaglig och nästan parodisk ton, och hans avvisande bekännelse i illusionsbrottet stärks så till den grad att han uppfattas som psykopatisk och empatilös. ”Det var kanske bäst att han dog så ung. Det enda han gjorde var att ta upp plats. Men det vore inget vidare minnestal, va?”²⁹ När han vänder sig tillbaka till inuti diegesen igen och sin församling återgår musiken till den dramatiska och sorgliga ton som fanns där förut.

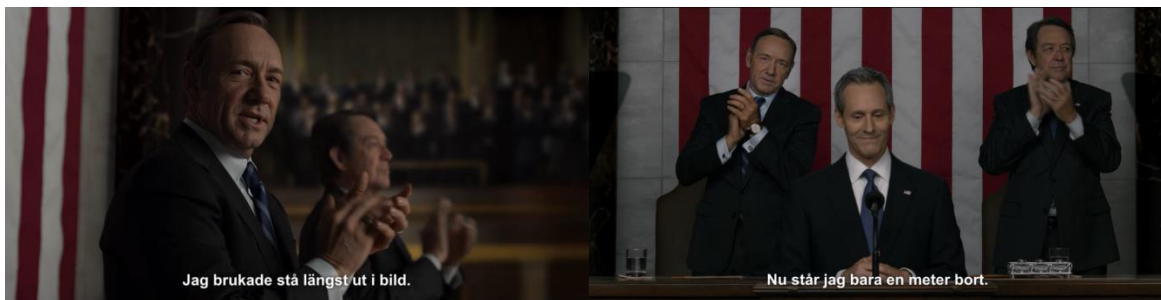


Senare i avsnittet så påvisar han denna enkla manipulering av ord igen, när han i en scen ber föräldrarna om ursäkt återigen för att hans statsmärke har indirekt orsakat denna hemska händelse och att han är villig att avgå i sin position som kongressman för deras och deras dotters skull. Samtidigt vänder han sig om till sin åskådar-kamera och berättar hur det enklast är att få människor från den amerikanska södern att förlåta onda handlingar, vilket är igenom en handling av ”extrem ödmjukhet”. Återigen så lyser hans ansikte upp och den manipulerande, självsäkra karaktären med osårbarhet och extrem makt kommer fram. Brown anser att karaktärer som

²⁹ *House of Cards*, säsong 1, avsnitt 3, 2013-02-01.

använder sig av illusionsbrott för att vara ärliga med sin icke-diegetiska publik är en positiv form, då det bygger upp en pedagogisk relation. Men den effektfulla egenskapen skall utnyttjas med försiktighet eftersom ärligheten kan framstå som ironisk.³⁰ Franks känslor i dessa två scener är tydligt avvisande, vilket kan ge åskådaren en uppfattning om att han endast är ärlig för att belysa den kallsinnighet han har mot den värld han lever i. Den avtrubbade personligheten understryker hans roll i manipuleringen som psykopatisk.

Även de tillfällen när andra karaktärer framför stora tal, märker man att Underwood utövar kontroll och hans manipulering är endast synlig för åskådaren utanför diegesen. I den andra säsongen i avsnittet ”Kapitel 16” (2.16) figurerar han som medlare under en debatt i senaten om den nya bidragsreformen. Han lyckas tillslut att få sin vilja fram, trots stora skador i de kontakter han har på båda sidor. I sista scenen håller presidenten tal till nationen för att berätta om hur den nya bidragsreformen har gått igenom och att pensionsåldern höjts till deras fördel.



Frank är placerad i bakgrunden av presidenten i bildramen men är lagom synlig till höger, och ser bokstavligen ut att figurera som en del av presidentens samvete. Det är estetiskt tydligt att det är Frank som väglett honom igenom hela reformen under avsnittet (men också under säsongens gång). Samtidigt som presidenten slutat tala och publiken ger stående ovationer, så markerar Underwood sin maktposition genom att vända sig till höger åt kameran och förklara att han förr knappt ens syntes i bildramen under dessa tal. Kameravinkeln ändras och nu står han och hans kollega upp i bakgrunden, och presidenten ser plötsligt väldigt liten ut. Frank tittar rakt in i kameran som presidenten adresserat sitt tal till och fortsätter ”men nu står jag bara en meter bort”.³¹ Blicken ger en kraftfull effekt av hans projicerade makt över presidenten, och hur han så lätt har manipulerat hela situationen till sin fördel. Kommentaren direkt till rutan leder till känslan

³⁰ Brown, s.15.

³¹ *House of Cards*, säsong 2, avsnitt 3, 2014-02-14.

av att det inte är långt kvar innan han själv sitter i talarstolen som den mäktigaste mannen i den fria världen.

Eftersom hans illusionsbrott oftast innefattar en egen kamera som är osynlig för de andra karaktärerna i diegesen, så förväntar sig åskådaren att han ska vända sig om igen efter att man får se presidenten ta emot applåder. Men när han adresserar den kamera som använts för att sända ut talet till nationen, så bryter han mot ännu en konvention som karaktär genom att använda sig av ”rekvisitan” i handlingen för att visa att han leker med sin icke-diegetiska publik.

Iscensättningen av makten som projiceras följer inte bara genom hans manipulering av ord till en osynlig publik, utan också av den manipulering av bildramarna som omgiver honom. Regleringen av dessa optiska signaler som åskådaren vant sig vid utmanar en kognitiv uppfattning om att Frank som karaktär fortfarande håller sig till de klassiska regler som gäller i en TV-serie. Daniel Levin och Caryn Wang diskuterar filmkamerans position och de normer som förekommer i amerikansk film och television, och vad det har för effekt på publiken när visuella regelbrott begås.³² Idén om att hålla sig till en visuell radie inom 180 grader för att förenkla ett narrativ och producera en uppfattning om audiovisuella rum har diskuterats sedan länge.³³ Levin och Wang styrker detta med att framställa statistik på hur den kognitiva uppfattningen av utrymmet i en scen anses vara negativ om den bryter mot 180-grader regeln, men att den ändå uppskattas om den görs förenlig med dramat.³⁴ Franks manipulering av utrymmet i scenen uppfattas alltså som ett överraskningsmoment, och även om han inte bryter de 180-grader som är förenliga med mise-en-scène så bryter han ändå mot mönstret som åskådaren följt hittills.

I jämförelse med Frank Underwood, så utnyttjar inte Francis Urquhart utrymmet på samma vis, men lyckas ändå vinna över åskådaren med sitt kontinuerliga förlöjligande av sina kollegor. Med humoristisk och högfärdig karaktär, används illusionsbrottet till Urquharts fördel när han beskriver männen som ställer sig i talarstolen genom att använda deras egna nyckelord mot dem för att beskriva dem.³⁵ Under avsnitt två pågår en kongress där de olika ministrarna visar upp sig och pläderar för sina platser och deras färdigheter som lovande premiärministrar,

³² Daniel T. Levin, Caryn Wang, ”Spatial Representation in Cognitive Science and Film” i *Projections*, vol.3, no 1, 2009, s.24-52.

³³ David Bordwell, Kristin Thompson, *Film Art. An Introduction*, tionde reviderade upplagan, Boston m fl: McGraw-Hill 2015 (1979), s.232-245.

³⁴ Levin & Wang, s. 48.

³⁵ *House of Cards*, säsong 1, avsnitt 2, 1990-11-25.

och Urquhart spenderar tiden under scenen med att förklara för åskådaren hur korkade hans kollegor är. Likt Underwood syns han i hörnet av den stora scenen, men tack vare hans kroppsspråk förstår man att makten snart finns hos honom. Han behöver heller inte tala direkt till åskådaren, utan figurerar som berättarröst när han själv inte befinner sig i bild, och får på så vis en övergripande makt över hela scenen.



7.3 Maktlösheten och den oberäkneliga berättaren

Det finns några tillfällen som tydligt deklarerar hur Frank Underwood har ett strukturellt och fundamentalt sinne för manipulering och total kontroll, men att beräkna sina motståndare och deras handlingar utfaller inte alltid enligt hans planer. Som Mario Klarer diskuterar frekvent i sin text, så utgör detta en av de delar som visar upp Frank som en opålitlig berättare då han håller sig till sina illusionsbrott när han själv önskar, och när situationen är under hans fulla kontroll.³⁶ I ”Kapitel 6” (1.6) så deltar Frank i en politisk debatt på TV, gällande en lärarstrejk och hur kongressen borde jobba för att förhindra att den fortsätter, på bästa sändningstid. Under scenen får man en närbild på Franks ansikte när han plötsligt börjar svettas och tappar kontrollen över debatten, och skapar en förvånansvärt pinsam situation som åskådaren kan missta som en del av hans övergripande planer för att vinna mer makt i Vita huset, men när han inte adresserar åskådaren i efterhand så blir situationen ännu mer förvirrande.

³⁶ Klarer, s.208-209.



Klarer beskriver det här som ett tillfälle av ”okontrollerad svaghet”³⁷, vilket vid det här laget har etablerats för åskådaren som något helt otänkbart då Frank anses vara i full kontroll i sin roll som huvudkaraktär. Men när det inte infaller något illusionsbrott blir situationen ännu mer bisarr. När han under ett senare tillfälle till slut adresserar kameran, men inte talar om vad som hänt under debatten vet fortfarande inte åskådaren vad som pågår. Detta påpekar Klarer genom att förklara att Frank kanske inte borde ses som en berättare överhuvudtaget, då han nu efter denna brist på kommunikation med åskådaren är oberäknelig och inte konventionell för dramat i sig:

This observation of uncertainty should alert us to a major narratological issue that *House of Cards* implicitly and meta-cinematically addresses, namely, the question of narration in film. Whereas traditional literary narration – fiction in particular – features a clearly reliable narrator, in film this poses a problem.³⁸

För att kunna se Frank som en berättare med en röst och karaktär som åskådaren ska kunna lita på, krävs det att han bekänner alla detaljer för kameran som en liten biktstol, vilket låter väldigt överdrivet. Men, funktionen som illusionsbrottet har i *House of Cards* följer inte riktigt samma regler som den traditionella litterära berättaren eller berättare i klassisk film. Genom att *inte* följa dessa konventionella regler så platsar Frank Underwood ännu mer i sin roll i den värld han lever i. Åskådaren blir alltså en del av spelet han spelar, en del av rollen som han har som berättare, för ingen är egentligen onåbar eller okrossbar i den diegetiska värld han lever i, inklusive han själv. Det faktum att han håller tillbaka information för åskådaren när han förlorar i debatten, visar upp en mänsklighet som Frank egentligen inte vill medge att han har.

³⁷ Ibid. s.208

³⁸ Ibid. s.209

För att understryka detta går det att titta på ett avsnitt där han återigen finner sig utom den kontroll han så tydligt propagerar för, i slutet av säsong två. Det börjar gå långsamt men säkert mot Franks och hans medarbetares undergång under en utredning av justitiedepartementet där Vita huset anklagas för att ha korrupta ekonomiska kopplingar till Kina. I ”Kapitel 24” (2.24) hamnar Frank i den heta stolen och förhörs under långa timmar, och tvingas ljuga för att rädda sitt eget skinn. Han och medhjälparen Doug Stamper har ständigt jobbat i bakgrunden för att förgöra presidenten och dennes personliga rådgivare Raymond Tusk, genom att fiffla med kontakterna med Kina. Under avsnittet är Frank och även presidenten till synes trötta och det går inte att ta miste på alltfler gråa strån i Franks hår. Scenen som är i fokus här är den som Frank har med presidenten efter förhöret och efter ett krismöte om den pressande kinesisk-amerikanska situationen, där han blir uppmanad att försöka skynda på processen med utredningen för Vita husets bästa. När presidenten lämnar rummet lägger han huvudet i händerna i tydlig desperation och trötthet och säger: ”Lögn efter lögn. Först inför en åklagare, sen inför en president. Jag känner mig naken [...], inte ens Akilles var starkare än sin häl.”³⁹



Den här scenen skulle kunna ses som en typ av bikt, då han uppenbarligen är rädd för resultatet och hur hans planer nu kan komma att tillintetgöras. Kameran byter vinkel från närbilden som visat hans tydliga ringar under ögonen och hur han stressat knyter sina knogar framför ansiktet, till en helbild från hörnet av det stora rummet och Frank ser nu plötsligt väldigt liten ut. Överblicksbilden över det stora rummet påverkar, då Frank sällan figurerar så långt ifrån kameran, speciellt när han talar med åskådaren. Den visuella förändringen i scenen förminskar hans roll som mäktig person, men också hans pålitlighet som karaktär. Men vad han här säger till sina åskådare, är inte en påpekan om att han inte vet vad han håller på med, utan att han faktiskt bara känner sig naken för att han ljugar dessa människor rätt upp i ansiktet och inte så indirekt med vita lögner som han brukar. Hans oberäknlighet som berättare finns alltså kvar, då den

³⁹ *House of Cards*, säsong 2, avsnitt 11, 2014-02-14.

bekännelse han precis gjort har gett åskådaren ännu en inblick i det förvridna sinne som är Frank Underwood, och påvisar en ännu djupare och ostabil mentalitet hos honom som säkerligen kommer att bubbla över inom en snar framtid.

Den ökande oberäkneligheten i Franks karaktär går att se både estetiskt och dialogmässigt här, då han både undviker att tala med sin icke-diegetiska publik och låter sig själv ”bekänna färg” när han är orolig över sin framtid. Kameran håller sig ständigt i de vinklar som han brukar vända sig till under illusionsbrotten, men hamnar istället i bakgrunden som betraktare på grund av hans nonchalans. Valet att inte tala med publiken under dessa tillfällen bryter därmed mot de ”regler” som tidigt etablerats mellan åskådaren och hans karaktär, och denna distansering följer ett brechtskt mönster. Åskådaren blir således påmind att Frank spelar ett dubbelspel, både för sina medspelare i serien och för sin extra publik, och framförallt att åskådaren bara är en bricka i spelet. Illusionsbrottet efter hans misslyckade debatt blir istället det ”brott” han begår genom att bryta kontraktet med åskådaren när han inte biktat sig inför kameran efter händelsen.

Som Philip Drake diskuterar i sin text hamnar Frank här under det ”förstoringsglas” som åskådaren producerar när han inte kommunicerar med sin icke-diegetiska publik. Det estetiska valet att förflytta kameran från närbild till helbild utmanar då åskådaren från att spendera alltför mycket tid att analysera illusionsbrottet i sin helhet. Frank känner sig förminskad vilket inte passar in i hans repertoar som ivrig makthavare, och åskådaren anses inte förtjäna tillgång till denna känsla ännu.

8. Sammanfattande diskussion

House of Cards är ett primärexempel på nedbrytandet av proscenieramen, där man som åskådare får en djupare inblick i huvudkaraktärens liv och intentioner. Frank Underwoods relation till åskådaren föds redan under de första fem minuterna, men utvecklas till något starkare i de situationer som visar hans svagheter och styrkor. När han uppfattas som oberäknelig berättare, eller när han har full kontroll över allt i sin omgivning, finns den otvivelaktiga närheten i förhållandet till åskådaren, i den icke-diegetiska världen. Han spelar ett spel på båda sidor av sfären, vilket han tidvis erkänner i förbigående under vissa dialoger. ”Tycker ni att jag är en hycklare? Det borde ni tycka. Jag kan inte säga emot. Vägen till makt är kantad av hyckleri... och

offer. Aldrig. Ånger.”⁴⁰ Frank Underwood låter åskådaren få en inblick i hans liv och det är nästintill omöjligt att inte heja på hans maktsträvande korståg, trots den omoraliska världsbild som han har. Sandrine Sorlin diskuterar i sin bok om Frank Underwoods manipulering av språket, och effekterna det har på åskådaren genom att titta på forum där man diskuterar serien och dess huvudkaraktär: ”[...] there is a certain degree of ambivalence in their evaluation of the main character.”⁴¹ Man ursäktar de omoraliska handlingarna då hans karaktär är alldeles för fascinerande, dock enbart för att följa utvecklingen av det politiska spelet. Sorlin anser att detta är psykologisk manipulering som produceras med hjälp av illusionsbrotten, en tydlig estetisk manipulation av åskådaren.⁴²

Dessutom distanserar Frank sig i dramat med hjälp av humor, för att göra situationen lättsam och mer lättsmält för åskådaren när han begår sina avskyvärda brott, i likhet med sin föregångare Urquhart. Vid tillfällen fungerar det och man påverkas inte av hans råhet, men i andra situationer, exempelvis illusionsbrottet under hans tal i kyrkan stärks den manipulativa sidan i karaktären. Francis Urquhart spenderar mestadels tiden med en fnissig, ironisk attityd gentemot sina kollegor och sin omgivning som för att hålla ett slags konvensans med åskådaren, och tillsammans med den pampiga brittiska tonen så kommer han obemärkt undan. Givetvis har de två serierna nästan tre decenniers mellanrum, vilket problematiserar både estetiken och åskådarvänligheten. Urquharts inställning och tonfall till sina kvinnliga kollegor är exempelvis något som Underwood inte åberopar då detta inte gynnar honom i maktspellet, utan endast stjälper hans politiska profil i det moderna parlamentet. Underwood må använda unga journalisten Zoe Barnes för sin egen njutning, men sättet Urquhart behandlar kvinnor runt sig är avsevärt misogynt och smaklöst även för sin tid.⁴³

Vidare kan Klarers beskrivning av den oberäkneliga delen i Franks karaktär ses ur det brechtianska perspektivet, där berättaren blir passiv och skapar en distans till sin publik för att stärka illusionsbrotten när de uppkommer. Den ”okontrollerade svagheten” är missvisande, då karaktären fortfarande är under åskådarens övervägande som pålitlig, då illusionsbrottet till slut

⁴⁰ *House of Cards*, säsong 2, avsnitt 9, 2014-02-14.

⁴¹ Sandrine Sorlin, *Language and Manipulation in House of Cards: A Pragma-Stylistic Perspective*, Palgrave MacMillan, London, 2016, s.216.

⁴² *Ibid.* s. 217.

⁴³ Francis och hans fru Elisabeth ser till att anställa unga ’korkade’ kvinnor som assistenter till Francis för hans egen njutning under andra och tredje säsongen.

kommer under senare delen av avsnittet. Likhetera Underwood delar med Urquhart och Richard III, som inte bara inkluderar illusionsbrotten utan även mentaliteten, ger åskådaren varsel om karaktärens skicklighet och vad han är kapabel till vilket neutraliserar Klarers kommentar om oberäknelighet.

Fortsättningsvis, som Innocenti och Pescatore påpekar i sin diskurs finns en tydligare sammanhållning i handlingen från en medieform som Netflix där serier som *House of Cards* kan ses i en sittning, och narrativet bibehåller då en enhetligare form än de serier som släppts veckovis. Paul Seeds *House of Cards* sändes veckovis på kanalen BBC, vilket hjälpte produktionen till en lösare berättarform och Francis Urquhart behövde inte förtrolla publiken på samma sätt som Underwood.

Värt att ta i beaktan är också det som Philip Drake argumenterar för, att karaktärens relation till åskådaren sträcker sig även utanför kamerans ramar, där skådespelaren själv tar vid.⁴⁴ Eftersom Kevin Spacey och Ian Richardson har en bakgrund i teatern som i båda fall inkluderar uppsättningar av Shakespeares verk, däribland *Richard III*, så går det inte ta miste på ett meta-perspektiv i representation som publiken kanske har i åtanke. Stjärnstatusen utnyttjas i produktionen av *House of Cards* något enormt med Netflix val av både skådespelare och regissörer, och presentationen av Frank Underwood i första avsnittet målar upp en ny sida av Spacey som många av hans fans inte sett förut. Givetvis finns det en problematisering av åskådarens skiftande subjektivitet i serien i sin helhet också. Figurerar rykten och anklagelser i media så påverkas relationerna åskådaren har till sina favoritkaraktärer, och produktioner tar idag med all tydlighet detta mycket allvarligt.⁴⁵ Eftersom Kevin Spacey nu anklagats för övergrepp och sexuella trakasserier har Netflix producenter vidtagit åtgärder och planerar nu att skriva ut honom ur serien i den kommande sista säsongen.⁴⁶ Frågan är då hur åskådaren kan fortsättningsvis konsumera de tidiga säsongerna där karaktären är närvarande, är relationen totalt nedbruten eller går det att förbise skådespelaren från karaktären i en så tillspetsad situation? Kommande statistik över Netflix produktion och dess tittarsiffror under nästa år för den sista

⁴⁴ Drake, s.9.

⁴⁵ Debra Birnbaum, "House of Cards' Suspends Production on Season 6" i *Variety.com*, <http://variety.com/2017/tv/news/house-of-cards-season-six-production-suspended-1202603446/> 2017-10-31 (Hämtad 29/12-2017)

⁴⁶ Todd Spangler, "House of Cards' Sixth and Final Season Shooting to Resume in Early 2018, Without Kevin Spacey" i *Variety.com*, <http://variety.com/2017/digital/news/house-of-cards-season-6-production-2018-kevin-spacey-1202629619/> 2017-12-04 (Hämtad 29/12-2017)

säsongens premiär blir garanterat avslöjande, dock behöver det nödvändigtvis inte åskådliggöra den unika situationen i förhållandet mellan karaktär och åskådare. En större och omfattande analys skulle behövas, med fokus på kognitiv respons.

9. Avslutning

När jag påbörjade det här uppsatsarbetet så var jag inte riktigt säker på hur eller vad som skulle vara fokus för min analys, mer än att jag ville undersöka en karaktärs illusionsbrott. Eftersom det dykt upp allt fler produktioner idag i både film och TV-marknaden som använder sig av det, exempelvis *Deadpool* (Tim Miller, 2016) och *Parks and Recreation* (Greg Daniels, 2009–2015), ville jag ta mig an något i samma stil. Då *House of Cards* har ett övergripande allvar men också en nyanserad samling karaktärer, och med tanke på att produktionen skiljer sig märkbart från originalet var det ett spännande material att fokusera på. Jag har sett de två första säsongerna av serien en gång förut, vilket gav mig chansen att nu titta på materialet ur en mer analytisk synvinkel. När jag fann Mario Klarers artikel om serien så formades en idé, om hur åskådaren egentligen produceras som en del av Frank Underwoods karaktär, och jag ville studera denna estetiska sida av illusionsbrottet. Min kunskap rådande illusionsbrott sträckte sig inte särskilt långt, och det har varit en spännande resa igenom illusionsteorier samt givit mig övergripande insyn i Shakespeares historia.

Avslutningsvis är jag medveten om att de analyser som främst fokuserar på åskådare och reaktion är ideligen skiftande. Denna analys är endast en liten inblick i Kevin Spaceys karaktärsskildring, och den kulturella representationen av illusionsbrott som man ser den idag. Om vår uppfattning som åskådare följer i det spår som Innocenti och Pescatore diskuterar, att förhållandet till de karaktärer vi ser förändras i linje med hur vi konsumerar produkten, kan nya medieplattformar säkerligen reformera detta med enkelhet i framtiden. I Paul Seeds *House of Cards* byggs förtroendet mellan karaktär och åskådare med hjälp av brittisk humor och tryggheten i Urquharts illusionsbrott, parallellt med hjälpen av ett sändningsupplägg som är veckovis. Frank Underwood får säkra sin relation till åskådaren med mystik och en oberäknlighet, i ett lägre tempo som sakta vaggas in publiken i en falsk trygghet. Skulle en ny produktion av *House of Cards* göras, skulle man säkerligen behöva förändra tillvägagångssättet avseende illusionsbrottet återigen.

Käll och litteraturförteckning

Primärmaterial:

Titel: *House of Cards*

Media Rights Capital, Trigger Street Productions, USA, 2013-

Producent: Beau Willimon, David Fincher, Kevin Spacey

Regissörer: David Fincher, James Foley, Robin Wright, John David Coles, Carl Franklin, Agnieszka Holland, Tucker Gates, Tom Shankland, Alik Sakharov, Allen Coulter, Charles McDougall, Joel Schumacher, John Dahl, Jakob Verbruggen, Roxann Dawson, Daniel Minahan, Michael Morris, Jodie Foster, Alex Graves, Kari Skogland

Manusförfattare: Beau Willimon, Andrew Davies, Michael Dobbs, Laura Eason, Bill Kennedy, Tian Jun Gu, Kate Barnow, Sam Forman, John Mankiewicz, Melissa James Gibson, Frank Pugliese, Kenneth Lin

Fotografi: Igor Martinovic, David M. Dunlap, Eigil Bryld, Peter Konczal, Martin Ahlgren, Tim Norman, Paul Elliot, Tim Ives

Klippning: Lisa Bromwell, Byron Smith, Cindy Mollo, Sidney Wolinsky

Skådespelare: Robin Wright (Claire Underwood), Kevin Spacey (Francis Underwood), Michael Kelly (Doug Stamper), Kate Mara (Zoe Barnes), Michel Gill (President Garrett Walker)

Tryckt material:

Bordwell, David, Thompson, Kristin. *Film Art. An Introduction*, tionde reviderade upplagan, Boston m fl: McGraw-Hill 2015 (1979).

Brown, Tom. 2012. *Breaking the fourth wall: direct address in the cinema*, Edinburgh University Press, Edinburgh.

Drake, Philip. "Reframing Television Performance." i *Journal of Film and Video*, vol. 68, no. 3, 2016, s. 6-17.

Innocenti, Veronica, Pescatore, Guglielmo. "Changing Series: Narrative Models and the Role of the Viewer in Contemporary Television Seriality" i *Between*, vol. 4, no. 8, 2009, s. 1-15

Klarer, Mario. "Putting television 'aside': novel narration in House of Cards" i *New Review Of Film & Television Studies* vol. 12, no 2, 2014, s.203-220.

Levin, Daniel T, Wang, Caryn. "Spatial Representation in Cognitive Science and Film." i *Projections*, vol. 3 no. 1, 2009, s. 24-52.

Nagib, Lúcia, Mello, Cecília (red.), *Realism and the audiovisual media [Elektronisk resurs]*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2009.

Sorlin, Sandrine. *Language and Manipulation in House of Cards: A Pragma-Stylistic Perspective [Elektronisk resurs]*, Palgrave MacMillan, London, 2016.

Willett, John. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, New York: Hill and Wang, 1964.

Elektroniska källor:

Bennett, Laura. "Kevin Spacey's Leading-Man Problem" i *New Republic* 5/3-2013

<https://newrepublic.com/article/112330/house-cards-kevin-spacey-reviewed-laura-bennett>

(Hämtad 17 Nov 2017)

Birnbaum, Debra. "'House of Cards' Suspends Production on Season 6" i *Variety* 31/10-2017

<http://variety.com/2017/tv/news/house-of-cards-season-six-production-suspended-1202603446/>

(Hämtad 29/12-2017)

Spangler, Todd. "'House of Cards' Sixth and Final Season Shooting to Resume in Early 2018,

Without Kevin Spacey" i *Variety* 4/12-2017 <http://variety.com/2017/digital/news/house-of-cards-season-6-production-2018-kevin-spacey-1202629619/>

(Hämtad 29/12-2017)

Otryckt material:

Titel: *House of Cards (Maktens Män)*

BBC, England,1990.

Regissör: Paul Seed.

Titel: *Richard III*

United Artists, England/USA, 1995.

Regissör: Richard Loncraine.

Titel: *Deadpool*

TSG Entertainment, Marvel Entertainment, 2016.

Regissör: Tim Miller.

Titel: *Parks and Recreation*

Deedle-Dee Productions, Universal Television mfl, 2009-2015.

Regissör: Greg Daniels, Michael Schur.