

Gentagelse, genkendelse og erkendelse

– genrefilmen i brødrene Coens verden

af Arild Andrézen

En film med en dystert og udsigtsløs historie om utroskab og mord, iscenesat i et dystert og udsigtsløst univers med regnvåde nattegader og skyggefulde interiører: er filmen lavet i 1948, kalder vi den en 'film noir'. Er den derimod lavet i 1984, kan vi karakterisere den som en pastiche, en form for *metafilmisk praksis*. Brugen af filmhistoriske og genre-mæssige referencer er blevet vældig moderne, særlig med henvisning til film noir-genren¹. Joel og Ethan Coens *Blood Simple* er et interessant forsøg på at revitalisere genren i mødet med et moderne publikum.

Fra *Blood Simple* via *Raising Arizona* og *Miller's Crossing* frem til *Barton Fink* arbejder Coen-brødrene konsekvent med genrefilm, hvor genreens rammer defineres på ny gennem form, indhold og genreblanding. Ved at bruge genre-referencer vækker filmene publikums genkendelse, identifikation (med genren) og forventning. Gennem den genrebetingsede gentagelse af et kendt mønster bliver publikums filmkulturelle kundskaber mobiliseret som en essentiel del af filmoplevelsen. Mening (eller fortolkningsmuligheder) opstår gennem filmens henvisning til andre film/filmgenrer, og ikke gennem en umiddelbar repræsentation af virkeligheden.

Blood Simple og det mystiske miljø

Det er sådan set ikke nogen realistisk repræsentation af Texas vi møder i debutfilmen *Blood Simple* (1984), men en mytisk fortolkning af landskabet i henhold til film noir-genrens krav og fortællingens tema-



tik: lidenskab, mord og individualisme. Allerede i indledningen slås det fast, at Texas er en stat, hvor enhver står sig selv nærmest; landskabet bliver symbol for den ultimative amerikanske individualisme. Men med en ironisk drejning: den stemme, som etablerer Texas som den materialiserede tro på individet, tilhører en hensynsløs morder. Prologens billedfortolkning af Texas leder tankerne hen på *Five Easy Pieces* af Bob Rafelson og Orson Welles' *Touch of Evil*, som på hver deres måde tager individualismens problem op.

I det fikionaliserede Texas udspiller der sig en nærmest klassisk film noir-intrige: Abby (Frances McDormand) indleder et forhold til Ray (John Getz) i frustration over sit ægteskab. Den jaloux ægtemand (Dan Hedaya) hyrer en 'detektiv' (M. Emmet Walsh) til at myrde dem, men den snu detektiv stjæler Abbys pistol og skyder ham i stedet. Ray finder liget og pistolen, og tror at Abby er skyldig. Han graver 'liget' (som stadig er i live!) ned og ringer så til Abby for at berolige hende. Abby forstår ingenting, men begynder at mistænke Ray, etc. Misforståelser avler nye misforståelser, og filmens spændingselement og ironiske hu-

John Turturro som Barton Fink.

mor hviler i alt væsentligt på distancen mellem publikums fulde overblik og karakterernes mangel på samme.

I al sin voldelighed kan *Blood Simple* ses som én lang vits på bekostning af sine karakterer. Coen-brødrene manipulerer med film noir-genrens konventioner for at udnytte den dramatiske ironi optimalt. Et kendetegn ved en klassisk film noir er netop, at det også for tilskueren er vanskeligt at orientere sig i det kaotiske univers, filmen fremstiller. Abby er heller ingen 'femme fatale'. Den tve-tydige og svigefulde kvindeskikkelse, som står så centralt i et film noir-plot er skiftet ud med en 'offer'-karakter inspireret af moderne horrorfilm. I sin grundige artikel om *Blood Simple*² argumentere R. Barton Palmer for, at filmen snarere stemmer overens med en moderne opfattelse af film noir end med genreens historiske praksis³.

Ved at inddrage stilistiske elementer fra moderne horror/splatterfilm⁴, udvikler Coen-brødrene tilsvarende 'den moderne film noir's' æstetiske udtryk. *Blood Simple* er ingen hengiven kopiering af en klassisk



film noir, men en dristig æstetisk tour-de-force. Blandt de mest mindeværdige film i genren er *The Big Heat* og *Touch of Evil* af de æstetiske innovatører Fritz Lang og Orson Wells. Med sin mageløse stilisering og et heftigt filmsprog iklæder Coen-brødrene 'film noir-ånden' 80er dragt.

Mellem himmel og Hollywood

Den skandaløst lavbudgetterede *Blood Simple* vakte furor på New York Film Festival i 1985, og Coen-Brødrenes lykke var gjort. Filmen blev sat i distribution af det lille ny-startede selskab Circle Films, som senere tegnede en produktionkontrakt på fire film med brødrene. Gennem denne aftale har de kunnet fortsætte det teamwork, som er blevet et varemærke: 'A film by Joel an Ethan Coen' betyder, at manuskriptet er et fællesprodukt, som Joel instruerer og Ethan producerer.

Coen-brødrenes plads midt imellem den kommercielle industri og den kunstnerisk uafhængige filmproduktion er både solid og unik: historisk kan man måske se en parallel i den kortvarige 'nye amerikanske bølge' i Hollywood i 70'erne⁵. Men Coen-brødrene vælger at arbejde helt uafhængigt af de store studier, og vil efter eget udsagn fortsætte med det, indtil de er sikret fuldt kontrol over produktet også gennem et studie.

Coen-brødrene er altså optaget af

deres kunstneriske integritet. På den anden side distribueres deres film kommercielt, hvorfor de bør opnå en vis popularitet. I denne sammenhæng er Coen-brødrenes *intertekstuelle praksis* interessant. Ved at forholde sig til de etablerede genrer vækker filmene genkendelse hos tilskueren. Gentagelse af et fiktionsmønster er naturligvis selve grundlaget for genrefilmen. Glæden ved gentagelsen er kulturindustriens måske væsentligste princip. Men ved deres subtile overskridelser af den aktuelle genre, og de mange filmhistoriske referencer, giver Coen-brødrene filmoplevelsen en ny dimension. Filmen bliver så at sige læsbar på forskellige niveauer; hvad man får ud af filmen afhænger af, hvad man bringer med sig til den. I dette perspektiv kan filmens tematik kommunikeres gennem den *holdning* filmen anlægger i forhold til de filmiske konventioner og klichéer, som den spinder videre på.

En sådan meta-indfaldsvinkel til betydningsdannelsen finder sin parallel i samtidslitteraturen, hvor det mest berømte eksempel er Umberto Ecos 'Rosens navn'⁶. Eco bruger den klassiske kriminalgfortælling à la Conan Doyle som udgangspunkt for sin middelalderroman og når ud til en større læserskare end de historisk (eller semiotisk) interesserede. Samtidig muliggør genrerreferencen en af romanens centrale pointer: at tegn kan tydes i mange retninger, og at det logisk-positivistiske verdenssyn,

som William fra Baskerville (og Sherlock Holmes og Miss Marple) repræsenterer, lukker af for mere nuancerede og mere frugtbare infaldsvinkler til virkeligheden.

Når man gentager en velkendt fortælleform, opnår man genkendelse hos publikum. Semiotisk sagt: Visse koder i udtrykket mobiliserer visse afkodningsprincipper hos modtageren. Når man skaber variationer i udtrykket, bryder koden for dermed at sætte udtrykket i relief til formens historiske praksis, opstår der mening på et nyt niveau: Meta-niveauet. Modtageligheden for 'metabudskabet' vil variere med tilskuerens/læserens kulturelle reference-ramme. Den, der ikke kender Sherlock Holmes-bøgerne, vil have vanskeligere ved at opfatte Umberto Ecos ironi.

Den massive popularitet, som 'Rosens navn' og David Lynchs tv-serie *Twin Peaks* har opnået, vidner om det intertekstuelle udtryks gennemslagskraft. Gennem teksten kommunikeres forskellige niveauer af betydning, og oplevelsen bliver tilfredsstillende både for den 'kritiske betragter' og den ureflekterende læser/tilskuer. Kunstnerisk anerkendelse og kommerciel succes ophører med at være uforenelige størrelser, som de er det i et typisk modernistisk udtryk⁷. Det ville være en overdrivelse at kalde Coen-brødrenes film for kassesuccesser. Men deres udgangspunkt i de etablerede genrer, behager filmene flere end 'den indforståede betragter', og Coen-brødrene kan beholde deres uafhængige position.

Miller's Crossing og det moralske vakuum

Miller's Crossing (1990) spinder sin subtile tematik med udgangspunkt i gangstergenrens konventioner. Filmen handler fremfor alt om *kontrol*. Kontrol over den fiktive bys politiske og udøvende magt, kontrol over væddemål og udskænkning af alkohol, kontrol over ens egen og modstandernes skæbne. Men kontrol med hvilket formål? Dette er filmens centrale (og paradoksale) spørgsmål. Gangsterfilmens klassiske værdier som etnisk tilhørsforhold, familien, succes og materiel velstand er blot ironisk staffage i *Miller's Crossing*. Filmen udgør et moralsk vakuum: etik er ensbetydende med

overblik, loven og dens udøvere er til for at blive manipuleret, og ingen ved egentlig, hvad de kæmper og dør for.

I en klassisk gangsterfilm kæmper helten sig op fra slummen til de øverste sociale lag. Hensigten, velstand for ham selv og hans familie, helliger midlet: Vold. Dette mønster genfinder vi i ellers så forskellige gangsterfilm som *The Godfather (III)*, *Scarface* og *Good Fellas*. I *Miller's Crossing* er helten, Tom Reagan (Gabriel Byrne), en bureaukratisk manipulator, som nødtigt tyer til vold, og som deltager i spillet om kontrol for spillets egen skyld. 'The man who walks behind the man and whispers in his car' – sådan karakteriserer en mafiaboss Tom Reagan. Det er ingen tilfældighed, at hans navnebror i *The Godfather*, Tom Hagen, var juridisk konsulent med et business-like syn på Corleone-familiens affærer. Fokusskiftet fra mafiabossen og familien til rådgiveren er væsentligt. Familien er en vits i *Miller's Crossing*. Tom Reagan har ikke engang økonomiske motiver, selv om han har spillegæld til langt op over begge ører.

Tom er den irske 'politikerpamper' Leos (Albert Finney) højre hånd. Leo foretager et par ukloge vurderinger, og der opstår en konflikt mellem Tom og Leo. Tom tvinges over til Leos ærkefjende, italieneren Johnny Caspar (Jon Polito). For at få Caspers tillid må Tom tage livet af jøden Bernie Biernbaum (John Turturro). Bernie bliver kørt til Miller's crossing, men i sidste øjeblik lader Tom ham gå, mod at han lover at forsvinde for altid. Som tak vender Bernie tilbage for at få hævn, og han prøver at presse Tom til at dræbe Johnny Caspar. Det intrikate spil, som er mere præget af tilfældigheder end af taktik, fører til en række drab på baggrund af mistro og misforståelser (et ekko af den dramatiske ironi i *Blood Simple*). Tom sætter punktum ved at skyde forsvarsløse Bernie, som denne gang beder forgæves for sit liv. Leo gratulerer Tom med det sindrige spil og beder om tilgivelse, men Tom – og vi – ved mere end Leo: Vi ved, at Tom var lige så meget brik som spiller, og at spillets træk som regel var uden mål og mening.

Ved at give publikum mere information end personerne i filmen benytter *Miller's Crossing* sig af den samme kolde ironi som *Blood Simple*. Den eneste, som har et vist overblik over begivenhedernes gang, Tom,



har tilsyneladende ingen hensigter, og vil strække sig langt for at slippe for at træffe valg og handle i henhold til disse. Hvor detektiven i *Blood Simple* har penge som motiv, kæmper Tom bare for at beholde sin hat.

Hatten er et centralt element i *Miller's Crossing*; hver gang Tom Reagan får bank (og det er ikke så få gange), virker han mere optaget af at få hatten med sig end at forsvare sig. Johnny Caspar hader folk, som giver ham 'the high hat' (dvs. er overlegne). Scenen, som akkompagnerer forteksterne, er en lang køretur, som ender ved Miller's crossing, hvor en hat falder ned foran kameraet og bliver blæst bort i skovbrynet. Senere får vi at vide, at denne scene er Toms drøm. Han fortæller sin kæreste om drømmen, og hun digter videre på den: Tom løber efter hatten, men før han når den, forvandler den sig til noget andet, noget vidunderligt ... Som en stedfortræder for publikum prøver hun at 'fortolke' hatten og give den en metaforisk betydning. Men Tom afviser hende (og os) bryskt: Nej, den forblev en hat, og han løb ikke efter den. 'There's nothing more foolish than a man chasing his hat', afslutter Tom. Og siger ikke mere om drømmen.

Ikke desto mindre gør Tom ikke stort andet end at løbe efter sin hat. Han taber den i et spil og mister den i slaskampe, og i overført betydning har begivenhederne altid et lille forspring for ham. På filmens karakteristiske negative vis statuerer drømmen selvsagt en pointe. Kontrol, at beholde hatten på, er det eneste vigtige. Ikke fordi hatten har nogen værdi i sig selv, men fordi det er

bedre at have den på hovedet end at løbe efter den. Ved filmens slutning har Tom trukket hatten godt ned over ørerne, men han har også erkendt tomheden i sine handlinger. 'Hattesymbolikken' opsummerer det formålsløse spil, hvor konsekvenserne er herre over motiverne. Fra filmhistorien kender vi hatten som et potent symbol, bl.a. i westernfilmens 'good guys' med hvide og 'bad guys' med sorte hatte. I *Miller's Crossing* fratages hatten enhver symbolværdi, hvorved Coen-brødrene 'symboliserer' gangsterfilmens moralske vakuum.

Raising Arizona – eventyrlig satire

Både *Blood Simple* og *Miller's Crossing* er i udgangspunktet stilsikre genrepasticher. I *Raising Arizona* (1987) prøver Joel og Ethan Coen at forene to klassiske filmgenrer i én handling: adventure (eventyrfilm) og den satiriske film. *Raising Arizona* er Coen-brødrenes anden film, og det æstetiske udtryk er stadig påvirket af den moderne splatterfilm. Det heftige billedsprog, f.eks. de lange, hurtige kamerakørsler inspireret af *Evil Dead*, udnyttes her humoristisk såvel som spændingssugerende. Det er den hæmningsløse visuelle, fysiske og verbale humor, som bærer *Raising Arizona*. Den originale genreblanding er logisk, eftersom eventyrfilm (à la *Indiana Jones*) og satiren (à la *Dr. Strangelove*) deler visse centrale konstruktionprincipper. Det hæsblæsende tempo, den hæmningsløse blanding af humor og aggression, kort sagt: Den narrative energi er fundamental i begge genrer⁸.

Antihelten H. I. McDunnough (Nicolas Cage), en stamkunde i delstatsfængslet, forelsker sig i sin fangevogter Edwina (Holly Hunter). De gifter sig, men deres lykke ender brat, da de opdager, at de ikke kan få børn. For at bøde på skaden bestemmer de sig for at stjæle en af 'Arizona-fem-lingerne'. Men den ultravoldelige 'motorcykelrytter fra Apokalypsen' (Randall 'Tex' Cobe) materialiserer sig fra H.I.s mareridt og kommer efter kidnapperne.

Fra eventyrfilmen henter historien forestillingen om en mystisk, over-



Holly Hunter og nederst John Goodman i *Raising Arizona*. T.h. Barton Fink.



menneskelig modstander, som prøver at forhindre heltens mål (her: At beholde babyen). Samtidig satiriserer filmen over barnets rolle som ejendel, et materialistisk tegn på vellykkethed. Uden børn forfalder H.I.s og Eds småborgerlige lykke til misère, og millionæren Nathan Arizona har selvsagt femlinger! Kulissen for satiren er en smagløs præsentation af supermarkederne, benzintankens og typehuse-nes Arizona; Et bad tastetrip, som leder tankerne hen på David Byrnes ironiske og fascinationsfyldte fremstilling af Texas i *True Stories*.

De vanvittige, originale chase-scener og den spændstige, flertydige dialog bærer *Raising Arizona*. De to genrer, eventyr og satire, forener sig i en fantasifuld antirealisme. Da filmen nærmer sig sin voldsfyldte finale, antager tempoet og aggressionen absurde dimensioner. I denne udvikling forenes de eventyrlige og satiriske elementer. *Raising Arizona* er mindre disciplineret og stilren i sit æstetiske udtryk end de øvrige Coen-film, men karakterpræsenta-

tionen er typisk: H.I.s og Eds værdisyn (og møbelvalg!) er præget af film-skabernes bedrevidende, ironiske blik. Vi ler *ad* personerne snarere end *med* dem – et vigtigt virkemiddel i den satiriske form.

Barton Fink for lukkede døre

Sidste års guldpalmevinder *Barton Fink* (1991) er de blinde vejes film. Forfatteren Barton Finks (John Turturro) forsøg på at nå sine mål mislykkes både i kunsten og i livet (eller i mødet mellem kunsten og livet). Tilskuernes forsøg på at orientere sig i filmens univers afvises af fortællingens fælder og hemmeligheder. Efter en fascinerende trilogi kendetegnet ved en indforstået kommunikation mellem film og tilskuer på karakterernes bekostning, trækkes tilskueren for første gang 'ind' i en Coen-film. Ganske vist satiriserer filmen over Barton Fink, den selvhøjtidelige forfatter, som er så optaget af naturalismens ideologi, at han glemmer virkeligheden. Men denne gang er tilskueren selv lige så fortabt i fil-

mens univers som hovedpersonen. Denne markante begrænsning af publikums synsfelt bliver manifesteret i filmens første billede: vi ser lige ind i en væg. I *Blood Simple* ved vi altid, hvem der er på den anden side af væggen, og hvorfor – i modsætning til karaktererne. I *Barton Fink* spærres væggene for udsigten: Vi er lukket inde i det klaustrofobiske hotelværelse og omgivet af gåder.

I store dele af filmen stirrer Barton Fink ind i væggen, op i loftet eller på sit blanke ark. Han er inviteret til Hollywood af Capitol Pictures efter en succesrig Broadway-opsætning. Hans første opgave bliver at tilføje et bryderfilm-manus 'that Barton Fink feeling'. Han lukker sig inde på et forsoffent hotelrum, hvor tapetet falder ned fra væggene, og får næsten øjeblikkelig et alvorligt anfald af skriveblokering. Fink kender gadens og den almindelige mands poesi, men ved intet om brydning eller Hollywoods historieformler.

Den materialiserede 'almindelige mand' kommer til undsætning: Charlie Meadows (John Goodman) fra naboværelset. Charlie sælger forsikringer og elsker bryderfilm, men hans nærvær gør os snart opmærksomme på Barton Finks problem: Han er mere optaget af sine *teorier* om den almindelige mand og virkelighedens poesi end af 'the real thing'.

Barton Finks første kvindelige bekendtskab i filmbyen, sekretæren Audrey (Judy Davis), bliver dræbt i hans seng. Charlie skaffer liget af vejen, men må så til Bartons fortvivlelse rejse væk i nogle dage. De giver symbolsk udtryk for deres venskab: Charlie giver Barton en æske med 'sine personlige ejendele', og Barton giver Charlie sine forældres adresse i New York. Senere får Barton at vide, at den joviale Charlie egentlig er Karl 'Mad Man' Mundt, en vanvittig, bestialsk massemander. Karl/Charlie vender tilbage til hotellet, sætter ild til det (ved sit blotte nærvær) og dræber to politimænd, før han fredeligt låser sig ind på sit værelse. Barton Fink undslipper fra det brændende hotel med Charlies æske og et fuldført filmmanuskript.

Også *Barton Fink* bærer præg af Coen-brødrenes grænsesprængende indfaldsvinkel til genrebegrebet, omend mindre tydeligt end før. I starten lægges fortællingen op efter den såkaldte screwball-komedies rammer: et klassisk screwball-plot tager udgangspunkt i en neurotisk



mand, som er isoleret fra omverdenen (psykologisk set, men her også fysisk på hotellet). Manden søger et kvindeligt bekendtskab for at komme ud af ensomheden og overvinde sin nervøsitet. Men med Audrey's død drejer *Barton Fink* markant væk fra screwball-plottet og får snarere præg af en psykologisk horrorfilm. Hotellet udvikler sig fra at være et symbol på Finks mentale isolation til at blive en udgave af horrorfilmens 'haunted house'.

Hele filmen spædes op med satiriske spark, rette mod 40ernes Hollywood og den selvhøjtidelige forfatters syn på sit arbejde. Vor sympati er i udgangspunktet hos Barton Fink, men efterhånden bliver han så ynkelig, at han ikke forekommer os stort set bedre end den næsten voldeligt dynamiske Capitol-boss Jack Linick (Michael Lerner). Karl 'Mad Man' Mundts 'medlidenhed' med almindelige mennesker – han giver dem sjælefred, mener han selv – er en ironisk parallel til Bartons distancerede forhold til de samme mennesker. Satiren 'ufarliggør' horrorlementet; selv Mundts ultravold bliver aldrig direkte skræmmende.

Barton Fink foregår for lukkede døre – tilskueren er på én og samme tid lukket ude af og inde i filmen. De ukendte rum forbliver ukendte – Charlies værelse, æskens indhold, forældrenes skæbne. Hverken vi eller Barton kender dem. Men filmen snyder os for mere: Vi får aldrig hotellets facade at se, eller et ordinært bybillede, og vi får aldrig noget at vide om kvaliteten af Barton Finks manuskript. Selv betragter han det

som sit bedste arbejde, men han mager tror, han er i ubalance, og Capitol forkaster arbejdet. Tilskueren bliver til stadighed snydt for vigtig information, eller forledt til at tolke handlingen i forkerte retninger.

Over filmens første billede høres fragmenter af en monolog – noget med at være færdig med de fire vægge på sjette sal, og forlade byen til fordel for vestkysten. Dette stemmer overens med den forhåndsinformation, de fleste har om *Barton Fink* historie. Men monologen tilhører Barton Fink succes-stykke på Broadway, lærer vi straks efter. Filmen lægger mange tilsvarende falske spor ud for publikum: Efter en fortvivlet scene, hvor angsten for det blanke ark skrider mod Barton og publikum, klippes der til en furios hamren på skrivemaskinens tastatur. Barton er i fuld gang! Men nej, det er en sekretær på producentens kontor, som hamrer et forretning-brev ned på papiret.

I et større perspektiv bliver vi narret til at 'forstå', at indholdet i den mystiske æske er Audrey's hoved, og at Karl/Charlie har myrdet Bartons familie. Men disse fortolkninger får heller ingen bekræftelse, og da filmens erkendelsesmæssige fundament hviler på kviksand, tvivler vi til slut på alt. Det er i svælget mellem den information, filmen giver, og den mening, vi skaber i vore egne hoveder, at *Barton Fink* fejrer sin endelig triumf. Tilskueren er lukket inde sammen med Barton Fink, og lukket ude fra endelige konklusioner gennem filmens tvetydige udtryk.

Forventning og ironi

Joel Coens filmskolefilm, *Soundings*, handler om en pige, der elsker med en døv fyr, mens hun verbalt fantaserer om dennes kammerat i værelset ved siden af. I *Blood Simple* udvikles den dramatiske ironi til at gælde alle karaktererne, hvorved der ironiseres over den amerikanske individualisme. Coen-brødrenes første værker giver underholdningsværdi gennem genrefilmens væsentligste kendetegn: gentagelse og genkendelse. Et stadig kløgtigere spil med genre, intertekstualitet og publikums erfarings- og forventningshorisont ender i det foreløbige mesterværk *Barton Fink*. Tidligere foregik spillet med publikum op karakterernes bekostning, men det involverer nu også tilskuernes fortolkning af filmen. Filmen bliver en ironisk leg med vore forventninger. Med den velkendte Coen'ske paradoksaltet og semiotiske runddans kan man sige, at *Barton Fink*'s 'mening' eller oplevelsesdimension bliver at finde i tilskuerens erfaring af sin egen erfaring af filmen. Heri ligger meget af den forunderlige, og vidunderlige, film *Barton Fink*'s fascinationskraft.

Oversat fra norsk af Eva Jørholt)

Noter

1. I 80erne kom den rene bølge af film, som forholder sig til film noir i større eller mindre grad: *Body Heat*, *Hammet*, *The Element of Crime* og den norske *Blackout* er eksempler.
2. R. Barton Palmer: *Blood Simple: Defining the Commercial/Independent Text*, in *Persistence of Vision*, no. 6. Summer 1988.
3. *Ibid.*, s. 17-18.
4. Joel Coens første filmarbejde efter film-skolen var som klippeassistent på Sam Raimis splatterfilm *Evil Dead*.
5. Der refereres her i alt væsentligt til årene 1973-1977, en periode hvor den franske Ny Bølges auteur-teori om instruktørens kontrol over sit produkt stod relativt stærkt i Hollywood. Der blev produceret en række politiske og modernistiske inspirerede film, hvor navne som Martin Scorsese, Francis Ford Coppola og Robert Altman stod centralt.
6. I sit *Efterskrift til 'Rosens Navn'* udtaler Eco sig eksplicit om den ironiske intertekstualitet som den eneste mulige kommunikationsform i et (postmoderne) samfund, der har mistet sin uskyld.
7. En række kulturteoretikere og -praktikere har kommenteret, hvordan det modernistiske avantgarde-imperativ nødvendigvis kulminerer i antikommunikation og uforståelighed. Tavshed eller genbrug af ældre udtryksformer (med en moderne ironi) bliver de eneste alternativer, hvis man igen skal kunne kommunikere meningsfyldt.
8. Genrefremstillingerne her er hovedsageligt hentet fra Dancyger/Rush: *Alternative Scriptwriting*, kapitlet om genre.
9. Filmen har, såvidt jeg ved, ikke været vist i skandinavien. Jeg støtter mig her til Palmer, op.cit.