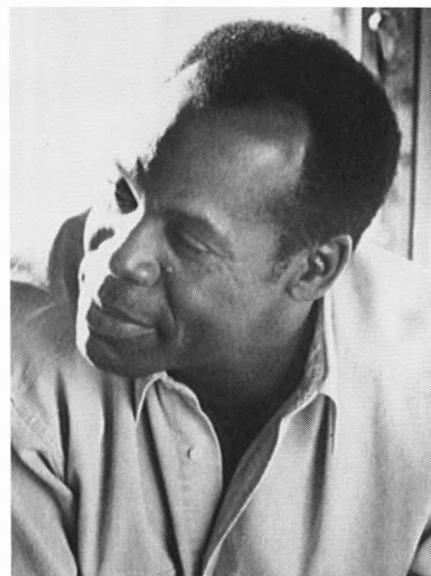


Den intertekstuelle terrorist

I Richard Donners *Maverick* refereres til makkerskabet mellem Mel Gibson og Danny Glover fra *Dødbringende Våben*. Replikken "I'm too old for this shit" høres til Mel 'Maverick' Gibsons store forundring pludselig ude i det vilde

Vesten, den stammer naturligvis fra det moderne miljø omkring *Dødbringende Våben*. Fænomenet kaldes 'intertekstualitet', og det bruges til meget mere end halvplatte jokes. Helle Kannik Haastrup redegør her for brugen af intertekstuelle relationer i filmens verden.



af Helle Kannik Haastrup

vender tilbage

Det var Jacques Rivette, der engang karakteriserede Jean Luc Godard som en 'intertekstuel terrorist' på grund af hans omfattende brug af henvisninger, ironi, parodi, pastiche og selvrefleksivitet i sine film. I betegnelsen intertekstuel terrorist ligger både en opfattelse af intertekstualitet som noget på én gang uomgængeligt og uvelkomment, men også noget der kræver tilskuerens udelte opmærksomhed. Et af de seneste eksempler på 'intertekstuel terrorisme' er Joel og Ethan Coens nyeste film *The Hudsucker Proxy* der ifølge Informations filmanmelder Morten Piil skulle slå alle rekorder, hvad angår lån, citater og inspiration fra Hollywoods 40 - 50-årige storhøstid for komedier og farcer (1).

Mens *The Hudsucker Proxy* er på vej til dansk premiere, er det oplagt at kaste et blik tilbage på, hvorledes intertekstualiteten har formet sig in-

denfor filmen i de senere år. På grund af den stilpluralisme, mangel på bølger og dermed kategoriseringer indenfor filmen, som er kendetegnende idag, bliver intertekstualiteten et af de fælles træk som karakteriserer nyere filmkunst.

Film & intertekstualitet

Intertekstualiteten har i mere end en forstand fået fornyet relevans, som *æstetisk projekt* indenfor filmen og for billedfiktion generelt, bl.a. fordi den indgår som en del af den postmoderne betydningsdannelse. De postmoderne tekster er ofte blevet skudt i skoene, at deres inkorporering af historien og deres eklektiske tilgang til fortiden - hvad enten det er indenfor arkitekturen, billedkunsten eller filmen - er overfladisk, ureflekteret og tomt for betydning. Men det bliver problematisk, når det er

en generel indstilling til film eller litteratur, der får betegnelsen postmoderne.

Litteratur og filmteoretikeren Jim Collins forsøger med sit begreb 'den intertekstuelle arena' i positive vendinger at argumentere for en form for postmoderne tekstualitet, hvor den eklektiske form ses som et tekstligt svar til den kulturelle arenas kompleksitet. Den intertekstuelle arena betegner det område af referencer, som den postmoderne tekst etablerer omkring sig. De postmoderne tekster er ofte kendetegnet af at være struktureret af flere forskellige diskurser, der på lige vilkår samtidig er tilstede i teksten. At de ofte modstridende diskurser er tilstede i teksten med lige stor vægt, er det nye og anderledes: der foregår ikke en valorisering af den ene diskurs fremfor den anden. I modsætning hertil står de klassiske Holly-

wood musicals som f.eks. *The Band Wagon* (Vincente Minnelli, 53) og *Singin' in the Rain* (Gene Kelly & Stanley Donen, 52). Her indgår et væld af forskellige diskurser, men ofte er det grundlæggende en modstilling mellem den klassiske (elitære) kunst og 'entertainment', hvor sidstnævnte, der jo repræsenterer musicalen, altid 'vinder' og viser sig som den mest 'ægte'. De eksplicit postmoderne tekster tematiserer nødvendigheden af at konstruere en intertekstuel arena for at kunne skabe sig en 'egen plads' i 'den uendelige tekst'. Teksternes konstruktion demonstrerer dermed også samtidskulturens diskursive natur og ikke kun en problematisering af repræsentationsformerne. En postmoderne film kan altså både forholde sig kritisk til sin samtid og have en formalistisk billedorientering, og derudover også forholde sig reflekteret til den filmiske repræsentations status.

Når man ser intertekstualiteten i det postmoderne som et vilkår, er det min opfattelse, at man indenfor filmen kan tale om to tendenser i måden at forholde sig til dette vilkår. Den første tendens er en reaktion på og/eller en accept af intertekstualiteten som et vilkår, som et på forhånd givet afsæt for at fortælle sin historie. Den anden tendens har intertekstualiteten som decideret strategi - en Kunstwollen. De to tendenser skal forstås som to markeringer i et bredt spektrum af film, to polariseringer, for grænserne vil i flere tilfælde være flydende.

Reaktionen på det tekstlige vilkår

Den første tendens repræsenteres af de film, som forholder sig til intertekstualiteten som et vilkår, hvorunder man fortæller sin historie, men her bliver intertekstualiteten ikke eksplicit genstand for refleksion i selve filmen. Den inddrages som virkemiddel, der både kan virke distancerende og som kan skabe autenticitet, f.eks. med en ironisk indramning, og dermed give mulighed for identifikation. Det er et forsøg på at give den filmiske narrative fortælling en autenticitet, ved på en gang at bibeholde den 'store fortælling' og de tematiske modsætningspar (f.eks. det gode og det onde), og så alligevel have en ironisk distance dertil (2). Filmen viser, at den ved, at vi ved, og derved opnår den sin autenticitet

og troværdighed. Det er tydeligt, at bruddet med de realistiske konventioner er blevet mere almindeligt, også indenfor de massekulturelle film. De metafiktive træk og de intertekstuelle mekanismer, i både fortællemanerer og udsigelse, gør tilskueren opmærksom på, at filmen refererer til andre 'fraværende' tekster og at meningen derfor er placeret i de intertekstuelle relationer. Den metafiktive bevidsthed kan både være et spil med genren og med tilskueren, ved f.eks. at skabe distance, men kan også åbne mulighed for identifikation med 'umoderne' fiktionsmodeller, som indgår i f.eks. melodrama og adventurefilm.

Jeg mener, at det netop er indenfor denne tendens, at blandingen mellem distance og indlevelse er væsentlig, fordi den muliggør identifikation. Indenfor mainstreamfilmen er tendensen en kombination af en reaktion på et tekstligt vilkår, en film- og fiktionsvant tilskuer samt den traditionelle narrative struktur. Denne blanding af f.eks. de metafiktive træk der kendetegner/har kendetegnet den modernistiske tekstualitet, finder man ofte i actionfilmene som *Terminator*, *Terminator 2: Judgment Day* (James Cameron, 84 & 91), *Die Hard* (John McTiernan, 88) og *Die Hard 2* (Renny Harlin, 90). Der gøres opmærksom på, at vi ved hvad der skal ske og der indlægges derfor en ironisk distancering, ofte i form af en intertekstuel reference til f.eks. en filmisk genrestereotyp. I filmen *Die Hard* benyttes en verbal reference til filmhelten Gary Cooper, der i westernklassikeren *High Noon* (Fred Zinnemann, 52) også er lovens håndhæver, som står alene om at bekæmpe forbryderne. I en situation i *Die Hard* hvor skurken har overtaget og helten John McClane's kone desuden er i skurkens vold, kommer skurken i sin begejstring over at være ovenpå til at sige: 'Now you're not gonna be John Wayne walking with Grace Kelly into the sunset' og før tilskueren når at replicere, gør vor helt det: 'It was Gary Cooper!!!'. Moralen kunne således være, at kan man ikke sine intertekstuelle referencer, så er man ilde stedt (helten vinder over skurken), og den er samtidig på grænsen til det belærende, men fungerer også som comic relief i en spændende scene. Intertekstuelle referencer bl.a. i forhold til genre og filmiske stereotyper er udbredt og findes også i et stort antal i film som *Lethal Weapon I-III* (alle instrueret af

Richard Donner i 87, 89 og 92), adventurefilmene *Raiders of the Lost Ark* (81), *Indiana Jones and the Temple of Doom* (84) og *Indiana Jones and the Last Crusade* (89) alle instrueret af Stephen Spielberg, *Romancing the Stone* (Robert Zemeckis, 84) og toeren *The Jewel of the Nile* (Lewis Teague, 85) og *Crocodile Dundee* (Peter Faiman, 86) og *Crocodile Dundee II* (John Cornell, 88).

Citattyper ifølge Umberto Eco

Forudsætningen for at en intertekstuel reference får en effekt er, at den/de falder indenfor tilskuerens intertekstuelle viden, at den vækker genkendelse. Det kræver kompetence at afkode intertekstuelle referencer. Umberto Eco opstiller tre overordnede kategorier som afspejler den art af kompetence der kræves. Der er det eksplicitte citat, f.eks. brugen af en Odessa-lignende trappe i *Bananas* (71) af Woody Allen. Denne brug af citat betegner Eco som henvendt til kultiverede cinephiler, fordi citatet kan glæde dem, der kender *Panserkrydseren Potemkin* (Sergei Eisenstein, 26). Referencen til *Panserkrydseren Potemkin* findes i øvrigt også i *The Untouchables* (Brian DePalma, 87) og i en fortolket version i *Brazil* (Terry Gilliam, 85).

Dernæst er der det stereotype citat. Eksemplet er her Indiana Jones' duel med den sorteklædte araber i *Raiders of the lost Ark*, hvor han bryder konventionen om *fair fight* ved at trække pistolen. Og igen i den anden Indiana Jones-film, *Indiana Jones and the Temple of Doom*, hvor situationen varieres: Helten vil gentage succesen med blot at trække pistolen og smiler selvsikkert, kun for at opdage at pistolen mangler.

Her er pointen, at der forudsættes en viden om genre og fortællestrukturer, en grad af kulturel ballast, for at kunne påskønne den aktuelle tekst. I det første eksempel forudsættes en generel viden og i variationen i den anden Indiana Jones-film forudsættes en specifik viden om en enkelt tekst. Dette ironiske stereotype citat kan sammenlignes med Roland Barthes' handlingens kode i den forstand, at det er en viden om verden, som kendes fra litteraturen og erfaringen, og som derfor forekommer bekendt, uden at man kan benævne, hvorfra man egentlig kender situationen. Men det skal bemærkes, at mens stereotypen hos

Eco er ironisk indrammet, er det ikke tilfældet hos Barthes. Tilsidst er der den specifikke intertekstuelle kompetence. Hvor eksemplet er fra filmen *E.T.* (Spielberg, 82), hvor rumvæsenet 'E.T. (Spielbergs opfindelse) bliver taget med i byen under Halloween og møder en anden person, der er klædt ud som dværg fra *The Empire Strikes Back* (Irving Kerschner, 80) (Lucas' opfindelse). Her skal tilskueren f.eks. vide at det er Ramaldi der har udviklet begge figurer og at Spielberg og Lucas 'er knyttet sammen af en række bånd, ikke mindst af, at de er dette årtis (1980'erne, forf. anm.) mest succesrige instruktører' (Eco, 90, p.123).

Det intertekstuelle bliver her næsten udvidet til en intercinematisk/intermedial viden, som tilskueren skal være i besiddelse af. Den slags viden, eller spillet på viden, bliver stadig mere udbredt i mediernes univers. 'Medierne udnytter - idet de forudsætter dem - oplysninger som allerede er viderebragt af andre medier.' (Eco, p.123). Denne merkantiliserede intertekstualitet, merchandising eller marketingsstrategi, er således medvirkende til at iscenesætte en kommerciel intertekstuel referenceramme omkring f.eks. en given film.

Den sidste actionhelt

Et af de seneste eksempler på at intertekstualiteten som vilkår indgår som selvironisk virkemiddel også i mainstream actionfilm, er Arnold Schwarzenegger-filmene *The Last Action Hero* (John McTiernan, 93). Den har mange belysende eksempler på netop hvordan ironien indkorporeres, selvom dens gennemførte meta-fiktive operationer må betegnes som atypiske for den almindelige actionfilm.

Plottet er bygget op omkring drengen David der, ved hjælp af en magisk billet, bogstavelig talt får adgang til filmens univers (og senere også tilbage til virkeligheden igen) og lov til at følges med sin hårdtslående helt Jack Slater, spillet af Arnold Schwarzenegger. Filmen ender dog med, at David må levere Jack Slater tilbage til den film han oprindeligt var med i, så hans alvorlige skudsår, efter opgøret med skurken, kan blive til fiktionens 'not even a flesh wound'. Indledningsvis bliver tilskueren da også sat i scene, eller får til-delt en position, på linje med drengen David. I filmens begyndelse sid-

der han i biografen og ser 'Jack Slater III', og vi følger skiftevis hans reaktioner på handlingen oppe på lærredet og så Jack Slaters meritter. Davids bedrøvelige kommentarer til den forudsigelige handling viser os, at det er dét vi skal more os over.

I *The Last Action Hero* indgår en fjerde citattype der ikke omfattes af de allerede tre nævnte som Umberto Eco definerede. Den har jeg valgt at benævne det direkte citat, altså når der i en film indgår et klip fra en anden film. I *The Last Action Hero* er der f.eks. en sekvens, hvor David sidder på skolebænken og lærerinden (spillet af Joan Plowright) forsøger at sælge Shakespeares Hamlet til de uopmærksomme elever som *The First Action Hero*. Hun viser et klip fra Laurence Oliviers (som Joan Plowright selv var gift med) filmatisering fra 48. Det er en scene hvor Hamlet skal til at dræbe, men tøver. Man hører David sige 'Just do it, just do it' og der blændes over til Davids dagdrømmerudgave af en moderne Hamlet i actionstil. Hamlet spilles nu af Jack Slater, som i den afgørende *To be or not to be* scene utvetydigt vælger skurkens eksistens *not to be*, og kaster kraniet (der får virkning som håndgranat) over skulderen og en voice over deklamerer, at 'There is something rotten in the state of Denmark.' Denne klassiske replik får via sammenhængen næsten karakter af en af de utallige *one liners* som efterhånden er en del af Schwarzeneggers image som actionhelt, f.eks. 'Hasta la vista baby' fra *Terminator 2: Judgement Day*. Det direkte citat i lærerindens fortolkning, kombineret med drengen Davids dagdrøm, transformerer Hamlet til en tidssvarende helt, der handler og ikke nødvendigvis reflekterer. Dette citat bliver samtidig omkranset af andre referencer: Joan Plowrights ægteskab med Laurence Olivier (Hollywood-gossip), referencen til filmens titel: *The First/Last Action Hero*, til Shakespeares skuespil og endelig bliver de kendte replikker også en selvreference til Terminator-filmene.

I *The Last Action Hero* er de stereotype citater mange, men en del af dem fungerer som Barthes' kulturelle kode: det er ikke én bestemt tekst, der hele tiden henvises til, men et utal af filmtekster, som tilskueren kender til og derfor genkender uden specifikt at kunne bestemme hvorfra de kommer. F.eks. er Jack Slater-personaen en sammen-

smeltning af adskillige Hollywood-helte: Naturligvis andre actionroller spillet af Schwarzenegger, men også i attitude og cigarføring - omend Slaters cigar er tykkere - til Clint Eastwood-personaen som en kombination af hans image fra spaghetiwesterns og *Dirty Harry*. Det er ikke uden selvironi fra hovedrolleindehaverens side, når den fiktive helt Jack Slater under dækningsnavnet Arnold Braunschweiger må redde skuespilleren Arnold Schwarzenegger fra at blive myrdet af den fiktive skurk til premieren på filmen 'Jack Slater IV'. *The Last Action Hero* placerer sig altså med sine mange citater og flere selvrefleksive lag, som ekstrem reaktion på det intertekstuelle vilkår og bliver dermed også en slags overgangsfilm mellem de to tendenser, mellem to måder at forholde sig til intertekstualiteten på.

Strategien - en tematisering af vilkåret

Den anden tendens er karakteriseret ved en metafilmisk praksis - hvor 'mening (eller fortolkningsmuligheder) opstår gennem filmens henvisning til andre film/filmgenrer, og ikke gennem en umiddelbar repræsentation af virkeligheden.' (André-sen, 92). Interteksterne kan indgå på forskellige niveauer som f.eks. i filmene *Blood Simple* (84), *Miller's Crossing* (90) og *Raising Arizona* (87) af Joel & Ethan Coen, hvor den overordnede intertekst er genrefilm. De traditionelle filmgenrer som film noir- og gangstergenren er udgangspunktet for en nyfortolkning eller pastiche i de to første. Den sidstnævnte er et forsøg på at forene to genrer i en handling: nemlig adventurefilmen og den satiriske film. Dette indebærer brugen af bl.a. stilistiske elementer og personstereotyper (f.eks. femme fatal'en i film noir). I de tre nævnte film forudsættes der altså et kendskab til Hollywoodgenrerne og deres stereotyper som den overordnede intertekst, men også til de filmhistoriske referencer i øvrigt.

En anden form for tematisering af det intertekstuelle vilkår er Peter Greenaways film. Her er interteksterne mange, men ofte er den overordnede intertekst knyttet til hele filmens projekt. Det er f.eks. dens formalistiske princip som i *A Zed and Two Noughts/ Z.O.O.* (86), hvor de to videnskabsmænd (som er tvillinger) i sorg over deres respektive koners død, kaster sig over udforsk-

ningen af kroppens (og frugters og dyrs) forrådnelsesproces. Her er konstruktionsprincippet og interteksten Charles Darwins evolutionslære: "The structure for *A Zed and Two Noughts* was the figure eight: the eight moments of Darwins 'animal evolution'"(3). Det er kendetegnende for Greenaways filmproduktioner (også kort- og video-film), at de har et overordnet kompositionsprincip. Af andre kan nævnes tælkrækken fra 1 til 100 i *Drowning by Numbers*, perspektivrammen der er determinerende for billedudsnittet i *Tegnerens Kontrakt*, den sfæriske form i *Arkitektens Mave* og nature morte-genren i *Kokken, tyven, hans kone og hendes elsker*. Disse film koncentrerer sig om billedet, dets kompositionen og den aktuelle intertekst, hvilket ofte bliver på bekostning af handlingen og dermed tilskuerens identifikationsmuligheder.

De utallige referencer til kunsthistorien, filosofien og filmhistorien i almindelighed, opfattes ofte som name- og picturedropping, men er snarere 'et forsøg på at øge bevidstheden om fortidens betydning, ikke blot i lineær historisk forstand, men som indlejret gods i en kollektiv og individuel underbevidsthed' (4). Med andre ord et udtryk for den reflekterede eklekticisme, hvor intertekstualiteten bliver en kritisk forholden sig til historien, som f.eks. Jim Collins har argumenteret for med sit begreb om den intertekstuelle arena.

De ovennævnte instruktører eksemplificerer hver en form for intertekstuel praksis. Det er ofte et spil med tilskueren, hvis kulturelle kundskaber indgår som en væsentlig del af filmoplevelsen. Hvad disse kundskaber skal bestå af, er der som vist forskellige krav til, alt efter hvilke film, det drejer sig om. Men generelt er det film som er mulige at læse på flere niveauer, så de ikke kun bliver forstået af de tilskuere, der har den mest avancerede udgave af den kulturelle encyclopædi (5).

Der er mange af de nedenfor nævnte film som har fået betegnelsen postmoderne og flere af dem kan også ses som udtryk for en postmoderne tekstualitet. Men den overordnede tilgangsvinkel er om de primært er udtryk for en intertekstuel praksis, en æstetisk strategi. Det er film, udover de allerede nævnte, som f.eks. *Boy meets Girl* (Leos Carax,83), *David Lynchs Blue Velvet* (86), *Wild at Heart* (90) og *Twin Pe-*

aks-tv-serien (90), *Pedro Almodovars Kvinder på randen af et nervøst sammenbrud* (88) og *Høje hæle* (91), *Terry Gilliams Brazil* (85), *Ridley Scotts Blade Runner* (82), *Jean-Jacques Beineixs Diva* (82) og mange andre, der tegner denne tendens.

The Player og spillet med tilskueren

The Player (Robert Altman, 92) er et af de mere ekstreme eksempler på hvorledes intertekstualiteten manifesterer sig både i filmens æstetiske udformning, men også i spillet med tilskuerens forventning. Det er historien om filmproducenten Griffin Mill (Tim Robbins), der dræber manuskriptforfatteren David Kahane, som han tror sender trusselbreve til ham. Det viser sig at være den forkerte mand, men Griffin indleder et forhold til den dræbtes kæreste June (Greta Scacchi), bliver frikendt for mordet og formår også ikke blot at beholde sit job, men også at udkonkurrere kollegaen Larry Levy (Peter Gallagher).

Overskridelsen af skellet mellem masse- og finkultur, der er et af de centrale karakteristika for det postmoderne, bliver en tematisk diskussion i *The Player*. Der er f.eks. filmens egen distinktion mellem movie-movie og art-movie. Men den er samtidig en film, der formår at være det, den selv gør grin med, nemlig en god historie med de rigtige ingredienser: 'Suspense, laughter, violence, hope, heart, nudity, sex and happy endings... mainly happy endings'. *The Player* har alle de dele, måske undtagen heart og hope, hvilket kan skyldes den ironiske distance som præger filmen.

The Player's plurale diskursivitet består i, at den selv på én gang er art-movie og movie-movie, bl.a. fordi den til slut giver den traditionelle valorisering en ironisk indramning. I modsætning til f.eks. den tidligere nævnte *The Band-wagon*, hvor den afsluttende valorisering er til fordel for entertainment fremfor kunst, er det her ikke en slutning, som fremhæver kunsten som ægte (hvilket ville være det mest oplagte), men derimod en happy end der viser entertainment som falsk, hul og artificiel. Altså en meget sarkastisk bemærkning til en af Hollywoods 'sande værdier' - That's entertainment!

The Player er en film, der forstår at opretholde en kritisk bevidsthed til

Hollywood-filmen og filmen som sådan, netop med sine mange citater og henvisninger, og samtidig fastholder den en stilistisk pluralitet. De stilistiske niveauer indgår som en del af den plurale tekst og deltager, i kraft af den betydning, de medbringer i etableringen af den intertekstuelle arena. Den filmiske repræsentation bliver konstant diskuteret: når f.eks. personer skal placere de aktuelle begivenheder, bliver der refereret til den filmiske repræsentation og ikke til personlige erfaringer. Strategi og vilkår bliver tematiseret i filmen, der selv bliver et bevis på at man altid kommer til at forholde sig til allerede eksisterende stereotyper. Intertekstualiteten er filmens tematik, som vist på flere forskellige planer, både som selvrefleksiv film og som satirisk film. Den forholder sig ikke bare til filmen som sådan, men også til sin egen konstruktion som fiktion.

The Player kan betegnes som en postmoderne og intertekstuel funderet film. Men den markerer sig alligevel som en krydsning mellem de to tendenser indenfor det postmoderne, fordi den formår at opretholde begge positioner på en gang, er både en tematisering af intertekstualiteten og en reaktion på et tekstligt vilkår. Dette sker i etableringen af en intertekstuel arena, hvor der f.eks. spilles op til den filmiske repræsentation og dens gyldighed (eller mangel på samme) som erfaring.

Recall af filmstereotyper i den intertekstuelle arena

Forhøret af Griffin Mill på Pasadenas politistation er et oplagt eksempel på en scene, der er en parodisk recall (Hutcheon, 88), et recall af en arketypisk filmsekvens. Griffin bliver afhentet på sin bopæl, da han er på vej på arbejde, af politiassistenten De-Longpre. "To look at mug shots, you know, like in the movies", som han siger til Griffin. Allerede her lægges diskursen for det forhør på politistationen, der både bliver og ikke bliver som in the movies. Da Griffin træder ind på politistationen, møder han da også de (næsten) obligatoriske, højlydt protesterende prostituerede, der bliver ført væk af et par betjente. Derefter går Griffin målbevidst hen til det med glas afskærmede lokale lidt tilbage i rummet, men blive hentet tilbage af detektiv Avery (Whoopie Goldberg). Det er

nemlig hendes overordnede kontor. Det er handlingens kode, som vi kender fra filmen, forhøret på politistationen, og inden for Griffins referenceramme ville det foregå bag de matterede ruder. Det viser sig, at Griffin skal kigge på fotografier. Han spørger om de (politiet) har gjort fremskridt i opklaringen og konstaterer selv, at de billeder han skal se på må være personer der tidligere er straffede eller mistænkte for den samme type mord. "Now Mr. Mill have you been going to Detective School?", spørger detektiv Avery og Griffin svarer "No, actually we're making a film called *The Lonely Room* where Scott Glenn plays a detective much like yourself!". "Oh a black woman!", replicerer Avery. Dette er et centralt replikskifte, fordi der både tages fat i Griffins referenceramme, som er filmens verden, og en udpegning af fiktionens (Hollywoods) repræsentation af kvinder i almindelighed og sorte kvinder i særdeleshed. De ses sjældent som den ansvarlige i opklaringen af en mordsag og endnu mere sjældent som detektiver i den traditionelle Hollywoodfilm, og hvis de endelig optræder, ser de ikke ud som detektiv Avery. Hun er nemlig ikke specielt kvindelig hverken i påklædning eller opførsel i øvrigt, men er en atypisk kvinde i en Hollywoodfilm. Da hun sidder og svinger med en tampon (som med en nøglering), fremstår hun også som et satirisk hint til de mandlige detektiver, der som oftest får tillagt et særkende, f.eks. detektiven Kojak med sin slikkepind o.s.v. Sekvensen placerer således sig selv både i opposition til og i forlængelse af den traditionelle forhørscene på politistationen, og markerer samtidig sin forskellighed fra denne og en kritik af den stereotype og virkelighedsfjerne konstruktion vi kender fra filmen.

Men sekvensen bliver også sat i relation til en anden film som ikke hører til krimigenren, nemlig *Freaks* (Tod Browning, 32), som bliver inddraget i en verbal intertekstuel reference. Det er i begyndelsen af sekvensen at Avery spørger Griffin, om han kender den film hvor de "change the woman into a chicken"! Det gør Griffin, og det viser sig at det er Averages kollega DeLongpre, der har set *Freaks* aftenen før og som for de andre har reciteret: "One of us, one of us". I *Freaks* vil den kvindelige trapezkunstner ikke være en del af cirkus' almindelige freaks,

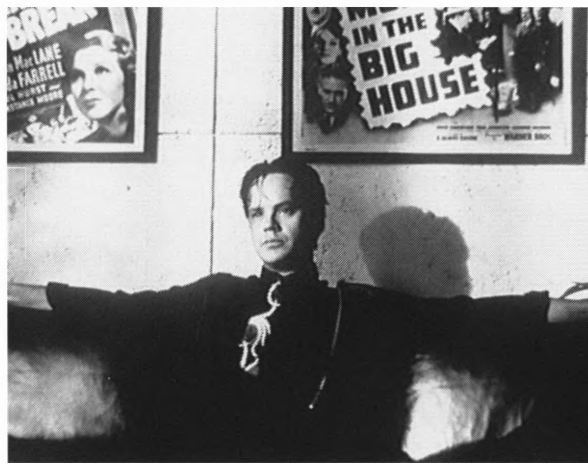
Tim Robbins i The Player. I baggrunden kan de gamle filmplakater skimtes.

men ender med at blive forvandlet til 'en af dem'. Griffin vil heller ikke være en af dem, vil ikke deltage i politiets måske lidt for virkelige virkelighed. At de på politistationen befinder sig i tætte tilknytning til virkeligheden vidner også den verbale reference til Rodney King-sagen, hvor anholdelsen af Rodney King og politiets banking af ham blev filmet på video, hvorefter de tre politibetjente i første omgang blev frikendt. Averages kommentar bliver, at politiet i L.A. arresterede den forkerte mand, og det bliver ikke tilfældet her i Pasadena.

Forhøret bliver, i mikroudgave, med sin flerhed af tilgange et eksempel på, hvorledes en enkelt sekvens kan skabe en plads for sig selv. Scenen bliver en nyfortolkning af stereotypen 'forhør på politistationen', fordi den både etablerer situationen så den er genkendelig, og på samme tid viser, at sådan som vi kender den, har den ingen relation til virkeligheden. I mere overordnet forstand er *The Player* en tæt befolket intertekstuel arena, der i kraft af sin iscenesatte og tematiserede intertekstualitet hele tiden så at sige spiller på flere heste. Samtidig viser det også hvorledes intertekstualiteten er afgørende for en præcis forståelse af en specifik sekvens. Her tænker jeg på det specifikke citat af filmen *Freaks* som både nævnes i sekvensens indledning nævnes og som i dens slutning følges op på lydsiden.

The Players dobbelte happy end

The happy end i *The Player* har flere lag: først i epilogens begyndelse med screeningen af slutningen på filmen i filmen, 'Habeas Corpus'. Der ser man Julia Roberts siddende i dødschellen, hvorfra hun hentes til gaskammeret. Hun kommer derind og bliver spændt fast i stolen. Der tænkes for gassen, men Bruce Willis når i sidste øjeblik at redde hende. Han bærer hende ud derfra i sine arme og hun spørger med et smil: "What took you so long?" og han svarer:



"Traffic was a bitch", hvorefter filmen i filmen slutter. Undervejs klippes der til kollegaen og konkurrenten Larry Levy, Bonnie (story editor og på dette tidspunkt Griffins ekskæreste) og manuskriptforfatteren, der sidder og ser filmen. De er alle, med undtagelse af Bonnie, meget begejstrede ("It's Oscar-time, Larry", hvisker Bonnies assistent til Larry Levy). Bonnie er den eneste, der gør opmærksom på, at manuskriptforfatteren ikke har været tro mod sit oprindelige manuskript, der havde et budskab og ikke endte lykkeligt. Men som manuskriptforfatteren selv siger: Publikummet i testbiografen kunne ikke lide den oprindelige udgave, der blev lavet nye optagelser og alle kan lide den nuværende slutning - "That's reality!". Den realitet som man må forholde sig til er ikke et krav om kunstnerisk kvalitet eller en realistisk historie, men Hollywood-industriens økonomiske realisme med krav om salgbarhed.

Efter forevisningen af 'Habeas Corpus', filmen i filmen med en happy end, kommer så *The Player's* egen happy end: Griffin ses kørende hjem i sin nye Rolls Royce, han har nu overtaget sin tidligere chef Levisons position i firmaet og taler i mobiltelefonen med kollegaen Larry Levy, der har en manuskriptforfatter med et interessant oplæg til drejebog. Det viser sig at være manden, der sendte trusselpostkort til Griffin, og hans historie er... den film vi lige har set: Studiefest dræber en manuskriptforfatter som han tror truer ham på livet. Pointen er at studiefest frikendes, han får ikke sin straf! Griffin sikrer sig med en pæn betaling for manuskriptet, at historien får en happy ending. Og samtidig med at man på lydsiden hører manuskriptforfatteren garantere en Hollywood ending, ser man i glade

technicolor-farver bag en rosenhæk June vinke til Griffin. Hun står på en altan og bagved vajer det amerikanske flag mod en klar blå himmel. Og manuskriptforfatteren fortsætter, "he marries the dead writers girl and they live happily ever after".

Mens man i fiktionen nærmer sig en happy ending, diskuteres samme film på manuskriptstadiet. Selv titlen er den samme og som Griffin siger: "The Player... I like that". Fiktionen omtaler sig selv som fiktion på handlingsplanet, men beskrivelsen af slutningen samtidig med filmens slutning bliver en yderligere understregning af, at dette er fiktion, en konstruktion, der ikke har noget med virkeligheden at gøre. En understregning af slutningens utroværdighed er Junes og Griffins gentagelse af replikkerne: "What took you so long?" og "Traffic was a bitch!". Endnu en markering af at denne slutning er ligeså konstrueret og urealistisk, som den i 'Habeas Corpus', men samtidig er det den publikum godt kan lide: the happy end. Men i og med filmen overholder en vel-etableret filmisk kulturel kode om den lykkelige slutning, overskrider eller negligerer den en anden, nemlig en moralsk kulturel kode. Griffin får jo ikke sin straf, sådan som forbrydere ellers altid får det i traditionelle Hollywoodfilm, og man får heller ikke indtryk af, at han lider af moralske skrumpel. I denne moderne Hollywood-film kan man ikke både fange forbryderen tilsidst og få en happy end, især ikke når skurken selv har godkendt filmens slutning.

The Player - en krydsning

The Player's selvrefleksive strategi er altså en kritisk forholden sig til film, filmhistorien og hvilke fremstillingsvilkår film som tekster er underlagt. Det er den filmiske repræsentation af virkeligheden, som kommer under satirisk behandling som f.eks. i forhørssekvensen. Filmen giver ikke udtryk for en nostalgisk længsel tilbage efter den 'gode gamle Hollywood-film', men er en kritik af den og samtidig en hyldest til den og dens stereotyper. På den måde bliver *The Player* også en film, der ikke tager endtydigt stilling. Den anerkender med sine referencer og citater, at den er en del af den Hollywood tradition som den kritiserer, men tager også afstand fra at det er publikum smag der er afgørende og ikke den kunstneriske integritet. *The Player*

formår altså at opretholde begge positioner på en gang: en krydsning 'between high and low art, and it does so through the ironizing of both', kunne den passende karakteriseres med Linda Hutcheons ord (Hutcheon, 88). Hvis man vil, kan man kan betegne *The Player* som en postmoderne film, men her er pointen at fremhæve den som et tydeligt eksempel på intertekstualiteten som kunstnerisk strategi. Samtidig markerer den sig som en krydsning mellem de to tendenser indenfor det postmoderne, og den formår at opretholde begge positioner på en gang: både en tematisering af intertekstualiteten og en reaktion på et tekstligt vilkår. Dette sker i etableringen af en intertekstuel arena, hvor der f.eks. spilles op til den filmiske repræsentation og dens gyldighed (eller mangel på samme) som erfaring.

Intertekstualiteten, strategi, vilkår og analytisk metode ?

Intertekstualiteten står centralt som æstetisk karakteristika i nyere filmkunst hvadenten man vælger at definere det som postmoderne eller ej. Det er nødvendigt at skelne mellem de konkret tilstedeværende tekster og de mere abstrakte. Spillet mellem tekster finder sted på forskellige niveau'er og ofte på forskellige vilkår, her er differentieringen (uden nødvendigvis at valorisere) væsentlig så begreberne (f.eks. citattyperne) også kan bruges analytisk.

Der er stor forskel på de intertekstuelle niveauer og citattyper: F.eks. brugen af malerier i *The Age of Innocence* (Martin Scorsese, 93), de forskellige visuelle stilistiske niveauer i *Bram Stokers Dracula* (Francis Ford Coppola, 92) eller billede-niveaernes sammen- og modspil i *Europa* (Lars von Trier, 91). De benytter så forskellige former for intertekstualitet og på så forskellige betydningsniveauer, at det også indenfor den enkelte film er nødvendigt med en differentiering af, hvordan de intertekstuelle niveauer er relateret til hinanden.

De forskellige former for henvisninger der 'går ud af' teksten, de intertekstuelle relationer, har vist sig som et karakteristisk filmæstetisk træk: Den første tendens (vilkåret) repræsenterer, at det kan være enkeltstående autenticitetsskabende

elementer. Og den anden tendens (strategien) viser, at der ikke er ét mønster men mange, fordi den enkelte film etablerer sin egen strategi, sin egen måde at forholde sig til intertekstualiteten på. Men intertekstualiteten forpligter, og det var nok derfor at Rivette brugte begrebet 'intertekstuel terrorist' om Godard; det kræver aktivitet og opmærksomhed af tilskueren i almindelighed og filmanalytikeren i særdeleshed. Ligesom tilskueren må filmanalytikeren vænne sig til, at det som Rivette kalder terrorisme er et tekstligt vilkår, hvor f.eks. begrebet om den intertekstuelle arena er et konstruktivt bud til analytisk at fastholde dette. Det der forstås, er at få etableret en intertekstuel filmanalytiske tilgang (6), som kan gribe og differentiere de forskellige former og udtryk som intertekstualiteten antager i nyere filmkunst.

NOTER:

- (1) Festival med fortid / Festival i Cannes af Morten Piil, Information d. 13.5.1994.
- (2) (Vogel Andersen 1988, p.29).
- (3) Et citat af Peter Greenaway ved European Media Art Festival taget fra artiklen G er for Greenaway (Dorph Stjernfelt 1991).
- (4) Citeret fra artiklen Mod fuldmånen er selv hvide fugle sorte (Fabricius 1990).
- (5) Som Arild Andréen citerer Peter Greenaway for at sige: 'man finder det normalt at læse en roman og høre et musikstykke flere gange (...). Hvorfor skal en film være udtomt efter bare en enkelt forevisning? (...) mit ønske er at lave film, som tilskueren kunne have lyst til at se og gense med glæde' fra artiklen Afstandens æstetik (Andréen 1989).
- (6) Se Intertekstualitetsteori som filmanalytisk metode. Helle Hastrup, Københavns Universitet, 1994 (upubliceret).

LITTERATUR:

Andréen, Arild: (1989) Afstandens æstetik, KOSMORAMA, 35. årg., nr.189. Andréen, Arild: (1992) Gentagelse, genkendelse og erkendelse, KOSMORAMA 38. årg., nr.199. Barthes, Roland (1990): S/Z, Blackwell, London, opr. udg.1974. Collins, Jim (1989): Uncommon Cultures - Popular Culture and Post-Modernism, Routledge, London & New York. Dorph Stjernfelt, Agnete (1991): G er for Greenaway in Erritzø, Lone (ed.) (1992): Stil på strimler. Om moderne film, Amanda, København. Eco, Umberto (1990): Fornylelse i det serielle in Eco, Umberto Om spejle og andre forunderlige fænomener, Gyldendal, København. Fabricius, Anne (1990) Mod fuldmånen er selv hvide fugle sorte, KOSMORAMA, 36. årg., nr.194. Hutcheon, Linda (1988): A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction, Routledge, London. Thau, Carsten (1989) Mysterierne i haven til Anstey, KOSMORAMA 35. årg., nr. 189. Vogel Andersen, Vibeke Gunilla (1988): Kosmopohani - om tidens billeder, upubliceret prisopgave, Institut for Film, TV og Kommunikation.