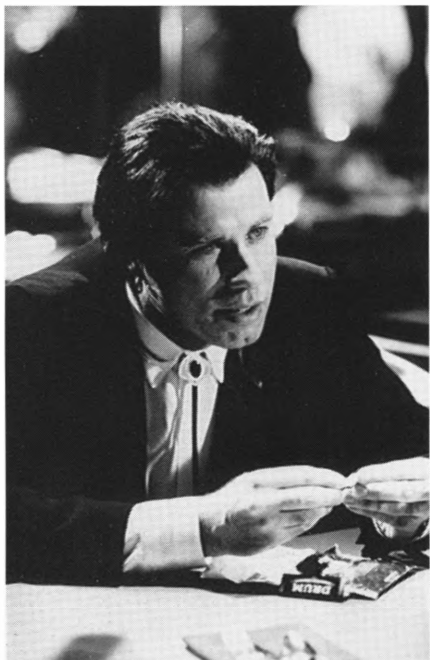


GANGSTERE OG



SLADDERTANTER

af Dan Nissen

Det er ganske præcist at Quentin Tarantinos film hedder *Pulp Fiction* og som indledning har en encyklopædisk definition af begrebet. Ikke fordi den er pulp fiction – der er den, men det er der så mange film der er – men fordi instruktøren ved at navngive den med begrebet præcist angiver, at filmen ikke bare er pulp fiction, men særdeles selvbevidst tematiserer denne type kiosk-litteratur og dermed bliver en ægte postmodernistisk metafilm. Resultatet er en forrygende underholdende og overraskende morsom, stilsikker, blodig og voldsom genrefilm, der er filtreret gennem art filmens univers og lader de gamle klichéer genopstå med nyt liv. I et filmhistorisk per-

Quentin Tarantino er ikke en mand af få ord. Der snakkes som i en anden kaffeklub i 'Pulp Fiction'.

spektiv er det den amerikanske genrefilm, filtreret gennem f.eks. en ny bølge-instruktør som Godards vokabularium og af Tarantino ført tilbage til USA og tilsat en popikonografi i 2. potens. Samtidig med at filmen underholder originalt og overraskende, demonstrerer den, at instruktøren stadig er den drivende og formende kraft, den der giver filmen

sin personlighed og karakter. Man kan f.eks. blot sammenligne med Tony Scotts *True Romance* baseret på manuskript af Tarantino og med Oliver Stones *Natural Born Killers*.

Fra cinematequet til videoforretningen

Det er noget af en eksplosiv karriere Quentin Tarantino har fået søsat. Debutfilmen *Håndlangerne* (92) blev et internationalt kulthit og gjorde ham til et eftertragtet navn i filmens metropol, Hollywood. Hans karriere er på sæt og vis en ny Askepot-historie, endnu en sten til cementeringen af den amerikanske drøm om at enhver er sin egen lykkes smed og at

alle kan blive noget stort i Guds eget land, hvor fødsel og baggrund ikke skal ligge en til last. Men den er mere end det, den kan også ses som udtryk for hvad der måske vil vise sig at være en typisk baggrund for en ny generation af filmkunstnere.

De store gamle i Hollywoods guldalder kom alle steder fra og arbejdede sig ofte op fra postomdelingen (som i *Det store spring*) og endte som stjerneinstruktører, der ofte skabte filmkunsten fra grunden, fordi de ikke havde, ikke kunne have, forbilleder for den nye kunst- art som de selv var med til at skabe. Men da filmkunsten nåede skelsår og -alder, dukkede der i Frankrig en gruppe op som elskede filmkunsten og dyrkede Hollywoodfilmen og de store genrer. De begyndte som kritikere, lærte filmens historie at kende på cinematequet hos Langlois og skrev begejstrede analyser af den slags film, der indtil da havde været betragtet som solide genrefilm, film af bl.a. John Ford, Howard Hawks, Hitchcock. De hed Godard, Truffaut, Chabrol, Rohmer og blev selv instruktører og var med i det måske vigtigste nybrud i filmens historie. Med deres opfattelse af instruktøren som auteur satte de en ny dagsorden, gjorde instruktøren til kunstner.

Filmskoler og universitære filmstudier blev dannet verden over og derfra kom den næste generation af filmfolk med navne som Coppola, Spielberg, George Lucas, Scorsese, Brian De Palma, Paul Schrader m.fl. Som de franske ny bølge-folk havde de naturligvis deres filmhistoriske viden og spillede bevidst på genrer og tidligere film med intertekstuelle referencer, altnens de bedste ganske klart bærer deres egne historier og tematikker gennem.

Det er ganske indlysende, at en ny generation af filmfolk ikke har deres uddannelse gennem daglange seancer på filmmuseer, men har TV og videoen som deres filmskole. Her kan man med lidt ihærdighed og entusiasme relativt hurtigt gennemtrawle filmhistorien og skabe sig en filmhistorisk viden og en uvurderlig oversigt. Og hvad mere er: TV og video betyder at også publikum har en potentiel stor filmviden omend det ikke altid er sig bevidst, at det har det. Tarantino tilhører denne generation. Han har deltaget i Sundance Institutes Director's Workshop, begyndte at optræde på film og arbejdede sideløbende i en videoforret-

ning altnens han begyndte at skrive manuskripter.

Her kom inspirationen fra fortiden, fra den pulp fiction, den kiosk- litteratur, der i 30'erne og 40'erne fik betegnelsen den hårdkogte krimi, forfattet af så banebrydende krimi- forfattere som Dashiell Hammett og Raymond Chandler, men også af mindre lysende og mere kiosklitte- rære navne som James M. Cain, David Goodis og Jim Thompson. Især de sidste har i de senere år været brugt flittigt og lidt længere tilbage bl.a. af Truffaut, hvis *Skyd på pianisten* (60) David Goodis have leveret romanforlægget til, ligesom han havde gjort det til Jean-Jacques Beineix' *Månen i rendestenen* (83), mens en anden forfatter fra samme boldgade, Cornell Woolrich, leverede materialet til *Bruden var i sort* (68). Også Godard og Chabrol lod sig inspirere af denne type litteratur, mens f.eks. Tarantinos manuskript til *True Romance* omvendt også har været en tur igennem Godards *Manden i månen*(??). Er der noget fællestræk for denne litteratur er det den desperante, misantropiske stemning, de fatale kvinder, mennesker på flugt, fra loven eller sig selv, i hvert fald på farten i en romantisk søgen efter mening og kærlighed. Der er et godt mål af eksistentiel desperation i disse romaner og film om enspændere og outsiders, mennesker på randen af samfundet, der lever i regnvåde nattegader i byer i forfald og opløsning, mennesker fjernt fra de friserede forstæder og den velordnede middelklasses dagligliv.

Ikke sært at de har fascineret franske filmfolk, der i de år levede i en kulturel sammenhæng hvor bl.a. Sartre og Camus satte en tilsvarende eksistentiel debat på programmet. Den karakteristiske, arketypisk forskel på europæisk og amerikansk kultur, er at den franske eksistensdebat var begrebslig og intellektuel, mens den amerikanske kiosklitteratur skildrede mennesker, der levede og gennemlevede desperationen og handlede ud fra den.

Tarantino begyndte altså sin karriere som manuskriptforfatter inspireret af denne tradition, men be-

handler den med en postmoderne tunge i kinden. For hans personer er eksistensens tomhed en simpel kendsgerning som kan behandles med distanceret humor og som en simpel fortælle-mæssig konvention. Han skrev et par historier, hvoraf den første blev til *True Romance*, der dog først kunne søsættes, da Tarantino selv havde scoret en succes med den anden historie, der handler om et mislykket juvelkup og blev til *Reservoir Dogs*. Hvor går man hen derfra? Man kan f.eks. bruge samme inspiration, skrive tre historier og koble dem sammen så en hovedperson i den ene historie bliver en bifi-



Side 22 (fra venstre): John Travolta, Bruce Willis og Uma Thurman i 'Pulp Fiction'. Herover: De evigt snakkende gangstere i 'Håndlangerne'.

gur i en anden, så historierne kryd- ses og bliver til et billedvæveri som f.eks. Robert Altman netop har gjort det i sit mesterværk *Short Cuts*. Og man kan samtidig potensere referen- cen til hvor inspirationen kommer fra ved ikke blot at lade historierne være inspireret af den hårdkogte kiosklitteratur fra fortiden, men samtidig i selve titlen markere inspi- rationen. Ikke alene en historie, der postmoderne er inspireret af og br- uger en stor tradition og genre, men en historie, der helt ud i titlen signa- lerer at være en metafilm om gen- ren. 'Ideen bag *Pulp Fiction* har været at tage de mest kendte situationer, dem man har set en million gange – bokseren, der er betalt for at tabe en kamp, men ikke gør det, den om gangsteren, der skal ud med chefens kone en aften. Den tredje historie *The Wolf*, er grundlæggende de første fem minutter af enhver Joel Sil- ver-film, to *hit men* kommer og dræ- ber disse fyre og så klippes der til

Arnold Schwarzenegger 100 km derfra og efterhånden glider de to historier sammen. Hvad jeg ville gøre med f.eks. den tredje historie, var at blive hos Vincent og Jules efter de har ordnet hvad de skulle og så se hvad der skete med dem resten af formiddagen.' Omtalte Joel Silver har været producent på bl.a. *Die Hard*-filmene og *Dødbringende våben 1-3* og andre af samme action-støbning og har sin store andel af ansvaret for den type film fra 80'erne, der gjorde tegneserieagtig humoristisk vold trendy.

Gangstere og sladdertanter

Quentin Tarantino er ikke en mand af få ord. Han kan snakke og udlægge. Og det skægge ved hans film, noget af det der gør dem anderledes end ikke blot andre, men også end hvad man kunne forvente af en film med titlen *Pulp Fiction* er, at den i modsætning til de hårdkogte forbil- leder er særdeles snakkesalig. F.eks. er Hammetts figurer mænd af få ord. Selv i en roman som *Red Harvest* med en jeg-fortæller, er der ikke mange ord der bruges til hvad en jeg-fortæller ellers ofte bruges til, nemlig at reflektere, analysere, tænke og overveje. Hammetts jeg-fortæller handler og beretter så helt kontant og lapidarisk om konkrete ting: Han tager en taxi, betaler, drikker en kop kaffe, går i seng, står op, barberer sig og beskriver andre personer udefra, uden megen tolkning og motivtillægelse ovs. Hvad der har med sagen at gøre må man udlede af handlingen, af hvad fortælleren gør.

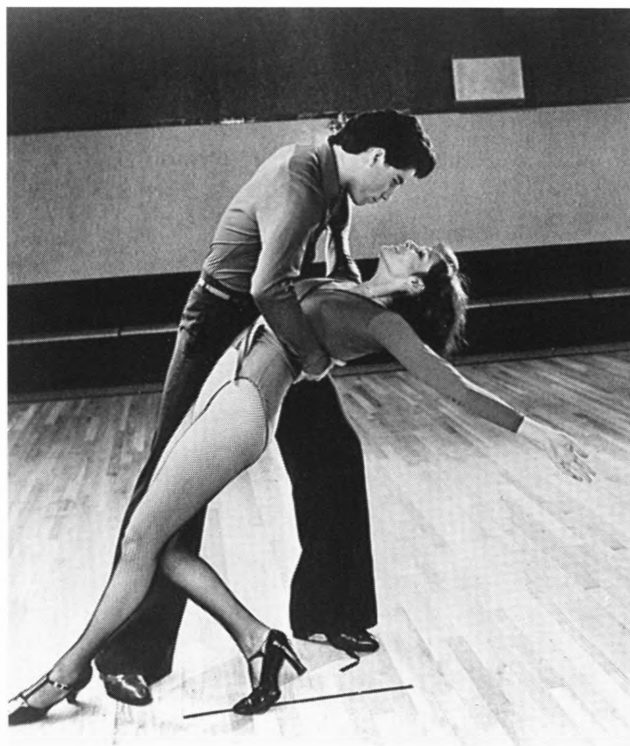
Tarantinos personer er i *Pulp Fiction* ganske anderledes. Samuel L. Jacksons gangsterhåndlanger Jules myrder i filmens begyndelse 2-3 personer og undgår selv mirakuløst en kugle. Guds indgriben mener han, og beslutter sig for at indlevere sin opsigelse til bossen Marsellus – som var der tale om en ganske ordinær kontraktlig ansættelse han kunne løses fra. Han citerer Biblen inden myrderierne og diskuterer på livet løs med John Travoltas Vincent om hvorvidt det var Gud eller det skinbarlige tilfælde der reddede dem. Men mest bruger de deres tid til sladrende small talk af den slags enhver arbejdsplads er fuld af. Vincent udbreder sig om hvad en quarterpounder hedder i Paris og livligt diskuterer de fodmassage og dens

Til venstre: En veltrimmet Travolta i 'Saturday Night Fever'.

sexuelle overtoner. Det starter i bilen, fortsætter mens de henter deres våben i bagagerummet, fortsætter op ad trappen, foran hoveddøren hvor tre andre gangstere uafvidende venter på deres dødsdom som Jules og Vincent skal eksekvere. Og da de er lidt for lidligt på den, fortsætter de foran døren, indtil de beslutter sig for at *go into character*. Hvor- efter de optræder som de professionelle håndlangere og lejemordere de er. Uma Thurmans Mia, som Vincent skal underholde en aften i byen, siger meget præcist, at disse gangstere er mere sladderagtige end gamle tanter i en syklub.

Den form for dialog optræder filmen igennem, og filmen er konsekvent komponeret over par der involveres i lange small talk-dialoger spundet over alt lige fra dagligdags sladder til tolkninger af skriftsteder i Ezekiels bog. Mønstrer var der også i *Håndlangerne*, der blev indledt med lange diskussioner inden kuppet blev sat i værk. Her blev alt endevendt, fra tolkninger af Madonnas *Like a Virgin* til de moralske implikationer af at give drikkepenge når nu de var inkluderet i prisen. Det er dialoger skrevet af en stor historiefortæller der elsker den slags snak og som elsker at fortælle, og de leveres i en ganske særegen blandingsform, hvor sladderer hæves op som en litterær form, der også bliver filmisk. Det er også snakken der giver filmen den utroligt sprudlende humoristiske tone, der næsten fremfor noget andet er dens særkende.

Modellen er for så vidt ganske enkel, men er her udført med verve og i en anden kontekst end normalt. Man tager noget så filmsprogligt stereotyp som gangstere og lader dem sludre løst om stort og småt, filosofisk og almindeligt ævlende – hvorefter deres blodige død bliver en



slags håndværksmæssig affære der skal overståes for at de kan komme videre med deres snak. I dette brændpunkt mellem genreklichéer og overraskelse dukker humoren frem, ligesom den dukker op i skildringen af Wolf, der organiserer fjernelsen af makkeren som bliver skudt ved et komisk uheld, der i øvrigt resulterer i endnu en lang diskussion om årsag, men ikke rummer blot antydningen af beklagelse over andet end det besvær det medfører. Fjernelsen af det uheldige lig og den blodtilsprøjtede bil skildres som en mellemting mellem en militær operation og en småborgerlig husmoderlig tepperensning der skal effektueres. Hans højtidelige petitesseryteri omkring personnavne, incl. stavning, opridsning af situationen og tidshorisont bliver en inskrænket småborgerlig pennittengrynethed, der står i grell men komisk kontrast til hvad det hele egentlig drejer sig om.

Den bratte død og det nye liv

Og ringere bliver det bestemt ikke af at Tarantino åbenbart kan få skuespillere til at række udover sig selv og deres image, skabe nye dimensioner i deres persona gennem de lange dialoger og off beat-handlingen. John Travolta, der selvom han har leveret fremragende præstationer i andre film, mest har været synonym

med glatte musik- og dansefilm som *Grease* og *Saturday Night Fever*, optræder her med langt hår, kvabsede træk og griseøjne, men leverer en overdådig præstation i karakteristiken af den snakkesalige gangster. Sammen med Samuel L. Jackson er der nærmest tale om en genoplivning af fortidens legendariske komiske duoer. Og Bruce Willis, der ellers har skabt sig en karriere ved at være tough selvvironisk actionhelt med en kvik replik, er her lidt at et hjernedødt ringvrag, hvis undrende øjne signalerer, at han prøver at finde ud af om han har været udsat for en fornærmelse. Han kører ud af historien, ikke på motorcykel, men på en chopper, som det er ham meget om at præcisere. Men først har han fået ekspederet Travoltas gangsterhåndlanger, der – som så ofte i filmen – var på lokum i et fatalt øjeblik. Det er en integreret del af filmens tone, at en af hovedpersonerne bringes af vejen på denne tilfældige *off hand* måde, uden stor dramatik, uden at der lægges op til et *final show down*. For her er der ikke tale om, at den gode og den onde mødes til den endelige konfrontation, den endelige prøve, men om to mærkeligt sammenskruede figurer, der begge både er gode og onde og samtidig både er genremæssige stereotyper og ret så hverdagslige mennesker med almindelige drømme, ønsker og længsler, både er figurer og individer. I deres verden er døden en pludselig chokerende realitet, et eksistentielt vilkår, for nu at tale fint om en film der ikke lægger op til det.

Den bratte død er karakteristisk for Tarantino, der måske ikke for ingenting er et barn af Los Angeles' South Central. Men sin rationelle fornuft i behold kan man ikke kalde Travoltas gangster en sympatisk figur. Med det siger noget om Tarantinos talent for at skabe sympati om sine ellers efter alle normale moralske normer usympatiske personer, at man ikke bare overraskes over Travoltas pludselige død to trediedele inde filmen, men føler et stik af ærgrelse over at han nu er ude af historien. Man vil savne ham. Hos Tarantino dør også hovedpersonerne uventet pludseligt og voldsomt, og som Travolta muligvis efter ved et komisk (?) uheld at have blæst en makkers hjernemasse ud i bilen og dermed selv have forårsaget en pludselig død, ligesom Jacksons Jules, der skødesløst indleder massakren på hotelværelset med en deraf føl-

gende endnu mere chokerende effekt. Der er ingen morale i Tarantinos historier, kun eksistens, liv og brat død. Eller måske rettere: der er den eller de moraler den enkelte tilskuer selv læser ind i dem.

Som f.eks. omkring slutningen. For Tarantino har endnu en overraskelse i ærmet efter Travoltas død, og filmen, hvis tre historier udspiller sig i løbet af et døgn, undslår sig ikke for at springe tilbage i kronologien og genoptage personer og situationer, der ellers er blevet forladt. Således genopstår Travolta fra de døde. Efter at Bruce Willis' bokser forlader byen med sin kæreste, vender filmen tilbage til en af udgangssituationerne, nemlig hit men-duoen Travolta og Jacksons nedskydning af tre mænd på et hotelværelse. Derfra fortælles historien om hvad der videre skete med dem den morgen. Det opleves ikke bare som en overraskelse, men også som et utilfredsstillende brud på handlingsstruktur og narrative konventioner. Og alligevel glæder det. For det første fordi Travolta igen er med i historien, men også fordi filmen dermed peger på sin egen uhøjtidelige spilkarakter, hvor liv og død ikke er noget i virkeligheden, men i manuskriptet. I spiral køres historien tilbage til udgangspunktet for det hele: den Dinner, hvor Tim Roth og Amanda Plummer beslutter sig for grundlæggende af skifte karriere og begynde på en frisk. Fra nu af skal det være slut med at røve sprutbutikker og døgnkiosker, fremover gælder det Diners. Som sagt så gjort – hvorefter de straks går i aktion, lidet anende at blandt kunderne befinder sig to professionelle lejermordere som Travolta og Jackson.

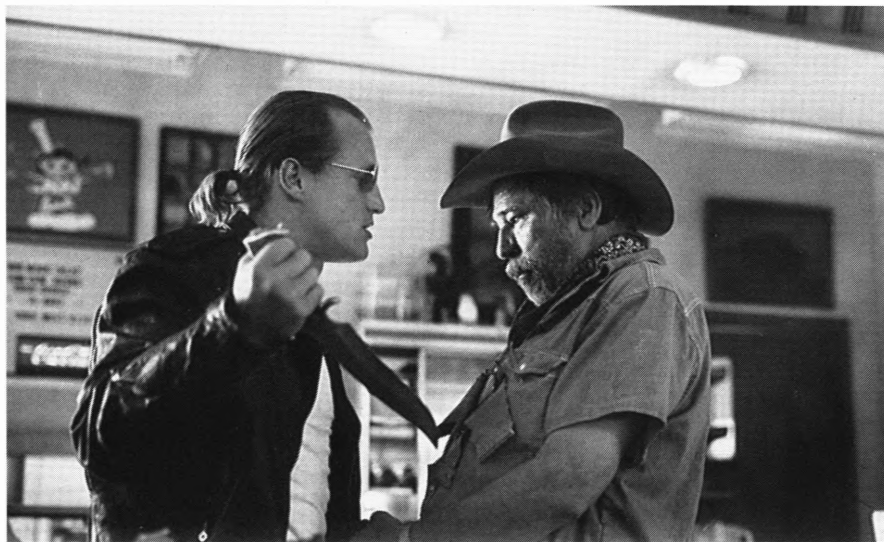
Det kommer til at fungere som mere end et smart fif, for ved at skruer historien og tiden tilbage og genoptage en forladt handling med en Jackson, der netop har set lyset og vil droppe sin lejermorderkarriere, får den voldsomme film, der rummer rigelig med kaos og pludselig død, mulighed for at ende i en anspændt hold up-situation, der med den omvendte Jackson i en hovedrolle får en lykkelig udgang. Med sin ordrige velformulerethed stopper Jackson hold up'et i opløbet uden at der løsnes et skud, uden at nogen kommer til skade. Således toner den blodige historie ud på en optimistisk tone.

Og det er jo en markant forskel i forhold til *Håndlangerne*. I dens univers, hvor enhver er alene mod alle andre, ender alle med at dø døden, mens *Pulp Fiction*, der er bygget op omkring dialoger mellem fortrolige, ender i en udfrielse fra volden.

Vold, humor og filmhistorisk bevidsthed

Volden er der blevet talt meget om i forbindelse med Tarantinos film. Cappucino vold eller designer vold har været nævnt. Det er ikke uden grund, for de er voldsomme og blodige. Men det der måske har chokeret mest, er formentlig netop, at volden er pludselig og tilfældig. For går man hans to egne film efter i sømme, så ser man i dem faktisk mindre vold end i en gennemsnitlig amerikansk main stream film af Schwarzenegger-slagen hvor fjender

Herunder: Megen vold og kun lidt snak i Oliver Stones *Natural Borne Killers*.



bliver mejet ned på stribe, tilsat en orkan af eksplosioner, for ikke at tale om en mester som Sam Peckinpah, der excellerede i slow motion-vold i repeterende indstillinger, med nærbilleder af kugler gennem kroppe. Eller man kan simpelthen sammenligne med de to film Tarantino har leveret manuskripter til og som har samme basishistorie, der også repeteres i indledningen til *Pulp Fiction* med Roth og Plummer.

Tony Scotts *True Romance* handler om to unge elskende lystmordere der har fundet vej ind i en road movie og efterlader sig stribevis af lig og mondæne filmciter. De er, som Tarantinos figurer, børn af filmhistorien og kunne ikke eksistere uden David Lynchs *Vilde hjerter*. Men hvor Lynch er en spændende stilist, er Scott barn af reklamefilmen, der gør volden lækkert stilfuld med hyppig brug af hastige klip, markante billedvinkler og æstetiserende farvelægning. Hans film bliver en ubehagelig, men banal bagatel, en moderigtig ationfilm der blot bliver endnu en brik i bølgen af æstetiserende voldsfilm.

Oliver Stone vil noget ganske andet med *Natural Born Killers*, hvis orgiastiske voldsudladninger formes som en moralsk opsang til et samfund der gør lystmordere til mediecelebriteter. Det rigtige ord er dobbeltmoralisk, for mens opgangen er budskabet, er formen hentet fra den kvalmende hybrid af musikvideo-æstetik med håndholdt, konstant bevægeligt kamera og ultrahurtige klip blandet med bombastisk dæmagogisk retorik, der igen og igen kommer med det samme udsagn, men ikke formår at uddybe og nuancere, at grave dybere i hvad der skaber mediehelte og hvorfor. Det kunne ellers nok have været en messe værd. Men manden for den er ikke Stone. Det ville være et projekt, der gik langt over hans enstrengede talent, der ikke plages af subtilitetens gave. Det ville heller ikke være Tarantino, der er lige så langt fra Oliver Stones banale moraliseren som fra den adrenalinpumpende hidsigt klippede form.

Tarantino er også, men i langt højere grad, et barn af filmhistorien og citerer lystigt og langt mere indforstået fra filmhistoriens store reservoir af store film og instruktører. Er historien hentet fra 40'ernes film noir krimier, er den filtreret gennem den senere filmiske modernisme, hvor Hollywoods traditionelle usyn-

lige narrative tradition bliver gjort synlig. Som Jarmusch går han gerne i sort mellem scenerne og bruger mellemtekster. Og når Marsellus fortæller Butch hvorfor han skal tabe kampen, ser man ikke den talende, kun den lyttende. Når folk skydes ned, ser man ofte den skydende mere end den der skydes. Tænk hvad en splatterfilm kunne have fået af billeder fra uheldsdrabet i bilen. Det viser Tarantino ikke, kun ser vi oprydningen. Det er helt karakteristisk, at *Håndlangerne* nok handler om et stort juvelkup, men at filmen ikke skildrer kuppet, men hvad der sker før og efter.

I samme film var gangsterne uniformerede i sorte habitter og hvide skjorter med karakteristiske tynde slips. Den uniform bærer Travolta og Jackson i *Pulp Fiction* og uniformen har bl.a. sine rødder i Jean-Pierre Melvilles mytiske franske gangsterfilm, der igen har sine habitter og cottencoats fra Bogart et al. Hos Bogart skjuler den lyse cottoncoat den skrammede, sårbare sjæl, mens den hos Melville bliver et citat, et ikonografisk signal. Men hvor Delon og Ventura hos Melville har deres uniformer uden at den blev det mindste krøllet for ikke at tale om plettet fordi vi her bevægede os i myternes verden, der vender Tarantino myterne om og er ganske konsekvent når han næsten scene for scene lader uniformerne blive mere og mere blodige og opløste, for at ende med gangsterens komiske afspuling med haveslange, hvorefter den ikklædes shorts og slatne T-shirts, der er det nærmeste antitesen til gangsteruniversets ikonografi vi kan komme.

Så det er ganske præcist når Gavin Smith i Film Comment i et interview med instruktøren konstaterer, at hans film på én måde er fiktioner, men på en anden måde også, ligesom Godards film, er filmkritik. Tarantino tilslutter sig næsten jublende, men fortsætter men en interessant konstatering af, at der nok altid har været filmbuffs der forstod film og filmkonventioner, men at forskellen til nu er, at med videoen fremkomst, så er enhver blevet filmekspert, også selvom de ikke selv ved det. 'Omkring publikum, så er det min fornemmelse, at især efter firserne, hvor film er blevet så ritualiseret, at man har fornemmelsen af at man ser den samme film om og om igen, så er publikum ikke mere klar over, at de ved så meget som de



gør. I løbet af de første 10 minutter af 9 ud af 10 film, fortæller filmen os hvilken slags film det vil blive. Det gælder også en lang række independent film som er blevet udsendt, men ikke dem der ikke kan finde en distributør. Filmen fortæller os alt hvad vi grundlæggende behøver at vide. Og derefter er det bare sådan, at hvis filmen drejer mod venstre, så begynder publikum at dreje mod venstre og hvis den er på vej til at dreje mod højre, så bevæger publikum sig mod højre...man ved bare hvad der skal ske. Publikum er ikke klar over at de ved det, med de ved det.'

'Jeg indrømmer, at det er meget morsomt at spille op mod dette, at fuppe det spor af brødkrummer som vi ikke engang ved at vi følger, at bruge et publikums egne ubevidst forudfattede meninger mod publikum selv, sådan at det faktisk får en oplevelse, bliver involveret i filmen. Ja, jeg er som storyteller meget interesseret i at lave den slags.'

Det kan godt være der ikke er så meget på bunden af Tarantinos film, men han er en overdådig fortæller. Ikke blot i de mange skævt underholdende og meget morsomme dialoger, men også i de herligt uforudsigelige forløb, hvor man som tilskuer konstant venter frydefuldt på hvad der mon dukker op af underfulde drejninger af historien omkring det næste hjørne. Alt for få film appellerer til denne helt elementære glæde. Det kan Tarantino, der er en særegen blanding af genrepuristisk uskyld med afgrundsdyb tro på filmen og en særdeles velbevandret cineast, levere i rigt mål.

Pulp Fiction. USA 1994. I+M: Quentin Tarantino. P: Lawrence Bender. F: Andrzej Sekula. P-design: David Wasco. Kl: Sally Menke. Med John Travolta (Vincent), Bruce Willis (Butch), Uma Thurman (Mia), Samuel L. Jackson (Jules), Harvey Keitel (Mr. Wolf). Længde: 150 min. Prem: 28. oktober 1994. Udl: Constantin ApS.