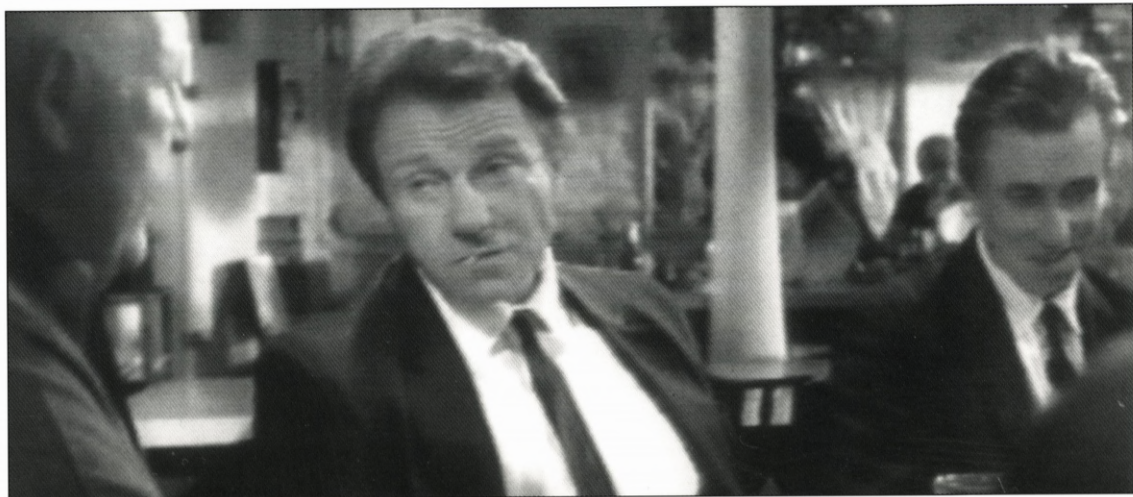




Quentin Tarantino: *Reservoir Dogs*

Har vi set det nye årtusindes fortælling?

Af Ole Ertløv Hansen

Det er med filmen, som med de fleste andre kunstarter, således at hver dekode stort set har sin 'isme'. Vi har igennem 80'erne og 90'erne hørt den gentagne konstatering af at nye tendenser på banebrydende vis florerede i filmen og på tv. Generelt var basis for disse konstateringer en observation af en række stilistiske excesser. Det audiovisuelle var ikke længere begrundet ved en ontologisk kvalitet, men æstetisk refleksivt kunne man tro.

Det man iagttog var kulturproducenter-nes stigende bevidsthed om mediets store muligheder for at indarbejde udtryksfulde scenarier i postmoderne højglans eller i den efterhånden hult kliché-rungende MTV-stil, der i sin rystede håndholdte wi-

deangle-fotografering bragte den for subjektet gældende diskotekssfære-oplevelse ud på det ufarlige lærred. I dag findes de to elementer både på tv og film, om end det første brød igennem på filmen og det sidste på tv.

De stilistiske excessers brud på det i tiden ellers konventionaliserede sås som en radikalisering af kommunikationen som oplevelsesgenerator og som eksplicitering af individets nye selvforståelse og erkendelsesform - vi var som individer i forhold til 'virkeligheden' ligeså højglanspolerede overfladeeksistenser med en berøringsflade til de omgivende samfund, der ikke strakte sig langt ud over storbyweekender-nes overfladiske hurtighed og kontinuerli-

ge skift i såvel hype som partner. Det postmoderne med dets klichéer om de store fortællingers død og individets 'simulakrisering' tordnede gennem stort set samtlige discipliner på de akademiske parnasser. Vi levede i en fragmenteret verden af virkelighed som ikke var der. Fortællingen var der heller ikke mere. Tilbage var kun fragmenter af fortælling, fragmenter bestående af lån og referencer på tværs af hævdvundne kulturelle skel.

Mange og lange diskussioner om hvorvidt fortællingen er død eller levende har ikke givet en endelig afklaring på, om vi er trådt ud af den kohærente logik og indgået i et netværkets flux, eller vi stadig befinder os i en kausal referenceramme, der kun på overfladen rammes af et dynamisk flimmer af konjugerende 'udtryksformer' (1).

Er der i bund og grund kun tale om en stilistisk dynamik? Er det mon således at det æstetiske udtryk i sin unikke fremtrædelse ikke er mere unikt end den enkelte dag, der med et andet perspektiv blot er en del af en årstid, som igen er del af en klimatisk konjunktur, hvor fortællingen således er klimaet og stilen dets dagsform.

Dette er nok et eller andet sted der hvor diskussionen er landet. Artiklen her vil derfor i en blød bue bevæge sig uden om det postmoderne og vha. den klassiske og nyeste filmnarratologi forsøge at sige noget om hvordan og hvorfor nogle 90'er-film ser ud som de gør og tegne et perspektiv for det nye årtusinde. Men lad os først diskutere et par begreber.

Fortællingens epistemologi. Fortællingens form, eller det videnskabelige begreb om narratologi, er et ikke entydigt defineret og forklaret begreb, i forståelsen af individets erkendelse af den information det møder på sin færd gennem tid og rum. Alt

fra at være prædeterminerede kulturskabte logikker til at være basale epistemologiske strukturer i perceptionsapparatets bearbejdning af perceptet, har været defineret som grundlaget for at fortællinger tog og tager sig ud som de gør. Fortællingens elementer har været bestemt som universelle mindstestrukturer (Lévi-Strauss, Greimas og strukturalismen) og funktionsmoduler (Propp og 'morfologien') eller kausallogiske i subjektet funderede inferenser (Bordwell og kognitivismen).

Langt hen ad vejen har det som en yderligere grundantagelse været forudsat, at fortællingen havde en fortæller. Men efterhånden som fortællingen har bevæget sig fra den orale over den visuelle (både 'showing' og 'telling') til den skrevne og sidst, men ikke mindst, den audiovisuelle i form af det levende billede med den simultane lyd, er der i sidste led blevet sat spørgsmålstegn ved den direkte erkendelse af fortalthed (Bordwell 1990 & Grodal 1994).

Før den filmiske fortællers endeligt, var én måde at forsøge en skelnen mellem fortalthed og ikke-fortalthed på, at forstå fortællingen som mere end en enhed, mere som en dualitet bestående af en fortællers tilstedeværelse som den fortællende (fortælleplan eller diskurs) og en fortællingens nærhed som et eksisterende univers af hændelser uforstyrret af vores perception, stedet som bare er en række hændelser, som nærmest ville være der selvom vi ikke er, eller var, og fik dem forevist/fortalt. Dette var handlingens plan (denne skelnen blev hentet fra litteraturteorien). Dertil er det naturligvis blevet hævdet at alt er fortalt i kraft af repræsentationens mellemkomst eller at selv de mest fortalte sekvenser ikke tilskrives en fortæller, men nærmere en meningsdannelse som ikke antropomorficerer. Filmen

bliver så at sige sin egen fortæller. Filmen bliver organisation uden organiserende entitet - et struktureringsprincip, der kan ses som yderst analogt med det vi anvender til at strukturere den almene perception efter. Man kan sige, at jo mere den ekspliterede antropomorficerede fortæller bevæges bort fra sin i verden tilhørende fysikalitet - jo mere denne bliver repræsentation, jo mere vil vi antage denne som værende del af verden og derfor ikke repræsenterende, men netop værende.

Kan og skal vi erkende fortællingen som 'ufortalt' fortalt, må vi nødvendigvis medregne den dimension, der således beretter det ikke berettede. Med andre ord hvis fortællingen ikke fremstår i filmen, men hos tilskueren i mødet med denne i en dialogisk proces af organiserende karakter, så må vi antage at forståelsen af filmens betydningsdannelse og meningsdannelse bør kunne fortolkes indenfor den måde betydningsdannelse og meningsdannelse i almindelighed foregår på, dvs. det strukturerende princip, der bringer os igennem mange andre daglige 'fortællinger'. At filmreceptionen basalt er funderet på det samme basisapparat er således grundlaget for de seneste filmteoretiske begrebsrammer (en oversigt findes hos Riis 1998). Denne begrebsramme kan nærværende skrift ikke nægte sin afhængighed af.

Problemfri er en narratologisk teori, der funderer sig på funktionelle egenskaber ved den menneskelige erkendelse, dog ikke. For det første er det grundlæggende et spørgsmål om at afklare, hvilken specifik forståelse af den menneskelige erkendelse man har.

Ser man denne som udslag af en materialistisk helhedsforståelse, vil det i al væsentlighed være muligt at diskutere æstetikken som grundlæggende funktionel.

Det irrationelle er ikke mere irrationelt end at det tjener et rationelt formål i vores omgang med den øvrige verden, også i f.eks. et altruistisk perspektiv.

Bevidstheden kan være præget af bestemte hedonistiske toninger, men er basalt funderet på, af evolutionen allerede fastlagte, menneskelige egenskaber, som disse er kodet i generne og fastlagt af kroppen. At foretage sig noget så irrationelt som at udsætte sig for, og finde behag i, f.eks. tragiske æstetiske udtryk forklares som en art øvelse i selvopholdelse, den viljestyrede selvopholdelse spændes til britepunktet, for derefter at give efter i en autonom reaktion af gråd eller gysen (Grodal 1999).

En sådan betragtning bereder scenen for en synkron betragtning af det æstetiske og herunder filmfortællingen, som værende godt nok distinkte frembringelser, men også generelle gennemlevelser af basale kognitive og emotionelle funktioner (kompetencer og præferencer) i den menneskelige kapacitet.

At evolutionen har tildelt os en bestemt kapacitet er uomtvisteligt (hvilket i princippet også gælder muligheden for at denne yderligere udsættes for evolution). Men lige så indlysende er det, at måden vi anvender denne kapacitet på, specielt set i lyset af vores selvrefleksive erkendelse af den, varierer gennem tid. Dette har fører til diakrone betragtninger af det æstetiske og filmfortællingen. I disse betragtninger er det grundlæggende at se det æstetiske som udtryk for en udvikling og en forandring baseret på menneskets 'åndelige' kreativitet og frie vilje. Dette kan antage en dualistisk karakter af splittelse mellem ånd og krop, en splittelse som også er blevet tilskrevet de kulturalistiske æstetiske teorier (poststrukturalismen og postmodernismen) og som er basis for den sta-

digt aktuelle polemik med de mere materialistiske kognitivistiske æstetiske teorier. Man må dog nødvendigvis se lidt mere nuanceret på dette.

At sansning og erkendelse er tæt forbundne, er allerede diskuteret af fænomenologien i dens opgør med det kartesianske subjekt. Endvidere er reelt ingen vel i tvivl om, at de kulturelle frembringelser ændrer sig over tid. Et af kognitionsteoretikernes forbilleder kunstteoretikeren E.H. Gombrich peger i sin bog *Art and Illusion* (1992/1960) på at dette kan tilskrives en udvikling i og opøvelse af skemata. Både hos de udøvende kunstnere og hos os som tilskuere. Disse skemata er ikke stabile men deltager i et kontinuerligt samspil med sansedata og hypotese-testning, hvor de korrigeres og opdateres. Når på denne måde sansningens grundlag udvikler sig, må erkendelsen ligeledes kontinuert rekonfigureres, ikke i dens basale funktion (f.eks. det at kunne se i farver), men i dens æstetiske nuancer.

Betragtninger af denne karakter vil sige noget om hvordan vores selvrefleksion og forholdet til subjekt og objekt relationerne vil betinge de kulturelle (og videnskabelige) frembringelser og deres forståelsesrammer. En omfattende gennemgang af netop relationerne mellem det videnskabssteoretiske, epistemologiske og kulturproducerende (specielt film) findes hos Eva Jørholt i hendes afhandling *Tænkende billeder* (Jørholt 1996). I afhandlingen afdekkes tre 'arkiver' indenfor hvilke 'tænkningen' har udfoldet sig. Det klassiske, domineret af kausallogikken orienteret mod objektverdenen; det moderne, domineret af ubestemthed og komplementaritet orienteret mod subjektverdenen; og det eksistentielle, domineret af kaos og dynamisk dialog orienteret mod samspillet mellem sansning, bevidsthed og verden i en en-

hedstankegang.

At kulturens form konstituerer vores erkendelse ville nok hverken 'arkivtænkerne' eller kognitivisterne skrive under på, men at erkendelsens form konstituerer kulturens, ville begge parter nok tilslutte sig, blot med den basale forskel at kognitivisterne ville definere erkendelsens form som værende lineær evolutionsbetinget funktionel og 'arkivtænkerne' den samme som værende dynamisk i dialog med sine frembringelser.

Det er altså muligt at se filmfortællingen som knyttet til nogle basale processuelle funktioner, som så udspilles gennem en aktualisering i forskellige temaer og former, hvor disse temaer og former spejler vores refleksion over vores forståelse af de processuelle funktioner i et epistemologisk perspektiv.

En overvejelse man i denne forbindelse må gøre sig, er rettet mod den processuelle relation, der er imellem det perceptive input og den kognitive bearbejdning med efterfølgende output. Som det kunne tolkes af den måde opstillingen er refereret her, kunne man forvente at opfattelsen er, at der er en lineær progressiv forbindelse af stimulus respons karakter. Dette er også den 'skjulte' dagsorden i dele af de nye teorier. Dette er dog en tvivlsom antagelse, der ikke reflekterer over de ikke blot komplekse behandlinger af det perceptuelle input som foregår, hvilket bl.a. er understregt af Grodal i dennes afhandling *Moving Pictures* (1997a), men ligeledes de elementer af dynamisk feedback som forekommer i det processuelle.

Det er således at dele af det perceptoriske input er funderet i det processerede output (selve grundlaget for hypotese testningen, spillet mellem 'bottom-up' og 'top-down' i perceptionen). Vi bruger, så at sige, vores egne kognitive og emotionel-

le evalueringer til at generere nye ditto. Dette fungerer i en kontinuerlig strøm, som det ikke er muligt at angive et 'nulpunkt' på og som derfor må antages at være baseret på relative forbindelser. Det betyder ligeledes at vi f.eks. nødvendigvis må affinde os med ikke at kunne finde 'kernen' af vores bevidsthed.

Et system af ovennævnte karakter, som principielt er strengt deterministisk, kendes inden for naturvidenskaben som arnested for både dynamiske attraktorer, emergens og de kaotiske processer, hvor det nærmeste man kommer forudsigelighed er stokastisk bestemt udvikling. Systemer af denne art er bragt i anvendelse til at forstå og beskrive komplekse naturfænomener, fysiologi og økonomi (Mosekilde 1985), som grundlag for konstruktion af interaktive medier (Bøgh Andersen 1997) og, som allerede nævnt, til beskrivelsen af film (Jørholt 1996).

Store dele af Jørholts behandling af det eksistentielle arkiv er en gennemgang og diskussion af forskellige dynamiske og kaotiske teorier. Og det er vel nærmest evidenter at hvis dette er vel valgte beskrivelser af kompleksiteter i naturen, så er det også vel valgte beskrivelser af os, vores krop og bevidsthed, og i sidste ende de frembringelser af kompleks art vi måtte bringe for dagen.

At der kan findes ligheder i både undersøgelsesarbejdet og undersøgelsesobjektet når der tales om hhv. mennesket og dets frembringelser, blev allerede antydnet af Rudolf Arnheim i bogen *Art and Visual Perception*: "To derive such generalities from a work of art is laborious, but not different in principle from trying to describe the nature of other complex things, such as the physical or mental make-up of living creatures. Art is the product of organisms and therefore probably neither

more nor less complex than these organisms themselves." (Arnheim 1954/1974, p. 2)

Kunsten og mennesket er altså 'ligestillede' i kompleksitet, men om dette berettiger til at anlægge samme apparat til at beskrive dem, vil nok stå til debat, men ikke i det efterfølgende.

At vore kroppe er uhyre sensitive, komplekse og dynamiske systemer, der i kraft af påvirkninger kan udføre nærmest kvantespringsagtige kvalitative skift (som er en del af emergens-begrebet) giver en ny ikke-lineær forståelse af vores reception og kreative tænkning.

Forestillingen om betydningsdannelsen og meningsdannelsen som værende dynamiske giver også et understøttende grundlag til menneskets evne til association eller på videnskabelig basis abduction (2). Evnen til at knytte forbindelser mellem forskellige substansområder af mere eller mindre komplementær eller divergerende form – at nå til de muligvis sande slutninger.

Herfra kunne der trækkes en umiddelbar analogi til emergens-tankegangen (om emergens-begrebet se f.eks. Jørholt 1996, p. 710-713), dette er Jørholt ikke opmærksom på når hun vedgår at "enhver form for kreativitet – hvad enten det gælder kunst eller videnskabelig intuition – bygger på, at man i et vist mål tilsidesætter den kontrollerende instans, som udgøres af bevidstheden eller den automatiske perception." (Jørholt 1996, p. 729). Nej, enhver form for kreativitet bygger på at den dynamiske bevidstheds feedback-sløjfer påvirkes og ændringerne enten forstærkes og får systemet til at ændre karakter eller udjævnes af nye påvirkninger – en art resonans – dissonans. Dermed er der ikke noget der skal 'kobles fra' og den bevidste sansende krop kan fortsætte med at være 'hel'.

Hvis ovenstående dynamik er en af måderne vi relaterer perceptive inputs på, er det så også et muligt grundlag for at organisere fortælling? En fortælling der videregives i den form vi øjensynligt selv bearbejder den perceptoriske flux. Hvis det er således at udviklingen i filmens fremstilling fra Griffith til Resnais er som François Niney påstår: "The history of cinema shows an evolution which progresses from editing according to the logic of the action to editing according to the logic (associative, not necessarily chronological) of the mental representation." (Niney 1994, p. 18) Er det så også muligt at følge en udvikling fra Resnais til f.eks. en Tarantino og pege på at denne bygger på en logik der baserer sig på en psykofysisk dynamik, en dialog mellem organismens eksistentielle kompleksiteter? For Jørholts vedkommende præsenteres det eksistentielle fortrinsvist i kraft af tematiseringer, men kan det også findes på det formelle niveau?

Den 'klassiske' fortælling er ikke død og vil formodentlig ikke dø. Nu har den teoretisk som begreb, i den ene eller anden udlægning, eksisteret siden Aristoteles gjorde sig umagen at nedskrive sine refleksioner over denne, men den har vel i en eller anden form eksisteret så længe vi som sociale individer har gjort os umagen at fortælle. Man bør dog nok være varsom med at drage så konsekvente konklusioner som den, at dette derfor kan ses som værende en medfødt eller iboende kvalitet ved menneskets funktionelle mentale egenskaber (Carroll 1988, p. 212). Tanken om at filmen i sin fremstilling 'mimer' dele af vores perceptoriske apparat er heller ikke ny. Kameraet som 'den usynlige observatør' og continuity-klipningen som analog til menneskets opmærksomhedsfokus har været på dagsordenen inden for

både filmteorien og i håndbøger om filmproduktion. De åbenlyse problemer, i disse tanker, i forhold til filmfortællerens alledagsnærværende og alvidende karakter, er grundigt diskuteret af David Bordwell (Bordwell 1990, p. 3-15).

Man burde derfor nærmere sige, at filmen 'mimer' den måde vi forholder os til det perceptive input på. Hvorved virkelighed flyttes fra noget fysisk muligt til noget psykisk muligt. Dette er på en måde analogt til de to virkelighedsfremstillinger, der er repræsenteret hos Grodal og Højbjerg (Grodal 1997b og Højbjerg 1997), hvor det psykisk mulige udspænder sig omkring grader af perceptorisk realisme (objektivitet og konventioner om objektivitet) og handlingsrealisme (motiver, intentioner og kausaliteter). Oftest er den sidstnævnte den styrende for meningsdannelsen (jf. Højbjergs analyse af *Riget* (Trier 1994), Højbjerg 1997). Virkeligheden har således flere parametre.

Efter disse teoretiske rundture, vil det nu være på plads at nærme sig filmen noget mere.

Nye tendenser i fortællingen. Nu skal man naturligvis være endog meget påpasselig med at udråbe nye tendenser på baggrund af ganske fåtallige eksempler hentet ud af et universelt på det nærmeste statisk udbud af 'konventionelle' fortællinger. At pege på en håndfuld film og udråbe en tendens i et visionært perspektiv, er et noget mere tvivlsomt og strengt uvidenskabeligt forehavende i modsætning til en retrospektiv opsummering af historiske betragtninger, om end nogle af de sidstnævnte bæres oppe af et lignende snævert sæt af film. Kosmorama nummer 223 om Film noir f.eks. refererer stort set ikke til mere end en snes film, hvoraf ca. en god håndfuld gentages igen og igen (hvis vi

holder os til den klassiske periode).

Det der normalt bestemmer fastlæggelsen af en 'tendens', hvis vi kan bruge dette som overordnet begreb for et bestemt udtryk i en række kulturelle produkter, er enten en observation af tilpasning til en art morfologi (à la Propp) som Grodal eksemplificerer i sin indledning (Grodal 1999 p. 45) eller en centrum-periferi-relation som den der udredes af Jerslev (Jerslev 1999 p. 12f), som det praktiseres i deres artikler om film noir. Ingen af delene er principielt på dagsordenen i dette skrift, men med udgangspunkt i forgående afsnits overvejelser, er det min intention at pege på få, men for mig at se, centrale film for en forståelse af en ny tendens i filmfortællingen.

Det basale begreb der er på spil i det efterfølgende er ideen om tidslig repræsentation forstået inden for rammerne af kronologi, virkelighed og subjektivitet samt erkendelse og refleksion.

Kronologi, nonkronologi og akronologi.

Filmens muligheder for repræsentation af andre tidslige former end den kronologiske er blevet betragtet som noget af det grundlæggende filmiske. Den systematiske måde hvorpå den nonkronologiske film kan analyseres er indgående forsøgt beskrevet gennem appliceringer af bl.a. Gérard Genettes (Genette 1980) litterære tidsbegreber på filmen (se Chatman 1978, Bordwell 1990). Med disse begreber er det muligt at skelne repræsentationernes indbyrdes relationer i forhold til en fortællingens tid – en fortællingens 'objektive' kronologi.

Det væsentligste nonkronologiske begreb er flashback'et, der er konstitueringen af divergerende tid i forhold til en fortællingens nu, med det formål at afdække fortidige hændelser. Er det ydere mere så-

ledes at fortidigheden har karakter af en aktørs erindring, dvs. er tekstuelt markeret som sådan, er det også muligt at tale om en subjektivisering af hændelsen – den løsrives fra den 'virkeligheds nuhed' som omgiver kronologiske fortællinger.

Klassisk narratologi, som Chatman, ville her tale om etableringen af to nuheder (NOWs), hvor den ene tilhører diskursen og den anden historien (Chatman 1978, p. 63). Hvorimod Grodal nok nærmere ville tale om en løbende modificering af parametrene for virkelighedsfremstilling. Denne subjektivisering er et andet væsentligt aspekt af nonkronologi. Subjektivisering kan optræde i andre former end erindring. Former hvor fortællingen markerer at det fortalte er knyttet til indre forestillinger i alle afskygninger og alle tidsrelationer.

Der findes naturligvis detaljerede redegørelser for nuancer og muligheder inden for den nonkronologiske og subjektive repræsentation (Schepelern 1972, Branigan 1984, Grodal 1997a, Grodal 1997b), men mere interessant er det, som Schepelern også er inde på, hvorvidt den nonkronologiske repræsentation er tættere på den subjektive refleksive erkendelse, end det er tilfældet med den lineære kronologiske (3). Den nye kognitivistiske filmteori har bl.a. fokuseret på dette aspekt af tiden og tidsoplevelsen (Salomonsen 1992, Grodal 1997a). Filmen som hændelsesstruktur er her ikke kun kronologi og nonkronologi i et systematisk lineært perspektiv, men også ansatser til en nærmest mimetisk gengivelse af subjektive tidslige erkendelsesformer, eller strukturer der skal inducere kimen til disses optræden hos den perciperende. Vi taler her om rent mentale subjektive tidsoplevelser. Forskellen på oplevelsen af et minut ved baren og et minut foran det optagede toilet.

Et andet aspekt af kronologi er akronologi (4), det at frasige sig et forhold til kronologiske strukturer. Man kan selvfølgelig indvende at al tidslighed indregnes i tilstande af før, efter eller samtidigt, eller fortid, fremtid og nutid (Øhrstrøm og Hasle 1995, p. 243f), men indskrænker vi betragtningerne til repræsentation af hændelser, tidsligheder der ikke kan afgrænses som nuheder, men altid vil stå i relation til den umiddelbare fortid og fremtid (i Deleuze'sk forstand en art tidskrydstaller), således som dette sker i f.eks. film, er der her tale om fremstillinger der hverken markerer eller konstituerer nogen former for kronologi hvor en beskrivelse i form af fortid nutid eller fremtid vil være relevant, men derimod fremstillinger der lader begivenheden træde frem på bekostning af begivenhedernes rækkefølge eller rumlige konstituering. Begivenhederne bevæger sig på en måde ud i en ikke-tid i et ikke-rum set udfra fortællingens konstituerede rum og tid, det eneste der er konstitueret er tid og rum som erkendelsens apriori. Begivenhederne bevæger sig ind i et mentalt rum og en mental tid, en mimetisk gengivelse af det psykofysiske arbejde, bevidsthedens dialog med sanserne, som konstruktionen af mening består af. Det springende, afprøvende, sammenfattende, redundante, iterative og til tider 'abduktive' – ikke målet men vejen dertil.

Akronologi i film. Nu vil forventningen til det filmiske eksemplifikationsmateriale nok for de flestes vedkommende centrere sig omkring en række modernistiske film eller instruktører - *L'Année dernière à Marienbad* (Resnais 1961), *La Jetée* (Marker 1964) eller diverse film af Godard, m.m.. Hvis dette er tilfældet, så må jeg desværre skuffe. Anledningen til de ovenstående overvejelser baserer sig på et par

90'er-film, der hver på deres måde er repræsentanter for den akronologiske fortælling. Det er film der ikke, i hvert fald ikke som hovedpointe, tematiserer tiden, men springer i øjnene i deres brud med tidens formelle logik, deres spil eller leg med kronologien og nonkronologien. Uden at afkræve meningsdannelse heraf.

Filmene deler sig i to typer af akronologi. Den ene ombryder den 'normale' kausale kohærens og tidslige logik og skaber deraf en ny kohærens. Dette er film som Tarantinos *Reservoir Dogs* (1992) og *Pulp Fiction* (1994). Den anden type er film, der genererer en repetitiv oplevelse af mulighedsafprøvning. Hvilket er film som Howits debutfilm *Sliding Doors* (1998) og Tykwers *Lola* (1999).

Den første type film er dem, der mest udførligt vil blive behandlet her, og specielt *Reservoir Dogs*, Quentin Tarantinos debut og eksplosive gennembrud. Filmen blev især bemærket for sin eksplicitte voldelighed og senere, i mere akademiske diskurser, for sine utallige intertekstuelle referencer.

Dens opbygning, der er struktureret som en nærmest episk række af flashbacks, som indskydes i det, der må betragtes som nutidsfortællingen, blev bemærket, men ikke fremhævet og slet ikke på samme måde, som den meget mere komplekse tidsstruktur Tarantino præsenterede i *Pulp Fiction*. Men allerede i *Reservoir Dogs* lå kimen til den gennemførte akronologi, som kom til udtryk i *Pulp Fiction* og som Tarantino i øvrigt også havde indskrevet i originalmanuskriptet til *True Romance* (Scott 1993).

At kalde filmens struktur for en række flashbacks er umiddelbart at gøre vold mod Tarantinos egen opfattelse. Tarantino har om cinematisk kronologi udtalt: "I always felt that if you were to adapt a no-

velistic structure to cinema, the result would be extremely cinematic;” “What I’m going against is that chronological order isn’t the only way you can tell a story. ... I always felt that those juxtapositions – if you do it right – jumping around back and forth, would be very cinematic.”

(Dawson 1995, p. 68-69) og videre om strukturen: “It’s not a flashback. Novels go back and forth all the time. ... Is that a flashback? No, I don’t think about it when I’m reading it that way;” “Flashbacks, as far as I’m concerned, come from a personal perspective. These aren’t, they’re coming from a narrative perspective.”

(Dawson 1995, p. 69-70). For Tarantino er flashback således et narrativt begreb som påklistres filmen af analytikeren, det er ikke en bevidsthed hos seeren i den aktuelle sening. Men netop bruddet med den kronologiske form er for ham eksplicit filmisk. Skal man gøre sig klog på Tarantinos refleksioner, kunne man henvise til at det Tarantino oplever er, at den udfyldning af tomme pladser en litterær tekst forårsager, netop ikke kun består af en visualisering af universer, men ligeledes en navigering i deskriptioner knyttet til dette univers’ udfolden. At den brudte kronologi ikke nedbryder, men på en anden måde understøtter den mentale konstruktion af fabula.

På nærværende sted vil jeg dog holde mig til de analytisk udviklede termer og karakterisere strukturen ud fra forholdet til nutiden som værende enten flashbacks eller subjektive forestillinger uden specifik defineret tidslighed. *Reservoir Dogs* kan på denne måde siges at bestå af en prolog, en rammehistorie, historien om et mislykket diamanttrøveri, i nutid, og fire indlejrede historier i anden tid. Prologen udspiller sig på en diner og er egentlig mere en præsentation af smalltalk’ens kunst end den er en præsentation af karaktererne.

Der gives ingen klare hints om hvad filmen egentlig skal omhandle. Selve rammehistorien foregår efter det fatale diamanttrøveri, som vi aldrig ser, og udspiller sig i og omkring en lagerhal aftalt som gruppens mødested efter røveriet. De fire indlejrede historier (bortset fra den første) (5) er markeret ved en overgang bestående af et sort billede med en ‘kapiteloverskrift’, som angiver hvilken af personerne den indlejrede historie er centreret omkring.

Nu kunne man jo hævde at denne struktur ikke adskiller sig nævneværdigt fra andre nonkronologiske forløb, hvilket i princippet også er korrekt, men hvor andre nonkronologiske forløb er bundet sammen af en for fortællingen kausal kohærens, optræder de her forekommende mere som attraktorpunkter for fabulakonstruktionen i en nærmest associativ forbindelse. Strukturen i *Reservoir Dogs* er hyppigt blevet sammenlignet med den, der optræder i Kubricks *The Killing* (1956), men der er væsentlige forskelle. *The Killing* bindes sammen af en voice-over (ekstradiegetisk-heterodiegetisk) og ikke kapiteloverskrifter, der er ikke tale om indlejrede fortællinger men parallelle fortællinger i samme tidslighed, hvor redundante scener binder historierne sammen og sidst men ikke mindst, de er forbundet med en høj grad af kausalitet. At der på handlingsplanet cirkuleres om samme tema: en gruppe sammenbragte mænd udfører det store kup, hvor alt til sidst går galt, kan således ikke redde de på det formæssige plan store forskelle.

Går vi yderligere et skridt dybere ned i analysen af de indlejrede fortællinger, springer specielt afsnittet om mr. Orange frem som en klar akronologisk fortælling. En fortælling der både kan forstås i en kausallogisk meningsdannelse, men i analytisk sammenhæng viser sig at være end-

og meget vanskelig at få en logisk tidslig og rumlig struktur ud af.

Mr. Orange historien starter som de øvrige med en kapiteloverskrift. Dernæst etableres en scene på en diner hvor Orange, der er undercover politiagent, mødes med en kollega for at berette om sin succes med infiltreringen af gruppen. Efter en længere udredning om vejen ind i gruppen, filmet i en række shot-reverse indstillinger, dvæler kameraet ved kollegaen og dennes replik: "Used the commode story?" Hvorefter der klippes i rum og tid til Orange, der replicerer "What's a commode story?"

At kollegaens replik er et spørgsmål, fremstår kun gennem intonationen i udsigelsen, og idet svaret efter klippet ligeledes er et spørgsmål, har dette åbenbart foranlediget den danske oversætter til at omforme det første spørgsmål til imperativ: "Du bruger lokumshistorien." Dette er i et receptionsanalytisk perspektiv en fatal fejl. Den del af befolkningen (som må antages at være endog væsentlig), der danner mening af det set gennem en læsning af underteksten i kombination med billedet og ikke i kombinationen mellem originalsprog og billedside, ledes til en kronologisk meningsdannelse af diametralt modsat orientering. Den danske oversættelse peger mod en kausal kronologi, hvorimod den engelske version peger mod en kausal nonkronologi eller evt. en akronologi (hændelsen er her mere vigtig end dens tidslige relation), som referenceramme for den efterfølgende scene (6). Det der kan have foranlediget den forkerte oversættelse er muligvis at filmen på billedsiden kun meget svagt markerer fortidighed eller subjektivisering. Det er med andre ord kun næsten uanselige tekstuelle elementer, der peger på, hvordan klippet skal indpasses i en fabulakronologi eller,

hvorvidt der er tale om subjektivitet knyttet til en mental forudsætning i en af karaktererne. Den eneste indikering er et svagt zoom/track ind på kollegaens ansigt, hvilket anses for at være en konvention til etablering af subjektivitet. Det er dog uklart hvorvidt hele den indlejrede sekvens skal tilskrives kollegaen eller Orange som kilde eller 'origin' til subjektiviteten (jf. Branigan 1984, subsidiært Højbjerg 1994).

Der følger nu i filmen tre scener som illustrerer indstuderingen af den fiktive historie ('The commode story'). Overgangen mellem scenerne kan betegnes som elliptisk, men med den specielle karakteristik, at lydsiden er kontinuerlig, dvs. den fiktive fortælling fortælles fortløbende af Orange imens billedsiden skifter i rum og tid. I den efterfølgende scene optræder en mindre redundans, idet den allerførste sætning i historien gentages. Årsagen er, at vi i tid og sted er nået til det tidspunkt, hvor 'the commode story' bringes i anvendelse overfor resten af gangstergruppen. På dette tidspunkt ændrer fortællingen sig fra at være elliptisk montage til parallel fortælling, hvor den parallelle historie er en visualisering af den fiktive 'commode story'. Denne visualisering må betegnes som den subjektive forestilling Orange har (subsidiært den intersubjektive forestilling fortællingen fremkalder hos de lyttende inkl. os som tilskuere).

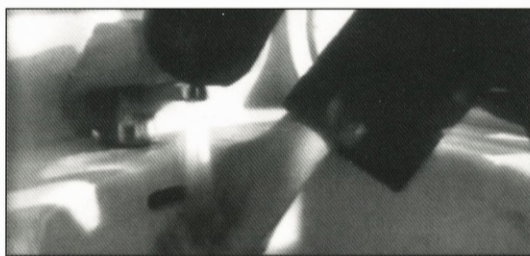
Det interessante ved denne histories fortælleforhold er at den skifter fra, i Genettes terminologi, at være ekstradiegetisk-homodiegetisk til at være intradiegetisk-homodiegetisk, dvs. hvorvidt den fortællende fortæller fra en position uden for eller inde i fortællingen.

Et andet interessant perspektiv er den måde hvorpå den indlejrede fiktive historie skifter virkelighedsstatus i løbet af dens

progression. I begyndelsen optræder den med en høj grad af både handlings- og perceptuel realisme. Det første der bryder 'realismen' er skiftet i fortælleforhold. Den vender dog tilbage til første stadie da personerne i denne historie 'overtager' fortællerollen og den derfor ophører med at være en voice-over fortælling. Vi må dog hurtigt revurdere vores tilskrivning af virkelighedsstatus idet fortællingen udfolder sig som, viser det sig, en ren mental forestilling båret frem af den stilistiske markør for en sådan evaluering: slow motion (Grodal 1997a og 1997b). Intentionen med denne konstruktion er på en måde at visualisere fortællekunstens mentale og sanselige grundlag – at skabe en art metafortælling. Indledningsvis har Oranges kollega indskærpet at det essentielle i at gøre en historie til sin, er at tilføje detaljer – detaljer som har sansemæssige fundamenter, såsom lugte og berøringsoplevel-

ser. Det der netop fokuseres på i slowmotion-indstillingerne er fornemmelsen af vandet fra hanen, at der er lufttørre og ikke håndklæde, en politihunds gøen (uden lyd) og ansigterne på tre af betjentene. En fokusering på den totale indlevelse fortælleren Orange har i sin historie.

Fra diner-scenen bevæger vi os således længere og længere ind i en ren mental konstruktion af fortælling, hvor tid, rum og virkelighedsstatus nedbrydes til fordel for en mediation af konceptuel sanselighed. Historien *er* på samme måde som vores akronologiske forestillingsevne ville etablere den. Og fortællingen spiller på dette vores kognitive arbejde; den udfolder sig i detaljerne på en måde så vores mentale hypotesearbejde kommenteres og reflekteres i en art spejling ved eksplicit at fremstille Oranges egen refleksion over fortællingens progression. Ekspliciteringen af detaljen findes i den del af scenen hvor



Reservoir Dogs

Orange vasker hænder i slow motion, hvor der klippes mellem hænderne og hans ansigt, hvor vi på basis af identifikation med Orange, mentalt først bearbejder sansningen af vandet. 'Sansningen' af vandet efterfølges af at der klippes til et halvnærbillede af Orange, der ser op og til siden, hvorpå han pludselig tøver. Men hvorfor tøver han? Hans tøven er en visualisering af hans egen position som værende forud for fortællingens udfolden i hans bevidsthed om detaljerne: han ved, at han nu skal fortælle hvorvidt der er lufttørrer eller håndklæde – og hans tøven er et indforstået hint til os som tilskuere og vores meddigtning af historien, på samme måde som vi senere smiler med ham da han skælnsk betragter en anden af gangsterne fortælle en anden historie, idet vi, som Orange, ikke er interesseret i historien, men kun i hvordan fortælleren klarer detaljerne.

Den indlejrede 'commode story' afsluttes ved at gangsterchefen Cabot som voice-over 'afbryder' den, hvorefter der klippes til et nærbillede af Cabot. Og på analog vis afbrydes fortællingen om 'commode story'en' med at kollegaen fra diner'en afbryder i voice-over og der klippes tilbage til udgangsscenen i diner'en. På dette tids-

punkt er forvirringen hos dem der lænede sig op ad den danske oversættelse vel total, hvorimod det for de øvrige blot er en konsekvens af en konventionel rammestruktur i forbindelse med benyttelse af flashback. Oplevelsen kan siges at afsluttes med hhv. en modernistisk fremmedgørelse og en mættet indlevet akronologi.

I oversigtsform ser indledning (de første ca. 10 min.) af Orange-*'kapitlet'* således ud:

Det ligner jo umiddelbart en konventionel kronologisk flashback struktur, men her er det min påstand, at filmen i kraft af sin relativisering af tids- og rum-konstitueringer, indtræder i en repræsentation af meningsdannelse. Filmen både tematiserer sanselighed og synæstesi, og udfolder en introspektiv form.

Filmen gengiver ligeledes den spørgsmål-svar interesse vi finder i narrationen (Carroll 1988) på et mere komplekst niveau, den mimer den fordybelse i deskription eller deskriptionsafsøgning, vi kan opleve i vores omgang med begivenheder eller hændelser: Det at forfølge et sidespor for derefter at vende tilbage til hovedsporet. En konstruktion som på en måde er

kapiteloverskrift

Diner

'Commode story' indlæring (elliptisk)

'Commode story' udøvelse parallelt med:

Visualisering af 'Commode story' (ekstradiegetisk)

Visualisering af 'Commode story' (intradiegetisk – subjektiv)

'Commode story' udøvelse

Diner

analog til den måde mange computerbaserede hypertextformater er struktureret på (Barner-Rasmussen in Jensen 1998). Tarantinos anden film, *Pulp Fiction*, er på denne måde, i sin storform, nærmest en tur gennem en hypertext, hvor påstanden bliver den, at naturligvis er hypertexten interaktiv og ubestemt, men filmen i den analoge struktur forsøges struktureret i en version der tilnærmer sig en forventet netstruktur – en parallel til det mentale projekt at afsøge fortællingens nuancer, på næsten samme vis som vi klikker os igennem et adventure-spil på computeren.

At påstå, at denne slags filmsekvenser findes, og kan afstedkomme akronologiske oplevelser, bliver hurtigt samme svævende forklaring, som den David Bordwell har om sin parametriske fortælleform (Bordwell 1990), hvor denne kun optræder som værende parametriske såfremt vi er i stand til at gribe dens specielle interne stilistiske norm. Hvorimod den, hvis vi ikke gør, ligeledes kan forstås indenfor andre fortælleformater, hvilket principielt gør det parametriske skemata til en eksklusivitet. Derfor vil jeg ikke hævde at *Reservoir Dogs* er blevet misforstået, men gerne at der har været minimum to typer af oplevelser/receptioner knyttet til den.

Filmfortællingen – computerfortællingen, en antydning af fælles fortællestrukturer.

Nu vi har bragt computermedieret kommunikation ind i billedet som ramme for delforståelser af film, så er det også i det samme lys den anden af de akronologiske former kan få en del af sin forklaring. For virker akronologitanken og analogien til computermediet, og de forestillinger om det mentale der ligger her, en anelse søgt i ovenstående, så er det så meget desto mere klart i den efterfølgende korte omtale af to andre film.

Både *Sliding Doors* og *Lola* er bygget op omkring gennemlevelsen eller gentagelsen af et muligt hændelsesforløb. *Sliding Doors* gennem parallellisering, *Lola* gennem repetition. Dette er naturligvis ikke nye foreteelser. Det parallelle liv findes f.eks. i *La Double vie de Véronique* (Kieslowski 1991) og repetition er brugt som dramatisk figur i forskellige anliggender f.eks. som initialisering: tallerkenscenen i *Bronenosce Potemkin* (Eisenstein 1925); som vendepunkt: flugtscenen i *Pierrot le fou* (Godard 1965) eller til at gøre en slutning åben: *Boy meets Girl* (Carax 1984). For nu at tage en tur gennem filmhistorien. Men ingen af disse bruger det så eksplicit som en bærende del af formen som de førstnævnte.

Sliding Doors og *Lola* gengiver åbenlyst, ifølge denne artikel, det mentale arbejde vi udfører som grundlag for mange af vores beslutninger i forsøget på at forudsige fremtidige konsekvenser. Vi gennemspiller forskellige scenarier alt efter hvilken beslutning vi skal tage eller ikke tage. Eller vi dagdrømmer om: hvis nu!

Og her er det disse film forsøger at læne sig op ad computerfortællingens akronologiske struktur, hvor tiden ikke kan tilskrives en afsenderstyring, men er mere åben og ubestemt (jf. Grodal i nærværende nummer). Det at gentage og gennemleve samme handling med forskellige parametre og valg undervejs kan genfindes som det basale grundlag for et stort antal af computerspil. Så det er vel ingen overraskelse at en anmelder af *Lola* fremkommer med følgende udbrud: "Du får en film, der jonglerer med sin historie som en anden kunstfilm, men som pumper adrenalin som et knaldende computerspil ... Og husk: Game Over, når du er død tre gange – eller når du har vundet spillet!" (Thomas Porskjær Christiansen på

WWW.scope.dk). *Lola* låner unægteligt sin form fra computerspillet.

Det er min klare overbevisning at denne afsmitning vil blive mere udbredt med årene, hvor vi vil se film, der spiller på de nonkronologiske og akronologiske strukturer, i et forsøg på at fremstille nye intersubjektive repræsentationer. Hvor filmen var en udfordring for æstetikken i dens evne til at simulere perceptionen i et visuelt intersubjektivt perspektiv, så er computeren en udfordring for æstetikken i dens evne til at strukturere sig efter det mentale arbejde der ligger til grund for intersubjektiviteten. Og en del af dette er filmen i stand til at indarbejde i sit udtryk - og den vil gøre det.

Noter

1. Indenfor den danske filmvidenskab findes disse diskussioner bl.a. i KOSMORAMA 189 og SEKVENS 1992.

Abduktion er et begreb introduceret af Peirce som en 'videnskabelig erkendelsesmetode', i selskab med induktion og deduktion. En god introduktion til denne tankegang findes hos Gall Jørgensen: *Semiotik*, p. 44-46, 1993.

2. Et argument der ligeledes er fremført om computerbaserede hypertexter med udgangspunkt i videnssociologien (Michael Barner-Rasmussen "En model for analyse og produktion af hypertext" In Jensen 1998, p. 155-172).

3. Akronologi er en term jeg udvinder af akronisk, der er den tidsfrigjorte betragtning i modsætning til diakronisk og synkronisk.

4. Det første flashback starter umiddelbart, næste flashback starter ligeledes umiddelbart, men afbrydes kort efter af 'kapitelovertitlen', de to sidste starter begge efter en 'kapitelovertitel'.

5. En ganske uvidenskabelig recepti-

onsanalyse blandt mine studerende har vist, at langt hovedparten tolker klippet som elliptisk og derfor den efterfølgende scene som fremtid.

Litteratur

Arnheim, R.: *Art and Visual Perception*. University of California Press 1974 (1954)

Bordwell, D.: *Narration in the Fiction Film*. Routledge, London 1990 (1985)

Branigan, E.: *Point of View in the Cinema. A theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Mouton, New York 1984

Bøgh Andersen, P.(m.fl.): "Interaktive tekster" In Juel, H.(ed.): *Multimedieteorier - om de nye mediers teoriudfordringer*. Odense Universitetsforlag 1997

Carroll, N.: *Mystifying Movies. Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. Columbia University Press, New York 1988

Chatman, S.: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell University Press, Ithaca 1978

Dawson, J.: *Tarantino. Inside Story*. Cassell, 1995

Genette, G.: *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Cornell University Press, Ithaca & New York 1980 (1972)

Grodal, T.K.: "Stil og narration i visuel fiktion". In SEKVENS, Institut for Film- og Medievidenskab, København 1994

Grodal, T.K.: *Moving Pictures*. Clarendon Press, Oxford, 1997a

Grodal, T.K.: "Audiovisuel virkelighedsfremstilling" In SEKVENS, Institut for Film- og Medievidenskab, København 1997b

Grodal, T.K.: "Melodrama, seksualitet og altruisme. Stil og følelser i film noir." In KOSMORAMA 223, sommer 1999

Højbjerg, L.: "Nyere Fortælleteorier" In SEKVENS, Institut for Film- og

Medievidenskab, København 1994

Højbjerg, L.: "Visuel stil som repræsentation". In SEKVENES, Institut for Film- og Medievidenskab, København 1997

Jensen, J.F. (ed): *Multimedier Hypermedier Interaktive Medier*. FISK-serien 3, Aalborg Universitetsforlag, 1998

Jerslev, A.: "Film noir. Et netværk af familieligheder." In KOSMORAMA 223, sommer 1999

Jørholt, E.: *Tænkende billeder*. Ph.d.-afhandling, Institut for Film- og Medievidenskab, 1996

Mosekilde, E.: *Dynamisk simulering af sociotekniske systemer*. Polyteknisk Forlag, Lyngby 1985

Niney, F.: "One image always conceals another." In DOX nr.3, p.18-23, 1994

Riis, J.: "Film, Følelser og forståelse. David Bordwell, Noël Carroll og kognitionsteori." In KOSMORAMA 221, sommer 1998

Salomonsen, S.: *Den filmiske oplevelse. Om filmens semiotik og kognition*. Ph.D.-afhandling, Institut for Film- og Medievidenskab, København 1992

Schepelern, P.: *Den fortællende film*. Munksgaard, København 1972