



Ian Holm som Mitchell Stephens i *The Sweet Hereafter*.

Mindernes magt

Historie og hukommelse i Atom Egoyans *The Sweet Hereafter*

Af Eva Novrup

En film skal have en begyndelse, en midte og en slutning, men ikke nødvendigvis i den rækkefølge.

Den franske instruktør Jean-Luc Godards udtalelse kan virke simpel, men ikke desto mindre tør de færreste film stadig bryde kronologiens stramme bånd og manipulere med den tidsmæssige placering af hændelser i en historie. Ud over enkelte flashbacks er størstedelen af alle film kronologisk fremadskridende med en

intakt tidslinje. Denne opbygning skaber et forførende forløb, hvor alt oftest er kausalt forbundet og forklaret. Modsat oplevelsen af en uoverskuelig og fragmenteret virkelighed får man her en sammenhængende historie, men det byder nogle filmskabere imod at præsentere verden på en sådan letfordøjelig måde.

En af dem er den canadiske instruktør Atom Egoyan, der i forbindelse med sin nye film *Felicia's Journey* (1999) slår fast: 'I

feel very constrained by using time in a strictly linear way. The mind naturally floats back and forth through different experiences as they relate to present circumstances, and it seems completely organic to structure my films this way. The resistance we have to non-linear storytelling is that most films don't take advantage of what the medium can do. I'm convinced that when you show scenes that are fractured and disparate or seem, at first glance, to lack cohesion, there's a very creative and interactive impulse on the part of the viewer to put the pieces together' (1)

Egoyan har med sine seneste film *Calendar* (1993), *Exotica* (1994) og *The Sweet Hereafter* (1997) valgt at lege med vores opfattelse af begyndelse, midte og slutning. Her er fortid, nutid og fremtid flettet sammen i en dynamisk tidsopfattelse, som skaber eftertanke omkring vores opfattelse af historie(r) og hukommelsen.

Man kan undre sig over, at næsten alle film anvender samme aristoteliske dramaturgiske model til at fortælle sine forskellige historier. Oftest er den grundlæggende dramaturgiske form statisk, og indholdet må anpasse sig efter den. Skulle man ikke kunne opnå et bedre resultat, hvis dramaturgien samspillede med indholdet i stedet for altid at presse det ned i samme skematisk model?

Egoyans film handler om hukommelse og tab. Hans historier er befolket af mennesker, der alle har mistet noget i fortiden og derfor sidder fast i en slags tidslomme, låst mellem fortid og nutid. Historierne kredser om dette fortidige tab, og filmenes dramaturgiske opbygning har en klar kobling til dette tema. Tydeligst i *The Sweet Hereafter*, hvor den uigennemskuelige elliptiske struktur med mange spring i tid og rum tilfører historien en ekstra dimension, som en traditionelt fortalt film ikke

ville have fået med.

Ved at lade fortælleapparatet komplettere filmens indhold opnås en anden oplevelsesform for tilskueren, som ikke bliver forført af den almindelige films uforstyrrede støt fremadskridende fortælleflow, men får tid og plads til eftertanke undervejs. Tilskueren bliver aktivt deltagende i filmfortællingen og ikke bare en underholdt grøntsag. Den komplicerede struktur minder også i højere grad om hukommelsens kringledede veje og giver dermed en forståelse af karakterernes situation. De vil for altid kredse om deres fælles smerte, og vi kredser med i løbet af filmen.

Tabet i fortiden. Egoyan blev i firserne kendt som en svoren udforsker af billeders status og vores stadig stigende billedforbrug. I film som *Next of Kin* (1985), *Family Viewing* (1987), *Speaking Parts* (1989) og *The Adjuster* (1991) udforskede han familiens fallit over for et mediemættet samfund, hvor vi ikke kan finde ud af at forholde os direkte til hinanden, men kun kommunikerer via vores fælles elektroniske billedbank og medierede billeder. De mange omgivende billeder og vores besættelse af dem gør os til ensomme voyeurur og tilskuere i stedet for aktive deltagere. Disse tidlige film handler alle om tab, men her har videobilleder erstattet hukommelsen. Gennem videoklip genoplever og genopliver karaktererne deres minder, og videoklippene er desuden deres eneste måde at komme tæt på andre menneskers private sfære og tab.

I Egoyans debutfilm *Next of Kin* har den 23-årige Peter f.eks. mistet sin identitet, mens forældrene har opdraget ham til at være deres 'pride and joy'. Sammen op søger familien en terapeut, som forsøger at løse Peters ligegyldighed over for alt ved at filme deres samtaler og senere lade

Peter se sine reaktioner. Ved en fejltagelse kommer Peter en dag til at se en armensk families bånd. Det fremgår, at familien lider under tabet af en søn, som de bortadopterede ved ankomsten til USA for 20 år siden. Peter bestemmer sig for at op- søge dem og udgive sig for at være den tabte søn. I rollespillet finder han en ny identitet og bliver en del af deres familie- album, hvor han konstaterer, at han befin- der sig bedre end hos sine biologiske fo- rældre og ender med at blive.

I *Family Viewing* kæmper drengen Van for at genvinde sine armenske rødder og dermed sin forsvundne mor ved at redde videobåndene med hans barndoms minder fra at blive overspillet af faderen, hvis credo er "I like to erase". At han overspiller minderne med optagelser af egne præsta- tioner i soveværelset med sin nye elskerinde gør ikke tabet lettere for den historie- løse søn, som ved at redde videodoku- mentationen af sin forhistorie, redder sin egen identitet.

Speaking Parts handler om tabet af en bror, som hans søster mindes i et majes- tættisk videomauseum med de sidste op- tagelser af ham. Hun prøver desuden af genkalde deres forhold ved at få realiseret et filmmanuskript og forelsker sig i en ung skuespiller, som minder om broderen. Denne skuespiller dyrkes sideløbende af en stiltfærdig pige, som ser hans få filmop- trædere gang på gang, skønt han ikke en gang har en 'speaking part'. Men som hun spørger: "What's so special about words?" Det er billeder, det handler om.

Egoyans tidlige film beskriver tabet med udgangspunkt i billeder af det. Vores min- der bliver i stadig højere grad 'filmatisere- de', og risikoen er, at vi sidder fast i dem som hovedpersonen i *Calendar*, der ikke kan slippe tabet af sin elskede under en rejse til Armenien, hvor han gemt bag sit

kamera var ude af stand til at forholde sig til hende og deres fælles fædreland. Med Egoyans egen brogede baggrund som egyptisk født armener opvokset i Canada er tabet af rødder og national identitet et naturligt tilbagevendende tema, men i *Exotica* og *The Sweet Hereafter* slipper han de nære tab i familier og parforhold til fordel for større ulykkelige begivenheder, der ved et tilfælde binder en gruppe men- nesker sammen. I *Exotica* er det tabet af et barn, i *The Sweet Hereafter* tabet af en hel bys børn.

Disse to film tematiserer ikke tabet i forhold til bevarede billeder af det tabte, men i forhold til egne minder om det. Der er smertefulde begivenheder og billeder i ens liv, som man aldrig glemmer, og som konstant vender tilbage i ens bevidsthed. I *The Sweet Hereafter* gennemsyrrer de for- skellige menneskers tab hele fortællestruk- turen. Filmen udfolder sig som en mosaik, hvor de mange huller først langsomt bli- ver fyldt ud. Det tematiske indhold kon- kretiseres på det dramaturgiske niveau, hvor Egoyan subtilt sammenfletter begyn- delse, midte og slutning. Fortid, nutid og fremtid.

Efter en kort gennemgang af grund- læggende dramaturgiske modeller vil jeg gennem en analyse af *The Sweet Hereafter*'s opbygning samt tids- og rumsopfattelse redegøre for strukturen og dens betydning for det fortalte. Den samme historie kan fortælles på uendelig mange måder, og når man bryder med den indoktrinerede op- fattelse af, at begyndelsen altid skal kom- me før midten og efterfølges af slutnin- gen, får det store konsekvenser for værket og tilskuerens oplevelse af det.

Det aristoteliske enhedsdrama.

Manuskriptskrivningsbøger indleder som regel med at understrege vigtigheden af at



Bruce Greenwood og Alberta Watson som Billy og Risa.

have en god historie med klar fremdrift og nogle interessante karakterer, hvoraf i hvert fald hovedkarakteren gennemgår en markant udvikling undervejs. Bøgerne forsøger at opsætte regelsæt for den optimale måde at konstruere en film på, så tilskueren lader sig forføre ind i fiktionen uden at tænke over selve konstruktionen.

Herhjemme er det primært Ola Olssons dramaturgiske model, som har udgjort det teoretiske fundament for dramaturgiske analyser af film (2). Olsson bygger sin model på filosofen Aristoteles' principper, som de blev formuleret i hans *Poetik*. Ifølge dem skal en film udgøre en tidsbunden fremadskridende bevægelse, hvor scenerne kausalt indskrives sig i en spændingskurve.

Olsson inddeler spændingskurven i seks

faser: anslag (præsenterer hovedkonflikten og slutter som regel med et vendepunkt), præsentation (informerer om miljøer, karakterer, relationer og konflikter), uddybning (skal skabe følelsesmæssigt engagement hos tilskueren), konfliktoptræning (tydeliggør konflikten og slutter som regel med et vendepunkt), konfliktløsning (afslører hvem der sejrede) og udtoning (konflikterne er løst, og alt er klarlagt). Spændingskurven skaber en fremdrift på det overordnede plan, men gælder også for den enkelte scene, der hele tiden skal lede videre mod den næste. Tilskueren ledes frem mod trinvis konklusioner, indtil den i forvejen givne sandhed afsløres til sidst.

Andre nøglebegreber hos Olsson er fremdrift og konflikt. Hver scene skal give

en fremdrift, som fastholder tilskueren, og fremdrift skabes af forhindringer, komplikationer og konflikter. Hovedkonflikten skal introduceres allerede i anslaget og strækker sig gennem hele filmen for først at blive løst til sidst. Sideløbende skal delkonflikter skabe fremdrift i en kortere periode og kan blive løst undervejs, men de skal have relation til hovedkonflikten.

Olssons model bygger på Aristoteles i sin faste tro på det såkaldte enhedsdrama, der er karakteriseret ved kausale sceneforbindelser med en handling, der forløber efter formlen: begyndelse, midte, slutning med sandsynlighed eller nødvendighed som de vigtigste principper. Historien må ikke rumme noget overflødigt eller mangle noget nødvendigt. Hvis et element flyttes eller fjernes forstyrres helheden.

Den svenske teoretiker Lena Israel argumenterer i sin bog *Filmdramaturgi och vardagstänkande* (1991) for, at denne form for dramaturgi udspringer af et cartesiansk livssyn med dets opfattelse af individet som passiv modtager af kundskab. Bogen behandler filmen som kognitionsobjekt mellem social eksistens og bevidsthed, og Lena Israel mener, at films dramaturgi spejler og påvirker tilskuerens måde at tænke og handle på. Visse former for dramaturgi, som den aristoteliske, kan potentielt lede til, at tilskueren pacificeres, da strukturen ikke tillader denne at medgestalte filmen. Andre mere alternative dramaturgier kan potentielt aktivere tilskueren, som f.eks. den episk-lyriske dramaturgi, der efter Israels mening udtrykker et hegeliansk livssyn. Den episk-lyriske dramaturgi forsøger at overvinde den grundlæggende dualisme mellem krop og sjæl i en dialektisk helhedstanke, hvor individet er aktivt i kundskabsprocessen.

Ikke-aristotelisk dramaturgi. Den såkaldt

ikke-aristoteliske dramaturgi eller den episk-lyriske, som Lena Israel vælger at kalde den, undsiger sig den kausale handlingsfølge, således at passager godt kan undlades eller ombyttes, uden at det forstyrrer helheden. Fortællingen er ofte ikke-lineær, og der kan forekomme flere parallel- eller bi-handlinger. Lena Israel mener, at filmen inden for denne tradition indgår en dialog med tilskueren og sig selv modsat den aristoteliske opfattelse af tilskueren som passivt modtagende.

Israel opsummerer den episk-lyriske dramaturgis hovedtræk således:

“Berättartempot är ofta långsammare med vilopunkter som ger åskådaren möjlighet att reflektera. Scenerna är inte alltid väla-vgränsade, utan glider in i varandra, med ett eget liv i sig. Det är mindre handlingen än tillstånd och stämningar som gestaltas. Åskådaren måste själv foga ihop lösa fragment till en enhet. Nyansrika tillstånd låter åskådaren bestämma vad som är sant och falskt. Berättarplanet är viktigare än handlingsplanet. Filmen skapes i dialogen mellan åskådaren och filmen själv. Mångtydigheten är et viktigt drag. Filmens öppna struktur tillåter flere tolkningar” (3). Ved at forkaste kausaliteten som styrende princip forhindres de enkelte dele i at smelte sammen til en forførende illusion. De enkelte dele kontrasterer i stedet hinanden, så tilskueren ikke glider ind i et usynligt fiktionsnet, men bliver opmærksom på, at han deltager i et spil. Netop denne flertydighed ser Lena Israel som en essentiel faktor i aktiveringen af tilskueren. Der er ikke længere nogen givne svar, men et kaos af spørgsmål. Der er ikke længere nogen klar begyndelse eller slutning, og det samme tema kan belyses fra forskellige synsvinkler.

Inden for filmdramaturgien har den danske dramatiker Ulla Ryum opbygget

en dramaturgisk model med inspiration fra Bertolt Brecht, og den kan være behjælpelig i forhold til Egoyans film, hvis dramaturgi er svær at indfange.

Ulla Ryum bruger spiralen som grafisk model for en dynamisk tidsopfattelse. Spiralens midtpunkt illustrerer 'det centrale spørgsmål', som filmen vil undersøge. Filmen udfolder sig ved at lade en række scener demonstrere og problematisere forhold vedrørende 'det centrale spørgsmål'. Filmen kredser således om kernen og kan både gribe frem og tilbage i tiden afhængig af forskellige begivenheders relevans i forhold til spørgsmålet. Modellen supplerer den fremadskridende lineære tidsstruktur med en tidsdimension, der relaterer til tilskuerens bevidsthedsniveau. Tilskueren får uddybet sin viden i forhold til "det centrale spørgsmål" ved at få det belyst stadig mere facetteret. Som Ryum selv formulerer det: "Scenerne bliver således resultatet af en proces – en stadig udvidet indsigt og erkendelse – ikke nødvendigvis baseret på et årsagssammenhæng, snarere som følge af en bevidsthedsstrøm" (4).

Der indgår scener efter almindelig aristotelisk opbygning i modellen, men det nye er, at der tilføjes et ekstra lag af hændelser i de eksemplificerende scener, som ikke har nogen kausal nødvendighed, men uddyber det centrale spørgsmål. Som Lene Nørgaard Mikkelsen har påpeget giver modellen mulighed for, at "handling kan foregå parallelt, og scenerne udbreder sig snarere vertikalt, i dybden, end horisontalt, lineært, fremadskridende" (5).

Ryum mener, at denne struktur udelukker forekomsten af "egentlige karakterer" og vanskeliggør tilskuerens indlevelse. Tilskueren bliver frataget sin voyeuristiske status, fordi spiral-modellen opfordrer til stillingtagen. Det er ifølge hende en pro-

ces-orienteret dramaturgi, som indbyder til mange tolkninger undervejs, mens den aristoteliske dramaturgis passiverende virkning på tilskueren er tolkningsreducerende.

Efter min mening er grænserne ikke så skarpe som Ulla Ryum og Lena Israel trækker dem op. Det er muligt at kombinere den aristoteliske traditions fremdrift, spændingsforløb, identifikation og forførelsesforsøg med den ikke-aristoteliske traditions tematiske uddybninger og påpegning af fortælleapparatet, der tvinger tilskueren til stillingtagen. *The Sweet Hereafter* kombinerer på mange måder det bedste fra de to traditioner, og skaber med sin utraditionelle blanding et spændende bud på, hvordan man både kan sikre spændingen undervejs og kredse om og gå i dybden med det centrale spørgsmål om tab og smerte.

The Sweet Hereafter. *The Sweet Hereafter* er baseret på Russell Banks' roman af samme titel fra 1991. Bogen præsenterer i fire kapitler handlingen set fra fire af de implicerede karakterers synsvinkel, så man får forskellige udlægninger af samme hændelse. Banks har selv påpeget, at "the book is constructed like a spiral. Each narrator picks up from the one before and backs up what has just been said" (6). Bogens struktur er formmæssigt og tidsmæssigt kompliceret, men den tankeformidlende opbygning er svær at anvende på film og Egoyan har i sin adaption foretaget betydelige ændringer i forhold til forlægget. Dem vil jeg imidlertid ikke komme ind på her, men blot skitsere filmens handlingsforløb, før analysen af dens struktur.

The Sweet Hereafter foregår i den lille by Sam Dent i British Columbia. Den lokale skolebus kørt af chaufføren Dolores foru-

lykker, og næsten alle byens børn omkommer. Denne tragedie rammer stort set alle i det lille samfund. Forældrene har ingen steder at gå hen med deres sorg og vrede. Der er ingen syndebug for den kollektive sorg. Foranlediget af ulykken kommer en opportunistisk storby-advokat, Mitchell Stephens, til den lille by. Han har selv store følelsesmæssige problemer, da hans datter, Zoe, er narkoman.

Stephens bliver katalysator i det store spørgsmål om, hvordan man kommer videre efter en tragedie. Han forsøger at mobilisere forældrene til et fælles sagsanlæg mod busselskabet, og under hans besøg i de mange hjem præsenteres sider af samfundet, som ikke er så perfekte, som man kunne tro. Han møder bl.a. modstand fra mekanikeren Billy, som har mistet begge sine børn i ulykken, men ikke mener, at der vil komme noget godt ud af en retssag.

Retssagen afhænger af, om et af de eneste overlevende børn, Nicole, vil sige sandheden om ulykken - og det er tilfældigvis et barn, der er blevet seksuelt misbrugt af sin far. Nicole ender med at lyve og sige, at buschaufføren Dolores kørte for hurtigt. Dermed bliver der ingen retssag, og Stephens må rejse hjem med uforrettet sag.

Filmens hovedhistorie er identisk med bogens, men en vigtig tilføjelse er Robert Brownings digt om *The Pied Piper of Hamelin* fra 1842, som Nicole læser højt af, da hun aftenen inden ulykken babysitter Billys børn, og som dukker op på lyd-siden flere gange undervejs. Digtet, som ofte er blevet læst som en lignelse om Børnekorstogene (7), handler om en fløjt-spillende rottefænger, som lokker alle byens børn med sig ind i et bjerg - undtagen en dreng, som er halt og derfor ikke kan følge med de andre. Digtet får en allego-

risk funktion i forhold til historien om byen, som har mistet sine børn.

Dramaturgisk opbygning. Dramaturgisk er *The Sweet Hereafter* Egoyans mest komplicerede film til dato. Han opererer med over 30 forskellige tidszoner, men han formår at gøre det på en måde, hvor forbindelserne stadig står klare for publikum, selv om tidsspringene ikke bliver eksplicit indikeret. Der er flere parallelhistorier, men samtidig en klar hovedhistorie, som driver filmen: Vil Mitchell Stephens få sin erstatningssag igennem? Hovedhistorien følger en klassisk aristotelisk spændingskurve efter Olssons model. Anslaget er forholdsvis vagt, men introducerer gennem Stephens isoleret i bilvasken med Zoe på mobiltelefonen det centrale spørgsmål om tabet af børn. Siden følger præsentationen af karaktererne, samfundet og ulykken; uddybningen, der skaber følelsesmæssigt engagement for Dolores, Billy (som i forvejen har mistet sin kone) og Stephens (som forsøger at hjælpe Zoe); konfliktoptrapningen med ulykken og den centrale scene med Stephens' anekdote om angsten for at miste et barn, efterfulgt af konflikterne mellem de stridende parter Stephens-Nicole, Stephens-Billy, Nicole-hendes forældre og Billy-Nicoles forældre; konflikten løses med Nicoles vidneudsagn, hvor erstatningssagen falder til jorden; udtoningen viser Sam Dents beboere i 'The Sweet Hereafter', mens Stephens tilsyneladende stadig har de samme problemer med Zoe.

Hovedhistorien har en klar fremdrift og konflikt, men den bliver konstant afbrudt og nuanceret af tilbageblik og sideløbende historier. Filmen har for mange sidespring og uddybninger til at kunne rubriceres som et klassisk enhedsdrama efter Olssons model. Den komplicerede kronologi for-

styrer hans vigtige begreber om en klar begyndelse, midte og slutning, og de kausale sammenhænge er ofte dunkle i stedet for klart definerede, hvilket generer forløbet mod det afsluttende sande svar.

En klassisk kronologisk film om en ulykke ville først præsentere de implicerede karakterer grundigt, så vi føler for dem, når ulykken sker, og derefter engagerer os i deres kamp for at finde mening og forstå det skete. *The Sweet Hereafter* begynder (bortset fra credit-sekvensens billede) efter, at ulykken har fundet sted. Billedet af den sovende familie på gulvet under credit-sekvensen har på dette tidspunkt ingen klar betydning. Hovedhistorien indledes med Stephens på vej til Sam Dent i den canadiske ødemark. Hans problematiske forhold til datteren introduceres, men allerede derefter brydes kronologien, og der springes tilbage før ulykken for at præsentere Nicole. I den efterfølgende scene ser Stephens skolebussen, og de mærkelige lyde og skrigende børn på lydsiden indikerer tydeligt, at der er sket noget forfærdeligt. Næste scene viser skolebussen på vej til en forlystelsesplads, og derefter vender Egoyan tilbage til Stephens, da han ankommer til et motel i Sam Dent. Vi får at vide, at han er advokat, og at han er i byen på grund af 'the accident'.

Godt ti minutter inde i filmen afsløres således det afgørende vendepunkt for filmens karakterer, uden at vi får lov at se det. Vi forstår stadig ikke helt springene i tid, men vi er klar over, at der er et tydeligt før og efter ulykken. Ulykken er den begivenhed, som har sat Stephens' projekt i gang, men vi følger hans projekt i stedet for at få lov at se katalysator-begivenheden. Desuden fortæller filmen begivenheder fra før, ulykken fandt sted; både selve dagen, men også Nicoles og hendes fars incestuøse forhold. Siden bliver Stephens'

minde fra Zoes barndom også introduceret, og den historie giver pludselig mening til credit-sekvensens billede af den sovende familie.

Ved at vise os billeder og situationer, som først langt senere bliver forklaret og får betydning, tvinges vi til selv hele tiden at gribe tilbage i filmen. Et eksempel er creditsekvensen. Hvor man først kunne se en trygt sovende familie, ser man nu faren lure og ved, hvad der sker, når de vågner. Tidligere sete billeder tages op til revision. Det vigtigste eksempel er incestforholdet mellem Nicole og hendes far. Da vi først ser dem, forledes vi til at tro, de er kæresten, men finder så ud af, at de er far og datter. Siden introduceres incest-forholdet. I en stiliseret scene i en lade oplyst af hundredevis af stearinlys, ser vi deres forhold fra Nicoles romantiserende synsvinkel. Da hun aftenen før vidneafhøringen nævner for sin far, at han i sin tid ville bygge en scene kun oplyst af stearinlys til hende, får den scene pludselig en giftig og ny mening. Vi forstår, at han har lokket hende til at se deres forhold i et bestemt lys.

Egoyan tvinger os til at gribe tilbage i historien, ligesom han selv konstruerer sin fortælling som en række tilbageblik. Forgange begivenheder får senere ny mening, og ligesom karaktererne bliver ved med at søge tilbage i hukommelsen, må vi søge tilbage og revidere vores opfattelser af sete scener. Billeder er ikke altid, som de umiddelbart ser ud.

Man kan betragte filmen som kredsen-de omkring det centrale spørgsmål om tab og smerte efter Ulla Ryums spiralmodel. Der introduceres fortløbende nye aspekter af det centrale spørgsmål gennem flere forskellige forløb, som ikke har en kausal nødvendighed, men er vigtige for indsigt og erkendelse omkring spørgsmålet. Der

er først og fremmest hovedhistorien om tabet af byens børn og den efterfølgende sorg, men der er også Nicoles tab af sin barndom (gennem det incestuøse forhold til sin far og tabet af alle sine venner). Der er Stephens' tab af forteksternes familie-idyl og især tabet af datteren og sorgen over det. Der er også tabet af fællesskabet i Sam Dent efter ulykken og ikke mindst hele samfundets tab af børnene, som Stephens udtrykker det i mødet med Billy, hvor han erklærer, "at vi alle har mistet vores børn."

Denne kredsen om det centrale spørgsmål gennem forskellige historier og vinkler skaber en mangfoldighed af tolkningsmuligheder, som aktiverer tilskueren. Selv om historien efter ulykken forløber forholdsmæssigt kausalt og kronologisk, er der i løbet af den første del af filmen introduceret så mange flertydige indgangsvinkler til historien, at der hele tiden er meget at arbejde med. Filmen er ikke det samme detektivarbejde som *Exotica*, hvor de mange brikker først falder på plads til allersidst, men der er hele tiden overraskelser. F.eks. forstår man først til sidst, at samtalen i flyet finder sted efter Stephens' tur til Sam Dent og ikke er et tilbageblik, mens han er der. Samtalen er altså et flas-hforward og foregår efter erfaringerne der, og han er tilsyneladende ikke kommet videre i sit forhold til datteren.

The Sweet Hereafter kombinerer effektivt aristotelisk og anti-aristotelisk dramaturgi. Hovedhistoriens projekt skaber en lineær spændingskurve, som først bliver forløst med Nicoles vidneudsagn, og det er den handling, som naturligt leder Stephens rundt til de forskellige karakterer og har scener, som kausalt fører over i hinanden. Filmen bryder imidlertid med den aristoteliske dramaturgi i de mange digressioner, der hele tiden springer i tid

og fremhæver fortælleplanet. Filmen bliver som en bevidsthedsstrøm, hvor det centrale spørgsmål konstant uddybes, samtidig med at formen afspejler og visualiserer temaet og karakterernes tanker. Ved kun at antyde flere forhold, f.eks. incest-forbindelsen, og aldrig give svar på oplagte spørgsmål tvinges tilskueren til selv at skabe sammenhænge og forklaringer, og således aktiverer filmen tilskueren og provokerer til stillingtagen og meddigtning.

Tidsmæssig strukturering. Kun få scener i filmen følger naturligt efter hinanden i tid. Der veksles mellem Stephens' projekt efter ulykken, dagen inden ulykken i Sam Dent, selve ulykken og Stephens' flytur med Allison, hvor han mindes Zoe. I løbet af filmens spilletid på 1 time og 50 minutter er der således en plottid over to år, fra ulykken og Stephens' ankomst i Sam Dent til hans flyvetur (8). Selve plottet og dets spændingskurve er baseret på konflikterne efter ulykken, men der præsenteres også visuelle bidder fra forudliggende begivenheder, som normalt ville høre til historietiden. Historietiden er her formodentlig omkring 25 år, da den rækker tilbage til Zoe som ganske lille, men eftersom vi ser klip fra den fjerne fortid, kan man anse plot og historie-tid som sammenfaldende, selv om fortidens klip i princippet ikke er afgørende for plottets gang.

Filmen åbner midt i plottet med Stephens' ankomst, og de tidligere begivenheder bliver fortalt gennem en række eksterne analepser (9), som griber tilbage til punkter uden for hovedhistorien. Flyturen bliver samtidig inddraget før tid som en ikke indikeret prolepse, der er vigtig for forståelsen af Stephens' baggrund. De mange ellipser bliver aldrig eksplicit påpeget, men tilskueren formodes at kun-



Tom McCamus og Sarah Polley som Nicole og Sam.

ne skabe en sammenhæng i rækkefølgen. Overgangene kan være utroligt barske, som når den forfærdelige ulykke klippes direkte sammen med Stephens' fortælling om Zoe. Filmen giver ikke tid til at dvæle ved chokket og sorgen, men fører fluks videre til endnu en belysende side af historiens centrale spørgsmål.

Fortællingen er fortrinsvis singulativ, selv om der er visse repeterende elementer (10). Vi ser ikke nøjagtig samme scene flere gange, men fortællingen forlader visse scener uden klar afslutning for senere at vende tilbage til dem. I den aristoteliske dramaturgi skal hver scene helst have en spændingskurve i sig selv, men her er der mange scener, som umiddelbart ikke formidler eller forklarer meget og ikke har et indlysende forløb. F.eks. er det først fjerde

gang, vi ser samtalen mellem Stephens og Allison på flyet, at vi får den afgørende anekdote. Man kunne have vist flyscenen som en lang, sammenhængende sekvens, men her splittes den op og placeres rundt omkring i filmen. På den måde bruges en singulativ scene repeterende, men hver gang for at tilføje nye informationer. Interviewet med Dolores er opdelt på samme måde, og filmen vender til sidst også tilbage til den aften, hvor Nicole babysittede tvillingerne for Billy. Filmen springer således ikke kun mellem scener, som ligger forskelligt i tid, men også i de enkelte scener.

Filmen skaber med den elliptiske struktur gang på gang tidsmæssige tomrum, som tilskueren skal forstå og forklare. Der er store ellipser som det omfattende tids-

mæssige spring tilbage til Zoe eller frem til flyturen, men der er også et væld af små. Den komplicerede kronologi kan opfattes som endnu en uddybning af det centrale spørgsmål om tab og sorg. Den tragiske busulykke har slået indbyggernes liv i stykker, og det er svært for dem at samle stumperne. Deres børn er væk, og de klamrer sig til minderne om dem og kredser konstant om den ulykkelige begivenhed. Deres nutid har fået et permanent præg af datid gennem tabet, der hele tiden er nærværende. På samme måde som Stephens altid bærer det smertefulde tab af Zoe med sig og bruger vreden over tabet som drivkraft.

Filmens tidsmæssige strukturering er fragmenteret ligesom karakterernes splintrede tidsopfattelse, hvor tidligere markante begivenheder er en konstant del af nutiden. Ud over de mange tidsmæssige spring mellem filmens scener er der også enkelte korte minde-billeder i selve scenerne. F.eks. når Billy mindes sine legende børn som en skarp kontrast til den netop skete ulykke, eller når Stephens mindes Zoe som lille under en telefonsamtale med hende. Gennem de korte billeder kommer tilskueren ind i deres tankegang og forstår deres smerte. Man får visualiseret tankerne og tabet, og den skærende kontrast mellem før og nu tydeliggøres. Langsomt fyldes hullerne i præsentationen af historien ud.

Det personlige rum: Experience over incident. *The Sweet Hereafter* fortællerum styres af en alvidende fortæller, der smidigt bevæger sig ind og ud af mange forskellige synsvinkler. Fortælleren kender til alle begivenhedernes gang og formidler dem efterhånden til os. Ud over den grundlæggende dramaturgiske og tidsmæssige strukturering bidrager visse en-

keltkomponenter til yderligere at nuancere filmens tema. Et redskab er f.eks. Egoyans faste komponist Mychael Dannas musik, som har en følelse af tidløshed. Med en skærende persisk fløjte i den langsomt fremmarcherende musik, føjes der i bogstaveligste forstand endnu en fløjtespiller til de mange karakterer i filmen. Filmen fører selv publikum fra et sted til et andet og er sig det meget bevidst.

Filmens rum er også vigtigt. Filmen supplerer hullerne i historien og tiden med en lige så fragmenteret opfattelse af rummet. Alle rum er skarpt adskilte og aldrig fælles. Man får ikke lov at se et fællesskab i byen eller forældre og børn sammen. Der er ingen offentlige fora som skoler eller bymøder, kun et trøstesløst forsamlingshus, som med sine store rum danner en tom kulisse for forhørene omkring ulykken. Alle karakterer bor forskansede i egne huse langt fra hinanden med det barske vinterlandskab imellem sig. Stephens kører fra isoleret enhed til isoleret enhed for at finde en sammenhæng.

Egoyan forklarer i et interview i *Positif*, at han ville skabe en mytologi med det store landskab, som alluderer westerngenren (11). Historien om den enlige mand, der ankommer til en lille isoleret by, er klassisk for westerns, og man kunne skabe en ekstra dimension til historien ved hjælp af rummet. Dels ved alles isolation, dels ved at sætte billeder på, hvor små og hjælpeløse de er i forhold til landskabet og naturens kræfter. De store hvide flader får næsten menneskene til at forsvinde og blænder i sin renhed. Det samme gælder himlen, som kameraet gang på gang tilter op til og ned fra som overgang fra scene til scene. Kameraets ture op i himlen er de eneste mere deskriptive øjeblikke, hvor tiden et øjeblik står stille, mens kameraet af

uforklarlige årsager går egne veje. Seymour Chatman har i forbindelse med Antonionis film beskrevet, hvordan kameraet “lingers on the background, making it for several seconds the main subject” (12). Historietiden stoppes et kort øjeblik, og der opstår en temps mort (13). Den blege vinterhimmel bliver som et tilbagevendende narrativt tema, der kan give en følelse af uendelighed eller uafvendelighed. Det endeløse rum, der måske, måske ikke, gemmer svar om livet – og livet efter døden. Tilskueren tillægger pludselig omgivelserne narrativ og tematisk betydning, og der skabes en ekstra dimension i forhold til historien.

Vigtigst er dog brugen af subjektive rum. Egoyan pointerer i et essay i *Sight and Sound*, at det for ham er vigtigt med “experience over incident” (14). Ved at gøre en hændelse personlig bliver den stærkere. Det er et elementært fortælleteknisk træk, men hos Egoyan ser vi ikke bare med folks øjne. Vi ser deres personlige minder. Vi ser, hvordan det minde, de konstant hemsøges af, opleves af dem.

Det vigtige i scenen med busulykken er ikke at effektfyldt se bussen køre galt fra mange vinkler. Det er at opleve den køre galt gennem én følelsesmæssigt involveret mands øjne. Ulykkescenen er opbygget med en indledende kameratur gennem bussen med sprudlende børn til Billys vinkende tvillinger på bagsædet. Forbindelsen mellem bussen og Billy, som vinker tilbage, etableres tydeligt. Det er ikke bare en lille bus med børn i et stort landskab, det er en bus med Billys børn, og ulykken ses med hans øjne og gennem hans reaktion på den. Han er i færd med at vinke, da hans øjne pludselig stivner i rædsel. Derefter ser vi bussen på afveje i store indstillinger. Ingen nærbilleder af bange børn i bussen eller druknedød. Kun Billys ræd-

sel.

Når Billy senere konfronterer Stephens ved bussen og nævner ulykken, tænker vi tilbage på den med hans øjne, hvilket gør oplevelsen af den utroligt stærk. Egoyan mener, at “the viewer retrieves his experience of what he witnessed, and not just the incident of the accident. The idea of designing the film to elaborate experience over incident is reflected in the film’s structure which floats back and forth between a multitude of time periods. We see the lives in the community as they were, as they are, how they will be, and – most significantly – as they become” (15).

Det personlige rum støtter dramaturgien og tidsstruktureringen. Eftersom vi får lov at se med både Billys øjne, Stephens’ øjne (som vi f.eks. betragter Zoe som lille) og Nicoles øjne (som i hendes subjektive opfattelse af incest-scenen med faderen i laden) og bliver lukket ind i deres personlige rum, bliver den komplicerede fortællestruktur mere naturlig, for vi ved, at hukommelsen fungerer ligesom filmen. Hverdagen kan fremstå som et sammenhængende kronologisk forløb, men vores tanker er anderledes uregelmæssige. Filmen kommer under overfladen på karaktererne og formår ved hjælp af sin form at formidle et væld af tanker og oplevelser uden anden voice-over end digtet.

Filmen som fløjtespiller. Et vigtigt mål for den aristoteliske dramaturgi er at forføre tilskueren ind i fiktionen. Tilskueren skal helst undgå at være opmærksom på, at han ser en nøje konstrueret historie, som efter klassiske modeller forsøger at indfange ham mest muligt. Fortælleapparatet skal være usynligt. *The Sweet Hereafter* gør det svært for tilskueren at læne sig tilbage og blive forført. Historiens konstruktion kræver aktiv deltagelse, og man mærker

en stærkt styrende hånd bag filmen. Man ser fiktionen tage form og er selv med til at skabe helheden, som bliver forskellig fra person til person alt efter hvilke belysninger af det centrale spørgsmål, man anser for vigtigst.

Som tidligere nævnt er filmens centrale spørgsmål i mine øjne tab og sorg, og jeg har forsøgt at redegøre for, hvordan det afspejles i filmens form, tid og rum. Men der er mange andre temaer undervejs. Findes der forfærdelige tilfælde, eller er der altid en forklaring og en skyldig? Er det ind imellem nødvendigt at lyve for at finde sandheden? Er vores samfund ved at miste sine børn? Er der brug for en quasi-religiøs figur som Stephens ("let me direct your rage") til at skabe mening efter en ulykke? Hvordan kommer man over en incestuøs barndom? Filmen præsenterer mange interessante problemstillinger, og visse vil have større betydning for den enkelte tilskuer end andre.

Brownings digt er med til at give de mange temaer en ekstra dimension og hele historien en ubehagelig følelse af uundgæelighed. Nicole læser historien for Billys børn, og det er som en forudsigelse af byens skæbne. Som om de voksne eller byen skal straffes. Spørgsmålet er, hvem den lokkende fløjtespiller er. Man kan se Nicoles far som en forførerisk fløjtespiller, som lokker Nicole til ting, hun ikke vil. Man kan se Dolores som en fløjtespiller, der med sin bus indsamler byens børn og kører væk med dem. Man kan se Stephens som en kalkulerende fløjtespiller, som forsøger at lokke de sørgende forældre med på sin sag for egen vindings skyld. Man kan også se Nicole selv som fløjtespiller. Det er hendes voice-over, som rimende kommenterer dele af handlingen med uddrag fra digtet og giver historien samme mytiske eventyrstatus som børnebogen,

hun læser højt fra. I den afsluttende scene ser man hende lukke bogen og slukke børnenes sengelamper, og filmen slutter med hendes silhuet i det mørke hus mod et lysglimt udefra. Er det hende, der har fortalt historien? Ville hun straffe de voksne, fordi hendes far misbruger hende?

Samtidig kan man se selve filmen som en fløjtespiller, der langsomt lokker os ind i historien. Der er den tilbagevendende musik med det karakteristiske fløjtetema til fortsat at føre os videre. Der er de mange snigende kamerature, hvor kameraet er som en karakter i handlingen, der bevidst følger visse hændelser og ikke andre, og der er kameraets mange ture op i himlen, som næsten forleder os til at lede efter svar der.

Den anti-aristoteliske dramaturgi er som den aristoteliske bevidst om sine virkemidler og har også sin erklærede mission. Målet er imidlertid ikke at sløre fortælleapparatet og give afsluttende entydige svar, men at skabe et nuanceret værk med en polyfoni af variationer over og uddybninger af et tema. *The Sweet Hereafter* formår at kombinere en håndgribelig historie, opbygget over et naturligt spændingsforløb, med et væld af andre lag og sidehistorier, hvilket de færreste film håndterer så stilsikkert og engagerende. De to grundlæggende dramaturgier indgår her et vellykket partnerskab og opnår både den aristoteliske dramaturgis indlevelse og engagement, men samtidig den anti-aristoteliskes mangetydighed med dialog mellem film og tilskuere og plads til egen refleksion.

Hvem er jeg, hvis ikke min egen fortid?

Atom Egoyan har altid været fascineret af, hvad vi mennesker har med i bagagen. Som toderen i indledningen til *Exotica*, der bag sikkert og tonet glas iagttager de

forbipasserende rejsende, siger: "You have to ask yourself what brought the person to this point. What was seen in his face, his manner, that channelled him here ... You have to convince yourself that this person has something hidden that you have to find."

Egoyans karakterer er altid uløseligt forbundet med nogle konkrete begivenheder i fortiden. Det giver ingen mening blot at følge deres nutidige handlinger, hvis ikke vi har kigget i bagagen først. Fortid, nutid og fremtid hænger sammen, og erkendelsen af, at "the mind literally floats back and forth through different experiences as they relate to present circumstances" forhindrer hans film i at skride lineært frem. Filmenes form illustrerer vores måde at forholde os til hverdagen og mindes på.

Den postmoderne teoretiker Fredric Jameson diagnosticerede i 1983 et af postmodernismens vigtigste symptomer som "the disappearance of history, the way in which our entire social system has little by little begun to lose its capacity to retain its own past, has begun to live in a perpetual present and in a perpetual change that obliterates traditions" (16) Denne historiens og hukommelsens forsvinden er et vigtigt aspekt af den postmoderne diskurs, og andre teoretikere som Anne Friedberg mener, at denne udvikling har skabt stadig mere detemporaliserede subjekter. Filmmediet har været med til at ændre vores opfattelse af, hvad der er nutidigt og virkeligt. Filmmediet har været med til at skabe en evig nutid.

Fortiden kan ikke blive rekonstrueret, som den var, men ikke desto mindre ser vi ofte levende billeder, der afbilder eller simulerer fortiden. Disse billeder truer med at fortrænge vores egne minder, hvilket naturligvis er yderst problematisk især i større historiske sammenhænge. Den

franske filosof Michel Foucault har påpeget, at tv og film er "effective means ... of reprogramming popular history: people are shown not what they were but what they must remember having been ... Since memory is a very important factor in a struggle ... if one controls people's memory, one controls their dynamism" (17).

Atom Egoyans film kredser om disse store spørgsmål, men på det nære og intime plan. I stedet for at være endnu et hektisk, effektfyldt medieprodukt, der fasttømmer vores position som voyeur og tilskuere og fjerner os yderligere fra os selv, handler hans film netop om forholdet mellem virkeligheden og afbildninger af den, nutid og dokumenteret eller erindret fortid, og understreger vigtigheden af at erkende, hvad man har med sig og leve med det. Erkende at det fortidige er en del af, hvem man er, som konstant påvirker én.

Som bl.a. Anne-Lise With har skrevet om i artiklen "Fortiden som besættelse i science fiction" har flere markante firser- og halvfemserfilm tematiseret denne teknologiske trussel over for historien og hukommelsen i en større samfundsmæssig kontekst (18). Mange science fiction-film tager netop dette som udgangspunkt, som f.eks. Kathryn Bigelows *Strange Days* (1995), hvor personlige oplevelser er en salgsvare på diskette, som alle kan erhverve sig og opleve. Filmens McGuffin er en diskette med et oplevet mord, som er et afgørende bevis. Oplevelser, også egne fortidige, kan repeteres i det uendelige og fremstå som nutidige. Risikoen er, at man bliver misbruger af sine egne bedste minder, som hovedpersonen Lenny Nero og aldrig kommer videre i sit nutidige, virkelige liv. I kultklassikeren *Blade Runner* (1981) er de personlige minder det eneste, der adskiller mennesker og replikanter.

Replikanterne har implanterede minder, som skaber identifikationsproblemer. Som replikanten Rachael spørger sig selv: "Hvem er jeg, hvis ikke min egen fortid?"

Hvorfor har vi brug for at kigge? I Egoyans film kommer disse store postmoderne problemstillinger til udtryk på det personlige plan. Egoyan har længe beskæftiget sig med historien og hukommelsens truede status, men altid som det enkelte individs personlige historie og minder. Han har i sine tidlige film fermt skildret et samfund, der lider af visuel metastase. Det, der ikke kan ses, eksisterer ikke. Jeg kan ses, altså er jeg. Jeg kan konkret se mine minder i form af reproducerede billeder, altså er minderne virkelige.

Mens Egoyans tidlige film på det narrative og tematiske plan illustrerede farerne ved den excessive mængde billeder omkring os, har minderne nu taget magten og i bogstaveligste forstand stjålet billedet. Der er ikke længere tale om reproducerede, men erindrede minder, som hjem søger filmens karakterer. Filmenes centrale spørgsmål om et fortidigt tab er stadig det samme, men den dramaturgiske kredsen om det skaber en ny forståelse af det. Som tilskuere må vi som karaktererne se os splittet mellem fortid, nutid og fremtid. Der er ingen imødekommende tidsmæssig og kausal enhed.

I *The Sweet Hereafter* er form og indhold uløseligt forbundet. Filmens form afspejler historien i sin konkretisering af det tematiske på det dramaturgiske niveau. Historien om tab, sorg og smerte formuleres smukt af den hullede struktur, den komplicerede kronologi og det ensomme eller subjektive rum. De mange temaer får lov at klinge side om side, da de alle har relation til det centrale spørgsmål.

Egoyan udfordrer vores vaner og for-

ventninger ved at bryde kronologien, men han har samtidig en hovedhistorie med en klassisk spændingskurve til at holde vores interesse fangen. Der er både noget at genkende og erkende. Hans film stiller imidlertid flere spørgsmål end de giver svar, og hans film opnår efter min mening den aktivering af tilskueren, som Lena Israel anser som essentiel. Om vi overfører vores erkendelser fra filmen på vores øvrige liv er et stort spørgsmål, men man er i hvert fald et godt stykke på vej ved at have tilbragt to timer i begavet og stimulerende selskab.

Egoyan siger selv, at han ikke har nogen fast dramaturgi som udgangspunkt for et projekt. Han begynder med at formulere centrale metaforer og arbejder så videre ud fra dem. Med inspiration fra barokmusikken og dens brug af kontrapunkt og forskellige melodilinjer, der dog har forbindelse og harmonier, forsøger han at orkestrere sine film bedst muligt (19). Denne erklærede arbejden ud fra centrale dele af filmen kan ses som en spiral-agtig arbejds metode, men han har ingen foretrukken form. Dramaturgi handler om at være lydhør over for historien og finde det udtryk, der klæder den bedst.

For Egoyan er et af filmkunstens vigtigste formål at konfrontere tilskueren med de mest ekstreme ting. Kunsten skal hjælpe tilskueren med at forestille sig det, hun er bange for i den virkelige verden (20). Det er ikke nemt som udgangspunkt at lave film om det, de fleste helst ikke vil se. Slet ikke når man vælger en afvigende fortællestil, der endda med sin fremhævelse af fortælleplanet ikke giver os lov at glemme, at vi sidder og ser en film. Egoyan spørger tit: "Why do we need to look? Why do we need to watch anything?" (21). Hvorfor sidder vi og ser en film om smertefulde begivenheder? Egoyan vil ikke

nøjes med at fortælle en historie. Han vil også spørge os, hvorfor vi ser på den. Film skal ikke bare rive os med og blæse os bort, men også få os til at stoppe op.

Med kombinationen af de to dramaturgier lykkes det *The Sweet Hereafter* at fange et stort publikum og undervejs give det noget, det måske ikke vidste, det ville have: udfordring i form af den krævende fortælleform, der opfordrer til dialog mellem film og tilskuer; plads til at digte med i en historie, der ikke giver sig selv og ikke har nemme svar; tid til selv at tænke undervejs og revidere tidligere dragne konklusioner; og ikke mindst en følelse og forståelse af det tab, filmen på alle planer kredser om. Form og indhold supplerer smukt hinanden og minder os om, at begyndelse, midte og slutning ikke blot følger efter hinanden, men konstant interagerer, i vores historier og hukommelse.

Noter

1. Icon Entertainments pressemateriale til *Felicia's Journey* (1999): 8.

2. Følgende afsnit bygger på Ola Olssons 'Några Anteckningar om dramaturgi', som blev præsenteret på seminaret Dramatikern i dialog med sin samtid i Reykjavik 1982. Materialet eksisterer ikke i bog- eller artikelform, men som en samling notater udgivet af Nordiska Teaterkommitten.

3. Lena Israel (1991): 13-14.

4. Ulla Ryum (1982): 7.

5. Lene Nørgaard Mikkelsen (1989): 37.

6. Russell Banks i interview i *The Sweet Hereafters* engelske pressemateriale s. 3.

7. Bo Green Jensen: 'Byen uden børn', *Weekendavisen* d. 16.-22/1-98.

8. David Bordwell og Kristin Thompson opererer i *Film Art* med de tre begreber 'screen duration', 'plot duration' og 'story duration', som jeg har valgt at

oversætte til henholdsvis fortællelid, plotlid og historielid. Fortællelid er selve filmens varighed. Plottid refererer til den tid, vi ser forløbe i udfoldelsen af plottet. Den behøver ikke være kronologisk, men fremhæver visse elementer i den såkaldte historielid, som er al den tid, der bliver henvist til. Bordwell og Thompson (1993): 70-71.

9. Jakob Lothe redegør i *Fiksjon og film – Narrativ teori og analyse* for to forskellige former for anakroni: analepsen og prolepsen. Analepsen svarer stort set til det engelske flashback, men der er to hovedtyper: Den eksterne analepse henviser til historielid, som ligger uden for og tidligere end hovedfortællingen, mens den interne analepse henviser til et tidligere punkt i historien, som dog befinder sig inden for hovedfortællingen. Prolepsen svarer stort set til det engelske flashforward og viser en fremtidig begivenhed.

10. Frekvens henviser til, hvor mange gange en hændelse finder sted, og hvor mange gange den bliver fortalt. Jakob Lothe redegør for tre hovedvarianter: den singulative, den repeterende og den iterative. I den singulative bliver det skete fortalt én gang. Den repeterende fortælling fortæller derimod det skete flere gange. Narrationen vender således tilbage til en bestemt historiehændelse. I den iterative fortælling bliver noget, som sker flere gange fortalt én gang. De tre varianter er ikke tydeligt afgrænsede former, men kombineres ofte.

11. Positif (oktober 1997): 19.

12. Seymour Chatman (1990): 52.

13. Seymour Chatman (1990) fremhæver dette franske udtryk for en films umiddelbare manglende lyst til at fortsætte fortællingens flow. Kameraets insisteren fremmaner en tidløshed, som generer tilskuerens trang til fremdrift.

14. Sight and Sound oktober 1997: 23.
15. Sight and Sound (oktober 1997): 23.
16. Fredric Jameson (1983): 'Post-modernism and consumer society': 125.
17. Michel Foucault (1989): 'Film and the popular memory': 92.
18. Anne-Lise With (1998). Z nr. 66 1998 /4.
19. Positif (oktober 1997): 79.
20. Egoyan i den internationale presse-meddelelse til *The Sweet Hereafter* s. 9.
21. Dette diskuterer Egoyan blandt meget andet med Paul Virilio i et interview i Carole Desbarats et al (1994): 115.

Litteratur

Bordwell, David og Thompson, Kristin (1993): *Film Art – An introduction*. USA: McGraw-Hill, Inc (4th edition).

Chatman, Seymour (1990): *Coming to terms – The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. New York: Cornwell Univerisity Press.

Ciment, Michel og Rouyer, Philippe: "Entretien avec Atom Egoyan", *Positif* no. 440, oktober 1997.

Desbarats, Carole et al. (1994): *Atom Egoyan*. Canada: Art Publishers.

Egoyan, Atom: "Recovery", *Sight and Sound*, oktober 1997.

Foucault, Michel (1989): "Film and the Popular Memory" IN Sylvère Lotringer (ed): *Foucault Live*, New York:

Semiotext(e).

Friedberg, Anne (1993): *Windowshopping – Cinema and the Postmodern*. Californien: University of California Press.

Israel, Lene (1991): *Filmdramaturgi och vardagstänkande*. Göteborg: Daidalos.

Jameson, Fredric (1983): "Postmodernism and Consumer Society" IN Hal Foster (ed): *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Washington: Bay Press.

Jensen, Bo Green: "Byen uden børn", *Weekendavisen* 16.-22./1-1998.

Lothe, Jakob (1994): *Fiksjon og film – Narrativ teori og analyse*. Oslo: Universitetsforlaget.

Mikkelsen, Lene Nørgaard (1989): *Gi' de forførte øjne at se med – et spørgsmål om dramaturgi*. Københavns Universitet: Konferensspeciale fra Institut for Film, TV og Kommunikation.

Olsson, Ola (1982): "Några Anteckningar om dramaturgi" (rapport fra seminaret 'Dramatikern i dialog med sin samtid' 4-11/6-1982) Reykjavik. Helsingfors: Nordiska Teaterkommitten.

Ryum, Ulla: "Om den ikke-aristoteliske fortælle teknik" (rapport fra seminaret 'Dramatikeren i dialog med sin samtid') IN Ulla Ryum (1987): *Kvindesprog – udtryk og det sete*. Roskilde: Institut for Uddannelsesforskning, Kommunikationsforskning og Videnskabsteori ved Roskilde Universitetscenter.

With, Anne-Lise: "Fortiden som besetelse i science fiction", Z nr. 66 1998/4.