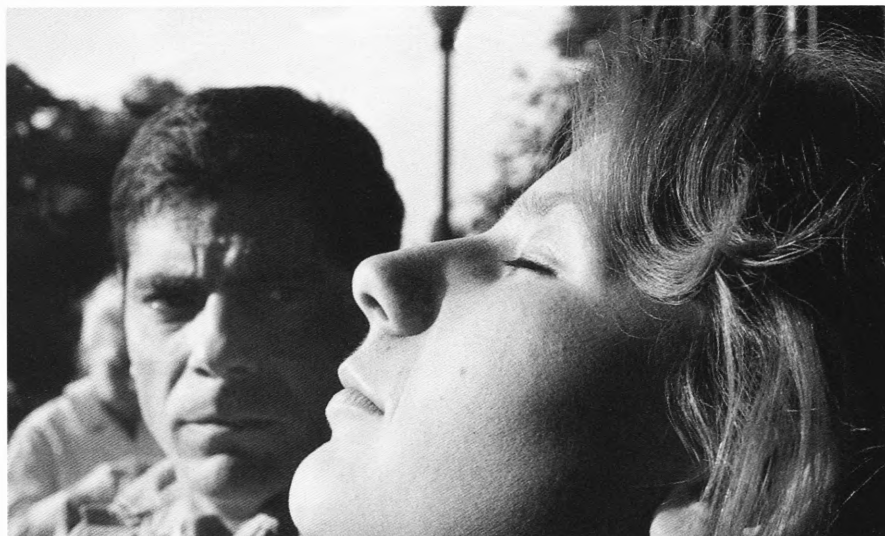


## SOM ÅRENE GÅR



Ligesom den modernistiske film adskiller og forbinder den klassiske og den postmoderne, er Chris Markers 'År nul' bindeled mellem Hitchcocks 'En kvinde skygges' og '12 Monkeys'.

af Henrik Uth Jensen

Da den franske nybølge slog igennem med Truffaut og Godard i spidsen, tog det et stykke tid, inden den amerikanske filmindustri omstillede sig, men så begyndte den også at producere billigere og undertiden mere ambitiøse film. Altman, Bogdanovich og Cassavettes skabte sig navne, mens auteurbegrebet nærmest blev industrialiseret. Siden inspirerede bl.a. *Jules* og *Jim* og *Åndeløs* direkte til amerikanske film, der dog ikke blev meget andet end afskygninger af de originale værker.

Da Chris Markers eneste fiktionsfilm fik premiere i Frankrig sommeren 1964, blev den straks en klassiker, men ingen drømte vel om, at den skulle komme til at danne grundlag for en dyr amerikansk film med stjerneskuespillere. Imidlertid købte en forudseende producent senere rettighederne og engagerede først David og Janet Peoples og siden Terry Gilliam som henholdsvis manuskriptforfattere og instruktør.

### År nul

En lille dreng ser en mand blive skudt ned på molen ved lufthavnen. Drabet og et kvindeansigt brænder sig fast i hans erindring og gør ham som voksen specielt egnet til at rejse i tiden. Han sendes af videnskabsmænd tilbage til vores nutid, til tiden før katastrofen, der nærmest førte til menneskets udslættelse. Her skal han hente hjælp i form af levnedsmidler og energi.

Kvindeansigtet bliver forankringspunktet, og han møder denne kvinde i sin fortid. Det bliver begyndelsen til en fragmenteret kærlighedshistorie, hvor manden kastes frem og tilbage mellem fortiden, nutiden og fremtiden, indtil videnskabsmændene mener, han er ud-tjent. Han får dog en sidste tur tilbage til fortiden, hvor han vil møde kvinden i lufthavnen, for at de kan flygte sammen. Men en agent fra fremtiden venter på ham, og han bliver dræbt for øjnene af en lille dreng.

"Det vil ske og det er sket; jeg iagttager med rædsel en førfremtid, hvis indsats er døden." (Roland Barthes: *Det lyse kammer*. p. 117). Billede fra 'År nul'.

Side 17: "Cole på sporet af 12 Monkeys. Tiden er altid få minutter i tolv."

### Erindringen

Med denne slutning bryder tiden sammen. Øjeblikket er en kortslutning mellem fortid og fremtid, der markerer både afslutningen og begyndelsen. Handlingen gennemspiles én gang igen og igen. Fornemmelsen af déjà-vu forplanter sig til hele filmen. Rejsens fragmenterede struktur både forstærker og modarbejder denne fornemmelse. Springene mellem fortid og fremtid kan ikke styres af hverken videnskabsmændene eller den rejsende selv. Således klippes tiden i stykker, og hovedpersoner dukker op og forsvinder uden et egentlig mønster eller en egentlig rækkefølge opstår. Oplevelsen svarer til erindringens diffuse karakter. Den rejsende bevæger sig i erindringen om noget, han aldrig har oplevet.

### Tidsbilleder

*År nul* består med en enkelt undtagelse af ubevægelige billeder. Af fotografier, der undertiden bliver genstand for en let tracking. Marker kaldte selv filmen "un photo-roman" med en henvisning til de tegneserieagtige publikationer, der undertiden fulgte efter en publikums-succes. I foto-romanen fik man hele historien gennem en succession af still-billeder uden de levende billeders tidsmæssige bundethed.

*År nul* er ingen foto-roman i den vanlige forstand, for selvom den består af still-billeder, løsriver den sig ikke fra tiden. Det er stadig instruktøren, der bestemmer, hvor længe den enkelte indstilling skal vare, og dermed er der ikke samme frihed til fordybelse og eftertanke som i den forkætrede foto-roman. Alligevel har fotografierne en helt anden virkning end de levende billeder. De er frosne erindringer, der sammen med fortællerstemmen markerer det forbigangne og skaber en særlig fornemmelse af datid – eller førfremtid.

## Undtagelsen

I den centrale scene ser vi kvinden sove. En række snapshots af hendes ansigt følger kærligt på hinanden som for at markere søvnens tidløshed. Pludselig i et nærbillede åbner hun øjnene og ser direkte ind i kameraet – i beskuerens ansigt. Om den pludselige bevægelse skriver Bjørn Rasmussen i "Verdens bedste film": "Marker opfandt her den filmiske effekt igen og gav den nye artistiske facetter." Bevægelsens magiske effekt giver dog ikke kun mening i forhold filmsproget som sådan, men også i den konkrete sammenhæng. Idet fotografiet bliver levende virker det på en sær måde et øjeblik uvirkeligt, man tror ikke rigtig sine egne øjne, men så giver dets overbevisningskraft de omgivende billeder det rette skær af u håndgribelig erindring. Det understreger, at det er en anden tidsopfattelse, der står på spil.

## Alfred, Chris og Terry

Ligesom *År nul* handler *12 Monkeys* om en tidsrejsende, der går sin egen undergang i møde, fordi han tror, han kan undslippe sin skæbne og vælge sin egen nutid. Foruden den indlysende forskel i måden at fortælle på, adskiller de to film sig fra hinanden på to væsentlige punkter. Dels i deres forhold til Hitchcocks *En kvinde skygges* (58), og dels i deres måde at foregribe og tilsløre handlingen.

En nøglescene i *En kvinde skygges* demonstrerer den centrale forskel mellem Marker og Gilliam. Detektiven Scottie og Madeleine betragter et oversavet træ, hvor årene i træet viser årene i den forløbne tid med små skilte ved signifikante historiske begivenheder. Fortiden og træets hele liv ligger som ringe af tid, der breder sig ud og indkapslet af et tyndt lag nutid. Med en finger på træstammen bemærker Madeleine, hvor ubetydeligt hendes liv må forekomme i det store tidsperspektiv. Her bliver det for første gang tydeligt for Scottie, at Madeleine identificerer sig med den afdøde Carlotta; at hun føler, at hun stammer fra en anden tid.

Der er en tilsvarende scene i *År nul*, hvor parret står foran en gammel oversavet træstamme. Han viser, at han ikke kommer fra hendes tid, men fra en tid, der ikke indeholdes i træets kortlægning af historien. Begge scener beskriver personernes forskydning i tid.

Begge historier beskriver en cirkelbevægelse, hvor slutningen ligger gemt i begyndelsen. Den egentlige lighed mellem de to film er dog deres déjà-vu-karakter, idet de begge gennemspiller den samme handling fra forskellige perspektiver. Hvor Scottie foretager en reel rekonstruktion af fortiden og kærlighedshistorien, behøver Markers hovedperson ikke at simulere. Hans kærlighedshistorie udspiller sig i en rekonstrueret tid, hvor fortid, nutid og fremtid ikke længere kan holdes ud fra hinanden.

Parallellen mellem *År nul* og *En kvinde skygges* ligger altså lige under overfladen, og i *12 Monkeys* udbygges sammenhængen til *En kvinde skygges*, idet denne films fortælle-mæssige struktur vendes om.

I *En kvinde skygges* foregiver Madeleine sindssyge, eller rettere skaber en alternativ virkelighed, hvor hun er Madeleine. Dette fører til heltens déjà-vu og senere forsøg på at rekonstruere denne virkelighed.

I *12 Monkeys* er det Coles projekt at rekonstruere et handlingsforløb, som egentlig allerede er udspillet. Da han måske er ansvarlig for dette forløb, vælger han at tro, han er sindssyg. Han må tvivle på, at der er en fremtid, som er forudbestemt og som han kan erindre. Hvor rekonstruktionen af den alternative virkelighed i *En kvinde skygges* er den nødvendige vej ud af sindssygen, er det sindssygen, der i *12 Monkeys* er vejen ud af den rekonstruerede virkelighed.

I *12 Monkeys* bliver parallellen til *En kvinde skygges* ekspliciteret. I stedet for at finde et oversavet træ, skjuler Cole og Raily sig i en biograf med et langt Hitchcock-program, og de bliver dermed bl.a. tilskuere til den førnævnte scene fra *En kvinde skygges*. I den forbindelse bemærker Cole, hvordan film har en tendens til at forandre sig, hver gang man ser dem, fordi man aldrig selv er den samme. Dette er naturligvis også et kendetegn for tidsreisen. Når situationerne gennemspilles på ny, spiller déjà-vu-fornemmelsen ind på oplevelsen.

Referencerne til *En kvinde skygges* ser man også konkret i handlingen. Det er oplagt, at Raily lader sig inspirere af filmen og ifører sig en lys paryk, da hun skal gøre sig uigenkendelig.

Selv Vertigo-effektens svimmelhed imiteres, da Cole bedøvet af stoffer forsøger at undslippe hospi-

talet. Alt dette er naturligvis blot trivia for cinefilatelister, men på et mere overordnet plan vælger Gilliam at være solidarisk med Hitchcock fremfor Marker.

## Suspense

Halvvejs gennem *En kvinde skygges* giver Hitchcock sin hemmelighed fra sig. Indtil da er Scottie og publikum overbevist om, at kvinden, han elsker, er død. Instruktøren har skjult for os, at Kim Novak spiller Judy, der foregiver at være Madeleine. Dermed er spørgsmålet, om Scottie er forelsket i den døde Madeleine eller i den levende Judy.

Mens *År nul* allerede fra starten fremlægger sin egen slutning, arbejder *12 Monkeys* med tilbageholdelse af viden. Den tilslører konsekvent slutningen, så man ikke kan forudse, hvem der skal dø. I et af erindringsbillederne er det således Jeffrey, der løber afsted i lufthavnen. Det er først til sidst, vi får sikkerhed for, at det er Cole, der dør. På samme måde er det også først til sidst, at virusens kilde afsløres. Vores hypotesedannelser skaber ikke blot fremdrift i filmen, men i tiden, der således bevarer sin karakter af forløb.

Dermed har *12 Monkeys* mere tilfælles med *En kvinde skygges* og den klassiske mainstream-film end med *År nuls* modernisme. Hvor vi hos Marker bevæger os frem mod et slutpunkt, vi på forhånd kender, afskriver Gilliam først til slut den fri vilje. I den postmoderne mainstream-film kan intet tages for givet, og derfor må der stadig argumenteres for fatalismen. I *År nuls* modernisme derimod konstateres fatalismen blot som et grundvilkår. Det er noget andet, der står på spil. Historiens opbygning, den fragmenterede klipning og brugen af stillbillederne fornægter som tidligere vist tilsammen den lineære tid på en mere radikal måde, end man har set både før og siden. Dermed er det en film, der peger ud mod fremtidens filmsprog og mod muligheder, som endnu få har udforsket. *År nul* markerer stadig en begyndelse for filmkunsten.

