

PER KROGH HANSEN

Ph.d., lektor, ved Institut for Litteratur, Kultur og Medier, Syddansk Universitet

TIDEN ØDELÆGGER ALT OM EPISODISK BAGVENDTE FORTÆLLINGER ILLUSTRERET VED HJÆLP AF GASPAS NOÉ'S *IRRÉVERSIBLE*

TIME DESTROYS EVERYTHING | *This article focuses on what Seymour Chatman calls 'sustained episodic reversal' of narrative progression – that is, narratives in which the sequential, chronological order of the events is reversed and thereby 'de-' or 'unnaturalized'. The article opens with a short discussion of the project of 'unnatural narratology,' and it is claimed that if our experience of a given narrative as 'natural' is grounded on its confirmation of the conventions for the mode or genre the narrative belongs to, then the task for an 'unnatural narratology' is to investigate the exceptions, that is, cases where conventions are broken and perhaps reformulated. Sustained episodic reversals of event sequences belong to this field of interest insofar as one of the basic features of 'natural narrative' is that the sequence of clauses (or more generally, the *sju-zhet* or discourse) is typically matched to the sequence of the events being narrated (the *fabula* or story). The denaturalizing function and effect of the sustained reversal is illustrated through analysis of Gaspar Noé's *Irréversible* (2002). It is shown that the reversal has radical consequences for the spectator's (re)construction of the narrative's *fabula*, and that it engages the reader in a game of post hoc ergo propter hoc and of narrative construction and deconstruction.'*

KEYWORDS | *unnatural narratology, reversed narrative order, Ir-réversible, Seymour Chatman, Martin Amis, Time's Arrow*

At benævne en ny gren inden for narratologien med præfixet 'u-', som det gøres i forbindelse med 'unaturlig narratologi', er en risikabel affære. Dels fordi interesseområdet hermed defineres af, hvad det ikke er (dvs.: naturligt) i stedet for i positive termer. Dels fordi negeringen giver det indtryk, at der hersker en fælles forståelse for, hvad det er, der negeres – hvad det 'naturlige' er i relation til fortællinger.

Når det alligevel synes hensigtsmæssigt at give plads til en 'unaturlig narratologi', skyldes det først og fremmest, at der i de seneste år har været en stigende tendens til at lade studiet af narrativer tage afsæt i konversationel og mundtlig

historiefortællen. Dette er tilfældet for den ‘naturlige narratologi’, som blev formuleret af Monika Fludernik og andre relaterede teoretikere, og også for den store gruppe af retorikbaserede fortælleteoretikere, som har fulgt op på Wayne C. Booth’ indflydelsesrige arbejde. Her lyder den gældende definition af fortælling som “handlingen [the act], hvor nogen fortæller en anden ved en særlig lejlighed og med et formål, at noget er sket” (Phelan). Beskrivelsen har åbenlyst rodfæste i en mundtlig fortælsituation, og det er lige så åbenlyst, at den er problematisk, hvis den anvendes på mange andre fortællende modi. Hvordan passer f.eks. filmiske fortællinger ind? Og giver det mening at tale om en tredjepersonsfortalt roman som fortalt ved en ‘særlig lejlighed’? Fra dette perspektiv vil overordentlig mange narrativer være afvigende og derfor ‘ukonventionelle’ eller ‘unaturlige’.

Man skal dog ikke glemme, at andre, stærke teoretiske traditioner har været sig denne problematik bevidst. Det gælder f.eks. for den narratologi, som kom ud af den franske strukturalisme. Med henvisning til tradition har nogen her godt nok hævdet, at det narrative først og fremmest er en verbal repræsentationsform, og at den involverer sproglig genfortælling af begivenheder i modsætning til, hvis de blev udspillet på f.eks. en scene eller et lærred. Men for andre var studiet af det narrative en underafdeling af strukturalismens overordnede gebet (semiologien), hvorfor de baserede deres konception på saussuriansk strukturel lingvistik (Todorov; Barthes). Mundtlige fortælsituationer var ikke givet den samme forrang her. Tværtimod. Og for hele den strukturalistiske tradition gælder det, at man har gjort sig betydelige anstrengelser for at afsjæle fortællerbegrebet. I stedet har man hævdet fortællerens status som funktion i sproget, ikke menneskelig agent, samt arbejdet på at afdække fremmedgørende teknikker og strategier, som et ‘naturligt’ inventar i enhver narrativ kommunikation. I den henseende afviger den unaturlige narratologis interesse for f.eks. “unaturlige, ukonventionelle og urealistiske elementer i realismen”, inklusiv fortælleteknikker som alvidenhed, paralepsis, redundant fortællen, mv. (“Unnatural Narratology”), derfor heller ikke fra den klassiske narratologis interesser. Stort set alle de nævnte begreber, er jo også hentet hos sidstnævnte.

Det er dog åbenlyst, at én af de forskelle der er indtruffet siden den klassiske narratologis velmagtsdage, er interessen for naturaliseringsstrategier. Begrebet ‘naturalisering’ blev oprindeligt formuleret af Jonathan Culler til håndtering af tekstlige inkonsistenser. Culler skrev “at naturalisere en tekst er at sætte den i forbindelse med en diskurstype eller en model, som allerede, i en eller anden forstand, er naturlig og let læselig [legible]” (138). Siden har kognitivt orienterede tilgange til fortællinger gjort betydelige indsatser for at beskrive disse naturaliserende stra-

1 En anden og engelsksproget version af denne artikel er under titlen “Backmasked Messages. On the Fabula Construction in Episodically Reversed Narratives” at finde i Jan Alber og Rüdiger Heinze (red.), *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*. Linguae & Litterae / Publications of the School of Language and Literature Freiburg Institute for Advanced Studies 9. Berlin: De Gruyter, 2011. 162-185. Den engelsksprogede version indeholder en lidt anden og lidt længere diskussion af den unaturlige narratologi, samt en supplerende analyse af Christopher Nolans *Memento*.

tegies – mest fremtrædende i Monika Fluderniks betydningsfulde bog *Towards a 'Natural' Narratology*, hvor begrebet udvikles og 'narrativisering' lanceres som en måde til at beskrive, hvordan læsere restituerer genstridige tekster som narrative.

Som det fremgår af den kollektivt forfattede introducerende artikel til feltet, som også er at finde i dette nummer af *K&K*, går en del af den unaturlige narratologis interesse i samme retning (Alber et al.), og at den er tæt forbundet med den naturlige narratologi, er tydeligt. Forfatterne argumenterer godt nok indledende for, at de retter deres position imod den slags "mimetisk reduktionisme" (se side 9 ovenfor), som hævder, at alle aspekter af narrativer kan forklares og forstås med reference til den viden og de kognitive parametre, vi anvender i vores omgang med den virkelige verden (en tankegang de bl.a. finder udtrykt hos David Herman). Men i et af deres hovedeksempler – den logisk umulige 'storyworld' i Robert Coovers "The Babysitter" – er deres forslag rent faktisk at "nærme sig det unaturlige ud fra og ved hjælp af allerede eksisterende kognitive parametre" (se side 13 ovenfor) med reference til netop Monika Fluderniks 'naturlige narratologi', og med den tilføjelse, at umuligheder som logiske modsætninger ikke blot skal afvises, men betragtes som noget, der kan udvikle og berige vores virkelighedsforståelse. Denne tankegang finder vi uddybet i andre af Jan Albers studier, hvor han beskriver, hvordan læsere naturaliserer og fortolker intentionelt skabte umuligheder og unaturlige elementer i forskellige fiktionsprosaværker og dramaer. Men han gør ikke noget videre for at forklare, hvorfor de overhovedet er iværksat (hvorfor vælger autor 'unaturlige' narrative greb frem for 'naturlige?'), og det er vel dette, der først og fremmest burde interessere den unaturlige narratologi: De denaturaliserende elementer og strategier, deres funktion i fortællingen, hvad de gør ved læseren og ikke kun, hvad han/hun gør ved dem.

Det er en sådan undersøgelse, der vil være opgaven i det følgende med henblik på episodisk omvending af narrativ sekventialitet.

Faktorernes orden er ikke ligegyldig

Lige siden Aristoteles definerede 'mythos', dvs. plottet eller 'det fortællende indhold', som bestående af en begyndelse, en midte og en slutning, har rækkefølgen i en fortællings repræsentation af en begivenhedssekvens været betragtet som essentiel. I deres klassiske studie af orale dagligdagsfortællingers struktur hævdede Labov og Waletzky, at det, der adskiller en narrativ fremstillingsform fra andre, er, at sekvensen af sætninger i udbredt grad matcher sekvensen af begivenheder, der fortælles om. For både Aristoteles og Labov og Waletzky var pointen, at en ændring i rækkefølgen i den fortalte sekvens vil resultere i en ændring i begivenhedernes indbyrdes relation og betydning. Faktorernes orden er aldrig ligegyldig, når det gælder fortællinger. 'Hun forlod ham. Han blev vred. Han slog hende', fortæller én historie, men 'Han slog hende. Hun forlod ham. Han blev vred', en anden.

At den fortalte rækkefølge (sjuzhet) ofte følger den, begivenhederne forløb i (fabula), skal dog ikke forstås alt for manifest. Forestiller vi os, at jeg skulle fortælle

førstnævnte miniforløb til en ven, da ville der f.eks. være ret stor sandsynlighed for, at jeg ville starte med afslutningen: 'Har du hørt, at John slog Mary den anden dag? Jo, hun havde endelig valgt at gå fra ham, og så blev han skide sur og tog ud til hende og pandede hende en.' For at give min fortælling retning og sikre mig, at min tilhører fastholder interessen, serverer jeg slutningen først, hopper dernæst tilbage til begivenhedsrækkens begyndelse og fortæller kronologisk. Spektret for disse sekventielle modifikationer er bredt og strækker sig fra sporadisk brug af pro- og analepsis (forud- og bagudgreb) til mere radikale og (betragtet i henhold til det, vi kan kalde fortællingens 'naturlige' progressionsmønster) – unaturlige fragmenteringer og ombrydninger af den narrative diskurs. Af særlig interesse er hér 'reverserede', eller hvad Brian Richardson kalder "antinomic" fortællinger, dvs. fortællinger fortalt baglæns (Richardson – Se også Alber et al). Enten i form af, hvad Seymour Chatman har kaldt "gennemført episodisk omvendning" ("sustained episodic reversal"), hvor begivenhedernes sekventielle rækkefølge er vendt om, eller som "gennemført kontinuert omvendning" ("sustained continuous reversal"), hvor den normale temporale progression på begivenhedernes kronologiske niveau er baglæns (Chatman).² Gennemført episodiske omvendinger findes i en bred vifte af romaner, noveller og film,³ hvorimod gennemført kontinuerte omvendinger er mere sjældent set.⁴

Episodiske og kontinuerte omvendinger adskiller sig åbenlyst fra hinanden, og man kunne, som Richardson, hævde, at de episodiske let kan "siteres i de temporale standardbegreber, som gælder i næsten al nutidig narrativ teori – sjuzhet'ets rækkefølge er simpelthen den modsatte af fabulaens rækkefølge" (Richardson 49). For Richardson er et eksempel som Martin Amis' *Times' Arrow* således mere komplekst end de tilfælde, hvor der er tale om en blot inversion af fabulaens sekventielle struktur, hvilket for en umiddelbar betragtning giver god mening. Ser man på Amis' eksempel, da suppleres den kontinuerte omvendning med både en kausalitetsomvendning og en omvendning af værdier og moral – et forhold, der

- 2 Chatman underopdeler sidstnævnte kategori i to i forhold til, hvorvidt den kontinuerte omvendning også indbefatter "antonymisering". Med dette henviser han til tilfælde, hvor den temporale omvendning resulterer i, at handlingerne opleves som deres semantiske modsætning – at 'sluge' bliver til at 'spytte'; 'købe' til 'sælge' etc.
- 3 Chatmans efterpørgsel på titler på mailinglisten for The International Society for the Study of Narrative gav f.eks. følgende: C.H. Sisson: *Christopher Homm* (1965), E.J. Howard: *The Long View* (1956), Lorrie Moore: "How To Talk to Your Mother (notes)" (fra *Self-Help* (1985)), A. B. Yehoshua *Mr. Mani* (1989), og J.G. Ballard: "Time of Passage" (fra *The Overloaded Man* (1967)). Filmatiseringen af Harold Pinters teaterstykke *Betrayal* (1983) synes at være det første filmiske eksempel, men i de senere år er flere andre kommet til. F.eks. *Irréversible* af Gaspar Noé (2002), *Memento* af Christopher Nolan (2000), Chang-Dong Lees *Bakha Satang* (1991, engelsk titel: *Peppermint Candy*) og François Ozons *5x2* (2004). Det bør bemærkes, at Chatman putter *Memento* i en anden kategori kaldet udvider 'flashbacked' omvendning, formentlig fordi en del af filmen (de sort-hvide sekvenser), bevæger sig fremad.
- 4 Martin Amis' roman *Times Arrow* (1991) og Ilse Aichingers novelle "Spiegelgeschichte" (1952) er kanoniserede eksempler. Førstnævnte tilhører den kategori, som inkluderer den antonymiserende strategi, imens sidstnævntes omvendning kun er temporal. Vi finder endvidere kontinuert omvendning i Philip K. Dicks *Counter-Clock World* (1967). Der er ikke mange filmiske eksempler, selvom baglæns afspilning af sekvenser ofte ses i komiske genrer og i tegnefilm. Chatman kommenterer på en tjekkisk film af Oldrich Lipsky: *Stastny Konec* (1968, engelsk titel: *Happy End*).

kommer klarest til udtryk i fejringen af det mirakel, der udspiller sig i Auschwitz, hvor mennesker skabes ud af asken.

Men det synes mere tvivlsomt, at de kontinuert omvendte eksempler også er mere “genstridige gåder” (ibid.) end de episodiske, eller at de episodiske, som Chatman hævder, er de “mindst udfordrende at læse” af de to (Chatman 34). Episodiske omvendinger anvender som udgangspunkt ikke deciderede antimimetiske strategier, men foruden at tvinge os til at rekonfigurere begivenhedsrækken, sætter de os i en position, hvor vi partout må overveje betydnings- og progressionsmønstre, som ikke ville være præsent, hvis den samme historie var blevet fortalt forfra. Disse kompleksiteter vil jeg illustrere om lidt ved at analysere en episodisk omvendt film, nemlig Gaspar Noés *Irréversible* (2002). Men først en kort ekskurs til nogle af de overvejelser, der er gjort omkring forholdet mellem liv og fortælling, forlæns og baglæns.

Forlæns, baglæns og narrativt begær

Søren Kierkegaard citeres ofte for sentensen, at ‘livet leves forlæns, men må forstås baglæns’. I *Afen endnu Levendes Papirer* (1834), skriver han f.eks.:

“[...] for den, der ikke tillader sit Liv altfor meget at futte ud, men saavidt som muligt søger at føre dets enkelte Yttringer tilbage i sig selv igjen, maa der nødvendigvis indtræde et Øieblik, i hvilket [...] Livet forstaaes baglænds gjennem Ideen.” (Kierkegaard vol 1, 35f.)

Nu kan Kierkegaard næppe betragtes som en narratolog, men hans forståelse af forholdet mellem kronologi og betydning, mellem begivenhedsforløb og fortælling, er ikke desto mindre forholdsvis tæt på den forståelse af narrativ lukning eller afslutning, narratologien har arbejdet med i mange år. Og det hvad enten det er i de apokalyptiske forestillinger, Frank Kermode diskuterede i sin *The Sense of an Ending* (1967); i Peter Brooks’ betragtninger over, hvordan vi anticiperer retrospektion, når vi beskæftiger os med fortællinger, hvad enten det er som fortæller eller modtager; eller i Walter Benjamins essay om fortælleren, hvor han blandt andet forklarer læserens interesse i historien og romanfiguren med følgende:

“En mand der døde som femogtredivårig [...] vil *for ibukommelsen* på et hvilket som helst punkt af sit liv fremtræde som en mand, der dør i en alder af femogtredivårig. Med andre ord: sætningen, som ingen mening giver for det virkelige liv, bliver uangribelig for det erindrede. Man kan ikke fremstille romanfigurens væsen bedre, end det sker i denne sætning. Den siger, at ‘meningen’ med romanfigurens liv først viser sig ud fra hans død. Imidlertid søger læseren faktisk mennesker, som kan give anledning til aflæsningen af ‘livets mening’. Han må derfor på forhånd være sikker på, at han vil opleve romanpersonernes død. Til nød den overførte: romanens afslutning. Men hellere den egentlige. Hvordan giver romanpersonerne til kende for læseren, at døden allerede venter på dem, og en ganske bestemt død, og det på

et bestemt sted? Det er det spørgsmål, som nærer læserens fortærende interesse i romanens handling.” (57f.)

Episodisk omvendte fortællinger forholder sig på en særlig måde til disse iagttagelser. Når historien fortælles baglæns, er man jo i en vis forstand nødt til at forsøge at forstå den forlæns. Som modtagere gives vi retrospektionens position fra start af og er derfor nødt til at anticipere prospektion – dvs. forudgribe den mening, der fører til ‘karakterens død’ (Benjamin) og plottets afslutning (Brooks).

Det er derfor også oplagt, at det, at læseren/beskueren gives resolutionen inden konflikten, giver grundlag for tragisk ironi: Når vi arbejder os baglæns igennem historien, forstår vi alle begivenheder og handlinger i henhold til deres udkomme; vi besidder en viden, karaktererne ikke har i situationen, og kender derfor til konsekvenserne af deres valg. Men på den anden side, så ved vi ikke, hvor karaktererne kommer fra, eller hvad de ved. Vores interesse i begivenhederne er derfor mindre i resolutionen end i årsagen til den, i ‘livet’ i stedet for i ‘døden’, hvad enten det skal forstås bogstaveligt eller billedligt, som i Benjamins formulering.

Peter Brooks bemærkede, at hvis “motoren i fortællingen er begær, totaliserende, bygning af altid-større enheder af mening, da ligger de ultimative meningsdeterminanter *ved slutningen*, og narrativt begær er ultimativt, ubønhørligt, begær *efter slutningen*” (52). Denne tanke er essentiel for vores forståelse af fortællingers funktion – men hvordan skal vi forstå en slutning placeret ved vores indgang til fortællingen? Aristoteles lærte os at “slutningen er [...] det, der selv naturligt følger efter noget andet, enten nødvendigvis eller i reglen, medens intet andet følger efter det” (23). I de episodisk omvendte fortællinger ved vi måske nok, at slutningen er slutningen, men vi ved ikke på hvad. Vores narrative begær forløses først, når slutningen gøres til en narrativ slutning – dvs. gives en midte og (i sidste ende) en begyndelse. Men det synes også åbenlyst, at begæret ændrer form. I stedet for at være et begær efter slutningen, da er det drevet af ønsket om at kende årsagerne til slutningen; et begær efter ‘øjeblikket’ eller den ‘idé’ (for at tale med Kierkegaard), som lader os forstå slutningen som den begivenhed, der afslutter en begivenhedsrække, om hvilken vi, paradoksalt sagt, kun kender det, der vil komme, ikke det, der er sket.

Hvordan dette udspiller sig, vil vi nu undersøge ved at kigge på Gaspar Noés *Irréversible*.

Skæbnebestemthed og kontingens: Irréversible

Irréversible er en hævnhistorie. I filmen følger vi et ungt par, Alex (Monica Belluci) og Marcus (Vincent Cassel), og Alex’ tidligere elsker Pierre (Albert Dupontel) igennem en dag. De tre skal til en fest sammen, og umiddelbart inden finder Alex ud af, at hun er gravid. Hun fortæller ikke Marcus om det. Til festen bliver Marcus temmelig beruset og ubehagelig, imens Pierre forsøger at tale ham til fornuft. Alex forlader festen alene, men bliver voldtaget og gennembanket i en fodgængertunnel af en per-



Figur 1: Screenshots fra den afsluttende sekvens af *Irréversible*. Inden der klippes over til det sovende par, alluderes der til den røde tunnel.



Figur 2: Lighederne mellem de 'to tunneller' i *Irréversible*; tunnelen, hvor Alex voldtages, og gangen til badeværelset, hvor hun tager en graviditetstest, får beskueren til at overveje parallelle 'storylines'.



Figur 3: De visuelle ligheder imellem de røde skilte – 'Passage'-skiltet, 'Club Rectum'-skiltet og graviditetstestpakken – understøtter muligheden for sidestillede 'storylines'.

son, der går under øgenavnet "Bændelormen" (Jo Prestia). Da Marcus få minutter senere finder ud af, hvad der er sket, indleder han en frenetisk jagt på Bændelormen. Pierre forsøger at få ham til at komme til fornuft, men uden held, og de to mænd ender deres menneskejagt i en sadomasochistisk bøsseklub kaldet "Club Rectum". Her forveksler de Bændelormen (som dog er til stede) med en anden, som Marcus angriber; Marcus overmandes, får brækket sin arm og bliver næsten voldtaget, da Pierre blander sig og smadrer den anden persons hoved med en brandslukker. Pierre føres bort af politiet og Marcus i en ambulance. Således forløber historien, men den fortælles/afspilles altså i episodisk omvendt rækkefølge, således at vi bevæger os fra kaos, død og ødelæggelse henimod kærlighed, harmoni og moderskab. Denne bevægelse udtrykkes også i kameraarbejdet, som fremstår som én lang, ubrudt ind-

stilling for hver sekvens. I filmens første sekvenser (som altså tilhører den kaotiske, destruktive del), er kameraet i konstant bevægelse – hvirvler rundt, tilter, slingrer, taber ofte personerne ud af perspektivet, etc. Men i den nærmest ubærlige ni minutter lange voldtægtsscene, falder kameraet til ro og tvinger os til at se overgrebet direkte. Herefter – hvor vi kommer ind i de mere harmoniske sekvenser af fortællingen – bliver kameraarbejdet mere roligt og medierende, og derfor mindre synligt, med undtagelse af skiftene mellem sekvenserne. Her bliver kameraet levende igen.

Irréversible åbner med en slags pro- eller epilog (alt afhængig af om vi anskuer den på sjuzhet- eller fabulaniveauet), hvor to ældre mænd uden anden rolle i fortællingen taler sammen.⁵ Den første hævder, at “tiden ødelægger alt,” og han fortæller derefter den anden, hvordan han fortryder at have haft et seksuelt forhold til sin datter, som sendte ham i fængsel og lod ham miste alt, inklusiv datteren. Den anden mand beder ham slappe af og hævder, at “der ikke findes ugerninger, kun gerninger.” “Vi laver en bommert,” siger han og fortsætter, “og bagefter kalder de det en stor forbrydelse.” I filmen sættes disse to tidsforståelser i dialog. På den ene side konfronteres vi med en forståelse af tiden, hvor den ødelægger alt – tiden er dommeren, og den rammer uundgåeligt den skyldige. På den anden side præsenterer filmen os for en forståelse, i følge hvilken det er konteksten, der bestemmer, om noget er godt eller skidt. Hvor det første perspektiv hævder en reel årsags-virkningskausalitet, fastholder det andet en begivenhedernes fundamentale singularitet – men medgiver, at konteksten vil underkende denne singularitet.

Anskuer vi *Irréversible* igennem dette perspektiv, er det mest påfaldende aspekt ved dens fabula, at den primært består af en lang række tilfældigheder og meget lidt ‘stærk’ kausalitet. At Alex ender som voldtægtsoffer er et spørgsmål om tilfældighed og uheldige omstændigheder. Ligeledes forholder det sig med det, at Pierre og Marcus ender med at fange og dræbe den forkerte person, og at det er Pierre og ikke Marcus, der ender som drabsmand. Der er – ved første øjekast – ingen narrativ eller fatalistisk motivation for disse udkommer. Vi kan evt. gå så vidt som at hævde, at *Irréversible* nærmest er uden narrativitet, forstået som meningsskabende kausaltemporale relateringer af begivenheder.

Men dette gør sig kun gældende, når vi anskuer fortællingen under hensyntagen til den kronologiske rækkefølge af begivenhederne, for tager vi den omvendte sekventialisering med i betragtningen, ændrer historien sig. På grund af brutaliteten i skildringen af Pierres drab af manden, han mener er voldtægtsforbryderen, og i voldtægtsscenen, tilskriver vi fatalisme til en stor del af de ellers umiddelbart tilfældige detaljer i fabulaen, og det omvendte plot kan meget vel beskrives som en fremstilling af alt, der senere vil blive fortrudt: Marcus’ opførsel ved festen (den primære grund til at Alex forlader den alene); hans udtrykte ønske om at have analsex med hende (hun voldtages analt); hans hånd omkring hendes hals, imens de sidder i metroen (hun udviser utilpashed, og hans gestus minder beskueren om voldtægtsscenen, hvor Bændelormen indtager samme position); hendes graviditet og hans manglende

5 Den ene karakter/skuespiller er dog hovedperson i Noés 1998-film *Seul contre tous*.

entusiasme, da hun indvier ham i muligheden. At ‘tiden ødelægger alt’, gøres hér meget tydeligt, idet vi som beskuere forstår hver enkelt lille detalje på baggrund af de fremtidige begivenheder, hver lille gerning som en misgerning. Men i kraft af, at ethvert tegn på indskrevet fatalisme er uhyre forsigtigt, nærmest usynligt, er vi samtidig klar over, at vi indgår i et spil med *post hoc ergo propter hoc*-fejlslutningen. Her bliver den anden ældre mands ‘visdom’ illustreret: “Vi laver en bommert, og bagefter kalder de det en stor forbrydelse.” Det er historien, som dømmer, om det, vi har gjort, er godt eller dårligt, virkningen der determinerer årsagens betydning. Benjamins ord om, at en mand, som dør i ung alder, for ihukommelsen altid vil være en mand, der døde i en ung alder, ligegyldigt hvor tilfældig årsagen til denne død ellers er, beskriver vores oplevelse meget præcist.⁶

Dette er dog ikke den eneste måde, vi kan forstå filmen på. I filmens afsluttende sekvens (som er fabulaens begyndelse), gives vi andre muligheder for at lukke den narrative struktur. Da Marcus og Alex vågner, ryster Marcus sin højre arm og siger, at han ikke kan mærke den, og Alex fortæller ham, at hun har haft en mærkelig drøm om at gå ind i en rød tunnel, der delte sig i to, og hun (og indirekte også Marcus) forudgriber dermed de fremtidige begivenheder: Marcus’ arm vil blive brækket senere, og Alex vil gå ned i en rød tunnel, der faktisk deler sig i to ved indgangen. I første omgang fortolker vi dette som en bekræftelse af den strategi, vi har fulgt i ovenstående afsnit, for så vidt at skæbne og forudsigelse nu synes at være en aktiv regel i fabulastrukturens logik. Set fra dette perspektiv er forestillingen om at “tiden ødelægger alt” en endnu mere kompromisløs erklæring, end vi først antog, idet den ikke blot refererer til, hvordan hukommelsen ødelægger fortiden, eller hvordan tiden dømmer vores ugerninger, men mere generelt til, at tiden er en proces, der uvilkårligt vil føre til destruktion.

Denne forståelse styrkes af filmens overordnede metafor, nemlig fordøjelse, men udspillet baglæns. De to ældre mænd, vi møder ved filmens begyndelse, lader sig bedst beskrive som ‘menneskeligt affald’ – fordrukne, uden ejendele (en af dem er endda nøgen), uden familie og uden værdier eller moral. Det er derfor ikke overraskende, at vi finder dem lige uden for Club *Rectum*. Marcel og Pierre trænger ind i *Rectum* for at finde Bændelormen og jage ham ud af ‘tarmene’, men de fejler og bæres selv ud som menneskeligt affald. Også voldtægtsscenen bærer spor af fordøjelsesmetaforen: Alex går ned i den røde fodgængertunnel (endnu en tarm lignende lokalitet) og løber ind i Bændelormen, som, efter at være trængt ind i hendes anus, banker hende og efterlader hende sønderslået. Fordøjelsen ødelægger alt og efterlader kun affald. Og invaderes fordøjelsessystemet af en parasit (som bændelormen), forstyrres den ellers naturlige proces – den inficeres og accelereres måske endda. Men ligegyldigt hvad, så vil vi ende som menneskeligt affald, som

6 I en artikel, hvor filmen fortolkes igennem Gilles Deleuzes begreb ‘time-image’ og Leo Bersanis teori om den homoerotiske ‘jouissance’ betragtet som ‘selvødelæggelse’, argumenterer Eugenie Brinkema overbevisende for, at omvendingen kan forstås igennem den klassiske psykoanalytiske traumelogik, som er formuleret i begrebet *Nachträglichkeit*: “Traumets udskudte handling, med hvilket et initialt mentalt sår aktiveres efter begivenheden” (Brinkema 42).

de to gamle mænd, synes filmen at sige, og dette forklarer også det forstyrrende, urolige kameraarbejde i filmens første halvdel, som mest af alt giver indtryk af en flue, der betragter begivenhederne – og som vi ved, tiltrækkes fluer af affald.

Men denne fatalistiske forståelse er ikke det eneste mulige udkomme af filmens afsluttende sekvens. Den indeholder også signaler, som modsætter sig tolkningen. Sekvensen åbnes med billeder af noget, der alluderer den røde tunnel, inden der klippes over til det sovende par (se billede 1, figur 1). Tunnelbilledet har egentlig ikke en 'naturlig' plads i filmens sjuzhet, men da Alex nævner sin drøm om tunnelen, tilskyndes vi til at naturalisere det ved at betragte det som et introspektivt glimt ind i Alex' sind. En konsekvens heraf er, at vi er nødt til at overveje, om hele den forudgående del af filmen skal betragtes som del af denne drøm, og hvorvidt Marcus' følelsesløse arm antyder, at de på mystisk vis har delt drømmen. Hvis så, da skal den afsluttende sekvens ikke betragtes som den første i fabulastrukturen, men er faktisk placeret korrekt, for så vidt at den rammesætter de foregående sekvenser. Desuden giver denne formodning os en ramme, der lader os forstå filmens afsluttende scene: Kameraet forlader Alex på sofaen igennem et tilt og vender tilbage til hende, men nu på sengen og påklædt. Her forlader det hende igen, men finder hende efterfølgende på en plæne med legende børn omkring sig og læsende *An Experiment with Time* af John William Dunne. Vi hører Beethovens 7. symfoni som underlægningsmusik, og kameraet drejer hurtigere og hurtigere rundt om sig selv, indtil billedet går over i sort i en stroboskopeffekt og en infernalsk larm, imens et hurtigt omdrejende billede af en galakse svagt viser sig. Til slut vises teksten: *LE TEMPS DETRUIT TOUT* (tiden ødelægger alt).

Man kan forstå denne scene som visende Alex' 'virkelige' fremtid: Det er muligt, at hun valgte den forkerte tunnel i drømmen, men den anden er stadig åben i livet. Således lader tunnelen sig heller ikke kun relatere metaforisk til fordøjelsessystemet, men også til fødselsvejen, og tolkningen understøttes af den farvemæssige lighed mellem tunnelen og den gang, der leder ned til badeværelset i Alex' lejlighed, hvor hun erfarer, at hun er gravid (se figur 2), og af ligheden mellem 'Passage'-skiltet i tunnelen, Club Rectums skilt og teksten på den graviditetstest, Alex tager (figur 3). Filmen peger på andre stier, andre historier end dem, vi fulgte i begyndelsen.

Men når vi først har åbnet for muligheden for introspektive sekvenser, kan forholdet jo også være modsat: At det er den afsluttende scene med den gravide Alex i parken, der er introspektiv, dvs. Alex' forestilling om sin fremtid. Men da skæbnen er fastlagt, og drømme kan fortælle os, hvor vi skal hen (som den bog Alex læser i parken hævder), så vil denne drøm om det gode liv aldrig blive en realitet, og i stedet vil hun ende i tidens destruktive fordøjelsessystem. Denne forståelse kommer i stand i kraft af stroboskoplysets tilbagekomst (det findes også i begyndelsen af filmen) og understøttes af teksten, der gentager den pædofiles budskab: "Tiden ødelægger alt."

Det er selvsagt en vigtig kvalitet ved filmen, at den lader begge muligheder stå åbne, og selvom den slutter med at gentage den pædofiles triste visdom, da

gør den det op imod et bagtæppe af vitalitet, uskyld og fertilitet. Det er muligt, at fortællingen på fabula-niveau udvikler sig hen imod altings slutning. Men på szuzhet-niveauet er bevægelsen den direkte modsatte. Her bevæger vi os fra gamle og depraverede mænd til moderskab og uskyld; fra vold og ødelæggelse til omsorg og menneskelighed.⁷ Men selvom vi føler den vitale kraft i disse bevægelser i filmen, da er de alle placeret i en ramme af tab og destruktion. Tab og destruktion var der først, også selvom de først blev effektueret i slutningen, som i bogstavelig forstand altid-allerede er der i et tilfælde som dette. Livet leves forlæns, men forstås baglæns, som Kierkegaard hævdede.

Konklusion: Baglæns?

Og så alligevel: En af de store værdier ved den slags omvendte fortællinger, vi her har haft i fokus, er, at de viser os, at det ikke nødvendigvis er helt så simpelt som så. Kierkegaard selv kom til en lignende konklusion ca. 10 år efter sin bog om H.C. Andersen, som det tidligere citat var taget fra. I journalen fra 1843, skriver han følgende:

“Det er ganske sandt, hvad Philosophien siger, at Livet maa forstaaes baglænds. Men derover glemmer man den anden Sætning, at det maa *leves* forlænds. Hvilken Sætning, jo meer den gjenomtænkes, netop ender med, at Livet i Timeligheden aldrig ret bliver forstaaeligt, netop fordi jeg intet Øieblik kan faae fuldelig Ro til at indtage Stillingen: baglænds.” (Kierkegaard vol. 18, 194)

Selvom Kierkegaard taler om det virkelige liv og ikke fiktion hér, så illustrerer hans tankefigur meget fint paradokserne, den omvendte sekventialisering rejser i den her behandlede film. Filmen om ikke afviser, da i hvert fald modarbejder en overordnet idé, igennem hvilken vi kan komme til fuld forståelse angående, hvad vi har set, og den implementerer samtidig en spidsfindig form for tragisk ironi, hvor vi har kendskab til, hvad der vil ske for karaktererne, men ikke hvor eller hvad de kommer fra. Omvendte fortællinger inviterer læseren ind i et fortolkningspil, der består i en vekslen mellem åbning og afvisning, og hvor vi helt tydeligt gives positionen ‘baglæns’ fra første scene, men hvor vi ikke rigtigt kan bruge den til noget – måske fordi disse fortællinger gives til os i en bagvendt struktur og derfor skal forstås forlæns. Beskueren sættes i en situation, hvor bevidstheden om ens egen tilstedeværelse i den narrative strukturering er primær, og fortællingerne producerer, sammen med beskueren, en plotstruktur, hvor virkningen er årsagen til, at årsagen er årsag, og hvor årsagen er en virkning af virkningen. I den henseende er omvendte fortællinger af *Irréversibles* slags slet

⁷ Allan Cameron foreslår, at filmen kan anskues som “en bagvendt apokalyptisk fortælling: den begynder med Johannes’ Åbenbaring (helvedet i Rectum) og slutter med Genesis (undfangelsen af Alex’ barn såvel som scenen, i hvilken Marcus og Alex vågner sammen, en nøgen og uskyldig Adam og Eva).” (70).

ikke så langt fra Martin Amis', som først antaget, idet beskueren foranlediges til at omvende den kausale struktur og forstå den initiale begivenhed som den finale – udgangspunktet som resolutionen.

Dette bringer os tilbage til den indledende diskussion af, hvorvidt gennemført episodisk omvendte fortællinger, som Chatman og Richardson foreslog, er mindre komplicerede og mindre interessante, end den type kontinuerte omvendning vi finder i f.eks. Amis' *Time's Arrow*. Det skal ikke betvivles, at Amis' retrograde beskrivelse af nazi-lægen Odilo Unverdorben (som skifter navn til Hamilton de Souza, John Young og til slut til Tod Friendly) er et storartet kunststykke, og Chatmans detaljerede analyse af narrationen beviser til fulde bogens kompleksitet og kognitive udfordring af læseren. Men vi er også nødt til at erkende, at alle Amis' denaturaliserende anstrengelser har et temmelig ligefremt formål på det tematiske niveau: Op er ned, god er ond, forkert er rigtigt, etc., og vi kan måske endda gå så langt som til at hævde, at hvad Amis har at fortælle os, er beskrevet i udgiverens bagsidetekst til paperbackudgaven: "Tods liv suser baglæns imod det ene forfærdende øjeblik i moderne historie, hvor sådanne omvendinger giver mening." (Citeret i Chatman 49) Amis selv har udpeget denne tematiske motivation i et interview, hvor han siger, at Holocaust virkede som "den eneste historie, der ville give mening baglæns." (Chatman 52)

Om man værdsætter denne slags monotematiske og lidt belærende fortællinger over polytematiske fortællinger, hvor mening og betydning er til forhandling, er selvsagt et spørgsmål om smag, og jeg har ikke tænkt mig at indlede en diskussion af, 'hvis der er bedst'. Men jeg er overbevist om, at Chatman og Richardson overser vigtige kvaliteter ved den episodisk bagvendte struktur, når de anskuer kontinuerte omvendinger som mere "genstridige gåder" (Richardson) end førstnævnte, eller betragter dem som de "mindst udfordrende at læse" (Chatman). Ud fra det perspektiv, jeg har foreslået i denne artikel, er de måske de *mest* udfordrende at læse, hvis vi forstår læsning som en betydningskabende aktivitet. Denne forskel i kompleksitet kan illustreres, hvis vi kaster et blik på slutningerne af de to eksempler, vi sammenligner her.

Det er iøjnefaldende, at begge bruger slutningen af sjuzhet (dvs. begyndelsen af fabula) til at fremme en 'ekstra-omvendende' effekt. I *Irréversible* bliver vi givet mulighed for at revidere, hvad vi havde oplevet som en episodisk omvendning, og i stedet anskue den som en rammesat drømmerepræsentation. Effekten er, at vi mentalt bliver sendt tilbage igennem den fortælling, vi netop har gennemgået og fortolkningsmæssigt bearbejdet.⁸ *Time's Arrow* sender os også tilbage igen ved afslutningen af

8 Samme forhold gør sig i øvrigt gældende i både *Memento* og *5x2*. I førstnævnte bliver vi afslutningsvis gjort opmærksom på, at den amnesiramte hævner Leonard måske slet intet projekt har, for så vidt at hele hans (antagende) fortid antastes, og man må som beskuer derfor genoverveje alt, man har fået præsenteret, og den narrative konstruktion, man har lavet omkring det. I sidstnævnte, som handler om et pars forhold, fra de mødes, og til de forlader hinanden, betragter man i lang tid den mandlige part, som den der er skyld i, at forholdet ikke holder. Men man bliver tvunget til at genoverveje denne forståelse, når man erfarer, at den kvindelige part har sex med en fremmed mand på parrets bryllupsnat og derfor (måske) planter et frø, der vokser til noget destruktivt senere.

fortællingen, men mere bogstaveligt, for så vidt at fortælleren pludselig oplever, at tiden begynder at bevæge sig fremad igen, da han observerer en pil, der flyver i den 'gale' retning – det vil sige med pilehovedet forrest. Tod Friendly er tilsyneladende fanget i et limbo og bliver sendt frem og tilbage i livet efter døden, uden at blive givet nogen mulighed for at få hvile. Det er således åbenlyst, at slutningen på *Time's Arrow* ikke, som det var tilfældet med de to andre eksempler, indbyder læseren til den samme fortolkende reorientering angående det, der er blevet fortalt. Vi kan måske endda hævde, at romanens unaturlige rækkefølge, kausalitet og værdisætten slet ikke kræver en aktiv naturalisering fra læserens side. Denne naturalisering udføres af teksten selv i henhold til den tematiske motivation for omvendingen.⁹

Nogen kunne selvfølgelig mene, at alt dette har mindre med 'episodisk vs. kontinuert omvendning'-diskussionen at gøre, end med nogle specifikke egenskaber ved de eksempler, vi her har i fokus, men jeg er enig med Chatman, når han konkluderer, at en "stærk tematisk motivation er nødvendig for at godtgøre brugen af den [den kontinuerte omvendning]", hvis ikke resultatet blot skal blive gags og slapstickscenarier. Det samme krav synes ikke at gøre sig gældende for episodiske omvendinger, for så vidt at de etablerer en mere åben struktur. Vi kan derfor hævde, at hvad der virkelig adskiller kontinuert fra episodisk bagvendt narration er, at sidstnævnte overlader transformationen fra begivenheder til fortælling til modtageren (beskueren eller læseren). Dette kan meget vel anskues som en 'naturalisering' af det 'unaturlige', for så vidt at vi bringer den 'unaturlige' narrative rækkefølge til hvile ved at producere en fortolkende og narrativerende ramme til den. Men idet den tematiske motivation for de episodiske omvendinger, i hvert fald i de eksempler, vi har undersøgt hér, er hævdelser af kontingensens dominans over skæbnen og af menneskets grundlæggende evne til at tilskrive progression og kausale mønstre til historie og omgivelser for derved at skabe mening i det, der virker meningsløst, orden i det, der er kaos,¹⁰ kan vi lige så vel forstå det som en *denaturalisering* (at skabe mening i) af det *naturlige* (virkeligheden som meningsløs). Mon ikke det var i den retning, Kierkegaard sigtede, da han konkluderede, at "Livet i Timeligheden aldrig ret bliver forstaaeligt, netop fordi jeg intet Øieblik kan faae fuldelig Ro til at indtage Stillingen: baglænds"?

LITTERATURLISTE

"Unnatural Narratology". December 22 2009. <<http://www.nordisk.au.dk/forskningscentre/nrl/unnatural>>.

Alber, Jan. "Impossible Storyworlds – and What to Do with Them." *Storyworlds. A Journal of Narrative Studies* 1 (2009): 79-96.

9 Chatmans analyse viser (omend kun indirekte), at den virkelige gåde i *Time's Arrow* er fortællerens splittede personlighed mere, end det er omvendingen af begivenhedsfølget. Se også Alber 85.

10 Det bør tilføjes, at både *Memento*, 5x2 og i nogen udstrækning *Peppermint Candy* har sammenlignelige temaer.

- Alber, Jan. "The Diachronic Development of Unnaturalness. A New View on Genre." *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*. Red. Alber, Jan and Rüdiger Heinze. *Linguae & Litterae / Publications of the School of Language and Literature Freiburg Institute for Advanced Studies* 9. Berlin: De Gruyter, 2011. 41-67.
- Alber, Jan, et al. "Unnatural Narratives, Unnatural Narratology. Beyond Mimetic Models." *Narrative* 18.2 (2010): 113-36. (Dansk udgave findes i dette nr. af K&K, side 7-33).
- Aristoteles. *Poetik*. Overs. Helms, Poul. Filosofibiblioteket. Kbh.: Hans Reitzels Forlag, 1992.
- Barthes, Roland. "Introduction to the Structural Analysis of Narratives." *Roland Barthes: A Barthes Reader*. Red. Sontag, Susan. London: Vintage, 1993 [1966]. 251-95.
- Brinkema, Eugenie. "Rape and the Rectum: Bersani, Deleuze, Noé." *Camera Obscura* 58 20.1 (2005): 32-57.
- Brooks, Peter. *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992 (1984).
- Cameron, Allan. "Contingency, Order, and the Modular Narrative: 21 Grams and Irreversible." *Velvet Light Trap: A Critical Journal of Film & Television*. 58 (2006): 65-78.
- Chatman, Seymour. "Backwards." *Narrative* 17 (2009): 31-55.
- Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London: Routledge, 1975.
- Fludernik, Monika. *Towards a 'Natural' Narratology*. London; New York: Routledge, 1996.
- Kierkegaard, Søren. *Søren Kierkegaards Skrifter*. Red. Cappelørn, Niels Jørgen. København: Gad, 1997.
- Labov, W. og J. Waletzky. "Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience." *Essays on the Verbal and Visual Arts*. Red. Helm, J. Seattle, WA: American Ethnological Society (University of Washington Press, distributor), 1967. 12-44.
- Phelan, James. *Living to Tell About It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca: Cornell University Press, 2005.
- Richardson, Brian. "Beyond Story and Discourse. Narrative Time in Postmodern and Nonmimetic Fiction." *Narrative Dynamics. Essays on Time, Plot, Closure and Frames*. Red. Richardson, Brian. Theory and Interpretation of Narrative. Columbus: Ohio State University Press, 2002. 47-63.
- Todorov, Tzvetan. *Grammaire Du Décameron*. Approaches to Semiotics 3. The Hague: Mouton, 1969.