

Gensyn med vennerne - en revurdering af intertekstualitetens funktion i *Pulp Fiction*

Af [HELLE KANNIK HAASTRUP](#)

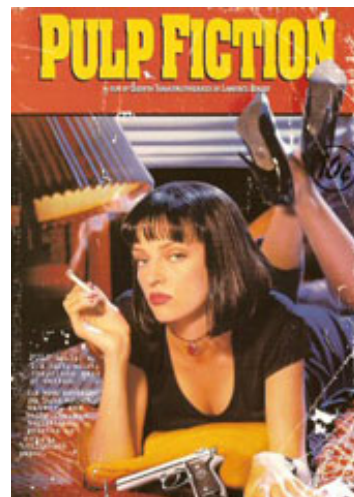
Den traditionelle karakteristik af filmens brug af intertekstualitet som æstetisk funktionelt virkemiddel er, at det har en distancerende funktion. Quentin Tarantinos Pulp Fiction (1994) er efterhånden blevet standardeksemplet på en postmoderne og netop distancerende brug af intertekstualitet. Jeg vil i denne artikel argumentere for, at det modsatte ofte er tilfældet også i Pulp Fiction. Jeg mener, at den måde som Pulp Fiction også benytter intertekstualitet som funktionelt virkemiddel tværtimod bidrager til at forstærke tilskuerens indlevelse i de stereotype karakterer.

De stereotype karakterer – 'with a twist'

Mange af karaktererne i Quentin Tarantinos *Pulp Fiction* er 'urealistiske' personer, som er placeret i en realistisk kontekst. De to hitmen Vincent (John Travolta) og Jules (Samuel L. Jackson) er jakkesæt-klædte noir-helte, som alligevel er fremmede fugle i det solbeskinnede Los Angeles. Her er ingen regnvåde gader eller konkretiseret moralsk mørke, som vi kender det fra den klassiske film noir. Det moralske centrum er forvrænget. Forvrænget fordi tabet af menneskeliv ifølge filmens univers ikke giver stof til eftertanke, men er anledning til stress over at der skal gøres rent. Her er det vigtigt at huske på, at *Pulp Fiction* også er en komedie, et forhold som bidrager til at 'forklare' den nonchalante holdning til tab af liv. Modsat denne tilsyneladende manglende respekt for liv får det afgørende betydning for både bokseren Butch (Bruce Willis) og Jules at redde en anden persons liv eller på mirakuløs vis selv at redde livet. Butch redder sin dødsfjende gangsterbossen Marsellus (Ving Rhames) fra en skæbne værre end døden. Og Jules (og Vincent) overlever at blive skudt på 'point blank'. For Butch resulterer redningen af liv i en forsoningsaftale med Marsellus, og for Jules, at han vil afslutte karrieren som hit man og "walk the earth".

Omvendingen af stereotyper fra den klassiske noir kommer til udtryk i karakteriseringen af femme fatalen Mia (Uma Thurman) og gangsterbossen Marsellus. Mia er stilfuld, forførende og lillepigeagtig med sin milkshake. Og Vincent falder for hende, hvilket han diskuterer med sig selv på toiletet, og først da bliver Mia rigtig 'fatal'. Da Vincent kommer ind i stuen, er hun kommet til at sniffe hans heroin i den tro, at det var kokain og giver dermed sig selv en overdosis. Vincent ved, at hans dage er talte, hvis Mia dør, og han får liv i hende ved, med sin pushers hjælp, at hamre en sprøjte i hjertet på hende.

Handlingen i *Pulp Fiction* foregår i det kriminelle miljø med den magtfulde gangsterboss, den smukke femme fatale, og de stilfulde lejemordere. Men alligevel taler karaktererne om helt almindelige ting, og det er ikke en del af den traditionelle genrestereotype. Vincent og Jules ved, at de selv er typer. "Let's get into character", som Jules siger til Vincent, inden de skal 'på arbejde'. De to kollegaer taler sammen, næsten som almindelige mennesker ville gøre det, med diskussioner om moralske og etiske grænser i forhold til sex og mad, samtidig med at de i forhold til at tage andres liv overhovedet ikke har nogen skrupler. Det er denne sammensathed, der gør dem til unikke karakterer, selvom



Pulp Fiction (1994).

de er stereotyper.

Iboende intertekstualitet

Jeg skelner overordnet mellem to former for intertekstualitet. Først og fremmest er der forskel på, om man analyserer intertekstualitet som en relation mellem flere tekster (den relationelle intertekstualitet), eller om man analyserer, hvordan intertekstualiteten fungerer i den enkelte tekst (den iboende intertekstualitet). Det betyder, at den relationelle intertekstualitet f.eks. er en analyse af en filmatisering, hvor det er relationen mellem bog og film, som analyseres. I den iboende intertekstualitet analyserer man, hvordan en enkelt film bruger intertekstualitet som æstetisk virkemiddel i den filmiske fortælling.

Denne iboende intertekstualitet, som kan analysere intertekstualitetens funktion som æstetisk virkemiddel i den enkelte film, kan opdeles i det, jeg kalder for henholdsvis eksplicit og implicit iboende intertekstualitet. Den eksplicitte iboende intertekstualitet lægger op til, at tilskueren både kan genkende referencen eller citatet, fordi det bliver tydeliggjort (tekstgenkendelse), men også til at tilskueren kan genkende den måde, som karaktererne bruger fiktionen på (brugsgenkendelse).

Implicit iboende intertekstualitet er ikke tydeliggjort på samme måde som den eksplicitte – den er nemlig implicit, og det betyder, at den implicitte iboende intertekstualitet er fuldstændig afhængig af tilskuerens kulturelle referenceramme. Og at den implicitte iboende intertekstualitet derfor kun kan lægge op til tilskuerens tekstgenkendelse.

”Jack Rabbit Slims”

Den mest konkrete manifestation af den iboende intertekstualitet er Vincents date med Mia på retro-restauranten ”Jack Rabbit Slims”. Vi ser Vincent slentre døsig rundt i lokalet, som er fyldt med Hollywoodmemorabilia. Han ser på væggene, hvor der bl.a. hænger gamle filmplakater, som fortrinsvis er fra independentproducenten Roger Cormans exploitationfilm. Tilskueren bliver dermed gennem Vincent opmærksom på de mange eksplicitte iboende intertekstuelle referencer. Selv tjenerne på restauranten er klædt ud som filmstjerner fra Hollywoods Golden Age: Marilyn Monroe er iklædt hvid plisseret kjole som i Billy Wilders *The Seven Year Itch* (1955), og der blæses endda luft op under skørtet som i den velkendte scene fra filmen. James Dean serverer skrutrygget i rød lumberjacket og med et plaget ansigtsudtryk, som vi kender ham fra Nicholas Rays *Rebel Without a Cause* (1955).

Også maden på menukortet har referencer til instruktører og stjerner fra det klassiske Hollywood. Vincent vælger f.eks. at bestille en Douglas Sirk steak ”bloody as hell”, og Mia får en Martin og Lewis milkshake (Dean Martin og Jerry Lewis). Da Mia udpeger, at der er to tjenere, som er klædt ud som Marilyn Monroe, konstaterer Vincent, at kun den ene er Marilyn Monroe, den anden er Mamie van Doren, og han tilføjer så, at Zsa Zsa Gabor må have fri i dag. Mia er passende imponeret, og Vincent replicerer ”I have my moments!”.

Sekvensen hos Jack Rabbit Slims viser, at fiktionens karakterer genkender referencer til film og dermed ekspliciteres de iboende intertekstuelle referencer. Det er også de referencer, som de diskuterer indbyrdes. På denne måde træder Vincent i karakter som en sand filmbuff på daten med Mia. Selvom Vincent kalder ”Jack Rabbit Slims” for ”a waxmuseum with a pulse”, så værdsætter han restaurantens tema og kan sine blondiner på fingrene. Sekvensen bliver et elegant eksempel på, hvordan *Pulp Fiction* bruger eksplicit iboende intertekstualitet og lægger op til både tekst- og brugsgenkendelse. Også i begyndelsen af filmen har vi fået Vincent præsenteret som en rejsende, der værdsætter og er opmærksom på internationale og kulturelle forskelle, inden for den globale fastfoodkultur. ”It’s the little differences”, som han siger.

Efter bøffer og milkshakes på ”Jack Rabbit Slims” viser det sig, at der bliver afholdt en dansekongurrence. Mia vil ikke bare danse med

Vincent, hun vil vinde konkurrencen. I denne scene skifter den eksplicit iboende intertekstualitet karakter, fra referencer til Hollywoods Golden Age, som Vincent kender, til tekstgenkendelsen af den implicite iboende intertekstualitet. Nu er det tilskueren, som skal genkende den implicite reference.

Da Vincent træder ud på dansegulvet, er det nemlig en reference til John Badhams *Saturday Night Fever* (1977) og Randal Kleisers *Grease* (1978). To danse- og musikfilm, som gjorde skuespilleren John Travolta til teenageidol sidst i 1970'erne. Begge film har som klimaks en dansekonkurrence, som skulle vindes af Travoltas karakterer, henholdsvis Tony Manero og Danny Zuko. Da Mia og Vincent skal danse, er det primært Travolta og ikke Vincent, som vi skal se danse med succes, hvilket han ikke har gjort siden 1970'erne. Hans krop er heller ikke den samme, men Vincent går pligttopfyldende til opgaven. Vincent og Mia danser eller twister på en cool og koncentreret facon.

Hvor det før var Vincent, som var den, der kunne genkende filmstjerner, er det nu tilskueren, der kan genkende den dansende Vincent, som Travolta. På den vis bliver Travolta 'stjerne på dansegulvet igen', ligesom dengang. Dansescenen er samtidig et godt eksempel på sårbarheden i anvendelsen af implicit iboende intertekstualitet. Når der kun lægges op til tekstgenkendelse, forudsættes kendskabet til de to Travolta-film, og hvis ikke man har dette kendskab, så får scenen slet ikke den prægnans, som den har, hvis disse film og Travolta er en del af den kulturelle referenceramme.

Den iboende intertekstualitets funktion i *Pulp Fiction* er en elegant leg med tilskuerens kulturelle referenceramme. En leg, som har en ganske særlig karakter i denne film, fordi både karaktererne og tilskueren 'tekstgenkender': I "Jack Rabbit Slims" genkender film-buff'en Vincent referencer bl.a. til gamle Hollywood-stjerner. Vi, som tilskuere, bruger tekstgenkendelsen til at genkende den dansende Travolta og brugsgenkendelsen til at genkende Vincents og Mias samtale som handler om filmstjerner, film og tv-serier. Vincent, Mia og Jules er karakterer, som vi 'holder med', og den sympati, som vi har til overs for dem, forstærkes af den eksplicite iboende intertekstualitet. Fiktionsbrugen bliver i *Pulp Fiction* brugt til at gøre de stereotype karakterer troværdige og realistiske. Det er især dialogen, som har den funktion, at vi som tilskuere oplever "a welcome feeling of recognition" (Andrew, 315). Tilskueren føler sig ikke bare velkommen, men også hjemme, fordi man genkender brugen af fiktioner f.eks. gennem referencer, som Vincent gør på "Jack Rabbit Slims"-restauranten.

Indbygget kultagtig receptionsmodus

Pulp Fiction henvender sig til en generation, som er fortrolig med nutidens film- og mediekultur. Det er en film, der giver udtryk for en velbevandrethed inden for populærkulturen, både gennem karaktererne og i filmens overordnede æstetiske form og indhold. En type af film, der ofte forudsætter, at publikum har en kulturel referenceramme opfyldt af både amerikanske og europæiske film og tv-fiktioner. Karakteristisk for *Pulp Fiction* er en involvering af populærkulturen som en væsentlig referenceramme også i karakterernes erfaringsrum. Den amerikanske audiovisuelle fiktion deles med resten af den vestlige verden, som dermed også næsten er i besiddelse af den samme kulturelle referenceramme som det amerikanske publikum. Og som derfor også kan have glæde af at genkende den eksplicite iboende intertekstualitet i amerikanske genrefilm. *Pulp Fiction* er en film, som dyrker genkendelsens glæde og forudsætter den populærkulturelle fortrolighed hos sit publikum.

Umberto Eco karakteriserer kultfilmen som et bevis for, at "cinema comes from cinema" (Eco, 447), og det passer på sin vis også på *Pulp Fiction*, men den viser os også, hvordan film og fiktioner bruges i virkeligheden. Det særlige ved *Pulp Fiction* er, at den både lever op til kravene for, hvordan en kult-film skal være skruet sammen, men filmens karakterer er også selv filminteresserede (Vincent) og mediebevidste (Jules). Det er en film, som også handler om, hvordan vi

ude i virkeligheden bruger film (og fiktioner) til både at forstå hinanden og verden.

Kultfilmen kan ses som karakteristisk for nutidens film- og mediekultur i mere bred forstand. Det drejer sig ikke kun om en eksklusiv lille gruppe af fans, som Timothy Corrigan uddyber i *A Cinema Without Walls*. Dannelsen af film-kultur og denne særlige måde at se film på forklarer Corrigan med, at kult primært må være resultatet af mediekulturens i princippet ubegrænsede adgang til audiovisuelle fiktioner (Corrigan, 81). Corrigan lægger sig dermed i forlængelse af Jim Collins' karakteristisk af hyperbevidstheden, men også af Anthony Giddens opfattelse af medierede erfaring, som kendetegnende for film- og mediekulturens brugere. *Pulp Fiction* kommer, som anvender af den iboende intertekstualitet, også til at være en æstetisk inkarnation af, hvordan vilkåret omsættes til konkrete æstetiske udtryk for netop denne erfaring.

Ikke alle film er kultfilm, men kultfilm har overordnet det tilfælles, at de handler om det, Corrigan kalder "the performance of the spectator" (Corrigan, 88). I princippet kan alle film gøres til kult-film, afhængig af øjnene der ser. Den 'performance' eller oplevelsesmodus, som konstituerer kultfilmreceptionen, kan lægges ned over alle værker. I opsummeret form er kultperformance, ifølge Corrigan:

1. at udvælge (dvs. selv at kontrollere og bestemme sin identitet på tværs af det etablerede).
2. at gense (dvs. at dyrke og føle sig hjemme) og
3. at citere (dvs. at 'performe', at kunne noget, at være god til noget).

Denne karakteristik af kultperformance passer som fod i hose på den fiktive karakter Vincent i *Pulp Fiction*. Og man kan sige, at *Pulp Fiction* er et eksempel på en film, som er en kultfilm, fordi karaktererne selv dyrker kult-performance i forhold til film- og filmkultur. F.eks. som Vincent opfører sig i sekvensen hos "Jack Rabbit Slim's": Vincent har sine interesseområder og kan derfor genkende de Hollywood-stjerneudklædte tjenere og betragte de ophængte filmplakater med kendermine. Til gengæld ser Vincent ikke fjernsyn og ved derfor ikke, hvad en 'pilot-episode' er, det må Jules forklare ham. Vincent er med andre ord en kult-performer: han udvælger (han har specialviden om film og filmstjerner, især blondiner), han genser (han nyder tydeligvis at kunne genkende både filmplakaterne og tjenerne, der er klædt ud som filmstjerner hos "Jack Rabbit Slim's"), og han citerer (han nyder med sine referencer og sin viden at kunne imponere Mia).

I forhold til karakteren Vincent er det da også en pointe, at han markerer sin særstatus i nutidens mediekultur ved at proklamere, at han ikke ser fjernsyn og sætter alene derved sig selv i særklasse. I forhold til *Pulp Fiction* som helhed kommer bruddet med den veletablerede gode smag og ikke mindst almindelig moral til udtryk, i en appel til det absolut politisk ukorrekte, ved at kombinere humor og vold.

Gensyn og genkendelighed

I *Pulp Fiction* iscenesættes den kultiske performance på elegant vis i sekvensen hos "Jack Rabbit Slim's". I denne sekvens sætter den iboende intertekstualitet både tilskuerens og karakterernes kulturelle referenceramme i spil både i form af tekstgenkendelse og brugsgenkendelse.

Kombinationen af de stilfulde jakkesæt med deres til tider absurde dialoger er også med til at gøre de to hårde negle, Vincent og Jules, til sympatiske karakterer. Citerbare sætninger som "A Royale with cheese" er alment kendt og derfor citerbare på linje med "Here is looking at you kid" og "Hasta la vista baby". Dermed indbygger *Pulp Fiction* i sin æstetiske konstruktion en kultperformance og har samtidig selv en konstruktion, der lægger op til at være 'instant kult'. *Pulp Fiction* er blevet sammenlignet med Godards *A bout de souffle*, fordi de begge i hver deres periode bliver "the essence of hip", og fordi man i begge film kan tale om en særlig forbindelse mellem film og publikum. "We are

all film buffs, we just don't know that we are", som Jim Collins har sagt det (Haastrup, 1999). Og *Pulp Fiction* er derfor "en film om vores måde at opleve på, den er en film om arten og beskaffenheden af de artificielle billedverdner vi beskæftiger os med" (Kyndrup, 26).

Men det er ikke hele forklaringen, for det er ikke kun arten og beskaffenheden af filmene – det er også hvordan og hvad vi bruger de audiovisuelle fiktioner til. Det særlige ved *Pulp Fiction* er derfor, at den kombinerer iscenesættelsen af karakterernes kultperformance og demonstrerer deres fiktionsbrug gennem den eksplicite iboende intertekstualitet. Den eksplicite iboende intertekstualitet forstærker vores engagement i karaktererne, men samtidig får vi som tilskuere også kult for skillingerne i de humoristiske voldssekvenser. Det er derfor karakterernes fortrolighed med film, som gør, at indlevelse bliver mulig, fordi vi kan genkende mediefortroligheden, og fordi intertekstualiteten samtidig bliver karakterinformerende.

Den eksplicite iboende intertekstualitet er med til at gøre de 'urealistiske' stereotype karakterer til genkendelige og identifikationsindbydende figurer, fordi filmen gennem sin eksplicite iboende intertekstualitet etablerer et fiktivt fællesskab med tilskueren. Vi lever os ind i den kultperformende Vincent på trods af de mennesker, han dræber, men på grund af hans filmbrug og filmviden. *Pulp Fiction* handler derfor også [om] i mere generel forstand om den måde, vi både bruger film på i nutidens film- og mediekultur. Vi bruger film til fælles oplevelse, men vores filmæstetiske og kulturelle præferencer bruger vi også til at kommunikere f.eks. smag med og dermed fortælle andre, hvem vi er. Det gør Vincent i en 'pulp fiktion', og det gør vi – i virkeligheden.

Faktaboks

Begreber:

Eksplicit iboende intertekstualitet: tydeliggjort og lægger op til at tilskueren både genkender teksten (tekstgenkendelse) og genkender brugen af teksten (brugsgenkendelse), dvs. filmreferencen eller filmcitatet præsenteres og vises i brug – kræver derfor ikke samme grad af forudsætninger. F.eks. omtalt i karakterernes dialog eller ved at karaktererne går i biografen, og der vises klip fra anden film.

Implicit iboende intertekstualitet: ikke tydeliggjort og lægger kun op til tilskuerens tekstgenkendelse, dvs. at referencen eller citatet kræver forudsætninger for at blive genkendt. F.eks. i filmparodier hvor kendte sekvenser parodieres eller i referencer, som kun giver mening med de nødvendige forudsætninger.
(Haastrup 2004)

Litteratur:

Andrew, Geoff (1998): *Stranger than Paradise*, Prion, London.
Bruzzi, Stella (1997): *Undressing Cinema*, Routledge, London & New York.
Corrigan, Timothy (1991): *A Cinema Without Walls*, Rutgers University Press, New Brunswick.
Eco, Umberto (1984): "Casablanca – Cult Movie and Intertextual Collage" in *Travels in Hyperreality*, Picador, London.
Haastrup, Helle Kannik (2004): *Genkendelsens Glæde – intertekstualitet på film*. Ph.d.-afhandling, Institut for Medier, Erkendelse og Formidling, Københavns Universitet
Kyndrup, Morten (1996): *Catch Up eller Ketchup*, Center for Kulturforskning, Århus.



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF \(? Kb\)](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF \(? Kb\)](#)

[◀ forrige side](#) | [næste side ▶](#)

.....
16:9, april 2005, 3. årgang, nummer 11

5