

## En scenes anatomi: Tiden er ikke hvad den har været

Af [MICHAEL HØJER](#)

De komplekse filosofiske problemstillinger, der formede kernen i Chris Markers foto-film, *La Jetee* (1962), bibeholdes i genindspilningen, Terry Gilliams *Twelve Monkeys* fra 1995. I første indstilling introducerer Gilliam, visuelt og indholdsmæssigt, tidsbegrebet som indgang til en forståelse af disse problemstillinger. Hovedrollens mentale helbred og tilskuerens forståelse af filmen står og falder nemlig med tals værdi som forankrende elementer i tidsmæssigt parallelle virkeligheder.

Et tal er en matematisk størrelse, der anvendes til at tælle og måle, og som specifik reference i kategoriske systemer: længde- og breddegrader, ISBN-koder, serienumre, telefonnumre og, sidst men ikke mindst, tidsregning. Tal og årstal er, med andre ord, størrelser mennesket altid har lænet sig mod i systematiseringen af verden, ultimativt med det formål at kunne navigere og handle på den meste hensigtsmæssige måde. Tv-serier som *CSI* og *Numbers* bygger på en sådan tillid til tal og tidspunkter som finitte størrelser ud fra hvilke man kan opbygge en objektiv sandhed og opklare en forbrydelse. Men hvad sker der med opklaringsarbejdet, når tals evner som systematiske navigationspunkter problematiseres; når deres væsen reduceres til en upræcis henvisning til noget andet end det forventede eller måske endda til flere ting på en gang. Hvordan afgør man så, hvad der virkeligt og hvad der ikke er? Denne problemstilling er udgangspunktet for følgende læsning af *Twelve Monkeys*' anslag, hvor to separate tekststykker, på elegant vis, sætter filmens grundlæggende konflikter i spil fra første indstilling (fig. 1).

### En fremtid på skrift

*Twelve Monkeys* indledes med en sort skærm, hvorpå der fremkommer to typer tekst. Først og fremmest præsenteres en selvlysende grøn skrift, der indtastes direkte på den sorte baggrund, akkompagneret af en synkron telefaxlyd (fig. 2):

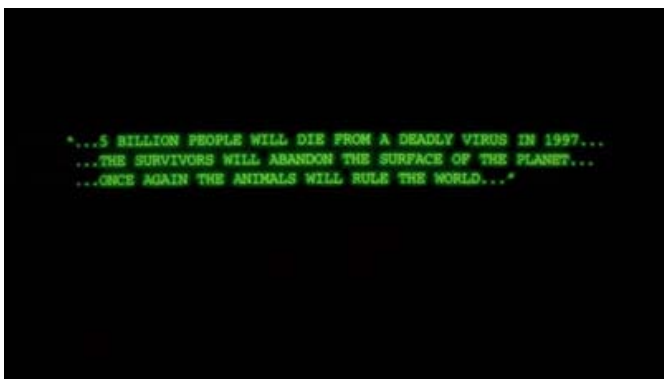


Fig. 2: Teksten er skrevet med en grøn skrift, der fremstår som en blanding af old-school, low-tech computerskrift og en selvlysende kemisk opløsning. Det underbygger tekstens indholdside, der omhandler både en dødelig virus og enden på den moderne industrielle verden som vi kender den, med dertilhørende teknologisk tilbagefald.

Enhver rutineret filmseer med års science fiction-film i bagagen vil, ud fra "modtagelsen" af dette telegram-lignende tekststykke straks konkludere, at man her introduceres til det univers, som den efterfølgende fortælling sætter i scene. Dette er efterhånden blevet en konvention indenfor genren, som det ses i både *Star Wars*-filmene (1977-2005) og i dystopiske fremtidsvisioner som *Blade Runner* (Ridley



Fig. 1

Scott, 1982) og *The Terminator* (James Cameron, 1984). Denne skriftlige etablering af de genre- og indholdsmæssige præmisser, hvorpå filmen skal ses, opbygger således en alternativ realitet, som man skal acceptere som autentisk indenfor filmens egen ramme. Med sit første nøgternt beskrivende tekststykke konstruerer *Twelve Monkeys* sin egen science fiction-autenticitet og fremstiller en, for filmen, faktisk sandhed: Vi befinder os i tiden efter 1997, i en verden, hvor menneskeheden er på kanten af udslettelse pga. en dødelig virus, der har tvunget de overlevende til at leve under jorden.

Netop det faktum, at science fiction-film ofte selv opbygger de regelsæt, og dermed den autenticitet som deres konstruerede verdener bygger på, har gang på gang voldt genren store plotmæssige problemer. Filmene har nemlig selv været nødt til at omgå denne autenticitet for at binde historiens dele sammen. Tænk f.eks. på *The Matrix* (Andy og Larry Wachowski, 1999), hvor de læderbetrukne helte og latexsvungne heltinder kun kan forlade den virtuelle verden – bestående af et computergenereret grønligt univers, hvor selv tyngdeloven kan omgås – via en *jordbunden* telefonforbindelse? I *Twelve Monkeys* vælger Gilliam en finurlig, men også modig strategi til at imødegå denne problematik allerede fra første indstilling – nemlig et nærmest ironisk modsvar til ovenstående post-apokalyptiske fremtidsscenario. Dette modsvar falder som en bombe ned i alt, hvad vi netop har fået at vide om filmens virkelighed.

### Undergravende virksomhed

I sin artikel om parallelle universer i film redegør Birger Langkjær for, hvordan film, der opererer med flere verdener, oftest indledningsvist præsenterer en *primær virkelighed*, hvori fortællingen tager sit udgangspunkt (s. 89-90). Efter etableringen af denne primære virkelighed introduceres så *den parallelle virkelighed*. "Denne begivenhed", fortsætter Langkjær, "udgør som regel filmens første dramatiske vendepunkt, der giver historien en ny retning" (s. 90). Med dette in mente kunne man argumentere for, at det netop er sin egen primære virkelighed, som *Twelve Monkeys* trækker tæppet væk under i den første indstillings andet tekststykke. Den tekst der blændes op til i bunden af skærmen er hvid, har følgeskab af en monoton hyletone og konstaterer nemlig tørt følgende (fig. 3):

- Excerpts from interview with clinically diagnosed paranoid schizophrenic, April 12, 1990 – Baltimore County Hospital

Den anvendte hvide farve virker omgående autentisk fordi den er så almindelig. Sat op mod denne almindelige hvide skriftfarve fremstår den grønne næsten infantilt iscenesat, ikke mindst fordi man øjeblikkeligt kan acceptere *indholdet* af den anden tekst: at et menneske, der i fuld alvor fremkommer med postulater, som dem man præsenteres for i den første tekst, ville blive diagnosticeret som psykisk ustabil i den virkelige verden. Den nye, "normale" tekst tilføjes yderligere sandhedsværdi, fordi *Twelve Monkeys* sætter vores almene sunde fornuft i spil ved at appellere til den virkelige verden på flere planer. Den lukrerer både på vores dagligdags opfattelse af dystopiske fremtidsvisioner som fiktionelle og underbygger dette med en henvisning til noget så håndgribeligt som Baltimore County Hospital (der faktisk findes). Den første teksts reference, til det filmiske univers som *Twelve Monkeys* kommer til at foregå i, er derfor alt andet end entydig. Måske er det bare rablende udtalelser fra en paranoid skizofren patient. Med et slag er al etableret science fiction-autenticitet gennemhullet, og forventningerne til filmens futuristiske univers afløses af en undren over og tvivl om, hvilken af de to indledende postulater vi skal tro på. Hvilken virkelighed er primær og hvilken er sekundær, for nu at bruge Langkjærs begreber?

Der er også et andet spørgsmål der nager. Vi tvinges nemlig simultant til at forholde os til et andet centralt problem: det tidsmæssige. Denne problematik repræsenteres ved to tidsangivelser, 1990 og 1997 (og for datidens biografængere, til dels også indirekte 1995, hvor filmen udkom). Hvis man stiller spørgsmålstegn ved de to virkeligheders sandhedsværdi, må man med andre ord samtidig møde begreber som fortid, nutid og fremtid med en vis skepsis. For hvor befinder vi os egentlig i tid, når vi præsenteres for forskellige årstal uden endegyldigt at få afklaret hvilket, der er sandt?

Man har altså al mulig grund til at føle sig rundt på gulvet allerede på nuværende tidspunkt i filmen og det bliver ikke bedre lige med det samme. Den efterfølgende titelsekvens giver ingen svar, men udkrystalliserer, på *Vertigo*-inspireret vis, filmens tematiske ledetråde.

### Rund, hul og skidefuld af hjul

"Hvad er klokken?"

"Den er rund og hul - og skide fuld af hjul".

(fig. 4)



Fig. 3.

Sådan lyder en gammel børnevits. Men rund, hul og skidefuld af hjul er lige præcis det, som klokken er i *Twelve Monkeys'* indledende titelsekvens. Denne domineres af to ting: en cirkusagtig, harmonika-baseret underlægningsmusik og seks cirkler af tolv stk. røde aber, der går rundt, rundt og rundt i halen på hinanden. De seks cirkler kører med forskellig hastighed, således at de bevæger sig hurtigst inderst og langsommere, jo længere man bevæger sig væk fra centrum (der i øvrigt består af et sort hul). Denne bevægelse leder tankerne hen på hypnosen, altså en mental tilstand, hvor bevidstheden passiviseres. Det hypnotiske motiv har forskellige konnotationer, der alle peger hen mod filmens videre forløb (fig. 5-7).

Først og fremmest minder *Twelve Monkeys'* indledende billede dog om et øje. Øjet er jo, som bekendt, sjælens spejl og et udbredt symbol for at opnå indsigt. I Gilliams film er øjet den direkte vej til James Coles barndoms erindring – at han så en mand der blev skudt for øjnene af ham i Baltimores lufthavnsterminal – og derigennem også til en forklaring på denne hændelses betydning for hans liv og for de svar, han søger. På den anden side siger man jo også at alt afhænger af øjet, der ser. Denne pointe slås fast senere i filmen, da Coles erindring ændrer sig i takt med, at han møder nye mennesker, der er impliceret i den gåde, han forsøger at løse. Dette er dog kun med til at underbygge læsningen af øjets symbolske betydning som sjælespejl. Endeligt kan den hypnotiserende effekt, som de snurrende aber skaber, ses som en reference til den svimlende eksistentielle forvirring, der følger i kølvandet på Coles evindelige rejse frem og tilbage i tid. Og nu hvor ideen om tid igen nævnes, så er det nærliggende og plausibelt at anskue abehjulet som tegn på, at tiden går i ring og bider sig selv i halen; det er jo nok ikke helt tilfældigt, at det netop er tolv aber, der bevæger sig rundt og rundt, som i et urværk. Man kan med god anskue aberne som urets tolv lige klokkeslæt, der danser omkring – og dermed som et sindbillede på filmens behandling af tidsbegrebet som cirkulært. Dette ses også i *Twelve Monkeys'* altoverskyggende vartegn, der tager over efter de seks cirkler af aber. Dette vartegn – der samtidig er logoet for den mystiske organisation som Willis og hans overordnede er på jagt efter indtil sandheden går op for dem: *The Army of the Twelve Monkeys* – viser nemlig en stor, fjollet, cirkuslignende abe, der jonglerer med elleve mindre aber. Tilsammen danner de tolv aber rammen om en urskive, der indeholder to zigzaggende visere og et ekspressionistisk forvrænget 12-tal. Man bliver altså også her bekræftet i, at tid og tal ikke er, hvad de plejer at være. De er i stedet flygtige størrelser uden entydig referenceramme. Som konsekvens af dette støder Cole hele tiden på forskellige ting, der problematiserer tid og tals referentielle værdi: telefonnumre der ikke passer pga. forkerte årstal, årstal, der er både fortid og fremtid, en nutid der hele tiden undslipper forsøget på at gribe den og, sidst, men ikke mindst, det dødsøjeblik i lufthavnen, som Cole tvinges til at opleve igen og igen i sine drømme. En af disse drømme åbner *Twelve Monkeys'* egentlige filmiske univers og problematiserer endnu en gang spørgsmålet om hvilket af de tidligt parallelle universer, der er virkeligt (fig. 8).

### Drøm og virkelighed

I løbet af den tid, hvor det hypnotisk snurrende abehjul danner baggrund for filmens titelsekvens, tilføjes lydsiden yderligere et element, nemlig reallid fra en lufthavn, repræsenteret ved lettende fly, en kvindelig speakerstemme og almindeligt menneskemylder. Disse elementer danner en lydbrø til næste scenarium: Coles drøm. I drømmen ser han sig selv, som barn, overværer fornævnte skudepisode i Baltimores lufthavn. At det er en drøm, og dermed kan opfattes som en mentalt subjektivt aflejring i Coles sind, underbygges af indtil flere filmæstetiske valg. Først og fremmest klippes der direkte til en ultranær indstilling af drengens øjne, hvilket signalerer at vi befinder os på et plan, hvor drengens personlige oplevelse af hændelsen er mere vigtig end en objektiv redegørelse for begivenhedernes forløb (fig. 9). Dette illustreres endvidere ved de kælkede linjer, anvendelsen af slow motion, en voldsom overbelysning og et lydligt subjektivt univers, hvor lydene er dæmpede, så det fremstår som om, de høres på afstand. Strygermusik anslår en melankolsk tone (fig. 10) og alt i alt fremstår denne sekvens meget stiliseret og dermed uvirkelig og drømmende. Problemet er, at denne drøm finder sted indenfor en tidsramme som indledningstekstens andet stykke må betragte som realistisk. Den verden, derimod, der blotlægges da Cole rent faktisk vågner fra drømmen, refererer tydeligvis tilbage til det grønlig science fiction-scenarium, som sidste del af introteksten netop har defineret som en psykotisk patients vanvittige rablen (fig. 9-10).



Fig. 4



Fig. 5-7: Tre versioner af det samme motiv. Man kan med rette kalde *Twelve Monkeys'* indledende credits for en parafrase over Saul Bass' berømmede titelsekvens fra Alfred Hitchcocks *Vertigo* (1958). Øjet er også et fremtrædende motiv i *Vertigo* (fig.5), og den hypnotiserende bevægelse som aberne laver, samt den røde farve og det mønster de former sender en kærlig hilsen til den drejende figur som Saul Bass anvendte (fig.6). Endeligt kommer også selve titlen frem fra det indre øje i begge film. På et tidspunkt i *Twelve Monkeys* tager Cole og psykiateren Raily (Madeleine Stowe) da også i biografen og ser *Vertigo*, ligesom man kort tid efter både hører titelmelodien fra filmen og overværer Raily påføre sig en forklædning, der kaster lange, tydelige skygger tilbage til Judy, der klæder sig ud som afdøde Madeleine i Hitchcocks mesterværk.



Fig. 8: Monkey business. Filmens vartegn er en stor, fjollet, cirkuslignende abe, der jonglerer med elleve mindre aber. Tilsammen danner de rammen om en urskive, der indeholder to zigzaggende visere og et ekspressionistisk forvrænget 12-tal. Aberne kan med rette ses som urets tolv lige klokkeslæt, der danser ustyrligt omkring – og vartegnet som et sindbillede på filmens behandling af tidsbegrebet.



Modsat scenen i lufthavnen, ændres de filmiske virkemidler i dette fremtidsscenario til noget, der i højere grad får den portrætterede virkelighed til at fremstå troværdig: en mere almindelig farveskala, en lydside der domineres af reallyd og dialog (der er ingen underlægningsmusik) samt en indledningsvist mere sparsom brug af kælkede linjer (fig. 11). Trods det faktum, at den verden vi her præsenteres for, fremstår ekstremt futuristisk – en gold, klokkeværkslignende verden af metal og klaustrofobiske fængselsceller (fig. 12) – og dermed uden for vores normale referentielle ramme, så understreger den filmiske visualisering altså at vi, på nuværende tidspunkt, skal acceptere, at den virologiske katastrofe rent faktisk har fundet sted (fig. 11-12).

Helt i filmens ånd problematiseres denne klare skelnen mellem de to virkeligheders sandhedsværdi selvfølgelig til stadighed. Endeligt tvinges Cole, såvel som tilskueren, derfor til at forkaste enhver påstand om primære og sekundære virkeligheder. Filmens forskellige tidslige rum flyder sammen og Coles oplevelser i den ene parallelle verden afspejles, indholdsmæssigt og visuelt, i den anden (fig. 13-18):



Fig. 13-18: Spejling i tid. Fængslets fangevogtere afløses af vagter på sindssygehospitalet, den kemiske rens af den nøgne krop udskiftes med et spulebad op ad den psykiatriske institutions gustne klinker og rækken af videnskabsfolk bliver til et panel af psykiatriske eksperter.

Drøm og virkelighed støder sammen i et vrangvilligt sammensurium af fortid, nutid og fremtid. Disse tidsplaner viser sig ikke bare at eksistere side om side men smelter til sidst sammen i filmens velkendte konklusion, hvor hovedpersonen i fortiden overværer sig selv overvære sin egen død – fuldstændigt ligesom det var tilfældet i Markers *La Jetee*. Og så er vi tilbage ved begyndelsen ... eller fremme ved slutningen – det er alt sammen et spørgsmål om optik.



Fig. 9-10.



Fig. 11-12.

## Fakta

James Berardinelli: [Twelve Monkeys review](#).

Birger Langkjær: "Eksisterer virkeligheden – fortællinger om parallelle universer". In *Made in America*, red. Jørgensen og Schubart (Gad, 2003), s.87-102.


Rumsey Taylor: "[Terry Gilliam](#)", *Senses of Cinema*.

*Twelve Monkeys* (DVD) – Ekstramateriale

*La Jetee* (Chris Marker, 1962)

 [Udskriv denne artikel](#)

 [Gem/åben denne artikel som PDF](#)

 [Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

