



Estetisk-filosofiska fakulteten

Isabelle Byh  
870722-6224

# Organiserat kaos

om det icke-linjära narrativet och hur det används i  
Christopher Nolans *Memento*

## Organized chaos

about the non-linear narrative and how it's used in Christopher Nolan's  
*Memento*

Filmvetenskap  
C-uppsats

Datum/Termin: 10-03-05  
Handledare: Patrik Sjöberg  
Examinator: John Sundholm

## ABSTRACT

The non-linear film - a film telling a story using a reversed or scrambled chronology - has existed since the late 20's, but just recently gained huge influence and popularity due to films such as Quentin Tarantino's cult-declared *Pulp Fiction*. In this essay I will analyze this form of narrative, and more specifically; how it's used in my example film *Memento*. In my examination, I have seen the original version of the film, and then a re-cut version where the story is "turned over" to form a "normal", linear narrative. My comparison of the two versions, along with glances towards other films that uses non-linear narrative constitutes the foundation of the analysis, which is also supported by literary resources in the subject. My aim is to formulate some sort of answer to the question; what does the non-linear narrative mean for my understanding of the film? I will in addition, briefly explain my understanding of the difference between linear and non-linear narrative.

Keywords: Non-linear, narrative, Memento, chronology, film, story

## SAMMANDRAG

Den icke-linjära filmen - en film vars handling berättas med hjälp av en bakvänd eller hoprörd kronologi - har funnits sedan sent 20-tal, men det är först på senare år som den vunnit stort inflytande och popularitet, inte minst på grund av Quentin Tarantinos kultförklarade *Pulp Fiction*. I denna uppsats kommer jag att göra en analys av denna form av berättande, och mer specifikt; hur det används i mitt filmexempel *Memento*. I min undersökning har jag sett originalversionen av filmen, och därefter en omklippt version vari handlingen har "vridits rätt" och således har ett "normalt", linjärt berättande. Mina jämförelser mellan de två versionerna tillsammans med blickar mot andra filmer som använder ett icke-linjärt narrativ ligger till grund för analysen, som även understöds av litterära källor som behandlar ämnet. Det jag ämnar komma fram till är någon form av svar på frågan; vilken betydelse har det icke-linjära narrativet för min förståelse av filmen? Jag kommer också att kort redogöra för min förståelse av skillnaden mellan linjärt och icke-linjärt narrativ.

Nyckelord: Icke-linjär, narrativ, Memento, kronologi, film, historia

# INNEHÅLLSFÖRTECKNING

1. INLEDNING .....	4
Syfte och frågeställningar .....	5
Disposition .....	6
Avgränsningar.....	6
2. HISTORISKA OCH TEORETISKA UTGÅNGSPUNKTER .....	7
Tidigare forskning .....	7
Teori och metod .....	8
3. FILMSEKVENSANALYSER .....	9
<i>Memento</i> – en presentation .....	9
Den icke-linjära <i>Memento</i> .....	11
Öppning .....	11
Svartvita scener.....	12
Färgade scener .....	15
Klimax .....	18
Fördjupande analys.....	20
4. SAMMANFATTANDE DISKUSSION .....	25
Organiserat kaos – en sammanfattning.....	25
5. KÄLLFÖRTECKNING .....	26
Filmlista .....	27
BILAGOR .....	28-30

# 1. INLEDNING

Historieberättandet, människor emellan, har en lång tradition och skiljer sig i uttryck från plats till plats och från tid till tid. Men hur vida olika de sätt som vi berättar på än må vara, tycks det finnas en djupt rotad norm, och det är normen om den linjära, rättvända kronologin. Den rörliga bildens berättande är inget undantag. Filmen - och historien - så som vi är vana vid att uppleva den, har en början, en mitt och ett slut. En text eller en tavla kan också berätta en historia, men dessa konstformer är fysiska på ett annat sätt än vad den rörliga bilden är, de ligger framför åskådaren konkret i rummet och är därför inte beroende av ett visst tidsflöde. Filmen är ett tidsbaserat medium som bara kan existera från det att man börjar spela upp den tills det att den tar slut. Varje film har alltså redan från början en bestämd start och ett bestämt stopp, och det ligger nära till hands för filmskapare att använda sig av linjärt narrativ då de ska berätta en historia med hjälp av rörliga bilder. Handlingen presenterar då en serie olika händelser som följer på varandra i en cirkelformad kronologi där början alltid är först och slutet alltid är sist. Cirkeln knyts ihop, och vi som publik lämnas efteråt med en tillfredställande känsla av sammanhang. Vad händer då med vår filmiska upplevelse om vi tvingas ta till oss filmens handling i en uppblandad kronologisk ordning, där mitten lika gärna kan komma i slutet, som i sin tur kanske rentav inleder filmen?

Fenomenet är inte så nytt som man kan tro. Redan 1929 kom den allra första filmen som använde sig av icke-linjärt narrativ (Dancyger och Rush, s. 157), *Un Chien Andalou*<sup>1</sup>. Många viktiga filmer efter den - några ska jag återkomma till senare - innehåller sekvenser av hopblandad kronologi. Men det är först på senare år som denna form av berättande, detta filmiska grepp, har ökat mycket i inflytande och popularitet.

[...] The non-linear film has grown enormously in its influence, and its importance has been paralleled by the development of non-linear editing and of computer applications in special effects, animation, and video games (Dancyger och Rush, s. 154).

Quentin Tarantinos *Pulp Fiction*<sup>2</sup> blev på 90-talet kultförklarad och är än idag den film som många först tänker på då man nämner icke-linjärt narrativ<sup>3</sup>. Filmen består av fyra olika

---

<sup>1</sup> *Un Chien Andalou*, regi Luis Buñuel, prod. år 1929, Frankrike.

<sup>2</sup> *Pulp Fiction*, regi Quentin Tarantino, prod. år 1994, USA.

<sup>3</sup> Jag har här faktiskt gjort en egen liten empirisk undersökning, där jag gav tio personer frågan: "Vet du någon film där handlingen är i oordning?" Sex personer hade "Pulp Fiction" som sitt första svar.

historier som vävs samman för att sedan spreta isär tills man inte riktigt är säker på i vilken ordning alla händelser sker. En gissning skulle kunna vara att detta leder till frustration och ogillande hos den som tittar, men om man ser till försäljningssiffrorna och den status som filmen uppnått så verkar inte den gissningen stämma. Så varför denna omåttliga popularitet?

Min personliga tolkning är att det finns en utmaning i det icke-linjära narrativet, det sätter oss på prov och detta i sig är en lockelse. Det krävs helt enkelt mer uppmärksamhet och fler tankegångar när man försöker ta till sig en historia som inte följer de regler som vi är vana vid. Man börjar analysera, och denna analys fortsätter även när man går hem från biografen. Antingen accepterar man att man inte förstår hur allt hänger ihop, eller så försöker man pussla ihop handlingen på egen hand och använder internet för att söka upp likasinnade, som också är mitt uppe i sin tolkning. Man tar så att säga med sig filmen och den förblir levande, även om den som medium upphört att existera i och med att den inte längre rullar framför åskådarens ögon. Den fortsätter att göra intryck långt efteråt och har på så sätt lyckats bryta sig lös från sitt beroende av ett faktiskt tidsflöde, och jag finner detta fenomen synnerligen intressant. Det icke-linjära narrativets betydelse för en enskild film utgör själva grundvalen i min frågeställning, och de olika strategier som en filmmakare kan använda för att gå ifrån det traditionella, linjära berättandet är det som jag kommer undersöka i min analys.

## Syfte och frågeställningar

Det primära syftet med denna uppsats är att undersöka en film vars handling förs fram med hjälp av icke-linjärt narrativ, i detta fall ett nästan totalt omvänt tidsflöde där början är slutet och tvärtom. Denna film finns i två versioner, där den andra versionen har blivit rättvänd och därmed uppvisar det linjära berättande som vi är vana vid. Min analys kommer att bestå i att jämföra dessa två versioner och diskutera deras olika genomslagskraft. Jag kommer också att ta hjälp av andra filmer som använder den icke-linjära narrativet för att fördjupa min förståelse av tekniken. Analysen kommer att vara till stor del subjektiv, då jag på ett sätt tagit på mig rollen som biobesökare, men jag kommer också att stödja mig på forskning och redan skriven litteratur i ämnet. Analysens syfte är att försöka komma fram till ett svar på frågan;

Vilken betydelse har det icke-linjära narrativet för förståelsen av filmen?

Denna uppsats har även en underfråga som jag med hjälp av olika källor kortfattat ska försöka svara på; Vad är skillnaden mellan linjärt och icke-linjärt narrativ? Jag valde *Memento*<sup>4</sup> av flera anledningar; den största är att den till nästan 100 % består av icke-linjärt narrativ, dvs.

---

<sup>4</sup> **Memento**, regi Christopher Nolan, prod. år 2000, USA.

att så gott som ingen scen är ”där den ska vara” rent kronologiskt. Jag har även valt den för att den är relativt ny och kanske inte den första film man tänker på när ämnet kommer på tal. En tredje anledning till att jag valt den är för att den problematiserar begreppet ”tid” som sådant, vilket mina frågeställningar också gör.

## Disposition

Uppsatsen är upplagd på detta vis: Inledningen består i en presentation av ämnet, syfte och frågeställningar, samt avgränsningar. Därefter följer en kort redovisning av tidigare forskning kring ämnet samt den metod och teorier jag har använt för min analys. Det som kommer därefter utgör den tyngsta delen av uppsatsen, filmsekvensanalyserna. Jag kommer att presentera *Memento* och sedan redogöra för hur den, i stora drag men även i små djupdykningar av vissa scener, använder sig av det icke-linjära narrativet. Detta resonemang ställs emot hur filmen ser ut i den version där narrativet är linjärt, och jämförelsen av dessa två versioner leder till den diskussion som blir den fördjupande delen av analysen. I min redogörelse av *Memento* kommer jag fortlöpande att dra paralleller till andra filmer som använder liknande grepp. Diskussionen mynnar ut i min sammanfattning där jag försöker ge svar på mina frågeställningar. Längst bak finns källförteckningen som innehåller både tryckta källor, internetkällor och en förteckning över de filmer som nämns i uppsatsen. Bilagor utgörs av manusutdrag från *Memento*.

## Avgränsningar

Även om det är frestande att göra en lång utläggning om vad linjärt narrativ verkligen är för att kunna sätta det i relation till icke-linjärt narrativ, så kommer jag försöka att hålla mig ifrån det. Jämförelser kommer såklart att göras, men fokus ligger på det icke-linjära narrativet och hur Christopher Nolan använder det i *Memento*. Det som är intressant här är att undersöka vilken juxtaposition (klippordning) han använder sig av, och filmiskt tekniska aspekter är inte lika intressanta som de rent narrativa. Med filmen som bas kommer mitt filosofiska resonemang bli bredare och inkludera andra filmexempel, men inte allt för många, då det är lätt att dra iväg och istället börja analysera dessa filmer istället för att hålla sig till grundexemplet som ju är tanken. För att svara på min underfråga kommer jag i diskussionen som mynnar ur analysen att göra en jämförelse mellan de två filmiska greppen och peka på deras skillnader. Inriktningen kommer dock alltså genomgående att ligga på det konkreta användandet av det icke-linjära narrativet i en specifik film.

## 2. HISTORISKA OCH TEORETISKA UTGÅNGSPUNKTER

### Tidigare forskning

Som jag tidigare nämnt är det icke-linjära filmiska narrativet inte ett nytt begrepp, men trots det finns det inte särskilt mycket skrivet om ämnet. Jag har i mitt sökande efter material funnit några få uppsatser skrivna på andra universitet runt om i världen som vidrör ämnet, men då inte särskilt specifikt utan mer som underrubriker. Den största hjälpen har jag fått av fyra olika böcker som jag läst. Den första är *Alternative Scriptwriting – Successfully breaking the rules* av Ken Dancyger och Jeff Rush (Focal Press, 2007). De tar i sina texter – såsom titeln påvisar – upp alla former av alternativa sätt att skriva manus på, däribland det icke-linjära narrativet kontra det linjära. Deras texter är lättlästa, intressanta utan att vara alltför akademiska och har skänkt mig stor inspiration.

Den andra boken är *Cinema Nirvana: Enlightenment Lessons from the Movies* av Dean Sluyter (Three Rivers Press, 2005). Sluyter använder här en mer djupsinnig approach och gör nedslag i femton olika filmer (däribland *Memento*) som får ett kapitel var, där han försöker utröna vilket filosofiskt värde deras berättande har utöver det man ser på ytan (Sluyter, sid. 5). Att läsa hans bok har gett mig bra verktyg för den filosofiska delen av min analys. Jag har också använt mig av *Människovetenskaperna, problem och traditioner i humanioras vetenskapsteori* av Søren Kjølrup (Lund: Studentlitteratur, 2009) då jag utformat min analys. Till sist har jag använt *The Making of Memento* av James Mottram, och det är denna bok jag använt allra mest. Den innehåller massor av värdefulla bakgrundsfakta om filmen, med allt ifrån citat från olika recensioner och citat från regissören själv, till rent tekniska termer så som viktiga årtal och siffror. De fyra textsamlingarna är mycket olika men det har jag bara sett som ett plus. Utöver de litterära källorna har jag använt mig av det tryckta manuset till *Memento*. Jag är medveten om att det skrivits ganska fattigt om ämnet i stort (det var lättare att hitta information om olika filmer i sig än om genren som sådan, om man nu kan kalla det för en genre) men även om det var svårt att hitta information så har detta faktum fungerat som en sporre. Det är ett intressant ämne och jag anser att det behöver skrivas mer om det.



## Teori och metod

Denna studie går ut på en beskrivning, tolkning och sedermera analys av två versioner av ett filmiskt verk, med tillhörande jämförelse av andra liknande verk. Analysen kommer att vara stilistisk och jag kommer i mina beskrivningar försöka ta fasta på alla små trick som det icke-linjära narrativet använder för att föra historien framåt, utan hjälp av den norm som ett kronologiskt tidsflöde är. En beskrivning och en tolkning är inte samma sak, och en utbredd uppfattning går ut på att en beskrivning bör vara fri från värderingar (Kjørup, s. 155). Det skall alltså finnas så få värderande ord i en beskrivning som möjligt, ord såsom ”vacker” eller ”gripande” hör mer hemma i tolkningen, även om de två begreppen ibland går in i varandra, det vill säga att båda kan uppvisa element av värderingar och fortfarande fungera. Det är svårt att vara strikt akademisk när man beskriver ett konstnärligt verk, då det är lätt att ta till målande ord när man beskriver en personlig upplevelse. En beskrivning kan heller aldrig vara ”korrekt” eller för dens skull helt fullständig, då det finns så många detaljer att beskriva då man upplever en tavla eller rörlig bild. Därför kommer beskrivningen oundvikligen att bli selektiv. Men detta betyder nödvändigtvis inte att man måste ge upp varje krav på objektivitet när man ska betrakta och handskas med estetiska vetenskaper (Kjørup, s. 156).

När man analyserar påbjuder den hermeneutiska traditionen objektivitet, något som är mycket svårt att uppnå i analysen av ett konstnärligt verk, vilken den rörliga bilden och filmen är. Den hermeneutiska vetenskapens intresse för innehållet kan sägas leda bort uppmärksamheten från det egentligt konstnärliga, nämligen det upplevelsemässiga (Kjørup, sid. 151). Min förståelse av objektivitet är att försöka hålla mig enbart beskrivande i beskrivningen, så långt det är möjligt, för att sedan introducera värdeord i tolkningen och analysen. Att säga att en tolkning av ett konstnärligt verk inte är objektiv är att anklaga forskaren för att ha vissa subjektiva drag som influerat analysen, till exempel olika former av fördomar (Kjørup, s. 157). Jag har för att undvika influenser utifrån, så långt jag kunnat, låtit bli att läsa andra människors tolkningar av *Memento* på nätet<sup>5</sup>, även om det varit lockande. Dessutom hade jag inte sett filmen innan jag påbörjade uppsatsen, vilket är ännu ett skäl till varför jag valde den.

---

<sup>5</sup> De internetkällor jag använt angående *Memento* har endast varit för att tillföra rena tekniska och ekonomiska fakta om filmen, så som spellängd, format, försäljningssiffror och manus.

### 3. FILMSEKVENSANALYSER

#### *Memento* – en presentation

En sak är säker, och det är att *Memento* inte är en vanlig film. Filmer med inslag av icke-linjärt narrativ hade redan varit på tapeten ett tag då den kom, sex år tidigare hade *Pulp Fiction* och *Exotica*<sup>6</sup> gjort succé och sedan dess hade filmer som *The Thin Red Line*<sup>7</sup> och *Magnolia*<sup>8</sup> ytterligare breddat registret av filmer som använde sig av greppet. Skillnaden mellan dessa filmer och *Memento* är dock många och jag ska komma till dessa inom kort. Distributionen av filmen fick en seg start, då det dröjde ganska länge innan något amerikanskt filmbolag ville köpa in den. De stora bolagen var osäkra på om folk skulle förstå någonting alls av filmen och därmed om den gick att tjäna pengar på (Mottram, s. 49). Filmen blev dock bejublade på de filmfestivaler runt om i Europa där den visades och långsamt började det gå upp för både filmbolag och publik att den var något särskilt. I mars år 2000 hade den amerikansk premiär och började spela in pengar på allvar, och överallt där den spelades hördes röster. De som inte kom med lovord, kom med många andra sorters ord. Alla hade något att säga om filmen. James Mottram (*The Making of Memento*) minns hur hans vän berättade att han efter en visning bevittnat två biobesökare debattera handlingen så häftigt att de till slut tog till nävarna och började slåss (Mottram, s. 26). Meditationsinstruktören och tillika prisbelönt filmkritikern Dean Sluyter såg den, och skriver såhär i sin bok:

This was the only time this ever happened to me. When Maggy and I went to see *Memento*, after the film ended and the lights came up we found ourselves still sitting with half a dozen other viewers, all in varying stages of bafflement. Within moments we were engaged in a spontaneous symposium, trying to sort out what the hell we had just seen (Sluyter, s. 139).

Även om *Memento* inte drog in mest pengar av de filmer som hade premiär det året<sup>9</sup>, fick den ändå ett genomgående varmt mottagande av både biopublik och kritiker. Filmanalytikerna prisade särskilt det innovativa användandet av icke-linjärt narrativ, och utöver de runt fyrtio priser som den mottog nominerades den även till två Oscars, för Bästa Manus och Bästa

---

<sup>6</sup> **Exotica**, regi Atom Egoyan, prod. år 1994, Kanada

<sup>7</sup> **The Thin Red Line**, regi Terrence Malick, prod. år 1998, USA

<sup>8</sup> **Magnolia**, regi Paul Thomas Anderson, prod. år 1999, USA

<sup>9</sup> <http://boxofficemojo.com/movies/?id=memento.htm>, (5:e mars 2010)

Regi<sup>10</sup>. Filmen blev ett hett samtalsämne på internet, och det finns fortfarande otaliga diskussioner i olika forum där människor från hela världen presenterar sina egna tolkningar och försöker pussla ihop dess handling. *Memento* är just en sådan film som jag nämnde i inledningen, den utgör en utmaning för tittaren för att vi dels förvägras tryggheten med en linjär kronologisk handling nästan totalt, dels konstant bombarderas med små bitar av information som flimrar till och försvinner, för att sedan återvända i något av de nästföljande snabba klippen och vi vet aldrig riktigt vad som hör ihop med vad. I brist på ett finare ord är *Memento* en ”mindscrew” – den låter oss tro att vi hänger med ena sekunden för att i nästa totalt byta riktning så att vår uppmärksamhet kastas fram och tillbaka ända fram till slutet. Men vad handlar filmen om egentligen?

I stora drag är *Memento* essensen av en film noir (Mottram, s.40). Alla ingredienser finns med; den ensamme huvudpersonen, de skumma kvarteren där allt utspelar sig med barer, motell och strippklubbar med sina prostituerade och knarklangare. Temat är förräderi och hämnd, samtliga karaktärer ljuger för varandra och sig själva, vilket skapar en känsla av paranoia som också är ett vanligt inslag i film noir. *Memento* berättar historien om Leonard Shelby (spelad av Guy Pearce), en man som efter ett överfall med tillhörande slag i huvudet har förlorat sitt korttidsminne; han saknar alltså förmågan att skapa nya minnen. Han kan minnas allt som hände fram till överfallet, men ungefär var femte minut sedan dess är det som om hans hjärna startas om, han ”vaknar upp” som om han sovit och kan inte längre minnas det han alldeles nyss gjort. Detta gör att han lever i ett tillstånd av ständig förvirring. Det som driver honom framåt är minnet av hans fru, som blev mördad vid överfallet, och hans stora motivation är att hitta mördaren och utkräva hämnd. Han fortlever sina dagar boende på ett motellrum som efter hand blivit fyllt av lösa ledtrådar, utrivna texter, anteckningar och foton. Han ägnar varje vaken minut åt att genomsöka bakgator och klubbar för att försöka ta reda på mer om en man vid namn ”John G”, eftersom Leonard tror sig veta att denne är direkt kopplad till mordet. För att hålla sitt tillstånd i schack använder sig Leonard av post-it-lappar, mind-maps och en polaroidkamera vars bilder ju framkallas direkt, och därför är ett av hans viktigaste verktyg för att minnas. Varje gång han anser sig ha hittat en extra viktig bit i pusslet som ska leda honom till hans frus mördare, skyndar han sig att tatuera in denna information någonstans på sin kropp så att den alltid finns till hands för att påminna honom. Han möter filmen igenom olika karaktärer som både hjälper och stjälper honom i hans sökande, och i slutet verkar det som att han får sin hämnd.

---

<sup>10</sup> <http://www.imdb.com/title/tt0209144/awards>, (5:e mars 2010)

Slutet? Ja, just precis. Jag kom på mig själv med att skriva det, och jag låter det vara kvar för diskussionens skull. Det är svårt att beskriva en film utan att börja och sluta någonstans. Så som jag har beskrivit handlingen nu så *skulle* den kunna vara linjär, jag beskriver den linjärt för att det är så som jag är van vid att berätta. Man skulle kunna tänka sig att vi får följa Leonard i en linjär linje, där han i början är långt ifrån att nå sitt mål och i slutet når fram till det. Men faktum är att det är först när bioduken mörknat som vi som tittare får en chans att fundera ut den linjära handlingen och spekulera om vad som egentligen hände. Det icke-linjära narrativet som genomsyrar *Memento* märks starkast på att historien spelas upp bakvänt kronologiskt. Den lämnar oss dock inte i sticket helt, utan innehåller även inslag av linjärt narrativ för att guida oss genom det kaos av lösryckta minnesbilder som filmen utgörs av. Hur gör man egentligen, rent narrativt och filmiskt, för att åstadkomma detta? Hur organiserar man ett kaos? Jag tittar närmare.

## Den icke-linjära *Memento*

### Öppning

Det finns en skillnad i att spela upp en films handling icke-kronologiskt, och att faktiskt spela upp själva *filmen* baklänges. Det allra första vi får se i filmen *Memento* är en snabb scen (0:02:02 – 0:02:35) som verkligen spelas upp baklänges i ordets sanna bemärkelse. I manuset anges namnet på tekniken som ”super titles”<sup>11</sup>. Det som sker är att vår huvudperson Leonard skjuter en man, kastar ifrån sig pistolen, böjer sig ner och tar ett foto på sitt offer med sin polaroidkamera, för att sedan sitta med det i handen och långsamt skaka på det tills bilden framträder. Scenen är helt bakvänd, så att det första vi ser blir det färdiga fotot i Leonards hand. Fotot bleknar och glider tillbaka in i kameran, pistolen flyger upp i Leonards hand, kulan sugts tillbaka in i den och vi hör hans offer skrika ”no!” som i den bakvända uppspelningen istället blir ett kusligt ”on!”. Man skulle kunna säga att det är just detta som icke-linjärt narrativ är, det bokstavigt bakvända. På sätt och vis är det ju också det, i sin allra råaste form. Men då man talar om det icke-linjära narrativet är det sällan just detta man menar, och det finns få långfilmer som är filmade med enbart denna teknik. Det finns andra trick att använda när man vill visa att en handling går baklänges, och i *Memento* är öppningsscenen den enda scen i filmen som ser ut på det här viset. Den berättarteknik som används i den är bara en utav - enligt min tolkning - fyra berättartekniker som Christopher

---

<sup>11</sup> Se min markering i bilaga 1, s. 28

Nolan använder för att göra *Memento* icke-linjär. Jag kommer nu att presentera mina tolkningar av dem i den ordning som de uppträder, även om begreppet ”ordning” - som vi ska se - inte är något som man applicerar lättvindigt på *Memento*.

## Svartvita scener

Den andra berättartekniken möter vi redan i den scen som direkt åtföljer den första (0:02:35 – 0:02:58). Denna scen är den första i en serie av svartvita scener som kommer att dyka upp då och då under filmen. De märks ut i manuset som **##Black and white sequence##**<sup>12</sup>. Det faktum att dessa scener är svartvita är en stor markör, men det är först när man sett dem alla som man förstår vad det är som markeras. I den första svartvita scenen ser vi Leonard sitta i en säng i ett motellrum och betrakta sin omgivning en aning förvirrat. Vi hör hans röst som en voice-over, och han berättar om det vi ser som om det vore vi själva som satt där i sängen. De följande svartvita scenerna visar hur Leonard svarar på ett telefonsamtal från en okänd person, och hur han berättar för denne om fallet Sammy Jankis, ett fall som Leonard hade hand om då han jobbade som försäkringshandläggare innan överfallet ägde rum. Sammy Jankis led till synes av ett förlorat korttidsminne efter en bilolycka och flera tester gjordes på honom. Enligt forskarna skulle ett förlorat korttidsminne inte ha någon inverkan på patientens förmåga att lära sig nya saker genom att upprepa dem, och då Sammy trots detta inte kunde lära sig något nytt trots veckor och månader av träning, kunde Leonard övertyga sitt företag om att Sammys tillstånd var psykologiskt och inte fysiskt – därmed täcktes det inte av försäkringen.

Under tiden som samtalet fortgår följer Leonard en instruktion på en papperslapp som han själv tejpats på ovansidan av sitt högra lår: ”Raka”. Då han gjort det hittar han en nål med bläck och en tändare samt en ny instruktion: ”Tatuera: fakta nummer fem, tillgång till droger”. Detta gör han också och berättar för den okände ringaren hur han med hjälp av sina tatueringar, till skillnad från Sammy Jankis, hittat ett permanent sätt att förvara information på istället för att enbart använda papperslappar som lätt blandas ihop. Konversationen fortsätter och Leonard pillar samtidigt på ett bandage på sin överarm, som döljer en annan nygjord tatuering. Han lyfter på bandaget och läser det paralyserande budskapet ”svara aldrig i telefonen”. Han slänger på luren och vägrar svara då det fortsätter ringa, men snart kommer receptionisten på motellet upp till rummet och förklarar att ringaren är polis och att Leonard borde prata med honom. Leonard stannar dock på rummet och lyssnar till den ringande telefonen tills ett kuvert sticks in i dörrspringan med texten ”ta mitt samtal”. I kuvertet finner

---

<sup>12</sup> Se min markering i bilaga 1, s. 28

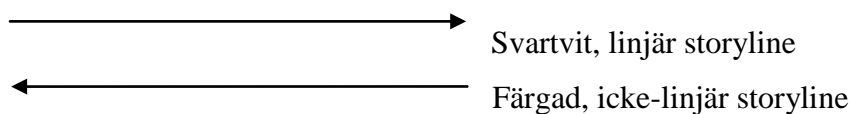
Leonard en bild på sig själv, leendes, och nästa gång telefonen ringer svarar han. Han berättar upprörd för polisen om sitt tillstånd och hur historien om Sammy Jankis slutade. Sammys fru vägrade in i det sista att tro på att hennes man, som hon såg det, fejkade sitt tillstånd. Hon utsatte honom därför för det ultimata testet genom att be honom om upprepade insulininjektioner för sin diabetes, fastklamrad vid hoppet att han skulle komma ihåg att han redan gett henne tillräckligt. Så blev inte fallet och Sammy fick förtvivlad och omedveten om testet bevittna hur hans fru dog av en insulinöverdos.

Polisen i telefonen lugnar Leonard och berättar att han funnit information om en knarklangare, och genast förstår Leonard att detta måste vara mannen han sökt efter, hans frus mördare. Han frågar polisen vart denne knarklangare finns och polisen berättar att han lurat ut honom till en mötesplats, och att han väntar nere i lobbyn med en vägbeskrivning. Leonard går ner och möter karaktären Teddy, polisen (spelad av Joe Pantoliano). De går ut till parkeringen, Leonard tar ett foto av Teddy och skriver hans telefonnummer på det. Han får vägbeskrivningen och åker iväg ut till ett öde fabriksområde med flera rivningshus. Han kliver ur bilen och in i ett av husen, och behöver inte vänta särskilt länge innan en annan bil svänger upp utanför och stannar. Då Leonard tittar ut på mannen som anlänt fladdrar klipp på hans fru förbi som flashbacks. Mannen går in i huset och ropar efter Teddy, och blir förvånad när han istället hittar Leonard där. Leonard övermannar Jimmy, som mannen heter, med hjälp av en domkraft från sin bil och tvingar honom att ta av sig kläderna. När Jimmy gör motstånd knuffar han ner honom på golvet och stryper honom. Han tar sedan fram sin polaroidkamera och tar ännu en bild. Medan bilden framträder så gör även alla färger i scenen det, och markerar på så sätt slutet av de svartvita scenernas tidsflöde. Det är nämligen det som det handlar om, en parallell historia som visserligen rör samma karaktärer och samma historia, men flyter fritt i den icke-linjära handlingen.

Dessa svartvita scener hör till det övriga händelseförloppet i alla högsta grad, men den stora skillnaden mellan dem och resten av filmen är inte bara att de saknar färg utan även att de spelas upp i en kronologiskt korrekt följd. Den första scenen etablerar Leonard i rummet, och vi får följa kronologiskt hur han berättar Sammy Jankis historia för den okände uppringaren, tatuerar sig själv, får reda på att uppringaren är polis, kommer till insikt med att den knarklangare han talar om måste vara hans frus mördare, samt hur han åker ut till den arrangerade mötesplatsen och utkräver sin hämnd. Scenerna utgör ungefär en fjärdedel av filmen, men de spelas inte upp bredvid varandra, utan är instuckna lite då och då i resten av handlingen, som går i färg. Den första svartvita scenen börjar som sagt precis i inledningen, men då den sista ebbat ut står klockan på 1:39:47, och filmen som sådan är nästan slut. Denna

sista svartvita scen med övergången från ingen färg till all färg, utgör – för att använda en term som är vanlig då man beskriver det linjära berättandet – filmens klimax. Sant är att det kommer i slutet, precis som det gör i en film med linjärt narrativ. Det som utspelar sig i scenen ligger inte på rätt plats kronologiskt, men dess placering gör att den ändå blir ett klimax. I en film som spelas upp baklänges rent tekniskt, så som öppningsscenen i *Memento*, skulle klimaxet komma först. Christopher Nolan har dock valt att placera det här i slutet, och ändå krävdes det ett par uppspelningar innan jag märkte att det fanns där. Men vad är det då med denna scen, som visar hur Leonard håller i ett foto som sakta framkallas, som gör att det blir klimaxet, när det finns otaliga andra scener med mer upptrissat tempo som mer självklart skulle kunna benämnas som klimax?

På grund av att de dyker upp regelbundet gissar man som tittare att handlingen i de svartvita scenerna är kronologisk. I början och slutet av dem överlappas dialogen, och det är också en indikator på detta. Men det är först då filmen *faktiskt* är slut som vi förstår att den verkligen är kronologiskt korrekt, och det är för att vi då sätter de svartvita scenerna i relation i de övriga scenerna som spelas upp icke-linjärt. Det som sker i filmen är att två storylines, en linjär och en icke-linjär, spelas upp parallellt på detta vis;



Den sista svartvita scenen markerar med sin övergång till färg att de två tidsflödena krockar och inte längre är separerade, vilket inte händer någon annanstans i filmen. Christopher Nolan beskriver detta skeende som format likt en hårnål;

If you draw out the timeline, it is indeed a hairpin. If you order the material chronologically, the black-and-white material moves forwards, and in the last scene switches around and goes backwards to the colour scene. So there is this hairpin turn (Mottram, s. 33).

Ett filmiskt klimax brukar ibland omskrivas som just en vändning, något som byggs upp och radikalt förändrar allt när den sker. I *Memento* saknas upptrappningen, som man kanske behöver ett linjärt berättande för att uppnå i ordets rätta bemärkelse. Men när de två tidsflödena kraschar och flyter ihop sker ändå en stor förändring, och det är därför som jag vill tolka den scen där detta sker som ett klimax. Det är också här vi förstår mycket som vi hittills

inte har förstått, och jag ska återkomma till denna scen i min beskrivning av den icke-linjära handlingen och diskutera anledningen till detta.

Det finns olika sätt att se på detta inslag av linjärt narrativ som regissören har valt att inkludera i filmen. Man skulle kunna se det som att de svartvita scenerna finns med för att hjälpa tittaren förstå den icke-linjära berättelsen, för att man får något att jämföra med. Men när filmen väl rullar, och vi bestormas med snabba klipp som är ömsom linjära, ömsom icke-linjära, kan man även undra om det inte är så att detta bara bidrar till större förvirring och en känsla av att ha tappat minnet av det som just har hänt. Är det som i det senare fallet, vilket är min personliga tolkning, så fungerar det som ett trick för att öka filmens lockelse eftersom den är svårare att förstå, samtidigt som det erbjuder oss en identifiering med huvudpersonen Leonard. Han vet ju inte heller om det han ser är något han nyss har sett, om hans minnen är år gamla eller bara några minuter.

## Färgade scener

Vi kommer nu till den tredje berättartekniken, och det är den som utgör majoriteten av filmen. Det handlar om den färgade, icke-linjära handlingen. Den kommer i små bitar om ungefär fem minuter vardera (i likhet med det korta tidspann som Leonard kan erinra innan hans minne hoppar till och startas om) och visar hela tiden vad som hände före nuet – sedan vad som hände före det och så vidare. Det är denna handling som visar Leonards brottsundersökning, hur han använder sitt system av anteckningar, foton och tatueringar för att spåra upp ”John G”, mannen som mördade hans fru.

Berättelsen börjar *linjärt* med att Leonard, på instruktion av sig själv, tatuerar in det registreringsnummer som han tror tillhör John G's bil på sin kropp. Då han sitter i tatueringstudio kommer Teddy inspringande och är väldigt angelägen om att Leonard måste byta kläder och identitet eftersom polisen letar efter honom. Leonard minns inte vem Teddy är och är skeptisk mot detta, men han går ändå undan och låtsas ta på sig de kläder som Teddy har med sig. Han hittar då ett foto som han tagit på Teddy i sin ficka med texten ”Tro inte på hans lögn” vilket bekräftar hans skepsis. Han hittar därefter en lapp i sina kläder som instruerar honom att möta upp med en kvinna vid namn Natalie (Carrie-Ann Moss) vid en bar, så istället för att byta om smiter han ut bakvägen utan att Teddy märker det. Vid mötet, då Natalie lägger märke till bilen Leonard kör och hans kläder, uppträder hon misstänksamt mot honom. Hon visar sig jobba på baren som de möts på och utför ett litet test på Leonard, där hon spottar i en öl mitt framför ögonen på honom. Hon serverar den sedan till honom för att se om han kommer ihåg vad hon gjort, vilket han inte gör.



Efter att hennes skift är slut tar Natalie med sig Leonard hem och retar upp honom genom att säga elaka saker om hans fru. Natalie berättar att hon vet allt om Leonards tillstånd, och att hon planerat detta i förväg genom att gömma alla pennor så att han inte kan anteckna och minnas det hon nu gör. Hon hetsar upp honom så mycket att han slår till henne så att hennes läpp börjar blöda. Hon går då och sätter sig i bilen utanför, bara för att återvända några minuter senare då Leonards minne nollställts på nytt. Hon använder sin skada för att lura i honom att en man vid namn Dodd, som Leonard enligt henne bett henne att gå till för att fråga om John G, misshandlat henne. Leonard lovar att ta hand om honom och ber Natalie om en beskrivning, alltså medan han gnider sin hand som värker efter slaget, utan att han vet varför. Då han kommer ut till sin bil sitter Teddy där och försöker febrilt övertala Leonard om att Natalie lurat honom, och att det är han – Teddy – som verkligen vill hjälpa honom. Leonard låtsas tro honom och lovar att han ska lämna stan. Teddy verkar nöjd, ger honom adressen till ett hotell och lämnar honom med detta. Leonard har dock kvar fotot på Teddy där undertexten säger att han inte ska tro på hans lögn, och han väljer därför att tro på Natalie. Under tiden som han sitter med adressen till hotellet i handen omstartas hans minne ännu en gång, och han bestämmer sig för att köra dit.

Han hyr ett rum och upprättar där en liten bas med alla foton och anteckningar som han samlat på sig. Kvällen kommer, och han ringer en eskortservice. När kvinnan kommer dit vill han dock inte ha sex med henne. Istället vill han att hon sprider ut några föremål i rummet (en bok, en hårborste, en nalle och en BH, alla saker som tillhört Leonards fru). Därefter vill han att hon väntar tills han somnar och sedan väcker honom genom att smälla i badrumsdörren. Genom flashbacks förstår vi att Leonard vill detta för att återskapa minnet av den allra sista natten innan överfallet och mordet av hans fru. Efter den lilla charaden är han upprörd och kör ut till ett slumområde, där han bränner föremålen, mer bestämd än någonsin för att hämnas.

Då morgonen gryr kör han tillbaka mot hotellet men blir plötsligt jagad av en annan bil. Först vet han inte varför, men då han letat upp lappen med Natalies beskrivning förstår han att mannen som jagar honom är Dodd och att det är meningen att han ska göra sig av med honom. Leonard lyckas skaka av sig honom och beger sig mot hans hotellrum vars adress också finns nerskriven på lappen. Han bryter sig in och väntar i badrummet, men under tiden hinner hans minne startas om igen och han glömmer varför han är där. Eftersom han ändå befinner sig i ett badrum beslutar han sig för att ta en dusch. Dodd kommer tillbaka och det blir en förvirrad strid, där Leonard till slut lyckas övermanna och bakbinda honom. Han tejpar för Dodds mun, stänger in honom i en garderob och börjar febrilt leta sina fickor efter information om vem han är. Han hittar Teddys telefonnummer och lämnar honom ett

meddelande där han ber honom komma till adressen. Leonard somnar till, och vaknar av att Teddy anländer. Då Teddy inte heller vet vem Dodd är kommer de överens om att eskortera ut honom under pistolhot, sätta honom i hans bil och lova att döda honom om han återvänder till stan. De genomför detta, men Leonard kan inte undkomma känslan av att något är fel och kör bort till Natalie. Hon försäkrar honom om att han själv erbjudit sig att ta hand om Dodd åt henne, och Leonard accepterar det motvilligt. Han stannar hos Natalie över natten, och på morgonen erbjuder hon sig i sin tur att kolla upp registreringsnumret som är tatuert på Leonards lår för att hjälpa honom med hans undersökning. Hon ber honom att kontakta henne senare och ger honom en lapp med instruktioner så att han ska minnas detta.

Leonard ska köra tillbaka till sitt motell men möter på vägen Teddy, som bjuder honom på lunch. Teddy är angelägen om att Leonard borde lämna stan som han sagt, men Leonard förklarar att han tror att John G finns kvar i stan, och att det är därför som han är kvar. Åter på motellet upptäcker Leonard att värden utnyttjat hans tillstånd för att få honom att hyra två rum, men innan han hinner forska mer i det hittar han lappen med Natalies instruktioner och åker för att möta henne som avtalat. Hon ger honom uppgifterna hon fått fram från registreringsnumret. Det visar sig tillhöra en bil som ägs av en John Edward Gammel, och på bilden ser Leonard den man som kallat sig för Teddy. Leonard återvänder till motellrummet och all information stämmer överens med resten av ledtrådarna som Leonard skaffat sig angående John G. Han skriver in texten ”Han är den rätte, döda honom” på bilden av Teddy, stoppar på sig en pistol och arrangerar ett möte med honom på ett ställe som Natalie föreslog – ett avskilt, övergivet industriområde med många rivningshus. De åker dit tillsammans och Teddy anar först ingenting, men när han ser vart de är på väg börjar han ana oråd. Leonard lurar in honom i huset och lyckas slå ner honom bakifrån, Teddy försöker prata honom ur det han tänker göra, och vädjar till Leonard att gå ner i källaren för att se vad som finns där. Leonard lyssnar inte utan skjuter Teddy.

Återigen har jag beskrivit händelseförloppet linjärt, men det viktiga är att denna storyline spelas upp icke-linjärt, baklänges. Det första som händer är att Leonard skjuter Teddy (det är alltså Teddy som är mannen i den tekniskt helt omvända inledningen) och på så vis blir den allra sista scenen (1:49:26 – 1:50:20) den då Leonard bromsar in med bilen framför en tatueringstudio, för att tatuera in registreringsnumret som kommer att leda honom till Teddy. Insprängd i den icke-linjära handlingens tidsflöde ligger de svartvita scenerna, vars handling utspelas före de färgade. Instuckna lite här och var finns också flashbacks, vilket är en typ av icke-linjärt berättande som är relativt vanligt även i filmer som annars är helt linjära, och det är dessa flashbacks som jag pekat ut som den fjärde berättartekniken.

## Klimax

Jag har sett originalversionen av *Memento* otaliga gånger, men det var först när jag såg den ”rättvända” versionen (den finns som ett bonusspår på DVD:n) som jag kunde börja utrona de olika tidsflödena och långsamt pussla ihop historien. Men jag har förbigått en specifik scen, och det är den scen som följer direkt på den sista svartvita scenen. Den pågår mellan 1:39:47 och 1:49:25 och jag nämnde den bara flyktigt då jag talade om filmens klimax. Denna scen utgör böjen i den ”hårnål” som filmens tidsflöde är, och det är svårt att avgöra om den hör till den linjära eller icke-linjära handlingen, eftersom den faktiskt hör till båda. Därför har jag nu valt att presentera den avskilt från de andra beskrivningarna.

Leonard har just strypt Jimmy och tagit ett foto av honom, och medan det framkallas återvänder all färg till omgivningarna. Leonard drar av Jimmy hans kläder och byter ut sina egna mot dem, stoppar ner fotona i fickan och börjar släpa ner den livlösa kroppen i källaren. Mitt i trappen tycker han sig höra Jimmy viska ”Sammy”<sup>13</sup> och rycker till i tvivel – det finns nämligen ingen anledning till att Jimmy, om han är den rätte John G., skulle känna till Sammy. En bil stannar till utanför huset och Leonard rusar upp igen. Mannen som kliver ur bilen matchar ett foto som Leonard märkt med texten ”Teddy” samt ett telefonnummer, men ingenting mer. Leonard anar oråd och springer ut. Han låtsas som om han inte vet vem Teddy är och ropar till honom att en man är skadad nere i källaren, Teddy lugnar honom med att han är polis och ska kolla upp det. Så fort Teddy böjer sig ner över Jimmy slår Leonard till honom i bakhuvudet och sliter upp honom igen, upprört krävande att han ska berätta vem Jimmy är och vad som egentligen pågår. Teddy säger att Jimmy nere i källaren verkligen var John G, men Leonard vägrar tro honom med argumentet att han i så fall aldrig skulle ha nämnt Sammy Jankis inför honom. Teddy svarar med att Leonard alltid berättar historien om Sammy för alla som vill höra, men att den inte är sann.

Han förklarar för Leonard att hans fru överlevde överfallet, men att Leonards tillstånd tärde enormt på henne eftersom hon trodde att han fejkade. Hon var diabetiker och en dag bad hon Leonard om upprepade insulininjektioner för att testa honom, med en överdos och sin död som följd. Leonard fortsätter hävda att detta var vad som hände Sammys fru och inte hans, men Teddy berättar att Sammy bara var en bedragare som Leonard avslöjade och att han aldrig ens hade någon fru. Enligt Teddy har Leonard, för att fly från sina skuldkänslor, upprepat den påhittade historien om Sammy för sig själv så många gånger att han nu tar den som sanning. Teddy fortsätter berätta hur han var den polis som först sattes på Leonards

---

<sup>13</sup> Se min markering i bilaga 2, s. 29

utredning, och att det gjordes en fullständig rapport över överfallet, men att Leonard förstörde den för att på så sätt skapa ett pussel som han aldrig skulle kunna lösa. Teddy förklarar hur han hjälpte Leonard att hitta den riktige John G. för över ett år sedan. Teddy kände för Leonard och lät honom utkräva sin hämnd, och det var således han som tog det slitna fotot på en glädjestrålade Leonard direkt efter dådet. Men bara några minuter senare försvann Leonards minne av alltihop och han var tillbaka på ruta ett. Så, för att ge Leonard något att leva för, hjälpte Teddy honom att börja leta igen, leta efter mannen som han redan dödat. Varje gång Teddy behövt röja undan någon brottsling, hade han lett Leonard till honom och under det gångna året hade de tillsammans röjt undan ett otal ”John G:s”. Jimmy, den döde knarklangaren i källaren, var bara en i raden av dessa.

Långsamt börjar Leonard förstå att Teddy talar sanning. Uppgivet riktar han pistolen mot Teddy, men han knuffar bara undan den och föreslår att de ska gå och ta en öl istället, eftersom Leonard ändå kommer glömma allt detta snart. Leonard nappar åt sig Teddys bilnycklar, går ut och slänger dem i ett buskage, och sätter sig sedan i sin pickup medan Teddy börjar leta. Han tar fram fotot av den döde Jimmy och det som visar honom själv då han just dödat den riktige John G. Han frågar sig själv om han kan tillåta sig själv att glömma det som Teddy berättat, eller för dens skull tillåta sig själv glömma det som han fått honom att göra. Som svar på frågan eldar han upp fotona och skriver till ”Tro inte på hans lögn” på baksidan av fotot som föreställer Teddy. Han sneglar på Teddy i backspegeln och tänker inom sig att om det nu är så som Teddy säger, att han bara vill ha ett nytt pussel att lösa, så kan ju Teddy lika gärna vara hans nästa John G. Med detta plockar han fram ett papper och skriver av registreringsnumret på Teddys bil, med en instruktion till sig själv att tatuera in det. Han kliver ur pickusen och kastar in sina grejer i bilen som tillhört Jimmy och tar ett foto av den. Teddy ropar att han inte kan ta den eftersom någon säkert kommer känna igen den, men Leonard svarar att han hellre blir hopblandad med en död kille än en som har mördat. Med det kör han iväg och lämnar Teddy där. Hans nästa destination är tatueringstudio, där han genom tatueringen förseglar Teddys kommande öde.

Vid första anblick kan det verka som om denna scens vikt ligger i att den förser oss tittare med information som vi inte tidigare fått. På sätt och vis stämmer detta, men då man studerar *Memento* i detalj märker man att det ges ledtrådar om denna information lite överallt i den övriga handlingen. Till exempel, i en av de svartvita scenerna, då Leonard berättar för den då anonyme telefonringaren om hur Sammy Jankis hamnade på mentalsjukhus efter sin frus död, kan man en kort sekund se hur Sammys ansikte byts ut mot Leonards. Detta antyder att Sammy och Leonard skulle vara en och samma person, eller att historien om Sammy

egentligen handlar om Leonard. En annan ledtråd ges i en flashback som Leonard har om sin fru, där han lekfullt nyper henne i låret. Efter att Teddy avslöjat att det var hans fru som led av diabetes, och inte Sammys fru, så får Leonard samma flashback igen, med den skillnaden att han istället för att nypa henne ger henne en insulinspruta. Vi leds att tro att Leonard fabricerat minnet av nypet för att dölja sprutan, på samma sätt som han helt lagt över sin personliga tragedi på Sammy Jankis för att skydda sig själv från smärtan.

Informationen vi får i klimax-scenen finns, enligt min tolkning, som vinkar i nästan varje scen om man tittar nära nog, inte helt olikt de ledtrådar som Leonard hela tiden placerar ut för sig själv. Det är dock troligt att de skulle ha gått nästan helt förbi utan förklaringen i klimax-scenen, och den behövs för att knyta samman de två parallella tidsflödena. Med hjälp av denna scen förstår vi hur det kommer sig att Leonard dödar Teddy (Teddy är inte den riktige John G, men han har sanningen och Leonard kan inte leva med den), varför Natalie beter sig som hon gör mot Leonard (Leonard mördade hennes pojkvän Jimmy, vilket hon förstår då han dyker upp i hans bil iklädd hans kläder. Hon utnyttjar honom för att hjälpa henne röja undan ett problem som uppstått sedan Jimmys död: drogköparen Dodd, men inser långsamt att inget av det som hänt är Leonards fel och börjar känna medlidande för honom), och hela det stora omfånget av Leonards olycka går upp för oss. Han är en seriemördare utan att veta om det, fast i ett pussel som inte går att lösa, ett pussel som han själv har satt sig i eftersom hans verklighet är alldeles för smärtsam för att uthärda. Han kommer aldrig att få sin hämnd, men å andra sidan är jakten på hämnden det enda som håller honom uppe. Han är trasig och ingen läkning finns i sikte. Som han frågar sig när han ligger i Natalies mörka sovrum; ”How am I supposed to heal if I can’t feel time?”<sup>14</sup>.

## Fördjupande analys

Jag har nu gjort en kartläggning över hur *Memento* ser ut, och det är lämpligt att börja diskutera varför saker ser ut som de gör. I fråga om stil och uppbyggnad, vad betyder de olika tekniker som används? När man går in och ser på de små delarna, vad skiljer *Memento* från andra filmer som använder icke-linjärt narrativ? Jag vill börja med att starkt hävda att *Memento* står i en kategori för sig själv när man ser till de icke-linjära filmerna. Jag har jämfört den med filmer som finns i en radie på tjugio år runt den (tio år framåt och tio år bakåt), men tycker mig se klara skillnader även om man ser till äldre filmer i samma genre. I min undersökning har det visat sig att ett icke-linjärt narrativ i film inte alltid är synonymt

---

<sup>14</sup> Se min markering i bilaga 3, s. 30

med ett hopblandat kronologiskt tidsflöde. Definitionen av genren är väldigt bred, men i stort sett verkar det handla om två typer av filmiska grepp. Dels att låta många karaktärer få utrymme för separata berättelser som man sedan länkar samman, och dels att använda sig av den mer handgripliga störningen av kronologin, det filmiska grepp som jag intresserar mig för i denna uppsats. Söker man på listor över icke-linjära filmer klumpas dessa ihop, och skillnaden filmerna emellan kan vara väldigt stor. Därför är det både svårt och intressant att göra jämförelser mellan dem. Jag hoppas i denna analys kunna klargöra vad det är som skiljer *Memento* från de andra filmerna som räknas till genren, samt motivera varför jag tycker att den står för sig själv. De filmexempel jag valt att jämföra med finns alla listade i litteraturen som icke-linjära filmer, de är alltså inte godtyckligt utvalda av mig personligen.

Dancyger och Rush har i sin text försökt upprätta vad som kännetecknar det icke-linjära narrativet, och jag stödjer mig på deras formler i mitt resonemang. Den första särskiljningen mellan ett linjärt och ett icke-linjärt narrativ rör enligt dem karaktärerna;

Key in the consideration of character in the non-linear film is that there will be multiple characters and that they may and may not have a goal. The consequence is that the viewer is observing character, rather than identifying with a character and moving with that character through a dramatic arc (Dancyger och Rush, s. 156).

Denna formel, som sätter regeln för att en icke-linjär film har multipla karaktärer, stämmer för väldigt många icke-linjära filmer. Vi har till exempel *Magnolia* (som har två parallella storylines, men massor av olika karaktärer vars öden samsas om filmens speltid) eller *Thirteen Conversations About One Thing*<sup>15</sup> (där ett antal olika människoröden vävs samman, men berättas separat). Även *Pulp Fiction* har ju inte bara en huvudkaraktär utan flera, och adjektiv som ligger nära till hands när man beskriver dessa filmer är ord som ”pussel” och ”mosaik”, där varje separat bit är viktig för helheten. Ofta finns även en specifik plats (som sexklubben i *Exotica* eller ön Guadalcanal i *The Thin Red Line*) som binder ihop de olika karaktärerna, men i övrigt kan deras historier spreta och handla om vitt skilda saker. Alla dessa filmer brukar benämnas som icke-linjära, på den premissen att en icke-linjär film innehåller parallella storylines som inte behöver komma i rätt kronologisk ordning. Det är min uppfattning att majoriteten av dessa filmer enkelt skulle kunna vara linjära, om man lägger scenerna i rätt ordning eller bryter ut dem från varandra, för att på så sätt skapa en serie

---

<sup>15</sup> **Thirteen Conversations About One Thing**, regi Jill Sprecher, prod. år 2002, USA

kortfilmer. Jag vill hävda att samma sak inte går att göra med *Memento*, och att de nämnda filmerna är mer lika varandra än vad *Memento* liknar dem. I *Memento* är karaktärerna få, platserna har inga centrala betydelser (även om de olika motellrummen innebär en kraftfull metafor för det tidlösa, det flyktiga) och det är Leonard's egen storyline som förvrängs och krockar med sig själv snarare än någon annans.

En uppenbar skillnad är att vi i *Memento* har en huvudkaraktär att följa, precis som i en linjär film, och att vi - helt i motsats till den nyckel som Dancyger och Rush presenterade - identifierar oss med honom i alla högsta grad. Dancyger och Rush erbjuder i samma kapitel som de behandlar det icke-linjära narrativet olika definitioner av det linjära sådana. De menar att ett linjärt narrativ ofta kännetecknas av en inbjudan till tittaren att identifiera sig med huvudkaraktären, och denna identifikation renderar tittaren passiv eftersom han eller hon inte behöver göra några val utan bara röra sig med huvudkaraktären från punkt a till punkt b, från början till slut (Dancyger och Rush, s. 155). Min tolkning är att Christopher Nolan använder sig av denna inbjudan, men han går ett steg längre. Eftersom Leonard vid varje ”uppvaknande” då hans hjärna startas om, är omedveten om vad som hänt precis innan han vaknade, så ska vi i publiken för att kunna identifiera oss med honom också vara det, och däri ligger grundtanken med den bakåtvända klippordningen. Genom den icke-linjära kronologin måste vi aktivt göra val medan vi tittar, vår hjärna vill automatiskt sortera klippen i rätt ordning, och detta gör att vi trots identifikationen med Leonard aldrig sitter passivt och reser med honom från a till b (vi har nämligen inte klart för oss vad som är a och vad som är b). På så sätt innehåller *Mementos* berättelse element från både det linjära och det icke-linjära narrativet, i den bemärkelsen att Christopher Nolan tagit hjälp av klassiska sätt att berätta en linjär historia på och justerat dem för att framhäva det icke-linjära narrativet.

De ryska formalistiska begreppen *fabula* och *sujett* kan med fördel användas då man analyserar linjär film. Icke-linjära filmer går för det mesta att vända rätt och man kan efteråt applicera dessa begrepp. Att applicera dem på en film som *Memento* är svårare. Förenklat kan man säga att skillnaden mellan *fabulan* och *sujetten* är skillnaden mellan *vad* som händer i en berättelse och *hur* det berättas<sup>16</sup>. Att utröna en films *fabula* är att samla in fakta, men eftersom dessa varken presenteras kronologiskt eller följer ett logiskt mönster i *Memento* är det svårt att hålla reda på dem. Dessutom antyder filmen flera gånger att vår huvudkaraktär, som handlingen filtreras igenom, har fabricerat vissa delar av historien för att de ska passa honom (Leonard placerar Sammy Jankis i sin egen tragedi, och maskerar sina minnen av sin frus

---

<sup>16</sup> "Fabula and fictionality in narrative theory", Richard Walsh

diabetes så att de inte ska störa hans artificiella historia). Eftersom sujetten i *Memento* ser ut som den gör, måste vi skjuta på och omorganisera de färgade scenerna för att förstå. Hela fabulan blir möjlig att se först i scenen som jag benämnt som filmens klimax, den scen då det svartvita övergår i det färgade och Teddy avslöjar sanningen för Leonard. Här kan vi knyta ihop alla händelser och sätta de två begreppen i relation till varandra. Det finns förvisso flera element av återkommande händelser i filmen som försöker påminna oss om fabulan, till exempel den upprepade meningen ”Remember Sammy Jankins” som vi ser eller hör minst åtta gånger filmen igenom, men överlag så föreställer jag mig att man får anstränga sig mer när man analyserar detta i *Memento*, än vad man får göra i andra icke-linjära filmer.

Jag påpekade tidigare att en annan skillnad mellan *Memento* och de förut nämnda filmerna är att den inte lättvindigt låter sig göras linjär, vilket jag anser är fallet med andra filmer som går baklänges, t ex. *Irréversible*<sup>17</sup> (en film som är kronologiskt helt icke-linjär, vilket gör att det enda man behöver göra för att se den rättvänd är att börja se den sista scenen, sedan se den näst sista och så vidare). *Memento* har ju som vi har sett fler bottnar än så. Som Jonah Nolan, bror till Christopher Nolan och författare av den novell som *Memento* är baserad på, uttrycker det;

[...] If it was a straight-backwards film, you could just take that two-dimensional time-line and flip it over, but you can't do that with this film. Later down the line, you realize that this film doesn't run back; it's a Möbius strip<sup>18</sup>. (Mottram, s. 34)

Ett grepp man kan använda för att göra en film icke-linjär är, att istället för att blanda ihop kronologin av scenerna, göra det så att hela handlingen utspelar sig i en karaktärs huvud och att man får veta att så är fallet först i slutet av filmen. Så ser det ut i David Lynch's *Lost Highway*<sup>19</sup> där huvudkaraktären ska avrättas och återvänder i sin tanke till händelserna som ledde upp till detta, till den grad att det ibland verkar som om han penetrerar den gångna tiden och rör om i händelserna. Skillnaden mellan en sådan film och *Memento* är att Leonard inte lever i en bakvänd värld. Allt som sker, sker för honom i nuet och även om vi som tittare rör oss bakåt i hans historia så rör han sig själv hela tiden framåt. Som ett alternativ till Möbiusbandet skulle man kunna se handlingen som en spiral som Leonard glider allt längre ner i.

---

<sup>17</sup> **Irréversible**, regi Gaspar Noé, prod. år 2002, Frankrike

<sup>18</sup> **Möbiusband**: ”En lång rektangulär yta som vridits ett halvt varv med ändarna hopsatta så att det bara har en sida och en kantlinje. Därmed uppstår en ny topografi som i ord får en paradoxal beskrivning; den har två sidor som är samma sida. (<http://sv.wikipedia.org/wiki/Möbiusband>)

<sup>19</sup> **Lost Highway**, regi David Lynch, prod. år 1997, Frankrike/USA



Något annat jag tittat på när det gäller att skilja *Memento* från de andra icke-linjära filmerna, är hur filmens *röst* ser ut. Dancyger och Rush inleder det kapitel som handlar om den icke-linjära filmen genom att beskriva genren som ”röstorienterad” (Dancyger och Rush, s.154). Det första jag kom att tänka på var det rent bokstavliga; hur röster används i filmen. *Memento* är i mångt och mycket buren av Leonards voice-overs. Första gången vi hör en är redan i andra scenen, och de fortsätter att återkomma ändå in i den sista. De svartvita scenerna som behandlar Leonards berättelse om Sammy Jankis domineras nästan totalt av voice-overs och om det finns någon annan dialog är den sekundär. Eftersom vi som tittare är starkt länkade till Leonard (i och med att vi på grund av klippordningen nära nog delar hans tillstånd) är det bara naturligt att vi hör hans tankar också och det bidrar ytterligare till identifieringen.

Efter att ha fördjupat mig i de icke-linjära filmernas påstådda röstorientering, tolkar jag detta som tanken om att auteurens (i det här fallet manusförfattarens) röst får en chans att höras starkare, då man inte nödvändigtvis måste använda sig av de regler som finns för det linjära berättandet. Enligt Dancyger och Rush måste den som skriver en linjär film först forma karaktären så att tittarna kan identifiera sig med honom, och sedan strukturera filmen så att vi håller oss fast vid honom. När detta väl är gjort blir författarens fortsatta möjlighet att överföra sin vision dämpad och begränsad (Dancyger och Rush, s. 162).

*Memento* är baserad på en novell av Jonah Nolan, Christopher Nolans bror, men det är Christopher som har regisserat och skrivit dess screenplay. Tankar om filmens auteur dök upp hos mig redan första gången jag såg den, men det är sedan jag läst *The Making of Memento* som jag blivit säker på att det finns en. Christopher Nolan läste sin brors novell och blev mycket tagen av den, och tillsammans bestämde de sig för att den behövde bli film. Christopher tillstår att han blev inspirerad av *Lost Highway* då han såg den, men att han personligen inte förstod den eftersom han inte upplevde att ledtrådarna fanns där. När han gjorde *Memento* ville han göra något liknande med den skillnaden att ledtrådarna skulle finnas, även om de skulle vara svåra att hitta (Mottram, s.34). Om man ser till ytan har *Lost Highway* bara det icke-linjära narrativet gemensamt med den färdiga *Memento*. Christopher Nolan blandar i *Memento* linjärt och icke-linjärt narrativ, men att hans röst skulle ha dämpats på grund av detta enligt Dancyger och Rush formel har jag svårt att se. Snarare känns det som om han använt de linjära reglerna till sin fördel för att lyfta fram de icke-linjära. Detta är ännu en sak som gör att *Memento* bryter sig ur ”normen” om den icke-linjära filmen. Jag har ännu inte sett en film som presenterar ett icke-linjärt narrativ så som *Memento* gör, med en sådan balans och finess. *Memento* är nyskapande, annorlunda och har en stark auteur, och kanske var det därför som den först möttes med tvivel. Vi vet bättre nu.

## 4. SAMMANFATTANDE DISKUSSION

### Organiserat kaos – en sammanfattning

Vi är vana vid att få historier berättade för oss. Vi ser dem framför oss i text, konst eller rörlig bild, och vi är vana vid att ha ett kronologiskt tidsflöde till hjälp för att förstå när de slutar och när de börjar. Allt som bryter mot det förvirrar och fascinerar oss. Filmen, som är beroende av tid på ett annat sätt än vad de övriga konstarterna är, kan använda sig av detta för att bli icke-linjär, och det finns många olika tekniker att nyttja. Den kan spelas upp helt baklänges, blanda ihop scenernas kronologi, uppvisa ett rikt galleri av karaktärer som har separata historier men ändå är tätt sammanlänkade, eller låta en karaktär hoppa in och ut ur ett minne eller en fantasi, för att skapa parallella diegesis, parallella verkligheter. Reglerna är få, men generellt gäller det för en film som ska vara icke-linjär att gå ifrån de normer som filmerna med linjärt berättande etablerat genom historien. Den kan även utformas så som Christopher Nolan valt att utforma *Memento* – en utstuderad blandning mellan linjärt och icke-linjärt narrativ, där det linjära används som ett stöd för det icke-linjära och ger det större genomslagskraft.

Jag har under min pågående undersökning av det icke-linjära narrativet och min djupdykning i *Memento* sökt ett svar på frågorna om vad ett icke-linjärt narrativ är, och vad det betyder för den filmiska upplevelsen. Svaret på den första frågan visade sig bli bredare än vad jag räknat med. Det finns många regler för hur ett linjärt berättande ska se ut, men inte särskilt många för det motsatta, icke-linjära. Det har resulterat i att genren är omfångsrik och innehåller många olika typer av film, så till den grad att benämningen ”icke-linjär” kanske snarare skulle passa som underkategori och inte en egen genre. Att bryta mot normerna är dock en regel som de har gemensamt, och det gör förvisso ett väldigt stort intryck om man väljer att rubba det mest basala, det kronologiska tidsflödet.

Svaret på min andra fråga har säkerligen redan lyst igenom min beskrivning av *Memento* – jag tycker att den är något utöver det vanliga och den är en av mina absoluta favoritfilmer, alla kategorier. Men hade min upplevelse av den varit lika stark om den hade varit linjärt berättad? Jag är nästan säker på att svaret är nej. Jag beskriver den linjärt, och har fått fundera ut den linjära handlingen för att förstå, men i slutändan gör ju det bara att filmen blir ”min” eftersom jag fått lägga in så mycket personligt resonemang i min upplevelse. Utan det icke-linjära narrativet hade det varit en gripande film, visserligen, men jag tror inte att jag skulle ha levt mig in i historien på samma nivå. Den flyktiga tiden, de små, lösryckta ögonblicken skickligt porträtterade genom icke-linjärt narrativ gör *Memento* äkta.

## 5. KÄLLFÖRTECKNING

### Litterära källor

**Dancyger, Ken** och **Rush, Jeff** (2007) *Alternative Scriptwriting – Successfully breaking the rules*. Burlington: Focal Press.

**Sluyter, Dean** (2005) *Cinema Nirvana: Enlightenment Lessons from the Movies*. University of California: Three Rivers Press.

**Kjørup, Søren** (2009) *Människovetenskaperna – Problem och traditioner i humanioras vetenskapsteori*. Lund: Studentlitteratur.

**Mottram, James** (2002) *The Making of Memento*. Faber and Faber.

**Walsh, Richard** (2001) *Fabula and fictionality in narrative theory*. Style, Winter ed. Artikel, finns på [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m2342/is\\_4\\_35/ai\\_97114240/](http://findarticles.com/p/articles/mi_m2342/is_4_35/ai_97114240/)

### Internetkällor:

Manus:	<a href="http://www.imsdb.com/scripts/Memento.html">http://www.imsdb.com/scripts/Memento.html</a>
Tittarsiffror och intäkter:	<a href="http://boxofficemojo.com/movies/?id=memento.htm">http://boxofficemojo.com/movies/?id=memento.htm</a>
Priser och utmärkelser:	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0209144/awards">http://www.imdb.com/title/tt0209144/awards</a>
Definition av ett Möbius-band:	<a href="http://sv.wikipedia.org/wiki/Möbiusband">http://sv.wikipedia.org/wiki/Möbiusband</a>

Samtliga internetkällor var aktuella och fungerande,  
vid inlämningsdatumet den 5:e mars 2010

## Filmlista

I den ordning de förekommer

<i>Un chien Andalou</i>	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0020530/">http://www.imdb.com/title/tt0020530/</a>
<i>Pulp Fiction</i>	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0110912/">http://www.imdb.com/title/tt0110912/</a>
<i>Memento</i>	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0209144/">http://www.imdb.com/title/tt0209144/</a>
<i>Exotica</i>	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0109759/">http://www.imdb.com/title/tt0109759/</a>
<i>The Thin Red Line</i>	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0120863/">http://www.imdb.com/title/tt0120863/</a>
<i>Magnolia</i>	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0175880/">http://www.imdb.com/title/tt0175880/</a>
<i>Thirteen Conversations...</i>	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0268690/">http://www.imdb.com/title/tt0268690/</a>
<i>Irréversible</i>	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0290673/">http://www.imdb.com/title/tt0290673/</a>
<i>Lost Highway</i>	<a href="http://www.imdb.com/title/tt0116922/">http://www.imdb.com/title/tt0116922/</a>

# Bilaga 1, Manusutdrag I

**FADE IN:**

**1 INT. DERELICT HOUSE - DAY <> 1**

A POLAROID PHOTOGRAPH, clasped between finger and thumb: a crude, crime scene flash picture of a MAN'S BODY lying on a decaying wooden floor, a BLOODY MESS where his head should be.

The image in the photo starts to FADE as we SUPER TITLES. The hand holding the photo suddenly FANS it in a rapid FLAPPING motion, then holds it still. The image fades more, and again the picture is FANNED.

As TITLES END the image fades to nothing. The hand holding the photo FLAPS it again, then places it at the front of a **POLAROID CAMERA.**

The camera SUCKS the blank picture up, then the FLASH BURSTS.

The Polaroid camera is lowered, revealing the sweaty, heavy-breathing face of LEONARD (mid-30's). There are droplets of blood across his face. Leonard stares, satisfied, at something on the ground in front of him. There is WET BLOOD on his BLUE SHIRT and BEIGE SUIT. His hand opens and catches a HANDGUN which leaps up into his grasp.

Still staring, he crouches down and pulls a BODY off the floor by the wet hair of its BLOODY HEAD. He slowly inserts the barrel of the gun into the bloody mess where the mouth should be.

Leonard FLINCHES. A DEAFENING ROAR as wet red leaps off his face and suit and head, with a SPASM, reassembles itself into the face of TEDDY (40's, moustache) and we-

**CUT TO:**

**2 INT. MOTEL ROOM 21 - DAY ##BLACK AND WHITE SEQUENCE## 2**

Close on Leonard's eyes. He rolls them to one side, then turns his head.

**LEONARD (V.O.)**

So where are you?

Leonard lifts his head. He is lying on a queen-sized bed.

**LEONARD (cont'd)**

You're in some motel room.

## Bilaga 2, Manusutdrag II

169 INT. BASEMENT OF DERELICT BUILDING - DAY - CONTINUOUS 169  
<>

Leonard BACKS DOWN the stairs, dragging Jimmy's BODY, head BUMPING down each step. In the middle of the room, Leonard DROPS the legs. Moving fast, Leonard pulls the BEIGE SUIT TROUSERS from the body, REMOVES HIS OWN SCRUFFY JEANS AND PLAID WORK SHIRT. Leonard dresses in Jimmy's BLUE SHIRT and BEIGE SUIT. He grabs the Polaroids from his PLAID WORK SHIRT and sticks them in his suit jacket pocket. He dumps his old clothes onto Jimmy's body. A faint RASPING comes from Jimmy's throat. Leonard, frightened, bends down to listen. \*

**JIMMY**

(barely and audible rasp)  
Sammy... remember Sammy...

Leonard is SHOCKED. Jimmy is silent. The sound of a CAR outside. Leonard JUMPS to his feet.

170 INT. KITCHEN, DERELICT BUILDING - DAY - CONTINUOUS <SEQUENCE>>

Leonard looks out to see Teddy getting out of his GREY SEDAN. Leonard leafs through his Polaroids finding the one of Teddy. There is nothing on the back. He sticks his Polaroids back in his pocket, pausing at the one of the STRANGLED JIMMY.

**LEONARD (V.O.)**

What have I done?

171 EXT. DERELICT BUILDING - DAY <> 171

Leonard emerges to find Teddy trying the Jaguar's doors.

**LEONARD**

(distracted)  
Hey! Mister! I need help!

Teddy looks up.

**TEDDY**

What's wrong?

**LEONARD**

There's a guy in here, hurt bad! We gotta get him to a doctor!

Teddy moves towards the house. Leonard leads him in.

# Bilaga 3, Manusutdrag III

58 INT. NATALIE'S BEDROOM - NIGHT <>

58

Natalie, eyes closed, has her head on Leonard's chest. He is shirtless, lying on top of the covers.

(CONTINUED)

MEMENTO Pink Revisions - 9/7/99

41.

58 CONTINUED:

58

LEONARD

I don't even know how long she's been gone. It's like I've woken up in bed and she's not here because she's gone to the bathroom or something. But somehow I just know that she'll never come back to bed. I lie here, not knowing how long I've been alone. If I could just reach out and touch her side of the bed I could know that it was cold, but I can't. I have no idea when she left.

\*  
\*  
\*  
\*  
\*

Natalie's eyes are open.

LEONARD (cont'd)

I know I can't have her back, but I want to be able to let her go. I don't want to wake up every morning thinking she's still here then realizing that she's not. I want time to pass, but it won't. How can I heal if I can't feel time?

\*  
\*

Leonard bends his head around to see if Natalie is awake. She closes her eyes. Leonard gingerly slides from underneath her and moves silently out of the bedroom.