

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 06.12.18

Dette dokumentets nettadresse (URL) er:

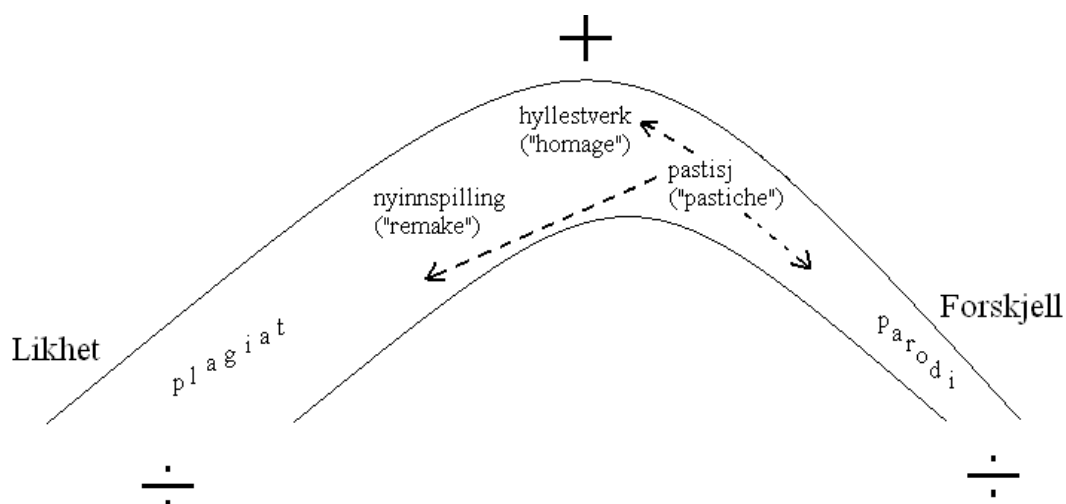
<https://www.litteraturogmedieleksikon.no/cm4all/uproc.php/0/pastisj.pdf>

Pastisj

Fra italiensk “pasticcio”: “deig” (jf. pasta og postei). Etterligning og gjenbruk av litterære eller andre kunstneriske forbilder, f.eks. en ganske uoriginal herming av en kjent tekst. En pastisj kan være basert på en enkelt tekst eller et helt forfatterskap som modell.

“[P]astiche, the practice of neutral and humorless imitation” (Peter Brooker i Cartmell og Whelehan 2007 s. 110). Imitasjonen av et verk kan gjelde verkets stil, tema, komposisjon, personkarakteristikker, landskapsbeskrivelser osv. Ikke alt må være likt.

“En pastiche er en bevidst etterligning, en parodi er en nedgørende eller humoristisk etterligning, og en parafrase er en forkortet etterligning [...] Pastichen gentager en stump af forlægget i detaljer” (Povlsen 1999, s. 64-65). En pastisj er altså en slags imitasjon: “In the pastiche (which is not humorous), on the other hand, formal traits and, more rarely, traits related to subject matter and extracted from different works, are loosely but not ludicrously mixed” (Weisstein 1973 s. 34). En pastisj imiterer altså ikke for å latterliggjøre slik en parodi gjør. Pastisjen trenger ikke å være kritisk til sitt forelegg og heller ikke morsom. Parodien viser fram forskjellen mellom to verk, mens pastisjen viser likheten; parodien transformerer, pastisjen imiterer (Dyer 2007 s. 47). Noen hevder at en pastisj aldri kan være kritisk (Dyer 2007 s. 157), den mangler f.eks. parodiens kritiske distanse.



Illustrasjonen skal vise at pastisjer kan “gli” i flere retninger.

Selv om pastisjen i utgangspunktet er “affectionate” (Stam 1992 s. 132), kan den gli over i det latterliggjørende, kritiske, satiriske eller polemiske. Parodier og pastisjer kan finnes i samme tekst, på samme boksida, og det kan være parodiske innslag i en pastisj (Bouillaguet 1996 s. 21). Pastisj nærmer seg ofte hyllest/homage som utstråler en forkjærlighet for den teksten som er forelegget (Dyer 2007 s. 179). Pastisjen kan dessuten inneholde trekk av både hommage og parodi samtidig, og ofte vipper den mellom dem. Det er “en paradoksal hyllest” (Michel Erman i <https://ml.revues.org/184>; lesedato 12.07.16).

Det franske ordet “postiche” (dvs. skrevet med o) betyr “uekte”, “falsk”, “kunstig”. “Pastiche is close [sic], close to other kinds of imitation (plagiarism, copying, homage, parody), close to what it imitates. This is why it can both be hard to determine whether such and such is pastiche (rather than, say, plagiarism or parody) and also why it is sometimes easy to mistake pastiche for what it pastiches (vide genre).” (Dyer 2007 s. 179) “One writes a novel in imitation, whether affectionate (pastiche) or critical (parody)” (Stam 1992 s. 132). Pastisjen kan oppfattes om en slags “avdrift” fra originalen (Pascale Hellégouarc’h i <https://ml.revues.org/182>; lesedato 12.07.16). Pastisjen har ikke samme troverdighet som originalen, og er dermed ikke forfalskning/plagiat (Jeandillou 1994 s. 111). “Parody usually intends to deflate its victim but also has more complex, creative purposes that it shares with pastiche.” (J. A. Cudden sitert fra <http://lisa.revues.org/2911>; lesedato 10.06.13) Den franske litteraturforskeren Jacques Espagnon skapte termen “parostiche” for å betegne en blanding av parodi og pastisj (Aron 2004 s. 7). Det finnes antakelig ingen pastisj som er helt fri for et satirisk innslag, hevder Catherine Dousteysier-Khoze (2000 s. 67).

Pastisjskriving er både simulering og deformering, en maske som utfører noen av originalens karakteristiske “tics”. Forfatterens “mani” blir utnyttet i den nye teksten (Vladimir Schotter i <http://babel.revues.org/2059>; lesedato 10.04.15). Pastisj er en

slags forlengelse av et annet verk (Carrier-Lafleur 2014 s. 102). “Pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar and unique, idiosyncratic style, the wearing of a linguistic mask, speech in a dead language. But it is a neutral practice of such mimicry, without any of parody’s ulterior motives, amputated of the satiric purpose, devoid of laughter and of any conviction that alongside the abnormal tongue you have momentarily borrowed, some healthy linguistic normality still exists.” (Fredric Jameson sitert fra Berger 2003 s. 4)

“En pastisj er en etterligning av et forelegg innenfor litteratur, kunst, musikk eller arkitektur. Etterligningen kan være av et bestemt verk eller av en hel epokes typiske stiltrekk som når romerske kunstnere lager stilistiske kopier av verk fra den greske antikken. Selve ordet er morsomt fordi det har sitt opphav i det italienske ordet *pasticcio* som betyr pai eller posteier. Paier og posteier er satt sammen av forskjellige ingredienser som alle stammer fra noe originalt, og slik blir pastisjen en ny sammensetning, men med klare trekk fra det opprinnelige. En pastisj er ikke kritisk til forelegget, men viser tvert imot respekt og beundring for det opprinnelige verket. Utgangspunktet er derfor mer å hylle et verk eller en stilepoke som forfatteren, kunstneren eller musikerens synes er av høy kvalitet, enn å ha et kritisk blikk på verket eller epoken. Her skiller pastisj seg fra parodi som gjerne latterliggjør og driver gjøn med forelegget.” (Eva Maagerø og Norunn Askeland i <http://www.tekstualitet.no/?p=888>; lesedato 04.11.14)

I greske (retorikk-)skoler i antikken var det vanlig å lage pastisjer. “Here is where the sophists excelled, for it was the ordinary task of the schools to set themes for students, ‘to make Speeches and write Letters in the Name and Character of some Heroe, or great Commander or Philosopher’. What would Achilles or Medea, or Alexander say in such and such a circumstance?” (Myers og Harris 1996 s. 73).

På begynnelsen av 1900-tallet var det i franske skoler vanlig med øvelser av typen “Skriv på samme måte som ...”, der elevene skulle vise at de behersket en kjent stil og kunne reprodusere den (Vladimir Schotter i <http://babel.revues.org/2059>; lesedato 10.04.15).

Fredric Jameson mener at det innen postmodernismen finnes en “twin notion of pastiche and nostalgia” (gjengitt etter Cartmell og Whelehan 2007 s. 110). “For Jameson, the uncomprehended reach of globalization and the recycling of styles as pastiche and simulation have obstructed our access to an authentic past and frustrated alike political understanding and genuine artistic novelty. [...] A cultural history of the kind Jameson evokes which operates in one episode by norms (enabling parody) and in another without them (resulting in pastiche) [...]” (s. 111-112).

“Jameson argues that pastiche replaces parody in the late twentieth-century culture of corporate capitalism because there is no longer a fixed set of “Establishment” norms to react against, as there was for the High Modernists. “Pastiche is, like

parody, the imitation of a peculiar or unique style ... but it is a neutral practice of such mimicry, without parody's ulterior motive, without the satirical impulse, without laughter, without that still latent feeling that there exists something normal compared to which what is being imitated is rather comic. Pastiche is blank parody" (p. 114). Pastiche is further related to "the end of individualism," to "the conception of a unique self and private identity." " (Perloff 1990 s. 342) Jameson kaller det "blank parody" (tom/hvit parodi) når en postmoderne imitator etterligner en stil, men uten forfatterens/avsenderens "stemme" (Bessières 2011 s. 8).

"Pastiche, by its very nature, draws upon the past, cannibalizing whatever it can. (You can see this particular well in architecture, where a postmodern building may have a number of different architectural styles all mixed together.) [...] A pastiche is, for our purpose, a literary work made up of selections from other works. In the visual arts, pastiches are called collages." (Berger 2003 s. 5) Å lage pastisjverk er altså en form for tekstlig kannibalisme. Paul Wells skriver om "postmodern codes of pastiche and reiteration" (Wells 1998 s. 183). Pastisjer kan ha "postmodern self-consciousness" (Sheila J. Nayar i Mathijs og Mendik 2008 s. 342).

"Pastiche is always an imitation of an imitation" – dvs. ikke av virkeligheten, men av tekster eller andre kunstverk (Dyer 2007 s. 2). En pastisj har et analytisk preg, den er basert på et analytisk blikk på en annen tekst, et forfatterskap eller en litterær retning. "Pastiche deforms the style of its referent: it selects, accentuates, exaggerates, concentrates. It *selects*. It does not reproduce every detail of the referent, but selects a number of traits and makes them the basis of the pastiche. These traits may be taken to be the 'essential' ones [...]. The very act of selection deforms the original, makes the trait appear more present and insistent than it was in the original. [...] Deformation may also involve working on the traits themselves, *accentuating* and *exaggerating* them, and repeating them more frequently than in the original. [...] Pastiche also usually *concentrates*. It is rare for a pastiche to be as long as that which it pastiches." (Dyer 2007 s. 56-57; ord med fet skrift endret til kursiv)

"The word itself comes from the Italian 'pasticcio', which, in its earliest recorded use, meant a pie [...] pasticcion referred to paintings produced by one painter using the motifs of another and presented as the latter's work. One of the earliest known such uses occurred in 1619 when a Roman Cardinal discovered that the painting sold to him by Terence of Urbino as a Madonna by Raphael turned out to be by Terence himself. [...] a pasticcion work is based on putting together elements taken from elsewhere, and [...] this involves the quotation/imitation of prior works, which leads to the notion of pastiche as a kind of imitation [...]. Third, pasticcion painting involved the unacknowledged and deceitful use of combination and imitation, and this negative association has also clung to pastiche. Wido Hempel speculates that this too comes from the term's culinary origins: with a pie you can never be quite sure what ingredients you are getting [...] In both its shifting history and current

multiplicitious use, the word pastiche is in practice extremely elastic.” (Dyer 2007 s. 8-9)

“Pastiche articulates this sense of living permanently, ruefully but without distress, within the limits and potentialities of the cultural construction of thought and feeling. Pastiche articulates this not through intellectual reflection on it but by conveying it affectively. It imitates formal means that are themselves ways of evoking, moulding and eliciting feeling, and thus in the process is able to mobilise feelings even while signalling that it is doing so. Thereby it can, at its best, allow us to feel our connection to the affective frameworks, the structures of feeling, past and present, that we inherit and pass on. That is to say, it can enable us to know ourselves affectively as historical beings.” (Dyer 2007 s. 180)

Pastisjforfatteren kan gripes av en besettende trang til å gjenta andres verk, og gli inn i virvel av repetisjoner; imitasjonene rikosjetterer (Sjef Houppermans i Aron 2004 s. 163). Det er en triumf for en pastisj-forfatter når hans egen tekst blir oppfattet som selve den teksten den er en pastisj på (Michel Erman i <https://ml.revues.org/184>; lesedato 12.07.16). Cécile Sorin påpeker at kunstverk med pastisjer kan peke på det problematiske begrepet “virkelighet” (2010 s. 218). Det virkelige er en mental og sosial konstruksjon. “Parodier og pastisjer tenderer ikke til realisme: Det spiller liten rolle for deres forfattere å skape illusjonen av en reell virkelighet eller sågar en koherent virkelighet.” (Sorin 2010 s. 211)

“I litteraturen, både i skjønnlitteratur og sakprosa, er det skrevet mange pastisjer. En av de mest kjente er Alexandra Ripleys roman *Scarlett* fra 1991 som er en pastisj over Margaret Mitchells kjente roman *Tatt av vinden* fra 1936. Alexandra Ripley begynner sin roman der *Tatt av vinden* slutter, og hun forsøker å skrive i samme stil som Margaret Mitchell gjorde i det opprinnelige verket. Kritikerne slaktet Ripleys roman, men publikum elsket den. Den kom i millionopplag og ble fjernsynsserie. Kritikere har ofte slaktet pastisjer, og en viktig grunn er antakelig at det nettopp ligger i pastisjens natur å være etterligning og dermed ikke ha den originalitetens kraft som kanskje ligger i forelegget. Samtidig er det fullt mulig å lage pastisjer av høy kvalitet ved å la seg inspirere av stiltrekk fra forelegget og benytte dem inn i eget verk, og slik kan pastisjer av høy kvalitet oppstå. Ingen tekster oppstår i vakuum, og enhver forfatter bærer med seg inspirasjon fra tidligere tekster, bevisst eller ubevisst. Her kan vi vise til Bakhtins og Kristevas arbeider med intertekstualitet. Det vil alltid være spor av andre tekster i nye tekster, noen tydelige og noen mindre tydelige. Pastisjer er på en måte en tydelig form for intertekstualitet.” (Eva Maagerø og Norunn Askeland i <http://www.tekstualitet.no/?p=888>; lesedato 04.11.14)

“In *Hamlet* 1600, Hamlet has a group of strolling players put on a play called ‘The Murder of Gonzago’. He and the court watch it and we watch both it and them watching it. ‘The Murder of Gonzago’ is a pastiche. Any play-within-a-

play (or poem-within-a-poem, film-within-a-film and so on) is liable to be a pastiche.” (Dyer 2007 s. 64)

“The fate of Thomas Chatterton (1752-70) provided perhaps the most haunting archetypal image of what a poet could expect from the world. As a resourceless lad of fifteen, apprenticed to an attorney in his native Bristol, he had begun to fake a series of medieval ballads, which he claimed to have transcribed from parchments he had discovered in an old chest in his local church of St Mary Redcliffe. The mystery surrounding these brilliant pastiches, known as the ‘Rowley’ poems after their purported author, won him some notoriety and raised his hopes of fame and fortune.” (R. Christiansen 1988 s. 56) Chattertons arbeid har av de fleste blitt oppfattet som en ren forfalskning, en uetisk bløff som skulle skaffe han ære og økonomiske inntekter.

Franskmannen Gustave Flaubert skrev en Chateaubriand-pastisj kalt *Over markene og langs elvebreddene* (1847-48), antakelig for å klare å frigjøre seg fra Chateaubriands stil, altså for å “kill a darling” (Dyer 2007 s. 162). Den franske forfatteren Henry Céards roman *En vakker dag* (1881) har blitt tolket som en pastisj på Flauberts roman *Madame Bovary* (1857) (Hamon 1996 s. 69). Tilsvarende har den franske dramatiker Pierre Corneilles drama *Selskapsdamen* (1633; fransk tittel *La Suivante*) blitt oppfattet som en pastisj på klassisismens drama. Corneilles skuespill følger svært strengt alle klassisistiske “regler” og teksten i hver akt består av nøyaktig 340 verselinjer (Hamon 1996 s. 69).

Den franske forfatteren Louis Aragons *Telemakos’ eventyr* (1922) er en pastisj på landsmannen François Fénelons roman med samme tittel fra 1699 (Demougin 1985 s. 409).

I 1947 ga den franske forfatteren Raymond Queneau ut boka *Stiløvelser (Exercices de style)*. I dette verket fortelles først en kort historie om en ung mann som kommer inn på en buss. Deretter blir den samme historien fortalt på nytt i 99 forskjellige “stiler”. Georges Pierrus bok *SFtiløvelser* (1984), med science fiction-tekster, er direkte inspirert av Queneau. Den franske forfatteren Lucien d’Azays *Nye stiløvelser: Pastisjer* (1996) har tekster skrevet i stilen til blant andre Marguerite Duras, Jean-Marie Gustave Le Clézio, Françoise Sagan og Philippe Sollers. I 1999 ga Stéphane Tufféry ut *Stilen, en bruksanvisning*, med pastisjer på bl.a. Balzac, Flaubert, Hugo, Verne, Proust, Camus, Queneau, Perec, Calvino og Duras.

Den polske forfatteren Witold Gombrowicz’ roman *Trans-Atlantyk* (1953) er “en forrykende, slem og morsom pastisj på en spesifikk polsk litterær sjanger, en form for barokkskrøner som ble fortalt og nedtegnet av adelsmenn på slutten av 1600-tallet. Stilen er skravlete, anekdotisk og kronglete, men samtidig stram, elegant og presis.” (*Klassekampens* bokmagasin 9. mai 2015 s. 10)

Umberto Eco's *Misreadings* (på engelsk 1993) er en pastisj på en kunstnerroman (Demougin 1985 s. 1399). Den britiske forfatteren David Mitchells roman *Cloud Atlas* (2004) består av en rekke avbrutte fortellinger som er pastisjer på ulike sjangrer eller på forfatterskap (f.eks. Raymond Chandler og Graham Greene). Den spanske forfatteren Andrés Trapiello har gitt ut en pastisj på Cervantes' *Don Quijote* med tittelen *Don Quijotes død* (2004). Sancho og Samson (han som kledde seg ut som speilridderen i Cervantes' roman) drar i 1616 for å besøke Cervantes, men han dør rett før de når fram. Samson lærer Sancho å lese, slik at han kan lese om sine og sin herres bedrifter. Dulcinea gifter seg med pikaroen Ginés de Pasamonte. De to lever av å selge suvenirer etter Don Quijote.

Den engelske juristen og forfatteren Barrie Roberts har hatt suksess med sine Sherlock Holmes-pastisjer, dvs. etterligninger av Arthur Conan Doyles fortellinger. Roberts har blant annet utgitt *Sherlock Holmes and the Man from Hell* (1997), *Sherlock Holmes and the Crosby Murder* (2002) og *Sherlock Holmes and the American Angels: A Manuscript Believed to Be from the Pen of John H. Watson* (2007).

Den britiske forfatteren Arthur Conan Doyles krimhistorier om Sherlock Holmes har ledet til mange pastisjer. Forfatterens sønn Adrian Conan Doyle og John Dickson Carrs *The Exploits of Sherlock Holmes* (1954) er pastisj-noveller. Marvin Kayes *Resurrected Holmes* (1996) er ikke skrevet i Conan Doyles stil, men i stilen til Ernest Hemingway, H. P. Lovecraft, P. G. Wodehouse, Dashiell Hammet, Ellery Queen, Mickey Spillane og andre (Oudin 1997 s. 87-88). "Sold privately when Dr. Watson died intestate, the legendary tin dispatch box found its way into the hands of a renowned Philadelphia book collector. Upon discovering that the box contained primarily Watson's rough notes, he set about commissioning writers like Ernest Hemingway, Ellery Queen, Mickey Spillane and others to complete them for his own amusement. This collection is sure to be a treasure trove to delight everyone whose heart belongs to Baker Street." (http://www.goodreads.com/book/show/1707581.The_Resurrected_Holmes; lesedato 13.01.14)

Stig Sæterbakkens roman *Det nye testamentet* (1993), om Lukas Landsbergs jakt på Hitlers hemmelige dagbøker, har blitt kalt både en "postmoderne pastisj" og et "stampeverk" (Audun Lindholm i http://morgenbladet.no/boker/2012/logos_og_kaos; lesedato 10.12.12).

Den svenske forfatteren Kerstin Ekmans kriminalroman *Mordets praktik* (2009) har blitt oppfattet som en pastisj på forfatteren Hjalmar Söderbergs roman *Doktor Glas* (1905). *Doktor Glas* er også en slags krim, en moralfilosofisk roman om et drap. I et intervju i *Dagbladet* sa Ekman: "- Jeg har hatt stor glede av å forsøke å gjenskape språket fra epoken til Söderberg." (20. januar 2011 s. 49). I avisens anmeldelse stod det: "Det er en lise å lese Ekmans finurlige pastisj over Doktor Glas. [...] Ekmans stil. Hun har bevisst gjenskapt Söderbergs knappe, vakre prosa,

i gjennomført tidlig nittenhundretallspråk og stil.” (s. 49) I en anmeldelse av Line Bergs novellesamling *Slik skjer det ikke* (2010) skrev Ane Nydal at tittelnovellen er en pastisj over legeromansjangeren (*Morgenbladet* 26. november – 2. desember 2010 s. 41).

Den britiske regissøren James Whales film *The Old Dark House* (1932) har blitt kalt en gotisk pastisj (Bergan et al. 2007 s. 385), dvs. en pastisj på skrekkfilm. Den chilensk-spanske regissøren Alejandro Amenábars film *The Others* (2001) har også blitt kalt en “Gothic pastiche” (Vidal 2012 s. 77). Filmavis-innslaget “News on the March” i Orson Welles’ film *Citizen Kane* (1941) er en pastisj (Dyer 2007 s. 44-45).

Den amerikanske artisten Madonnas musikkvideo “Express Yourself” har blitt oppfattet som en pastisj på Fritz Lang og Thea von Harbous film *Metropolis* (1926), og den monumentale ørnen i begynnelsen av videoen kan være en referanse til begynnelsen av nazistiske filmaviser (Ramona Curry i Neumann-Braun 1999 s. 190). Men ørnen i videoen har noe komisk ved seg som “dekonstruerer” den fascistiske ørnen. Madonnas utkledding gjør at hun ligner både Marlene Dietrich og Sybille Schmitz, en tysk filmstjerne fra nazitiden. Videoens univers minner også om den russisk-amerikanske forfatteren Ayn Rands roman *The Fountainhead* (1949). Noen kamerainstillinger ligner innstillinger i den fransk-amerikanske regissøren Jacques Tourneurs film *Cat People* (1942, og Paul Schraders nyinnspilling i 1982). Musikkvideoen “Express Yourself” er til sammen en pastisj på filmstjerner, filmsekvenser og kamerainstillinger (Ramona Curry i Neumann-Braun 1999 s. 191). Men sangteksten i videoen undergraver det politiske budskapet knyttet til klasse motsetningene og storbysamfunnet. Det politiske budskapet endres. Noen afroamerikanske jazzmusikere som står på en stor, rund “musikkplate” kan tolkes som at kyniske kapitalister utnytter deres musikk til egen profitt, men at kapitalistene ikke lykkes i å beherske Madonna og hennes musikk (Ramona Curry i Neumann-Braun 1999 s. 197).

Den amerikanske rockegruppa Smashing Pumpkins har opptrådt i musikkvideoer som er pastisjer. Videoen “Tonight, Tonight” er en pastisj på den franske film-pioneren Georges Méliès’ film *Reisen til månen* (1902), og “Stand Inside Your Love” viser imitasjoner av og henspiller på kunstverk fra den britiske dekadansen, f.eks. Oscar Wildes drama *Salomé* og tegninger av Aubrey Beardsley.

Den amerikanske filmregissøren Todd Haynes’ *Far from Heaven* (2002) er en pastisj på 1950-tallsfilmer av Douglas Sirk (Bergan et al. 2007 s. 151). Den amerikanske filmregissøren Woody Allens *Shadows and Fog* (1992) er en pastisj på tyskeren Fritz Lang og andre tyske ekspresjonisters filmer. Kerry Conrans film *Sky Captain and the World of Tomorrow* (2004) kan oppfattes som en pastisj på film noir og tegneserier som *Biggles*, *Flash Gordon* og lignende heltehistorier. Spaghetti-westernfilmer blir ofte kalt pastisjer (Dyer 2007 s. 102).

Den franske filmregissøren François Truffaut kalte sin film noir *Skyt på pianisten* (1960) for en pastisj. Filmen er basert på “a novel, *Down There* 1956, by noir writer David Goodis” (Dyer 2007 s. 124-125). Den australske regissøren Jim Sharmans film *The Rocky Horror Picture Show* (1975) er ifølge Barry K. Grant “a generic pastiche with many elements of horror, science fiction, and the musical” (i Mathijs og Mendik 2008 s. 81).

Den nederlandske filmen *Pierrot Lunaire* (1988; regissert av Eric De Kuyper, Peter Delpout m.fl.) er en pastisj på den tyske regissøren Robert Wienes ekspresjonistiske film *Dr. Caligaris kabinett* (1920) (Aumont 2005 s. 229).

Filmen *Hot Tub Time Machine* (2010; regissert av Steve Pink) ble av anmelderen Ulrik Eriksen oppfattet som en mulig pastisj: “Avhengig av hvordan man velger å se det er *Hot Tub Time Machine* enten en fantastisk tøysete pastisj på 1980-tallets ungdomsfilm, eller en skarpsindig kommentar om hva som skjer når “Generation X” – eller generasjonen som nekter å bli voksne – nå nærmer seg en midtlivskrise.” (*Morgenbladet* 4. – 10. juni 2010 s. 27)

Den franske regissøren Michel Hazanavicius’ stumfilm *The Artist* (2011) er “en levende pekebok av filmreferanser. Her er åpenbare pastisjer fra stumfilmklassikere som Josef von Sternbergs *Underworld* (1927), King Vidor’s *The Crowd* (1928), og F. W. Murnaus *City Girl* (1930), men også senere lydfilmer som *Top Hat* (Mark Sandrich, 1935), *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941), nevnte *Sunset Boulevard* og ikke minst *Singin’ in the Rain* (Stanley Donen, 1952), hvis plot delvis er kopiert i *The Artist*. Men denne upretensiøse komedien er likevel langt fra en ekskluderende, besserwissende og innforstått affære for en engere krets av filmnerder. Som filmene den hyller, er den inkluderende, upretensiøs og ikke minst herlig fjollete.” (*Morgenbladet* 24. februar – 1. mars 2012 s. 34)

“Allerede over tittelsekvensen [i *The Artist*] signaliseres det hvordan filmen likeså godt kunne vært laget i 1927. Store, bevrende fonter over en funkis-aktig sort/hvitt-bakgrunn, melodramatisk orkestermusikk og bruken av store stjernnavn selv om vedkommendes rolle i filmen er bitteliten (Malcolm McDowell). Men så blir det betydelig mer komplisert. Vi er vitne til to fiksjonslag, en film-inne-i-filmen i typisk *swashbuckler*-territorium, med stumfilmstjernen George Valentin (Jean Dujardin) som en slags kryssing mellom Douglas Fairbanks og Errol Flynn. Det klippes til filmsalen, og vi antar for et øyeblikk at handlingen i det ‘virkelige’ fiksjonslaget skal være mye mer realistisk, før vi innser at den egentlig kun er en litt mer nedtonet versjon av Valentins eventyrfilm. Med andre ord eksisterer det en stumfilm inne i en stumfilm, begge fundert i varierende grad på periodens estetikk. Dette blir Hazanavicius’ innfallsvinkel; en slags kombinasjon av ekstremt detaljrik pastisj på den ene siden og små elementer som er betydelig mer selvbevisst på den andre. [...] Det ligger også en slags abstraksjon i det faktum at filmen er en slags

collage av flere stumfilm-uttrykk, fra stiliserte tablåer à la tysk ekspresjonisme til mer konvensjonell gullalder/lydfilm-estetikk. [...] På den ene siden sprudles det i nyromantisk orkestertradisjon slik den også ville påvirke komponister som Erich Wolfgang Korngold og Max Steiner i Hollywood gullalder. På den andre siden refereres det til den noe mer lettbenete populærmusikken (som Charleston), litt som Charlie Chaplins egen filmmusikk.” (Tor Joachim Haga i <http://montages.no/2012/01/imponerende-men-smakjedelig-pastisjovelse-i-the-artist/>; lesedato 15.10.13)

I *The Artist* “er det nettopp i tematiseringen av lydfilmens inntog at den [dvs. filmen] er på sitt mest interessante. Den er på mange måter en iscenesettelse av Chaplins berømte oppgjør med den nye teknologien, for som han en gang skal ha sagt: “Motion pictures need dialogue as much as Beethoven symphonies need lyrics”. Valentin opplever selvsagt overgangen som fullstendig ødeleggende for sin karriere, og nekter først (i likhet med Chaplin) å ha noe med det å gjøre, mens hans store kjærlighet Peppy Miller gjør stor suksess med sistnevnte. Miséreren forsterkes ytterligere av børskrakket i 1929, slik det også kvelte mange stumfilm-skuespillere i perioden. [...] Både den omtalte drømmesekvensen, slutten og små enkeltscener her og der gir forhåpninger om virkelige høyder, en engasjerende blanding av pastisj og en tematisering av kampen mellom lydfilm og stumfilm. Men så mister du interessen hver gang filmen strener vekk fra det sporet. Jeg tror denne filmen har blitt en snakkis først og fremst fordi det er en kuriositet, en nostalgisk hyllest og en slags protest mot filmatiske samtidskonvensjoner. Jeg tror derfor også folk har lest mer kvalitet *inn* i den enn det den faktisk har, i hvert fall som historiefortelling. Som pastisj øvelse er den helt makeløs, og tilbyr til og med noen små drypp av originale stilbrudd. Som engasjerende intrige er den forholdsvis tom. Men den bør sees, og den bør også applauderes som det kunsteksperimentet det er.” (Tor Joachim Haga i <http://montages.no/2012/01/imponerende-men-smakjedelig-pastisjovelse-i-the-artist/>; lesedato 15.10.13)

Peter Smiths krimfilm *Midsomer Murders: Vixen's Run* (2006; sesong 9, episode 3) er en blanding av en pastisj og en parodi på Agatha Christie-krim. “Lost family jewels, secret priest holes, missing wills and, of course, murder all feature when Barnaby finds himself investigating among the aristocracy following the death of Sir Freddy Butler. As always in Midsomer dark, long forgotten secrets and liaisons are unearthed. In classic murder mystery style Barnaby gathers all the suspects in the drawing room at the climax, revealing their motives in order to trick the murderer into giving themselves away.” (<http://midsomermurders.org/vixenrun.htm>; lesedato 18.09.12)

En pastisj på en dokumentarfilm “karikerer en tidshistorisk dokumentarstil” (Niney 2012 s. 198), men innholdet trenger ikke å være komisk.

Pastisjer er vanlig innen arkitektur, f.eks. en lang rekke slott fra 1600-tallet av som imiterer (i mindre skala) Versailles-slottet utenfor Paris (Bessières 2011 s. 7).

Pastisjens moderne historie begynner med et lukrativt falskneri. Franskmannen Henri Lemoine var en kriminell som i 1905 imiterte en vitenskapsmann i besittelse av en genial oppfinnelse. Lemoine overbeviste mange i den franske sosieteten om at han hadde oppfunnet en teknologi som kunne gjøre kull om til diamanter, og fikk dermed rikfolk til å investere i sitt foretak. Han viste seg å være “en pastisjmaker av diamanter” (Carrier-Lafleur 2014 s. 88). Blant dem som gikk på limpinnen, var Marcel Proust. Den sensible forfatteren var ikke stolt av seg selv da avsløringen kom og skandalen rystet den parisiske overklassen. I 1908 ble Lemoine dømt til seks års fengsel, og Proust erkjente at han hadde tapt en stor sum penger på kjeltringens løfter. Antakelig var det et behov for emosjonell bearbeiding som gjorde at Proust samme år i *Le Figaro* skrev den første av en rekke pastisjer om Lemoine-saken (tekster senere samlet i *Pastiches et mélanges*, 1919). Her lar han i sine høyst egenfornyttede tekster andre forfattere og kritikere skrive om diamantskandalen.

I en pastisj med brødrene Goncourts stiltrekk fletter Proust inn latterliggjøring av sin egen skuffelse over diamantsvindelen når vi en passant får høre om en suicidal Marcel Proust. Alle disse tekstene er skrevet som nøye imitasjoner av de ulike forfatterens litterære stil, f.eks. med bruk av Flauberts fri indirekte tale. Flaubert og de andre imiterte forfatterens forhold til Lemoine-svindelen er forskjellig, men i en verden med stor tro på Vitenskapen, kunne få være sikre på at ikke diamanter kan framstilles syntetisk, gjennom en nyoppfunnet teknikk. Henri Lemoine lovet ikke å lage falske diamanter, han lovet ekte diamanter. Hele Lemoine-saken gjelder grenselinjene mellom sant og falsk, original og kopi, ekte og uekte imitasjoner, gjenkjennelse og forkledning – det grenselandet som også er pastisjens doméne (Dyer 2007 s. 53). En pastisj leder mange til å mistenke juks, tyveri fra mange kilder, gjenbruk og mangel på fantasi.

“Pastiche is a term used loosely and widely. Given its common negative connotations, few set out to produce it, and yet there is a tradition of writing that actually calls itself pastiche. [...] Its *annus mirabilis* was perhaps 1908, which saw the first publication of pastiches by Marcel Proust in *Le Figaro* (subsequently collected in 1919 as part of *Pastiches et mélanges* [...]) and the pastiches of Paul Reboux and Charles Muller in the review *Les Lettres*, eventually collected and published in 1931 as *À la manière de ...*. Proust’s pastiches all dealt with the scandal of a man named Lemoine, who had persuaded a large number of people to invest in a system for making diamonds out of coal and in 1908 was condemned to six years’ imprisonment for extracting money under false pretences. The choice of subject is suggestive: Lemoine had no such system, but the claim was just about plausible, and Lemoine claimed to be making real diamonds by an artificial process, not producing convincing fake ones. The case plays on that borderline of false but plausible that is also the province of pastiche.” (Dyer 2007 s. 52-53)
“Proust’s version of how Flaubert might have approached the Lemoine affair, for instance, draws on many of the standard perceptions of Flaubert’s procedures. [...] It is in these last paragraphs that ‘Flaubert’ uses the ‘free indirect style’ that has

become one of the most noted aspects of his writing [...]. In the Flaubert pastiche, everyone appears ridiculous, sometimes repulsive, always self-serving and/or self-deluding.” (2007 s. 54-55) The fleste forfatterne Proust lagde stil-pastisjer av, var døde (f.eks. Saint-Simon, Chateaubriand, Balzac, Flaubert og Ruskin), men ikke alle, f.eks. ikke teaterkritikeren Émile Faguet, ”shown writing a review of a non-existing new play on the affair (by a real playwright, Henry Bernstein) that most readers would probably know had not just opened in Paris” (2007 s. 56). Dikteren Henri de Régnier leste Prousts pastisj av Régniers stil og “did not seem discontented and said he could recognize himself in it” (gjengitt etter Dyer 2007 s. 63).

En av Prousts Lemoine-tekster er en pastisj på den franske historikeren Jules Michelet (gjenoppretrykt i Barthes 1988 s. 161-163 etter Roland Barthes’ lange analyse av Michelets verk).

“Near the beginning of *Le Temps retrouvé* (*Time Regained*), the final volume of *A la recherche du temps perdu*, the narrator-protagonist Marcel borrows an as yet unpublished volume of the journal of the Goncourt brothers from a woman he is staying with; he starts to read and what he reads he tells us he is now transcribing for us (1989: 287). What follows is a pastiche of the Goncourts, describing a visit to a salon of M. and Mme. Verdurin in the period when Marcel himself was an habitué of their highbrow gatherings (as he has previously described). The passage encapsulates much of the way pastiche works.” (Dyer 2007 s. 59) “Proust is willing to inhabit another style, even while not identifying himself with it. This is what pastiche typically does.” (s. 62)

Den franske forfatteren André Maurois’ roman *Veien til Chelsea* (1932; fransk tittel *Le côté de Chelsea*) “flytter” den proustianske fortellemåten til England. Fortellerens reise er en utforskning av den engelske kulturen i en språklig stil som minner sterkt om Proust. Maurois ga i 1949 ut biografien *På sporet av Marcel Proust* som har blitt kalt “en lang pastisj på Proust, med en lengde som er valgt på grunn av modellens ordrikdom” (Gérard Genette sitert fra Carrier-Lafleur 2014 s. 94).

Det franske forlaget Seuil ga ut forfatter-biografiserien “Evide forfattere” (“Écrivains de toujours”). Da bok nr. 100 i serien skulle utgis, sørget forlaget for å få laget en pastisj, om en oppfunnet forfatter kalt Marc Ronceraille. Boka om han ble skrevet av Claude Bonnefoy og fulgte alle kjennetegnene ved bøkene i serien, bl.a. utdrag fra hans bøker, sitater fra brev og presseklipp.

Ordet pastisj har for mange en negativ klang. “Han drev det bare til å skrive Hamsun-pastisjer” osv. En kritiker skrev om den irske forfatteren Colm Tóibíns *The Master* (2004) at romanen “creates a “Jamesian” [dvs. som hos forfatteren Henry James] world of consciousness without falling into pastiche.” (i Boxall 2006 s. 943)

Den amerikanske forfatteren Michael Chabon uttalte i 2011 i et intervju med *Morgenbladet*: “Jo, kulturen i dag har åpenbart en sterk følelse av *belatedness* – av forsinkethet. Det er som om vi har kommet til en fest som har pågått lenge, og løsningen blir kulturelle gjenbruksformer som sampling og pastisj [...] Hemmeligheten [når jeg skriver bøker] er uansett å ta det beste fra det du virkelig elsker, og gjøre sluttproduktet til noe mer enn ren hyllest eller kopiering.” (*Morgenbladet* 3. – 9. juni 2011 s. 33)

Det er et viktig poeng at en pastisj ikke trenger å være langvarig og sammenhengende (Povlsen mener at den aldri er det). En tekst kan være et lappeteppes av små pastisjer. I f.eks. et litterært verk eller en TV-serie kan det være “lynhurtige referencer og imitasjoner, pasticher og parodier” (Povlsen 1999 s. 48), så hurtige at ikke alle lesere/seere får dem med seg. Pastisj er imidlertid ikke alltid korte innslag i tekster. Det kan prege hele litterære verk. Laurence Sternes *A Sentimental Journey* (1768) har blitt kalt en pastisj på samtidens reiselitteratur (Boxall 2006 s. 62). Det gjelder også Peter Ackroyds *The Last Testament of Oscar Wilde* (1983). I denne boka forteller Wilde om sitt eksil i Paris. I en kommentar/anmeldelse av denne boka på amazon.com fra år 2000 står det bl.a.: “Ackroyd has the ability to rendezvous with the spirits and have Wilde dictate this marvelous account of his exile in Paris. A cunning pastiche of Wilde’s wit and wisdom, this book charts the decent into the human condition. Littered with irony and humour, this book will leave the reader hungry for more insights into the genius of Oscar Wilde and I would recommend it to everybody, even the few that may not be aware of the subject matter. From the dens of sin to the oppressive beauty of Paris society, the reader is on the journey with Wilde all the way.”

“Nicolas Chatelain, author of a 1855 collection of *Pastiches, ou imitations libres de style de quelques écrivains des 17me et 18me siècle (Pastiches, or Free Imitations of the Style of Some Seventeenth and Eighteenth Century Writers)*, says that his purpose springs out of the pleasure one gets from reading different authors and the conviction that ‘one cannot fail to perfect one’s own style by imitating the most beautiful models’. Antoine Albalat’s 1934 book *La Formation du Style par l’Assimilation des Auteurs (Forming a Style by Assimilating Authors)* has a chapter on pastiche [...]. Pernette Imbert in *Enrichir son style par les pastiches (Enrich Your Style through Pastiches)* (1991) describes her use of pastiche in teaching French language and literature: by getting students to write a passage *à la manière de*, say Balzac or Duras, she impels them to become as inward as possible with the style of Balzac or Duras and in the process to strengthen at a very sophisticated level their knowledge of how the language works and how to use it. Proust, on the other hand, recommends pastiche as a way of getting one’s forbears out of one’s system: ‘I cannot recommend enough to writers the purgative, exorcising value of pastiche.’” (Dyer 2007 s. 59) Proust anbefalte altså pastisjer som en renselse eller “utdrivelse”, for det å skrive en planlagt, frivillig pastisj kan hindre en forfatter i å skrive ufrivillige pastisjer, og hjelpe til med å finne sin egen

stemme (Carrier-Lafleur 2014 s. 102). Proust skrev i 1919 i et brev at han prøvde å “rense seg fra den naturlige syndige hangen til nesegrus beundring og imitasjon” (siteret fra Yoshikawa 2010 s. 278).

Arthur Conan Doyles venn James Matthew Barrie, best kjent for *Peter Pan* (1904), skrev en Sherlock Holmes-pastisj kalt *The Adventure of the Two Collaborators* (Pugh 2005 s. 18). Forfatteren Barrie Roberts har hatt suksess med sine Sherlock Holmes-pastisjer, dvs. etterligninger av Arthur Conan Doyles fortellinger. Roberts har blant annet utgitt *Sherlock Holmes and the Man from Hell* (1997), *Sherlock Holmes and the Crosby Murder* (2002) og *Sherlock Holmes and the American Angels: A Manuscript Believed to Be from the Pen of John H. Watson* (2007). Det franske forlaget Grasset ga fra 1910 ut en bokserie med tittelen *På samme måte som ...*, med bøker skrevet av Paul Reboux og Charles Müller. Bøkene var en samling pastisjer på kjente forfattere (Blasselle 1998b s. 83). Lignende bøker er Robert Scipions *Lån meg pennen din* (1945; på fransk) og Patrick Modiano, Philippe Delerm m.fl.s *De 40 verdier* (1999; på fransk) (ml.revues.org/207; lesedato 12.07.16).

Reboux og Müller skrev en pastisj på den belgiske dikteren og nobelprisvinneren Maurice Maeterlinck, med hans symbolistiske temaer. Et utdrag:

“Filigrane: (...) Og hvem er disse fuglene?”

Idrofile: Det er papegøyene mine. Min far tok dem med til meg fra Øyene. De bor i dette tårnet, og hver dag flyr de rundt dette tårnet.

Filigrane: Elsker du papegøyene, Idrofile ?

Idrofile: Her er det ingen som elsker dem. De flyr av og til inn på slottet og gjentar ordene til de som snakker. Når de er i hvert teaterstykke, blir det dumt og kjedelig for dem som lytter.

Filigrane: Jeg kjeder meg også... Man kan si at det regner tomhet her...”

[...] “Her” i den siste setningen gjelder slottet, men på et annet nivå teaterstykkene, dvs. Maeterlincks skuespill, som også påstås å kjede publikum (Daniel Bilous i <http://ml.revues.org/207>; lesedato 12.07.16).

Den franske forfatteren Jean-Luis Curtis’ *På sporet av den posthume tid* (1957) har av noen blitt oppfattet som en pastisj (Montes, Talviste og Lepsoo 2007 s. 64), av andre som en parodi eller satire. “In Curtis Jean-Louis’ 1957 novel *À la recherche du temps posthume*, Proust returns to earth and is instructed, by the cast of *In Search of Lost Time*, in how and why the “psychological novel” has been abandoned for the nouveau roman.” (<http://dictionary.sensagent.com/>; lesedato 09.02.12) Pamela Hansford Johnson ga i 1958 ut *Proust recaptured: Six radio sketches based on the author’s characters*.

Den franske filosofen Clément Rosset lagde i 1969 under psevdonymet Roger Crémant en pastisj på et strukturalistisk teoriverk med boka *De strukturalistiske*

kveldsmøtene, fulgt av Diskurs om l'écriture [sic] (Montes, Talviste og Lepsoo 2007 s. 58)

Den britiske forfatteren John Fowles' roman *The French Lieutenant's Woman* (1969) "is a pastiche of Victorian realism – undermining the latter's formal claim to comprehensiveness and truth by drawing attention to what was rendered unspeakable by a complacent sense of narrative propriety. [...] Footnotes give information on sources in the style of a scholar and a gentleman." (Boxall 2006 s. 610) Den engelske forfatteren Antonia Susan Byatts *Possession* (1990) er "a literary mystery novel, a pastiche that mixes the genres of the campus novel, the romance, biography, the detective novel, the historical novel, and the fairy tale" (Boxall 2006 s. 784). En annen engelsk forfatter, Peter Ackroyd, har utgitt romaner med "passages written in a pastiche of past literary styles" (Boxall 2006 s. 821).

I René Sédillots *Fra Akillevs til Asterix: 25 historiske pastisjer* (1968) er det den historiske perioden som er det sentrale anliggendet (Montes, Talviste og Lepsoo 2007 s. 64).

Den norsk-danske samtidskunstduoen Michael Elmgreen og Ingar Dragset sin "pastisj over Samuel Beckett, da særlig *Mens vi venter på Godot* [ble framført under festspillene i Bergen i mai 2012]. To skarpt dresskledde herrer våkner opp i hver sin køyeseng i et udefinerbart limboland. Hvor er de, hvem er de, hva er meningen med livene deres, og hvordan skal Dragset klare seg uten designerskoene (det kan jo være glass fra knuste Iphoner på gulvet)? [...] Mens duoen venter slår de hverandre i hodet med blasert *white-cube*-visdom av typen "demokrati er for tenårings-bloggere" og "Gud er googlet mer enn Nietzsche". De tragikomiske klovnekarakterene er gjenkjennelige for de fleste som på en eller annen måte har slitt med frykten for å bli utdatert, akterutseilt, eller for å egentlig bare være en altfor liten hagegnom i en altfor stor skulpturpark." (Sigurd Ziegler i *Morgenbladet* 1. – 7. juni 2012 s. 35)

"Ingeborg Hoesterey's *Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature* argues for it [dvs. pastisj] as a defining principle of postmodern art in general." (Dyer 2007 s. 16) Hoesterey mener pastisjer kan iscenesette "a battlefield of cultural myths" (sitert fra Dyer 2007 s. 20), og forstås som et produkt av og uttrykk for "the new, hybrid identities forged in an era of multiple migrations and interacting heterogenous populations" (2007 s. 20-21). Ifølge Hoesterey "postmodern pastiche variously combines 'quasi-homage and parodic modes'" (2007 s. 37). Det har blitt hevdet at postmoderne pastisjer forblir på overflaten, der livet foregår i tidsfragmenter eller "tids-øyer" (Norbert Bolz i Hammel 1996 s. 15).

Den franske symbolisten Paul Verlaine skrev en selv-pastisj, et dikt med tittelen "På Paul Verlaines måte" ("À la manière de Paul Verlaine"; i samlingen *Parallèlement*, 1889). I hans diktsamling *I gamle dager og nylig* (1884) er det en hel bolk som har

den overordnede tittelen “På forskjelliges måter”, og er en samling pastisjer. En selvpastisj er en selvreferensiell pastisj.

Den norske lyrikeren Paal Brekke bruker betegnelsen “pastisj” i et par av sine dikt titler (Brekke 2001 s. 107-108 og 144 i bind 2).

Paratekster (baksidetekst på omslaget, forord og lignende) skal ofte “garantere” pastisjens autenticitet og lure leserne (Pascale Hellégouarc’h i <https://ml.revues.org/182>; lesedato 12.07.16).

Måter å lage bokinnbinding og -omslag på som imiterer gamle teknikker, kan kalles pastisjer. Det danske omslaget til den danske forfatteren Carstens Jensens roman *Vi, de druknede* (2006) er gulnet som om det var gammelt og viser en type bokomslagsdesign som var vanlig i mellomkrigstida. Det finnes også bokomslag som er pastisjer på helt bestemte bøker. Et eksempel er omslaget til Marguerite Durailles roman *Virginie Q.* (1988; forfatternavnet er psevdonym for franskmannen Patrick Rambaud), der bokomslaget er en pastisj på omslaget til den franske forfatteren Marguerite Duras’ roman *Emily L.* (1987). (Innholdet i *Virginie Q.* er en pastisj på den franske nyromanen og spesielt Duras’ romaner; under navnet Marguerite Duraille skrev Rambaud også romanen *Mururoa mon amour*, 1996, jf. Duras’ *Hiroshima mon amour*, 1960.) Forleggeren Jérôme Lindon var sint på Duras og ga råd om hvordan pastisj-omslaget skulle utformes, men da boka kom ut, angret han på hele utgivelsen, blant annet fordi Duras da var syk (Pascale Hellégouarc’h i <https://ml.revues.org/182>; lesedato 12.07.16). Boka var så lik de andre romanene utgitt med hvite flater og blå skrift på omslaget at noen bibliotek plasserte den sammen med disse, fordi bibliotekarene ikke hadde forstått at det var en pastisj (<https://ml.revues.org/182>; lesedato 12.07.16).

Brødrene Michael Medved og Harry Medved etablerte i 1980 *Gold Turkey Awards* som “a pastiche – rather than a parody – of the Oscars in which they hand out awards for failure rather than success” (Mark Jancovich i Mathijs og Mendik 2008 s. 156). “Michael and his brother were the co-author of a book called “The Golden Turkey Awards” [...]. Written over 25 years ago, the book gave awards to some of the worst achievements in cinema. There were categories like “Worst Performance by a Politician, “Worst Idea for a Monster Movie”, etc.” (<http://www.democraticunderground.com/>; lesedato 13.08.12)

Olav Løkken Reisop ble for sin bok *Pastisj 1* (2011) i *Dagbladet* kalt “Stiltyv av høy klasse. [...] Reisop har en fantastisk evne til å skrive seg inn i andres stil – og for så vidt også temaer – med en blanding av forakt og beundring for dem han etteraper.” (19. desember 2011 s. 41) I boka gjenoppstår romanfiguren Jonas Wergeland i en tekst som er skrevet Reisop, ikke av Jan Kjørstad. Jonas Wergeland, en karismatisk og mangslungen rikskjendis i Kjørstads romantrilogi, forfører en student ved navn Olav Løkken Reisop! Den autentiske Løkken Reisop forklarte i et intervju at han med sine tekster hadde “et ønske om å avkle andre

forfattere og samtidig latterliggjøre mine egne ambisjoner” (<http://www.nrk.no/nyheter/kultur/litteratur/1.7779414>; lesedato 22.05.12). I den siste av de ti tekstene som *Pastisj 1* består av, imiterer fortelleren Kjærstads litterære stil med opphoping av fakta og påfallende lange setninger (den første hos Løkken Reisop er på 93 ord). Debutanten etterligner uten tydelig parodisk overdrivelse den encyklopediske og maksimalistiske romandiskursen som vi kjenner fra Kjærstads romaner. Den beundrende studenten i *Pastisj 1* innrømmer at han strever med å forstå alle ordene som Wergeland bruker “nærmest som ornamenter”, i tv-stjernens “svimlende vokabular” (Reisop 2011 s. 324).

Kjærstads romanpersoner framstilles gjennom det han i *Menneskets matrise* kaller “ornamentale spinn av informasjoner” (Kjærstad 1989 s. 221), og det er dette spinnnet som Løkken Reisop lager sin pastisj av. I tillegg spinnnes det videre på Wergelands “ondskap, som han helt sikkert har en meget stor porsjon av” (Kjærstad i Hagen 1996 s. 161). Ondskapens frukt blir at Wergelands forførelse skaper “bedervende selvforakt” hos studenten (Reisop 2011 s. 331). Det at Løkken Reisops tekst er utformet som en e-postutveksling, skaper dessuten et metanivå som lett gjenkjennes fra Kjærstads skrivestrategier. Reisops Jonas Wergeland er på reise, slik Kjærstads protagonist ofte er (denne gang til Island). Også den direkte erotiske skildringen hos Løkken Reisop, forskjønnet med metaforiske blomster, fungerer som en Kjærstad-imitasjon.

“I Audun Mortensens *Samleren* [2015] er forbindelsen til krimlitteraturen langt mer direkte: Romanen er en rendyrket krimpastisj satt til Oslos kunstscene. [...] samtidskunstmiljøet er like deler hysterisk selvhøytidelig og plumpt banalt. Et plumpt, forbrytersk plot i en slik setting føles forbausende troverdig. Dessuten er Mortensen [...] hjemme i sitt eget språk. *Samleren* som tekst går den klassiske krimen en høy gang, med floskler som “... øynene, de var svarte som to kullbiter” eller “Hjernen hans raste av sted som et snøskred nedover ei himalayisk fjellside”. Som i Mortensens tidligere bøker kommer også de ikke-kriminelle referansene tett som hagl. Kunstpersonligheter deler navn med tidligere Liverpool-spillere, og arbitrære Knausgård-sitater samples i lange paragrafer av gangen. [...] kunst etter Marcel Duchamp er et rent luftslott, der penger og sosialt spill er det eneste som betyr noe.” (*Morgenbladet* 12. – 18. februar 2016 s. 48-49)

Verden i filmen *Sensommer* (2016; regissert av Henrik Martin Dahlsbakken) er ifølge én anmelder en “filmverden mer enn en virkelig verden [som blir] ytterligere understreket av fotograf Pål Ulvik Rokseths nostalgiske 35mm-palett og det Bernard Herrmann-aktige musikksporet komponert av Magnus Murel. Mens tonene er en pastisj over Alfred Hitchcocks filmer (Herrmann var den britiske thriller-mesterens faste samarbeidspartner), ligner filmens stil, tematikk og form nyere fransk film, som François Ozons *Swimming Pool*. Det gjør filmen til en pastisj av en pastisj. Ozons film står i dyp gjeld til Claude Chabrols og Louis Malles nybølgefilmer, som igjen er pastisjer over Alfred Hitchcocks klassiske

thrillere. Virkeligheten er med andre ord mange ledd unna.” (Ulrik Eriksen i *Morgenbladet* 17. – 23. juni 2016 s. 40)

Den amerikanske science fiction- og skrekk-TV-serien *Stranger Things* (2016 og senere) “er utelukkende satt sammen av referanser, pastisjer og velkjente populærkulturelle byggeklosser, og bruker denne bedøvende blandingen av nostalgi og gjenkjennelighet til å snike seg under huden på publikum. [...] den blotte påminnelse om gamle filmer, dataspill og reklamekampanjer utløser et drypp av endorfiner. Referanseiveren gjennomsyrrer samtlige aspekter av serien, fra plott og rollefigurer til casting og scenografi, og det finnes knapt en kamerainnstilling som ikke inneholder et nikk til Stephen King, Steven Spielberg, John Carpenter eller James Cameron – eller periodens toneangivende spill, tegneserier og reklameslagord. *Stranger Things* bærer sin gjenkjennelighet som fortjenstmedalje og forklledning, og er det hittil mest rendyrkede uttrykket for filosofien om hyperkomfort” (Aksel Kielland i *Morgenbladet* 10. – 16. november 2017 s. 32-33).

L.A. Confidential

I det som kan kalles postmoderne pastisj er ikke lenger pastisjens skille mellom ekte/uekte synlig. Det uekte har invadert det ekte, og gjort all ekthet problematisk. I slike postmoderne verk brukes “irony, parody, and pastiche to create texts, moving away from any ideal of “originality,” which is now seen as impossible” (Knowles 2002 s. 51-52). Det foregår en nivellering av skillet mellom det ekte og det falske. De falske diamantene er ikke lenger falske (slik de var i Lemoine-skandalen), men har en ustabil verdi: De er “falske”. En slik desillusjon passer godt til en film om korrupsjon og skuespill. I den amerikanske regissøren Curtis Hansons film *L.A. Confidential* (1997) flommer forfalskningene over. Denne filmen er et finurlig pastisjverk der imitasjonene florerer både visuelt og tematisk. Den har for det første en tydelig 1950-talls-look som gir den filmhistorisk patina. Vi gjenkjenner bilmodellene, kvinnedraktene, de karakteristiske mannfolkfrisyrerne, interiørstilen, bruken av ordet “negro” om afroamerikanere osv. Men vi gjenkjenner også konvensjoner fra 1950-tallets *filmer*: karakterene, plottet og estetikken i *L.A. Confidential* ligner en noir og en gangsterfilm fra 50-tallet. Siden de færreste direkte biografisk har opplevd USA på 50-tallet, er det uklart hvor skillet mellom filmkunnskap og historisk kunnskap går. Gjenkjenner vi primært en *mediert* virkelighet? Ligner det vi i denne filmen opplever som “ekte”, mer på filmer enn på den historiske virkeligheten? Filmen oppretter en nostalgisk lengsel og samtidig en mental distanse. “Pastiche makes it possible to feel the historicity of our feelings” mener Dyer (2007 s. 130). I en monografi om *L.A. Confidential* skriver Manohla Dargis at filmen “is not just a movie but a dream of the movies – how they once were and how they could be again.” (Dargis 2003 s. 9)

L.A. Confidential tematiserer kriminell imitasjon og lukrativt falskneri, og filmen har blitt kalt “a cry of despair” (Dargis 2003 s. 47). Filmen er basert på en roman av James Ellroy fra 1990, i en serie på fire romaner som begynner med *The Black*

Dahlia (1987). Den grusomme kriminalsaken knyttet til The Black Dahlia er kjent i USA. Den unge kvinnen Elizabeth Short reiste til Los Angeles i 1946. Som så mange andre unge kvinner drømte hun om karriere, rikdom og lykke. Hun vant en skjønnhetskonkurranse og søkte fotfeste hos ulike menn, men den siste av dem drepte henne på bestialsk vis. Pressen ga henne navn etter en ny film med Veronica Lake, en noir og krimfilm, *The Blue Dahlia* (1946). Black Dahlia-saken har forblitt uløst og har fascinert mange. Elisabeth Short var en av de karrieresøkende “Hollywood hopefuls” (Dargis 2003 s. 28) som drømte om en stor og glamorøs karriere i filmbyen. Senere filmer har latt oss følge andre rotløse sjeler som vil klatre til topps i filmens drømmeby (f.eks. Betty Elms i David Lynchs *Mulholland Drive*). Den amerikanske drømmen om frie muligheter til suksess og rikdom, til å erobre verden, er disse kvinnenes skinnende ledestjerne. De vil skape seg et privat “Lebensraum”. Problemet er å ha en fair sjanse til suksess, og å klare å klatre til høyden. Allerede i 1921 utstedte Hollywood Chamber of Commerce en advarsel til unge, uerfarne skuespillere som kjente magneten Hollywoods tiltrekningskraft: “Out of 100,000 Persons Who Started at the Bottom of the Screen’s Ladder of Fame Only Five Reached the Top.” (sitert fra Dargis 2003 s. 65) Verst stilt var nyankomne uten skuespillererfaring. Hva gikk de til og hvor endte de? I *L.A. Confidential* er svaret foruroligende.

En rekke amerikanske filmer har vist vanlige mennesker som ender som Hollywood-stjerner, f.eks. *A Small Town Idol* (1921; regi Erle Kenton og Mack Sennett), *Mary of the Movies* (1923; regi John McDermott), *Broadway Broke* (1923; regi James Searle Dawley), *Drug Store Cowboy* (1925; regi Park Frame), *Ella Cinders* (1926; regi Alfred E. Green) og *Polly of the Movies* (1927; regi Scott Pembroke) (Schroer 2007 s. 151). Noen filmer viser mennesker som mislykkes i Hollywood, f.eks. *Hollywood* (1923; regi James Cruze), *The Extra Girl* (1923; regi Frank Richard Jones) og *The Skyrocket* (1926; regi Marshall Neilan). I *Inez from Hollywood* (1924; regi Alfred E. Green) forsøker en erfaren kvinne å advare sin yngre søster mot mennene i Hollywood. Noen filmer viser skuespillere, regissører og artister som blir alkoholisert, bl.a. i *Broken Hearts of Hollywood* (1926; regi Lloyd Bacon), *What Price Hollywood?* (1932; regi George Cukor) og *A Star Is Born* (1937; regi William A. Wellman).

Det første minuttet av *L.A. Confidential* viser ikoner for lykke: en badestrand på en solfylt dag, appelsintrær med rik avling, en familie som leker i sitt hagebasseng, og smilende hollywoodstjerner som hilser (tilsynelatende) hjertelig på sine fans. Bildene suggererer idyll og overflod, trygghet og glamour. Gjennom slike korte klipp fra dokumentarisk arkivmateriale formidles det en atmosfære av harmoni og framskritt i 1950-tallets Los Angeles. Åpningssekvensen inkluderer også fire små stillbilder av fabrikk- og kontorarbeidere, vist i split-screen (Hanson 1998; tid i filmen: 0.00.37). Det at disse fire bildene er i lite format og vises samtidig, og at filmtittelen med stor rød skrift tar oppmerksomhet samtidig, gjør det vanskelig å hefte seg ved det monotone arbeidet som utføres på dem. Vi merker oss snarere den optimistiske ledsagende muntlige kommentaren: “There are jobs aplenty”.

Budskapet er at etter tiår med depresjon og krig kommer endelig velstanden til alle. Økonomisk trer USA på 50-tallet inn i en kraftig økonomisk oppgangstid.

Stemmen som ledsager bildene og filmkuttene i eksposisjonen viser seg å tilhøre skandalejournalisten Sid Hudgeons. I voice-over forteller han både oss seere og sine lesere om Los Angeles som drømmeland. Det hele topper seg i bilder av filmstjerner med fanskarer rundt seg. Her kan du tydeligvis komme nær stjernene, i hvert fall i overført betydning. “You could even be discovered ...” forteller Hudgeons (0.00.50) – en formulering som senere i filmen får en ironisk og tragisk mening. Vi ser Marilyn Monroe og Jane Russell smilende side ved side omgitt av publikum. Foreløpig skal vi *ikke* minnes på at deres “triumfer” hovedsakelig skyldtes stereotype kvinneroller og det mannlige blikkets begjær. Her representerer de kvinner som har blitt oppdaget og har trådt inn i en luksuriøs, glitrende verden. Den visuelle idyllen varer imidlertid ikke lenge, slik idyll sjelden gjør. Snart blir Hudgeons’ stemme sarkastisk: “Because they’re selling an image” (0.01.05). *L.A. Confidential* er en film om en verden av fristelser og farer, med stor risiko for å ende i moralsk fallitt. Det er en verden av falske bilder, full av kitsch og katastrofer. Symptomatisk er en scene der vi ser glitrende julepynt på et privat hustak mens politiet gjennom vinduet betrakter en ektemann som mishandler sin kone (0.02.50). Den koselige julenissepynten pryder et nesten ibsenskt titteskap der vi ser direkte inn i privatsfæren. Fasaden står i skrikende kontrast til det som skjer innenfor. Regissør Hanson mente at temaet i Ellroys roman var “the difference between appearance and reality in Los Angeles, the city of manufactured dreams” (sitert fra Dargis 2003 s. 53). Det samme temaet er sentralt i filmen, men med dramatisk visualisering.

Vi får vite at hver dag går unge kvinner og menn fra hele USA av bussen i Los Angeles med et bestemt mål. “Ten of them get off the bus to L.A. every day” sies det eksplisitt (1:48:45). “Hollywood hopefuls” er lykkejegere som vil opp og fram i filmhovedstaden. Alle har de bilder på netthinnen fra filmer med glamorøse skuespillere. Men de færreste av disse ungdommene har talent nok til å lykkes. De er imiterende snarere enn nyskapende, og selv i Hollywood rekker ikke platt imitasjon til de gyldne høyder. Nykommerne drømmer om å realisere sitt eget potensiale, men fordi de er relativt talentløse, er det enkleste å kopiere sine idealer. De vil (bevisst eller ubevisst) *ligne* Monroe, Bogart osv., i spillestil og utstråling, eller i det minste i deres idolstatus. Og på en drepende ironisk måte får noen av kvinnene mulighet til å spille skuespill til en lukrativ lønn. Andre må reise hjem med tomme hender.

Det står haier klar til de unge kvinnene som ikke finner land raskt, menn som gjør kvinnene om til levende eksempler på det Dyer kaller pastisjens dialektiske bevegelse mellom etterligning og hukommelse (2007 s. 85). En av haiene er Pierce Patchett. Han rekrutterer kvinner til å bli luksusprostituerte. Hans forretningsidé er menns erotiske dagdrømmer om Monroe, Russell og andre filmstjerner. Menn vil intenst gjerne gå til sengs med sine filmheltinner. Ved hjelp av hårfarging og

plastisk kirurgi omformer Patchett derfor kvinner til kopier av filmstjernene. Han er en “doubles fan” (0.38.41). “I use girls that look like movie stars”, innrømmer han kaldt, og har stor inntjening med sine versjoner av Rita Hayworth, Veronika Lake og Lana Turner. “I needed a Rita Hayworth to fill out my little studio [...] There’s Gardner, Russell, Monroe, Turner. Lynn Bracken is my Veronika Lake” (0.38.32 – 0.38.40). Når kvinnene har gått inn i sitt nye skinn og blitt kopier, kan de betalende kundene spille ut sine seksuelle drømmer med dem.

Patchetts kvinner driver altså en spesiell form for “skuespillkunst”: De er levende pastisjer. Pastisjens tvetydige posisjon mellom hyllest og parodi kroppsliggjøres i filmens demimonder. De utklede og transformerte kvinnene er fysiske hommager: hyllester til de autentiske filmstjernenes visuelle forførelseskunst. Og de kroppsliggjør en parodi: De prostituerte har det glamorøse utvendige, skinnen, skallet, mens deres amorøse liv er humbug. Deres nye identitet er å framstå som sminkete plagiater der frisyre, gester osv. mangler originalenes substans, men har en feminitet som gjør dem til sexobjekter. De skal utnytte at “the male gaze” snarere retter seg mot kroppen enn mot skuespiller-prestasjoner. Kvinnene kan vise *affektasjon*, uten ekte affekter. De *poserer* framfor å innta eksistensielle posisjoner. Kvinnene har masker som *ligner* kjente skuespilleransikter, de er utklede og forklede, og de spiller roller, mens de bak rollene er utbyttet og fornedret. Mannfolkene er på sin side utstyrt med utseender som nærmer seg det paradiske: Redaktør Hudgeons ligner en gangster, halliken Patchett ligner en filmregissør, politimannen Jack Vincennes er en glisende selvtilfreds dandy. Kvinner og menn er klisjeer og karikaturer for oss seere, de er imitasjoner av Hollywoods mest svulstige idoler. Modellene og imitasjonene skygger for autentisk identitet. Her er filmbyen det imaginæres rike i en annen betydning av ordet enn den vi beundrer.

Det finnes historisk belegg for filmens plot. En manusforfatter ved navn Budd Schulberg beskrev de lyssky erotiske aktivitetene på Alexandria Hotel i Los Angeles da han ankom byen i 1918: “[...] a famous bordello in Hollywood ... There you could find look-alikes for Carole Lombard, Jean Harlow, Claudette Colbert, and Nancy Caroll. But the later clientele was indulging in fantasies while the greenhorns in the throbbing lobby of the Alexandria, living in simpler times, really believed they were achieving an immortal role in the hay with Bebe Daniels or Alice Joyce.” (sitert fra Dargis 2003 s. 61) I en scene i *L.A. Confidential* ser vi en prostituert med Shirley Temples karakteristiske frisyre som sitter på fanget til en middelaldrende mann (01.02.05). Vi skjønner at flere enn Pratchett lager “simulakra-prostituerte”, og noen av etterligningene er kanskje initiert av kvinnene selv. Disse kvinnene vet hva, eller snarere *hvem*, menn vil ha.

Prostitusjon er bare én av L.A.s forbannelser i filmen. Den glamorøse fasaden i byen skjuler også narkotikahandel, organisert kriminalitet med tilhørende bestillingsdrap, produksjon av pornografi, en samfunnsgjennomgripende rasisme, politisk korrupsjon og gangsterlignende metoder langt inn i politiets rekker (i LAPD). Plottet i *L. A. Confidential* er i stor grad basert på en “set up”, og drap

gjennomføres med godkjennelse av politiledelsen på grunn av lukrativ narkotikahandel og andre lovbrudd. LAPD prøver å skape seg et bedre *image*, men voldelige politimenn gjør det vanskelig.

I filmen følger vi en liten gruppe politietterforskere med høyst ulike agendaer. Alle deltar i jakten på morderne bak en massakre på en restaurant, der Pratchetts “Rita Hayworth” er et av ofrene. De tre sentrale etterforskerne i saken er Bud White, Jack Vincennes og Edmund Exley. Bud er illusjonsløs og brutal, et perfekt redskap for den korrupte LAPD-ledelsen. Han har et oppfarende temperament, og driver en personlig motivert vendetta overfor byens konemishandlere. Stadig får han blod på nevene for å hevne at hans egen mor ble mishandlet. Mot kvinner kan ha være omtenksum og øm, og det er vanskelig å vite hva som er det “egentlige” hos denne sorgtunge muskelbunten.

Den andre etterforskeren, Jack Vincennes, *spiller* en politimann mer enn han *er* en. Han er den mest komplekse av de tre (relativt tvilsomme) politiheltene vi følger. Han er sjarmerende og glatt. Han imiterer filmstjerner og kler seg som en dandy. Jack har en bi-inntekt som teknisk rådgiver for en TV-serie med den pretensiøse tittelen *Badge of Honor*. Denne serien gir et glansbilde av politiets arbeid, og bidrar dermed til deres offisielle image. Jack samarbeider også med skandalejournalisten Hudgeons om å skaffe sensasjonelle bilder til *Hush hush*, et sladder- og skandaleblad (inspirert av det beryktede magasinet *Confidential*). Mange av paparazzi-bildene blir til takket være Jacks tips og manipulering. “Avtalte” arrestasjoner med Jack i helterollen øker bladets opplagstall, og gjør politimannen berømt – et lukrativt samarbeid. Men han reiser seg moralsk i løpet av filmen, for dermed ironisk nok nettopp av den grunn å bli drept av sin egen politisjef. Når han endelig med alvor opererer som politimann, blir han raskt eliminert av det korrupte politiet.

Edmund Exley er den unge, uerfarne, idealistiske politimannen som kommer rett fra politiskolen (“college-boy”). Han er i utgangspunktet den minst sveikefulle, og vil leve opp til sitt idealbilde av sin egen far. I løpet av filmen lærer han at det ikke går an å vinne fram mot politikorrupsjon med bare ideelle og lovlige midler. Også han må ta snarveier. Dessuten faller han seksuelt for en av de luksus-prostituerte, som samtidig er et sentralt vitne og dermed ikke må røres. Med naturalistisk pessimisme ser vi at menneskenaturen tar overhånd. Det virker både ironisk og tragisk at det er så kort fra fristelse til moralsk fallitt. Verden er uten et moralsk kompass, nærmest nihilistisk. Å søke i fortiden – eller å ha sin far som ideal slik Edmund har – er et forsøk på å beholde et sikkert holdepunkt. Men bildet av Edmunds far er mer et *bilde* enn en realitet. Idealene forsvinner, mørket truer (siste del av filmen inneholder en svært mørk skytescene). Filmens har mye noir-tematikk: “Instead of reinvention of noir style, *L.A. Confidential* presents a bare-bones sketch of its major concepts. The characters flow through the expected experiences of betrayal, alienation, corruption, and greed previously found in noir classics, but in the case of *L.A. Confidential*, these characters embody an almost empty characterization of these dark motives. It is as if they are meaningless

representations searching for meaning through the imitations of things past – things believed to have *had* meaning.” (Miller 2009)

I løpet av etterforskningen blir Bud White tiltrukket av en av Patchetts prostituerte, Lynn Bracken. Hun bor i en stor villa, der første etasje er en glamourboble til salgs for menn. Her går hun rundt i silkedrakt blant plysjmøbler i rollen som Veronica Lake, og venter på neste kunde som Patchett sender. Alle som ser Lynn, sier straks at hun ligner Lake (unntaket er Bud White). Hun har et bilde av den ekte “rollefiguren” Veronica Lake på veggen samt en filmframviser med lerret midt i rommet der kundene får sine tjenester. I husets 2. etasje har hun sitt privatliv, og sin egen identitet. Vi får observere “Veronica Lake” og en av kundene hennes som ser på film med den ekte Lake, for å tenne kunden (0.39.37). Mannfolkene som har fått hennes adresse, ser altså film i hennes budoar. Lynns hybride identitet inngår dessuten i et enda mer komplisert spill for filmseeren som gjenkjenner skuespilleren i filmen: Kim Basinger. Basinger er her en skuespiller som spiller en prostituert som spiller en skuespiller som har spilt en lang rekke kjente roller. Kim Basingers fortid kan også inngå i identitetskomplekset. I den norske dvd-utgavens ekstramateriale får vi vite at Basinger har arbeidet som fotomodell, og det er som kjent en rolle som skal skape idealer for andre kvinner. Idealene må skinne, men ikke være for uopnåelige. Basinger kan med en slik posisjon ikke unngå å få begjærets blikk rettet mot seg, både fra kvinner og menn. Publikum kan se illusjonsbrytende gjennom fiksjonen inn på skuespilleren bak det hele, på hennes kropp og prestasjoner, uten av den grunn å kjenne hennes identitet, hennes liv, hennes “ekthet”.

Filmens “Rita Hayworth” lider en grusom skjebne, og blir på grunn av sin nye identitet knapt gjenkjent av sin mor på likskuet. På lerretet var Hayworth et glansfullt skjønnhetsideal – i likhet med Marilyn Monroe og mange av de andre beundrete, elegante Hollywood-skuespillerne. Livet bak fasaden for disse kvinnene var langt fra like glansfullt. Hayworth er kjent for sin desillusjonerte kommentar om at “Men fall in love with Gilda and wake up with me”. Gilda var hennes mest berømte rolle, en femme fatale i Charles Vidor's film *Gilda* fra 1946. Hayworth oppfattet seg selv som en direkte kontrast til rollefiguren Gilda, men ble likevel for all ettertid identifisert med henne. Filmstjernen Anna Scott i Roger Michells romantiske komedie *Notting Hill* (1999) siterer Rita Hayworth etter sin første kjærlighetsnatt med bokhandleren William: “They go to bed with Gilda – they wake up with me”. Anna frykter å være begjært som idol, bilde, drøm, ikke som menneske (Kaufmann 2007 s. 197). Kun Bud White i *L. A. Confidential* vil (tilsynelatende) ikke ha idolet. Han får gå til sengs med Lynn Bracken i hennes “ekte” rom i 2. etasje, og sier smigrende til henne: “All they get is Veronica Lake. I get Lynn Margaret Bracken.” (01.12.35). Men dette rommet med hennes private gjenstander er nesten like fullt av kitsch som salongen nedenfor (1.03.56). Nedenfor skal mennenes drøm oppfylles, der oppe er det hennes egen drøm om “ekte” skjønnhet og hjemmekoselighet som omgir henne.

I en tradisjonell pastisj hører det til tekstens fascinasjon at leseren eller seeren kan skille imitasjonen fra forelegget (eller foreleggene). Hvor lik er den originalen og hva er vridd på? *L. A. Confidential* minner om mange av 50-tallets filmer, men det er også forholdsvis lett å skille den fra disse filmatiske forgjengerne. *L. A. Confidential* skal også si noe om vår egen tid. Vi kan se gjennom historiens filter til tilfeller av korrupsjon og vold hos ordensmakten, fra Bloody Christmas i 1951 (som vises i filmen), til LAPDs brutalitet mot afroamerikaneren Rodney King i 1991. King-saken førte til store opptøyer, og var nok friskt i minnet hos mange amerikanere som så Hansons film i 1997.

Pastisjene *internt* i filmen er derimot av et postmoderne, ustabil slag. Her blandes imitasjonen og det imiterte – primært for å oppnå en erotisk gevinst hos kundene, men også for å få filmens seere til å reflektere over hybride selvbilder. Filmene undergraver konvensjonelle overbevisninger om menneskers identitet og fratrar oss moralske illusjoner. Imitasjonen kan ikke identifiseres som klart atskilt fra kopien, men åpner i stedet for en serie av ironiske regresjoner. Identiteter finnes, men vi kan aldri bli sikre på dem. Den amerikanske psykologen Kenneth J. Gergen hevder at det i dagens samfunn er en fare for at vi ender opp som konstruerte og overflatiske surrogat-identiteter (2006 s. 207-208). Slik oppstår de postmoderne identiteters tvetydige frihet: “Den postmoderne tenkemåte problematiserer begrepet om et “ægte” og “grundleggende” selv og det hertil knyttede behov for personlig kohærens eller konsekvens. Hvortil, spørger den postmoderne, skal man være bundet av traditionelle identitetsmarkører – profession, kjønn, etnicitet, nationalitet osv.? Befriet for de traditionelle krav om kohærens er den postmoderne upåvirket af beskyldninger som “holdningsløs”, “eftergivende”, “udvandet” og lignende.” (Gergen 2006 s. 200)

I et verk om postmoderne filmestetikk forkaster Dag Asbjørnsen det han kaller “dybdemodellen” for personlig identitet, “der sannheten finnes under fremtredelsen. Det overfladiske er her rollen, med alle dens stereotypier, mens det dype er ens egentlige, frie jeg. Spørsmålet er bare om ikke dette jeg’et også er en rolle! [...] Det er ikke slik at man er noe mindre seg selv når man spiller en bestemt sosial rolle enn når man spiller rollen som seg selv. Personligheten oppfattes da som en veksling mellom en rekke forskjellige roller. Nettopp denne evnen til å veksle mellom roller, og la de forskjellige rollene relativisere hverandre og således ha distanse, mener [Hans Robert] Jauss er spesielt viktig i dagens moderne samfunn [...]. Det blir da den moderne kunsten, med sine usikre identiteter, som blir modellen for det moderne menneske.” (Asbjørnsen 1999 s. 95)

Den ustabiliteten og omskifteligheten som Gergen og Asbjørnsen beskriver, skaper uavklarte posisjoner. Det samme skjer i noen typer ironi og pastisjer. I *L.A. Confidential* skjer det en “polyfokalisering” og “avhierarkisering” på tilsvarende måte som i ironi uten klare utsagn (Hamon 1996 s. 133). Philippe Hamon skiller mellom “klassisk ironi” som er forholdsvis entydig og som gjør det klart hvem som er ofrene for ironien, og “moderne ironi” der disse skillene er langt mer flytende

(Hamon 1996 s. 58-59). I moderne ironi er det ikke noen “kontrær mening” som er stabil og som man uten tvetydighet kan slutte seg deduktivt fram til (Hamon 1996 s. 108). I moderne ironi er det dermed umulig å konkludere sikkert med hva som er ment. Tilsvarende gjelder de levende pastisjene i *L.A. Confidential*. Prousts pastisjer er klassiske, filmens kan derimot kalles (post-)moderne pastisjer. De (post-)moderne pastisjene viser ikke til en stabil originalversjon, men tematiserer unnvikende glidninger og forskyvninger, flertydigheter og inkongruenser mellom original og kopi. En slik pastisj er slu, full av indre falskheter, i en evig differens. Dens prinsipp er ikke å kombinere nøytral imitasjon med innslag av parodi og/eller hommage, men å framvise ustabilitet, labilitet, uvisshet.

Utviskingen av grenser, med uvisshet og undergraving av distinksjoner som resultat, er brukt humoristisk i en scene i filmen. Under etterforskningen er Edmund Exley på et serveringssted der han forveksler den “ekte” Lara Turner med en prostituert utstaffert som Lara Turner (01.27.12). Filmpublikummet kan heller ikke være sikre på hvem denne kvinnen er. Dilemmaet i *L.A. Confidential* er at de prostituerte ligner superstjerner, og omvendt (Dargis 2003 s. 61). Edmund finner Turner sammen med den mafiøse Johnny Stompanato, en affære som i virkeligheten “was as sordid as any Powerty Row cheapie” (Dargis 2003 s. 33). Stompanato ble senere drept av Turners datter, og moren spilte – året etter at datteren ble frifunnet – i en Douglas Sirk-film med tittelen *Imitation of Life* (1959), om en skuespillermor som rivaliserer med sin datter om samme mann. I en scene i *L.A. Confidential* ser vi Jack Vincennes utenfor en kino med lysreklame for Vincente Minnellis *The Bad and the Beautiful* (1952) (1.32.48). Filmens har Lana Turner i en av hovedrollene, og handler om kynisme i Hollywoods filmmiljø. Også i en annen scene har Jack lysreklame i bakgrunnen, for Rudolph Matés film *When Worlds Collide* (1951) (0.11.52). Denne science fiction-blockbusterens tittel får symbolsk betydning: To ungdommer arresteres foran en glamorøs lysreklame. Ungdommenes urealistiske drømmer kolliderer med den harde virkelighet.

Tradisjonelle pastisjer vitner ofte om en “messy vitality” der komponenter fra tidligere verk sammenkomponeres på friske måter (Robert Venturi sitert fra Hosterey 2001 s. 32). *L.A. Confidential* uttrykker snarere en “messy destructivity”. Vi er vitne til en films dekonstruksjon av skillet ekte/uekte, virkelighet og fantasi, sannhet og løgn. Pastisjen fungerer her som en “aesthetics of decay and disintegration” (Hosterey 2001 s. 47), ikke som glad imitasjon av store forbilder. Det ekte og uekte tematiseres gjennom filmens salgbare, erotiske “filmstjerner” som aldri har spilt i en eneste film, og staute politimenn som viser seg å være organiserte kriminelle. Kvinnene kopierer kvinner som er mer idoler enn de er virkelige. Hayworth, Monroe, Russell er gjennomregisserte produkter, konstruksjoner for den beundrende massen. Også den nærmeste vi kommer en politihelt er “messy”. Den ærlige og ranke idealisten Edmund Exley faller for den første store fristelsen, og reiser seg aldri helt igjen. Han står stram og dekorert igjen alene, men har blitt pragmatisk eller kanskje kynisk. Han har visket ut sitt

opprinnelige jeg. Hans identitet er usikker, og framtiden i et korrump politikorps synes lys.

Slutten av filmen er visuelt svært lys. Etter en lang, mørk shootout-scene kommer en avslutning med solskinn (02.05.53). Men moralsk sett har det mørknet: Edmunds idealisme og prinsippfasthet er borte, og karrieren har førsteprioritet. Lynn Bracken kommer for å si farvel, og hun ligner nå til forveksling Marilyn Monroe. Pratchett er død, og hun har tjent nok penger til å begynne et nytt liv. Når hun nå skal være seg selv, har hun blitt til en annen kjent filmstjerne. Bracken har skiftet ham fra Lake til Monroe, og virker like kunstig. Hun må hemmeligholde sin fortid i sin nye eksistens, men river seg ikke løs fra glamour-drømmen og det mannlige blikk. Fortsatt finnes det falske i det ekte, og det ekte i det falske. Slutten av rulleteksten gir en siste vri på tematikken ekte/uekte: Fiksjonen er tilsynelatende over, og autentiske navn ruller over skjermen. Det er ikke overraskende at vi får opplyst at “The characters and incidents portrayed and the names used herein are fictitious. Any similarity to the name, character or history of any person is entirely coincidental and unintentional.” (02.11.43) Noen av forbildene er likevel enkelt identifiserbare. *Badge of Honor* har påfallende likheter med TV-serien *Dragnet* (sendt fra og med 1951). Men deretter følger et par filmklipp fra en idyllisk familiesituasjon foran et TV-apparat, der en familie ser på *Badge of Honor* og så et nærbilde av et politiskilt med teksten “Dedicated to SGT. JACK VINCENNES” (02.12.02). Det er lite sannsynlig at han er en reell, historisk person, men dedikasjonen lar filmen ende i et forvirrende signal om autenticitet.

A Serious Man

De amerikanske regissør-brødrene Joel og Ethan Cohens film *A Serious Man* (2009) har en gåtefull innledende del eller “prolog” som kan oppfattes som en pastisj. Hele filmen er en slags parallell til eller adaptasjon av Bibelens historie om Job som blir fratatt alt han eier av Gud uten å forstå hvorfor han “straffes” slik. I filmens prolog befinner vi oss i en jødisk landsby (en såkalt shtetl) i gamle dager, mens resten av filmen foregår ca. hundre år senere, og der er hovedpersonen den jødiske fysikklæreren Larry Gopnik. Gopnik vikles inn i en serie av hendelser som setter livet hans ut av kurs. Han bor med sin familie i et velstående amerikansk villastrøk en gang på 1960-tallet. Familien Gopnik er amerikaniserte jøder med opprinnelse i Øst-Europa. Hoveddelen av filmen er en svart komedie som har litt Woody Allen-preg, men med alvorlige bibelske undertoner. Gopnik framstilles som en “vanlig”, jødisk “serious man” som går til grunne uten noen forståelig årsak. Rabbinerne i filmen har ingen gode svar på hans spørsmål.

Prologen/innledningen har også jødisk tematikk, og minner om den visuelle stilen i musikalen *Fiddler on the Roof* av Jerry Bock, Sheldon Harnick og Joseph Stein, og dessuten om noen tekster av forfatteren Isaac Bashevis Singer. Senere i filmen “Larry fiddles with the TV antenna, thus making him the Fiddler on the Roof.” (rabbieren Norman M. Cohen i <http://digitalcommons.unomaha.edu/cgi/>

viewcontent.cgi; lesedato 10.12.15) *Fiddler on the Roof* (teaterversjonen er fra 1964 – altså fra samme periode som hovedhandlingen i filmen – og filmversjon fra 1971) var basert på historier av den russisk-jødiske forfatteren Sholem Aleichem. Dialogene mellom tre personer i en liten, fattig landsby i prologen i *A Serious Man* virker som en pastisj på *Fiddler on the Roof* og lignende miljøskildringer fra østeuropeiske landsbyer. Prologen handler om overtro og usynlige krefter som hersker i tilværelsen – og dette er viktig i filmen som følger. “[C]an we surmise that Larry Gopnick, the protagonist, is a descendant of the Yiddish speaking couple in the opening shtetl scene and conclude that he is being punished for their misdeeds?” (Norman M. Cohen i <http://digitalcommons.unomaha.edu/cgi/viewcontent.cgi; lesedato 10.12.15>)

I prologen forteller en jødisk mann sin kone at han har blitt hjulpet av en mann kalt Reb Groshkover, og som han derfor har invitert til et måltid i sitt fattige hjem. Kona svarer at Groshkover er død og dermed må være en “dybbuk”, som er en demon, en ond, villfarende ånd fra en død person. Groshkover kommer og ler av konas anklager, men hun stikker en ishakke inn i brystet han. Han går blødende ut i vinternatten. Alle de tre personene i prologen snakker jiddish og den lille historien framstår som en gåtefull fabel.

I et intervju sa Ethan Coen om prologen: “[T]here was no clear-cut agenda. It just felt right to us. [...] It felt like a folk tale, so it served implicitly as an introduction, to say, “Here’s another folk tale, here’s another Jewish story.” I guess this is imposing an explanation after the fact, because we don’t really think about it in these terms while we’re doing it, but, yeah, it’s part of the whole Yiddishkeit, part of the whole Jew storytelling thing. Jews are big on stories, you know?” [Joel Coen tilføyde:] “This is a Jewish community in the shtetl, this is a community in another place. Are they reflections or echoes of each other in some way that’s vaguely interesting and feels right, or at least not wrong? Will it be an interesting ambassador for the rest of the movie? [...] we were saying immediately, “This is a story very specifically about Jews.” Not a story about the Midwest, which you might have felt for a while if we hadn’t done this. We were plunging into the deep end, and saying, “Here you are in a world of Jews, and that’s what this movie is going to be about.” It’s a cliché, but when you see them in the long black coats and the sidelocks, that’s putting your face in it. And we thought that was a good thing. [...] like those people in the shtetl are the grandparents of those later people or something. It does pose a question right away: What’s the relationship between this village in Poland or wherever the hell it is, and this suburban neighborhood in Minneapolis?” (http://www.salon.com/entertainment/movies/beyond_the_multiplex/feature/2009/10/01/coens/; lesedato 05.09.11)

Alle artiklene og litteraturlista til hele leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>