

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 29.05.19

Dette dokumentets nettadresse (URL) er:

https://www.litteraturogmedieleksikon.no/cm4all/uproc.php/0/retrospektiv_teknikk.pdf

Retrospektiv teknikk

(_litterær_praksis) Kalles også “den retrospektive metode”. Kjent fra skuespill av blant andre Sofokles og Henrik Ibsen. Nært beslektet med analytisk drama (som er en sjangerbetegnelse). En spesiell fortellerteknisk utforming av et verk.

Personer på en scene (eller i en roman, film, tegneserie, i et dataspill etc.) leter etter spor i fortiden og/eller samtaler om fortiden, og dette gir personene innsikter og erkjennelser som driver handlingen framover på nåtidsplanet. Hendelser i personenes fortid avdekkes og fortidens brikker (viktige sammenhenger som blir forstått) faller på plass i nåtiden. Årsaker til det som skjedde i fortiden, klargjøres i løpet av letingen/samtalene og på grunn av letingen/samtalene.

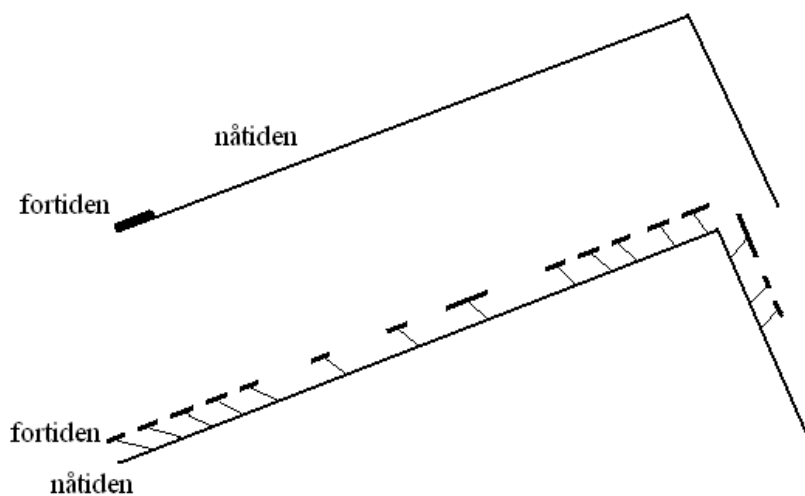
Gjentatte eller langvarige tilbakeblikk gjennom personenes dialoger, minner, undersøkelser, oppklaringer og lignende om den dramatiske fortid påvirker deres oppførsel i den dramatiske nåtid og eventuelt framtid. Gjennom å framkalle minner og avsløre betydningen av hendelser i fortiden virker “den avdekkede fortiden aktivt inn på personenes innbyrdes relasjoner og deres forhold til situasjonen i nåtiden.” (Sulejewski 1981 s. 97) Personene får innsikter om fortiden, de setter opplysninger de allerede har om fortiden inn i en ny kontekst, og dermed endrer de sine forutsetninger for å handle. Dialoger fører til avsløringer, til at fortidens skjeletter ramler ut av skapet, til at svik blir satt ord på osv. Sannheten kommer fram (om det så er subjektiv sannhet). Oppfatninger basert på løgn, fortelser og annen feilinformasjon justeres. Gamle tolkninger eller feiltolkninger erstattes av nye tolkninger. Og disse nye tolkningene blir gjerne framstilt som Sannheten.

Skuespill med bruk av retrospektiv teknikk har blitt kalt analytisk drama. I et analytisk drama “analyserer” hovedpersonen(e) fortidens handlinger på en måte som gjør at de innsiktene som oppstår, driver handlingen framover. Sofokles’ tragedie *Kong Oidipus* er et analytisk drama. Det samme gjelder Ibsens *Gengangere* og en rekke andre skjednedramaer (Kayser 1973 s. 198). Heinrich von Kleists skuespill *Den knuste krukken* er et eksempel på en komedie som bruker samme teknikk.

Den tyske forfatteren Friedrich Schiller fulgte i tragedien *Bruden fra Messina eller de fiendtlige brødre* (1803) samme komposisjon som i Sofokles *Kong Oidipus*. Schiller sa om sitt skuespill: “Alt er der allerede, det blir bare utfoldet.” (Schiller i brev til Goethe 2. oktober 1797, sitert fra Grabert, Mulot og Nürnberger 1983 s. 140)

“Den aktuelle handlingen foregår på et nåtidsplan. Fra dette planet hentes det inn et fortidsplan. Det viser seg at ved at man analyserer fortidsplanet, analyseres også nåtidsplanet. Avstanden i tid mellom de to planene, det Ryszard Nitschke kaller “det retrospektive tidsdypet”, gjør analysen mulig.” (Sulejewski 1981 s. 94)

I skuespill (og filmer osv.) gir ofte en såkalt eksposisjon oss informasjon om det som ligger forut for den aktuelle hovedhandlingen som vi skal se og medoppleve. Den tradisjonelle dramatiske eksposisjonen – den tidlige fasen i et skuespill der vi får korte, nødvendige faktaopplysninger om personene og deres fortid – kan ved bruk av den retrospektive teknikk sies å være spredt over mesteparten av stykket. Det er en forsinket og utspredd eksposisjon. Eksposisjonen er ikke en kort innledningsfase, men en lang rekke drypp i løpet av handlingen eller en tråd vevet inn i hovedhandlingen. Her illustreres først en tradisjonell eksposisjon og deretter en utspredd eksposisjon:



Ibsen bruker “the retrospective method, a technique employed by Sophocles, by Racine and to a certain extent by Hebbel. That is to say, he prefers to begin his tragedy just before the catastrophe and to make the dialogue unravel the preceding events in retrospect, instead of presenting the actual events in succession on the stage. This type of exposition concentrates the action into a very small space of time, in conformity with the realistic desire to observe the unities. It is also, as it happens, a type of exposition favoured by the traditional fate-tragedy, the dramatic conflict in all cases being between past and present, the sins of the past contrasting violently with the calm atmosphere of the present and swiftly destroying the idyll

as retribution approaches. The dramatic contrast between the beginnings and endings of Ibsen's plays is dependent for its effect on this type of exposition.” (Tennant 1965 s. 91)

“Hovedtendensen blant Ibsenforskere er å bruke ordene retrospeksjon og eksposisjon om hverandre når man beskriver teknikken, og implisitt la retrospeksjon bety en bestemt bruk av eksposisjonen: den dikteren griper til når han ikke vil gjøre seg ferdig med eksposisjonen av stykket, men spre den utover i aktene. Retrospeksjon er da synonymt med eksposisjon, men brukes om en bestemt anvendelse av eksposisjonen. [...] Eksposisjonen er informasjon til leseren, innenfor et begrenset område i begynnelsen av handlingen, om forutsetningene for den påfølgende handling. Når informasjonene fungerer som noe mer enn dette, faller de inn under andre dramaturgiske begreper samtidig.” (Sulejewski 1981 s. 4 og 14)

“Ibsen’s plays frequently depend on the meeting of old friends or enemies who settle old grievances or keep old promises. From *Pillars of Society* onwards the recognition and meeting become almost a fixed convention of his technique and are particularly useful in helping out the retrospective exposition which he now he adopts.” (Tennant 1965 s. 84) “Ibsen utviklet en spesiell retrospektiv forteller-teknikk som går ut på at vi går inn i en tilsynelatende idyllisk nåtidssituasjon, for så rulle opp konfliktene gjennom tilbakeblikk gjennom samtaler med eller om personer man har kjent i fortiden. Denne teknikken har senere blitt svært vanlig både i litteratur og film, men Ibsen regnes altså som den som innførte den.” (<http://home.hib.no/mediesenter/>; lesedato 11.06.12)

Maurits Hansen publiserte i 1839 en kriminalfortelling med tittelen *Mordet på maskinbygger Roolfsen*. Her oppklarer en politimester og en apoteker et drap. “I monografien “Maurits Hansen” i 1942 sier professor Paulus Svendsen at hans [dvs. Hansens] fortellemåte, “som han utviklet til mesterskap”, gikk i arv “til vår største dramatiker, Henrik Ibsen”. Det var av ham Ibsen lære den “retrospektive teknikk”, den suksessive avsløring av den skjebnesvangre hending i fortiden.” (fra kronikk av Bjørn Carling i *Aftenposten* 5. juli 1994)

I Ibsens skuespill møtes ofte personer i 1. akt som ikke har truffet hverandre på mange år, og det virker derfor naturlig at de begynner å snakke om minner og felles opplevelser. I løpet av disse samtalene får de innsikter som gjør at de ser fortidens handlinger (f.eks. folks motiver for å gjøre noe) i et nytt lys, og disse nye innsiktene forandrer personene og får dem til å velge på nye måter. Personene får ikke tid til å avsløre sine hemmeligheter fra fortiden med en gang i første akt. “Ibsen introduces new characters in order to break off the conversation and create suspense by putting off revelations until the catastrophe is due.” (Tennant 1965 s. 92)

“The first instance of this type of exposition [hos Ibsen] is to be found in the historical play *Warriors of Helgeland* (1857), though the dramatic revelations of many of the earlier plays concern past sins. The method was then dropped and not used again until 1877 with *Pillars of Society*. From now on, with one exception, in the comedy *An Enemy of the People*, Ibsen never abandons this technique and he evolves a formula for its application which is particularly characteristic of his style. He presents first of all an idyllic picture of a household living its everyday life. Then this little fenced-in world is suddenly broken into by a visitor from the world outside. He or she is an old friend of the family who has not been seen for several years. These meetings of old friends are the pivot of nearly all Ibsen's plays and they are followed up by a perfectly natural exchange of recollections and inquiries about the intervening period during which the friends have not seen one another. It is these inquiries which open up old wounds and bring about the catastrophe. An exposition of this nature is obviously more realistic than most since it eliminates the necessity of asides and explanatory monologues, because the characters can tell one another what they otherwise would have to communicate direct to the audience. It can also deal with almost unlimited periods of time and extensions of space without exerting the spectator's imagination to any great extent.” (Tennant 1965 s. 91-92)

Avsløring av fortiden er et bærende element i fortellingen, men bruken av retrospektiv teknikk kan kritiseres for at mye av handlingen blir samtaler om fortiden, der vi ikke får se “fortiden” på scenen, men bare danner oss mentale bilder av det som har foregått. Dermed blir skuespill med bruk av den retrospektive teknikk tendensielt mer episke og mindre dramatiske enn mye annen dramatik. De kan virke stillestående. Men det kan også være engasjerende å se hvordan personene “innhentes” av sin fortid, hvordan fortidens urett og feilsteg “går igjen”. Personene ripper opp i gamle sår, fortiden rulles opp og brikker faller på plass. Skuespillene handler om innsikt i årsaksforhold, gamle og nye tolkninger av hendelser, ansvar og skyld.

Analytiske dramaer skapt ved retrospektiv teknikk rommer ofte mye ironi, primært dramatisk ironi. Ingunn Hiorth Sulejewski forklarer: “Siden avsløringene i handlingen ikke blir gitt til alle personene på en gang, men spres over flere avsløringsrunder, vil det lenge være noen som ikke er blitt informert om den rette sammenheng. Men så sant minst *en* har fått korrekt informasjon, vil også leseren ha fått den. Dermed vil han se reaksjoner og situasjoner i et spesielt lys, fordi han sitter inne med mer viden enn en eller flere av de agerende. Dette kan dramatikerne gjøre bruk av fordi det ikke er leseren som skal overraskes, men personene i handlingen. Igjen må det poengteres at dette er avhengig av en grundig eksposisjon.” (1981 s. 97)

“Avsløringene skal gi personene informasjon som gir dem en korrekt innsikt om den situasjon de befinner seg i. Det punktet i handlingen der den rette sammenheng blir avslørt for dem, kalles peripeti eller vendepunkt. I flere sammenhenger kalles

disse steder i handlingen “igjenkjenningsscener”. Det betyr egentlig at personene for første gang ser sin situasjon som den egentlig er, de kjenner den igjen, – d.v.s. de *ser* den. *Anagnorisis* innebærer at personene i handlingen oppnår en erkjennelse av situasjonen de befinner seg i. Men samtidig innebærer dette en selv-erkjennelse [...]. Og det er denne erkjennelsen som blir så sentral i [Ibsens] *Gengangere*. Personene må nå starte på nytt, med det nye utgangspunktet de har fått. Dette dramatiske grepet har mange eksempler i den antikke tragedien. Når det tales om at Ibsen med den retrospektive teknikken har “gjenoppdaget” den greske tragedien, er det vel bl.a. hans bruk av *anagnorisis* og *peripeti* man tenker på.” (Sulejewski 1981 s. 98)

“I *Gengangere* opereres det med flere såkalte “sanne” versjoner av ett og samme saksforhold. Men det viser seg at ingen av disse versjonene kan gjøre krav på å være den fulle og hele sannhet. Selv ikke fru Alvings versjon er korrekt. Det hun har sett – og skjult – er konsekvenser av en uholdbar situasjon. *Hvorfor* det var slik, og hvilken rolle *hun* spilte i situasjonen, *det* ser hun ikke før langt ut i stykket. Men det var også en del av sannheten.” (Sulejewski 1981 s. 98) Ibsen behandler sannhetsbegrepet “ut fra en oppfatning om at det for de handlende personene ikke eksisterer noen sannhet som en endelig og eksakt størrelse. Det samme saksforhold, det samme punkt i horisonten, vil aldri seg likt ut for to personer. [...] Man vil kunne se deler av sannheten, men aldri det fulle bildet av den. Selv om det selvsagt er enkelte personer som er mer åpne, skarpsindige og uredde enn andre og kommer “sannheten” nærmere.” (Sulejewski 1981 s. 98-99)

“Handlingen i *Gengangere* beskriver fru Alvings kamp med fortiden. [...] Når vi ser på strukturen i *Gengangere* som helhet – spesielt bruken av den retrospektive teknikk – kan det se ut som om fru Alving i virkeligheten ikke kjemper mot en person, men mot fortiden selv. [...] Det “gjengangeraktige” som hun kaller det – det fortidige som stadig lever – *det* er det hun kjemper mot. Dermed tror jeg det kan være forsvarlig å trekke den konklusjon at antagonistene i *Gengangere* er selve fortiden. [...] Den retrospektive teknikken i *Gengangere* formidler et livssyn – og dermed et historiesyn – som fratrer en generasjon en del av ansvaret for sin egen situasjon, fordi generasjonene før dem ikke har gjort seg ferdige med sine konflikter. De har enten lukket øynene for sannheten eller skjult virkeligheten bak idealene.” (Sulejewski 1981 s. 99-100)

Vildanden viser tilskuerne “a tragedy which has been ripening for over seventeen years. The catalyst in the play is Gregers Werle, who returns after having been away for seventeen years. Gradually, by his questions and conversations with various characters, the past is unveiled, a hidden sin is revealed and finds its drastic retribution in the suicide of the little illegitimate girl Hedvig.” (Tennant 1965 s. 92)

“Ibsen baserer sin metode på en aktiv leser, en leser som tar imot informasjon, lagrer den og kombinerer den med ny informasjon. Summen av alle informative ledd skal gjøre det mulig å trekke konklusjonene. Denne antydningsteknikken er

avhengig av en særdeles grundig eksposisjon. Eksposisjonen skal gi så mange opplysninger at engasjementet vekkes. Som i en kriminalroman vil man da være på jakt etter de ledd som mangler i det bildet man har fått seg presentert.” (Sulejewski 1981 s. 97)

I den greske dramatikerens Sofokles’ tragedie *Kong Oidipus* jakter hovedpersonen på sammenhenger i sin egen fortid, uten å være seg dette bevisst (han søker identiteten til en morder, uten å vite at han selv er morderen). Den amerikanske dramatikerens Arthur Miller brukte teknikken bl.a. i skuespillet *Death of a Salesman* (1949). Hovedpersonen Willy Lomans fortid blir avslørt, og leder til desillusjon og død. “Konflikten i et drama kan ha sitt utspring i fortida til personene. Når denne fortida avsløres systematisk, litt etter litt, gjennom samtaler mellom personene, sier vi at forfatteren benytter seg av *retrospektiv teknikk*. I Jon Fosses drama *Mor og barn* (1997) møter vi ei mor og hennes voksne sønn. Sønnen er student og for første gang på besøk hos mora si. I løpet av deres drøyt en time lange samtale i moras leilighet får vi etter hvert vite at hun satte han bort til besteforeldrene for selv å gjøre karriere. Dette er gutten helt tydelig plaget av. Konflikten som skal løses, er det dårlige forholdet mellom mor og sønn, og det store spørsmålet er hvilket forhold de skal ha i framtida.” (<http://ndla.no/nb/node/115951>; lesedato 13.08.14)

Varianter av teknikken brukes i mange krimfilmer og detektivserier. Etterforskeren samtaler med vitner, slektninger, mistenkte osv. Etter hvert dannes det “a carefully constructed back-story which is drip-fed to the viewer” (Elaine Lennon i <https://offscreen.com/view/year-of-the-gun>; lesedato 05.03.19). Kanskje fører undersøkelsene til at morderen føler seg tvunget til å begå flere mord.

Den norske regissøren Erik Løchen kalte sin film *Jakten* (1959) for “en studie i retrospektiv teknikk” (her sitert fra *Aftenpostens* magasin *Historie* nr. 3 i 2019 s. 133). “Sentralt i historien står et trekantforhold mellom vakre Guri (Bente Børsum) og de to kameratene og rivalene Bjørn (Rolf Söder) og Knut (Tor Stokke). Det var Bjørn som i første omgang vant kampen om Guris gunst og giftet seg med henne. Men når Knut vender hjem etter et lengre opphold i utlandet, synes det som om han ikke har gitt opp kampen om henne. Når alle tre drar på rypejakt sammen den høsten, snører konflikten seg sammen og ender i et fatalt skudd. Det er her Løchen har valgt å begynne filmen, idet den lokale lensmannen frakter liket ned fra fjellet og vi kan begynne å nøste opp hva som har skjedd. Men *Jakten* er ingen tradisjonell krimfilm om hvem som gjorde hva. Karakterene ser noen ganger inn i kamera, i samtale med fortelleren som forsøker å komme til bunns i hva som egentlig har skjedd. Var det et vådeskudd? Eller overlagt drap? Vi får ingen avklarende svar, men filmatiske spekulasjoner som gjør at vi stiller oss stadig mer skeptiske til sannhetsverdien av det som fortelles. For i *Jakten* er det ikke bare karakterene som forsøker å unngå å svare på spørsmål om sin rolle i den fatale jakten – også fortelleren viser seg å være upålitelig. Vi blir dermed utfordret til å ta del i filmfortellingen på en uvanlig måte: Vi må dikte inn og spekulere på egen hånd – ikke bare om hvem som skjød, men hva slags logikk som styrer dette

spesielle filmuniverset. Som fortelleren sier det i åpningssekvensen: Er dette begynnelsen på historien, eller har den allerede skjedd?” (Kjetil Lismoen m.fl. i <https://rushprint.no/2011/12/jakten-er-tidenes-norske-kinofilm/>; lesedato 24.05.19)

I den amerikanske regissøren Doug Limans film *The Bourne Identity* (2002) har hovedpersonen mistet hukommelsen og vet ingenting om sin egen fortid. Han blir funnet nesten livløs flytende i havet og har glemt absolutt alt: sitt eget navn, hjemland, familie, hvorfor han havnet i havet. Hans tidligere liv som leiemorder blir avdekket i løpet av filmen. Avsløringene skyldes hans egen oppsøkende leting etter en personlig forhistorie og forklaring på det ukjente, hans vilje til å finne ut hvor han kommer fra. Etter hvert som han avslører sin bakgrunn, vikler han seg inn i hendelser – også fordi det blir kjent for hans fiender at han er i live – som gjør at han dreper igjen. I den engelske regissøren Paul Greengrass’ fortsettelse *The Bourne Ultimatum* (2007) sier Bourne til en kvinnelig overvåkingsagent: “Det hendte noe med meg, og jeg må vite hva det var. Ellers blir jeg aldri fri for dette.”

Bourne får etter hvert to avslørende innsikter om sin identitet – den ene ond, den andre god. Den onde er at han er utdannet til å være en drapsmaskin i et topphemmelig militært program. Han er en leiemorder som befinner seg helt utenfor kristen-humanistisk moral. Den gode innsikten er at han ved én anledning nektet å utføre et drap. Godheten og den etiske anstendigheten var bevart dypt i hans sjel, og gjorde det umulig å utføre et kaldblodig drap. Rett før han skulle skyte en mann i hodet oppdaget Bourne at mannens små barn var i samme rom, og Bourne klarte ikke å trykke på avtrekkeren. Dermed ble han selv skutt, og kastet i havet der han i begynnelsen av *The Bourne Identity* blir funnet av en gruppe fiskere. Når han blir funnet, har han helt mistet hukommelsen.

Den amerikanske forfatteren Eleanor Browns roman *The Weird Sisters* (2011) handler om de tre søstrene Rose, Bean og Cordy som alle hver fra sitt sted reiser tilbake til sitt barndomshjem. “Now the sisters have returned home to the small college town where they grew up – partly because their mother is ill, but mostly because their lives are falling apart and they don’t know where to go next. [...] The sisters never thought they would find the answers to their problems in each other, but over the course of one long summer, they find that everything they’ve been running from – each other, their histories, and their small hometown – might offer more than they ever expected.” (<http://www.eleanor-brown.com/the-weird-sisters/>; lesedato 12.03.15)

Den franske regissøren Laurent Cantets film *Himmelen over Havanna* (2013) handler mer om fortiden enn nåtiden, med retrospeksjon: “Fem gamle venner samles på en takterrasse i Havanna for å feire at Amadeo er tilbake etter 16 år i eksil. De mimrer, danser og drikker rom, men gamle konflikter tvinger seg frem. De som ble igjen på Cuba, føler at Amadeo sviktet da han flyktet – ikke engang da hans egen kone lå for døden, kom han tilbake. Mens de før var politisk aktive, er vennene nå blitt desillusjonerte av tilstandene på Cuba: Legen Tanía tjener så vidt

til livets opphold, maleren Rafa har gitt opp kunsten, ingeniøren Aldo sliter med en tung fabrikkjobb og den lovende forfatteren Eddy har blitt en korrump forretningsmann. Festen utvikler seg til et intenst oppgjør med fortida.” (<http://tiff.no/program/2015/himmelen-over-havanna>; lesedato 07.10.15)

Unni Lindell sa om sin krimroman *Brudekisten* (2014): “I boka mi ser jeg for meg at det ble arrangert barnedager på Gaustad, hvor barn av pasienter fikk komme hit og leke sammen. Datteren til en av psykiaterne er også med. Så skjer det altså på en slik barnedag at et av barna, lille Maike, blir funnet død. Her. Akkurat her. Det konkluderes med at hun har falt ned fra gardintrappa, at det hele var en ulykke Lindell stopper opp, smiler. - Men det var det selvsagt ikke. Hun lar to av barna møtes igjen i nåtid, tjuefem år seinere. Den ene er journalist og sier hun vil skrive om det som skjedde den gangen. - Så kommer det gamle barnedødsfallet på bane igjen, og alt blir selvfølgelig veldig, veldig farlig og mennesker blir drept.” (*Dagbladets Magasinet* 30. august 2014 s. 44)

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