

# Nätverksberättande i samtida film och litteratur

---

**Tomić, Janica**

*Source / Izvornik:* **Litteratur och film: Samband och samspel ur skandinaviskt perspektiv, 2011, 19, 145 - 158**

**Conference paper / Rad u zborniku**

*Publication status / Verzija rada:* **Accepted version / Završna verzija rukopisa prihvaćena za objavljivanje (postprint)**

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:710747>

*Rights / Prava:* [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-07-17**



Sveučilište u Zagrebu  
Filozofski fakultet  
University of Zagreb  
Faculty of Humanities  
and Social Sciences

*Repository / Repozitorij:*

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb  
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Janica Tomić (f. 1980) är doktorand i filmvetenskap och har sedan tidigare en fil.mag. i jämförande litteraturvetenskap och engelska. Vid sidan av sin forskning arbetar hon som lärare i film- och litteraturvetenskap på avdelningen för skandinavistik vid Filosofiska fakulteten i Zagreb. I sin forskning koncentrerar hon sig på tidig film, nätverksberättande och skandinavisk och östeuropeisk film.

## Nätverksberättande i samtida film och litteratur<sup>1</sup>

Uppsatsen visar att nätverksberättandet, som sedan det tidiga 90-talet ökat i popularitet inom filmen på global nivå, även fått stort genomslag inom den samtida nordiska filmen, i synnerhet den svenska. I texten står filmiskt nätverksberättande i centrum, men även exempel på fenomenet inom litteraturen lyfts fram. I uppsatsen beskrivs nätverksberättandets utveckling och den mångfald och heterogenitet, som präglar nätverksfilmen idag, lyfts fram som en viktig aspekt för forskningen att uppmärksamma.

### 1. Insekter och människor

I efterordet till den kroatiska utgåvan av romanen *Bikubesong* beskriver Frøde Grytten en flygtur över sin hemstad Odda i Norge och funderar över skillnaden mellan utsikten från planet och den faktiska upplevelsen av staden. Han påpekar att panoramabilden, den kartografiska bilden, är en ofullständig representation och han kontrasterar denna förminskade bild med utsikten nerifrån, det vill säga det verkliga Oddas polyfoni. Det är denna polyfoni, förklarar Grytten, som han har velat skildra i sin roman, som är ett löst nätverk av korta berättelser om fiktiva invånare i hans hemstad.

Denna inramning har en analogi i den tio minuter långa förtexten till Robert Altmans film *Short Cuts* (1993) som visar en armada av helikoptrar som sprutar insektsdödande medel över Los Angeles. Parallellt introduceras var och en av filmens olika berättelser nere i staden. Denna dubbla, dialektiska bild av rummet för tankarna till liknande rumsliga metaforer. I *Walking in the City* jämför t.ex. Michel de Certeau den rutnätsformade bilden av New York sedd uppifrån World Trade Center med invånarnas liv nere i staden:

Their story begins on ground level, with footsteps. They are myriad, but do not compose a series. They cannot be counted because each unit has a qualitative character: a style of tactile apprehension and kinesthetic appropriation. Their *swarming* (min kursiv.) mass is an innumerable collection of singularities. Their intertwined

---

<sup>1</sup> Texten har översatts av Katharina Nahlbom.

paths give their shape to spaces. They weave places together. In that respect, pedestrian movements form one of these 'real systems whose existence in fact makes up the city'. (de Certeau 1988: 97)

Denna dubbla bildens trop förbinder alltså Gryttens roman och Altmans och andra nätverksfilmer – en vanlig intermedial koppling som exempelvis framhävs på omslaget till den kroatiska utgåvan av boken:

Odda je industrijski gradić na zapadu Norveške. Tako govore zemljovidu. *Pjesma košnice* kaže drugo. U njoj, Odda je košnica koja zuji sudbinama tako obično-neobično ljudskim da svoje protagoniste pretvaraju u prave junake svakodnevice. [...] Gryttenove nas umrežene priče filmičnošću i majstorstvom pripovjedaanja posjećaju na Altmana iz *Kratkih rezova*, Ang Leeja iz *Ledene oluje*... (Simić 2004: 310; Odda är en liten industristad i västra Norge. Det kan man utläsa av kartan. Men *Bikupesång* ger en annan beskrivning. I den är Odda en bisvärn, med öden så vanligt och ovanligt mänskliga att de gör protagonisterna till riktiga vardagshjältar. [...] Gryttens nätverksberättande med sina filmiska kvaliteter och mästerliga berättande påminner om Altmans *Short Cuts*, Ang Lees *Ice storm* m. fl., övers. J.T.).

När Grytten utvecklar sin egen tolkning av det här motivet i efterordet, som låter som en parafra av de Certeaus text, använder han dessutom en vanlig strategi för att tolka nätverksberättande i samtida film och litteratur.

## 2. Att läsa nätverksberättande (1)

Även om det finns exempel på formen tidigare i filmhistorien, t.ex. *Grand Hotel* (Edmund Goulding, 1932) eller *Dekalogen* (*Dekalog*; Krzysztof Kieslowski, 1989), har majoriteten av nätverksfilmerna kommit efter det tidiga 90-talet. Altmans film *Short Cuts* från 1993 betraktas allmänt som det symboliska startskottet för fenomenet och beskrivs som det i ett ökande antal filmvetenskapliga studier i ämnet. Den globala filmtrenden har definierats på olika sätt, ”fractal films” (Everett), ”polyphonic, parallel and daisy chain plots” (Ramírez Berg), “episodic narratives” (Cameron) osv. De mest etablerade benämningarna är “network narratives” (Bordwell) och det vidare begreppet ”multi-protagonist films” (Tröhler, Azcona, Israel).<sup>2</sup> Bordwells långa lista på nätverksfilmer i hans böcker och blogg bekräftar uppfattningen att nätverksberättandet har blivit ”the dominant principle of off-beat storytelling” (Bordwell 2006b: 191) och “increasingly common (maybe too common) storytelling strategy” (Bordwell 2006a). Listan innehåller flera nordiska exempel, som *Tic Tac* (Daniel Alfredsson, 1997), *Leva livet* (Mikael Håfström, 2002), *The River* (*Joki*; Jarmo Lampela, 2001), *Himmelfall* (Gunnar Vikene, 2002), *Om jag vänder mig om* (Björn Runge,

---

<sup>2</sup> I texterna som behandlar “multiprotagonist film” diskuteras inte enbart de filmer som nämns här (filmer med flera berättelser), utan även t.ex. filmer om grupper av människor som arbetar mot ett gemensamt mål (eller som på något annat sätt bildar en huvudberättelse, d.v.s. filmer som *Idioterne* (Lars von Trier, 1998) eller Howard Hawks “gruppfilmer”.

2003), *Hawaii, Oslo* (Erik Poppe, 2004), *Gitarrmongot* (Ruben Östlund, 2004), *Tid til forandring* (Lotte Svendsen, 2004), *Fruset land (Paha maa*, Aki Louhimies, 2005), *Nordkraft* (Ole Christian Madsen, 2005), *Voksne mennesker* (Dagur Kári, 2006), *Du levande* (Roy Andersson, 2007), *Upperdog* (S. Johnsen, 2009) osv. Några ytterligare exempel får illustrera hur vanligt nätverksberättandet är i exempelvis Sverige: *Sånger från andra våningen* (Roy Andersson, 2000), *Fyra nyanser av brunt* (Tomas Alfredson, 2004), *När mörkret faller* (Anders Nilsson, 2006), *De ofrivilliga* (Ruben Östlund, 2008), *Mammoth* (Lukas Moodysson, 2009), *Så olika* (Helena Bergström, 2009), *Man tänker sitt* (Henrik Hellström & Fredrik Wenzel, 2009), *För kärleken* (Othman Karim, 2010), *Puss* (Johan Kling, 2010). Att de svenska filmerna har påverkats av den globala trenden märks kanske främst genom de tydliga paralleller som finns mellan vissa konkreta filmer. Sådana ”filmpar” är t.ex. *Mammoth* och *Babel* (Alejandro Gonzales Iñárritu, 2006) eller *För kärleken* och *Crash* (Paul Haggis, 2004). Men de globala influenserna visar sig också genom referenser till mer allmänna konventioner för nätverksberättandet.

Utmärkande för nätverksfilmerna är att de har flera protagonister, vars berättelser är lika viktiga och till stor del oberoende av eller bara löst förbundna med varandra. Det som binder dem samman är ofta tiden eller rummet: protagonisterna bor inte sällan i samma stad, men de kan också, som i *Leva livet*, bo i samma hus. Ibland är ett visst land det sammanlänkande rummet, som i *Fyra nyanser av brunt*, och det händer också att berättelserna äger rum på en global scen, som i *Mammoth*. Som Bordwell framhåller är ett typiskt drag också, att berättandet inte beskriver något vanligt målinriktat handlingsmönster, utan att det främst handlar om att skildra vardagliga situationer, s.k. ”slices of life” (Bordwell 2006b: 200). De olika historierna hålls ofta samma genom tematiska paralleller – populära teman är föräldraskap och olika slags personliga, ofta dysfunktionella, relationer. Historierna kan också knytas samman genom möten, vanligtvis slumpmässiga sådana. Exempelvis är trafikolyckor ett väldigt vanligt motiv (*Hawaii Oslo*, *För kärleken* osv.).<sup>3</sup>

Det typiska kännetecknet för nätverksberättandet, att den ensamma protagonisten har ersatts av “a social network” (Bordwell 2006b: 193) eller “a mosaic-of-humanity” (Everett 2005: 2) inspirerade till en uppsjö av filmtolkningar liknande den nämnda tolkningen av *Bikubesong*. En del av tolkningarna stödde sig explicit på de Certeaus teori om de rumsliga praktikernas pluralism och vardagslivet som agent (Everett 2005).

---

<sup>3</sup> Därav omdömet om nätverksfilmerna, att de har ”conventionalized the role of a chance”. (Bordwell 2006b: 98-99)

Banbrytande för den här typen av tolkningar var Margrit Tröhler. I sin bok med den programmatiska titeln *Offene Welten ohne Helden (Öppna världar utan hjältar)* betraktar hon den globala framväxten av filmer med många protagonister som en etnografisk, expressiv realism, som representerar en ”kronotop” av vardagen (Tröhler 2007: 542). I denna sorts realism står relationerna i centrum, inte de individuella karaktärerna, som istället fungerar som småskaliga sociala vektorer (Tröhler 2000:89). Genom att hon genomgående relaterade denna ”polycentriska estetik” (541) till koncept som *postmodernism*, *rhizom*, *dialogism* och *polyfoni* drog hon upp riktlinjerna för senare tolkningar (för ett aktuellt exempel, se Winter & Nestler 2010). En rad andra tolkningar, som utgick från teoretiska koncept som *polyfoni* (Bruns 2008), *relationism* eller *dispositif*,<sup>4</sup> kom fram till en liknande slutsats, nämligen att nätverksfilmerna utmanar den monologiska karaktären eller den s.k. ”monolithic point of view” (Azcona 2010:21), som är typisk för det klassiska berättandet med en ensam huvudperson.<sup>5</sup>

### 3. Carvers nätstruktur – eller Altmans?<sup>6</sup>

När man velat framhäva nätverksfilmernas intermedialitet har man ofta dragit paralleller till Internet<sup>7</sup> och TV-serier, som utmärks av ett liknande fragmentariskt, episodiskt berättande, men däremot bara i enstaka fall till litteraturen.<sup>8</sup> Bordwell och andra teoretiker tar visserligen upp litterära analogier och refererar t.ex. till 1800-talets romankonst,<sup>9</sup> men samtida litteratur nämns sällan.

---

<sup>4</sup> „We can conclude that these films potentially describe humans in a non-reifying – that is dialogic – manner that negates the dominant monologic conception.“ (Israel 2008: 5); „The narrative structure of *Crash* corresponds to the concept of the dispositif through the film’s focus on the larger social impact of each individual action. Deleuze’s interpretation of the lines of force and lines of subjectification which comprise the dispositif are of particular relevance to the network narrative“. (Peters 2008)

<sup>5</sup> „The point is that multi-protagonist films not only diverge from classical narration in various ways, but that, on the whole, in these deviations another kind of narration emerges, a relational narration that — just as the corresponding relationist perspective — is an ideological negation of the dominant notion of man in Western societies and culture, which finds its ultimate expression in classically narrated films.“ (Israel 2010: 125)

<sup>6</sup> Titeln är hämtad från en ledarartikel i magasinet *00-tal* som ägnades åt det „svenska novellundret“. (Grive 2002: 4) De två utgåvorna av *00-tal* und 2002 innehöll ett flertal artiklar som sammanfattade och kommenterade den litterära diskussionen om 90-talets *novellboom*, där referenserna till Altmans *Short Cuts* var ett framträdande drag.

<sup>7</sup> „‘Hyperlink films’ is one of the most frequent labels that critics used in order to ascribe these movies to a more or less coherent group“. (Azcona 2010: 32)

<sup>8</sup> Några exempel från senare tid där nätverksfilmer jämförs med litteratur finns i Camerons, Bruns och Metz’ texter.

<sup>9</sup> „*Middlemarch*, *War and Peace*, and other monumental 19th-century novels seem to anticipate most of the formal devices we find in our movies“. (Bordwell 2008: 194) I sin kategorisering av olika nätverksfilmer hävdar Cameron också att filmer som *Short Cuts* – till skillnad från *Timecode* (Mike Figgis, 2000) och andra mer radikala försök att problematisera den narrativa enheten – håller sig till traditionen och att den med sin „*literary narrative unity*“ anknyter till *Middlemarch*, ”perhaps the quintessential example of the realist novel“. (Cameron 2008: 13-15)

Så även om det var allmänt känt att förebilden för nätverksfilmerna, Altmans *Short Cuts*, var en adaptation av Raymond Carvers noveller, fick den litterära diskussionen om Carverinfluerat novellskrivande från 90-talet och framåt - Carvers s.k. litterära esperanto (Blatnik 2001, Tomić 2009) - ingen genklang inom filmvetenskapen. Inom litteraturens område stöter man däremot oftare på referenser till populära nätverksfilmer, bl.a. Altmans, när den nyrealistiska novellens uppsving och dess typiska drag diskuteras i termer av *diskbänksrealism*, *minimalism*, *dirty realism* osv. I synnerhet när det gällde 90-talets svenska novellboom diskuterades flitigt referenserna till Altman (Arnborg 2002; Jönsson: 2002; Lundén: 2002).

Den intermediala kopplingen var mest tillämpbar på novellsamlingar, särskilt när de olika novellerna knöts samman på ett sätt som liknade "Altmans nätstruktur" och därför ofta kategoriserades som en inkarnation av denna (Grive 2002: 4). *Novelcykel* var ett namn som litteraturkritikerna använde för denna hybrid mellan roman och novellsamling, där historier knyts samman genom återkommande personer, miljöer och handlingar - som i Gryttens *Bikubesong*, eller i Hans Gunnarssons *Februari* (2000) och *Någon annanstans i Sverige* (2007). *Februari*, som inleds med en panoramabild över Stockholm sedd uppifrån en helikopter innan olika vardagsvinjetter nere i staden sammanflätas till en "kollektivroman" (Gunnarsson 2002:146), har ofta beskrivits som det mest slående svenska exemplet på en "altmansk" litteratur.<sup>10</sup> Men samtidigt fanns det även skeptiker som ansåg att den intermediala kopplingen var överdriven, i synnerhet eftersom det fanns få exempel på tydligt Altmaninfluerade novellyckler (se t.ex. Virdborg 2002: 37).

Men bortsett från iveren hos litteraturkritiker att hitta anknytningar till rådande filmtrender finns det en annan intressant aspekt av den intermediala kopplingen, alltså av de parallella tolkningarna mellan litteraturen och filmen. I samband med att han kritiserar användandet av koncept som *realism*, *fragmentarisering* och *det postmoderna tillståndet* konstaterar Jönsson: Beträktad så, är nittioalets novellistiska genombrott mer än något annat en realistisk strömning. Det utgår, skulle man kunna säga, från två premisser: å ena sidan postmodernismens ofta åberopade föreställning om "de stora berättelsernas död" – en sats som tyckte kunna tas till intäkt för att det istället borde vara dags för de små. Å andra sidan alltså nätet: en föreställning om att världen hänger samman på ett mer diffust, mer oöverskådligt och slumpartat sätt än vad man tidigare antagit. (Jönsson 2002: 14)

När berättarformen i början av 2000-talet blev allt vanligare bemöttes den med andra argument:

---

<sup>10</sup> Gunnarsson, som allmänt betraktas som Carverinfluerad i sitt skrivande, har också bearbetat några av sina böcker till filmmanus. Filmerna, som liksom böckerna har nätverksstruktur, är *Leva Livet* (som bygger på *Februari* och några av hans tidigare noveller) och *Någon annanstans i Sverige* (Kjell-Åke Andersson, 2011).

Vi står mitt uppe i en hausse för novellen och det kan man glädjas åt. Mindre glädjande är att det alltså har uppstått ett standardformulär för denna nya novell. [...] Finns det en enda svensk parkeringsplats, supermarknad, grillbar, grusväg, fotbollsplan, skolgård, garageuppfart, campingplats eller lattebar som ännu inte har fått tjäna som kuliss för litterära gestalter som talar förbi varandra? [...] En enda liten lövtunn novell om kontaktlöshet på den lokala pizzerian till så sprängs man. (Thente 2002)

#### 4. Att läsa nätverksberättande (2)

I motsats till litteraturen har nätverksberättandet inom filmen inte bara överlevt efter 1990-talet. Formen har också blivit alltmer populär och förekommer inom genrer som thrillern (t.ex. *Traffic* (Steven Soderbergh, 2000) och *När mörkret faller*) och den romantiska komedin (*Love, Actually* (Richard Curtis, 2003) eller *Så olika*). Temana föräldraskap och relationer har visat sig vara populära och förekommer i liknande stjärnspäckade mainstream-filmer med nätverksstruktur, som Rodrigo Garcias filmer *Things You Can Tell Just by Looking at Her* (2000), *Nine Lives* (2005) eller *Mother and Child* (2009). Den kritiska invändningen, att det inte är mycket kvar av Altman i den uppsjö av filmer som kallas ”Altmanesque”<sup>11</sup>, kan tyckas banal i sin självklarhet, men samtidigt sätter påståendet fokus på en annan viktig aspekt hos nätverksformen, nämligen hur den har använts och utvecklats.

Den reducerade bakgrundsteckningen och karaktärsutvecklingen sågs som något inherent i nätverksstrukturen, ett symptom på det splittrade berättandet, som bara kan upplåta en begränsad tid på duken åt var och en av handlingstrådarna (se t.ex. Kerr 2010: 46). I de ovan nämnda genrererna eller i filmer som *Upperdog* eller *För kärleken*, kunde kritikerna dock skönja en tendens till att vardagsvinjetterna och “nuances of social interaction” (Azcona 2010: 30) övergavs<sup>12</sup> till förmån för en sensationalistisk eller sentimental melodram.

Särskilt efter att en rad framgångsrika spelfilmer, som *21 gram* (Alejandro Gonzales Iñárritu, 2003), hade använt konceptet ifrågasattes komplexiteten i detta ”komplexa berättande” (se t.ex. Steiger 2006, Simons 2008). Man hävdade bl.a. att den utarbetade strukturen i flera av dessa “puzzle films” (Buckland 2009) gick ut över storyns komplexitet och att bakom de sammanflätade historierna lågt en väldigt enkel handling (se t.ex. Newman 2006). Särskilt vad gällde politiskt ambitiösa nätverksfilmer som *Crash*, som sades ha reducerat den komplexa rasmotsättningsproblematiken “to the scale of interpersonal relationships” (Hsu 2006: 134), uppmärksammades det repetitiva draget hos det narrativa ledmotivet, i synnerhet dess inslag av melodram. I en av många jämförelser mellan

---

<sup>11</sup> Kritiken går ut på att filmer som t.ex. *Traffic* är handlingsfokuserade, till skillnad från *Short Cuts* (citerat från Azcona 2010: 30).

<sup>12</sup> “The superficial characterization results from the consequence of one-dimensionality which the political network narrative form is often subject to in its efforts to summarily address a universal issue.” (Peters 2008)

nätverksfilmer och TV-serier beskrivs amerikanska filmer med många protagonister på följande sätt:

The narrative structure that these millennial multi-protagonist films most closely resemble is that of the American daytime soap opera. [...] By presenting the spectator with a string of narrative fragments, these films create a series of sensational episodes in which people's emotions explode instead of buildings. The emotive blockbuster supports rather than critiques the view of the self as isolated, solipsistic, and focused on personal rather than social distress. (Carmago 2002)

Den typen av omdömen blev allt vanligare, inte bara som ett led i att formen fick drag av konvention, utan särskilt i fall av ”political network narratives” (Peters 2008), t.ex. där det sociala nätet vidgats till att omfatta asymmetriska rum över det ”nya Europa” eller globalt, som i *Auf der anderen Seite* (Fatih Akin, 2007) eller *Mammoth*. Även när kritikerna refererade till koncept som polyfoni eller dialog,<sup>13</sup> lyfte de särskilt fram de filmer som undvek att hamna i nätverksberättandets typiska fallgropar. Två filmtolkningar får tjäna som exempel på detta.

Itärritus *Babel* (2006), ett populärt exempel på nätverksberättande som vidgar nätverket till hela jorden, förbinder fyra historier och för samman sådana vitt skilda platser som Marocko, Mexiko, USA och Japan. Man skulle kunna tro att skillnaderna mellan de olika världarna var huvudtemat i filmen, särskilt som titeln, *Babel*, antyder det omöjliga i att översätta de olika historierna till ett och samma språk. Men filmen påstods ofta skapa motsatt effekt och betona det universellt mänskliga, i synnerhet genom det sätt den använde sig av melodramen. Ett citat från DVD-omslaget lyder träffande: ”Pain is universal, but so is love”.<sup>14</sup>

Liksom *Babel* antyder titeln på film *Kod okänd* (*Code inconnu: Récit incomplet de divers voyages*, 2000) bristen på ett gemensamt språk hos de individuella historier, som i filmen binder samman metropolen Paris med andra områden i och utanför Europa. Men till skillnad från *Babel* har Hanekes film blivit ett flaggskepp för den radikala sidan av nätverksformen

---

<sup>13</sup> Det är intressant att Bachtin, när han utvecklade sitt koncept polyfoni i Dostojevskijs verk, refererar till ett exempel på nätverksstruktur i Tolstojs berättelse *Tre dödsfall*, som han menar är motsatsen till en polyfonisk text (även om deras vägar korsas, förblir karaktärerna i hög grad avskärmade från varandra, d.v.s. ovetande om de andras röster). Om Dostojevskij hade skrivit historien, menar Bachtin, skulle han ha låtit de olika perspektiven bilda en dialog (inte nödvändigtvis i bokstavig mening), så att var och en av dem skulle ha fått en mening i relation till de andras idéer och röster. (Bahtin 1967: 128-132)

<sup>14</sup> Citatet kommer från Kerr, som lägger till en kommentar: „That is the language not of historically and geographically specific situations and characters but of an apolitical human condition“. (Kerr 2010: 47) Silvey uttrycker sig i liknande ordalag: „while *Babel's* multiple narrative strands may appear to value diversity and multiplexity, under its schemata of interconnectedness this network film gestures toward totalisation [...] reducing diversity to simplicity, posmodern plurality to neo-transcendental singularity.“ (Silvey 2008: 8) Om *Crash* säger hon: „It is a case of ‘everyone is different, but also the same’“ (Silvey 2008: 10); Hsu är av samma uppfattning: „It is as if these films, having set themselves the impossible task of tracing the economic, spiritual, and physical connections among their diverse casts of characters, eventually throw up their hands and rely on L.A.'s rich assortment of natural and unnatural disasters to provide a vague sense that we are all in this together.“ (Hsu 2008: 135)



(Everett 2006; Cameron 2008). Genom hela filmen förs kommunikationens misslyckande fram; de två protagonisternas (Anne och Georges) kärleksproblem skildras på ett för Haneke typiskt sätt, parallellt med mediabilder av trauman som inte lyckas skapa några reaktioner, och med andra handlingstrådar som upprepande gånger korsar varandra i samma stad men inte etablerar någon kontakt - eftersom de inte delar samma kod, d.v.s. ömsesidigt översättbara erfarenheter.

Allt fler komparativa studier har också gjorts där nätverksberättandet, t.ex. i *Babel* och *Crash*, har jämförts med andra varianter av formen<sup>15</sup>, ofta i mindre kända filmer som *The Day a Pig Fell Into the Well* (*Daijiga umule pajinnal*, Sang-soo Hong, 1996) (se t.ex. Silvey 2008; Bruns 2008; Deutelbaum 2009). En sådan kartläggning skulle även kunna utvidgas till att omfatta exempelvis Roy Anderssons eller Ruben Östlunds särpräglade filmer.

### Slutsats

Även om svenska filmer då och då dyker upp i förteckningar över nätverksfilmer, är den svenska nätverksfilmen (oavsett om termen används eller inte) fortfarande ett i det närmaste oskrivet kapitel inom forskningen om samtida svensk film. Ett undantag, som samtidigt bekräftar att så är fallet, är Andreas Marklunds uppsats *Distinctive Films in the Mainstream Cinema: Yrrol&Tic Tac*, som ingår i den nyligen publicerade antologin *Swedish Film: Introduction and Reader* (Marklund & Larsson 2010). Uppsatsen är ett omarbetat kapitel ur Marklunds doktorsavhandling om genrer inom svensk film under perioden 1985-2000. Epitetet "distinctive" syftar på att de två filmerna, enligt Marklunds uppfattning, inte kan hänföras till någon given genre (eller knyts till någon mer generell tendens) (Marklund 2004: 169-174; Marklund 2010: 287-291). Så även om *Tic-Tac* gick i bräsch för vågen av svenska nätverksfilmer, finner Marklund i sin text från 2010 inga liknande filmer utan lyfter fram Alfredssons film som ett undantag.<sup>16</sup> En referens till andra nätverksberättelser finns däremot i Charlotte Wibergs studie *Filmkritik i svensk dagspress*. Wibergs slutsats påminner mer om de exempel som tidigare citerats i den här texten, vilket eventuellt kan ha att göra med ämnet, d.v.s. att Wiberg influerats av filmkritikens synsätt:

*Sånger från andra våningen* ingår i en stor grupp filmer som skildrar ett spektrum av rollfigurer i episoder mer eller mindre löst knutna till varandra istället för att följa en eller några huvudpersoner genom en linjär berättelse.

---

<sup>15</sup> Haneke refererar t.ex. själv till nätverksformens konventioner när han kommenterar sina egna filmer, som när han kontrasterar dessa med nätverksberättandet i *Magnolia* (Paul Thomas Anderson, 1999), som „uses aesthetic means to present an illusion of totality that does not exist“ (citerat från Bordwell 2008: 221).

<sup>16</sup> Genom hela artikeln betonar Marklund filmens unika karaktär: "*Tic Tac*/'Tic Tac' (Daniel Alfredsson, 1997) stands out among Swedish films at this time ['Before and After the New Millennium'] through its unusually constructed narration." (Marklund 2010: 289)

Vi har sett många sådana filmer under 1990-talet och framåt, exempelvis *Short Cuts* (Robert Altman, 1993), *Happiness* (Tod Solondz, 1998), *Magnolia*, *Hundstage* (Ulrich Seidl, 2003) och *Om jag vänder mig om* (Björn Runge 2003). (Wiberg 2006: 291)

Nätverksberättandet har inte bara varit utan fortsätter att vara ett utbrett fenomen inom svensk film. Att döma av antalet filmer från senare år verkar svensk film vara en kultur där trenden hållit i sig.

De senaste två decenniernas spridning och utveckling av formen mot en större mångfald och heterogenitet har länge uppmärksammats av filmkritiken och har även i ökande grad blivit föremål för akademiska studier. Men trots det är det vanligt inom filmvetenskap att tolka nätverksberättandet som ett homogent fenomen, nämligen som en utmaning av den monologiska karaktären eller andra normer som man vanligtvis finner i det klassiska berättandet.

Så även om nätverksberättandets uppsving är ett intressant fenomen i sig<sup>17</sup>, har det på senare tid gjorts alltfler tolkningar som med rätta tar hänsyn till att formen idag blivit allmän och att det finns ett stort och heterogent spektrum av nätverksfilmer.

Ett mer nyanserat perspektiv på formen kan bidra till en ökad förståelse av de större utmaningar som vissa av dessa filmer innebär.

## Litteratur:

Arnborg, Beata: "Kortprosans formtopp". I: *00TAL* 11 (2002), s. 42-47.

Azcona, María del Mar: *The Multi-Protagonist Film (New Approaches to Film Genre)*.

Chichester, West Sussex: Wiley-Blackwell 2010.

Bahtin, Mihail: *Problemi poetike Dostojevskog*. Beograd: Nolit 1967.

Buckland, Warren: *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Chichester,

West Sussex, U.K.; Malden, MA: Wiley Blackwell 2009.

Blatnik, Andrej: *Papirnati labirinti: vodič za autostopere po američkoj metafikciji i njezinoj okolici*. Zagreb: Hena com 2001.

Bordwell, David: *Lessons from BABEL*. 2006 [Bordwell 2006a]

<http://www.davidbordwell.net/blog/2006/11/27/lessons-from-babel/> [hämtad 29.03.2011.]

---

<sup>17</sup> Många av dessa tolkningar utgår från en bredare kontext och ser nätverksberättandet som en del av en större våg av "complex narratives" inom den samtida filmen ("anachronic narratives", "forking path plots" osv.), där fokus ligger på intermedialitet eller andra aspekter som anses relevanta i analysen av det fenomenet (t.ex. Elsaesser 2008, Cameron 2009, Bordwell 2006b, 2008).

- Bordwell, David: *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley: University of California Press 2006. [Bordwell 2006b]
- Bordwell, David: *Poetics of Cinema*. New York, London: Routledge 2008.
- Bruns, John: „The polyphonic film“. I: *New Review of Film and Television Studies* 6:2 (2008), s. 189–212.
- Cameron, Allan: *Modular Narratives in Contemporary Cinema*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan 2008.
- Carmago, Sandy: „'Mind the Gap': The Multi-Protagonist Film Genre, Soap Opera, and the Emotive Blockbuster“. I: *M/C: A Journal of Media and Culture* 5:5 (2002), <http://www.media-culture.org.au/mc/0210/Carmago.html> [hämtad 29.03.2011.]
- de Certeau, Michel: *The practice of everyday life, Volume 1*. Berkeley: University of California Press 1988.
- Deutelbaum, Marshall: “The Pragmatic Poetics of Hong Sangsoo's *The Day a Pig Fell into a Well*”. I: Buckland, Warren [utg.]: *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Chichester, West Sussex, U.K.; Malden, MA: Wiley Blackwell 2009, s. 203-217.
- Elsaesser, Thomas “The Mind-Game Film”. I: Buckland, Warren [utg.]: *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Chichester, West Sussex, U.K.; Malden, MA: Wiley Blackwell 2009, s. 13-41.
- Everett, Wendy: “Fractal films and the architecture of complexity”. I: *Studies in European Cinema* 2: 3 (2005), s. 159-171.
- Grive, Madeleine: ”Det svenska novellundret”. I: *00TAL* 11 (2002), s. 2-5.
- Grytten, Frode: *Pjesma košnice*. Zagreb: Naklada MD 2004.
- Gunnarsson, Hans: “Hans Gunnarsson om hur man förvandlar litteratur till film, om hur långnovellen *Februari* blev filmmanuskriptet *Leva livet*”. I: Björkman, Stig et. al. [utg.]: *Fucking film: Den nya svenska filmen*. Stockholm: Alfabetabokförlag 2002, s. 146-162.
- Hsu, Hsuan L.: “Racial Privacy, the L.A. Ensemble Film, and Paul Haggis's *Crash*”. *Film Criticism* 31:1-2 (2006), s. 132-156.
- Israel, Samuel Ben: “Inter-Action Movies: Multi-Protagonist Films and Relationism”. I: Grishakova, Marina & Ryan, Marie-Laure [utg.]: *Intermediality and Storytelling*. Berlin: Walter de Gruyter 2010, s. 122-146.
- Israel, Samuel Ben: ”Polyfonier. Multiprotagonistfilmens anti-hierarkiske og ikke psykologiserende fortællinger”. I: *Kosmorama* 52: 238 (2006), s. 23-33.

- Israel, Samuel Ben: "Multi-Protagonist Films and Relationism". I: *NECS Budapest Conference 2008*, (2008), s. 1-5. <http://www.necsinitiative.org/index2.php?modul=pub&submodul=&subsubmodul=63&seite=1> [hämtad 29.03.2011.]
- Jönsson, Dan: "Mutation i hemkommunen". I: *00TAL* 11 (2002), s. 7-19.
- Lundén, Rolf: "Det lyriska spåret". I: *00TAL* 12 (2002), s. 41-43.
- Kerr, Paul: "Babel's network narrative: packaging a globalized art cinema". I: *Transnational Cinemas* 1:1 (2010), s. 37-51.
- Marklund, Anders: "Distinctive films in mainstream cinema: Yrrol & Tic Tac". I: Marklund, Anders & Larsson, Mariah (ur.): *Swedish Film: An Introduction and Reader*. Lund: Nordic Academic Press 2010, s. 287-291.
- Marklund, Anders: *Upplevelser av svensk film: en kartläggning av genrer inom svensk film under åren 1985-2000*. Lund: Litteraturvetenskapliga institutionen 2004.
- Metz, Walter: "Woody's Melindas and Todd's Stories: Complex Film Narratives in the Light of Literary Modernism". I: *Film Criticism* 31:1-2 (2006), s. 107-131.
- Newman, Michael Z.: "Character and Complexity in American Independent Cinema: 21 Grams and Passion Fish". I: *Film Criticism* 31:1-2 (2006), s. 89-106.
- Peters, Lindsay: "Private Fears in Public Places: Network Narrative and the Post-'Smart' American Melodrama". I: *Synoptique 12: Melodrama* (2008).  
[http://www.synoptique.ca/core/articles/private\\_fears\\_in\\_public\\_places/](http://www.synoptique.ca/core/articles/private_fears_in_public_places/) [hämtad 29.03.2011.]
- Ramírez Berg, Charles: "A Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films: Classifying the 'Tarrantino Effect'". I: *Film Criticism* 31:1-2 (2006), s. 5-61.
- Silvey, Vivien: „Not Just Ensemble Films: Six Degrees, Webs, Multiplexity and the Rise of Network Narratives“. I: *Forum* 8 (2009).  
<http://forum.llc.ed.ac.uk/archive/08/silvey.php> [hämtad 29.03.2011.]
- Simić, Roman: "Frode Grytten". I: Grytten, Frode: *Pjesma košnice*. Zagreb: Naklada MD 2004, s. 310.
- Simons, Jan: "Complex narratives". I: *New Review of Film and Television Studies*, 6: 2 (2008), s 111-126.
- Steiger, Janet: "Complex Narratives, An Introduction". I: *Film Criticism* 31:1-2 (2006), s. 2-4.
- Thente, Jonas: „Novellboomen“. I: *Dagens Nyheter (avd: Kultur)* 020228 (2002).
- Tomić, Janica: "Carverovci, altmanovci, 'prljavi' i 'sudoperski' realisti i još neki realizam suvremene skandinavske proze". I: *Književna smotra* 152: 2 (2009), s. 85-93.

- Tröhler, Margrit: "Les films a protagonistes multiples et la logique des possibles". I: *Iris* 29 (2000), s. 85–102.
- Tröhler, Margrit. *Offene Welten ohne Helden – Plurale Figurenkonstellationen im Film*. Marburg: Schüren Verlag 2007.
- Virdborg, Jerker: "Replik på Dan Jönsson". I: *00TAL* 11 (2002), s. 36-37.
- Wiberg, Charlotte: "Filmkritik i svensk dagspress – en ögonblicksbild". I: Hedling, Erik & Wallengren, Ann-Kristin [utg.]: *Solskenslandet: svensk film på 2000-talet*. Malmö: Atlantis 2006, s. 267-300.
- Winter, Reiner & Nestler, Sebastian: „'Doing Cinema'. Filmanalyse als Kulturanalyse in der Tradition der Cultural Studies“. I: Schenk, Irmbert et. al. [utg.]: *Film – Kino Zuchauer: Filmrezeption/Film - Cinema - Spectator: Film Reception*. Marburg: Schüren Verlag 2010, s. 99-115.