



LUND UNIVERSITY

Mannen med filmkameran

Studier i modern film och filmisk modernism

Andersson, Lars Gustaf; Hedling, Erik

1999

Document Version:

Förlagets slutgiltiga version

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Andersson, L. G., & Hedling, E. (Red.) (1999). *Mannen med filmkameran: Studier i modern film och filmisk modernism*. (Absalon : skrifter / utgivna vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund; Vol. 16). Litteraturvetenskapliga institutionen, Lunds universitet.

Total number of authors:

2

General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: <https://creativecommons.org/licenses/>

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

Mannen med filmkameran
Redaktörer: Lars Gustaf Andersson och Erik Hedling

ABSALON
Skrifter utgivna vid
Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund

Mannen med filmkameran

Redaktörer
Lars Gustaf Andersson och Erik Hedling

ABSALON

Skrifter utgivna vid

Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund

Helgonabacken 12

223 62 LUND

□ Författarna och

Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund 1999

Redaktion för skriftserien: Birthe Sjöberg (red), Lars Gustaf Andersson,
Anders Palm, Johan Stenström, Jenny Westerström

Omslagsbild: Jan Thavenius

Layout: Birthe Sjöberg

ISSN 1102-5522

ISBN 91-88396-15-0

Tryck: Universitetstryckeriet

LUND 1999

Innehåll

Lars Gustaf Andersson & Erik Hedling: <i>Förord</i>	7
Lars Gustaf Andersson: <i>Den omöjliga kärleken. Pasolini och Livets trilogi</i>	9
David Aquilon: <i>Den sönderslitande vertikaliteten: Fallrörelsen som motiv i Ingmar Bergmans postreligiösa landskap</i>	12
Anna Arnman: <i>Francis Bacon och Clive Barker – köttets konstnärer</i>	25
Monica Dofs Sundin: <i>Rödluvan som modernistisk filmfars</i>	34
Erik Hedling: <i>Michelangelo Antonioni: Om ingenting – med precision!</i>	53
Olof Hedling: <i>Den olyckliga modernismen? – anteckningar om den europeiska konstfilmens genombrott och följder</i>	68
Mats Jönsson: <i>Det grymma landet mellan modernism och postmodernism: Reflektioner över 1970-talet</i>	77
Ingegerd Källström: <i>Ögat som spårhund: Balázs och uppmärksamhetens estetik</i>	84
Mariah Larsson: <i>Kvinnors minnen. Tillbakablickar i Mai Zetterlings Älskande par</i>	92
Daniel Lindvall: <i>I stormens skugga: La Sarraz 1929</i>	102
Anders Marklund: <i>Vår ännu ihågkomna lantlighet</i>	111
Michael Tapper: <i>Beep-Beep! Zoom!</i>	120
Ann-Kristin Wallengren: <i>Ljudet och musiken i det moderna projektet: Modern Times, Mon Oncle och Koyaanisqatsi</i>	131
Magnus Widman: <i>Det deformerade rummet. Från Welles till Friedkin via konstfilm</i>	147
Anders Åberg: <i>Vägs ände. Anteckningar om Vilgot Sjömans Tabu</i>	160

Förord

Det här är en bok om modern film och om filmisk modernism, två fält som ofta men inte med nödvändighet överlappar varandra. Boken är skriven av medlemmar i det filmvetenskapliga doktorandseminariet vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund; i de flesta fall är texterna att betrakta som resultat ur pågående avhandlingsarbeten. Här finns olika aspekter beaktade; ekonomi och filmproduktion, ljud- och musikarbete, animerad film, kameraarbete, auteurs och stilar. Det är en provkarta på hur reflexionen över filmkonsten och filmindustrin kan se ut några år in på filmens andra sekel. Tanken är att de olika texterna skall kunna användas på skilda nivåer i undervisningen inom filmvetenskap och komplettera den internationella forskningslitteraturen på området med några svenska perspektiv.

Men det här är inte bara en lärobok och en dokumentation av pågående forskning. Det är också en vänbok till en kollega och lärare vid institutionen, Joel Ohlsson, som under lång tid stått för såväl kontinuitet och stadga som inspiration och engagemang inom filmundervisningen i Lund. Vi som skriver den här boken står alla i tacksamhetsskuld till Joel för den undervisning vi själva fått ta del av som studenter, men också för det ovillkorliga stöd han hela tiden har gett oss under utarbetandet av nya film- och mediekurser och för den förbehållslösa kamratskap han stått som garant för. Mycket skulle sett annorlunda ut för oss om inte Joel berett vägen.

Att boken heter *Mannen med filmkameran* och därtill rör det modernas problem är ingen slump. Kanske hade titeln *Mannen med filmprojektorn* varit mer adekvat när det gäller en filmpedagog, men anspelningen på Vertovs klassiker antyder det stora intresse Joel Ohlsson hyst för de modernistiska rörelserna, inte minst den sovjetryska filmen. *Mannen med filmkameran* har också varit ett stående inslag på de filmresor som under Joels tid terminsvis företagits till Det Danske Filmmuseum. I de trånga lokalerna vid Stora Søndervoldsstræde har många generationer lundensiska filmstudenter insupit de filmiska mästerverken, alltid med Joel som ciceron.

Ett annat stående inslag vid dessa köpenhamnska filmvisningar har varit Chris Markers kortfilmsklassiker *La Jetée*, "Terassen" från 1962. I en av sina krönikor i tidningen *Arbetet* (10 september 1998) återkommer Joel till denna märkliga film som på ett undantag när består av hopklippta stillbilder och som "därmed egentligen förnekar filmkonstens grundläggande princip". Filmen utspelar sig efter tredje världskriget i Paris katakomber. För att undersöka var räddningen undan den smittande radioaktiviteten kan finnas, lyckas man sända en man bakåt i tiden. Under plågor, orsakade av de kraftfulla injektioner som ges, reser mannen tillbaka i sitt minne och möter en kvinna. Joel Ohlsson beskriver deras möte:

Hon frågar inte varifrån han kommer. De vandrar tillsammans i en park. De betraktar ett sequoiaträd, där stammen är täckt med historiska årtal. Han pekar på en punkt utanför trädet och hör sig själv säga: "Därifrån kommer jag". Han förlorar medvetandet, men en ny injektion lyfter honom på ytterligare en tidsvåg tillbaka till kvinnan.

Hon ligger och sover. Först är det tyst, men efter flera övertoningar börjar fåglarna höras allt starkare. Bilderna kommer allt tätare. Hon vaknar. Hon öppnar ögonen. Hon blinkar. För ett kort ögonblick projiceras berättelsen i "Terassen" med 24 filmrutor i sekunden.

Det är en nästan omärklig rörelse. Men varje gång jag ser filmen fyller mig detta uppvaknande med en djup glädje.

Den goda pedagogiken är fylld av sådana ögonblick av igenkännande och glädje, inte sällan orsakade av nästan omärkliga rörelser. Det är vi tacksamma för.

Lars Gustaf Andersson & Erik Hedling

Den omöjliga kärleken – Pasolini och Livets trilogi

Lars Gustaf Andersson

Pier Paolo Pasolini kom till Rom i början av 50-talet. Mötet med storstaden innebar att en explosiv kreativitet frigjordes; frenetiskt skrev Pasolini dikter och essäer i tidskrifter, han översatte, han skrev filmmanuskript, han förberedde de stora prosaverken *Ragazzi di vita* och *Una vita violenta* och samlade ihop de dikter som skulle komma att utgöra *Le ceneri di Gramsci*. Han var ”fattig som en katt på Colosseum” men samtidigt måste detta ses som en av hans mest expansiva perioder. I en dikt skrev han:

En själ i mig, som inte enbart var min egen,
en liten själ i denna obegränsade värld,
växte, närd av glädjen
hos den som älskar, även oälskad.
Och allt lystes upp av denna kärlek.

Denna oerhörda kärlek som Pasolini hyste till världen, den oerhörda ”vitalitet” som han själv talade om i dikter och dagboksanteckningar, stod i ett olyckligt men nödvändigt förhållande till hans konst. Det enda sätt på vilket han kunde förklara sin kärlek var genom konsten; samtidigt fanns alltid konsten där som en hinna mellan honom och världen. Han klagade ofta över sin isolering, och mycket av hans kraft gick åt till att försöka hitta nya vägar till publiken.

Ett försök var ”Livets trilogi”, dvs. de tre filmer som Pasolini regisserade under början av sjuttioalet på basis av klassisk epik: *Decamerone* (1971), *Canterbury Tales* (1972) och *Tusen och en natt* (1974). I intervjuer påpekade Pasolini att han med dessa filmer ville berätta ”för berättandets egen skull”, för det han kallade ”berättandets lust”; samtidigt som det står klart att han också ville befria sig från det ok som konstfilmen lagt på honom under 1960-talet. Detta var ingen oproblematiserad ståndpunkt. I *Decamerone* hyllas berättarlusten och fabuleringen, den sköna lögnen som är

intimt förknippad med erotisk lust. Detta gav underlag för kritik från den ortodoxa vänstern som nu kunde bevittna ett avfall, samtidigt som även kulturkonservativa krafter reste ragg, inte minst den mäktiga Boccaccio-forskningen. I USA kom emellertid, om än efter Pasolinis död, en Boccaccio-forskare till undsättning. Det handlar om Millicent Joy Marcus som i sin avhandling *An allegory of form* (1979) går i bräsch för en tolkning som sätter just berättandets lust i centrum. Med hänvisning till medeltidsfilosofen Boëthius och dennes *De Consolatione philosophiae*, "Filosofins tröst", utvecklar Marcus en teori om *berättandets* tröst; en hållning som inte utesluter moral, men på ett mer djupgående sätt förbinder fiktionsläsningen med mänskliga behov av flykt och tröst.

Retrospektivt kan man kanske se berättandets tröst som kärnan i Pasolinis uppfattning av det folkliga och det autentiska. Själv var han plågad av tanken att vara en småborgerlig intellektuell, utrustad med alltför mycket ironi och civiliserade försvarsmekanismer för att kunna delta i den "verklighet" som han besjög så intensivt i dikter och filmer.

I en essä, "Il cinema impopolare" (Den impopulära filmen) som skrevs 1970, teoretiserar Pasolini kring filmkonstnärens förhållande till publiken. Han utgår där bl a från relationen mellan konstnärens frihet och publikens befrielse, och analyserar den kreativa processen som sado-masochistisk – sadistisk för de åskådare som inte förstår konstnären och masochistisk för konstnären eftersom den oförstående publiken vill angripa honom. Men för den befriade åskådaren finns det en stor glädje i att betrakta och ta del av konstnärens frihet och det blir då konstnärens belöning. Essän bygger alltså närmast på ett resonemang om ett slags kontrakt mellan konstnär och publik, en social konvention som reglerar de förväntningar, besvikelser och överraskningar som utgör filmupplevelsens motor.

Berättandets tröst blir således en tröst såväl för den som berättar som för den som lyssnar eller åser, en tanke som i trilogin illustreras av scener där historieberättandets glädje lyfts fram. Trilogin kan alltså förstås som en kamp mot den moderna konstfilmsinstitutionens bojar, ett försök att befria såväl konstnär som åskådare. Det är klart att det går att ifrågasätta framgången i denna strid; Pasolini själv valde ju att ta avstånd från trilogin när han skulle börja arbeta med sin sista film, *Salò eller Sodom 120 dagar*. Han menade att trilogin var ett misslyckande och att den glädje och vitalitet som där iscensattes egentligen var förljugen. Verkligheten var ondare än så

och krävde en strängare estetik. Återigen hade konsten stått mellan konstnären och världen; återigen hade kärleken saboterats av kärlekens uttryck.

Trots det kanske nödvändiga misslyckandet finns det ändå i trilogin en uppfordran till att älska världen, att förbehållslöst leva och låta leva. Där finns en rest av den revolutionära optimism som besjälar 1950-talets dikter, t.ex. "Il canto popolare", "Folkets sång", där gatpojken är den som bär Historien:

Gosse av folket som sjunger,
här i Rebibbia vid den arma stranden
av Aniene, den nya schlagern: du firar
med din sång, det är sant, den antika, den muntra
lättheten hos de enkla. Men vilken
hård förvissning du samtidigt uppväcker
om ett förestående uppror, mitt ibland ovetande
kojor och skyskrapor, en munter sådd
i hjärtat av den sorgsna folkliga världen!

Den omöjliga kärleken, den tvetydiga förhoppningen om en "munter sådd" utgör grunden i Pasolinis väldiga författarskap. Det är alltid till den kärleken han återvänder och till "den sorgsna folkliga världen". Där han slutar tvingas vi börja.

Den sönderslitande vertikaliteten Fallrörelsen som motiv i Ingmar Bergmans postreligiösa landskap

David Aquilon

Åkerblom: Vad tror docent Egerman att Franz Schubert känner där han sitter?

Egerman: Jag tror att han förnimmer ett slags sjunkande. (harsklar) Sjunkande.

Åkerblom: Och varför tror docenten att han känner ett sjunkande?

Egerman: Jag tänker på hur jag själv – ett nedsjunkande i fasa. Kvävning. Innesluten.

Åkerblom: Inga toner kommer till hjälp.

Egerman: Inga toner

(Larmar och gör sig till, 1994.)

Karin som försiktigt rör vid tapetrevan i vindsväggen – vad minns man mera från *Såsom i en spegel* (1960) om inte havet, det öppna landskapet, vattenspeglingarna, stranden vid vilken David i filmens sista scen äntligen blir fri från sin självupptagenhet och ensamhet. Till sist kommen bortom det förstelnade, förljugna livet i arbetsrummets mörker är han nu, här, vid havets horisontlinje, i stånd till den förlösande handlingen. Hoppfullt sträcker fadern ut handen, buren av en nyvunnen övertygelse om att den brustna relationen till sonen kan repareras.

Så tror jag det är möjligt att tolka filmens horisontella linjespel; som om Bergman här nått fram till ett slags panteistisk naturmystik där havets sträckning får representera Davids förhoppning om förbättrade sociala relationer. Den i sidled utsträckta handen tycks rymma ett löfte om en faderlig styrka som nu förmår bana vägen för familjens intimitet. Med *Såsom i en spegel* lyfter filmregissören därmed fram sina nya, nedskruvade ideal – filmen kan sägas markera en betydelsefull scenväxling i detta att det profana, världsliga livets betydelse accentueras. Försoningen och förändringen, beröringen och tillgivenheten kommer nu till stånd genom den horisontella

kontakten. Bergman förefaller vara på god väg att överge den jakobsbrottning vi så väl känner från verk som *Trämålning* (1954) och *Det sjunde inseglet* (1956).

Hur annorlunda ser det inte ut i ett senare verk som till exempel *Ormens ägg* (1976), den film med vilken Bergman sagt sig vilja komma tillrätta med sin pronazistiska tonårstid på trettioalet? Här tar vi del av en kultur underordnad den vertikala principen: filmregissören erbjuder ett nattsvart porträtt av Berlin 1923, en storstad som störtar mot sin egen undergång. Och denna sjunkande värld, där själva den destruktiva drivkraften mot det underjordiska tycks utgöra en oundviklig del av själva civilisationen som sådan, visar prov på modernitetens alla baksidor: storstadens omänskliga livsvillkor, den moderna människans rotlöshet och främlingskap i ett urbant landskap vilket kom att bana vägen för 1900-talets ohyggliga krigskatastrofer.

I jämförelsen mellan dessa två filmer kan man alltså ta fasta på hur Bergman har orienterat sig bort från den vidsträckta havsutsikten i *Såsom i en spegel* fram mot det klaustrofobiska stadslandskapet i *Ormens ägg* där filmens överväldigande uppgivenhet på olika sätt knyts an till fallrörelsen. Alla rörelser, känslor, gärningar och utbrytningsförsök saknar mening, mot den tidigare filmens tillkämpade försoningsbudskap ställs nu känslan av frihetens oåtkomlighet. Till skillnad från 60-talsverket där faderns liv till slut löper fritt och oavslutat längs med havets horisontlinje så kommer huvudpersonen i *Ormens ägg* aldrig att få uppleva någon som helst vändpunkt i sitt liv.

Där *Såsom i en spegel* tycks handla om naturen och det geografiska, med havsutsikten som dramats riktpunkt, förefaller den senare filmen istället röra sig om moderniteten och arkitektoniken. Huvudpersonens fångenskap i *Ormens ägg* får sitt synliga uttryck i byggnadskonstens vertikala sträckning. I det förstnämnda verket mejslar Bergman så att säga ut faderns mögnad och pånyttfödelse över havets vidsträckta, oändliga spegelyta. Men i den senare filmen har således denna landskapets horisontella logik kommit att ersättas av en vertikal färdriktning; att ta del av regissörens arbete om det tyska tjugotalet är som att befinna sig i en gotisk katedral. De svindlande höjderna berusar medan rörelsen i sidled är starkt begränsad. Med dessa två filmer undersöker Bergman alltså två olika typer av tidlösa landskap. Rumsbildningens vertikalitet i *Ormens ägg* antyder en mörkare världsupp-

fattning hos upphovsmannen, med hjälp av det visuella regelverket skildrar Bergman ett hierarkiskt fixerat samhälle där självskheten och ensamheten ligger som en ishinna över katedralen.

Med *Ormens ägg* etablerar regissören ett konkret samband mellan kropp och handling, Bergman apostroferar kroppslinjen i relation till den existentiella dramatiken. Och detta grepp förekommer flitigt i Bergmans arbeten; spindeln vilken rör sig nedifrån och upp på Karin, Davids schizofrena dotter i *Såsom i en spegel*, utgör ett bra exempel härpå. Tonvikten på kroppens lodräta linje utgör i själva verket en av de viktigaste, och märkligt nog förbisedda, konstanterna i Bergmans samlade produktion. Kropparna blir i regissörens fantasi till åskledare, ansamlingspunkter för de krafter vilka är i rörelse.

Mardrömssekvensen i *Vargtimmen* (1960), då konstnären Johan lustfyllt med sin hand följer kvinnolikets linjer och skiftningar från ansiktet ned mot könet, utgår från samma principer som *Ormens ägg* där handlingsförloppet obönhörligt rör sig mot de underjordiska lokalerna i filmens dramatiska slutscener. Källarplanet, där filmens maniske nazistläkare utför sina pseudovetenskapliga människoexperiment, fungerar som den arkitektoniska nollpunkt mot vilken handlingen rör sig – bårhuset, beläget långt under marken, blir till själva det historiska förloppets gravitationscentrum.

Ytterligare ett viktigt exempel finner vi i den termitangripna trämadonnan, den medeltida artefakt som den amerikanske arkeologen David Kovac i *Beröringen* (1970) förevisar Karin då förälskelsen dem emellan börjar ta form. Snart nog sinar passionen, till största delen på grund av mannens destruktiva läggning. Därom varslar Bergman då han i nämnda scen låter arkeologens ficklampa spela på jungfru Marias kropp; ekoeffekten från *Vargtimmen* är tydlig – som tidigare handen mäter nu ljuskäglan ut skulpturens linje från ansiktet ända ned till klänningsfållen. När David riktar ljuskäglan mot helgonbilden bryter han, kan man tycka, upp en framkomlig väg genom tystnaden och mörkret, som om ficklampan vore ett brännglas med vilket den destruktive mannen kunde tillbakavisa och besegra den ensamhet vi snart får veta dominerat hans liv. Ögonblicket är alltså, helt visst, vackert, rofyllt, som om arkeologen, då han lyser upp mörkret, uppenbarade sina varma känslor för kvinnan bredvid honom. Men hotbilden ligger som sagt dold bakom förälskelsens bedrägliga lugn. Man kan se deras begynnande romans som vore den lika skör och ömtålig för påfrestningar

som helgonbilden just därför att förbindelsen sker i hemlighet och vilar på äktenskapsbrottets lösliga grund. Det är som om arkeologen sig själv ovetande med ficklampan anlagt en snittyta på helgonbilden, som om han med ljuset tagit en röntgenbild av innanmätet, av de termiter vilka förebådar parets väg mot katastrofen.

1951 lät Bergman publicera *Staden*, ett teaterstycke vilket utspelar sig i en underjordisk värld av ödesmättat snitt. Som Bergman vid flera tillfällen själv påpekat kommer pjäsens besynnerliga ruinlandskap att bilda underlaget för de mardrömslika storstadsvisionerna i *Tystnaden* (1963) och *Ormens ägg*. Att radiopjäsens sjunkande stad är en produkt av huvudpersonens fantasi gör författaren klart genom Joakims öppningsreplik:

”Jag byggde mitt hus, som nu bara är ruiner...en stad av minnets ruiner. Det är där jag är nu...” Musiken tonar över i trafikljud, människosorl, slutligen dansmusik... ”Jag tycker inte om den här stan [...] Starkt trafikerade huvudstråk lindar sig med oändliga mörka gator, som sträcker sig utåt fula ödetomter och fattigkvarter, avsidades biografen och förrådiska gruvhål. Det är en ful stad.”

Längre fram i pjäsen, då Joakim precis återupplevt ett av många upprörda gräl med sin före detta hustru, befinner han sig plötsligt framme vid gruvorna.

”En besynnerlig plats och livsfarlig för den som inte känner trakten. Här är håll vid håll rakt ner i svarta mörkret, hundratals meter, och så bottenlöst vatten med virvlar och strömdrag. När jag var liten lekte jag ofta här. Jag känner fortfarande samma sugning i magen när jag står och tittar ner i avgrunden.”

Strax därpå dyker ännu en bekant från det förflutna upp: Pumpan, den man som då gruvdriften pågick ansvarade för skötseln av de pumpaggregat vilka enligt regissörens anvisningar nu skall ljuda i bakgrunden.

Pumpan: [...] ”Här startade en rovdrift, så det ångade om öronen på profithajarna. Man tog upp håll efter håll, ingen hörde mina varningar, det var gyllne tider [...]. Så tog driften slut, profithajarna drog sig ur affären och stan blev utarmad, en fattig, förbannad håla, utan betydelse. Men då hände saker. En tidig morgon kom jag ut ur huset och vad tror ni jag får se: Jo, där stod en liten häxa på kanten vid det där gruvhålet. Hon hade ett gammalt vanställt ansikte och var naken och skrynklig, hon stod där bredbent och höll just på att föda. Det rann ur hennes sköte en ström av små fåglar. [...] Medan hon födde blev hon liten som ett smalben och gled ner i vattnet och sjönk som en sten.”

Den apokalyptiska kvinnofiguren får här inkarnera det civilisatoriska sammanbrottet. En föregivet manlig maktstruktur i form av de pneumatiska borrar och vattenpumpar vilka tränger ned i marken, vad man kan beskriva som en fallisk stöt mot jordskorpan, kopplas samman med och övergår i en monstruös kvinnokropp vilken övertar och fortsätter rörelsen nedåt mot jordens inre. Här är det viktigt att rikta uppmärksamheten på textstyckets androgyna undermening: angreppet på naturen symboliseras av en vertikalrörelse som från början konnoterar disciplin, patriarkat och industrialism – den kolonialistiska epoken i koncentrat – men som, då rovdriften är över, alltså skiftar till ett feminint fält där häxans bisarra förlossning och hädanfärd representerar den manliga strukturens frånsida. Den surrealistiska visionen av kvinnan som föder gränsle över gruvhålet blir till en hallucinatorisk bild av icke-civilisationen, av allt det vilket föregår samhället och kulturen: drifterna, det kroppsliga, sexualiteten. Häxans demoniska grossess framstår som själva negationen av den fallocentriska ordningens rationella grund

Skillnaden mellan *Såsom i en spegel* och *Staden* är, återigen, talande för den diskrepans som råder mellan den horisontella och vertikala logiken i Bergmans tankevärld. Lägesförskjutningar i höjddled talar i regissörens karriär så gott som uteslutande förlustens och apokalypsens språk. Davids symboliska jagförintelse i det förstnämnda verket står fram som ett centralt exempel på hur Bergman med ett minimum av konkreta stämningförskjutningar låter individen genomgå en moraliskt befriande omprövning av livsvillkoren – en eftertankens och förändringens påbörjade process som den accentuerade horisontlinjen vittnar om.

Anlägger man en könspolitisk synvinkel på detta skeende i *Såsom i en spegel* uppvisar filmen emellertid samma oroväckande tendens till en deterministisk, vertikalt utformad kvinnoporträtt som i Bergmans tidigare och senare arbeten. Löftet om nya livslösningar tillkommer med andra ord fadern och sonen medan dotterns öde får sin slutgiltiga bekräftelse genom spindelgudens förflyttningar uppför Karins kroppslinje. Davids relation till sin mentalsjuka dotter inskränker sig till några skälvande minuter tidigare i filmen då de som hastigast mött varandra i ett slags samförstånd. Kontakten dem emellan blir för en kort stund levande. Men snart nog försvinner alltså Karin slutgiltigt in i den sjukdomsdemoni som spindeln får representera. Detta möte skulle kunna uppfattas som en betydelsefull sammanstöt-

ning för dem båda, en horisontell axel – Karin kliver på ett symboliskt sätt över tröskeln in i faderns arbetsrum – där kropparnas rörelser i rummet blir till en spröd viskning om förnyelse, framtidshopp, pånyttfödelse. Men detta gäller alltså endast David – för Karins del saknar rörelsen i sidled möjligheter, hennes förflyttning är till för att lyfta fram den manliga befrielsens ögonblick. Här har vi därför ett viktigt exempel på hur filmregissörens kvinnosyn blottas genom de visuella strukturerna; Karin representerar en anatomisk determinism vilken bryter fram i nästan allt vad Bergman företar sig som filmskapare, författare och regissör.

Det är följaktligen ingen slump eller ett uttryck av tom retorik då jag ovan väljer att tala om kvinnokroppens markerade vertikallinje i Bergmans filmer som just en åskledare – detta är exakt vad regissören reducerar det motsatta könets funktion till. Bergman leder, skulle man kunna säga, ned den negativa energin, den sönderslitande vertikaliteten i kvinnornas kroppar så att de vinddrivna männen äntligen förmår mobilisera nyakrafter. Och dessa återkommande situationer skulle jag vilja rubricera som ett slags ”Anatomilektioner”, scener i vilka Bergman iscensätter dramatiskt tillspetsade tablåer där kvinnans exponerade anatomi utgör såväl ett kunskapsobjekt som exorcistiskt redskap. Som tydligast blir detta i Bergmans självbiografiska *Laterna magica* (1987) där vi får ta del av följande uppskakande barndomsupplevelse:

Då jag var tio år blev jag instängd i Sophiahemmets bårhus. En vaktmästare [---] lockade [...] in mig i det inre rummet och drog lakanet av ett just levererat lik. [---] Den unga flickan som just varit under behandling, låg på ett träbord mitt på golvet. Jag drog bort lakanet och blottade henne. Hon var helt naken frånsett ett plåster som sträckte sig från strupen till blygdbenet. Jag lyfte handen och berörde hennes skuldra. [---] Jag flyttade handen till hennes bröst som var litet och slappt med en svart, upprättstående bröstvärta. På magen växte mörka fjun, hon andades, nej hon andades inte, hade munnen öppnats? Jag såg de vita tänderna blottade under läpparnas rundning. Nu såg jag att hon betraktade mig under halvsänkta ögonlock. [---] Redan i *Vargtimmen* försökte jag skildra den här händelsen men misslyckades och klippte bort alltsammans. Den kommer tillbaka i prologen till *Persona* och får sin slutliga form i *Viskningar och rop*, där den döda inte kan dö utan tvingas oroa de levande. (s. 235 ff.)

Upplevelsen har inspirerat till långt fler filmsekvenser än vad Bergman här redogör för; linjen från bröst till sköte varierar i ett stort antal verk från 40-talet och framåt. Bårhusupplevelsen formas här till berättelsen om hur den

brådmogne tioåringen tar sitt första steg ut i verkligheten. Återigen använder Bergman sig av kvinnokroppen som ett kunskapsstoff, underlaget för den manliga blick vilken söker förstå sig själv och omvärlden. I pojakens förhållningssätt anar vi obducentens strävan efter att tämja döden och blottlägga livets mysterium.

Misstanken att Bergman modellerat sin bårhusupplevelse efter de egna filmsekvenser jag sammanfört under "Anatomilektionen" ligger nära till hands. Om vi ställer oss vid sidan av textens uttalat biografiska raster så ser vi alltså tydligt hur berättelsen kan kopplas samman med sekelskiftets fin de siècle-kultur. Demoniseringen av kvinnan, skriver Karin Johannisson i sin bok *Den mörka kontinenten* (1994), var "ett fruktbart tema i fin de siècle-kulturens sexuella diskurs. Dekadenstemat blandade det morbida och det erotiska till en utstuderad estetik där begreppen kvinnökön-sexualitet-död var tätt sammanslingrade." Och det är just denna tradition som vi kan se Bergman närma sig i senare hälften av sin filmproduktion, kring sextiotalets mitt; den förhållandevis okomplicerade lyriska erotismen i filmer som *Sommaren med Monika* (1952) och *Sommarnattens leende* (1955) träder tillbaka för en bild av kvinnan vilken mer ligger i linje med memoarbokens bårhusskildring. Med verk som *Vargtimmen* och *Viskningar och rop* börjar filmregissören odla en mystik vilken mer eller mindre går ut på att förvandla den vackra kvinnokroppen till ett kadaver, en frånstötande existens med destruktiva rovdjurskrafter. I detta kan Bergmans filmkonst föra tankarna till de skräckromantiska, mytologiskt mättade bildvärldarna hos Franz von Stuck och Gabriel von Max, två karakteristiska sekelslutskonstnärer som påfallande ofta gav uttryck för en sexualfientlig energi där kvinnokroppen kom att fungera som ett mentalt rum vilket samlar upp och betecknar allt det vilket är naturvidrigt, samhällsomstörtande, icke önskvärt – en patriarkalt styrd organisk metaforik inom 1800-talets medicinhistoria som Bergman alltså traderar vidare.

Allt som oftast signalerar kvinnokroppen subjektets nedstigande i underjorden – ta till exempel Bergmans inscenering av Büchners *Woyzeck* på Dramaten 1969, en föreställning där pjäsens vertikala struktur utmynnar i och förkroppsligas av kvinnans döda kropp. Denna pjäs, i vilken Büchner kan sägas ha demaskerat det till synes oupplösliga sambandet mellan vetenskap och makt, rationalitet och exploatering, kom att föregripa och influera 1900-talskulturens modernistiska ångest. Pjäsen erbjuder i det

närmaste en kalejdoskopisk utblick över den förmoderna samhällsformen och dess framväxande hotbilder.

Med *Ormens ägg* har regissören som sagt haft för avsikt att kritiskt granska sin tidigare antipolitiska moralism; ambitionen är att undersöka var gränsen mellan personlig och politisk makt går. Likt tidigare Büchner betraktar Bergman nu individens psykos och kristillstånd som ett resultat av samhällsstrukturens osynliga maktutövning. Emellertid går filmens moraliska protest om intet till följd av en kvinnoanalys som vi känner igen från just *Vargtimmen* och andra besläktade verk: geometrifieringen av kvinnokroppen fortsätter, filmens formella sida domineras av ett vertikalt linjespel vilket reducerar det motsatta könet till blott och bart en kroppslig närvaro – ett symboliskt centrum vilket hänvisar till och förebådar det manliga subjektets erfarna och förestående krisupplevelser.

Och denna biologiska grundsyn ligger alltså bakom memoarbokens återgivna barndomsupplevelse. Pojkens bevekelsegrund tycks vara att med handen rekonstruera dissektionsknivens snitt, det vertikala obduktionsspår plåstret döljer. Med fingertopparna rör han vid liket; axeln, det ena bröstet. Att stycket förmedlar en så stark känsla av brutalitet och förnedring är mindre resultatet av pojkens trängande, vagt nekrofila lusta inför likets nakenhet, utan har, inbillar jag mig, mer med själva plåsterlappens närvaro att göra. Under detta plåster löper skalpellens för våra inre ögon, längs med kroppens mittlinje, från strupen ned till blygdbenet. Scenen påminner om obduktionernas och anatomilektionernas opersonliga, kallsinligt ändamålsenliga förfarande – öppningen och undersökningen av den döda kroppen, reduktionen av liket till ett praktiskt medicinskt kunskapsobjekt.

Ytterligare ett exempel vill jag lyfta fram; Bergmans TV-föreställning av *Markisinnan de Sade* 1993, baserad på den egna Dramaten-uppsättningen fyra år tidigare. Regissörens sceniska gestaltning av Mishimas pjäs tydliggör den lodräta rörelse vilken finns antydd i dramat. Under pjäsens slutminuter mottar markisinnan ett brev från sin man i vilket det framgår att han, efter åratals internering på Bastiljen, nu är benådad med omedelbar verkan. Hustrun, som under denna långa tid aldrig för en sekund tvekat om sin lojalitet till maken, överger nu tvärt markis de Sade i detta nådens ögonblick. Markisinnans uttalade avståndstagande framkallas av baronessan de Simiane, pjäsens religiösa representant, då hon uppfattar en formulering i brevet som en vändpunkt i markisens liv: ”Markis de Sade har börjat älska sina

fiender, och förlåta dem. Den blodbesudlade natten är slut, och det heliga gryningsljuset strömmar in i hans hjärta.” (Alla citat från TV-föreställningen 1993.) Och det är nu som regissören ur dialogen täljer fram ett vertikalt kroppsspråk, helt i enlighet med Mishimas föresats att åstadkomma ”ett exakt matematiskt system omkring Madame de Sade.” (Yukio Mishima: *Markisinnan de Sade*, s. 12.)

Simiane faller på knä, med brevet i handen och ansiktet riktat uppåt mot den Gud som är hennes. Därpå täcker kvinnan hela sitt ansikte med arket – som för att låta sig omfamnas av detta blad i vilket hon ser en trosbekännelse. Med papperet tryckt mot ansiktet drar baronessan kraftfullt in andan, hon fyller lungorna med markisens ord som om hon med sina sinnesintryck hade förmågan att konkretisera brevet innehåll. Efter ett par sekunder för hon med sin ena hand ned brevet längs kroppens mittlinje; vid bysten bromsas rörelsen en smula. Ungefär i midjehöjd fattar kvinnan tag i arket med båda händerna. Den sjunkande linjen slutförs med ett krampaktigt grepp om brevet. Baronessan, som är medlem av en klosterorden, trycker nu papperet hårt mot sitt sköte. Brevets placering vid kvinnans underliv i kombination med nunnedräkten tycks på så vis symbolisera ett sakralt, asexuellt förlossningsarbete.

Omedelbart på sin dvalliknande försjunkenhet ställer sig Simiane beslutamt upp för att till markisinnan säga följande: ”Renèe, Du har sett det första skimret av det heliga ljuset hos Alphonse, och nu vill Du bli nunna för att steg för steg föra honom allt närmre ljusets källa. Snart kommer han att följa sin hustru och låta sig genomsköljas av det heliga ljuset.” Baronessan misstar sig emellertid – markisinnans beslut att gå i kloster är istället den logiska följderna av äktenskapets upplösning. Renèe lämnar i och med detta maken åt sitt öde: ”Jag har en känsla av att det var en annan sorts ljus än det Ni talar om. Det var som om det kom från en annan källa, det var som om ljuset hade brutits någonstans och kommit från ett annat håll...” Markisinnan hänvisar så till *Justine*, den roman de Sade författat under sin fängelsetid:

Ett sinne som kan tänka ut och skriva någonting sådant är inget människosinne. Han staplar ont på ont och bestiger det ondas krön. Snart kommer han att vidröra evigheten. Alphonse har byggt en baktrappa till frälsningen. [...] Alphonse har spunnit en tråd av ljus ur ondskan, skapat något heligt ur allt det fördärv han samlat omkring sig. [...] I samma ögonblick rännar himmelen, en flodvåg av ljus stör-

tar ner – ett heligt ljus som gör alla betraktare blinda. Och Alphonse är måhända själva kärnan i det ljuset.

Som för att skyla sin blottade själ mot detta ljus i viket hon ser makens hårdfrusna gestalt, hans gnistrande kyla, höjer markisinnan sin arm och låter handen skugga ansiktet. Så lyder hennes gensägelse: där Simiane med handen tecknar försoningens väg nedåt på sin kropp så lyfter istället den förrådade hustrun sin arm i en avvärjande gest. Kvinnornas kontrasterande vertikallinjer bildar tillsammans, tror jag man kan säga, ett slags Nietzscheanskt dictum om Guds död.

Då Renée talat färdigt förblir hon kvar i samma pose, med handen för ansiktet. Ögonen är slutna, som vore hon djupt koncentrerad eller på väg att domna bort – kanske bedövd av det ogenomträngliga ljus vilket nu erövrar bilden och tränger undan all kolorit. Scenen tonar för ett ögonblick bort i en bländande vit bildruta – därpå följer ett överraskande grepp: Bergman klipper nu in en kornig sekvens i slow-motion där vi för några sekunder kan studera det svampformade moln som uppstår då en atombomb detonerar. Här sätter regissören Mishimas klassicistiska ideal om rummets enhet ur spel då han associerar det ”heliga ljus som gör oss blinda” till kärnvapensprängningarna i Hiroshima och Nagasaki 1945. Strax återvänder Bergman så till markisinnan som vi nu ser i helfigur. Då det skarpa ljuset helt försvunnit öppnar Renée ögonen, med en kraftlös, likgiltig rörelse sänker hon långsamt sin hand.

Bergman låter här visionen av atombombens rasande energi gå över i markisinnans kroppsställning. Kvinnokroppens strama, vertikala sträckning kopplas alltså samman med den våldsamma detonationens cylinderform. Ur marken stiger dessa lössläppta krafter som en mäktig pelare av vitt ljus, en exploderande jordyta vilken glider över i markisinnans lekamet. Som så ofta förr står vi här vid orkanens öga: bakom kvinnokroppens skönhet skönjer regissören den destruktiva energins centrum. Bergman har, kan vi konstatera, fastnat för och vidareutvecklat pjäsens uttalade vertikaltet – det störtande ljuset, baktrappan till frälsningen, den rämnande himmelen. Ännu en gång kan man således dra slutsatsen att regissören med sin beprövade fallrörelse fortsätter täcka in hela skalan av destruktivt beteende: vägen från bröst till sköte på baronessan de Simianes kropp utgör ett sedan länge fastställt mönster i Bergmans filmkonst. Vertikallinjen antyder

att baronessan med sin egoism och strama dogmatism vandrar in i den totala ensamheten. Kameran vilken följer händernas nedstigning på kroppen bildar – med brevet som ett slags sänklod – en apokalyptisk vertikallinje, en fallrörelse som i kombination med närbildsestetiken sluter tätt intill Simianes hårt knutna händer.

”Vi lever som skeppsbrutna bland våra minnen och letar efter bevis på att vi levde”, skriver Leif Zern med utgångspunkt i *Sommarlek* (1950). ”Dagböcker, fotografier, brev och andra dokument får en dramatisk innebörd när Bergman skall beskriva kriser och liknande vändpunkter: de vittnar om nuets bräcklighet.”

Just så är det med *Markisinnan de Sade*: det handskrivna arket utgör länken till det förflutna, ett ting vilket betecknar makens frånvaro genom hela pjäsen. Till Zerns uppräknings av det vrakgods vilket hemsöker Bergman-karaktärernas liv som en påminnelse om den absoluta närvarons omöjlighet, en dyster erinran om hur oåtkomligt nuets ögonblick är, skall man alltså tillfoga kvinnans sköte – också det i regissörens konst alltid ett bevis på att livet inget annat är än en undflyende skugga.

”In much of the Western iconographic tradition, the vertical principle is associated with the male and the horizontal with the female”; skriver Marilyn Johns Blackwell i sin *Gender and Representation in the Films of Ingmar Bergman* (1997). ”Not so for Bergman”, tillägger Blackwell, ”who sees in woman a strength superior to the merely physical power of man.”

Det är svårt att hålla med: *Sommarnattens leende* (1955), som Blackwell grundar sin slutsats på, är vad gäller det vertikala linjespelet missvisande och fungerar på intet sätt som en modell för den fortsatta filmproduktionen. Visst är filmernas vertikala strukturer en integrerad del av Bergmans filmkonst – men detta alltså, som jag försökt visa, med radikalt annorlunda innebörder än vad Blackwell gör gällande. Brevets väg från ansiktet över bröstet ned till skötet i *Markisinnan de Sade* ger en mer rättvis bild av den blick filmregissören kastar på sina kvinogestalter. Och de scener jag förslagsvis sammanfört under rubriken ”Anatomilektionen” ger bevis för att regissören låtit sig påverkas av och därmed för vidare den ikonografiska tradition Blackwell hänvisar till.

De sekvenser och textpartier jag här uppehållit mig vid påminner starkt om den sena 1800-talsriktning inom bildkonsten som går under namnet fin de siècle. Bergmans barndomsminne från bårhuset erinrar om mannens

vertikala kroppsställning vid en helt eller delvis naken, utsträckt kvinnokropp i verk som exempelvis *Der Anatom* (1869) av Gabriel von Max, Richard Berghs *Hypnotisk seans* (1887) och en mängd andra likartade konstverk signerade Thomas Eakins, Gustav Klimt, Edvard Munch med flera. Som i dessa tavlor, där titlarna verkligen talar för sig själva, handlar också minnesbilden i *Laterna magica* om subjektets självbespeglning; likt Isak Borgs felställda diagnos i *Smultronstället*, som alltså symboliserar mannens bristande självinsikt, söker även den tioårige pojken nå kunskap om sig själv då han vetgirigt iakttar den döda kroppen framför sig. När jag skriver detta kommer plötsligt några välkända rader mig till minnes, en reflexion Linné noterade i sitt anteckningsblock 1729 då han just tagit del av en obduktion: ”Till Vår krops kunskap förer oss Anatomien, uti hvilken wij liksom see oss siälf uti en Spegel, hwar äffter wij siälf skolom dömma om vårt friska och siuka tillstånd.” (Citerat efter Torsten Weimarcks bok *Nya borddansen*, 1992, s. 68.)

Konsthistorikern Torsten Weimarck har påpekat att ”Linnés liknelse med en spegel” även rymmer ”en mera optisk betydelse vilket knappast är en tillfällighet, optiken är bredvid anatomin en av tidens progressiva kunskaper.” Med dessa ord till låns tror jag man också har vaskat fram något av det väsentliga i *Ormens ägg* – här antyder Bergman, via porträttet av nazistläkaren Hans Vergéus, att nazismens framgångar delvis hade sina förutsättningar i det medicinska fältets modernitet. Likt Linné tolkar Bergman det anatomiska studiet som en form av introspektiv analys där optiken spelar en central roll. Vetenskapsmannen nyttjar filmkameran som ett analytiskt instrument, ytterligare ett verktyg med vilket han kan dokumentera sina hemliga experiment. Kamerans lins besitter den viktigaste av egenskaper – den unika förmågan att kunna skänka ögonblicket evigt liv. Och att den vetenskapliga lidelsen enligt Bergman till syvende og sist utgör ett introspektivt äventyr, och inget annat, får vi bevis för då Vergéus, när han sväljer giftkapseln, studerar sitt eget dödsförlopp i spegeln. Och scenen utspelar sig naturligtvis djupt nere i de underjordiska lokalerna – läkaren har, symboliskt och bokstavligen, nått botten. Vergéus signalerar genom sin fallrörelse det civilisatoriska sammanbrottet, han bär vidare den apokalyptiska symbolik som häxan i *Staden* representerar.

Historiskt kan man alltså placera dessa för Bergman så typiska passager i det föregående seklets brinnande intresse för anatomiska studier, en epok

i hög grad upptagen av det gynekologiska perspektivet. ”Det kvinnliga underlivsrummet”, framhåller Karin Johannisson i *Den mörka kontinenten*, framstod som ett

mikrokosmos, en spegel av en kultur i kris. [...] Besatthet vid kvinnans underliv – som bild, symbol och projektion, som anatomiskt rum och vetenskapligt objekt – präglade det sena 1800-talet. Den franske historikern Jules Michelet hävdade att om varje århundrade hade sin karakteristiska sjukdom – pest på 1300-talet, syfilis på 1500-talet – så måste 1800-talet kallas livmodersjukdomarnas tidsålder. [...] I vetenskapens namn kunde [...] skärandet i det kvinnliga underlivsrummet alludera på manligt herravälde över underkastad natur, ett objekt för vetandets lystna öga. Det var nu som dissektioner av kvinnokroppar växte ut till ett eget bildtema och Turgenjev lät sin hjälte Bazarov fantisera om den sköna kvinnan förföriskt placerad på dissektionsbordet. Som Ludmila Jordanova och andra påpekat speglade dissektionstemat ett slags kulturella fantasier om den kvinnliga kroppens insida, demystifieringen av en dunkelt okänd kontinent. (s. 172–76.)

Pojken som i Bergmans memoarer tillber den döda kvinnans kropp är inte mindre än nazistläkaren Hans Vergéus en kolonist, en korsfarare i modernitetens anda som försöker finna sin plats i tillvaron genom att utforska, kartlägga och erövra detta för honom okända landskap. Liksom den sadistiske läkaren i *Ormens ägg* söker tioåringen upprätthålla en helhetsvision av världen, pojken söker efter en jämvikt vilken kan uppnås först då det lyckats honom att tämja döden. Barnets trevande försök att i bårhuset sondera den mänskliga existensen liknar på så vis det civilisatoriska projekt som Vergéus med stark övertygelse och nitisk erövraranda driver – båda har de för avsikt att besvärja förgängelsens allmakt, som den ångesttyngde konstnären Johan Borg i *Vargtimmen* drivs de av en intensiv hunger efter kunskap vilken endast kan stillas då man får möjlighet att skända den grav som kvinnans kropp i Bergmans filmer utgör.

Litteratur

- Bergman, Ingmar, *Laterna magica*, Stockholm: Norstedts 1987.
– *Femte akten*, Stockholm: Norstedts 1994.
Blackwell, Marilyn Johns, *Gender and Representation in the Films of Ingmar Bergman*, London: Camden House 1997.
Johannisson, Karin, *Den mörka kontinenten*, Stockholm: Norstedts 1994.
Mishima, Yukio, *Markisinnan de Sade*, Stockholm: Schultz 1989.
Zern, Leif, *Se Bergman*, Stockholm: Norstedts 1993.

Francis Bacon och Clive Barker – köttets konstnärer

Anna Arnman

You're real for me! That's all!

Mottot ovan är Francis Bacons svar på Melvyn Braggs fråga om vad realism är. Oljemålaren Francis Bacon och regissören/konstnären/serietecknaren/författaren Clive Barker har båda sin utgångspunkt i det fasansfulla, sublimala, emotionella och visionära. Trots att Bacon inte kan ses som en traditionell realistisk målare hade han ett behov av att skildra verkligheten. Han säger själv att fantasin är ointressant och att han väljer att skildra känslans och förnimmelsens verklighet, eftersom den andra verkligheten bättre kan registreras av en kamera. Han vill dock uppnå fotografiets förmåga att registrera det omedelbara ögonblickets sanning, där kroppars muskulära rörelse står i centrum.

Bacon och Barkers sociala engagemang består i att skildra det lidande och den frustration människan känner över att vara just människa. Jag kommer i denna essä att koncentrera mig på Barkers filmproduktion och filmen är, liksom Bacon konstaterat, ett lämpligt medium för att ”registrera” verkligheten och fotografera rörelserna. Film ger ofta ett realistiskt intryck och just därför har en regissör stora möjligheter att dra in åskådaren i sin värld, realistisk eller ej. Det som visas på filmduken har traditionellt sett en större realistisk trovärdighet än en målning, där det krävs mer för att registrera det omedelbara ögonblickets sanning. Därför kan man, som Barker, välja att skildra sin subjektiva verklighet, hur fantastisk och orealistisk den än må vara. Den realistisk-dokumentära känslan behöver inte vara den dominerande, utan man kan skapa samma emotionella tolkning av verkligheten som Bacon förespråkade för sitt måleri.

Bra konst är ofta svår att genre-bestämna och detta gäller både Francis Bacon och Clive Barker. Bacons konst tangerar surrealismen, men saknar den ibland kyliga distans och besatthet av drömmar denna riktning har kommit att representera. I början av 40-talet anmälde han sig till en surrealist-utställning, men refuserades eftersom hans konst inte ansågs vara tillräckligt surrealistisk. De häftiga svepande rörelserna i hans verk kan härledas till en expressiv anda, men Bacon var inte heller någon renodlad expressionist. Han sade själv att han inte försökte uttrycka något och därför inte kunde kalla sig expressionist. Hans målningar innehåller abstrakta inslag, men Bacon ogillade den abstrakta konsten. Det finns t.o.m. en del konstruktivistiska element i hans konst, men någon konstruktivist var han inte heller. Han var ingen kubist eftersom hans målningar inte var exakta kompositioner eller optiska lustigheter. Man kan inte heller kalla honom impressionist eftersom hans bilder inte döljs bakom ett oftast förskönande dis. Trots att han vägrar illustrera verkligheten är han en realist i Picassos efterföljd. Hans skildringarna av tillstånd, händelser och stämningar kan kallas för en form av ”indirekt realism” och om man med begreppet modernism menar en radikal, experimenterande riktning, så kan man räkna Bacon till denna.

Engelsmannen Clive Barker är en konstnär, som liksom Bacon, vägrar placera sig i ett fack och därför respektlöst experimenterar med olika stilar i sina filmer. Detta förhållningssätt till konstnärliga uttryck är även aktuellt inom den genre man vanligtvis placerar Barker i, skräck- eller ”horror”-filmen. Det görs ideliga försök att placera filmer i ett fack och med anledning av detta har dussintals subgenrer uppstått, så som exempelvis slasher-, stalker- och bodycount-filmer. Barkers debutfilm *Hellraiser* (1987) har inslag av traditionell gotisk skräckfilm, men även splatter-, slasher-, gore-, science fiction-, kannibal- och monsterfilm. Liksom med fallet Bacon är genretillhörighet här ointressant och det viktigaste för dessa båda konstnärer är *vad* som problematiseras i deras verk. De är båda besatta av fysiska deformationer, kött, sexuellt begär och avsky inför kroppen och även världen omkring dem. De är mästare på att överföra ren smärta till synlig form och skapa spänning mellan det chockerande våldet i sina visioner och den lysande skönheten i deras bildspråk.

Trots att Bacon står utanför de flesta grupperingar och riktningar under 1900-talet så har han sitt ursprung i modernistiskt måleri. Måleriet är hans

medium och p.g.a. detta är han tvungen att förhålla sig denna kanon. Andra konstnärer aktiva under hans tid, som exempelvis Andy Warhol, utmanade det traditionella måleriet och använde sig t.ex. av screentryck för att kunna distribuera många original osv. Men Bacon var företrädesvis en traditionell oljemålare och som sådan tillhörde han på ett annat sätt ”de fina konst-arterna”. John Russell skriver i sin bok om Bacon att man kan placera Bacon i olika kontexter, varav en är den finkulturella kontexten. I denna kontext ser han Bacon som en målare som för det europeiska figurativa måleriet vidare. Han var i och för sig en modernist som utmanade de gängse konventionerna, men han var trots allt en modernist, med den status det samtidigt innebar. Konstetablissemanget erkände och hyllade honom under hans livstid, inte minst till hans egen stora förvåning.

Clive Barker arbetar inom flera olika medier men alla hans verk ingår på ett eller annat sätt i det man benämner skräck- eller ”horror”-genren. Denna genre anses ofta vara ett spekulativt effektsökeri, som de flesta litteratur- och filmskribenter inte befattar sig med. Detta verkar dock inte bekomma Clive Barker det minsta eftersom han inom denna genre är unik och har rönt enorma framgångar. Men Barker tillhör inte den nutida kulturella allmänbildningen på samma sätt som Bacon gjorde för sin tid. Han tar skräck på yttersta allvar utan att göra det till billig underhållning. Det etablissemanget traditionellt har klassat som mindre värt utvecklar Barker till en konst i klass med vilken finkulturell yttring som helst. Mediet gör således mannen. Hade Bacon arbetat med film istället för måleri är jag tveksam till om hans stora genombrott hade varit detsamma. Hade Barker endast ägnat sig åt bildkonsten, utan att regissera skräckfilmer eller rita serier hade kanske även etablerade kritiker och forskare uppmärksammat honom. Barker har dock accepterats så pass att den erkände kulturjournalisten Melvyn Bragg har gjort en intervju med honom, liksom han f ö även gjort med Francis Bacon.

Francis Bacon föddes 1909 i Dublin och dog 1992 i Madrid. Större delen av sitt liv bodde han i South Kensington i London. Trots att han började måla i slutet av 20-talet så slog han inte igenom förrän på 40-talet. Hans första akvareller och teckningar var inspirerade av Picasso och surrealismen. På 30-talet arbetade han som designer av möbler och mattor i en stil som påminde om Le Corbusier. Man kan se spår av dessa stål- och glas- möbler i hans målningar gjorda efter 1945. Mellan 1941–44 förstörde Ba-

con de flesta av sina målningar och man kan därför inte räkna hans egentliga karriär förrän från 1945 och framåt.

Bacon var homosexuell och man tolka hans porträtt av män som kärleksförklaringar, men även som tecken på svek, hat och ett olyckligt förhållande till den egna sexualiteten. Han fostrades i en konservativ övre medelklass-miljö där homosexualitet var skamfyllt, något han bar med sig hela livet. Samtidigt utsattes han för sexuella övergrepp och utnyttjades under barndomen. Detta komplicerade förhållande till fadern och sin egen sexualitet ligger som grund i hans starka uttryck, men det finns även en allmän frustration över att vara människa i hans bilder, oavsett sexuell läggning. Bacon var en sargad individ som höll sig vid liv genom att dämpa sitt kaos med sprit, droger och via konsten. Han var en målare som skapade konst med en omedelbarhet, som stundom verkar gå direkt från hjärtat till handen och ut i penseln. Ofta med fotografier som förlagor målade han de blödande, deformerade och desperat skriande kropparna. Han lät sig även inspireras av filmer och fascinerades av kroppar i rörelse, i synnerhet den manliga kroppen. Han säger att han inte kände något när han målade och att han ville: "...remake the reality of an image that excites me." Även kroppen ingick i detta och han ville reformera och deformera kroppar. Hans kaos är, i likhet med Barkers, ett strikt organiserat kaos som bygger på visuell chock. När Bragg kommenterar att vissa anser hans konst vara "horror images of chock and dread" och inte alls vackra, svarar Bacon: "How can I compete with the horror we daily see on TV and papers? How can I compete with that?"

Clive Barker, född 1952 i ett arbetarklasshem i Liverpool, är en av många regissörer som har använt Bacons bilder som utgångspunkt för bildspråket i sina filmer. Inom filmens område är det av naturliga skäl skräckfilmen som i synnerhet har anammat Bacons bildspråk och detta kan man urskönja i de fyra *Alien*-filmerna, fransmännen Caros och Jeunets, David Cronenbergs och John Carpenters filmer, för att bara nämna några. Barker har i ett flertal intervjuer refererat till Bacon som en av hans stora inspirationskällor och han har konkretiserat detta genom att göra en avgjutning av hans ansikte i guld, ett verk som för tillfället hänger på National Portrait Gallery i London.

Barker är mångsysslare och ägnar sig bland annat åt att skriva böcker, regissera filmer, måla och rita seriealbum. Bacons visualiseringar av

mänsklig vrede, ångest och lidande, ofta i klaustrofobiska rum, var nyskapande för bildkonsten när han fick sitt stora genombrott i slutet av 40-talet. Barker var lika unik i sitt sätt att visualisera det samma när han 1987 registrerade *Hellraiser*. Bacons bildvärld har här översatts till rörlig film, men Barker valde inte att göra exakta kopior, utan han lyckades skapa samma egensinniga och nästan magiska stämning som man kan se i Bacons bildvärld. De gör båda stundom förföriskt vackra skildringar av skrämmande, fasansfulla och avskyvärda tillstånd. Njutning och lidande förenas på ett sätt som gör att dessa båda ytterligheter snarare förstärker än försvagar varandra. I deras bildspråk poängteras handlingen, som utspelas inne i människorna, genom att de omges av tomma stillsamma rum. Den mänskliga kroppen, oftast naken och sargad, befinner sig i centrum av bilderna och fokus ligger därmed på fysiska tillstånd och transformationer. De har båda ett behov av att tränga in under ytan, under huden, in i köttet och därmed även in i människans inre, hennes själ.

Clive Barker är liksom Bacon homosexuell, men verkar ha ett mindre komplicerat förhållande till sin homosexualitet. Kanske för att han, till skillnad från Bacon, lever i en tid då homosexualitet inte är kriminaliserad. Barker verkar för övrigt generellt sett vara en mindre sargad individ än Bacon, men väljer även han att kanalisera sin vrede, ångest och misstro mot det mänskliga släktet via konsten. Han tar, till skillnad från Bacon, avstånd från droger och är skeptisk till dem som måste ta droger för att skapa. Bacon får väl i sammanhanget ses som undantaget som bekräftar regeln.

I Barkers film *Hellraiser* finns en scen man skulle kunna kalla ”uppståndelsescenen” där en manskropp tack vare blod får energi att resa sig upp ur ett golv. Denna scen är som en rörlig Bacon-tavla med ljud till och den groteska köttmassan, som kroppen trots allt är, lyfter slutligen huvudet och skriar likt Bacons *Head VI* (1949) eller *Study after Velázquez Portrait of Pope Innocent X* (1953). Detta deformerade ansikte och denna massakrerade kropp står, precis likt Bacons tavlor, mot en ren neutral och avskalad bakgrund. Bacon och Barker skildrar t.ex. ett ansikte och deformerar detta för att visa den inre kraften och energin. De båda verkar vilja skildra någon form av individualism, karaktärsdrag i sina porträtt, samtidigt som de har en strävan att visa allmän, mänsklig ångest och utsatthet, den mänskliga själen. De uppnår en form av andlighet genom att just skildra människans själ i den öppna sårade kroppen. De överbryggar därmed den urgamla åt-

skillnaden mellan kropp och själ. Kropp och själ är inte separerade från varandra, utan enade. Det är via kroppen vi når själen, anden och det andliga.

Michel Leiris skriver i sin bok om Bacon att han behandlar verkligheten i sina bilder på samma sätt som andra skildrar det heliga. Både Barker och Bacon har en religiös underton i sin konst och de refererar båda till religiösa verk, i synnerhet till Bibeln. Bacon målar t.ex. ofta triptyker, som har sitt ursprung i äldre religiöst måleri. Själv hävdar han dock att han använder sig av detta format eftersom det kommer från polisfoton där man visar ansiktet från höger, mitten, respektive vänster sida. Barker är mer direkt i sina citat ur Bibeln och referenser till Gud och Kristus. Deras konst kan i viss mån ses som religiös, trots att de båda tar direkt avstånd från religioner i allmänhet och kristendomen i synnerhet. De använder sig av den religiösa konsten för att skapa sin egen form av religion. Deras tematik är existentiell och undertonen i konsten allvarlig och uppriktig. Trots detta odlar de båda en svart, ofta mycket cynisk, humor. Men de båda har även profana källor så som i Bacons fall polisfoton och filmer, och i Barkers fall media och teknologi. De verkar båda ha en nyfikenhet på människor, trots deras ofta negativa uppfattning om mänskligheten och det är inte uppgivenhet utan kamp och överlevnad som driver dem.

Ingela Lind skriver i en artikel i *DN* från 1997 att "Bakom renhetens estetik ligger den kristna värderingen att det jordiska är ofulländat. Men konsten som idag ofta kretsar kring hur kroppsbilden formats bottnar hellre i upplysningstidens materialistiska framställningar av kroppen som en maskin." På 1700-talet älskade man det rena och enkla. Denna asketism fanns även inom den gren av modernismen som ville avskaffa det ofulländade. Måleri, arkitektur, skulptur osv. drevs från sina rötter i det kroppsliga till att bli mentala aktiviteter. Förespråkare för detta avskalade modernistiska bildspråk var konstnären Piet Mondrian, som ville reducera världen till ren essens, arkitekten Mies van der Rohe som ville nå en nollpunkt samt konstnären Malevitj som strävade efter tystnaden. Francis Bacon (och även i viss mån Clive Barker) förespråkade en annan form av modernism, nämligen den som snarare hade en passion för perversionen och det monstruösa. Dionysiskt utlevande hellre än apollonisk asketism. Dessa båda inriktningar berör dock varandra eftersom man för att kartlägga det normala måste bestämma och avskilja det icke-normala.

Skräckfilmen bygger till stor del på visuella effekter där fysiska deformationer och kroppar i upplösning står i centrum. Genom att spränga den yttre gränsen och passera under huden testas de fysiska gränserna och man går in i kroppen och därmed vidare in i psyket. Man vill hitta det som finns bakom fasaden, bakom ytan, huden. Genom att bryta ner kroppen och omforma dess beståndsdelar poängterar man, nästan absurt nog, själsliga processer och inre resor. Kroppar är föränderliga men det som kvarstår när kroppen suddats ut är drifter som sexualitet, hunger, fortplantning, försvar av det egna reviret, och till syvende och sist, överlevnad. Det är ångestladat att inse hur destruktivt mänskligheten kan bete sig och vad som driver oss när det väl kommer till kritan. Varken Bacon eller Barker förespråkar ett destruktivt beteende, men de kan inte heller förbise detta och de har båda använt sig av konstnärliga uttryck för att kanalisera denna ångest.

Lars O. Ericssons beskrivning av Bacons konst skulle lika gärna kunna gälla Barkers: "Francis Bacon är köttets målare som ingen före honom. Köttet som kropp – än mänsklig än djurisk. Köttet som sexualitet och begär. Köttet som marterad, förvrängd och ångestriden lekamen, som död materia, grotesk, fasansfull men samtidigt lockande och fulskön." Bacon var unik i sitt förhållande till den fysiska kroppen och till avbildandet av den samme. Han har influerat åtskilliga konstnärer inom så väl måleri, fotografi, videokonst, reklam och inte minst film. Dessa starka, råa och utlämnande uttryck aktualiserades under framför allt 1990-talet med konstnärer som Damien Hirst och hans kluvna ko, som man kunde gå "igenom" och därmed studera dess innanmäte. Även dansken Christian Lemmerz upprörde konstpubliken med att använda sig av döda djurkroppar och mänsklig avföring i sin konst. Bacons aktualitet kan även ses i det personligas återkomst i nutidskonsten. I samband med detta diskuterades även film- och videovåld, som upprörde många.

På konferensen "Body – ritual och manipulation" i Köpenhamn 1995 diskuterades bland annat konstuttryck där man ofta smärtsamt använder kroppen för att uttrycka ångest. Antropologen Ted Polhemus konstaterade då att body art är ett uttryck för social kris. När den s.k. samhällskroppen upplöses söker man sig tillbaka till sin egen kropp, som man har som utgångspunkt för varje tanke om samhället. Samhället bestäms av gränsen mellan oss och de andra. När det inte längre finns något samhälle är grän-

sen upplöst och därför sätter sig frånvaron av samhället på kroppen och dess begränsningar i form av smärta och fysiska lidanden.

Polhemus hade 1990-talets skräckfyllda, aggressiva och våldsamma konst som utgångspunkt för sina resonemang, men dessa teman kan även anas i Bacons bildvärld från 1940–60-talen. Jag anser att vi via bland annat media medvetandegjorts om samhällets destruktiva krafter i form av korruption, mutor, mygel, ansvarslösa politiker, miljöförstöring, osv. Detta är förmodligen en starkt bidragande orsak till att denna typ av konstnärliga uttryck blivit vanligare än tidigare. Men fasansfull konst som är fokuserad på det plågsamma och stundom abnorma har inte kommit under vår tid, utan har funnits så länge människan och konsten existerat. Det har alltid funnits en större eller mindre grupp av människor som har misstrott mänskligheten och till denna grupp hör bland andra Hieronymus Bosch, Francisco Goya, Francis Bacon och Clive Barker. De har alla haft kroppen och dess begränsningar som utgångspunkt för sin konst eftersom kroppen är det enda de kan lita på. De vet vad de känner, ser, luktar, hör, smakar, tänker och drömmer. De vet kanske inte alltid varför, men de vet att de gör det och det kan vara därför kroppen spelar en så avgörande roll i deras konst.

Att kroppen bara är ett skal vi för tillfället råkar befinna oss i är tydligt i *Hellraiser*. Kampen om kött och hud är av avgörande betydelse och detta når sitt klimax när en av huvudrollsinnehavarna byter hud och utseende med sin elake bror. När människorna når den andra sidan och blir Cenobiter har deras hud penetrerats av diverse vassa föremål och deras individuella utseende är modellerat utifrån deras respektive karaktärsdrag. Deras inre personlighet har här visualiserats i deras yttre. Det är lite av en motsägelse att en film som bildmässigt koncentrerar sig så starkt på det visuella, har som budskap att ytan är endast ett förgängligt skal och att det enda bestående är den mänskliga själen. Men det visuella är omedelbart och man hinner ofta inte värja sig från det man ser. Genom visuell chock kan man nå betraktaren direkt. Denna registrering av det omedelbara ögonblickets sanning är Francis Bacon och Clive Barker mästare på. Via det visuella når de det inre, det andliga, det heliga, det mänskliga.

Litteratur

- Ericsson, Lars O, "Francis Bacon – köttets målare", *Dagens Nyheter*, 29.1 1998.
Kallum, Christina, "Mästaren och Marlene", *Sydsvenska Dagbladet*, 12.3 1995.
Leiris, Michel, *Francis Bacon*, Ediciones Poligrafa, 1987.
Lind, Ingela, "1700-talets monster tillbaka", *Dagens Nyheter*, 21.12 1997.
Roepstroff, Sylvester, "Nittioalet är inristat i kött", *Sydsvenska Dagbladet*, 28.11 1995.
Russell, John, *Francis Bacon*, London: Thames & Hudson/Penguin Books, 1993 (1971).
Stangos, Nikkos, *Concepts of Modern Art* (1974), London: Thames & Hudson/Penguin Books, 1991.

Videofilmer

- Bragg, Melvyn, *Francis Bacon*, Phaidon, London Weekend Television, 1985.
Bragg, Melvyn, *Clive Barker*, LWT Productions Limited, 1994.

Rödluvan som modernistisk filmfars

Monica Dofs Sundin

Som en av världslitteraturens mest kända berättelser har sagan om Rödluvan genom de tre senaste seklerna givit upphov till först litterära och bildliga och senare åtskilliga sceniska och filmiska varianter. I min kartläggning av motivets användning har jag funnit att det under filmens drygt 100-åriga historia fram till dags dato upprepat använts som underlag för ett stort antal spel-, trick- och animerade filmer, såväl europeiska som amerikanska, oftast som oskyldig barnsaga. I skrivande stund är antalet filmer ett 100-tal biograf- och TV-versioner, där antingen hänvisningar till eller tolkningar av Rödluvemotivet och dess ikonografi är det nav kring vilket filmerna kretsar. Av dessa återfinns ett stort antal som på olika sätt skämtar med sagan, och kan ses som en modernistisk kritik av en borgerlig sexualmoral. Bland dessa intar sex av den amerikanske animatören och producenten Tex Averys tecknade 40-talsfilmer för MGM en framträdande plats. I filmhistorien återfinns åtskilliga variationer på Rödluvans möte med vargen allt från hennes roll som ”oskuld” till ”hett sexobjekt”. Kort kan denna utveckling fram till 50-talet summeras med Mary Pickford, ”Little Mary”, ”Hela världens lilla fästmö”, och hennes oskuldsfulla Rödluva i James Kirkwoods *Little Red Riding Hood* 1912 till Averys sista rödluvefilm *Little Rural Red Riding Hood* 1949 med tydlig adress till Mae Wests och Jean Harlows vamprepertoar på tidigt 30-tal.

Rödluvesyndromet

Tex Averys och filmhistoriens Rödluvesvit delar historik med de muntliga och nedtecknade berättelserna om en ung kvinna som möter ett odjur, berättelser ur vilka sedermera sagan om Lilla Rödluvan och vargen utkristalliserades. Denna saga kan hävdas ha blivit en av världslitteraturens mest kända berättelser och dess grundmönster, ikonografi och tematik återfinns inte bara i barnlitteraturen utan återkommer som barnlitteraturforskaren

Flemming Mouritsen uttrycker det, på så vis att "[i] nyere romaner af problemrealistisk art er mønstret ligeledes aflæsligt" och "...spiller trods deres realistiske og tilsynsladende afmytologiserende fremstillingsform, omkring rødhættemyten. Den ligger indkapslet i dem i tema og forløbsstruktur". Han utnämner sagan om Rödluvan och vargen till den borgerliga barnlitteraturens grundmönster och grundmyt, dess arketypp i betydelsen "at det mønster, som kan aflæses i eventyret er til stede som model i senere tekster, hvad enten der er manifesteret delvist, eller der er tale om varianter."

Jag vill som en fortsättning på Mouritzens resonemang om att berättelsen är en av den västerländska kulturens bärande myter med avseende på berättelsens nyckeltematik och grundmönster, utvidga det till att omfatta även Rödluvan som arketypp i film gestaltad med den apparat som Jan Olssons utnämner till modernitetens "arketypiska instrument", filmkameran. Berättelsen är en av modernismens mest använda myter i filmsammanhang. Därmed jämföras Rödluvemyten med Oidipusmyten i popularitet. Den sistnämnda har i Freuds efterföljd blivit ett återkommande grundmönster i fiktion för mäns socialisation. Rödluveberättelsens konflikt, förlopp och ikonografi har varit modell för filmer sedan tidigt 1900-tal. Den har utvecklats och haft olika fokus både med avseende på konfliktförloppet och enskilda aspekter. I Rödluvemyten (åter-?)erövrar kvinnor en myt som har samma dignitet som mansmyten med avseende på gestaltandet av kvinnors socialisation. Detta berör inte bara filmer avsedda för barn utan även för en vuxen publik.

Rödluvans kändskap och uppskattning i det västerländska samhället kan förstås utifrån en dominerande borgerlig ideologi och en allmän acceptans av den avskräckande, fostrande roll hennes möte med vargen historiskt har spelat. Jack Zipes hävdar att "[i]t is impossible to exaggerate the impact and importance of the Little Red Riding Hood syndrome as a dominant cultural pattern in Western societies". I den borgerliga litterära sagan, skapad av främst Perrault och bröderna Grimm, menar han att det synliggjordes hur kvinnors sexualitet skulle regleras, hur könsroller och könsdominans skulle definieras vilket sammantaget gör att jag vill utnämna Rödluvan till en mytisk figur vars betydelse står i paritet med Oidipus' roll för Freuds sexualteori. Med ett citat från Andrea Dworkin som uttrycker sagans inflytande med orden "...We ingested it as children whole, had its values and consciousness imprinted on our minds as cultural absolutes long

before we were in fact men and women. We have taken the fairy tales of childhood with us into maturity, chewed but still lying in the stomach, as real identity” menar Zipes att sagan blir ett uttryck för mäns rädsla för både kvinnors och sin egen sexualitet .

Genom detta idolskap, ”the Little Red Riding Hood syndrome”, Rödlu-vesyndromet, i kombination med en skämtsam, humoristisk kontext anser jag att Averys Rödluva, ”Red”, kan inordnas i en anarkistisk, karnevalisk humortradition, där föremålet för det symboliska upproret är de borgerliga värderingar som gällde för tiden för filmernas tillblivelse. Mary Douglas har tolkat skämtandet som en kulturell yttring där den sociala ordningen med dess gällande roller och hierarkier tillfälligt sätts spel. Med den här artikeln vill jag driva tesen att humorn i Averys animerade filmfarser med Rödluvan som showgirl/balettflicka, som inleddes september 1943 med *Red Hot Riding Hood* kan läsas subversivt, som ett frirum med ritualiserade skämt och en tillfällig uppgörelse med givna föreställningar om kvinnor, kön, sexualitet och ålder. Averys komiska filmer blir rituella uppgörelser med de föreställningar som rådde i USA under andra världskriget, men har sin giltighet än idag.

Rödluvmotivet

”I used to put my heart and soul in my dancing
To keep the wolf from the door
But now I’m a lady
Don’t have to dance anymore.[...]”

Så sjunger filmskådespelerskan Mae West i sin roll som showgirl i screwballkomedin *Goin’ to Town* (1935) i sången ”Now I’m a Lady”. West antyder att hon genom sång och dans besvärjer sexualiteten metaforiskt beskriven som en varg. Här används vargmetaforen för en aggressiv manlig sexualitet. Denna påflugna manliga sexualitet tillskrivs ett djur, något som ger vid handen att någonstans på vägen har sexualiteten blivit djurisk. När denna sexualitet blivit tämjd har resultatet blivit den filmiska metaforen tamhunden eller hemmavargen.

Det tidigaste beviset för att sagan kan tolkas som en berättelse som avhandlar sexualiteten kan återfinnas i den första litterära nedteckningen av sagan, Charles Perraults *Le Petit Chaperon Rouge* från 1697. När Rödluvan kommit in i mormors hus och finner den transade vargen i mormors

säng säger vargen i Perraults originaltext ”...viens te coucher avec moi.” I klartext ”...kom och ligg med mig”. Vi vet alla hur det gick, Rödluvan blev uppäten, punkt slut. Perraults tillagda moral varnar unga flickor att lyssna till gentlemän, dvs. honungsvargar som med fagert tal förför unga flickor. Filmens värld har varit överfull av dessa honungsvargar, en Rudolf Valentino, en Clark Gable.

För att förklara Rödluvemotivets ursprung och genomslagskraft måste man först och främst analysera dess ideologiska förankring i aktuella världsbilder. När filmen vid sekelskiftet blir ett folknöje är samtidigt Darwins evolutionslära och Freuds teorier om driftslivet och det splittrade subjektet ett aktuellt tankegods. Rödluvemotivets huvudpersoner och miljö, Rödluvan, vargen och mörka skogen passade som metaforer för det primitiva och det vilda som blir till en sorts frälsarmyt som kritiskt attackerar civilisationens landvinningar. De ”ociviliserade vildar” som upptäcktes på främmande kontinenter i och med den imperialistiska expansionen ansågs som ofördärvade ”naturbarn” som befann sig i en ursprunglig outvecklad uttillvaro. I de två första filmiska gestaltningarna av berättelserna om Tarzan är det Jane som längtar till djungeln, beger sig iväg till urskogen där hon möter vilden Tarzan och senare civiliserar honom.

Under 20-talet var Rödluvemotivets ingredienser mycket omhuldade av avant-gardet, influerade av och parade med samtidens freudianska och primitivistiska tankegångar. Primitivismen uttrycktes i filmer där otämjda lustar, mannens dubbelhet, tamhunden och vargen, hemmavargen och utevargen, gestaltades i ett slags drömtillstånd, dominerat av sexuellt begär, extas, våld och bisarr humor. Utifrån detta kan den transvestism och våldtäkt, de bestialiska, kannibalistiska och incestuösa inslag som varierats i berättelsen om Rödluvan och hennes möte med vargen antas vara motiv som tilltalade ett surrealistiskt avant-garde, till vilket jag räknar Tex Avery. Det är i denna kontext som Rödluvemotivets popularitet inom den avantgardistiska modernistiska konstfilmen kan tolkas som kommentarer till moderniseringsprocessen.

Rödluvan och hennes möte med vargen i film har ständigt stått i relation till en rådande moral- och sexualsyn. Antingen i överensstämmelse med dominerande ideologiska värderingar som i filmer för barn eller avhandlat den sexualitet där ångest inför, längtan efter och förbud mot sexualiteten bildat en problematisk härva som vi alla tycks villiga att vara intrasslade i,

något som också skapat förutsättningen för berättelsens popularitet. Inom filmen har många kända regissörer undersökt denna besatthet, bl.a. Alfred Hitchcock med *Vertigo* (1958) och Stanley Kubrick med *Lolita* (1961). En som lyckats att lösgöra och synliggöra denna problematik är animatören Tex Avery med sina absurda Rödluvefilmer på 40-talet.

Rödluvemotivet har en lång historia och kan ses i ljuset av en ”dialogiskhet”, vilket innebär att varje ny version av motivet ekar av en tidigare. Denna term, som myntats av den ryske litteraturforskaren Michail Bachtin och hans tankar om litteraturen, innebär, överfört till denna specifika berättelse, att sagan står i dialog med sin egen historia och att varje enskild berättelse är inbegripen i en dialog med sig själv genom mångfalden av de tidigare stämmor som den härbärgerar. Den dominerande rösten i Rödluvans långa historia är av sexuell karaktär och inbegriper en ständig implicit undran, som jag sammanfattningsvis definierar som en fråga om huruvida en kvinna skall ”släppa in vargen i sängkammaren” eller inte, bokstavligt och bildligt.

Tex Averys Rödluva

Tex Averys rödhåriga filmhjältinna är en i raden av filmhistoriens många versioner av Rödluvan och hennes möte med vargen. Han förändrade väsentligt Rödluvan från liten oskyldig flicka som inte kan ta vara på sig själv till en vuxen kvinna med sexuell utstrålning och påtaglig personlig integritet vid sin tid som producent vid Metro-Goldwyn-Mayer. I den sex minuter långa kortfilmen *Red Hot Riding Hood* från september 1943 går ridån upp för den första av sex tecknade filmversioner av sagan om Rödluvan och hennes möte med vargen med Rödluvan i rollen som fullvuxen sexig kvinna och vargen som besatt kvinnojägare. 1937 hade Avery producerat sin första rödluveversion, *Little Red Walking Hood*, då för Warner Brothers där Rödluvan fortfarande är en liten flicka men med den förändringen från sagan att hon vistas i stadsmiljö. Sagans lantliga miljö är i *Red Hot Riding Hood* utbytt mot Hollywood med dess skyskrapor och nattliga nöjeslokaler, där Rödluvan uppträder som showgirl. Filmen, i egenskap av en sexfars i en humoristiskt laddad förpackning, blir en anarkistisk lek med en av den västerländska kulturens mest omhuldade sagofigurer, den oskuldsfulla Lilla Rödluvan, mormor i stugan i skogen och deras respektive möten med den liderliga Vargen.

Red Hot Riding Hood

Averys film inleds med att en sagoboks omslag visas och en glättig mansröst hälsar barnen godafton med "Good evening, Kiddies" och fortsätter med den traditionella inledande sagofrasen samtidigt som Rödluvan kommer skuttande genom skogen, svängande sin korg, "Once upon a time Little Red Riding Hood was skipping through the wood! She was going to her grandmother's house to take Grandma a basket of nice goodies". Denna typ av sentimentalt eller klämkäckt anstruken inledning till tecknade sagor var en för biopubliken känd stil genom animatörerna Hugh Harman och Rudolph Ising allt ifrån deras tidiga ljudfilmer för Walt Disney. Röstpålaggets påbörjade berättelse avbryts av den i bild lurpassande vargens "Lägg av!" Vargen vänder sig till biopubliken och beklagar sig över att han är tvungen att vara med i samma berättelse om och om igen och hotar att sluta om inte det blir nya filmiska grepp. I detta instämmer både Rödluvan och Mormor från sin tidigare presenterade plats i sängen. Den pålagda rösten går med på deras begäran och en ny text i neon presenteras "Red Hot Riding Hood – something new has been added".

I denna senare version genomför Rödluvan ett sång- och dansnummer på en nattklubbsscen. En följespot sveper in över en ridå som går åt sidan och presenterar Rödluvan insvept i en lång röd cape med en korg i handen. Genom att slänga korgen och öppna den röda capen exponerar hon sin kurviga kropp iförd en minimal showdräkt. Vid anblicken av den i ett röstpålagg presenterade "Lilla Raffiga Rödluvan" styvnar den nattklubbsbesökande vargen momentant till en horisontell pil halvvägs upp i luften och visslar, ylar, bankar och slår stolen i bordet inom loppet av några sekunder. Rödluvan inleder sitt sångnummer med "Hey Daddy!...". Vargen sätter sig ner och flåsar med tungan hängande ner över bordet med händerna om ansiktet. Hans beteende strider mot allt gentlemannamässigt uppförande. Den eleganta mask han bär, iförd smoking, faller och han ger efter för sin vargnatur, sin "djuriska lusta". Hans sexuella aptit på Rödluvan tar sig ytterligare spektakulära uttryck genom bl.a. "eye-balling", en ordlek med orden "eyeball" och "balls", det manliga könsorganet, där ögonen växer och poppar ur sina hålor, far fram till Rödluvan och glupskt avsynar hennes kropp, symboliskt knullas henne. Han drar henne senare till sitt bord där han inbjuder henne till en fortsatt samvaro med, i hans mening, generösa och oe-

motståndliga, materiella erbjudanden. Han lägger sig till med en fransk accent, en juxtaposition mellan fransman och varg vilket utan tvekan väcker tanken på en kvinnojägare och därmed starka associationer till 30-talets stora filmälskare Charles Boyer. Med djup basröst avböjer hon alla förslag i ett plötsligt aggressivt utfall med ett utdraget ”NOOOOO!!!” som slungar vargen in i väggen. Bordslampan följer med i luftdraget och vargen regrederar till bilden av en nappsugande baby med lampskärmen som mössa och glödlampan som napp. Här är Rödluvan inget skenbart motvilligt objekt utan en kvinna med egen vilja och ett tufft maktspråk som, utifrån ett nutida perspektiv, kan tillskrivas rollen av en pseudofeministisk hjältinna som gör ett tidigt inlägg i en radikalfeministisk riktning som ännu inte riktigt startat. I den meningen radikalfeministisk att hon endast – med Olle Sjögrens ord – ”erkänner vissa behov av vissa män för en viss reproduktionsverksamhet”, men satt i dåtidens sammanhang innebar hennes avvysande hållning mot filmens varg en lättigenkännlig kod för den tilltänkta publiken, soldaterna vid olika krigsfronter över hela världen. Den uppvisade med all tydlighet att de hemmavarande kvinnorna väntade på hjältarna på bortaplan och inte gav efter för fegisarna på hemmaplan som inte tog värvning, de som inte vågade livet i kriget.

”Reds” förebilder

Averys Rödluvesvit ska explicit i filmtekniskt hänseende ses som en modernistisk kritik av Walt Disneys avsexualiserade, ”gulliga”, tecknade figurer och med avseende på huvudpersonen implicit som en fortsättning på populära sexiga, rödhåriga eller platinablonderade, kvinnliga hjältinnor i tidiga 30-talsfilmer som Jean Harlow, sexclownen Mae West och Barbara Stanwyck. Filmer som *Red Headed Woman* (1932), *She Done Him Wrong* (1933) och *Baby Face* (1933) handlade om kvinnor som var medvetna om sin sexuella utstrålning och som utnyttjade denna apparition för materiell vinning. Mae West uttryckte med verbal släpighet sin potentiella sexualitet i komiska skämtdialoger med en illa dold lysten underton vilket gjorde att hennes filmer ständigt var utsatta för kritik från Hays’ Office. Denna typ av kvinnogestaltning ifrågasattes starkt och drabbades efter 1934 av hårda restriktioner av MPPDA. Averys Rödluva, vare sig hon heter Cinderella i *Swing Shift Cinderella* (aug. 1945), Little Eva i *Uncle Tom’s Cabana* (1947)

eller blir ”gal named Lou”, kan ses som en pånyttfödelse av dessa filmers sexiga och tuffa kvinnliga huvudrollsinnehavare.

Jean Harlow respektive Mae West betraktades som tidigt 30-tals största sexsymboler och namnet *Red Headed Woman* på ovan nämnda film antyder ett samband med rödluvan som en sexuell metafor för kvinnlig sexualitet där en adress till Jean Harlow som filmens rödhåriga kvinna kan utläsas i Averys ”Red”. Mae West utgjorde tidigt ett kraftfullt paradig för en aktiv kvinnlig sexualitet som finner sin likhet i Averys ”Red”. Wests karriär som musikalartist inom vaudeville och varietéteater föregår hennes filmroller. I filmen *She Done Him Wrong*, som var en adaption av en av hennes tidigare Broadwaysuccéer *Diamond Lil* heter hjältinnan, som spelas av Mae West, Lou vilket kan ses som liktydigt med slanguttrycket ”wolfess”, en ”sexuellt aggressiv kvinna”. Lou återkommer som namn på Rödluvan i Averys *The Shooting of Dan McGoo* från 1945. Dessutom har Wests Lou ett replikskifte med sin svarta kammarjungfru Pearl om ”vargen som står utanför dörren och vill in” och hur hon tacklar den situationen.

Averys filmstil

Under 30-40-talen producerade Tex Avery ett 10-tal tecknade Rödluvevarianter, de första för Warner Brothers, de senare för Metro-Goldwyn-Mayer. Här gör han sina mest kända filmer med Rödluveanknytning. I sex av dessa möter vi Rödluvan i hennes klassiska möte med Vargen. Det ständigt upprepade motivet är en vuxen Rödluva som uppträder som showgirl/balettflicka och som betraktas av en hyperaktiv varg som blir ordentligt ”uppvärmd” vid anblicken av det halvnakna dansande och sjungande rödhåriga bombnedslaget. Deras möte i dessa filmfarsor blir för en publik, med ett citat hämtat från Olle Sjögren ”ett socialt samspel med offentliga lekfigurer” där de återkommande bildvitsarna leker med tidens tabuföreställningar. Avery utvecklar en modernistisk aggressiv filmstil som karaktäriseras av osammanhängande narrativ linearitet, förskjutningar av ljud och bild, staplandet av mångskiktade motsättningar genom ordlekar och dubbeltydigheter. Averys omstörtande kommentarer genom ord- och bildvitsar, skyltar, direkttilltal och lek med det tecknade mediets uttrycksformer reflekterar i modernistisk anda filmernas specifika konstgrepp och gör publiken påmind om deras tillskapade bildvärld. Alla dessa grepp går ut på att

understryka samlivets absurditeter där bl.a. sexualiteten och allvarliga försök till sex ofta står i fokus. Sexualiteten hade inte tidigare behandlats i tecknad film och han tar på så sätt bort barnstämpeln på den tecknade filmen.

Averys utmanande filmstil liknar i mycket den surrealistiske filmaren Luis Bunuels skarpsinniga ironiska lek med filmmediets många möjligheter att berätta en historia på som han själv i Francisco Arandas biografi beskriver med orden ”which, apart from entertaining the audience, would convey to them the absolute certainty that they do not live in the best of all possible worlds”. På samma sätt använde Avery en ikonoklastisk självreflexiv filmstil som med ironi och svart humor ifrågasatte tidigare och i det närmaste allt filmberättande, dess ämnen, strukturer och historia. Detta åstadkom en distans mellan filmen och en erfaren biopublik genom vilken den kunde uppfatta de medvetna avvikelserna och därmed förhöja den komiska effekten. Genom att bryta ner ett vedertaget och omtyckt sätt att berätta med animerade bilder, både tekniskt och dramaturgiskt, iscensatte Avery sin surrealistiska humor.

Utifrån sin speciella cinematiska modernism betraktas Avery av en av sina många nutida beundrare, Joe Adamson, som ”den viktigaste figuren i den tecknade filmhistorien, ett surrealistiskt geni vars självreflexiva intrång i sina filmer inte är mindre sofistikerade än Brechts ’främmandegörings’-effekter”. Här är värt att notera att Adamson i sin oreserverade beundran inte tar hänsyn till att de tydliga distanseringseffekterna i form av direktkommentarer till publiken i Averys komiska filmfarser har sina förfilmiska rottrådar i vaudevillen och de tillika filmiska redan i tidiga stumfilmsfarser, där det krav på realism som ställdes på den borgerliga teatern inte behövde uppfyllas. Ett annat faktum är att farsen, vid sidan om att ständigt tematisera publiken som tittare, på samma sätt som vaudevillen, som står för ”vues de ville”, vyer från staden, väljer sitt ämnesregister och rollförråd ur en för publiken redan känd bildrepertoar. Komedier kommenterade samhället och sociala fenomen, medan tragedin utforskade individen och mentala tillstånd.

Kärleks(j)akter

Averys Rödluvefilmer har återkommande två kvinnliga huvudroller, Rödluvan och hennes mormor, och handlar om deras respektive möten med den manlige huvudrollsinnehavaren, Vargen. Filmen kan struktureras i två åter-

kommande jakter: vargens jagande efter Rödluvan och mormors efter vargen. Filmerna blir, med sina schabloniserade figurer och sin tillämpade komik som medvetet leker med inlärd freudianska föreställningar om humorn som hämningsupplösare och primitivistiska tankegångar, en arvtagare till en såväl surrealistisk, konstnärligt avant-gardistisk, som en tecknad filmtradition.

I den tidigare traditionen passade Rödluvemotivet speciellt väl för 20-talets filmskapare. Som ett exempel på denna tradition gjorde den avantgardistiska schweiziske filmaren Alberto Cavalcanti en Rödluvefilm *Le Petit Chaperon Rouge* 1929 där Jean Renoir exekverar som besatt varg i jakten på Rödluvan, spelad av Catherine Hessling. Utifrån detta kan speciellt de bestialiska, incestuösa och sexuella inslag som kan utläsas i berättelsen om Rödluvan och hennes möte med vargen antas vara motiv som också tilltalade en surrealist som Avery. Hans stil är liksom i surrealisternas filmer eklektisk och fragmentarisk och motiven influerade av andras verk. Averys animerade Rödluvefilmer för MGM med deras bisarra humor har således sina rötter i en surrealistisk tradition med animationen som sin uttrycksform.

I den senare traditionen dominerades det tidiga utbudet av djursagor, med eller utan sensmoral. Uråldriga myter kring vissa djur och deras tilldelade egenskaper visualiserades, exempelvis vargens överensstämmelse med en djurisk, primitiv sexualitet, liksom i Averys filmer. Han bröt dock den homogenitet i det filmiska sagoberättandet som den mest uppskattade animatören, Walt Disney, visade upp. Till viss del sammanfaller Averys motiv- och teknikval med dennes kanon vad beträffar val av sagomotiv, ikonografi och tecknad filmform men skiljer sig genom ett tekniskt, innehållsmässigt och dramaturgiskt självreflexivt filmberättande och en irrationell humor. Filmerna som är uppbyggda kring vilda jakter, situationskomik och crazyrier blir i den tecknade filmformen en signal som etablerar en offentlig lekram för de vilda sexfarser som blir resultatet av deras återkommande möten. De tecknade filmernas omöjliga situationer med snabba scenbyten, komprimerade tidssprång, obegränsade bildförvandlingar och avsiktliga överdrifter blir ett slags transformativt flöde som upphäver alla naturlagar. Filmerna är en komisk lek med en lättigenkännlig ikonografi, en blandning av klassisk saga och aktuella filmer med kända skådespelare under andra världskriget. Även miljöerna i Averys filmer tillhörde en känd

filmikonografi: Vilda västerns och Guldgrävarstädernas salooner, storstadens skyskrapor och nattklubbar. Filmerna kännetecknas innehållsmässigt av en medveten drift med den aktuella tidens speciella filmgenre, soldatfilmen med dess kvinnliga stjärnor och formmässigt av en återkommande oppositionell hållning till den konkreta filmkonstens estetiserande formexperiment.

Rödluvans intertexter

Avery använde en välkänd showgirl-ikonografi som förekom i flera av krigstidens populära spelfilmer som producerades för att skeppas över Atlanten för att roa de allierade soldaterna under kriget, bl.a. *Yank in the R. A. F.* (1941) och *Coney Island* (1943).

En populär showgirl i dessa filmer var Betty Grable. I den första filmen återfinns en scen som är i det närmaste identisk med den som Avery upprepade i film efter film. Tyrone Power spelar en soldat som sitter och ser Grable som showflicka. Powers ögon rör sig upp och ner och ”tar in henne” med blicken. Han visar sin upphetsning genom att frenetiskt tugga tuggummi, sucka högt, vinka och applådera efter att alla andra slutat. Denna scen upprepas och drivs till sin spets i Averys filmer. I *The Shooting of Dan McGoo* (1945) gestaltar vargen rent bildligt begreppet ”springing body”, dvs. hans kropp omvandlas lika snabbt som en ”resår fjäder” och genomgår ett antal metamorfoser och gestaltar soldater från olika vapenslag genom blixtnabba uniformsbyten.

Rödluvan, eller ”Red” som hon i omnämningen refereras till, agerar som denna kända showgirl-ikon och blir – bildligt gestaltat – ett objekt för mannens blick, samtidigt som hon i sin konventionellt tilldelade könsroll blir en förmedlare av en kodad sanktionerad samhällsmoral i syfte att hålla krigsmoralen hög hos soldaterna ”overseas”. Rödluvan som ”showgirl” animerades av Preston Blair och är alltid densamma, vare sig hon byter namn till Cinderella i *Swing Shift Cinderella* (aug. 1945), Little Eva i *Uncle Tom’s Cabana* (1947) eller blir ”gal named Lou” i *The Shooting of Dan McGoo* (1945). Ingredienserna till Rödluvan består vidare av hänvisningar till tidens kulturella ikoner som showflickans välkända kostym, Mata Haris tunga ögonlock, den mest uppskattade pinup-flickan Betty Grables fulländade ben, Technicolors återgivande av den eldiga rödhåriga

kvinnan och Katharine Hepburns röst. Hennes bröst är tecknade som två exakta halvcirklar ovanför den minimala dräkten. Brösten, läpparna, höfterna och håret är förminskade i proportion till ett överdrivet stort huvud och de, med hjälp av de högklackade skorna, extremt långa benen gör hennes kropp till en förening mellan sexualitet och barnslig oskuld. Hon blir en vuxen kvinna med en ung flickas kropp, "a child-woman", en Lolita-figur. En tecknad föregångare var Betty Boop i *Dizzy Red Riding Hood* från 1937 med avseende på denna sammansättning. Denna kvinnotyp menar Richard Dyer har blivit en av våra kulturella kvinnliga ikoner. Jessica Rabbit i *Who Framed Roger Rabbit* 1988 kan ses som en sentida tecknad uppföljare av Aveyrys vampfigur. Rödluvan blir summan av motsatsen mellan det kulturellt tillåtna och det kontrollerade. Hennes sexualiserade och objektiverade underläge som showgirl, vänds paradoxalt till ett överläge genom hennes kroppsliga scenframträdande. Hon bildligen totalbehärskar vargens/mannens erotiskt upphetsade blick, vilket med animationstekniken gör honom till ett offentligt åtlöje i rollen av hjälplöst offer för sin okontrollerade sexuella upphetsning inför Rödluvans erotiska attraktionskraft. Hennes bild av kvinnlighet blir här en kraftfull uttryck för både sexualitet och makt. Ett förhållande som Chris Straayer uttrycker med orden

Ironically, cinema's sexualization of woman's image is also partly responsible for making possible a representation of femaleness as sexual power. Following a long history of visual representations that established woman's body as the conventional marker of sexual difference, cinema made this body the carrier of sexuality in both visuals and narrative. Woman's image became the visible site of sexuality that was obtained by the male hero – that is, male sexuality was projected onto, represented by, and obtainable through her body. Although quite different from the Victorian woman who announced her sexuality via the male image, contemporary woman's "sexual" image in classical cinema also has the potential to be seen as an involuted image of sexual power.

Stora stygga vargen

Vargens utseende lånades från "Stora Stygga Vargen" i Disneys Oscarsvinnande *The Three Little Pigs* från 1933. Aveyrys varg fyller två funktioner. Den representerar dels, i primitivistisk anda, "djuret inom oss alla", dels är den i alla Aveyrys Rödluve/varg-filmer främst en ställföreträdare för en bestämd manlig publik. Hans filmer producerades nämligen i USA under an-

dra världskriget som underhållningsfilmer för amerikanska soldater i krigstjänst långt hemifrån. De tecknade filmerna användes först för ett annat ändamål, som samhällsinformation under kriget. Från 1942 till 1944 skeppades 30 000 kortfilmer och 25 000 långfilmer och journalfilmer till amerikaner i kriget. Special Services försåg de amerikanska trupperna med projektorer och annan audio-visuell utrustning så att de kunde se på film på lördagar precis som hemma enligt en uppgift i *Variety* 23 september 1942. Avery gjorde i det sammanhanget träningsfilmer för amerikanska flygvapnet, U.S. Arm Air Corps, t.ex. *Bertie the Bomber*. En sergeant passade på att visa *Red Hot Riding Hood* för producenten för dessa filmer vilket ledde till att Avery fick beställningar av från armén på ytterligare Rödluvefilmer. Vargens kropps alltför lättidentifierade erigerad-fallosliknande upphetsning tog sig skiftande uttryck inför åsynen av Rödluvan och utsattes för kritik från Hays Office, den instans som fungerade som moralens väktare och förhandsgranskade alla Averages Rödluvefilmer. Filmen klipptes till förtret för chefen för MGM, Louis B. Mayer, som, enligt uppgift från Avery, i ett telegram uttryckte att armén krävde en ocensurerad version av filmen. Vargens upphetsning över Rödluvan kan sägas ha tjänat ett viktigt ideologiskt syfte under kriget. Den aggressivitet och heterosexuella läggning som signalerades med vargen var egenskaper som ansågs korrekta. Här utkristalliserar en ny typ av varg, en andra världskrigets varg, vilket visar på vargrepresentationens historiska föränderlighet. Dessa Hollywoodversioner av det klassiska sagomotivet ger uttryck för Rödluvans relation till en mycket speciell varg, den hemmavarande mannen, han som inte tog värving i armén. I filmen gestaltas detta av att han är klädd i en överdimensionerad smoking, en s.k. zoot-suit vilket visar att han tillhörde de överlevnadskonstnärer, ”zoots”, som trots den tygransonering som gällde under kriget överdrev tidens mondäna herrmode. Trots det var han man och besatt en mans viktiga egenskaper. Det vargen ursprungligen hade representerat i modern tid var den manliga homosexualiteten som ansågs särskilt utmanande. Vargmetaforen spreds sedan till ”kvinnokarlen/flickjägaren” på 30-talet. Vargen kunde med andra ord ses dels som en man som hade framgång hos kvinnor, dels som den hemmavarande mannen som härjade bland kvinnorna.

I den handbok som gavs ut i samband med det psykologiska försvaret, *Psychology for the Fighting Man*, står det ”Strictly speaking, there are no

real substitutes for sexual satisfaction... For love there is no substitute". För männen i kriget rekommenderades substitut som brev hemifrån, bilder, konserter, bollspel, religion, körsång och vaudeville-shower. Rödluvan blev i det sammanhanget, liksom "The pin-up-girl" den som det var värt att strida för. Jane Gaines sammanfattar denna problematik med orden "Som imperativ för att vinna kriget var upprätthållandet av en social ordning baserad på sexuell brunst och monogami".

Vargen misslyckas ständigt i sin intensiva uppvaktning av Rödluvan, vilket gestaltas i många bildvitsar. Varför får inte vargen Rödluvan? Det fanns en uttalad rädsla dels för homosexualitet, dels för veneriska sjukdomar om soldaterna uppsökte prostituerade och filmens varg skulle därför visa på virilitet, "naturligt" heterosexuellt begär och återhållsamhet, inte sexuell tillfredsställelse. Att den hemmavarande vargen inte får Rödluvan kan också stå som en ideologisk markör. Hays Office såg det som olämpligt att vargen kom för nära Rödluvan. I en intervju anger Avery att en "Hollywood-varg" på den tiden var en man som var flickjägare. Och det gick därför inte för sig att han fick flickan. Detta ska förstås i termer av att det var en man som inte menade allvar med sin uppvaktning utan endast var ute efter en "one-night stand", vilket inte passade den moral som skulle förmedlas: uppvaktning ska sluta med äktenskap.

Jaine Gaines anför ytterligare en tänkbar förklaring till Hays Offices dekret att inte låta vargen komma för nära Rödluvan: anledningen till att vargen inte får Rödluvan är att vargen som tecken ligger för nära sin referent, med sin hårighet och okontrollerade primitiva, djuriska sexualitet och därför skulle kunna förknippas med bestialitet. Gränserna mellan arterna skulle således upprätthållas.

Vargen blir ständigt tillintetgjord. I slutscenen i *Red Hot Riding Hood* sitter han med bandage runt huvudet åter vid bordet på nattklubben och svär att lägga av med "kvinns". Han har fått nog och bedyrar att hellre ta livet av sig än titta åt en brud igen. En trumpetstöt hörs, vargens ögon börjar växa då ridån går upp för Rödluvan och hennes dansnummer. Vargen tar upp två revolverar och skjuter sig i huvudet. Han faller omkull och hans vålnad stiger upp och påbörjar en febril ljudlig uppvaktning.

Mormor

Rödluvans mormor fungerar i två av Averys filmversioner som sexclown i ett apart stjärnporträtt. Sam Abel skriver om konstruktionerna av sociokulturellt kön i tecknade filmer i allmänhet och anför särskilt de stereotypa kvinnliga karaktärerna i MGM:s filmer. Vid sidan om "the sex symbol, with a highly exaggerated hourglass figure" och "the domestic woman, either a housewife or a servant", är den komiska gamla kvinnan en återkommande kvinnobild. Den senare har sin förebild i den ömsom eleganta, ömsom gammalmodiga matronan i 30-talets screwball-komedier, "always laughable in her attempts to mimic the sexual desirability of the younger sex-symbol". I Averys filmer uppträder hon dels som Rödluvans mormor i *Red Hot Riding Hood*, dels som hennes gudmor i *Swing Shift Cinderella* med hänvisning till sagan om Askungen och är stereotyp tecknad i båda. I *Little Rural Red Riding Hood* klär vargen ut sig till mormor för att få en puss av Rödluvan, med hänvisning till den klassiska sagan. I *Red Hot Riding Hood* bor hon i en penthouse-våning i en skyskrapa. När vargen störtar in till hennes "lya" i sin jakt efter Rödluvan ligger hon på en schäslong iklädd en djupt urringad röd aftonklänning, rökande en cigarett med långt munstycke. Hon blir vild vid åsynen av den instörtande vargen. "Åh, äntligen, en varg!" utropar hon och blir lika styv i samma horisontella position som vargen tidigare blev vid åsynen av Rödluvan. Rollerna är nu omkastade och vargen blir det eftertraktade bytet. En vild jakt tar vid. Den kärlekskranka Mormor förföljer med plutande mun den undanflyende vargen i ett rasande farsartat tempo ut och in genom dörrar som leder antingen rakt ut i luften eller till en igenmurad vägg. Mormor lyckas visserligen ta fast vargen i vristerna för ett ögonblick men vargen störtar ut genom fönstret och faller ner från skyskrapan och landar ihopskrynkad i en gatlykta. Här kan inläsas Mae West som tidigt utgjorde ett kraftfullt paradigms för en aktiv kvinnlig sexualitet som finner sin likhet främst i Averys gestaltning av filmernas mormor. I presentationen av Mormors lya lyser en stor glittrig neonskylt med ett inbjudande pekfinger åtföljt av texten "Come up and see me sometime", en för den dåtida publiken välkänd West-replik. Mormors intensiva kättjefulla uppvaktning av vargen på nattklubben, dit hon förföljt honom, upprepas även i Averys *Swing Shift Cinderella*.

Rödluvan som karnevalsfigur

Averys filmestetik domineras av en konstnärligt medvetet avvikande stil i vilket kan utläsas ett replikerande filmspråk. Många av hans filmer parodierar olika samtida filmgenrer bl.a. den tecknade filmen och då ofta Disneys populäraste filmer. Främst var det klassiska och kanoniserade berättelserna och de klassiska sagorna – som sagan om Rödluvan – som inspirerade Avery och mot vilka han riktade sina satirer. Han bryter i sitt filmskapande medvetet med en dominerande tecknad filmkanons formella huvuddrag, representerade av Disneys sagovärld. Averys filmer upprättar således en dialog med en sagotradition vid sidan om den rent filmtekniska. Disney hade tillfört den tecknade ljudfilmen en grund av trovärdighet och soliditet och på den kunde Averys filmer bygga vidare. Hans unika och halsbrytande filmstil vore inte möjlig utan Disneys insatser. De Rödluvefilmer som Avery utvecklade i sin tidiga produktion hos Warner Brothers skall ses i direkt relation till Disneys produktion. I *Red Walking Riding Hood* är Rödluvan fortfarande en sagans lilla flicka. Genom det extrema sätt på vilket han behandlade sagorna och genom sin absurda stil med förvrängningar och för-grovningar av alla fysiska och psykologiska lagar slog han bildligt knock på publiken. I *The Bear's Tale* från 1940 blandar han figurer från två sagor, Rödluvan och Guldlock. Rödluvan ringer upp Guldlock i en split-screen och varnar för att vargen utklädd till mormor är på ingång. På så sätt påminns publiken ständigt, genom filmernas extrema diskontinuitet, i bästa Brecht-stil, att de ser på film,

Averys filmberättelser kan ses som kommentarer till otidsenliga samhällsleliga normer – som omvända ritualer eller karnevalsuttryck – former av institutionaliserad oordning och ett uppmärksammande av en social och kulturell förändring av villkoren för kvinnorna under kriget och en problematisering av denna förändring. Kvinnorna måste ta de stridande människors arbete i fabriker under kriget. I filmen *Swingshift Cinderella* går Rödluvan/Cinderella ut på sitt nattskift efter att ha nekat till vidare umgänge med vargen efter sin show tidigare på kvällen. Rödluveberättelsens mest dominerande mediala form har varit barnsagans där de förändringar som Rödluvan genomgått alltsedan Perraults första litterära version från 1697 har varit en pedagogisering av barns sexualitet. Det som tidigare kan antas ha varit en rak muntlig berättelse om sexualitet och de faror som kan lura på

unga flickor i skogarna blev till ett kodat budskap om disciplinering av kroppar och kön. Averys filmfarser avhandlar samma kroppsliga tema med den skillnaden att här handlar det om både kvinnors och mäns kroppar och deras relationer till sexualitet. Filmerna kan ses påbjuda ett liknande normativt heterosexuellt ideal som den klassiska sagan då det är en man som Rödluvan relaterar sig till. Skillnaden ligger här i att vargen i Averys tappning blir en god representant för ”sund” och ”normal” manlighet, gestaltat i hans sexuella hyperaktivitet som dominerar scenerna. Trots det lämnar filmerna fältet öppet för att tolkas subversivt.

”Fucking Rödluvan”

Det är således en vindlande stig som Rödluvan vandrat i modernitetens filmiska historia, från bland andra den första trickfilmade *Le Chaperon Rouge* från 1901 av George Méliès, 20-talets konstnärliga avantgardistiska verk som Luis Bunuels och Salvador Dalis surrealistiska *Un Chien andalou* 1928, en freudiansk ordlek av mixad franskengelska ”Un chien and a Lou” = En hund och en varg, och Alberto Cavalcantis *Le Petit Chaperon Rouge* från 1929. Vidare över 30-talets Betty Boopfilmer, Mae Wests och Jean Harlows screwballkomedier, Tex Averys modernistiska farser, Neil Jordans *Company of Wolves* 1984, Márta Mészáros feministiska *Goodbye Red Ridinghood* 1989, till 90-talets *Cape Fear* 1991 av Martin Scorsese och Kiefer Sutherlands vargfigur i *Freeway* 1995 där stigen har förvandlats till en senmodern motorväg och Rödluvan blivit en stentuff brud som själv fixar den efterhängsna vargen.

Avery utvecklade en radikal avantgardistisk bildtradition som sammanförde en välkänd ikonografi med en filmestetik som stilmässigt stod i skarp motsatsställning till tidens populära Hollywoodproduktioner. Walt Disneys kanoniserade tecknade filmsagor och den tecknade filmens berättar- och filmtekniska utveckling, som han fulländade, bidrog till möjligheterna för Averys subversiva bildanvändande. Förutsättningar skapades för en utveckling mot ett alternativt och experimenterande filmskapande och en avantgardistisk subversiv filmproduktion, vilken utmanade de tidigare grundläggande postulaten med avseende på stil och motiv. Det är i denna kontext som Rödluvan i Averys filmskapande och filmestetik skall ses. Rödluvan blev vuxen och tuff genom Avery och mormor tilläts uttrycka sin

sexualitet – sin ålder till trots. Här är det skratt som dessa lekar med könsrelationer och otillfredställda sexuella begär utlöser, ett skratt som med Bachtins ord är ”.folkfestens skratt: det riktas mot de skrattande själva”. Sagan om Rödluvan används för att tillfälligt uppvisa den ”tillvarons komedi” som Nietzsche skriver om, medan vi fortfar att leva kvar ”i moralernas epok”.

Med ett modernt språkbruk kan min utläggning sammanfattas i att det alltid handlat om antingen ”Fucking Rödluvan” vilket ger henne en objektstatus eller ”The Fucking Rödluvan” som upprättar hennes subjektställning och gör henne till ett handlande subjekt i paritet med Vargen. En utveckling som torde ha startat med ett rödluvespår redan 1925 i bröderna Marx’ absurda slapstickkomedi *Cocoanuts* där filmens honungsvarg undergräver sin egen maktposition med orden: ”And Little Red Riding Hood said to the wolf: wow wow wow wow wow”.

Tex Averys rödluvefilmer

Little Red Walking Hood (WB 1937)
Red Hot Riding Hood (MGM sept. 1943)
Swing Shift Cinderella (MGM aug. 1945)
Wild and Wolfy (MGM 1945),
The Shooting of Dan McGoo (MGM mars 1945)
Uncle Tom’s Cabana (MGM 1947)
Little Rural Red Riding Hood (MGM 1949)

Övriga filmer

Little Red Riding Hood (Walt Disney 1922)
Cinderella (Walt Disney 1923)
Un Chien andalou (1928)
Le Petit Chaperon rouge (1929)
Cocoanuts (Paramount 1929)
Red Headed Woman (MGM 1932)
The Three Little Pigs (Walt Disney 1933)
She Done Him Wrong (Paramount 1933)
Baby Face (Warner 1933)
Goin’ To Town (Paramount 1935)
Dizzy Red Riding Hood (Max Fleischer 1937)
Yank in the R.A.F. (T C F 1941)
Coney Island (T C F 1943)

Vertigo (Paramount 1958)
Lolita (MGM 1961)
Company of Wolves (ITC 1984)
Who Framed Roger Rabbit? (Warner 1988)
Goodbye Red Ridinghood (1989)
Cape Fear (Universal 1991)
Freeway (1995)

Litteratur

- Abel, Richard, "The Rabbit in Drag: Camp and Gender Construction in the American Animated Cartoon", *Journal of Popular Culture* 29, 1995.
- Adamson, Joe, *Tex Avery: King of Cartoons*, Popular Library, New York 1975.
- Aranda, Francisco, *Luis Bunuel: A Critical Biography*, London: Secker and Wartburg 1975.
- Bachtin, Michail, *Rabelais och skrattets historia, Francois Rabelais' verk och den folkliga kulturen under medeltiden och renässansen*, (1965), Anthropos 1991.
- Classical Hollywood Narrative: The Paradigm Wars*, Jane Gaines (red), Durham och London: Duke University Press 1992.
- Durgnat, Raymond, *The Crazy Mirror: Hollywood and the American Impact*, London 1969.
- Dyer, Richard, *The Dumb Blonde Stereotype*, BFI, London, 1979.
- Från flygdröm till swingscen: ungdom och modernitet på 1930-talet*, Mats Franzén (red), Lund: Arkiv förlag 1998.
- Gaines, Jane, "The showgirl and the Wolf", *Cinema Journal* 20, nr 1 1980.
- Lenburg, Jeff "Woody Woodpecker", *The Encyclopedia of Animated Cartoon Series*, Westport, Connecticut: Arlington House Publishers 1981.
- Mouritsen, Flemming, "Børnelitteraturens sociale funktion", *Børne- og Ungdomsbøger, Problem og analyser*, Möller Kristensen og Ramløv (red), København 1974.
- Nietzsche, Friedrich, *Den glada vetenskapen, (Die fröhliche Wissenschaft, 1882)* Göteborg: Bokförlaget Korpen 1997.
- Olsson, Jan, "Bröderna Lumières barn fyller 100 år", *Svenska Dagbladet*, 22.3 1995.
- Ritz, Hans, *Die Geschichte vom Rotkäppchen: Ursprunge, Analysen, Parodien einer Märchens*, Göttingen: Muriverlag 1997.
- Scheib, Ronnie, "Tex Arcana: The Cartoons of Tex Avery", *The American Animated Cartoon: A Critical Anthology*, Danny Peary & Gerald Peary (red), New York: Dil-ton 1980.
- Sjögren, Olle, *Inte riktigt lagom?: Om "extremvåld", filmcensur & subkultur*, Uppsala: Filmförlaget 1993.
- Sjögren, Olle, *Lekmannen i skrattspegeln: En kulturpsykologisk analys av tio manliga filmkomiker*, Uppsala: Filmförlaget 1989.
- The Infantry Journal*, National Research Council, Psychology for the Fighting man, Washington 1945.
- Tex Arcana: The Cartoons of Tex Avery, The American animated Cartoon: A critical Anthology*, Danny Peary & Gerald Peary (red.), New York 1980.

Michelangelo Antonioni

Om ingenting – med precision!

Erik Hedling

När den italienske filmregissören Michelangelo Antonioni en gång besökte den amerikanske målaren Mark Rothko – känd för sina kvadratiska eller rektangulära mönster med subtila färgnyanser – i dennes New York-ateljé, blev han slagen av likheten med de egna filmerna: ”Era tavlor är som mina filmer”, sa Antonioni till Rothko, ”de handlar om ingenting – med precision”.

Denna estetiska och filosofiska strävan efter att skildra ”ingenting” – alltså hans syn på tillvarons till synes bristande mening – genom att bokstavligen iscensätta tomheten, alienationen och ”la malattia dei sentimenti”, det känslornas förtvinande som karakteriserat efterkrigstiden, blev Antonionis egen konstnärliga tragedi, trots att hans pessimistiska skapelser alltid pryddes av en mästerlig filmisk inramning. Hans sofistikerade konst, med oförglömliga verk som *Äventyret* (1960), *Natten* (1961) eller *Blow Up – Förstoringen* (1967), nådde aldrig den bredare publiken, och mot slutet av sin karriär har han fått påtagliga problem att få finansiering för sina filmer.

Efter den bitterljuva *Identifikation av en kvinna* (1982), arbetade Antonioni i årtal på ett filmprojekt kallat ”Besättningen”, en film om mystiska tilldragelser ombord på en båt. Manusets författare var tillsammans med Mark Peploe, som också var en av författarna till Antonionis *Yrke: Reporter* (1975), och byggde på en kort berättelse av Antonioni från 1976, ”Quattro uomini in mare”. Det största problemet var att Antonioni efter en hjärnblödning i mitten av 1980-talet var handikappad: han kan inte säga mer än 10 ord, han kan inte skriva och kan endast teckna mycket vaga konturer med vänster hand. En film som utspelar sig ute på havet blev med tanke på Antonionis böjelse för verkliga miljöer helt enkelt en ren omöjlighet. Därmed tycktes regissörens framstående karriär alltså vara slut.

Därför var det något av en världssensation när Antonioni återkom till filmdukarna med den förföriska *Bortom molnen* (1995). Att denna åter-

komst blev möjlig var till stor del regissörskollegan och beundraren Wim Wenders' förtjänst. Det italienska filminstitutet planerade under 1980-talet att finansiera en Antonioni-filmatisering av en av regissörens berättelser ur den samling av orealiserade manuskript som publicerades i Italien under titeln *Quel bowling sul Tevere* 1983.

Med tanke på Antonionis tillstånd kontrakterades av försäkringsskäl Wenders som medregissör. Projektet skrinlades emellertid, men producenten Stéphane Tchalgadjeff hade bestämt sig för att låta Antonioni göra en film och lyckades med hjälp av Wenders skapa ett europeiskt samarbetsprojekt där Antonioni skulle regissera fyra korta berättelser ur *Quel bowling sul Tevere*. Som stöd för Antonioni skulle Wenders skapa ett slags ramberättelse om en filmregissör, med Antonioni själv i rollen. Antonioni avstod emellertid, och istället blev det den skicklige amerikanske karaktärsaktören John Malkovich som fick gestalta den vagabonderande filmregissör som binder ihop de fyra episoderna med filosofiskt klingade "voice-over", tagen från Antonionis skrifter; dessutom är Malkovichs karaktär manlig huvudperson i en av episoderna.

Antonioni regisserade filmen genom gester, viskningar och blickar till hustrun Enrica som vidarebefordrade instruktionerna. När arbetet var färdigt skred Wenders till verket med sin ramberättelse. Det var emellertid Antonioni själv som klippte ihop filmen, och här reducerades Wenders' inslag till ett absolut minimum, en markering från den åldrade regissören om att gammal är äldst. *Bortom molnen* blev alltså i huvudsak Antonionis egen film, något som dock möjliggjordes genom Wenders' generositet. Faktum är att Wenders i sina inpass tillade en känslig hyllning till sin mästare. Marcello Mastroianni och Jeanne Moreau, det olyckliga kärleksparet i *Natten*, står framför Mont Saint-Victoire utanför Aix-en-Provence, där Mastroianni målar en Cézanne-pastisch. Jeanne Moreau häcklar målningen, och Mastroianni erkänner vördsamt att han bara önskat återskapa lite av konstnärens vision, en situation som skulle kunna spegla relationen mellan Antonioni och Wenders.

Om Antonionis filmer har det skrivits spaltkilometer, naturligtvis särskilt i Italien där det emellertid inte kommit ut något särskilt sedan 1970-talet. På engelska har det dock under de tio senaste åren utkommit fyra tunga bidrag till forskningen. Den amerikanske retorikprofessorn Seymour Chatmans *Antonioni, or The Surface of the World* från 1985 har fått en del

kritik för sin tendens att reducera Antonionis subtila bildspråk till ett antal berättartekniska stereotyper; dessutom har Chatman anklagats för sitt alltför chauvinistiska avfärdande av Antonionis *Zabriskie Point* (1969), en starkt kritisk film om studentupproren i USA. Chatman är ändå den uttolkare som i mest handfasta termer lyckas infånga Antonionis konstnärliga egenart: hur människans alienation kommer till uttryck i spelet mellan djupfokusfotografi och den flata bildens estetik, symbiosen mellan karaktärerna och den känslolösa moderna arkitekturen i tablåer inspirerade av målaren Giorgio de Chirico, det minimalistiska berättandet och inte minst den air av "la malattia dei sentimenti" som i allt genomsyrar skeendet. Chatmans verk har dessutom normativa pretentioner eftersom han ser Antonionis konst som det idealiska filmspråket, fullt jämförbart med modernismens estetiska landvinningar på litteraturens område.

Britten Sam Rohdies *Antonioni* från 1990 innehåller flera känsliga observationer; dock saknas genomgående Chatmans stringens och överskådlighet, och dessutom innehåller boken många störande upprepningar. Här läggs emellertid tyngdpunkt på den italienska kontext som Chatman till så stor del bortser från, med specifika analyser kring Antonionis konstnärliga utanförskap, mottagandet av hans verk i hemlandet och hans formuleringar av den egna estetiken i förhållande till den bland italienska intellektuella dominerande neorealismen på 1940- och 50-talen.

Den mest personliga boken om Antonioni är William Arrowsmiths *Antonioni: The Poet of Images* från 1995, en serie föreläsningar hållna på Museum of Modern Art i New York om Antonionis filmer som redigerats postumt. Klassicisten Arrowsmith, i USA uppskattad översättare av Aristofanes och Euripides och välkänd konstnärlig finsmakare, ger sig här i kast med ett förbehållslöst hyllande av Antonionis konstnärliga triumfer och jämförelsen av honom med modernismens allra främsta: Valéry och Eliot inom poesin, Joyce inom romankonsten, Beckett på teatern och Picasso inom måleriet.

Peter Brunettes *The Films of Michelangelo Antonioni* från 1998 försöker att komma bort från stereotypen kring Antonioni och "la malattia dei sentimenti". Istället strävar Brunette efter att förankra Antonionis filmer i historien och dessutom att betrakta det modernistiskt influerade bildspelet i en serie skickliga närläsningar av några av Antonionis mest berömda filmer.

Genombrottet

I likhet med de flesta av övriga företrädare för den europeiska konstfilmen under efterkrigstiden inledde Antonioni sin verksamhet som kritiker, som en filmintellektuell. Han började skriva kritik som 22-åring i sin hemstad Ferraras tidning *Corriere Padano*. 1940 flyttade han till Rom och blev medarbetare i tidskriften *Cinema*, vars redaktör var ingen mindre än Vittorio Mussolini, diktatorns näst äldste son. Tidskriften omhuldade särskilt den gryende neorealismen. Tyngdpunkten på en i huvudsak politisk film, hävdar Rohdie, delade fascisterna med de socialister och kommunister som efter fascismens fall 1943 blev tidskriftens främsta talesmän. Den som avvek, både före och efter maktskiftet, var Antonioni, som istället försökte definiera och renodla ett konstnärligt språk för filmen. Att privilegiera den sociala sfären i filmen, menade Antonioni, var ett sätt att undvika allt som var specifikt för filmen av skäl som inte hade med film att göra.

Antonioni hade också tidigt börjat arbeta praktiskt med film. Han medverkade i manuskriptarbetet till Rossellinis *Una Pilota Ritorna* (1942) och var regiassistent åt Marcel Carné under inspelningen av *Nattens gäster* (1942). Efter några dokumentärfilmer regidebuterade Antonioni med *En kärlekskrönika* (1950); under 1950-talet följde *La signora senza camelie* (1953), *Väninnorna* (1955) och *Skriet* (1957). Även om den italienska kritiken kunde inse Antonionis uppenbara talang, angreps han för sin bristande sociala förankring. Man fann ingen kausal koppling mellan kontext och karaktärer; den konstnärliga objektiviteten hade gått för långt i sin vägran att precisera. Senare beundrare av Antonioni, som Umberto Eco och Roland Barthes, skulle betona just det undvikande som ett högtstående konstnärligt sanningskriterium: för Eco skildrade Antonioni världens grundläggande odefinierbarhet, för Barthes använde Antonioni ett språk som undgled maktens kontroll.

Antonionis internationella genombrott kom med *Äventyret* 1960. Britten Geoffrey Nowell-Smith utkom 1997 med en specialstudie, *L'avventura*, just om denna film i serien BFI Film Classics, där kända filmforskare, kritiker eller författare analyserar sina favoritfilmer. Nowell-Smith är en välkänd auktoritet på den italienska filmen., med ett stort författarskap på fältet bakom sig. Hans favoritfilm – vilket med all önskvärd tydlighet framgår av boken – är emellertid Antonionis *Äventyret*.

För Nowell-Smith är *Äventyret* knappast något tidlöst mästerverk, men däremot ett mästerverk av sin tid. Med denna film inleddes, och möjligen kulminerade, en epok: modernismen och det individuella konstnärskapet hade satt sin ofrånkomliga prägel på 1900-talets populäraste medium under 1950-talets sista år med en ny våg i Frankrike (Truffaut, Chabrol, Resnais), med konstnärlig experimentlusta i Ingmar Bergmans filmer och med estetisk nyorientering i Italien. Under året 1960 såg t.ex. två andra italienska centralverk dagens ljus: Fellinis *Det ljuva livet* och Viscontis *Rocco och hans bröder*. *Äventyret*, menar Nowell-Smith, var dock den främsta av alla dessa skapelser.

Men *Äventyret*, som var den mest radikalt berättade filmen av dem alla, hade skapat skandal när den först visades i Cannes i maj 1960. Filmen följer ett ytterst enkel handlingsmönster. Några rika italienare kryssar på en båt i norr om Sicilien. Efter ett besök på en liten ö – ”Lisca Bianca” – finner gruppen att en av dem fattas. Denna kvinna, Anna, som spelades av filmens enda stjärna, Lea Massari, har helt enkelt gått upp i rök, och under resten av filmen – nästan två timmar, eftersom filmen är 2 timmar och tjugo minuter lång – letar hennes älskare Sandro (utomordentligt gestaltad av Gabriele Ferzetti) och hennes bästa vännina (Claudia), inkarnerad av Antonionis favoritaktris Monica Vitti, efter henne.

Under sökandet blir Sandro och Claudia långsamt förälskade i varandra och de förlorar gradvis intresset för Anna, vars faktiska öde publiken aldrig blir upplysta om. Denna nya kärleksaffär – bräcklig som den redan är – blir i sin tur hotad av Sandros fadäs med en amerikansk skådespelerska på Italien-besök. Kanske förlåter Claudia honom i slutet, kanske gör hon det inte. Kanske återvänder Anna och kullkastar den nya relationen, kanske gör hon det inte.

Filmens slut antyder i alla händelser möjligheten av förlåtelse. I en serie slutbilder, mycket typiska för Antonionis stil – scenen dröjer fyra minuter, utan dialog – ser vi Claudia på en tom parkeringsplats. Hon snyftar, medan Sandro kommer ut efter henne. Han sätter sig ned på en bänk och gråter. Claudia går upp bakom honom och i slutbilderna ser vi hennes händer stryka honom över axeln, innan Antonioni klipper till en helbild av paret med Etna i bildbakgrunden. Fine.

Det är, med andra ord, precis som i det ”verkliga” livet, synes Antonioni vilja visa oss. Därmed inte sagt att Antonioni skulle vara någon realist i

gängse mening, knappast heller någon moralist. Ideologiska pekpinningar om alienationen i det borgerliga samhället lyser med sin frånvaro, likaså förklaringar till varför naturen, människorna eller t.o.m. kapitalismen är som de är. Det handlar snarare om att vara skeptisk, istället för pessimistisk, och sann, istället för tröstande.

Att på detta sätt helt förkasta gåtans lösning, den hermeneutiska knut som det är det klassiska berättandets syfte att nysta upp, var emellertid för mycket. Publiken i Cannes buade högljutt; man var t.o.m. direkt ilska och en besviken Antonioni lämnade Palais des Festivals i tårar. Den fest som filmens producent höll till Antonionis ära, hävdar Nowell-Smith, torde ha varit en dyster tilldragelse.

När de vaknade upp dagen efter hade det emellertid inträffat intressanta saker. Vid klockan två på natten hade en lista upprättats i vilken undertecknarna protesterade mot publikens uppförande vid visningen av Antonionis *Äventyret*. Dessutom underströk man filmens kvaliteter och Antonionis mästerliga konstnärskap. Bland de tjugofem namnen på listan noterades regissören Roberto Rossellini och den sedermera berömde filmhistorikern Georges Sadoul. Trots att guldpalmen gick till Fellinis *Det ljuva livet*, fick *Äventyret* ett specialpris för "sin strävan efter ett nytt filmspråk och för skönheten i bilderna" och kunde så småningom rehabiliteras som ett av filmens mest centrala verk genom tiderna, med ungefär samma betydelse för filmen som Joyces *Ulysses* för litteraturen. (De författare som Nowell-Smith explicit jämför Antonioni med är Alain Robbe-Grillet och Scott Fitzgerald.)

Svårigheterna med *Äventyret*, berättar Nowell-Smith, hade börjat redan under produktionen. Direkt efter *Skriet* påbörjades manusarbetet till *Äventyret*, som Antonioni skrev tillsammans med romanförfattaren och poeten Tonino Guerra, en samarbetspartner som Antonioni behållit ända till *Bortom molnen*.

Filmen skulle i enlighet med Antonionis estetik spelas in på ort och ställe, vilket innebar ett kringflackande runt södra Italien: filmen började i Rom, fortsatte sedan på de Lipariska öarna och fortsatte sedan en tur runt Siciliens fastland, för att i avslutningsscenen nå fram till det luxuösa Palazzo San Domenico i Taormina. Fotograf var Ardo Scavarda, en mångsidig herre som senare förutom fotot skulle stå även för musiken till Bernardo Bertoluccis *Före revolutionen* (1964). Bland skådespelarna – de

flesta av dem väletablerade – introducerade Antonioni en debutant: den gåtfullt sköna Monica Vitti, enligt Nowell-Smith en kvinna med ett ”hästansikte”, en metafor som faktiskt belyser hennes från gängse kvinnliga filmstjärnor avvikande utseende. Även om författaren särskilt understryker det, är filmen själv bevis för den erotiska besatthet Antonioni upplevde vid tiden för inspelningen. Monica Vitti skulle senare återkomma i resten av det som Seymour Chatman kallar för Antonionis ”tetralogi”: *Natten*, *Feber* (1962) och *Den röda öknen* (1964).

Stormar försenade inspelningen, Lea Massari fick en hjärtinfarkt och mitt i allting upphörde finansieringen från filmbolaget Imeria, som plötsligt gått i konkurs. Antonioni lyckades få Cino del Luca att överta produktionsansvaret (och kunde så småningom även övertala bolagets representanter att låta filmen sluta på det okonventionella sätt den gjorde). Dessutom gav Antonioni i sin maniska perfektionism själv upphov till förseningar: kärleksscenen mellan Gabriele Ferzetti och Monica Vitti på marken, metaforiskt belyst av expresståget som susar förbi, tog tio dagar att genomföra av den enkla anledningen att Antonioni ville ha flera alternativa tagningar. Och expresståget passerade byn Santa Panagia endast en gång om dagen!

Tillbaka i Rom finlipade Antonioni sitt magnum opus, med stark nedtoning av allt som förde berättelsen framåt: istället fokuserades pauser, bilder över sorgsna landskap, tom arkitektur och tvetydiga klipp, som t.ex. när Anna försvinner, en för filmens handling avgörande händelse som överhuvudtaget knappast märks. Den minimalistiska musiken hade sitt ursprung i Antonionis sinne för genrehybrider: ”Jag vill ha en liten orkester”, upplyste han kompositören Giovanni Fusco, ”en klarinett, en saxofon och något som låter som trummor. Stilen skall vara jazzig, men inte precis jazz. Tänk dig hur de klassiska grekerna hade skapat jazz, om jazz hade funnits på den tiden”.

I Nowell-Smiths tolkning av filmen apostroferas gåtfullheten, både i den filmiska formen och i karakteriseringen av huvudpersonerna. Mest av allt betonar han de starka förnimmelser av samtiden som man fick, och fortfarande får när man ser på *Äventyret*. Här jämför författaren med både *Det ljuva livet*, som handlade om dekadensen och det moderna samhällets förfall, och *Rocco och hans bröder*, som handlade om svårigheten att anpassa sig till moderniteten. *Äventyret*, hävdar Nowell-Smith, bryr sig inte om varken dekadensen eller anpassningssvårigheterna. Här skildras en existen-

tiell ensamhet som observeras med yttersta skärpa. ”Karaktererna är helt enkelt placerade där de är. De saknar ett förflutet att återvända till, eller en framtid att söka sig till.” Och det är med just detta, avrundar Nowell-Smith, som Antonioni mer än någon annan bidrog till modernismens genombrott i filmen.

Om man skall vara kritisk till Nowell-Smiths studie kan man påpeka det en smula onödiga i den snåla undertonen i författarens avfärdande av Chatmans studie, en utmärkt bok som genom att just kritisera Antonionis amerikanska film *Zabriskie Point* av någon anledning ådragit sig missnöje från brittiska Antonioni-specialister – alltså både från Nowell-Smith och Rohdie, ett utslag av anti-amerikanskt sentiment som också Peter Brunette kommenterar.

Auteuren

Antonioni regisserade kort efter *Äventyret*, *Natten* och *Feber* samt *Den röda öknen*. Och det är på dessa filmer som Antonionis filmhistoriska berömmelse i huvudsak vilar.

Om man stannar till och närmare studerar någon av dessa filmer, t.ex. *Natten*, finner man många exempel på Antonionis unika stil. Skeendet är så ofokuserat att det är svårt att följa med i händelseförloppet, stick i stäv mot gängse filmiska verkningsmedel. Ändå fascinerar filmen med sitt kyliga stämningsmåleri och sina oförklarliga incidenter. Lite banalt skulle man precis som med *Äventyret* kunna påstå att *Natten* är som livet, med alla dess olösta konflikter och motsägelsefullheter och att det är denna korrespondens som väcker åskådarens intresse, trots det bristande sammanhanget. Banalt, som sagt, men svårt att formulera effektivare.

Filmen kretsar vagt kring det dömda kärleksparet Giovanni (gestaltad av Marcello Mastroianni) och Lidia (Jeanne Moireau). Han är en intellektuell, författare, kvinnotjusare, kylig och i vis mån cyniker, förkroppsligandet av ”la malattia dei sentimenti”; hon är känslomässigt uttorkad, suktande efter kärlek och sökande efter en mening hon inte finner. De besöker en döende vän, går på en förlagsreception med anledning av Giovannis nya bok, hon försvinner ut i natten, de återförenas, går på en nattklubb, en fest, träffar var sin potentiell partner vilket naturligtvis utmynnar i ”ingenting”, återförenas, ligger mer neurotiskt än kärleksfullt med varandra på marken i

det kalla morgondiset varvid hon konstaterar att hon inte längre älskar honom. Fine! Eros är sjuk, som Arrowsmith ständigt upprepar i sin analys. Den emotionella tomhet som existerar i det borgerliga universum Antonioni kalkerar i *Natten* ger dock inte heller uttryck för något slags samhällskritik, dvs. argumenterandet för ett socialt system på bekostnad av ett annat. Det handlar istället om kritik av livet självt, om den existentiella ångest som Kierkegaard var en av de första att försöka precisera.

Filmen inleds med en berömd tagning: en närmast plågsamt långsam kameraåkning längs med Pirelli-skyskrapan i Milano, glasruta för glasruta, som reflekterar staden och himlen, en bild som för Chatman frammanar själva känslan av bristande mänsklig relevans. Pirelli-skyskrapan, byggd 1958, ritades av Pier Luigi Nervi som ett organiskt uttryck för symbiosen mellan funktion, natur, rytm och geometri. Hos Antonioni blir den ett uttryck för den oöverstigliga distansen mellan människa och omgivning, samtidigt som man förnimmar en närmast fetischerande fascination inför den moderna teknologin. På liknande sätt tecknas Lidias tur genom Milano som en människa förlorad i urbant kaos. Rohdie drar här liknelsen till de Chiricos 20-talsmåleri, där bjärt upplysta figurer inplacerades i falska perspektiv som uttryck för samma slags alienation.

Abstraktionerna återkommer ständigt i den filmiska utformningen, där Antonioni som motvikt till Giovannis tvångsmässiga strävan efter evighet, ”avvisar” tidens och rummets betydelse för människan. Bildytan är ofta flat, karaktärerna tycks ”fastna” i de horisontella eller vertikala bildmotiv som t.o.m. bokstavligen tycks hindra människorna från att nå varandra. Det är helt enkelt fråga om en yta utan djup, i Chatmans ord ”The Surface of the World”.

Den filmiska tiden behandlas ofta godtyckligt, det uppstår s k ”temps mort”, dvs. pauser utan berättelsemässig motivering, där Antonioni låter kameraögat vila kvar över något som synes sakna betydelse för skeendet. Redan på 1950-talet kommenterade Antonioni själv denna filmiska effekt i en intervju för den italienska filmtidskriften *Bianco e nero*: ”När allting sagts, när scenen verkar vara klar, finns det som kommer efteråt. För mig är det viktigt att visa karaktären, både framifrån och bakifrån, precis vid det ögonblicket – en gest eller en attityd som sprider ljus över det som skett och vad det resulterar i”. påstår han. I de mest iögonfallande exemplen på ”temps mort” fortsätter bilden att fokusera dekoren efter det att skådespe-

larna lämnat inramningen, eller rent av aldrig kommit in i den, som i de sista sju minuterna av *Feber* där kameran fixerar den trafik Korsning i den sterilt funktionalistiska Romstadsdelen EUR där de älskande tu, spelade av Alain Delon och Monica Vitti lovat att möta varandra, men aldrig infinner sig.

Kultfilmer

De tre internationella filmproduktioner för Carlo Ponti och Metro Goldwyn Meyer som Antonioni regisserade efter tetralogin har möjligen blivit hans mest sedda filmer. Det första av dessa verk var *Blow Up*, inspirerad av Julio Cortázers novell "Las babas del diablo" och inspelad i London med engelska skådespelare. David Hemmings är direkt lysande i sitt porträtt av den mondäne modedefotografen som förlorar sig i de egna bilderna. *Blow Up*, med sin bland rockhistoriker kanoniserade dokumentation av mötet mellan de två gitarristerna Jeff Beck och Jimmy Page i en konsert med The Yardbirds, är väl kanske det närmaste Antonioni kommit kultfilmens domäner, även om de andra internationella verken också kan pretendera på denna beteckning. Den andra filmen var *Zabriskie Point*, ett vida utskällt verk som t.o.m. figurerar i Harry Medveds och Randy Dreyfuss' *The Fifty Worst Films of All Time* och dessutom innebar en brakförlust för MGM. Även om *Blow-Up* var en mästerverk, och *Zabriskie Point* var vida överlägsen sitt rykte – bl.a. innehåller filmen en av Antonionis mest poetiskt fulländade anknytningar till den samtida populärkulturen när den unga Daria färdas genom öknen till tonerna av Rolling Stones' "You've got the silver" – är *Yrke: Reporter* det främsta av dessa verk och den film som mest kommit att förknippas med Antonionis särart. Samtliga dessa filmer markerade ett slags uppbrott hos Antonioni: dialogen var på engelska, de utspelade sig utanför Italiens gränser, de var som Rohdie påpekar än mer distanserade berättarmässigt och deras huvudpersoner var män, inte som tidigare kvinnor.

Manuskriptet till *Yrke: Reporter* författades av Mark Peploe, filmsemiotikern Peter Wollen och Antonioni. Berättelsen handlade om en frustrerad TV-reporter, David Locke, sublimt spelad av Jack Nicholson. Han har förlorat tron på sitt arbete och han har ingen känslomässig kontakt med hustrun, som dessutom bedrar honom. På en misslyckad reportageresa i Centralafrika byter han identitet med en död man och flyr från sitt tidigare

liv; den döde mannens skugga, dennes verksamhet som vapensmugglare åt rebellerna, hinner dock ifatt Locke som mördas av regeringsagenter i en gudsförgäten håla i södra Spanien.

Många andra filmer av Antonioni hade handlat om människan i förhållande till det omkringliggande. *Yrke: Reporter* var mer inriktad på hennes relation till sig själv. Chatman gör viss affär av den romantiska traditionen, psykologin och ”Doppelgänger”-motivet, odödliggjort av författare som E.T.A. Hoffmann, Edgar Allan Poe, Oscar Wilde och Guy de Maupassant. ”Doppelgänger”-motivets filosofiska pregnans är emellertid större än dess psykologiska resonans: det blir en perfekt metafor för ”la malattia dei sentimenti”, uttryckt genom Nicholsons skickliga skådespeleri och Antonionis suveräna hantering av arkitekturens förmåga att generera betydelser. Det hela blir mannen utan namn i ett tomt landskap.

Oförglömligt är Lockes ångestskri när hans Landrover fastnat i öknen, i fullständig tomhet, eller hans möte med den egna frånvaron när han efter identitetsbytet besöker sitt gamla hem i London och finner hustruns meddelanden från älskaren på kökets anslagstavla och dessutom en nekrolog över sig själv, eller när han lutar sig ut ur linbanekabinen – flaxande som en fiskmås som Arrowsmith uttrycker det – över Barcelonas hamn för att uppfyllas av sin nyvunna frihet. I en av filmens bästa scener frågar flickan Locke vad han flyr ifrån: titta bakåt, uppmanar han henne medan de rusar fram längs vägen i sin cabriolet. Hon ser emellertid inget. Naturligtvis är allt en illusion, en fantom. Livet hinner i fatt. Arrowsmith betraktar filmen i transcendentala termer, som ett religiöst sökande som skiljer sig från de sekulariserade motivkretsarna i tidigare Antonioni-filmer.

De visuella lånen från de Chirico återkommer då Locke för första gången ser flickan bland de moderna byggnaderna intill Bloomsbury Park i London. De funktionalistiska rektanglarna kontrasteras emellertid av det andra mötet med flickan, nu i Antonio Gaudís arkitektoniskt överväldigande Palacio Güell i Barcelona, där neogotiskt utformade skrymslen symboliskt återspeglar flickans konstaterande att människor dagligen försvinner. Försvinnandet kan ses som metafor för den dödsprocess som Locke långsamt genomgår: han förlorar sin identitet, han flyr, han dör, han ”försvinner”. *Yrke: Reporter* betecknade kanske Antonionis yttersta: skådespeleri, miljöer, berättelse, Luciano Tovas foto, allt var perfekt.

Slutsce­nen är ett stycke klassisk Antonioniana, och rent estetiskt nära förknippat till slutet i *Äventyret* och *Feber*. Drygt sju minuter lång tog den, berättar Rohdie, 11 dagar att genomföra. Locke ligger på sängen i sitt hotellrum, flickan han har med sig (Maria Schneider) går ut på gården framför. Kameran glider ut från rummet (den monterades på skenor i taket), genom fönstret och ut på gården (när kameran lämnade takrälsen, infångades den av en krok fäst vid en 30 meter hög kran; några gyroskop hanterade balanseringen mellan den stabila takrälsen och den mer instabila krananordningen). Ute på gården panoreras kameran långsamt 180 grader och infångar bl.a. två män som anländer till platsen utan att för den skull fokusera dem, och glider tillbaka in i rummet där Locke mördats. Kameran är objektiv, känslomässigt fullständigt oengagerad. Ingenting ges mer betydelse än något annat, det bara sker utan uppenbar mening – precis, tycks Antonioni vilja understryka, som i livet.

Avrundningen

I *Il Mistero de Oberwald* (1980) och *Identifikation av en kvinna* återkom Antonioni till tidigare utforskade tematiska kretsar. *Identifikation av en kvinna* var den av dem som bäst lyckades förmedla Antonionis vision av nutidsalienationen i skildringen av filmregissören Niccolò, känsligt gestaltad av Tomas Milian, och hans svårigheter att nå fram till de kvinnor han försöker älska, särskilt den gåtfullt undflyende Mavi (Daniela Silverio). Filmen innehåller några klassiska Antonioni-scener. bl.a. illustreras regissörens sensitiva relation till rockmusiken och den förmåga han besitter att med dess hjälp skapa starkt lyriskt förtätade skönhetsupplevelser, t.ex. när Niccolò och Mavi diskuterar Guds existens, blickande ut över ett bländande landskap, till ackompanjemang av den brittiske gitarristen Steve Hillages utdragna rymdklanger i ”Palm Trees: Love Guitar”. Musiken förebådar här närmast kontrapunktiskt det misslyckade samlaget med Niccolò och Mavi och hennes symboliskt laddade berättelse om kanoterna i vågorna.

Som särskilt suggestiva och för Antonioni typiska symboler för den bristande kommunikationen framstår den dimma som omsluter Niccolò och Mavi efter flykten från Rom eller den svindlande spiraltrappa som åtskiljer dem i slutet.

I början av 1980-talet var Antonioni erkänd som en av filmens absolut främsta konstnärer, särskilt i Italien, Frankrike, Storbritannien och USA. 1980 erhöll han staden Bolognas kulturpris: Archiginnasio d'oro. Roland Barthes skrev vid detta tillfälle, endast tre dagar före sin död, ett öppet brev under rubriken "Käre Antonioni", till tidskriften *Bologna Incontri* där han prisade kontrasten i Antonionis filmer mellan "litet" och "stort" och motsättningen mellan maktens och konstens språk. 1995 öppnades ett museum ägnat Antonionis konst i Ferrara och samma år kunde han mottaga en Oscar i Hollywood för "Lifetime achievement". Ändå har tiden sprungit ifrån Antonioni, som fått ägna sig åt en ofta futil jakt på hugade filmfinansiärer, ett öde han dock är långt ifrån ensam om bland filmens legender.

Förmodligen kommer forskningen om Antonioni att skjuta fart igen med nya analyser efter *Bortom molnen*, en film som med vissa avvikelser ansluter till Antonionis filmiska idiolekt, både vad avser tematik och form. Det övergripande motivet är det gamla vanliga: "amore impossibilita", mannens och kvinnans oförmåga att nå varandra. I de två första episoderna, "Berättelsen om en kärleksaffär som aldrig ägt rum" och "Flickan, brottet" utnyttjas två mycket vackra kvinnliga skådespelare, Ines Sastre och Sophie Marceau, som till många upprörda kritikers förtret visas avklädda in på bara kroppen, som hade den åldrade Antonioni plötsligt drabbats av gubb-sjuka.

Det handlar emellertid som tidigare om utforskandet av kärlekens omöjlighet respektive möjlighet och på något sätt representerar *Bortom molnen* det som Antonioni alltid längtat efter att få visa på film, det erotiska ögonblicket med all dess potential att kunna avslöja människans innersta (även om Antonioni var den förste att få visa en naken kvinnotorso i brittisk film, när Vanessa Redgrave tog av sig blusen i *Blow Up* och dessutom varit ytterst explicit i skildringarna av sexualitet i *Identifikation av en kvinna*). Den öppna skildringen av sexualiteten är ett slags frestelse som Antonioni gäcker åskådaren med innan den grundläggande tomheten avslöjas.

I den inledande episoden förälskar sig en man i Ines Sastres rollgestalt, men förmår inte älska med henne, trots att känslorna besvaras. Inte heller tre år senare, då de möts på nytt, blir den erotiska föreningen möjlig. Längtan efter den sköna – inkarnerad av Ines Sastre – är helt enkelt för stark och kan inte offras för den kortvariga tillfredsställelsen av köttets lust. I den andra episoden, utspelad i Portofino, en vacker badort vid Medelhavet som

typiskt för Antonioni insvepts i novemberregnets lätt bedagade uppenbarelse, möter berättaren John Malkovich den vackra Sophie Marceau. Det erotiska incitamentet har här direkt morbida övertoner; det faktum att hon erkänner att hon mördat sin far gör henne oemotståndlig för honom. Kärleken möjliggörs endast genom sin förödande baksida.

Antonionis skildrar på sitt typiskt distanserade sätt mötet mellan dem. Malkovich stirrar på flickan genom ett butiksfönster; hon märker generat hans blick. Åskådaren blir också generad, däremot inte Malkovich som oförväget fortsätter in i butiken. Wim Wenders förklarar i sin dagbok från filminspelningen Antonionis egensinniga hantering av filmkameran, att filma allt med två kameror, från i stort sett samma vinkel (till skillnad från praxis som föreskriver fler vinklar för ett bredare urval): ”Denna metod”, skriver Wenders, ”skapar onekligen större distans gentemot karaktärerna: varken John eller Sophie reflekterar berättarens synvinkel. Denna tillhör helt och hållet Michelangelo, som står vid sidan av karaktärerna. Han identifierar sig inte med dem, snarare tvärtom. Själv har jag alltid trätt in i mina huvudpersoner. Michelangelos blick är långt mer avskild, vilket dock inte betyder att han inte deltagar”.

Denna typiska distans genomsyrar hela filmen, och blir särskilt anslående i kärleksscenerna där de subjektiva bilder vi är vana vid, de som inbjuder åskådaren att delta i skeendet, helt lyser med sin frånvaro och skapar en märkbar stilisering, som vore det ett konstverk.

Den tredje episoden, ”Sök mig inte”, utspelas i Paris och har en för Antonioni ovanlig melodramatisk framtoning. En man (Peter Weller) är otrogen mot sin fru (Fanny Ardant), som såsmåningom lämnar mannen och finner en ny man (Jean Reno), som just lämnats av sin hustru. Tematiken är närmast chockerande, för att vara Antonioni, men passar ändå påtagligt väl in i helheten, som en motvikt till de deterministiska dragen av Antonionis eviga ”la malattia dei sentimenti”. Den sista episoden, ”Denna oreña kropp”, utspelas i Aix en Provence och har den kanske mest lockande handlingen: en man (Vincent Perez) förälskar sig i en vacker kvinna (Irène Jacob), bara för att inse att hon är fast bestämd att gå i kloster. Här övergår *Bortom molnen* nästan till det allegoriska, till sagans värld som en passande avrundning av ett enastående konstnärskap, även om episoden inte riktigt förmår lyfta sig till den magiska stämningen i de två första.

Antonionis karriär omfattar mer än 50 år – hans allra första film, dokumentären *Gente del Po* kom 1947 – och utan tvekan framstår han som en av våra förnämsta samtidskildrare, med sin absoluta känsla för de av livets baksidor – tomheten, svårigheten att finna mening – som de flesta inte vill se. Det som berättas i Antonionis filmer, svårtillgängliga som är de är, är just skildringen av livet som ”ingenting”. Precisionen är emellertid svårslagen. Och den snart 90-årige Antonioni arbetar för närvarande på ett filmprojekt tillsammans med Atom Egoyan kallat *Just to Be Together*, så man får väl se om det inte kan komma en film till, med största sannolikhet i så fall den sista från ett av hela auteurkultens allra mest upphöjda genier.

Den olyckliga modernismen?

– anteckningar om den europeiska konstfilmens genom-
brott och följder

Olof Hedling

Vad som i filmhistorieskrivningen kommit att likställas med kungsådran i den filmiska modernismen är väl den strömning amerikanen David Bordwell och andra benämmt ”The European Art Cinema”, den europeiska konstfilmen. Det rör sig om en grupp verk vilka kronologiskt kan inringas till tiden mellan andra världskrigets slut och ungefär 70-talet. Från Viscontis *Köttets lust* (1942) eller Rosselinis *Rom – öppen stad* (1945) och neorealismen fram till, säg Tarkovskij. På vägen tronar fenomen som Antonioni, Fellini, Bergman, den franska Nya vågen, den nya tyska filmen samt en rad mer eller mindre särpräglade filmer och filmskapare från 50-, 60- och 70-talet. Estetiskt markerade man å ena sidan front mot vad man upplevde som Hollywoods klassiska konventioner, opersonlighet, likriktning, genrer och psykologiska ytlighet. Å andra sidan ville man inte heller förknippas med avantgardets upplösta berättarformer, dess frångående av psykologisk realism eller dess minimala publik.

Självklart kan man tala om film och modernism i andra termer. På ett plan kan man kanske säga att filmens historia som helhet är en del av den moderna epoken. Ett annat sätt vore att se filmmodernismen som en rad urladdningar eller vågor, exempelvis i form av 20-talets franska impressionistiska film, den ryska revolutionära montagefilmen eller den brasilianska Cinema Nôvo under 60-talet. Här har vi grupper av filmare som på ett eller annat sätt varit förbundna med specifika modernistiska rörelser med förgreningar i andra konstarter. Ingen sådan urladdning kan dock sägas ha haft den genomslagskraft och stamina konstfilmen besuttit både som estetiskt och institutionellt fenomen.

Ur ett historiskt och kulturellt perspektiv representerar konstfilmen en rad saker. Filmens positioner flyttas fram inom en estetisk hierarki. Samtidigt cementeras ett konstnärsbegrepp i form av regissören. Filmen till-

skrivs konstnärliga kvaliteter och *auteurs* utmålas stundtals som ett slags motsvarighet till den poetiske siaren. Denna nyvunna status ger upphov till eller samverkar med en rad anknutna tendenser.

Cinematik, filmens motsvarighet till museer, startas. Eftersom konstfilmens traditionella publik i huvudsak utgörs av den akademiskt utbildade medelklassen blir den upptagen i en intellektuell och samhälleligt etablerad, elitär sfär där utvald litteratur, konst och arkitektur redan befinner sig. Som ett tecken på det kommer också en alltmer ambitiös filmkritik till stånd. Filmtidskrifter som går bortom bildmagasinens glättighet startas över hela världen. På 50- och 60-talen börjar så en strid ström av filmböcker med kritiska essäer, modellerade på exempel från litteraturhistorieskrivningen, att se dagens ljus. Gradvis börjar också filmen leta sig in vid akademien. Kurser startas vid universiteten, institutioner skapas, studenter skaffar sig examina och doktorsavhandlingar börjar produceras. Vid sidan av mycket annat kan man alltså hävda att konstfilmen var en absolut förutsättning för den akademiska filmkritiken och för filmämnet.

När sådan vikt plötsligt tillskrevs det forna, som estetiskt oavancerat betraktade massnöjet, och det dessutom ansågs att många av de europeiska *auteurerna* förkroppsligade tydliga nationella tendenser – Bergman blev exempelvis ofta synonym med ett speciellt nordiskt, kanske typiskt svenskt kynne och svårmod – blev det ofrånkomligen också så att mediet började dra till sig ett institutionaliserat intresse. För trots uppvaktningen från kritiken och från det ”etablerade” samhället så hade konstfilmen ett problem. Den var ytterst sällan ekonomiskt lönsam, ett avgjort missförhållande inom det penningsslukande och historiskt genomgående marknadsorienterade filmmediet.

Än mer prekär blev situationen genom att filmen och biografen i allmänhet blev hotade företeelser till följd av att TV introducerades i Europa under 50-talet. Antalet biografbesök började minska för vart år. De nationella filmindustrierna som var så intensivt beroende av den ofta begränsade hemmamarknaden tappade i lönsamhet med följd att verksamheten ströps.

Som ett resultat av detta inrättade man i de europeiska länderna mer eller mindre offentliga subsidieinstitutioner. De stöd dessa levererade sammankopplades nästan alltid med någon form av estetisk styrning, oftast i linje med konstfilmsidealerna. Härmed skapade man ett skydd för den nationella filmen samtidigt som man på olika sätt framhävde de enskilda filmkonstnä-

terna. För att tala med Lars Gustaf Andersson: ”en institution, en filmkulturell offentlighet som bevakar konstfilmen mot angrepp och säkrar dess fortlevnad” hade skapats. I och med detta föreföll det som om man hade upprättat ett alternativ till den amerikanska film vars dominans upplevdes som svårhanterlig både på ett ideologiskt, ekonomiskt och nationellt kulturellt plan. Filmmodernismen blev det offentliga Europas sanktionerade ställningstagande angående vad som konstituerar god film.

Ett typiskt exempel härvidlag är Sverige som med Harry Schein som pådrivande kraft fick ett filmavtal sommaren 1963. Enligt detta försvann tidigare existerande nöjesskatter. I stället infördes en avgift på 10 procent av biljettpriset vilken slussades till den nybildade stiftelsen Svenska Filminstitutet. De ackumulerade avgifterna placerades i olika fonder avsedda att stå till förfogande som resurskälla för den nationella produktionen. Typiskt nog var de två största fonderna ämnade just för den inhemska filmen generellt samt för sådan film som bedömdes ha högt konstnärligt värde, i praktiken modernistisk konstfilm gjord av *auteurs*. Som referensgrupp för bedömningar av vad som var denna åtråvärda film fanns nämnder där filmkritiker och cineaster spelade en avgörande roll. Efter vagt formulerade kvalitetskriterier började man dela ut premier. Sverige fick vad som benämns som en perfektionistisk filmpolitik. En smakdomstol med elitära inslag ersatte delvis marknaden och därmed den privata industrin i symbios med masspubliken i fråga om vad som skulle produceras.

Men blev nyordningen då den lösning på problemen man hoppats på? På produktionssidan förbättrades visserligen villkoren avsevärt, åtminstone för ett tag. Reformen innebar ju i praktiken att den populära amerikanska filmen kom att subventionera svensk film. Filminstitutet som med ens blivit den viktigaste maktfaktorn i svensk film hade också annorlunda, kanske mer förlåtande operationella incitament än den traditionella industrin. En rad nya förmågor fick möjlighet att pröva på filmmediet.

Av stora delar av sin samtid uppfattades 60-talets representativa svenska film således som en pånyttfödelse. Filmer som Bo Widerbergs *Elvira Madigan* (1967) och *Ådalen 31* (1969) väckte beundran på festivalerna, Vilgot Sjömans *Jag är nyfiken – gul* (1967) med sin tabuöverskridande sexscener blev en ditintills oanad framgång på den amerikanska biografmarknaden. Den politiskt radikala, formellt experimenterande, upphovsmannafostrande nya film man hoppats så mycket på föreföll generellt att blomst-

ra. Inför eftervärldens ögon har dock värderingen blivit kärvare. I standardverket *Filmen i Sverige* (1991) sammanfattar Leif Furhammar perioden i förhållandevis prosaiska termer, även om det kanske inte är just de ovan nämnda verken han åsyftar specifikt:

Efteråt är det förbluffande att se hur djupt politiserad den representativa svenska filmen blev under 1960-talet, på gott och ont. Konstnärligt har ingalunda allt i denna progressiva, samhällstillvända, radikala, vänstervridna, marxistiska produktion (honnörsorden var liksom skällsorden många) stått sig särskilt bra när tidsavståndet ökat. Mycket av det som tilldrog sig stor och entusiastisk uppmärksamhet under åren kring 1970 har överlevt enbart som dokument över sin egen tillkomststatosfär, och många gånger var konstnärlig kvalitet och bestående värde inte ens vad man sade sig eftersträva. Den politiska filmen gynnades icke desto mindre tämligen konsekvent av filminstitutets kvalitetsjury, ibland med en generositet som var mer opportunistisk än omdömesgill.

Men trots den kritiska uppmärksamheten och den politiska tillfredsställelsen så lät sig inte den stora publiken bevekas. Det spelade ingen roll att det gjordes "kvalitetsfilm", som blev den nationellt vedertagna synonymen för konstfilmen, i allt större mängder och att dessa blev allt tillgängligare på biografier och i TV. Mängden biografbesök fortsatte att minska och de succéer som trots allt förekom var övervägande av väntat slag. Den somriga, erotiskt insinuerande *Käre John* (1964), Astrid Lindgren-filmen *Tjorven och Skrållan* (1965) samt *Kärlekens språk* (1969), vilken lanserades under sexualupplysningens täckmantel, var alltså framgångar medan nya filmer av "lovande" kinematografiska upphovsmän misslyckades med att fylla salongerna. I själva verket tappade svensk film marknadsandelar i förhållande till den utländska. Sammantaget med den allmänna nedgången innebar det i praktiken att man förlorade närmare fyra femtedelar av sin publik under 60-talet. Därmed skulle man kanske kunna tro att grunderna för reformen undergrävts. Åtminstone från ett ekonomiskt perspektiv var det tveklöst så med en minskande produktion som följd.

Vad gällde de kulturella ambitionerna så förhöll sig dock sakernas tillstånd annorlunda även om konstfilmen, som Thomas Elsaesser hävdat, allt oftare tog sig formen av pastisch eller självparodi. Tanken om "kvalitetsfilmen" som det goda alternativet var numera institutionellt cementerad och lät sig näppeligen ruckas på till följd av ekonomisk motgång och publiknegligeri. Vissa justeringar bort från 60-talets avarter gjordes visserli-

gen, samtidigt som andra tillkom, i samband med de omförhandlade filmavtalen under 70- och 80-talen. Konstfilmsidealet stod och står emellertid fast. Filminstitutet och kulturdepartementet i ett slags allians upprätthöll och upprätthåller sin maktposition och utopi om "kvalitetsfilm" för svenskarna, understundom påtänkt som en möjlig exportinkomstkälla på det sätt som Bergmans filmer eller den moderna i popindustrin varit och är. En filmindustri utan offentliga direktiv och lämnad att agera efter eget omdöme under goda förutsättningar uppfattas inte längre som speciellt önskvärd. Att en privat och folkligt präglad amerikansk film är så dominant och så kommersiellt gångbar är ett besvärande faktum, därmed inte sagt att framgångsreceptet på något sätt är värt att ta efter.

Den svenska utvecklingen och det rådande problematiska tillståndet för den inhemska industrin och filmen låter sig i princip överföras på huvuddelen av länderna i EU. Möjligen skulle man rent av kunna hävda att det på många ställen är sämre ställt. Precis som i Sverige hyser man på många håll förhoppningar om en alternativ film baserad på minnen från fornstora dagar under 50- och 60-talen. Och som hos oss så bedöms offentliga subsidiesystem och/eller i vissa fall importkvoter, vara verktyget för att skapa goda villkor för denna inhemska film varmed den amerikanska dominansen ska stävjas. Detta trots att systemen, med vad som knappast låter sig beskrivas som ekonomisk framgång, varit i funktion i decennier. Under åren 1984–96 tappade exempelvis europeiska filmer ungefär hälften av sin marknad och blev under samma process av med närmare två tredjedelar av sin publik. I de flesta länder dominerar Hollywood med en marknadsandel kring 70 procent och i några länder överskrider andelen t.o.m. 80 procent.

Ändå har kritiken mot den rådande situationen historiskt inriktat sig på begränsade frågor inom ramen för de etablerade systemen. Man har knappast ifrågasatt förhållandena från grunden. Snarare verkar det i Europa finnas en irritation mot USA och Hollywood för att man är så framgångsrika i att nå den verkligt stora publiken. I stort sett skulle man kunna sammanfatta att det rått en resignerad tystnad vad gäller en verkligt realistisk diskussion angående med vilka medel europeisk film skulle kunna öka sin publik. Som ett slags slutgiltigt intyg på den historielöshet och den ovilja att se verkligheten i vitögat som kännetecknar området så kan man fortfarande, från här och var i Europa, läsa förhoppningsfulla uttalanden om att en offensiv med subventionsmedel, i stil med den som lanserades i Sverige på

60-talet och som måste betraktas som betänklig, tros kunna uträtta underverk.

Nu ska det dock sägas att den amerikanska filmens dominans på Europas biografer inte har sitt ursprung i konstfilmens genombrott och de därpå följande subsidiesystemens tillkomst. Denna dominans sträcker sig i själva verket så långt tillbaka som till första världskrigets senare hälft. I takt med att de italienska, franska och danska filmindustrierna, vilka fram till dess haft de betydande marknadsandelarna på kontinenten, slogs ut till följd av den extraordinära situationen slog Hollywood klorna i marknaden och har sedan dess aldrig släppt greppet. Poängen är emellertid att den offentliga interventionen knappast gjort situationen bättre utan förmodligen sämre.

Vid 40-talets mitt var exempelvis andelen svensk film på de inhemska biograferna närmare 50 procent, att jämföra med säsongen 1968–69 under filmreformens ”högkonjunktur”, då motsvarande siffra var 14 procent. På samma sätt kan man se hur effekterna av Margaret Thatchers nedmontering av filmsubventionerna i Storbritannien vid mitten av 80-talet – de avskaffades helt sonika och ersattes med investeringsavdrag – otvetydigt måste ses som en framgång. Visserligen föll produktionen till en början men det som gjordes utmärkte sig plötsligt internationellt på ett sätt som brittisk film sällan gjort tidigare. Storbritannien, en nation vars filmiska tradition ofta ringaktats, producerade plötsligt Oscarsvinnare som *Triumfens ögonblick* (1981) och *Gandhi* (1982) samt just prestigefyllda konstfilmer som Peter Greenaways *Tecknarens kontrakt* (1982). Namn som Greenaway, Stephen Frears, Derek Jarman, Mike Leigh och den pånyttfödde Ken Loach kom plötsligt att utgöra gräddan bland europeiska *auteurs* trots att de fick arbeta under annorlunda förutsättningar än sina kontinentala motsvarigheter. Både smal och bred brittisk film blev en vanlig företeelse på de kontinentala biograferna samt i viss mån också i USA.

I några böcker från häromåret togs till sist bladet från munnen i långt mer radikal bemärkelse än vad som gjorts tidigare i fråga om vad som nog ändå måste beskrivas som det europeiska filmmisslyckandet. Och måhända är det symptomatiskt att det rör sig om tre briter som tagit sig för att utförligt genomlysna den krassa verkligheten bakom den europeiska filmpolitikens, åtminstone på ett verbalt plan, styvnackat höga svansföring. Martin Dales *The Movie Game: The Film Business in Britain, Europe and America* (1997), Angus Finneys *The State of European Cinema: A New Dose of*

Reality (1996) och David Puttnams *The Undeclared War: The Struggle for Control of the World's Film Industry* (1997) attackerar visserligen problemen från olika perspektiv. Icke desto mindre är man eniga i sin pessimism angående såväl europeiska makthavares insikter om förhållandena som deras förmåga att lösa dem. Alla tre ansluter sig också i någon mån till den i Europa minst sagt kontroversiella utgångspunkten att en bra film är en film som når en substantiell publik. Man utmanar kort sagt kungstanken om den nationella, modernistiskt anstrukna konstfilmen som konstituerande den goda filmkonsten.

De båda brittena Dale och Finney tar sitt avstamp i en aktuell samtid och med de välpublicerade men otillfredsställande Gatt-förhandlingarna 1993 som ett slags nav kring vilket historien spinner. Efter svåra manglingar kom USA och Europa, främst företrätt av franska synpunkter, då överens om att man var oense om frihandel borde råda på den rörliga bildens domäner. Följden blev ett avtalslöst tillstånd där de europeiska nationerna när som helst kan strypa importen av amerikanskt programmaterial, något som just Frankrike tillgripit. Båda Dale och Finney går till väga med mestadels ekonomiska metoder. Mycket av problematiken presenteras genom siffror, diagram och tabeller. Finney begränsar sig till Europa medan Dales metod är mer komparativ. Med emellanåt komisk effekt kontrasteras de vitt skilda metoder som används i den konkurrensutsatta, helt kommersiellt drivna amerikanska filmindustrin respektive den subventions- och kvotstyrda europeiska branschen.

David Puttnams bidrag skiljer sig från de andra böckerna både genom sin upphovsmans bakgrund och genom hans tillvägagångssätt. Som först brittisk demonproducent och sedermera chef för Columbia, en av Hollywoodstudiorna, har Puttnam kunnat tillskansa sig ett unikt perspektiv från filmindustrins styrelserum på båda sidor Atlanten.

Bakgrunden till boken är en serie föreläsningar Puttnam höll vid universitetet i Oxford i oktober 1995. Av dessa har det blivit en filmhistoria inriktad på just det outtalade krig och de ekonomiska och politiska aspekter som aktörerna på båda sidorna Atlanten varit involverade i alltsedan filmens födelse. Tyngdpunkten ligger på hur de europeiska nationerna och deras filmindustrier alltför många gånger agerat protektionistiskt och gjort fel vägval men ståndaktigt vägrat inse detta. Inte heller har man på allvar velat ta intryck av amerikanernas grepp om masspubliken.

Ska man försöka summera de tres diagnos så kan man inordna deras synpunkter under två huvudrubriker: strukturella eller industriella svagheter respektive kulturella eller attitydartade problem, och det är väl till de senare som frågan om konstfilmen som offentligt sanktionerad film får räknas. Under den första rubriken kan man följaktligen konstatera hur vi exempelvis befinner oss på efterkälken vad gäller utbildning, hur vi tillmäter manusförfattande för liten betydelse, hur kunskaper om distributionsstrategier och filmproduktionens teknologiska aspekter spelar in samt naturligtvis problemet med våra många och små språkområden. En stor del av dessa bekymmer tror man dock skulle kunna gå att rätta till.

Svårare problem tycks dyka upp just när man går in på de områden som alltså rör själva den europeiska attityden till film och naturligtvis är det delvis dessa som givit upphov till den industriella svagheten. Således apostroferas subsidiesystemens destruktiva och snedvridande inverkan under en lång följd av år. Med incitamentsfaktorn så starkt begränsad reduceras traditionella ekonomiska strukturer inom den europeiska filmen avsevärt. Detta gynnar inte uppkomsten av starka aktörer. Den filmiska infrastrukturen, i form av en motsvarighet till det oligopol som utgör Hollywood, saknas. Som det nu är präglas tillståndet av allt för få monopolistiska privata och statliga aktörer. Dessa i sin tur agerar i allt för hög grad irrationellt, ineffektivt och arrogant eftersom normala ekonomiska kriterier är satta ur spel.

Av nationella stolthetsskäl producerar vi också för många filmer, närmare dubbelt så många som USA årligen. Samtidigt satsas det för lite på var och en av dessa filmer och deras lansering. Dessvärre tycks inte EU:s gemensamma mediaprogram, dominerat av franska intressen som det är, bidra till att förändra situationen. Man agerar utifrån samma föreställningar som en gång låg bakom skapandet av filmpolitiken. Kvoter och subsidier har motat in den europeiska filmen i ett kulturellt ghetto. I detta kan modernistiska – eller från konstfilmen emanerande – föreställningar om exempelvis regissörsgeniet, och det förmenta värdet av kanske sofistikerade, måhända oklara berättarstrategier eller föraktet för ett stjärnsystem som kan begränsa risken med riktigt stora produktioner fortleva med ofta destruktiv verkan. I både Finneys, Dales och Puttnams versioner av den europeiska filmens kris är det kort sagt en nedslående bild av nationalism, arrogans och vad som får benämnas som elitism som målas upp. Trots 100

år av den stora publikens ifrågasättande så verkar flertalet europeiska intellektuella, makthavare och politiker aldrig riktigt ha tvekat över den egna kulturens, här mer precist, filmens överlägsenhet.

Och det är ur detta perspektiv som filmmodernismen eller konstfilmen, trots sina otvetydiga konstnärliga landvinningar, snarast blir till ofrivillig, olycklig syndabock. Genom den kulturella prestige den åtnjöt sattes en rad processer i gång. En hel rad kulturella och ekonomiska institutioner skapades för att tillfredsställa en smakhegemoni som premierade en filmtyp som historiskt genomgående lyckats nå fram till alltför begränsade mängder människor. Som en följd av detta sattes den europeiska filmens ekonomiska konkurrenskraft ur spel under en rad decennier samtidigt som den tappade kontakten med masspubliken. Att detta dessutom sammanfallit med en situation där film, rörliga bilder och medier i vid mening tar en allt större plats i människors konsumtionsmönster och därmed också i världshandeln understryker ytterligare det problematiska läget. Av de avläsbara tecknen att döma verkar vi dessvärre få dras med denna relativa olycka också en tid framöver.

Det grymma landet
mellan modernism och postmodernism
Reflektioner över 1970-talet

Mats Jönsson

Det är fråga om en sprickbildning mellan språk och verklighet, med spröda och bristfälliga relationer mellan hennes berättelse och filmens handling. [...] I språket får inga av hennes erfarenheter eller upplevelser plats. Det är något annat som pratar i hennes språk, något som påtvingats henne av krafter som är mycket starkare än hon själv.

(Joel Ohlsson/Per Odebrant)

Den amerikanske filmregissören Terence Malick har efter drygt tjugo års frånvaro från filmscenen nyligen fått svensk premiär med sin tredje produktion: *Den tunna röda linjen* (*The Thin Red Line*, 1998). Innan det långa uppehållet regisserade han 1978 *Himmelska dagar* (*Days of Heaven*). En fjärde produktion med arbetsnamnet *The Moviegoer* är inplanerad för år 2000. Innan filmkarriären överhuvudtaget tog fart hade Malick bland annat studerat på Harvard University och även undervisat i filosofi vid välrenommerade MIT (Massachusetts Institute of Technology). Denna akademiskt avancerade bakgrund gör honom till ett intressant exempel på hur filmskapare förhållit sig till den teoretiska debatten i USA. Framförallt gäller det den debatt som förekom runt produktionen av hans mest kända verk, *Det grymma landet* (*Badlands*, 1973).

Denna debutfilm, som Malick även producerade och skrev manus till, är ett känsligt porträtt av USA. Den återger nationens öde utifrån två unga och alienerade individers desillusionerade perspektiv: James Dean-kopian Kit Carruthers och dennes femtonåriga flickvän Holly Sargis (Martin Sheen och Sissy Spacek). Filmens version av denna verklighetsbaserade historia kan å ena sidan beskrivas som en modernistiskt influerad kommentar till de myter och idiom som präglade USA vid denna tid. Å andra sidan

kan den också uppfattas som ett närmast postmodernistiskt försök att montera ned nationens värderingar. Det intressanta med filmen är med andra ord att den i "det grymma landet" mellan modernism och postmodernism dels *ser tillbaka på* amerikansk historia utifrån en modernistiskt självrefererande historieskrivning, och dels *blickar framåt* utifrån en postmodernistisk synvinkel som problematiserar och stör massmediernas bild.

Handlingen i filmen kretsar uteslutande kring de två huvudrollskaraktärerna. De blir förälskade i varandra och flyr Hollys hemstad efter att ha mördat hennes fader. Planlöst irrar de runt i det amerikanska landskapet och upplever inledningsvis några korta och rofyllda perioder av skenbart lugn. Under den fortsatta odysseen kantas framfarten av ett flertal mord, vilket får till följd att de blir efterlysta över hela den amerikanska mellanvästern. När Holly till sist väljer att ge upp, bestämmer också Kit sig för att självmant överlämna sig till lagens långa arm. Därigenom tror han sig bibehålla och förstärka mytologiseringen av sig själv. Filmen slutar som den började med Hollys naiva berättarröst. Cirkeln sluts med andra ord i såväl handling som berättande. Holly säger att hon numer bor med sin advokat och hon informerar oss även om att Kit, när han slutligen fick sin dödsdom, sov i rättssalen.

Det inledande citatet är taget från en artikel om filmen som Joel Ohlsson och Per Odebrant skrev för *Chaplin* 1978. I denna karaktärisering av Spaceks roll ringar de båda skribenterna in filmens underförstått kritiska hållning, samtidigt som de poängterar språkets centrala roll i filmens handling. I sin betoning av dialektiken mellan språk och verklighet, relationerna mellan berättelse och handling samt krafterna som påtvingas språket, belyser artikeln några av den teoretiska debattens mest centrala frågor under perioden. Insikten om att Spaceks berättelse hyser "spröda och bristfälliga relationer" samt att hon efter hand inser att det är "något annat som pratar i hennes språk", innebär dessutom att artikeln i viss mån diskuterar filmen utifrån vad man skulle kunna uppfatta som ett postmodernistiskt perspektiv; ett perspektiv som fokuserar "sprickbildningen mellan språk och verklighet". De brytpunkter artikeln exemplifierar återfinns i "sprickan mellan verklighetens verklighet och massmarknadskulturens verklighet", och sprickbildningar tas följaktligen kontinuerligt upp i texten som relevanta exempel på hur amerikansk filmproduktion på 1970-talet återgav nationens samtid, dåtid och framtid. Men därmed inte sagt att det är en homogen eller

universell idé om fullständig kollaps av det amerikanska samhället som Ohlsson/Odebrant utläser i filmen. Snarare diskuteras olika element utifrån ett flertal olika synvinklar, som alla har den enskilde individen i centrum. Artikeln blir en skriven pendang till Malicks egen kritik i filmen.

Gränsen mellan modernism och postmodernism som filmen och artikeln skulle kunna anses beskriva, betraktas dock inte alls som en självklarhet av ett flertal teoretiker – av många ses den inte ens som en önskvärd eller trovärdig skiljelinje. Den politiske filosofen och sociologen Alex Callinicos har till exempel hävdade att också modernismen alltid omhuldat det som vi förbinder med postmodernismen, och han hävdar att postmodernismens ifrågasättande av objektivitet, självhävdelse och neutralitet bara är en medveten efterkonstruktion vars mål framförallt varit att ställa den egna teoriapparaten mot modernismen. Detta är en intressant iakttagelse när det gäller *Det grymma landet*, eftersom filmen kan sägas utgöra gränsen – en gräns som den självmedvetet också begrundar – mellan modernismens autonoma representationer å ena sidan och postmodernismens fragmenterande dekonstruktioner å den andra. Det är möjligtvis som Callinicos hävdar – postmodernismens idéer har kanske alltid funnits implicit förankrade i modernismen – men trots, eller kanske just på grund av, detta utgör filmen ändå ett ytterst intressant gränsland.

Förutom Malicks nära relation till tankegångar hos Frederic Jameson och Susan Sontag, kan de intellektuella influenserna bakom filmens tematik – vilka är betydande – främst hämtas från den franska strukturalismens och poststrukturalismens läger, där namn som Michel Foucault, Jacques Derrida, Roland Barthes, Jean-François Lyotard, Gilles Deleuze, Félix Guattari och Jean Baudrillard utgör grundstommen. Malick var med all sannolikhet genom sin filosofiska och akademiska bakgrund väl insatt i dessa teoretikers idéer. (Flertalet av dem hade för övrigt börjat gästföreläsa vid amerikanska universitet i slutet av 1960-talet.)

I sina utvärderingar av det modernistiska begreppet påpekade exempelvis Michel Foucault i gränsen mellan 60- och 70-tal att relationen mellan djup och yta – mellan det som syns och det som är höljt i det fördolda – var det mest tydliga särtecknet i den modernistiska dialektiken vid denna tid. Hans diskussioner kring diskursens maktfullkomliga osynlighet blir i Malicks film en intressant parabel att länka till handlingens uppgivna dystopi. Huvudrollskaraktärernas oförmåga att undvika samhällets styrande normer

är nämligen ett centralt tema filmen igenom. Samhällsnormer rörande bland annat disciplin, lära, ritual och bestraffning är enligt Foucault några av de osynliga verktyg och praktiker som både utgör och vidmakthåller maktdiskursens kontroll över individen; en träffsäker beskrivning av de unga följeslagarnas öde i *Det grymma landet*.

Vidare kan möjligtvis vissa likheter med Jean-François Lyotards idéer kring ”språkspel” också återfinnas i filmens beskrivning av Holly Sargis. Hennes sublimes försök att tala inåt – mot gommen så att ingen annan kan höra eller läsa dessa meningar – innebär att hon skapar ett personligt och nytt sätt att konstruera språk. Genom voice-over informerar Spaceks karaktär oss om hur detta går till, utan att vi får möjlighet att förstå vad hon egentligen menar eller hur hon uttrycker sig. Ohlsson/Odebrant uppmärksammade de postmodernistiska undertonerna i detta språkspel när de påpekade att Sargis ”är fången i sitt eget språk och hennes uppgivenhet och likgiltighet förefaller till stor del styrd av och orsakad av ett språk som korrumperats av olika former av massmedia.” I en recension strax efter premiären i USA slog den amerikanske filmkritikern John Simon fast att från en position utanför handlingens ramar fungerar Hollys lugna och självreflexiva berättarröst som en nödvändig motvikt till det annars ytterst turbulenta handlingsförloppet. Hon berättar för oss från en position bortom ”det grymma land” filmen beskriver. Den metafilmiska och påtagligt filosofiskt laddade scenen med Sargis ”språkspel”, kan därför möjligen uppfattas som Malicks egen intellektuellt konstruerade reflektion över hur språket (det talade såväl som det filmiska) ständigt undviker att bli infångat och fullkomligt förståeligt. Hans slutsats verkar utmynna i att vi alla behöver ett individuellt konstruerat språkspel om vi skall lyckas fly eller undvika de massmediala diskursernas osynliga och ideologiska dominans – och vi måste framförallt göra detta om vi skall kunna bli förståeliga för oss själva. Det är nämligen först efter att Sargis konstruerat sitt inre språk som hon bestämmer sig för att inte längre fortsätta flykten med Carruthers.

Jean Baudrillard är i detta sammanhang ytterligare en filosof som kanske kan vara användbar, eftersom hans teorier kring hypertexter och massmedier också kan länkas till filmens tema. De bilder filmens par har fått av sin historia och sin samtid är nämligen mer verkliga för dem än de själva någonsin verkar bli för varandra. Deras bristande verklighetsuppfattning är orsakad av fiktiva eller medierade bilder, och deras på myter uppbyggda

tankar om verkligheten kan därför inte skiljas från verkligheten själv. Med Baudrillard's ord skulle man kunna säga att deras bilder av verkligheten har blivit modeller som både ersätter och bestämmer denna verklighet för dem. Ett förhållande som Ohlsson/Odebrant för övrigt också poängterar och betonar: "Världen ges ingen definition utan det är Kit och Holly, som med hjälp av de redskap massmarknadskulturen tillhandahåller försöker definiera världen." Filmens unga par använder följaktligen ord och begrepp som sällan är deras egna. De språkbruk de efter hand utvecklar, distanserar dem bara ytterligare från varandra. Något Malick beskriver med hjälp av en genialt sparsmakad monolog från filmens ödsliga Badlands. Holly berättar-röst förknippar i scenen detta område – detta territorium – med en påtaglig "loneliness". På detta säger hon att Kit lite mästrande och i förbigående svarat att det förmodligen var ordet "solitude" hon menade. Kan en begynnande, språklig såväl som mänsklig, klyfta mellan två individer återges bättre eller mer polysemiskt?

Duons oförmåga att följa sina egna begär – sitt eget språk – begränsas alltmer ju längre in i handlingen vi kommer; ju längre in i "det grymma landet" vi hamnar. Denna oförmåga orsakas framförallt av maktens kontroll över dem. Holly Sargis beslut att sluta fly innebär ju samtidigt att hon ger vika för samhällets förväntningar och krav på henne. Därför är just *skillnaden* mellan den enskildes begär och den politiska makten någonting som också är centralt i filmen. Denna skillnad har en annan av de franska tänkarna, Gilles Deleuze, ofta diskuterat. Hans teorier kring skillnadens betydelse kan kanske främst länkas till Malicks film genom de idéer han tillsammans med psykoanalytikern Félix Guattari framlagt rörande territoriets funktion och natur. För om man ser "det grymma landet" mellan modernism och postmodernism som ett sådant territorium, blir Deleuze/Guattaris tankegångar intressanta. De menar nämligen att man måste fly hämmande eller hotande sociala och/eller intellektuella strukturer. Dessa strukturer uppfattas som någonting som kan liknas vid geografiska territorier som vi hela tiden måste undvika; ett symboliskt scenario som, även det, är en bra beskrivning på vad *Det grymma landet* handlar om. Det tragiska i filmen är dock att de två unga individerna aldrig inser vad det egentligen är de försöker fly från. Och inte heller vad de flyr till. Eller som Ohlsson/Odebrant konkluderar i sin artikel: "Flykten framställs inte som från något specifikt utan till något obestämt."

Orsaken till att man uppfattar filmens mångbottnade symbolik och tematik som så tydligt teoretiskt och filosofiskt förankrade kan naturligtvis främst härledas till Malicks egna filosofiska bakgrund. I sitt sätt att implementera samtidens teoretiska debatt i *Det grymma landet* lyckas han nå längre än filmens eget begränsade "territorium"; han lyckas placera såväl oss åskådare som de två huvudrollskaraktärerna bortom det fiktiva men imaginärt gripbara "Badlands" som berättelsen antingen befinner sig i, är på väg emot eller bort ifrån. Den av samtida filosofi påverkade kritik av det amerikanska samhället som framförs i filmen – och som de svenska kritikerna å sin sida framför i artikeln – kan därför ses som en första ansats till ett mer postmodernistiskt perspektiv, där självreferentiella uttryck från en modernistisk plattform efter hand utmynnar i en dekonstruktion á la Jacques Derrida. Resultatet blir en oundviklig upplösning av personligheter, självbilder, ideologier, relationer, myter och – inte minst – språk.

Kontentan av Malicks berättelse blir därför att den enskilda människan inte längre kan hantera omgivningens sätt att relatera till henne. Hon kan inte längre tro på något annat än fragmenterade eller massmediala omskrivningar av sitt jag, av verkligheten och av historien. Inget är vad det synes vara, och därför slås allting sönder, för att ånyo, i förändrad form, byggas upp igen. Medan Spaceks karaktär slutligen vänder sig inåt med hjälp av ett privat språk och därigenom med en undfallande och passiv attityd uppgivet accepterar samhällets normer, försöker Sheens karaktär fly detta samhälle. Därefter försöker han förstöra det. När inte ens detta hjälper går han, ironiskt självmedveten, mot sin egen destruktion, för att på så sätt i alla fall lyckas med bedriften att konstruera myten om sig själv. Fascinationen för honom är tydlig hos alla de poliser och militärer som vaktar honom före transporten till fängelset. Han ses som en ny västernhjärte, en ung rebell, en outsider – han blir den Andre mot vilken alla de övriga individerna i filmen kontrasterar sin egen identitet. Han blir därmed sin egen myts skapare; en parodisk men tragisk fågel Fenix som reser sig ur elektriska stolens aska; han lyckas slutligen – med livet som insats – dekonstruera sig själv. Filmen avslutas med att en av poliserna reflekterande och välvilligt säger till Caruthers: "Boy, you are quite an individual, Kit!", varpå denne sarkastiskt och självironiskt svarar: "Do you think they'll take that into consideration?". Skillnaderna mellan individ och samhälle, mellan uppror och kontroll, mellan personligt uttryck och accepterat språk, mellan fragmentering

och autonomi, utkristalliseras och koncentreras här av Malick till en enda avslutande, (själv)ironisk mening som dessutom uttrycker hela ideologin.

Det grymma landet är som en gräns från vilken man har möjlighet att vända sig åt två olika håll. Å ena sidan mot ett modernistiskt självbetraktande som utmanar representationens förmodade objektivitet, en riktning som innebär en återvändo till gamla myter och idéer; å andra sidan kan man acceptera de stora berättelsernas och ideologiernas död, vilket får till följd att man bejakar en postmodernistisk fragmentering som med hjälp av sublimes språkspel och ständiga dekonstruktioner av individ såväl som av samhälle, blickar fram mot nya perspektiv. Det ”grymma land” filmen både utgör och beskriver blir oavsett val av riktning ett symboliskt och geografiskt territorium vars positioner och betydelser aldrig blir kända förrän efter det att man passerat eller flytt dess område. Filmen kan därför ses som ett filosofiskt kalejdoskop över det moderna Amerika; ett audiovisuellt inlägg i debatten på 1970-talet som synliggör Malicks version av USAs nutidshistoria. Den är ett fiktivt gränsland där återgivningen på en och samma gång konstrueras, rekonstrueras och dekonstrueras; den blir en gräns utan gränser – ett gränslöst territorium. Frågan är dock varför detta territorium utvecklades till ett sådant grymt land. Är det människorna som gjort det till detta? Eller är det landet som format den mänskliga grymheten? Oavsett vad man svarar, så gör det faktum att dessa frågor överhuvudtaget ställs *Det grymma landet* till ett fullgott exempel på hur filmproduktionen i Hollywood utvecklades vid denna tid. Filmen återger och inbjuder nämligen till reflektioner – det vill säga, såväl till återspeglingar som till överväganden. Det verkar som om Malick vill att vi skall tänka på vad vi ser, medan vi betraktar våra tankar

Ögat som spårhund

Balázs och uppmärksamhetens estetik

Ingegerd Källström

Béla Balázs' filmestetik är präglad av den längtan efter konstnärlig förnyelse som utmärker tio- och tjugotalens avantgarde. Det konstnärliga avantgardet under denna omvälvande tid gör revolt mot den gamla kulturens inflytande och söker nya vägar för att uttrycka tidens erfarenheter. Ropen efter en ny *sensibilitet* inom konsten och ett nytt sätt att se på tillvaron får enligt den ungerske filmteoretikern Béla Balázs sitt gensvar i filmen. Och paradoxalt nog är det utvecklingen av den fotografiska bilden som till viss del framtingar förnyelsen inom bildkonsten. Måleriet kunde inte konkurrera med fotografiet när det gällde att efterlikna verkligheten utan sökte sig nya uttrycksformer.

Ropen efter ett nytt seende får inte bara sitt gensvar i filmen utan blir i allra högsta grad en angelägenhet för filmkonsten att ta itu med. Den fotografiska bildens ofrånkomliga reproduktion blir ett problem för dess konstnärliga erkännande och tvingar fram en "olikhetens" estetik, där skillnaden mellan verklighet och bild är det väsentliga. *Uppmärksamheten* som estetiskt begrepp syftar på Balázs' tankar om ett förnyat seende som tvingar oss att se *mer* än bara ytan.

Det som från början fängslade mig hos Balázs var hans fascination för bilden och tillit till filmens förmåga att synliggöra människan. Men varför denna fascination för bilden? Kan bilden förmedla något vi annars skulle missa? Författarinnan Kerstin Ekman har i ett avsnitt ur *Rövarna i Skuleskogen* (1988) lyckats formulera den fascination för bilden som jag vill diskutera. Huvudpersonen i texten, Skord, råkar vara ett troll, men jag tror inte läsaren behöver ha några problem med identifikationen.

Han klättrade opp på en sten ovanför den djupa tjärnen och satte sig att se ner i vattnet. Då fick han syn på en fågel som svävade därnere. Den hade stora utbredda vingar – det var en vråk. Den var fångad i sjöns klara vatten och ryttlade bara

omärkligt med vingarna för att hålla sig svävande mellan botten och den släta ytan. Skord ville stiga ner till den.

Han tog av sig sina paltor och la dem i gräset och han som aldrig förr badat eller tvättat sig av fri vilja sänkte sig nu i vattnet som var kallt som flytande is. Han la sig på rygg och ryttlade sakta med armarna som om de vore vråkvingar. Då fick han syn på vråken ovanför sig i himlen. Strax kände han hur kallt det var och att blodet hade frusit till sten i hans huvud och mage. Han sprang upp igen.

Vråken på himlen var bara en vråk. Men vråken i tjärnen hade varit en bild och den hade haft stor makt över honom.

Det som fascinerar mig i texten är bildens makt. Varför blir *bilden* av vråken en större upplevelse för Skord än den verkliga fågeln? Vad är det egentligen han ser? Vad är det bilden lyckas förmedla utöver själva fågeln? I författaren Hans Ruins *Poesiens mystik* (1935) finns ett referat av den grekiske filosofen Plotinos, som kanske förklarar något av gåtan: "I 'Enneadernas' femte bok utlägger Plotinos, huru skönheten, i det den ingår i stenen eller vilket sinnligt material som helst, inte förmår bevara sin renhet eller fullt motsvara artistens vilja. 'Konsten har därför en skönhet, som är större och sannare än den som ingår i de yttre objekten'."

Bilden av vråken blir för Skord skönare än den verkliga vråken i himlen. Fågeln är "fångad i sjöns klara vatten" som en målning eller filmbild är fångad på duken. Skords upplevelse påminner om en filmupplevelse. Men vad är det han ser?

I *Poesiens logik* (1899) framför författaren och filosofen Hans Larsson den intressanta tanken att konsten ger oss en *blick*, vilket förvandlar konstverket till något mer än bara ett objekt: "Och konstverket är ej blott ett objekt utan ock ett subjekt, ett öga, vari det sedda återspeglas." Kanske är det denna *blick* som fångar Skord när han stannar upp och betraktar fågeln som svävar i vattnet. Och han får lust att stiga ner till den! "[H]an som aldrig förr badat eller tvättat sig av fri vilja sänkte sig nu ner i vattnet som var kallt som flytande is."

När Skord stiger ner i tjärnen och ryttlar med armarna i vattnet uppstår en identifikation med fågelns ryttlande av vingarna. Återigen finns en parallell till filmupplevelsen och den intima identitet mellan åskådaren och filmens huvudperson som kan uppstå. Men vad är det Skord ser och vad förmår bilden förmedla utöver själva fågeln? Kanske identifierar sig Skord med vråkens frihet och tyngdlösheten i flykten. Kanske är det sin *egen längtan* Skord ser och ger sig hän synen genom att konkret stiga ner i den.

Skord och bilden blir ett, men bara för ett ögonblick. I *Poesiens mystik* skriver Hans Ruin att människan inte finner sig själv genom själviakttagelse, ”utan genom att hänge sig åt ’bildernas’ värld, vari hon kan läsa sitt inre och se upplivat och format det som hon fåfängt farit efter i sina akter.” När fiktionen bryts, vilket är nödvändigt, kommer Skord till självinsikt och insikt om bildens makt. Makten att kunna flyga i en vattenspegling.

Ordet *bild* har en intressant etymologi i sammanhanget. I *Bildanalys* (1985) ger Torsten Weimarck en etymologisk översikt och sammanbinder ordets två till synes helt olika ursprungsbetydelser, ”likhet” respektive ”klyva”: ”likheten med det ursprungliga föremålet eller fenomenet skapas genom att klyva detta, dela det i två identiskt lika delar, och därmed skapa en dubbelgångare, en tvilling.” Tvillingtemat är intressant om man därmed inbegriper även betraktaren. Det finns en koppling till Skord och vråken i de etymologiska bibetydelser som tillskrivs ordet: ”skuggbild”, ”drömbild” eller ”spegling i en vattenyta”. Weimarck beskriver vidare den identifikationsproblematik som vi känner igen från filmupplevelsen och här är betraktaren inbegripen: ”Bilden är alltså förbunden med sitt objekt genom likheten, en likhet av sådan dignitet att betraktarens identifikation av dem båda stundom kan bli total.”

Tanken att konstverket också är ett *öga* som ger oss en blick, har en parallell i Balázs’ filmestetik. Filmen har enligt Balázs revolutionerat konsten genom att upphäva den fixerade distansen mellan åskådaren och bilden som hittills varit betraktandets villkor. ”Kameran tar mitt öga med sig. Mitt in i bilden”, skriver han i *Der Geist des Films* (1930). Det uppstår en identifikation mellan åskådaren och filmens gestalter som, med Hans Ruins ord, kan uttryckas som en *hängivelse* åt bildernas värld. Balázs skriver:

Kameran tar mitt öga med sig. Mitt in i bilden. Jag ser tingen som filmen ser dem. [---] Jag ser med Romeos ögon upp mot balkongen, och med Julias ögon ner på Romeo. Min blick och mitt medvetande, identifierar sig med filmens personer. Jag ser detsamma som de ser från sina respektive ståndpunkter. Själv har jag ingen. Jag följer bara med, jag flyger, jag dyker, jag rider med. Och när någon i filmen ser en annan in i ögonen så ser han, från filmduken, mig in i ögonen. [---] I detta upphävande av åskådarens inre distans visar sig för första gången sedan århundraden av feodal och borgerlig konst en radikalt ny ideologi.

Den längtan efter konstnärlig förnyelse som präglar avantgardet har sin grund i en kulturkritik. I *Der sichtbare Mensch* (1924) ger Balázs uttryck

för en kritik av ordets kultur, som enligt honom förändrat våra liv och gjort människan osynlig inför sig själv och andra. "[...] i ordets kultur har själen nästan blivit osynlig", skriver han, och menar att den abstrakta kulturen har orsakat att vi försummat andra uttrycksformer som exempelvis kroppsspråket. I filmen ser Balázs en helt ny visuell kultur som kan synliggöra människan.

Balázs' kulturkritik har beröringspunkter med de ryska formalisterna och en själsfrände i Viktor Sjklovskij. I "Literatura i kinematograf" (1923) beskriver Sjklovskij denna vår osynlighet inför varandra, som enligt även Balázs drabbat vår kultur:

Vi lever i en arm, tillsluten värld. Vi märker inte den värld vi lever i, liksom vi inte märker kläderna som vi bär. Vi flyger genom världen liksom Jules Vernes hjälte "i en kanonkula genom världsrymden". Men i vår kula finns det inga fönster.

Pythagoréerna har sagt att vi inte hör sfärernas musik därför att den pågår oavbrutet. Så hör människorna som lever vid havet inte vågornas brus, men vi hör inte ens de ord som vi säger. Vårt språk är utarmat, till hälften uttalade ord. Vi ser varandra i ansiktet, men vi ser inte varandra.

Världen har glidit ut ur vårt synfält, vi är nätt och jämt i stånd att känna igen tingen. Vi säger inte "Guten Tag" [från den tyska övers.] till varandra, utan "Tach".

Hela världen som vi lever i, husen, stolarna som vi sitter på, är inte påtagliga för oss, kvinnorna, som vi går arm i arm med, säger ... "Tach" till oss.

Kulturkritiken hos Balázs och de ryska formalisterna riktar sig i första hand mot det konstvetenskapliga etablissemanget och dess ovilja till förnyelse, men är också en genomgripande mänsklig insikt om en grundbrist i tillvaron. Sjklovskij utgår ifrån erfarenheten av en automatik i tillvaron som gör vardagen slentrianmässig och opåtaglig. Automatiken innebär att vi inte lägger märke till tingen omkring oss och framför allt att vi blir okänsliga och osynliga inför varandra. "Vi lever som överdragna med gummi", skriver Sjklovskij i "Literatura i kinematograf" och citerar några rader ur Tolstoj's dagboksanteckningar. "...Jag hade dammat av soffan och kunde inte erinra mig om jag hade gjort det... Det betyder, att om jag hade dammat så hade jag gjort det omedvetet... [---] ...Och vi tillbringar hela vårt liv i omedvetenhet, det är precis så som om det inte alls funnits." Om samma fenomen skriver Hans Larsson i *Poesiens logik*, ett tema som han utvecklar i senare skrifter. Hans Larsson talar om en grundbrist i tillvaron som han

kallar för en *glömska* eller en *sömn*. ”En sömn, en vanmakt, en brist på aktualitet [---], den grundbrist i tillvaron, varigenom det är sörjt för att träden icke växa in i himlen.” Denna grundbrist strävar enligt honom att ödelägga livet.

Konstens förmåga att ge förnyad aktualitet åt tillvaron är ett anspråk som förenar Balázs och formalisterna. Deras teoretiska ambitioner är präglade av en tillit och hoppfullhet inför den nya tiden och den nya konstens möjligheter.

Der sichtbare Mensch utkommer 1924, ungefär samtidigt som det sker en förändring av det kulturella klimatet i Tyskland. Inom måleriet brukar expressionismen sägas försvinna omkring 1924, då rörelsen hade blivit för välbekant för att behålla sitt inflytande som en avantgarde stil.

Flera konstnärer vände sig bort från den förvridna känslomheten inom expressionismen i riktning mot realism och kallblodig samhällskritik. Tendensen var inte tillräcklig specifik för att definiera en ny rörelse, utan trendbrotten kom att gemensamt benämnas *den nya sakligheten*. Som exempel kan George Grosz' och Otto Dix' vilda politiska karikatyrer nämnas. Deras målningar och teckningar är lika stiliserade som expressionisternas, men deras uppmärksamhet mot den sociala verkligheten i det samtida Tyskland särskiljer dem från rörelsen. Samtidigt blev fotografiet en alltmer betydelsefull konstform i Tyskland, särskilt under perioden 1927–1933.

Avantgarde-teatern tappade även den intresset för den extrema känslomheten i rollgestaltningen och ägnade sig mer åt att ironisera över den sociala situationen. Bertolt Brecht fick framgång mot slutet av 20-talet. *Verfremdungseffekten* var ett grepp i radikal motsats till den expressionistiska tekniken. Den nya sakligheten bryter in även inom litteraturen. Som exempel kan nämnas Alfred Döblins roman *Berlin Alexanderplatz* (1924).

Den nya sakligheten representerades inom filmen i en inriktning mot en större realism och social insikt som gjorde sig märkbar från 1925 och som fick sin ledande filmskapare i Georg Wilhelm Pabst, en regissör Balázs uppskattade mycket. *Die freudlose Gasse* (*Den glädjelösa gatan*, 1925) blev den film i vilken Pabst fann sin stil, en melodram som visade hur medelklassens nedärvt stränga moralnormer hastigt urholkats av den nya, ovana fattigdomen. *Die Büchse der Pandora* (*Pandoras ask*, 1929), Pabsts film om den gåtfulla nymfomanen Lulu, bygger på två pjäser av Frank Wedekind, *Erdgeist* (*Jordande*, 1895) och *Die Büchse der Pandora* (1904).

Wedekind var en föregångare till expressionisterna och Pabst ställdes inför utmaningen att överföra pjäserna till ett realistiskt plan. Wedekind såg i Lulu ett destruktivt kvinnligt monster och den lössläppta sexualiteten som ett hot mot samhället. Pabst upplevde henne helt annorlunda, för honom var Lulu symbolen för den befriade kvinnan, med samma rätt till sin sexualitet som mannen. Louise Brooks har beskrivit hur hon i sin rollgestaltning av Lulu fick hård kritik, inte bara av kritikerna utan också av filmteamet, för att hon inte kunde agera, eller snarare att hon inte agerade alls. Brooks naturlighet framför kameran, som Pabst medvetet ville uppnå, var ett trendbrott mot melodramens känslolösa gester och uttryck. I *Der Geist des Films* beskriver Béla Balázs hur de överdrivna känslouttrycken spelat ut sin roll, därför att kameran har kommit så nära.

Vad sedan ”av sig självt” visas i ansiktet, räckte till för kameran. Man har blivit naturligare eftersom kameran har kommit så nära. Men denna förenkling är dock inte bara en konsteknisk angelägenhet! Den är en väsentlig förändring av smaken, överhuvudtaget en genomgripande omsvängning i livsstilen. [---] Denna allmänna strävan till förenkling beror på skepsisen hos dagens generation mot de traditionella uttrycksformerna i feodal och gammalborgerlig anda. [---] Denna strävan till förenkling har funnit sitt tydligaste uttryck i den moderna filmen. Den har ryckt kameran närmare ansiktet. Kameran har på sitt sätt visat att det enkla inte alls är så enkelt.

Det är under Berlinperioden 1926–1932, som Balázs’ politiska engagemang är som aktivast. Balázs’ ideologiska resonemang i *Der Geist des Films* är präglade av marxismen och det dialektiska tänkandet. Filmen är enligt honom en konkret konst som gör motstånd mot abstraktionen i den kapitalistiska samhällssynen: ”Filmen spjärnar emot den mördande abstraktion som i kapitalismens anda har gjort ting till varor, värden till priser och människor till opersonlig arbetskraft. Genom närbilden har den fotografiska tekniken möjligheter till en närhetsrealism, som blir till en obönhörlig närvaro.”

Balázs’ filmestetik är i grund och botten en *uppmärksamhetens estetik*. Hos honom framstår själva iakttagandet som viktigt. ”Men varje uppmärksam iakttagelse, varje observation är ju redan en sådan överdrift. Redan iakttagelsen kan rycka en form ut ur den normala, urblekta, invanda anblicken och den får en kontur, en plasticitet, som den inte besitter i den alldagliga anblicken.”

Balázs' estetik är begränsad till stumfilmen, men denna begränsning utnyttjar han till förmån för en *bildens* estetik. I *Der sichtbare Mensch* gör Balázs en poäng av att vi får *se* skådespelarna tala på film utan att kunna höra dem:

I filmen är talet ett minspel och ett omedelbart-visuellt ansiktsuttryck. Den som *ser* det talade, erfar helt andra ting än den som hör orden. Även under talets gång kan munnen ofta visa mycket mer än vad orden kan säga. [---]

Det är en dålig regissör, som förväxlar filmen med pantomimen, och låter sina rollfigurer tiga för mycket. För tiganget är inte bara en fråga om avsaknad av akustik, utan av ett mycket innehållsrikt och iögonenfallande uttryck för ögat, som i filmen har sitt tillfälliga och sin särskilda betydelse. Och talet hör till de starkaste mimiska uttrycksmedlen som filmen besitter.

Balázs' misstro mot ordets kultur har en parallell hos de ryska formalisterna, om än inte lika polemiserande och ensidigt favoriserande av bilden. I samband med att Sergei Eisenstein i *Film Form* (1949) diskuterar ordets roll i filmen, citerar han författaren Ludwig Tieck:

...When a man begins to compare one object with another, he lies directly. "The dawn strews roses." Can there be any thing more silly? "The sun sinks into the sea." Stuff! ..."The morning wakes!" There is no morning, how can it sleep? It is nothing but the hour when the sun rises. Plague! The sun does not rise, that too is nonsense and poetry. Oh! If I had my will with language, and might properly scour and sweep it! Oh damnation! Sweep! In this lying world, one cannot help talking nonsense!

Tiecks frustration visar något av den komplexitet verkligheten rymmer när vi försöker beskriva den. För Balázs är verkligheten inte något givet och tillgängligt som automatiskt går att fotografera av. Verkligheten framstår för honom som *fördold*. Konstens uppgift beskriver han som att *demaskera* verkligheten. Det vardagliga och slentrianmässiga måste rubbas för att vi ska kunna se något mer och något nytt i tillvaron.

Filmens har enligt Balázs unika stilistiska medel för att synliggöra det som av olika anledningar ter sig osynligt för oss. Filmens främsta uttrycksmedel enligt honom är närbilden. I *Der sichtbare Mensch* beskriver Balázs närbilden som "filmens innersta sfär" och tillskriver närbilden en avslöjande förmåga:

Filmen fungerar som en lupp där de enskilda cellerna i livets vävnad kommer nära och åter låter oss känna det konkreta livets stoff och substans. Denna lupp visar dig sättet på vilket din hand smeker eller slår, något som du inte alls har givit akt på eller förstått. [...] Den röjer alla dina åtbörder helt naket, i vilka din själ blir synlig, och du känner inte igen den. Denna lupp kommer att visa din skugga på väggen, vilken du lever med, utan att lägga märke till.

Kameraobjektivet kan enligt Balázs aldrig vara objektivt, eftersom kameran utväljer ett särskilt motiv ur en särskild bildvinkel och därmed ger motivet en uppmärksamhet det inte vanligtvis besitter. ”Vi lägger inte märke till vår omgivning därför att vi vant oss vid att se den varje dag.” skriver Balázs, ”Vi ser bara att tingen existerar, inte deras gestalt. Vi ser dem inte, vi bara orienterar oss. Men den ovanliga synvinkeln lyfter tingens ansikte ut ur avtrubbnings dimma och gör dem påtagliga.”

Den avgränsade bildvinkeln synliggör något som tidigare varit osynligt. Bildvinkelns ovanlighet i sig, som tvingar betraktaren till ett avgränsat seende, fungerar enligt Balázs som ett sätt att demaskera verkligheten. ”I verkligheten ser inte alltid sällsamma saker sällsamma ut.” skriver Balázs i *Der Geist des Films*. ”Därför är kanske just tingens oansenlighet det mest gåtfulla hos dem. Om man anar att det är en maskering. Men plötsligt ser den vanligaste sak – ur en bestämd bildvinkel – så märkvärdig ut. Den verkar som en demaskering. Sådana bildvinklar förvandlar ögat till spårhund.”

Kvinnors minnen Tillbakablickar i Mai Zetterlings *Älskande par*

Mariah Larsson

Mai Zetterling regisserade sex långfilmer mellan 1964 och sin död 1994. Fyra av dessa filmer kännetecknas av att den linjära kronologin är uppbruten och att det förflutna skildras i så kallade flashbacks eller tillbakablickar. Nuplanet i Zetterlings debut, *Älskande par* från 1964, är förlagt till en förlossningsklinik, där tre kvinnor väntar på att föda sina barn. Genom tillbakablickar berättas deras bakgrundshistorier. Nästa film, *Nattlek* (1966), handlar om en man som återvänder till sitt barndomshem för att gifta sig. I det stora huset återupplever han sin problematiska barndom och filmen skildrar hans uppgörelse med det förflutna.

Zetterlings av sin samtid hårt kritiserade filmatisering av *Doktor Glas* (1969) placerar titelgestalten i sextiotalets Stockholm där han åldrad och starrögd ser tillbaka på händelserna vid sekelskiftet. I *Amorosa* (1986), Zetterlings sista film, utgår berättelsen om Agnes von Krusenstjerna från ett av hennes anfall av mentalsjukdom i Venedig. Sedan får vi ta del av författarinnans liv i långa tillbakablickar. I *Älskande par*, *Doktor Glas* och *Amorosa* är nuplanet tämligen statiskt – större delen av händelserna äger rum i det förflutna. I *Nattlek* däremot, används tillbakablicker aktivt för att lösa de problem som finns i nuet.

Bruket av tillbakablickar genom filmhistorien analyseras utförligt i Maureen Turims *Flashbacks in Film: Memory and History*. Trots att tillbakablicker kan ha en tendens att skapa en distans mellan åskådaren och filmen på grund av att den bryter det linjära förloppet och disponerar om tiden, är ofta även motsatsen sann: genom att ge åskådarna tillgång till en persons minne ökar förståelsen för, och medkänslan med, den personen. I *Flashbacks in Film* ställs den klassiska Hollywoodfilmens användande av tillbakablicker mot dess funktion inom den europeiska och den japanska filmen.

Turim menar att det är problematiskt att tala om filmisk modernism eftersom å ena sidan är filmen i sig ett av modernismens uttryck och hör till det moderna, å andra sidan lutar sig filmmediet tillbaka på konventioner som utarbetats av artonhundratalets populära uttrycksformer; melodram-teatern och litteraturen. Under tjugotalet i Europa kopplades tillbakablick- en samman med olika filosofiska och psykologiska teorier om minnets funktion och mening. Man kan skönja två impulser under den här tiden: dels ett aktivt utmanande och utvecklande av redan etablerade cinematiska konventioner, dels att detta på samma gång sker inom ramen för melodra- matiska och episka traditioner. Turim ser den europeiska användningen av tillbakablickar efter andra världskriget som en fortsättning på den avant- gardistiska filmens experimenterande under tjugotalet.

Eftersom tillbakablicken belyser och aktualiserar saker som subjektivitet, minne, historia och sanning, har den fått fungera som en komponent i det modernistiska projektet inom filmmediet. Ett exempel på hur den kan nyttjas i ett utforskande av det traumatiska minnet är Alain Resnais' *Hiroshima mon amour* (1959). I Akira Kurosawas *Rashomon* (*Demonernas port*, 1950), utgör tillbakablickarna ett led i en strategi för att relativisera sanningsbegreppet. Svenska filmer som Zetterlings *Nattlek* och Ingmar Bergmans *Fängelse* (1947) och *Smultronstället* (1957) problematiserar, enligt Turim, förhållandet mellan verkligheten och den subjektiva erfarenheten.

I den klassiska Hollywoodfilmen har vissa konventioner utvecklats för att signalera en förflyttning i tiden. En övertoning snarare än ett klipp, ofta från en närbild på personen som minns eller berättar, en voice-over som fortsätter en bit in i tillbakablickens och en förändring av musiken, ger tydligt besked om att en förflyttning i tiden håller på att hända. Ett aktuellt exempel på hur dessa signaler används är James Camerons *Titanic* (1997), där övergången från nutid till 1912 sker under en åkning runt vrakets för genom en övertoning till det nybyggda skeppet vid kajen i Southampton med den gamla Roses röst som voice-over.

Tillbakablickens kan alltså på så vis användas för att förstärka identifikationen med personerna som minns i den klassiska, amerikanska filmen. I exempelvis melodramfilmen kan den öka publikens medkänsla och sympati, och i en deckarfilm eller film noir avslöjar den det förflutna. Den biografiska tillbakablickens – vars mest kända manifestation torde vara Orson

Welles *Citizen Kane* (1941) – undersöker eller berättar om en fiktiv, berömd persons liv.

I *Älskande par* tjänar tillbakablickarna olika syften. Ett praktiskt syfte är att till ett hanterbart långfilmsformat komprimera de sju band den litterära förlagan, Agnes von Krusenstjernas romansvit *Fröknarna von Pahlen* (1930–1935), består av. Filmen *Älskande par* börjar med att en av huvudpersonerna, Angela, tas in på förlossningshemmet, och under hennes väntetid utspelar sig sedan hela filmen, där delar av romansviten berättas i tillbakablickar. Den slutar med en fryst och inramad bild på Angelas nyss framfödda barn. Boken *Älskande par* är romansvitens femte del, där det midsommarfirande som är höjdpunkten i filmen skildras. Zetterling har emellertid använt sig av personer och händelser från alla sju böckerna. Angelas barndom behandlas i den första boken, *Den blå rullgardinen*, bröllopet berättas det om i den sjätte boken, *Bröllopet på Ekered*, och hela sviten slutar med att Angelas barn föds.

Böckernas centralgestalt Angela von Pahlen är densamma, men naturligtvis har det i det närmaste överskådliga myllret av människor och händelser reducerats kraftigt och många karaktärer som ges stort utrymme i sviten får stå tillbaka som marginella bifigurer. Trots dessa anpassningar, är tillbakablickarna ett effektivt sätt att skildra några nyckeltilldragelser i en eller flera personers liv där nuplanet fungerar som sammanhållande ramberättelse. De långa ellipserna blir på detta vis välmotiverade eftersom vissa upplevelser är starkare och fastnar i minnet, andra försvinner i glömska eller återkallas inte lika ofta.

Ett annat syfte med tillbakablickarna i *Älskande par* är att skapa närbilder av tre kvinnor, deras personligheter och liv. Tillbakablickarna med sin subjektiva karaktär ger åskådaren tillgång till inre bilder och personliga minnen. Både kvinnorna och de män som figurerar mer eller mindre perifert har i filmen tecknats skissartat, men tillträdet till de tre huvudpersonernas bakgrundshistorier fyller skisserna med fördjupat innehåll.

Den inledande tillbakablickarna visar begravningen av Angelas far. Återkommande klipp tillbaka till nuplanet, där Angela ligger i sjukhussängen, styckar upp sekvensen. Ljudet fungerar associativt, som det som sätter igång Angelas minne. Sekvensen föregås av en scen där läkaren Jakob Levin och hans kollega lämnar sjukhuset till kyrkklocksklang, raljerar över ”fruntimren”, vevar igång sina bilar och kör därifrån. Filmen klipper till

Angela. Klockorna hörs fortfarande, och ljudet av bilarna avlägsnar sig. Under en åkning in mot hennes ansikte, hörs en lätt lismande röst som säger: ”Och när vi nu överlämnar vår käre vän...” En övertoning från Angelas ansikte till en liten flicka med samma blonda hår, svartklädd och med smäckra björkar bakom sig, signalerar att detta är Angela som barn på begravning i en tillbakablick. Av prästens ord förstår vi att hon har blivit föräldralös.

Den inledande åkningen och ljudet av kyrkklockor som är detsamma i nuet och i det förflutna, antyder starkt att detta är hennes personliga minne. Situationen hon befinner sig i – väntan, ensamheten, ljuden hon hör – framkallar detta minne. De två första scenerna i tillbakablickens utspelar sig i en björkskog. Med sin komposition av svart och vitt med björkarna i bakgrunden och de svartklädda gestalterna med sorgflor framför ansiktet har scenerna något surrealistiskt eller drömligt över sig. De skarpa skillnaderna mellan svart och vitt var något som Zetterling återkom till och vidareutvecklade i fantasi- och drömsekvenserna i *Doktor Glas*, där ett överexponerat, kontrastrikt foto signalerar sekvensens karaktär av dröm eller ”inre syn”.

Eftersom ljuden ständigt medierar mellan nu och då, förstärks intrycket av något som sker inom Angela, ett återupplevande av det förflutna. Att det i sekvensen emellanåt klipps till Angela i nuplanet, påminner åskådaren om att det är just ett personligt minne. Det första klippet tillbaka till filmens nutid sker abrupt och föregås av ljudet av en dörr som öppnas, som om Angela blev avbruten i sina hågkomster när sköterskan kommer in i rummet.

Även om Zetterling i *Älskande par* använder sig av vissa av de klassiska konventioner som Turim beskriver, finns det en del skillnader: tillbakablickens berättar initialt inte en historia, utan är snarare i form av en tablå, där det visuella – björkarna och de svartklädda gestalterna – verkar överordnat själva informationen som tillhandahålls. Den ständiga parallellklippningen mellan skeendet i det inre och skeendet i det konkreta nuplanet, styckar upp händelseförloppet. Trots att sekvensen berättar en sammanhängande historia (efter sin fars död är flickan föräldralös, släktingarna diskuterar över hennes huvud vem som skall ta hand om henne, men problemet löses först med Petras frivilliga erbjudande), serveras den i små portioner.

Det verkar som om den tillbakablickens paradox som Turim konstaterar ligger inneboende i den här sekvensen. Å ena sidan är det ett subjektivt återupplevande av det förflutna som enligt Turim skulle kunna öka vår närhet till och kännedom om Angela. Åkningen in mot ansiktet skulle förstärka detta. Å andra sidan bryter den upp kronologin och i sin tablåform ger den inte åskådaren tid att verkligen komma henne nära. Samtidigt är den kanske också lite för starkt subjektiv. Den inledande, drömlika miljön samt det faktum att tillbakablickens tämligen konsekvent är genomförd ur barnets perspektiv skulle kunna distansera åskådaren snarare än öka den emotionella inlevelsen.

Hur det subjektiva, i olika sammanhang, kan vara både identifikationsförhöjande och distanserande, kan illustreras med två exempel från helt skilda filmer. Innan den gamla Rose har börjat berätta sin historia i *Titanic*, ser hon vrakets förfallna matsalsentré på TV-skärmarna i den lilla kabinen. I en kort glimt visas så dörrarna hur de såg ut när hon befann sig ombord. Filmen klipper till en närbild av Rose, hur hon slår handen för munnen och ger ifrån sig ett litet ljud. Den korta tillbakablickens har en stark subjektiv prägel – minnena verkar välla över Rose, i det närmaste övermannar henne, och detta är både chockartat och plågsamt.

I *Hiroshima mon amour*, finns en liknande glimt i början, då den kvinnliga huvudpersonen iakttar sin sovande älskare och plötsligt klipps det in en bild av en död soldat på marken som ligger i samma ställning som den sovande mannen. Här ges ingen förklaring till bilden förrän långt senare. Det subjektiva i båda exemplen är lika starkt – traumatiska minnen som överfaller huvudpersonerna utan att de riktigt kan värja sig. Men i *Titanic* är minnesbilden redan förklarad när tillbakablickens sker, i *Hiroshima* blir den en förbryllande bild utan sammanhang som öppnar mot en gåta vars lösning kommer gradvis genom filmen.

I *Älskande par* är det genom de konventioner som används tydligt att minnena ”sköljer över” Angela medan hon väntar mellan värkarna, men tillbakablickens klassiska form styckas upp och dess innehåll är inte explicit motiverat. Den enda förklaring sekvensen utmynnar i är orsaken till Petras roll i Angelas liv.

Däremot kan man se en tematisk, implicit motivering. Det görs en jämförelse mellan Angela nu och Angela då. Parallellen ligger i att båda två är ensamma, isolerade från omvärlden. Den vuxna Angela är konkret och fy-

siskt förvisad till en väntan på egen hand i ett rum. Barnet är omgivet av människor som inte ser henne, inte lägger märke till henne som person, och som bara samtalar om henne som ett problem att lösa. Det finns också en kontrast mellan det faktum att den vuxna Angela är omhändertagen och månad om på sjukhuset, medan omhändertagandet av den lilla flickan fram till slutet av sekvensen är ett problem som männen tämligen kallsinnigt och stelt försöker lösa i konferensrummet. Sköterskans ord och kuddpysslande ställs mot de vuxnas tafatta försök att nå barnet. Inte förrän Petra kommer in och tillkännager sitt beslut att ta hand om Angela, bryts flickans isolering och hon rusar in i Petras famn. Det följande klippet till sjukhuset, visar däremot Angela som i ett dunkelt ljus vrider sig i sängen. Nu är hon ensam i sina värkar och det finns ingen famn att vända sig till.

Älskande par är uppbyggd på så vis, att vi först presenteras för de tre huvudpersonerna: den tystlåtna och kontemplativa Angela, den förgrämda och elaka Adele vars foster är dött, och den bekymmerslösa Agda, som skuttar upp och ner i sjukhustrappan för att sätta i gång förlossningen. Sedan får vi i tur och ordning se glimtar från deras barndom och uppväxt.

Angelas tillbakablickar ges onekligen störst utrymme. Begravningssekvensen följs av hennes artonårsdag och sommarens vistelse på en hushållsskola. På hushållsskolan möter Angela erotiken i olika former: två hundar parar sig under flickornas psalmsång, hon svärmar för väninnan Stanny och blir utsatt för förförelseförsök av en av lärarinnorna. Den lesbiska lärarinnan framställs som psykiskt störd.

Återgången till nutiden sker därefter inte till Angela, utan vi hamnar hos Adele, som om det fanns något gemensamt mellan lärarinnan och den bittra Adele. Hos båda två finns ett traumatiskt inslag i barndomen: lärarinnan blev omhändertagen av fosterföräldrar, Adele blev socialt deklasserad då fadern dog. Adele tycks uppleva världen som en oförsonlig kamp där man inte kan lita på någon, allra minst männen. Fadern dog, hennes älskare övergav henne, hennes make strävar inte uppåt som Adele själv.

Att till och med kärleken har fått karaktär av smärta och hopplöshet hos Adele visas i den tillbakablick som skildrar hennes möte med älskaren. Med vetskapen om det döda barnet och den förestående operationen hoppar nuplanet Adele i panik ur sängen och springer i sin nattsärk genom sjukhuskorridoren. I parallella klipp visas hur hon springer genom skogen, längs en sjö, där älskaren sitter naken på en klippa. Fåglarna kvittrar ljud-

ligt. När hon fångas in av sköterskorna och kämpar mot dem, klipps det till deras omfamning. Adeles extatiska ansikte byts mot hennes förtvivilade drag, medan hennes tunga andhämtning och fågelkvittret ligger kvar på ljudbandet. Sekvensen avbryts av hennes hand som faller ner i vattnet och ett glas som krossas mot sjukhusgolvet.

Om Angelas hågkomster sker i något slags kontemplativ väntan och Adeles är ångestfyllda återupplevelser, är Agdas däremot av ett annat slag. Hon står inne i spädbarnssalen och fingrar på ett stycke tyg. Barnskriken och tyget får tjäna som förmedlare av barndomsminnet då flickan snattade en näsduk medan ett barn skrek i en barnvagn utanför affären. Den bekymmerslösa Agda stjälar naturligtvis med sig tyget från spädbarnssalen också.

Medan hon skuttar därifrån med magen i vädret hörs paradmusik och tillbakablicken visar hur hon blir bjuden på bakelser av en äldre man. Om inte associationerna gick lika snabbt till pedofili på sextioalet som de gör i dag, är scenens implicita mening ändå tydlig eftersom den inleds med ett skyltfönstertittande som påminner om det i *M*, Fritz Langs barnamördarhistoria från 1931. En mörk ironi kännetecknar skildringen och förebådar kommande obehagligheter. Medan Agda och den äldre mannen till festbetonad musik njutningsfullt äter bakelser, sitter vi och väntar på katastrofen.

När mannen slutligen i sin våning försöker utnyttja Agda, lyckas hon emellertid sprattla sig ur hans grepp och ta sig därifrån. Snarare än en otäck historia om ett sexuellt övergrepp, blir det Agdas första erfarenhet av tjänster och sexuella gentjänster. I nästa tillbakablick köpslår hon med sin fästman om allt hon vill ha i deras våning medan han försöker knäppa upp hennes blus.

I Angelas fall föregicks tillbakablickarna av närbilder på hennes ansikte, allra först till och med en åkning in mot ansiktet. När Agda står och fingrar på tyget i spädbarnssalen sker övertoningen från en bild på hennes hand. Det finns något av en karaktärsteckning i detta – i Angelas mer tystlåtna och tankfulla natur blir minnet en mer medveten och samtidigt subjektiv process. Hos Agda är det som om minnena mer fladdrar förbi, kanske är det inte ens hon som minns utan snarare en allvetande berättare som visar betraktaren ett par nyckelhändelser i hennes uppväxt? Samtidigt är det också som att Zetterling låter åskådaren vänja sig vid några olika typer av tidsövergångar. Från att ha beskrivit distinkta och personliga minnen kommer

den slutliga tillbakablicken att bli en ”film i filmen”, där midsommarfirandet visas.

Jag kan se ett tredje syfte med att använda tillbakablicken i *Älskande par*. Detta syfte kommer främst till uttryck i den sista, långa tillbakablicken där midsommarfesten, utbrottet av första världskriget och de händelser som leder fram till bröllopet mellan Stellan och Agda utspelar sig. Här överges det tidigare greppet att låta varje minnesgestaltning vara subjektiv och att klippa konsekvent mellan den som minns och den ihågkomna händelsen.

Trots att sekvensen inleds genom en övertoning från Angelas ansikte då hon rullar bort för att förlösas, sammanstrålar de tre kvinnornas livshistorier i den här tillbakablicken. Adele är gift med drängen på Eka, Tord Holmström; Agda sitter modell för Angelas kusin, Stellan von Pahlen; och Angela bor på Eka tillsammans med Petra. Även andra som har figurerat tidigare dyker upp här: Stanny, Angelas väninna från hushållsskolan, Stellan som var med på Angelas artonårsdag, och läkaren Jakob Levin från nuplans sjukhus.

Midsommarfirandet blir en brokig fresk mot en mörk och olycksbådande fond. Det kommande världskriget är närvarande i männens samtal under festen. Som åskådare vet man också att något annat väntar i framtiden. Maureen Turim skriver att tillbakablicken tenderar att ge uttryck för fatalism. Eftersom verkan visas före orsaken, blir känslan av oundviklighet stark. Åskådaren vet vad händelserna i tillbakablicken kommer att leda till. Eftersom de tre kvinnorna i *Älskande par* väntar på att föda, finns det ett slags förväntan redan från början att vi skall få se hur de blev gravida.

På midsommarfesten möter både Angela och Agda de män som gör dem med barn. Sekvensens inledande övertoning går från Angelas ansikte till Thomas Mellers i den tågkupé där han och Angela möts första gången. Han har tidigare varit förlovad med Petra. När sällskapet från Eka sedan kommer till midsommarfesten, är han och hans son också där. Meller och Angela inleder en försiktig kärleksaffär. Adele kom med samma tåg som Angela, men hennes man har inte dykt upp för att hämta henne och hon får skjuts med Petra och Angela. Stellan anländer i bil med sin mor, sin mecenat och sin modell Agda. På festen träffar Agda Stellans vän och Stannys bror, Bernard, och han förför henne i ett ormbunksbuskage.

Angela lämnas av Thomas när kriget bryter ut. Bernard gifter bort Agda med Stellan. Vi får aldrig veta när Adele blir gravid – när hon håller upp de spädbarnskläder hon hittat i stora huset förklarar hon bitskt för Tord att det inte är hon som är med barn. Under Stellans och Agdas bröllop vräker hon ur sig giftiga kommentarer om äktenskapet och de två objudna gästerna ”hoprullade i magarna”. Tord tar hem henne, och i något slags frustration över situationen brottar han ner henne på sängen och tar strypgrepp på henne. Det är den närmaste intimiteten mellan makarna filmen visar. Adeles barn är inte avlat i lust utan i destruktivitet och agg.

På bröllopsnatten vänder sig Stellan från sin hustru och somnar. Agda smyger i väg och söker upp Bernard på hans rum, där de skrattande inleder ett samlag på golvet. Filmen klipper här till nuplanet, med Agda i sängen och läkaren böjd över henne på liknande vis som Bernard tidigare. ”Sådär-ja, nu var det över!” säger Jakob hurtfriskt. ”Det gjorde inte alls ont,” svarar Agda. Läkarens kommentar om förlossningen blir i det här klippet dels en ironisk kommentar till sexualakten i dåplanet, men sättet att i ett montage ställa graviditet och förlossning mot det sexuella nöjet skapar också en didaktisk poäng. De fyrtio veckor en graviditet varar, krymps genom tillbakablicken.

Att klippa fram och tillbaka mellan samlagssituationer, graviditet och förlossning ökar förståelsen av barnafödande som en konsekvens av sexualiteten. ”Trettio sekunders stimuli, trettio års helvete,” säger Jakob Levin på trappan till sjukhuset till sin kollega, och kontrasten mellan den snabba tillfredsställelsen och det långa och ansvarsfyllda förloppet att bära och föda ett barn är något Zetterling återkommer till. I fantasisekvenserna i *Doktor Glas*, där det kontrastrika och överexponerade fotot förmedlar en stark ångestkänsla, kopplas bilder av den plågade Helga under förlossningen ihop med snabba bilder av män som skakar av efter att ha urinerat.

Denna kontrast mellan plåga och trivialt nöje uttrycker en aggressivitet mot manligheten som saknas i *Älskande par*. Här ställs snarare det faktum att sexualiteten för männen inte är något annat än ett nöje med ibland besvärande följder i kontrast mot det större sammanhanget, reproduktionens långa förlopp.

Jakobs raljerande över fruntimmer, som inte bara är tjocka om magen utan tjocka om huvudet också, uttrycker ett förakt mot de egna patienterna. Agdas älskare Bernard gifter bort henne eftersom han själv ser fram emot

ett mer ekonomiskt och socialt fördelaktigt gifte, och Stellan är alltid redo att låta sin manlighet stå till förfogande för finansiell ersättning. Thomas Meller har en gång övergivit Petra och upprepar detta genom att överge Angela. Adeles refräng om att män alltid sviker verkar stå som ett motto för hela filmen. Emellertid är männen såpass perifera och ointressanta i *Älskande par*, att det tycks som om Zetterling inte ids öda någon möda på att låta filmen uttrycka aggressivitet mot dem.

Älskande par, trogen sin förlaga, låter kvinnorna och deras minnen och erfarenheter stå i centrum medan männen agerar bakgrund. Mai Zetterlings film ansluter sig i användningen av tillbakablickar till det modernistiska utforskandet av subjektivitet, minne och historia som Maureen Turim beskriver. Samtidigt, genom de tre olika sätten tillbakablickarna används på, förstärks ett exklusivt kvinnligt perspektiv. För det första återskapas med viss trogenhet några huvudpunkter ur den kvinnliga författaren Agnes von Krusenstjernas berättelse om fröknarna von Pahlen. För det andra återges tre personliga kvinnoöden genom subjektiva tillbakablickar. För det tredje presenteras en framställning av en övergripande kvinnlig erfarenhet av reproduktionen. I alla tre avseenden är det således kvinnornas historia som skildras.

Att så konsekvent se med kvinnliga ögon – mig veterligen för första gången i svensk film – skulle inte visa sig bära i längden. Trots att *Älskande par* mottogs positivt av den samtida kritiken, var det just det kvinnliga perspektivet som kom att kritiseras några år senare i den med Leif Furhammars ord ”oblygt feministiska” *Flickorna* (1968).

I stormens skugga: La Sarraz 1929

Daniel Lindvall

La Sarraz, CIAM och CICI

I juni 1928 möttes på det idylliskt belägna senmedeltida slottet La Sarraz vid Lausanne i Schweiz några av seklets mest betydande arkitekter för att bilda *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne*, mer känt som *CIAM*. Värddinna och mecenat var Hélène de Mandrot, den sista slottsfrun på La Sarraz, som efter sin makes död 1920 förvandlade slottet till en mötesplats för konstnärer och intellektuella. Organisatörer var Le Corbusier och den schweiziske arkitekturhistorikern Siegfried Giedion, men *CIAM* kom under sina första år att domineras av tyskspråkiga arkitekter förankrade i *Neue Sachlichkeit*, "the new realism bearing a socialist flavour", som beteckningen definierades av mannen som myntat den, G.F. Hartlaub. För eftervärlden har *CIAM*:s trettioåriga historia blivit identisk med den funktionalistiska arkitekturens och stadsplaneringens genombrott och La Sarraz har därmed för alltid kommit på den kulturhistoriska kartan.

Mindre välkänd, men knappast för dess brist på ambitioner eller illustratörer, är den filmkongress – *Congrès International du Cinéma Indépendent (CICI)* – för vilken de Mandrot stod värd ett drygt år senare, närmare bestämt i september 1929. Initiativtagare denna gång var redaktionen för den tämligen nystartade franska filmtidskriften *La Revue du cinéma*: Robert Aron, Jean-Georges Auriol och Janine Bouissounouse. *La Revue du cinéma* var den enda franska specialtidskriften som såg på den alternativa filmkulturen i politiska, och inte bara estetiska, termer. Man försvarade främst den sovjetiska och surrealistiska filmen, men beundrade också i likhet med många av surrealisterna en liten utvald skara Hollywood-filmer.

Förhållandet mellan *La Revue du cinéma* och den officiella surrealistgruppen var dock frostigt. Surrealisterna såg på Auriol & Co. som "des sales fascistes" eftersom dessa också tjänade ihop till brödfödan som filmkritiker på den reaktionära dagstidningen *L'Ami du peuple*. Kanske låg det i alla fall någonting bakom surrealisternas skepsis för som hedersleda-

mot av kongressens organisationskommitté fanns F.T. Marinetti och bland de inbjudna delegaterna de båda italienska futuristerna och fascisterna Enrico Prampolini och Alberto Sartoris (den senare hade f.ö. även bevistat bildandet av *CIAM* året innan.)

Aron tog en subtil hämnd genom att, i en artikel från samma år som kongressen, med titeln ”Films de révolte”, föredra Buster Keaton-filmerna *The Navigator* (1926) och *Steamboat Bill Jr.* (1927) framför Man Rays *Le Mystère du Château du Dé* och Luis Buñuels *Un Chien andalou* (båda 1929). Surrealisternas filmer prisades visserligen som enastående med franska mått mätt(!), men jämfört med det sätt på vilket Keaton bryter mot samhällets regler och låter individen få sin hämnd inifrån en igenkännbar omvärld, framstod deras renodlade fantasivärld, för Aron, som tämligen menlös. Inga representanter för surrealisterna bevistade heller kongressen.

I ”Films de révolte” berörde Aron också det problematiska i beroendet av en mecenat för den som ville göra film utanför industrin, ett av de problem kongressen i La Sarraz ville komma till rätta med. Målet med kongressen var inget mindre än att skapa en parallell – icke-kommersiell – struktur för visning, distribution och produktion av film på ett internationellt plan. För att åstadkomma detta ville man nu föra samman de filmklubbar, inspirerade av Louis Dellucs och Ricciotto Canudos verksamhet i Paris i början på decenniet, som blivit allt populärare runt om i Europa i ett nätverk för gemensam distribution. Därutöver ville man starta ett kooperativt produktionsbolag, i så stor utsträckning som möjligt ägt av filmklubbarna och deras medlemmar, vars filmer därmed kunde garanteras distribution.

Deltagarna

På plats i La Sarraz var en lika imponerande som märklig skara deltagare: regissörer, teoretiker, journalister och filmintresserade intellektuella som dessutom ofta representerade lokala filmklubbar. Aron och Auriol representerade, förutom *La Revue du cinéma*, också *La Tribune libre*, en av Frankrikes två största ciné-clubs. Den andra, *Le Ciné-club de France*, företrädde av Léon Moussinac, välkänd för sina böcker om den sovjetiska filmindustrin och sitt politiska engagemang för kommunistpartiet. Från *London Film Society* kom Ivor Montagu, aristokraten som blev kommunist och medarbetare till Hitchcock under 20- och 30-talen. Med sig hade han

Jack Isaacs som sedermera skulle bli litteraturprofessor vid King's College i London. Vidare fanns företrädare för holländska *Film Liga*, samt från filmklubbar i Schweiz, Spanien, USA och t.o.m. Japan.

Bland de övriga kongressdeltagarna märks också en rad namn som skrivit in sig i filmhistorien: regissörerna Walter Ruttmann, Alberto Cavalcanti och Hans Richter, den ungerske marxistiske filmteoretikern Béla Balázs samt, kanske märkligast av allt, Sergej Eisenstein med sin kameraman Eduard Tisse och regissören Gregori Alexandrov i släptåg. Tillsammans med de ovan nämnda futuristerna, Prampolini och Sartoris, utgjorde detta en minst sakt heterogen skara. Ändå kan kongressdeltagarna, på några få undantag när, sägas ha haft det gemensamt att de tillhörde den del av film-intelligentsian som, i likhet med *La Revue du cinéma*, såg på filmen också i sociopolitiska termer och månade om filmens roll som populär konstform och, i de flesta fallen, progressiv kraft. (Det är f.ö. signifikativt att de mer estetiskt orienterade franska impressionisterna och deras teoretiker, exempelvis Germaine Dulac, saknas i La Sarraz. Bland dem som inbjudits men inte kunde närvara märks däremot bl.a. G.W. Pabst och Lupu Pick.)

Oberoende film

Vilken filmsyn skulle då ligga till grunden för *CICI*:s framtida filmproduktion? Vad var "oberoende" film? Denna fråga upptog kongressens första eftermiddagsseans. Debatten som försökte reda ut begreppet refererades i korthet av journalisten Arnold Kohler i en av dennes dagliga rapporter från kongressen i dagstidningen *La Suisse*. Béla Balázs framhöll en films "sammhälleliga värde" och menade att man borde utesluta alla filmer som var tillgängliga endast för en elit. Mot denna uppfattning vände sig Hans Richter som var av åsikten att man måste försvara både denna typ av film och mer abstrakta experiment. Det vore, menade Richter, olyckligt att begränsa sig till en estetisk formel! Eisenstein gav här sitt stöd åt Richter och framhöll regissörens ärlighet i förhållande till sitt material som den springande punkten. Till sist enades man, med hjälp av Montagu och Moussinac, om en kompromiss.

Den formulering som slutligen antogs i kongressens resolutioner kan sägas innehålla två kriterier. För det första rör det sig om film producerad oberoende av "toute influence et buts commerciaux". Oberoendet är alltså

ett oberoende från marknadslogiken, inte bara från filmindustrin. För det andra specificeras att det ska röra sig om film som producerats i syfte att öka filmens ”signification humaine”. Detta är naturligtvis en ytterligt vag formulering, men ändå inte utan intresse.

Till att börja kan man framhålla vad som inte finns i resolutionen. Den innehåller ingen hänvisning till filmen som konststart eller till en given mediespecifik estetik – det ”filmiska”: *photogène*, montage etc. – med vars hjälp filmens rätt till en plats jämsides de övriga konstarterna, i finkonstens rum, ofta försvarades. Man bryter därmed med en ofta tämligen kulturkonserverativ diskurs som varit vanlig även bland dem som räknats till filmens avantgarde under 20-talet, en diskurs som i själva verket varit väsensskild från de historiska avantgardens angrepp på den borgerliga konstideologin. Det vaga kriterium, ”signification humaine”, som ersätter estetiska normer pekar trots allt mer mot den strävan efter att föra konsten ut i verkligheten, att integrera konsten i social praxis, vilken exempelvis Peter Bürger ser som karaktäristisk för det historiska avantgardet. Människan blir, skulle man kanske kunna säga, slutligen upphöjd till konstens måttstock.

Men om ”signification humaine” ersatte estetiska normer, hur såg då den process ut som skulle ersätta marknadslogiken? Det planerade produktionsbolaget skulle ha sitt säte i Paris och dess beslutande organ – *le conseil artistique* – skulle, att döma av dess provisoriska konstitution, innehålla representanter för alla de nationer och filmklubbar som ingick i organisationen. Såväl genom ägandet som genom direkt representation kunde alltså filmens publik utöva sitt inflytande över och stå i nära kontakt med produktionssidan och det är kanske just detta närmande mellan produktion och konsumtion, mellan regissör och publik, som är nyckeln till en förståelse av vad oberoende kunde innebära.

Oberoendet gäller i så fall inte produktionen av film i sig, med mästerverket som det hägrande målet, utan produktionen av en filmkultur som medger ett rikare utbyte mellan publik och filmskapare, en filmkultur vari filmen utgör ett moment av en kommunikationsakt som syftar till ökad självmedvetenhet. De isolerade akterna av varuproduktion och konsumtion förnekas till förmån för en process där publiken ges möjlighet till en mer deltagande roll och det är i denna kontext, som del av denna process, filmen vinner sin ökade ”signification humaine”.

När Arnold Kohler, representant för en mer traditionellt konservativ estetik, i sin summering av kongressen retoriskt frågar huruvida man verkligen kan beteckna ett verk tillgängligt för en bredare publik som oberoende, och hur man i så fall ska kunna skilja detta från en film konstruerad enligt "une formule commerciale", missar han helt poängen. Det är nämligen inte först och främst en kommersiell estetik som angrips utan bristen på uttrycksmöjligheter, på spelrum, inom ramen för den rådande filmkulturen. Problemet var inte av estetisk utan av kulturpolitisk karaktär. Under själva kongressen tycks det som om den typ av kulturkonservatism Kohler här företräder getts ringa utrymme, åtminstone att döma av de källor vi fått oss efterlämnade. Kanske var det så att "esteterna, chockerade av politiken, drog sig tillbaka i skuggan", som Eisenstein senare uttryckte det i sina memoarer.

Hur detta program för en filmkultur – för produktion, distribution och visning – egentligen skulle ha utvecklats kan man bara spekulera kring eftersom *CICI* i motsats till *CIAM* inte kom att utvecklas till ett permanent forum och därmed inte heller kom att realisera sina planer på filmproduktion. Klart förefaller ändå att det i sig bar på en progressiv potential. Nyckeln skulle förstås alltid vara filmklubbarnas utveckling.

Filmen och lagens långa arm

De överallt framväxande filmklubbarna vann medlemmar genom att erbjuda filmer som inte fick plats på den ordinarie repertoaren, men också genom att ta upp äldre filmer som sedan länge försvunnit från biograferna. Störst dragningskraft utgjorde kanske trots allt möjligheten att få se de filmer som censuren vägrat godkänna för offentlig visning, men vilka ofta fritt kunde visas vid denna typ av privata sammankomster. Att vågen av nya filmklubbar under andra halvan av tjugotalet sammanföll med den ofta censurförbjudna sovjetiska filmens genombrott i väst ska inte bara ses som en tillfällighet. Filmklubbarnas ökade popularitet inom intelligentsian kan också ses som ett gott tecken på den högre status filmen uppnått som kulturfenomen under 20-talet.

Ändå förblev de flesta klubbar små och elitistiska. Det sammanlagda antalet medlemmar i de klubbar som var representerade i La Sarras uppgav kongressen själv i sina resolutioner till 25 000. Hur kan det komma sig att

de förblev så små trots att så många av deras företrädare hade en progressiv eller radikal inställning? Det vore förstås naivt att förneka att kongressdeltagarna i praktiken ändå ofta intog en elitistisk, lite snobbig, hållning. Man var, som Montagu uttryckte det i sina memoarer, "proud to be in a minority [but] certainly did not intend to remain one." Men trots detta kan man inte hänvisa enbart till snobbism eller till att "kulturelitens" och "massans" smak och intressen var oförenliga för att förklara klubbarnas elitism. Det fanns nämligen vid tiden tydliga tecken på att dessa hinder kunde övervinnas och att det existerade en potential för utvecklandet av radikala filmklubbar som massorganisationer.

I juli 1927 hade exempelvis Moussinac tillsammans med några vänner inom kommunistpartiet bildat *Les Amis de Spartacus*, en organisation vars karaktär naturligtvis var mer utpräglat politisk men vars program inte desto mindre låg nära La Sarraz-kongressens: att genom en bred sammanslutning skapa ett filmkulturellt alternativ till den kommersiella industrin. Organisationen höll inte sin första visning förrän i mars 1928 och förbjöds i september samma år av Paris legendariske polischef Jean Chiappe, ökad också för sina duster med surrealisterna. På sitt dryga halvår av egentlig verksamhet hade *Les Amis de Spartacus* i och utanför Paris samlat uppemot 100 000 medlemmar vilka erbjöds filmer som Eisensteins *Pansarkryssaren Potemkin* (1925), Vsevolod Pudovkins *En moder* (1926) och *St. Petersburgs sista dagar* (1927), samtliga förbjudna av censuren, men också bl.a. Louis Dellucs *Fièvre* (1921), Mauritz Stillers *Herr Arnes pengar* (1919), Robert Flahertys *Moana* (1923-26) och t.o.m. John W. Brunius *Karl XII* (1925)!

Liknande erfarenheter, både vad gällde framgång och restriktioner från myndigheternas sida, gjordes vid samma tid på många andra håll, bl.a. av *London Workers' Film Society*, som Ivor Montagu var med om att starta under 1929, och av svenska *Arbetarkultur* som mycket tack vare sin satsning på filmverksamhet lär ha räknat 20 000 medlemmar i september 1928. Det stod tämligen klart att de rättigheter för "slutna sällskap" vilka filmklubbarna drog nytta av upphörde att gälla i det ögonblick man förvandlade en liten, elitistisk organisation till en bred publikorganisation vars medlemsavgift inte var högre än att "massan" hade råd att betala den. Man mötte motstånd inte bara från myndigheternas sida utan också ifrån industrin som ofta högljutt krävde åtgärder mot denna ovälkomna konkurrens.

Detta dubbla tryck, från myndigheter och industri, är talande för hur filmen trots allt särbehandlades jämfört med andra konstarter. Medan exempelvis teatercensuren ofta tagits bort eller mildrats avsevärt under det tidiga 1900-talet byggdes filmcensuren ut i takt med att filmen blev ett massmedium. Också skattemässigt missgynnades filmen i allmänhet jämfört med teatern med motiveringen att den senare var ett "spectacle d'art", den förra enbart ett "spectacle de luxe", för att låna de beteckningar som använts av ordföranden i det franska parlamentets finansutskott i en skattedebatt 1920. Vid tiden för kongressen i La Sarraz hade t.o.m. yttrandefriheten för filmjournalister i praktiken tillfälligt upphävts i Frankrike. Léon Moussinac hade, efter att i skarpa ordalag ha kritiserat en amerikansk film i *L'Humanité*, stämts av dess franska distributionsbolag för att ha bedrivit en förtalskampanj mot detta. I mars 1928 gick rätten på kärandens linje och ådömde *L'Humanité* att betala 500 francs i skadestånd. Efter överklagande upphävdes domen i december 1930, alltså mer än ett år efter kongressen.

Man kan alltså med fog säga att såväl handling som diskurs inom filmkulturen, jämfört med de andra konstarterna, ägde rum inom ett fält som i vissa avseenden var starkt kringskuret. La Sarraz-kongressen illustrerar hur detta kunde påverka såväl diskurs som strategi. I de delar av kongressens resolutioner som behandlar censur, skatter och importkvoter hittar vi en argumentation som står i klar kontrast till debatten om den oberoende filmen. Med hänvisning till att de organisationer och biografer som regelbundet visar oberoende film vänder sig till en "begränsad och utvald publik" som "inte utgör samma moraliska och politiska fara" som den breda allmänheten, kräver man här en generellt mindre sträng tillämpning av censuren. Vidare krävs skattelättnader och undantag från kvoteringslagstiftning, också detta med hänvisning till den begränsade målgrupp som inte utgör något hot mot de nationella filmindustrierna. Här återfaller man alltså i ett traditionellt kulturkonservativt tonläge som rimmar illa med det faktum att kongressen på det stora hela dominerades av kulturradikaler, varav ett flertal alltså också var politiska revolutionärer. Ironiskt nog tycks det som om precis de kvaliteter som gav filmen dess potentiellt radikala sprängkraft – dess popularitet och egenskap av massmedium – här också tvingar fram en återgång till en ideologi som surrealisternas föregångare inom dada häcklat redan femton år tidigare.

I La Sarraz gick kongressen t.o.m. så långt som till att censurera sig själv. När lokalbefolkningen inbjöds till en filmkväll undvek man medvetet de filmer som ansågs kunna chockera, exempelvis *Un Chien andalou*. Några liknande betänkligheter förefaller man däremot inte ha haft då man bjöd in lokala kulturpersonligheter och intellektuella.

Under ytan

Liksom *CIAM* höll *CICI* sin andra sammankomst i Bryssel 1930, men där efter går organisationerna olika öden till mötes. Medan *CIAM*:s idéer om planering, standardisering och rationalism, avskalade sin tidiga socialistiska radikalism, kunde anpassas såväl till den västerländska kapitalismen som, så småningom, till den framväxande statskapitalismen i Sovjetunionen, visade det sig snart att det varken i öst eller väst fanns en plats för *CI-CI*:s ambitiösa program. Efter Bryssel rann kongressarbetet följaktligen ut i sanden.

I La Sarraz hade de inledande spänningarna mellan delegaterna till synes snabbt överkommits och kongressen utvecklats till en solig sensommaridyll där man, utöver debatter och filmvisningar, också ägnat sig åt en farsartad filminspelning på det allegoriska temat ”kampen mellan den oberoende och den kommersiella filmen”. Ledda av Eisenstein och Richter iklädde sig delegaterna slottets medeltida rustningar och vapen och spelade upp kampen som en hjältemodig stormning av kommersialismens befästningar. Men under idyllens yta fanns tecknen på de händelser som skulle bringa optimismen på fall.

Ljudfilmen, vars ankomst redan var ett irreversibelt faktum, innebar höjda produktionskostnader, men också kostnader för biografer i form av installation av ljudsystem, och bidrog därmed till att slå ut mycket av den oberoende produktionen. Ljudfilmens ankomst sammanföll dessutom med depressionen. När kongressen i La Sarraz hölls var det ännu en månad till kraschen på Wall Street, men krisens antågande kunde redan anas på det föregående årets kraftiga fall i jordbrukspriser. I Sovjetunionen, beroende av jordbruksexporten för sin industriella uppbyggnad, hade detta redan bidragit till ett hårdare samhällsklimat och en alltmer forcerad staliniseringsprocess. Eisenstein mottogs visserligen som filmens stora hjälte då han anlände till La Sarraz, men i Sovjetunionen utsattes han redan för en kritik

som lät ana trettioalets angrepp på de radikala modernisternas ”vänster-infantilitet”.

Under trettioalet kom i stort sett hela det politiska etablissemanget, från stalinister till fascister, via socialdemokrater och borgerliga demokrater, att företräda endera formen av kulturkonservatism. För de intellektuella som inte ville följa denna linje återstod en marginalisering likt den surrealisterna i Frankrike hamnade i, mellan anarkism och trotskism. *CICI*:s deltagare kom att spridas för den ideologiska vinden, inte alltid i hedersamma riktningar, men det är en annan historia.

Litteratur

- Abel, Richard, *French Cinema: The First Wave, 1915–1929*, Princeton: Princeton University Press 1984.
- Aron, Robert, ”Films de révolte”, *La Revue du cinéma*, nr. 5, 15.11 1929, s. 41–45.
- Buache, Freddy, artikel publicerad i *Bulletin de la Cinémathèque suisse*, nr. 4, sommaren 1955, återgiven utan titel i *Travelling*, nr. 55, sommaren 1979, s. 17–20.
- Bürger, Peter, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1984.
- Duplain, Georges & Manganel, Ernest, *La Sarraz: Château du milieu du monde*, Lausanne: Éditions du Verseau 1972.
- Eisenstein, Sergej M., *Yo: Mina memoarer*, Lund: bookLund 1992.
- The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896–1939*, Richard Taylor & Ian Christie (red.), London & New York: Routledge 1994.
- Frampton, Kenneth, *Modern Architecture: A Critical History*, London: Thames and Hudson 1980.
- Jeanne, René & Ford, Charles, *Le Cinéma et la presse 1895–1960*, Paris: Armand Colin 1961.
- Kohler, Arnold, rapporter från kongressen i La Sarraz i dagstidningen *La Suisse* 3, 4, 5, 6, 7, 8 och 12 september 1929, återgivna i *Travelling*, nr. 55, sommaren 1979, s. 7–17.
- Leglise, Paul, *Histoire de la politique du cinéma français: Le cinéma et la IIIe République*, Paris: Librairie générale de droit et de la jurisprudence 1970.
- Liljedahl, Elisabeth, *Stumfilmen i Sverige – kritik och debatt: Hur samtiden värderade den nya konstarten*, Stockholm: Proprius 1975.
- Montagu, Ivor, *With Eisenstein in Hollywood*, Berlin (DDR): Seven Seas Books 1968.
- Sadoul, Georges, ”Souvenirs d’un témoin”, *Études cinématographiques*, nr 38–39, hösten 1965, s. 9–28.
- *Historie générale du cinéma: 5. L’Art muet 1919–1929, vol. II: Hollywood – La fin du muet*, Paris: Denoël 1975.
- Verdone, Mario, ”Tempesta su La Sarraz” i Verdone (red.), *Poemi e scenari cinematografici d’avanguardia*, Rom: Officina Edizioni 1975, s. 363–370.

Vår ännu ihågkomna lantlighet

Anders Marklund

Under veckorna efter juldagen 1998 lämnade omkring en halv miljon svenskar sina hem för att på någon biograf se vinterns svenska storfilm, Colin Nutleys nya besök på den svenska landsbygden i *Under Solen*. Filmen handlar om Olof, en bonde som tröttnar på sitt ensamma liv och annonserar efter en hushållerska. Han får tag i Ellen, och efter ett tag blir de kära. Inte ens den misstro som bondens tidigare hantlangare Erik visar mot Ellen, kan i längden hålla Olof och Ellen från varandra. I filmens slut bestämmer hon sig slutgiltigt för Olof och ett liv med honom på hans gård.

Nästan hela berättelsen utspelar sig på Olofs gård. Liksom berättelsen i övrigt är gården knappt urskiljbart inplacerad i tid och rum. Visst finns det sådant som gör att många åskådare ganska snart förstår att händelserna äger rum någon gång mellan andra världskrigets slut och mitten på 1960-talet. Men för att kunna precisera vilket år det rör sig om måste man fundera över detaljer. Man kan notera att Nutley emellanåt låter Sveriges stridsflygplan ”den flygande tunnan” passera förbi på himlen. Flygplanet (Saab 29) började levereras 1951 och slog hastighetsrekord 1955. I filmen fungerar vidundret samtidigt som tidsmarkör och som ett järtecken på nya tider. Man kan också notera ett av medlen Nutley använder för att skilja ut Erik från Olof och Ellen, nämligen att Erik talar om Elvis och förundras över att de andra inte känner till honom. Elvis fick sitt genombrott 1956 och blev genast tidens ungdomssymbol. I slutet av filmen mönstrar Erik på skeppet Andrea Doria, en italiensk atlantångare som råkade ut för en svår kollision och sjönk i juli 1956. Detta är den mest exakta tidmarkören, men samtidigt är olyckan ett diskret sätt för Nutley att förse Erik med ett öde som något-sånär matchar hans ogärningar. Utifrån dessa detaljer kan man sluta sig till att handlingen utspelar sig under 1956. Man kan likaledes leta fram detaljer som avslöjar var någonstans gården ligger. För det första förefaller den ligga utom synhåll från andra gårdar. Mycket av handlingen följer lantarbetet och utspelar sig följaktligen i byggnaderna, på gårdsplanen eller i markerna

runtomkring gården. Inte alltför långt bort ligger den lilla staden Vänersborg. Det är där Ellen stiger av tåget när hon för första gången hälsar på Olof. Förmodligen var det också dit Olof åkte för att annonsera i tidningen, och dit Olof och Ellen senare åkte för att köpa en klänning till henne. Den större stad som det talas om är Göteborg. Det är via Göteborg Erik har kommit till byn, och det är därifrån han senare seglar iväg. Sammantaget kan man säga att handlingen är väl förankrad i en lantlig miljö, men med små utblickar mot en vidare värld.

Under solen bygger på en berättelse av Herbert Ernest Bates, ”The Little Farm”, från 1936. Bates (1905–1974) var en brittisk författare som gärna och väl skildrade den lantliga värld han föredrog framför stadslivet. En kärlek till det lantliga finns väl bevarad i filmen, men annat har förändrats. Nutley har flyttat berättelsen i tid från 1936 till 1956 och i rum från den engelska landsbygden till den västgötska landsbygden. Att handlingen förs över till Sverige kan tyckas naturligt eftersom det är en film gjord i Sverige och i första hand för en svensk publik. Lika konsekvent är Nutley inte när det gäller tidsförskjutningen, utan han hamnar bara en tredjedel på vägen från 30-tal till 90-tal. I en intervju har Nutley sagt att ”berättelsen är sådan att det skulle bli lite för mycket att göra om den till nutid, så jag bestämde mig för 50-tal eftersom det fortfarande är gripbar tid.” Två frågor armbågar sig genast fram: Vad förenar 30-talet och 50-talet samtidigt som det skiljer dem från nutid? Vad gör det lättare för dagens människor att greppa 50-talet än 30-talet? Svaren på frågorna står att finna i anknytning till begreppen modernitet och modernisering.

Olof kan inte läsa och det är oklart huruvida han kan räkna. I ett land som Sverige, där de flesta invånare de senaste tvåhundra åren har kunnat läsa, framstår han med denna brist som tämligen anakronistisk. Framför allt försätter emellertid bristen honom i situationer där han måste lita på andra människors ärlighet och hjälpsamhet. Ibland går det bra. Han får sin hushållerskeannons nedskriven av den lokala tidningsreceptionisten, som även läser upp de två svar som ankommer. Goda råd får han på köpet. I förhållandet mellan Olof och Erik fungerar det sämre. Olof låter Erik sköta mycket av hans pengar, såsom försäljning av ägg och satsning på en travhäst. Olof litar på att Erik är ärlig, men som Erik alldeles riktigt påpekar kan han inte annat; han måste lita på Erik. När Ellen kommer till gården sätter Olof sin tillit också till henne. Hon får samma förtroende som Erik,

men till skillnad från honom sviker hon det inte. Hon både inser att Erik lurar av Olof pengar, och gör försök för att få honom att betala tillbaka dem. Hon lyckas inte, men då Erik mot slutet av filmen ger sig av har hon ändå befriat Olof från fortsatt svindel.

I *Under solen* knyts Olofs problem till Erik och lösningen av dem till Ellen. Det är egentligen missvisande, eftersom det grundläggande problemet förefaller vara att Olof inte har kunnat anpassa sig till ett allt modernare samhälle. Han kan sköta sina sysslor på gården, men han klarar inte av de allt nödvändigare kontakterna med omvärlden och med det moderna samhällets allt betydelsefullare institutioner. Han inser inte, eller vill inte inse, att det samhälle som växer fram omkring honom inte längre bygger på tillit mellan enskilda personer, utan på personers tillit till institutioner. Olof är i någon mening är för omodern för 1950-talet, men det skulle vara ännu värre för honom i ett ytterligare moderniserat samhälle. Detta kan vara en av anledningarna till att Nutley låter filmen utspela sig 1956. Tiden går att framställa som en tid då det förvisso var svårt, men ännu möjligt, att leva i en krets av personer man litar på, oberoende av samhällets mer opersonliga omsorg.

Det är inte bara Bates novell som har inspirerat Nutley, utan även Bibelns *Predikaren*. Emellanåt hörs en berättarstämma citera korta passager som stärker filmens intryck av tidlöshet och oföränderlighet. Kanske dessa citat bidrar till att framställa Olofs lantliga leverne som naturligt, eller åtminstone som en djupt rotad och sedan generationer tillbaka fungerande tradition. Filmen igenom återknyter Olof till sina föräldrar. Gården var deras innan den blev hans, och nu är det hans uppgift att föra traditionen vidare. Att Olof inte funnit sig tillrätta i rollen som sin egen herre och att gården inte ger god avkastning, förklaras inte med att det är något fel på den ordning som tiderna har mejslat fram, utan, som nämndes ovan, med att Erik lurar honom. Ändå vore det en mer närliggande förklaring att visa hur jordbruket förändrats och att det inte längre kan bedrivas så som det alltid har gjorts.

Moderniseringen – och inte minst mekaniseringen – av jordbruket inleddes decennierna omkring sekelskiftet och möjliggjorde en ökad jordbruksproduktion men minskade samtidigt behovet av arbetskraft. Till att börja med minskade visserligen inte antalet sysselsatta inom jordbruket, men där fanns inte heller arbete för den växande befolkningen. Sedan ytterligare ra-

tionaliseringar genomförts började under 1930-talet såväl andelen som antalet personer sysselsatta inom jordbruket minska. Först fick de anställda gå, när lantbrukarfamiljen själv kunde sköta gårdens alla arbeten. Därefter lämnade först lantbrukarparets döttrar gården och därefter deras söner. Så småningom blev det lantbrukarnas hustrur som sökte sig till (deltids-) arbete annorstädes. Numera är det inte ovanligt att mindre jordbruk sköts som deltidarbete medan den huvudsakliga försörjningen kommer från annat håll. Jord och gård har förlorat sin ställning som den viktigaste källan till människors uppehälle. De människor som efterhand inte har kunnat finna arbete på landsbygden har varit välkommen arbetskraft i städernas fabriker och den växande offentliga sektorn. Även om det är en gradvis förändring märks den tydligast på 1950- och 1960-talen då kombinationen av den starka och långvariga ekonomiska tillväxten som inleddes åren efter kriget, och de rationaliseringar av jordbruket som följde efter 1947 års jordbrukspolitiska beslut, gjorde att många tvingades eller valde att lämna landsbygden för ett arbete i staden.

Mot denna bakgrund ter sig filmens (och *Predikarens*) föreställning om det traditionsnära jordbrukets oföränderlighet som orimlig. Den tid som Nutley har valt är den sista tidpunkten då ett traditionsnära jordbruk ännu går att skildra utan att omständliga förklaringar behöver tillgripas. Ännu 1956 fanns det ardennerhästar som Olofs i arbete. Och det går, inte minst för de vackra bildernas skull, att overse med att Nutley låter Olof slå sina fält med lie och Ellen för hand binda säden till kärvar. Möjligheten att kunna visa detta icke-mekaniserade arbete är förmodligen ytterligare ett skäl till att Nutley låter händelserna utspela sig 1956.

Nu har Nutley inte bara gjort filmer om en förgången svensk landsbygd. Det vet alla som har sett antingen hans *Änglagård* (1992) eller *Änglagård – andra sommaren* (1994). Båda filmerna hör till de mest sedda svenska filmerna någonsin och handlingen som utspelar sig i en nutida västgötsk by borde vara bekant för många. I *Änglagård* kommer nattklubbsartisterna Fanny och Zac till byn Yxared, där Fanny har ärvt sin morfars gård, Änglagård. Hon kände inte till sin morfar, och byborna kände inte till henne. Det uppstår meningsskiljaktigheter mellan de båda nyanlända och många av byborna. Tvisterna rör sig om sedvanor, skogen som hör till Änglagård och frågan vem som är Fannys far. Efter en rad drabbningar ges de flesta problemen en preliminär lösning innan Fanny och Zac lämnar byn och filmen

slutar. *Änglagård – andra sommaren* tar vid ett år senare. Fanny och Zac kommer tillbaka till Yxared när sommaren börjar. Problemen är delvis desamma som i förra filmen, men de är mer nedtonade och en resa till New York bryter av mot lantligheten. Om konflikterna i *Änglagård* var öppna och mellan byns olika läger, förekommer de i *Änglagård – andra sommaren* huvudsakligen inom olika parförhållanden; mellan Fanny och Zac, mellan bröderna Gottfrid och Ivar, mellan storbonden Axel och hans hustru Rut, etc. Filmen slutar liksom den förra med att Fanny och Zac vid sommarens slut lämnar byn för säsongens arbete.

Ett tag var det meningen att Nutley skulle klippa om *Änglagård* till en TV-serie, och ytterligare material fanns redan inspelat. Om serien hade förverkligats hade TV-publiken säkert fått lite grundligare förklaringar till några av de största kasten i *Änglagårds* intrig. Nu blev det ingen kompletterande TV-produkt till *Änglagård*, utan i stället en ny film. Men filmerna har ändå en koppling till TV. Redan långt innan de båda änglagårdsfilmerna var påtänkta gjorde Nutley nämligen den timslånga TV-filmen *Där rosor aldrig dör* (1986). Filmen, som är mer dokumentär och konstnärlig än den är berättande, utspelar sig i den västgötska byn Liared i älgjaktstider. I filmen figurerar en gård vars ägare just gått bort. Och framför allt figurerar en by och människorna i byn. Många av de platser, personer, händelser och teman som åskådaren måste foga samman till meningsfyllda mönster återfinns i de senare filmerna om *Änglagård*. Ibland går det att peka ut nästan exakta överensstämmelser mellan *Där rosor aldrig dör* och de båda änglagårdsfilmerna. Ändå är det inte dessa likheter som är det viktigaste här. Mest betydande är de tre filmernas gemensamma ursprung i Nutleys erfarenheter och föreställningar om livet i en by som Liared. Eller Yxared som den fiktiva byn heter.

Det kanske viktigaste temat i *Där rosor aldrig dör* är det där konturerna till en nyss bortgången kvinnas liv tecknas. I filmen hörs bybor berätta om Gerda Stomberg; att hon var vacker men att hon aldrig gifte sig, att hon hade flera fina saker, men att hon blev bestulen. TV-tittarna får se församlingen samlas till begravning, höra prästen läsa, och höra en kvinna sjunga psalmen *Där rosor aldrig dör*. Det som i filmen lyfts fram som det viktiga för Gerda Stomberg är gemenskapen hon kände med de människor som levde nära henne. Tidigt i filmen får man höra ett radioinslag berätta att hennes testamente föreskrev att de tillgångar hon lämnade efter sig (bland

annat hennes gård) skulle gå till Liareds socken, men att det uppstått ett problem därför att Liareds socken upphörde att vara juridisk person 1952, då socknen upptogs i Ulricehamns kommun. Radiorösten berättar att man i Ulricehamn insåg att Gerda Stomberg avsåg att just liaredsborna skulle få arvet och inte någon storkommun. Problemet löstes genom att det skapades en donationsfond för att gagna trivsel och stärka bybornas samhörighet.

Gerda Stomberg önskade sig en by med trivsel och samhörighet. Det verkar ha funnits ett visst mått av dessa egenskaper i Liared också under hennes sista år. Men kanske kände hon att de var på väg att försvinna och att byn inte längre var den samlingspunkt för gemenskap och samhörighet den en gång var. Självt förefaller Gerda Stomberg ha levat de flesta av sina dagar i Liared, och det har säkerligen också andra personer i *Där rosor aldrig dör* gjort. Tidigare i hennes liv måste Liared ha varit fylld av sådana människor, byn måste ha varit som ett nystan av livstrådar som slingrar sig varv efter varv runt samma plats. I en sådan by måste det ha funnits goda möjligheter att skapa trivsel och samhörighet; de borde till och med ha uppkommit naturligt av så mycken samvaro. Men såg Liared fortfarande ut så mot slutet av Gerda Stombergs liv? Finns det sådana byar längre?

Man skulle förmoda att allteftersom samhällets modernisering har brutit upp människornas anknytning till en bestämd plats, och när människor inte såsom tidigare kan förväntas leva sitt liv i närheten av sin födelseby, finns det inte längre samma förutsättningar att skapa gemenskap och samhörighet. Det är annat än platser som förenar människor idag. När storbonden Axel i *Änglagård* säger till advokaten Ragnar att: ”I den här byn så bryr vi oss om varandra. Jag bryr mig om dig, du bryr dig om mig” låter det visserligen som gemenskap och samhörighet. Men orden har en annan innebörd än det som Gerda Stomberg avsåg. I Axels mun handlar de om affärer, och de fylls av hot och en vilja att stänga ute andra. Trivsel och samhörighet omvandlas till ömsesidig egoism.

I *Under solen* är Olofs gård den centrala skådeplatsen, i *Där rosor aldrig dör*, *Änglagård* och *Änglagård – andra sommaren* är det respektive by. Mycket sällan antyds omvärlden och dess betydelse. Just omvärldens ständigt ökande inflytande över lokala skeenden är annars ett av modernitetens mest grundläggande drag. Det är ingen tillfällighet att Liared, som det sägs i *Där rosor aldrig dör*, 1952 blev en del av Ulricehamns kommun. Sammanslagningen är inte enbart en administrativ förändring utan speglar det

förlopp som tecknats ovan, där människor lämnar landsbygden för att flytta till städer. Socknen, som tidigare omslutit ett tillräckligt stort område för att kunna tillgodose invånarnas behov och statens krav, ställdes inför modernitetens folkomflyttningar och ökade integrering. Byn bedömdes inte längre mäkta med den nya tidens krav. Ändå är omvärlden och dess betydelse ingenting som Nutley visar något större intresse för att lyfta fram i sina filmer. Ibland är det som om den inte existerade. Det lilla livet är sig självt nog.

Den moderna omgivande världen pockar ibland på uppmärksamhet i olika detaljer, men de är sällan tydligare än att omvärlden bara anas. Tittar man exempelvis på de olika fortskaffningsmedel som används i dessa filmer blir man varse hur tydligt moderniteten överskrider det lokala. När Nutley vill skildra det gamla bylivet understryker han byns geografiska avgränsning från omvärlden genom att ge landskapet utrymme i handlingsbefriade bilder, och genom att människornas förflyttningar genom landskapet ges mer tid än vad som är nödvändigt. Nutley kortar inte ner dessa förflyttningar så mycket som han hade kunnat göra. I stället framhäver han vissa handlingars utsträckning i tiden genom sparsamt elliptiskt klippande, exempelvis då långsamma fortskaffningsmedel används. Man tänker på de stilla och långvariga kamerainställningar på Fannys morfar som kör moped och på en liknande bild i *Där rosor aldrig dör*, på bröderna Gottfrid och Ivar som går till fots och på Rut som cyklar. Den värld dessa människor bebör är inte större, eller modernare, än att avstånden bemästras med enkla medel. Men också en by som Liared kommer att beröras av modernitetens krympande avstånd, även om alla invånare inte omfattas i lika hög grad. Kommunikationer gör att invånarna i byn enklare kan nå andra platser, och omvänt att folk från andra platser kan nå Liared. Det senare gäller i första hand Fanny och Zac som i *Änglagård* kör till och från Yxared med en Harley-Davidson och i *Änglagård – andra sommaren* i en Austin Healy. Båda fordonen är utländska; tillverkade i USA respektive Storbritannien och registrerade i Berlin. Såväl härkomst, användning och användare av fordonen går utan svårigheter att knyta till moderniseringens sammanknytning av tidigare åtskilda personer och platser. Mellan ytterligheterna (exempelvis mellan Gottfrids sandaler och Zacs motorcykel) finns andra fordon som anpassats till respektive person; storbonden Axel kör en ny svensk Saab och prästen Henning den första svenska folkbilen, en Volvo PV 444. Men ytterligheterna kombineras också. Det sker när Gottfrid och

Ivar övertalas åka med Fanny och Zac till New York för att hälsa på sin bror Sven som utvandrade i sin ungdom och som de inte har sett sedan dess. Här placeras de två personer i modernitetens centrum, som i sitt leverne mest av alla har hållit sig i utkanten av moderniteten. De placeras i det överdrivet snabba flygplanet Concorde och hamnar i den stad som är sinnebild för moderniteten.

Gottfrids och Ivars resa till New York och till sin bror är kanske det tydligaste av de åtskilliga exempel från dessa filmer på hur landsbygd och stad möts, hur det mindre moderna och det moderna möts, och hur 1950- och 1960-talen möter 1990-talet. Det viktigaste exemplet är annars Fannys (och Zacs) möte med Yxared. Vid ett tillfälle frågar Fanny Gottfrid hur många som bodde i Yxared på 50-talet. Gottfrid passar frågan vidare till Ivar som uppskattar befolkningen till 1100–1200 invånare. Sedan undrar Fanny hur många som bor i byn nu, och får svaret 150–200 invånare. Denna dialog är en del i filmens strategi att mana fram en förgången värld och kontrastera den med dagens. En kvinna från dagens moderna stadsliv kommer till sin mors och morfars by och vill veta hur livet där var förr. För att verkligen markera att livet har förändrats överdriver Nutley skillnaden en smula. Om nu Yxared ska ha något släktskap med Liared, kan man undra över att befolkningen i Yxared med råge översteg tusendet på 50-talet, när den i Liared inte ens uppgick till 500. Denna vilja att förtydliga förändringar och att samtidigt relatera dem till dagens samhälle är ett återkommande drag i Nutleys landsbygdsfilmer. Samma vilja återfinns i också i det yttrande som citerades inledningsvis: det ska vara annorlunda, men gripbart.

Det är inte nödvändigt att det som är gripbart samtidigt är värt att gripa, men i Nutleys filmer är det säkert så för många åskådare. Nutley framställer landsbygden, byarna och byborna på ett sätt som gör att åskådarna inte bara förstår vad som händer, utan också vill leva sig in i det. Ordet nostalgi har använts om Nutleys landsbygdsfilmer, och det är ett passande ord. Nostalgi beskrivs numera som en vemodig men njutningsfylld längtan hem eller tillbaka till något förlorat. Det är inte någon slump att ordet fick denna utvidgade betydelse under just de år omkring 1960 Nutley valt som brytpunkt i sina berättelser; tiden då moderniteten så markant förändrade livet på landsbygden. Först när en livsform försvinner är tiden mogen att med vemod längta tillbaka till den.

Visst innehåller Nutleys filmer nostalgi, och visst erbjuder han åskådaren möjligheten att drömma om en annan värld. Men det som nog gör Nutleys filmer särskilt omtyckta är att han inte bara erbjuder en ouppnåelig drömvärld, utan att han i filmerna också visar på möjligheterna att förverkliga den. I änglagårdsfilmerna framstår Fanny som ett exempel på en människa som återvänder till en värld hon känner sig nostalgisk inför. Det hon egentligen gör i filmerna är att hon ställer i ordning en alternativ värld, en lantlig och mindre modern tillvaro, komplett med släktgård, far och farbror, gemenskap och vacker natur. Vid ett tillfälle talar hon med Zac om huruvida det är bättre att behålla Änglagård eller att förverkliga en tidigare dröm att bygga ett hus på Capri. Hon skjuter undan den senare tanken därför att hon känner att hon vill bo i Yxared där hon har sina rötter. Kanske har Ellen i *Under solen* liknande motiv för att flytta till landet. Till skillnad från Ellen vill Fanny behålla sitt arbete. Efter sommaren återvänder hon och Zac till nattklubblivet i Europas storstäder. Hon förenar perioder av yrkesarbete och modernt storstadsliv med perioder då själen kan vila i traditionens mylla.

På många sätt är Fanny inte olik den biopublik som följer hennes liv i berättelserna – även om hon kan förefalla ha det en aning bättre ordnat för sig. Publiken som möter henne bor i städer, lever sina liv i ett modernt samhälle. Åtminstone under större delen av året. Men kanske reser den någon gång tillbaka i sin släkts historia till den tid och plats som senare skulle förloras i tidens gång och av modernitetens framfart. Det är denna tid och plats som Nutley låter åskådaren återvända till i sina landsbygdsfilmer. Ganska långt borta, men fortfarande gripbar. Kanske var det därför som *Under solen* blev vinterns stora svenska film.

Beep-Beep! Zoom!

Michael Tapper

Ögonen spanar efter John Waynes siluett någonstans i det förbrända, livlösa ökenlandskap som i avståndsbilderna för tankarna till Monument Valley. Men det skymtar inte någon Ringo Kid på flykt undan lagen, inte heller någon kavallerikapten Nathan Brittles som håller stånd mot indianerna i sitt fort eller någon Ethan Edwards som söker efter sin Debbie. Gränslandet, de enorma vidderna av oändliga möjligheter som slutligen tämjdes vid tidpunkten för slutstriden mellan Pike Bishops vilda gäng och Mapaches soldater har lämnat plats för ett landskap av råmaterial till makadam genomkorsat av planskilda motovägar.

Här råder inte längre laglöshet utan lagbundenhet. John Fords lugna, romantiska filmlandskap präglas nu i stället av konsumtionssamhällets kännemärke: förnuftets frenesi. På en klippa står ”det moderna projektets” främste vapendragare, prärievargen Wile E. Coyote (på jonesk pidginlatin bl.a. *Famishus Fantasticus*). Han har stämplat in på arbetet hos Warner Bros. (något som upphovsmannen Chuck Jones dock först inkluderade i filmernas dieges när Wile E. Coyote bytte namn till Ralph Wolf och tampades med Sam Sheepdog) och gör sig beredd för sin dagliga uppgift, den eviga jakten på begärens dunkla mål. Han har en rörande och aldrig sviktande förtröstan till den nya tidens teknologi för att nå sitt syfte, nämligen att fånga den större tuppgöken, eller som den heter i USA: roadrunner (*Hotroddicus Supersonicus* m.m.).

Är det då inte lite väl pretentiöst att kalla rovdjurets begär för dunkelt? Han vill ju för tusan bara äta upp den där fågeln. Inget särskilt dunkelt med det. Men det finns ett engelskt uttryck som säger att ”the hunter is captured by the game”. Och med tanke på att han sysslat med en monoman jakt på samma bytesindivid sedan 1948 så måste det finnas andra drivkrafter hos prärievargen än enbart tillfredsställelsen av den fysiska hungern efter mat. Vad ska han göra sedan, ensam där ute i öknen? Uppnå nirvana? Knappast. Chuck Jones förklarar det så här i självbiografin *Chuck Amuck*:

It is the basis of the series: the Coyote tries by any means to capture the Road Runner, ostensibly and at first to eat him, but this motive has become beclouded, and it has become, in my mind at least, a question of loss of dignity that forces him to continue. And who is the Coyote's enemy? Why, the Coyote. The Road Runner has never touched him, never even startled intentionally beyond coming up behind the Coyote occasionally and going "Beep-Beep!"

No, the only enemy the Coyote has is his overwhelming stubbornness. Like all of us, at least some of the time, he persists in a course of action long after he has forgotten his original reason for embarking on it.

Wile E. Coyote lever således för jakten, och liksom oss andra konsumenter sätter han sin tilltro till löftesrika produkter som instrumenten på sin begärstillfredsställelse, bara för att bli sviken av dem strax innan han uppnår sitt mål. Han tvingas därför att konsumera mera. Gång på gång beställer han nya varor från det Clas Ohlson-liknande företaget *Acme* med samma resultat: det till synes ödesbestämda fallet från hög höjd till en maximalt smärtsam landning bland ökenklipporna eller en tillplattad tillvaro mellan asfalt och gummi under ett lastbilshjul på en av motorvägarna. Men som det destillat av miljoner amerikanska drömmare han är förtvivlar aldrig Wile E. tillräckligt mycket för att avstå från att outtröttligt försöka än en gång. Nyckeln till framgång kan ju ligga i nästa högteknologiska produkt.

Roadrunner-serien blev till när den unge, intellektuelle Chuck Jones (f.1912) enligt egna uppgifter gav upp sina försök till publikfrieri, där han förtvivlat försökte att klocka varje komisk poäng för att på ett pseudovetenskapligt sätt konstruera komedi. Med sina nya tecknade karaktärer gjorde han i stället komedi för att roa sig själv, och det blev hans konstnärligt mest betydande insats. År 1948 var han 36 år gammal och inledde den mest kreativa perioden av sitt liv med att uppfinna prärievargen Wile E. Coyote och den namnlösa tuppgöken i klassikern *Fast and Furry-ous*. I sin självbiografi beskriver han hur filmerna gjordes för att överskrida alla etniska, nationella, språkliga och kulturella gränser. Filmerna skulle bli "the Esperanto of comedy". Femtio år senare sitter två män, en vuxen på snart fyrtio och en pojke på snart fyra år, i Lund och skrattar åt filmerna. Tydligen hade upphovsmannen rätt. Det finns verk som kan transcendera de kulturella barriärerna. Kanske beror det på den omedelbara förståelsen för berättelsens premisser, hur idiotiska de än ter sig. Det handlar om "Beep-Beep! Zoom!"

Nonologen eller nio Chucks bud

Första gången man ser en Helan och Halvan-film undrar man kanske över varför huvudpersonerna och de som kommer i vägen för deras framfart på ett så ordnat sätt utsätter varandra för elakheter, där förövaren kan arbeta i godan ro medan offret stoiskt uthärdar att få sin slips avklippt eller en tårta kastad i ansiktet. Efter den andra eller tredje filmen slutar man undra. Då har man nämligen trätt in i filmernas universum och accepterat de kosmiska lagar som utgör premisserna för filmkaraktärernas tillvaro. Självmedvetenheten i konstruktionen av dessa lagar, exempelvis i tecknade filmer som *Roadrunner*-serien eller blandteknikfilmen *Vem satte dit Roger Rabbitt?* (1988), handlar alltså om en parallell metakritik av dem samtidigt som de fortsätter att utgöra premisserna för filmerna.

Luis Buñuel hävdade att det krävs en småborgerligt inrutad tillvaro för att frigöra den anarkiska kreativiteten. Det var också därför som Alfred Hitchcock alltid arbetade på bestämda tider, åt på bestämda klockslag och hade sex identiskt lika uppsättningar av kläder. Detsamma gäller komedi. ”Comedy is not so much what you do as what you don’t do”, sade Groucho Marx, och han hade rätt. Utan en ordnad tillvaro, ett regelsystem som skapar en inre logik för det komiska vansinnet, finns det ingen humor. ”A method in the madness”, med andra ord, hur skruvad den bakomliggande logiken än är.

Ta till exempel *Krazy Kat*. Den tecknade serien är helt uppbyggd på en extrem lagbundhet som skapar en inre logik för en i grunden absurd handling. I varje avsnitt måste Ignatz Mus kasta tegelstenar i huvudet på titelpersonen, för att därefter arresteras av konstapel Pupp, som är upp över öronen förälskad i den korkade katten. Och katten är naturligtvis i detta bisarra triangeldrama i sin tur förälskad i Ignatz Mus. Sådana är de järnhårda lagarna som styr deras tillvaro. Variationerna på hur detta går till är oändliga, men aldrig någonsin ändras grunden för seriens kosmos. I fallet *Roadrunner* regleras tillvaron för tuppgöken och prärievargen i den amerikanska öknen av nonologen, eller nio Chucks bud:

Rule 1. The roadrunner cannot harm the coyote except by going ”Beep-Beep!”

Rule 2. No outside force can harm the coyote only his own ineptitude or the failure of the Acme products.

Rule 3. The coyote could stop anytime if he were not a fanatic. (Repeat: "A fanatic is one who redoubles his effort when he has forgotten his aim." George Santayana)

Rule 4. No dialogue ever, except "Beep-Beep!"

Rule 5. The roadrunner must stay on the road otherwise, logically, he would not be called roadrunner.

Rule 6. All action must be confined to the natural environment of the two characters the southwest American desert.

Rule 7. All materials, tools, weapons, or mechanical conveniences must be obtained from the Acme Corporation.

Rule 8. Whenever possible, make gravity the coyote's greatest enemy.

Rule 9. The coyote is always more humiliated than harmed by his failures.

Sådan är Lagen, och för att se hur den fungerar i praktiken är det naturligtvis nödvändigt med en fallstudie. Jag har valt förstlingsverket *Fast and Furry-ous*, främst därför att det är stilbildande för serien.

Fast and Furry-ous (1948)

Den cirka sju minuter långa filmen inleds med inomdiegetiska textskyltar av trä som står utplacerade i det tecknade ökenlandskapet. Växlingarna mellan skyltarna maskeras med att den ännu osedda större tuppgöken (eg. *Geococcyx californianus*) svishar förbi och rör upp ett rökmoln efter sig. Först efter skylten "Directed by Chuck Jones" fångas fågeln i sin rörelse. Bilden fryses. Texten "Roadrunner" och det första av regissörens många pidginlatinska namn på fågeln, *Acceleratii Incredibus*, textas i bildens nederkant. Strax efteråt introduceras vi till fågelns antagonist, som på ett berg i närheten spanat in sitt byte med hjälp av en kikare. Han slickar sig om munnen, och i tungrörelsen fryses bilden medan texten "Wile E. Coyote" visas i bildens nederkant, följt av den pidginlatinska beteckningen *Carnivorous Vulgaris* (eg. *Canis latrans*).

Chuck Jones utvecklade redan i den första filmen den berättarstruktur som sedan skulle följas i de följande filmerna. Under handlingens sju minuter visas en inledande första jakt prärievarg – tuppgök. Sedan följer elva

mer eller mindre invecklade försök av prärievargen att locka tuppgöken i en fälla. Nedan följer ett synopsis på filmen i tolv episoder.

1. Jakten inleds till fots. Prärievargen, försedd med kniv, gaffel och haklapp, försöker med en ondskefull min springa ikapp tuppgöken, men tvingas ge upp när fågeln accelererar ytterligare. Han stannar upp och tappar hakan (bokstavligen). Sedan inleds den serie försök att konstruera fällor för fågeln som prärievargen ägnar resten av filmserien åt och som blivit dess kännemärke.

2. Den första fällan är dock något primitiv och inte alls i klass med senare innovationer; det är nämligen ett lock från en soptunna, större gryta eller möjligen ett lock till ett uppläggningsfat från någon finare restaurang. Hur som helst försöker prärievargen alltså få tuppgöken att springa på locket, men fågeln stannar upp strax framför, räcker ut tungan, ljuder sitt välbekanta "Beep-Beep!" som vi hört redan i inledningen, och springer sedan iväg med raketfart. Prärievargen kastar locket och tar sats, men precis när han ska börja springa återvänder tuppgöken lika mirakulöst som han begav sig av och lyfter upp locket så att prärievargen springer rakt på det och, illustrerande det gamla talesättet "den som gräver en grop åt andra... etc.", oskadliggör sig själv.

3. I nästa scen tränar prärievargen på att kasta bumerang ("Guaranteed to return"), men just som han kastat den träffas han av en annan bumerang. Det visar sig vara tuppgöken, som kastat "Another Boomerang. Guaranteed to Return". Uppretad försöker prärievargen sätta efter sitt gäckande byte när han åter träffas av en bumerang – denna gång hans egen. Först därefter tar de mer elaborerade och innovativa jakt- och fångstmetoderna vid.

4. På en raksträcka i ödemarken målar prärievargen ett övergångsställe, sätter ut en skylt som varnar för att det är ett övergångsställe till en skola, klär ut sig i flickklänning, peruk och smink, och skuttar sedan ystert ut på gatan just som tuppgöken närmar sig. Men fågeln svischar bara förbi och lämnar Wile E. Coyote fastklamrandes vid varningsskylten. När denne tittar upp är tuppgöken tillbaka med flickperuken på huvudet och en skylt som informerar om att tuppgökar inte kan läsa.

5. Vid jakttillfälle nummer fem använder sig prärievargen av en raketmodell nyårsraket, inte rymdraket, försedd med gevärssikte. När tuppgöken

med sitt nu välbekanta "Beep-Beep!" springer förbi tänder Wile E. stubinen. Trots att raketen är riktad framåt åker den iväg rakt uppåt. När den fejkade kamerarörelsen åter fångar in honom har huvudet och raketen slagit ett hål i ett utskjutande stenparti alldeles ovanför avskjutningsplatsen. Blåslagen stirrar prärievargen emot oss med en sorgsen min.

6. I sitt sjätte fångstförsök visar prärievargen prov på ingenjörskonst i den högre skolan: En sten som balanserar över en väg, endast fastkilad i sitt läge av en mindre sten vid basen, har försetts med ett lod för att fastställa den tilltänkta nedslagsplatsen. Kring den mindre kilstenen har ett snöre knutits så att denna kan ryckas undan och därmed sätta stenen i rörelse. Bredvid stenen står Wile E. Coyote med en modellteckning som elegant visar det förmodade händelseförloppet och avslutas med att stenen har krossat tuppgöken, kommenterat av texten "Ha! Ha!" bredvid bilden. När fågeln dyker upp rycker naturligtvis prärievargen undan kilstenen, men den större, lutande stenen följer inte den förväntade banan utan trillar bakåt, över Wile E.

7. Det sjunde försöket har blivit klassiskt helt enkelt därför att det är så ofta imiterat. Med vit färgburk och pensel leder prärievargen av mittlinjen på en av de vägar som korsar öknen så att den slutar i en bergvägg. På denna stenvägg målar han sedan i perfekt centralperspektiv en illusorisk avbildning av en vägtunnel. Planen är helt enkelt att den gäckande tuppgöken ska springa in i klippan i full hastighet och därmed bli ett lätt byte. Givetvis fungerar inte planen, och i ett svindlande surrealistiskt ögonblick försvinner det tilltänkta offret obekymrat in i målningen som om den vore en riktig vägtunnel. Prärievargen försöker instinktivt att följa efter, men slås nästan medvetlös av sin bistra konfrontation med stenmaterialet. Som en ytterligare förödmjukelse blir han strax efteråt översprungen av den ur tunneln återvändande tuppgöken

8–9. De två närmsta försöken avverkas snabbt och blir mest en slags mellanspel som ytterligare slår fast den obönhörliga strukturen för *Roadrunner*-filmerna. I det första har Wile E. Coyote dolt en dynamitgubbe på vägen, och just som tuppgöken springer förbi trycker han ned fjärrutlösarens handtag. Vad händer? Självklart sprängs fjärrutlösaren. För efterföljande försök har prärievargen införskaffat en "Super Outfit" från Acme.

Orädd kastar han sig ut över klippavsatsen bara för att falla ned mot marken som en sten.

10. Försök tio är det mest invecklade i avsnittet. Här har prärievargen byggt ihop ett kylskåp med en köttkvarn och en motor. Kylskåpet har han spänt fast på kroppen som en ryggsäck, och ur frysacket trillar snabbfrusna isbitar ned i den motordrivna köttkvarnen, där de mals till snö, som sprutar ned framför prärievargen, som därigenom kan åka skidor genom ökenlandskapet på jakt efter tuppgöken. Det invecklade arrangemanget fungerar utmärkt, dock inte till det tilltänkta syftet. Prärievargen åker förbi sitt byte och ut över en klippavsats. Strax innan han når en annan klippa stannar maskinerna. Under ett ögonblick hinner han fundera över sitt öde innan det oundvikliga fallet mot marken. I en kort epilog ligger den demolerade Wile E. Coyote under kylskåpet med sin sedvanliga uppgivna blick innan snömaskineriet åter går igång. Till tonerna av "Bjällerklang" håller den ömkliga prärievargen upp en skylt med skriften "Merry Xmas".

11. Wile E. Coyote har beställt ett par "Fleet-Foot Jet Propelled Tennis Shoes". När han spanner på dem kan han äntligen nå upp i tuppgökens hastighet. Och för första gången är bytesdjuret i verklig fara. Ett otal jakter följer på en i övrigt tom korsning av ett antal planskilda motorvägar av det slag som galna stadsplanerare släppt fram i Los Angeles. Snart tar jetskornas batterier slut, men prärievargen hittar en genväg genom öknen så att han hinner upp tuppgöken.

12. I ett återfall till avsnittets inledande, tämligen primitiva fångstförsök lurar prärievargen med en yxa bakom en reklamskylt vid vägen. Åter hörs det bekanta "Beep-Beep!". Wile E. Coyote hoppar fram, men bara för att krossas under en framrusande buss. Som avrundning ser vi än en gång tuppgöken som ligger längst bak i bussen och försmädligt räcker ut tungan åt den överkörda prärievargen.

Redan i den första scenen etableras premisserna för serien. Prärievargen är betydligt långsammare än den blixtnabba tuppgöken, vilket blir skälet för de senare, alltmer utstuderade uppfinningarna. De ständiga misslyckandena, som gör honom till ett offer för sin egen oförmåga etablerar också en sympati för honom. Detta förstärks också av att tuppgöken förblir ett oåt-

komligt och outgrundligt objekt med ett enigmatiskt och samtidigt retfullt flin på näbben.

De noggrant utstakade nio reglerna för serien undermineras emellertid betänkligt redan i den första filmen. Frågan är därför om dessa är formulerade i efterhand av upphovsmannen eller om de fanns redan från början. Reglerna 2–6 iakttas, men de andra tänjs mera betänkligt. Prärievargen blir t.ex. i fler scener omkullsprungen av tuppgöken. Kvalificeras detta verkligen som "Beep-Beep!" enligt regel 1?

Och hur är det egentligen med Acme-produkterna (regel nr 7)? Endast i scen 9 är produkten från nämnda företag. I övrigt är det omärkta produkter som används, och i scen 10 är motorn som driver den snöframställande köttkvarnen från hör och häpna Ace!!! Senare filmer skulle dock bli bättre på att följa regel nr 7, och vi finner då innovativa produkter som Acme Earth Quake Pills (man tillsätter vatten), Acme Little Giant-Giant Fire Crackers, Acme Burmese Tiger Trap, Acme Female Road Runner Costume och Acme Triple-Strength Fortified Leg Muscle Vitamins i en "family size"-förpackning (av effekten på Wile E. Coyotes ben att döma är "vitaminerna" snarast av östtyskt fabrikat). Men Acme var inte bara en tillverkningsindustri; företaget hade också avläggare som t.ex. Acme Dancing Academy for Infant Ducks.

Regel nummer 8 tummas det på eftersom den antyder att fysikaliska lagar iakttas, men som brukligt i tecknade filmer inträder gravitation först när objektet (läs: Wile E. Coyote) upptäcker sin belägenhet. I flera av *Roadrunner*-filmerna svävar alltså prärievargen en god stund i luften innan han inser vad som kommer att hända. Ett intressant tankeexperiment återkommer därför ständigt: Vad hade inträffat om han inte upptäckt att han hängde ovanför sisådär hundra meters fritt fall. Hade han klarat sig till den där klippavsatsen några decimeter vid sidan av?

Regel nummer 9 är egentligen förutsättningen för filmernas humor. Visserligen ligger det komiska också i de absurda resultaten av att tuppgöksfällorna går i baklås, men Chuck Jones fokuserar ändå mest på Wile E. Coyotes plågade och uppgivna ansiktsuttryck sekunderna innan och efter det att han drabbas av sitt oundvikliga öde. Regeln följs, men egentligen bara på grund av att Wile E., liksom andra tecknade seriefigurer, sällan eller aldrig visas som död eller skadad på ett sätt som genom sin realism skulle kunna väcka avsky hos publiken.

Den vilda, postmoderna filmjakten

I filmens begynnelse var jakten: *chase films* till fots, i bil, på tåg, i flygplan, på båtar. Och så har det fortsatt. *L'arroseur arrossé* (1895), *Rescued by Rover* (1905), *Keystone Kops* (1910-talet), *The Perils of Pauline* (1914), *Tom & Jerry* (1940- och 1950-talen), *Bullitt* (1968), *Runaway Train* (1985), *Top Gun* (1986), *Speed* (1994), *Mission: Impossible* (1996) och till och med den svenska neopilsnern *Göta Kanal* (1981) är bara några få exempel på dess livskraft inom filmen. Giftaslystna kvinnor jagar rika män i *Personal* (1904), tusentals poliser jagar Buster Keaton i *Cops* (1922), Ernst Blofeldt och hans hejdukar jagar James Bond i ett otal filmer från *Dr No* (*James Bond med rätt att döda*, 1962) och framåt. Filmjakten är helt enkelt evig.

När Chuck Jones och hans medarbetare kläckte idén till *Roadrunner*-filmerna var dessa inte bara ännu ett tillägg till ett väletablerat berättargrepp, utan framförallt var det en kommentar till filmjakten. Jones tyckte helt enkelt att de amerikanska tecknade kortfilmerna var överfyllda av det inslaget:

It was 1947 and the American animated short subject was preoccupied with the chase. Everyone seemed to be engaged in the pursuit of one another: Tom after Jerry; Elmer Fudd and Yosemite Sam after Bugs Bunny; Porky Pig after Daffy Duck; Bluto and Popeye having it out. So, as all writers and directors must have, Mike [Maltese] and I felt the call of Profundity. We would do a satire on chases, show up the shallowness of the whole concept, and become the Dean Swifts och H.L. Menckens of our day, be honored by learned societies, and probably welcomed at unemployment agencies nationwide.

Tvärtemot vad många tror idag så var de flesta tecknade filmer fram till 1960-talet inte primärt riktade till barn utan till en bred publik av både barn och vuxna. De producerades som en del av ett biografprogram, där reklam, nyhetsfilmer och kortare fiktionfilmer (exempelvis animerade filmer) ingick. Chuck Jones har dessutom klargjort i olika intervjuer att i synnerhet *Roadrunner*-filmerna var tänkta för en vuxen publik. Syftet var alltså en självmedveten, inter- och metatextuellt präglad kommentar till filmjakten, i synnerhet den inom tecknad film.

Filmerna fokuserar dock även på högteknologiska apparater i ett mytologiskt, amerikanskt gränsland (med starka associationer till det av John Ford inmutade Monument Valley). I en efterkrigstid som präglades av hög-

teknologiska framsteg både inom vapenindustrin (atombomben) och inom konsumtionskulturen (förortslivet med bil, kylskåp, TV, hushållsmaskiner m.m.) menar jag dock att filmernas kritik också kan utsträckas till en civilisationskritik av samtiden. Visserligen skulle Chuck Jones kanske hävda att inspirationen främst kom från hans egna missöden med diverse apparater i hemmet, och i sin självbiografi beskriver han utförligt hur han oupphörligen skadar sig eller andra eller inredningen när han med hjälp av olika apparater ska försöka göra sig nyttig i hemmet. Och han målar ingående upp bilden av hur hans familjemedlemmar börjar gråta eller gömmer sig så snart han förbereder för att exempelvis borra ett skruvhål i väggen. Men det är ju bara råmaterial till uppslag, inte den bärande idén.

För att återknyta till essäns inledning kan filmjakterna i *Roadrunner*-serien nämligen inte bara läsas bokstavligen utan även metaforiskt. Den amerikanska framstegsoptimismen manifesterad i högteknologins löften om behovstillfredsställelse kommer på skam i alla Wile E. Coyotes försök. Hans naiva optimism och oräkneliga innovationer på tuppgöksinfångarområdet vet inga gränser. Men alltid slutar det med nederlag och förödmjukelse. Vad bättre kan väl kommentera USA:s jakt på övermakt via vapentechnologi symboliserat vid den tiden av atombombsproverna i just det ökenområde dit Chuck Jones förlagt filmernas handling eller de amerikanska konsumenternas fåfänga jakt på behovstillfredsställelse i en livsstil förmedlad av apparater i hemmet?

Roadrunner är också en serie filmer utan berättelse. Handlingen utgörs bara av en serie sammanfogade, disparata episoder som saknar inbördes sammanhang. Alla inleds med prärievargens förberedelser för tuppgöksjakt och slutar, som alltid, med ett svidande nederlag. Därpå följer en ny episod där proceduren upprepar sig. Förutom den introducerande jakten, då huvudfigurerna presenteras, upprepar mönstret, som tidigare nämnts, elva gånger under en films förlopp ett berättarmönster enligt en slags löpande band-teknik.

Chuck Jones' filmer kom samtidigt som kritiska röster mot det amerikanska samhällets utveckling höjdes inom bl.a. sociologin. Inflytelserika forskare som William Whyte och David Reisman talade om en ny och totalitär ideologi som härrörde från storföretagen. De kallade ideologin för fordismen efter det löpande bandets och den så kallade scientific management-strukturens upphovsman, Henry Ford. Whyte och Reisman

skrev om det samtida USA som besatt av konformism, en livsstil som motsvarade det löpande bandets likriktning av arbetsinsatsen. Denna arbets- och livsstil såg de inte som framstegsvänlig eller produktiv. Tvärtom, menade de att endast de fria individualisterna kunde stå som garant för en utveckling av den amerikanska drömmen. Lyckan i de högteknologiskt präglade förorterna stred alltså mot pionjärandan i västernsamhällets gränsland av oräkneliga möjligheter.

Den här kritiken av det som brukar numera trendigt benämnas som ”det moderna projektet” är en ideologikritik, en civilisationspessimism mitt i 1950-talets framstegsoptimism marknadsförd av storindustrin. Trettio år senare avvisades ”det moderna projektet” av postmodernismen. Den postmoderna litteraturen och filosofin hävdade då att vetenskapens, teknikens, förnuftets och framstegens tid var slut, liksom ideologierna och berättelserna. Mer än den samtida civilisationskritiken kan man alltså se *Roadrunner*-filmerna som föregångsvisioner på området.

De har varken sammanhängande berättelser eller sensmoral, inte heller någon som helst tilltro till vetenskap, teknik eller framsteg genom förnuftsgrundade konstruktioner (här Acme-produkterna men även Wile E. Coyotes pseudovetenskapliga metoder). *Roadrunner*-filmerna var före sin tid, men blev därför kanske också något av ett Cassandra-fenomen, något Chuck Jones ironiskt konstaterar:

The first Road Runner and Coyote cartoon, *Fast and Furry-ous*, was an absolute and dismal failure, as satire. And it was wholly and unexpectedly and undeservedly a success, as comedy. Robert Benchley said of *Abie's Irish Rose*: "The public not only took the play to its bosom, it rubbed its bosom to a nubbin hugging it."

"If you can't lick'em, join'em." A nice aphorism for the embarrassed parodist, so we gracefully accepted the kudos as though this had been our intent all the time, and lived happily with the Coyote and Road Runner ever after.

Beep-Beep! Zoom! That's All, Folks.

Ljudet och musiken i det moderna projektet

Modern Times, Mon Oncle och Koyaanisqatsi

Ann-Kristin Wallengren

Det moderna projektet har skildrats i ett stort antal filmer alltsedan filmens födelse. Både utopier och dystopier har byggts upp av filmmakare som själva har hängett sig åt den moderna tidens största konstyttring och främsta modernistiska kulturprojekt – filmen. I denna den nya tidens kommunikationsform har vi sett det industriella och urbana samhället utvecklas, kritiserats, förhärligas, vi har sett hur människan på olika sätt finner sin plats i detta samhälle.

Tre filmer, utspridda tidsmässigt i filmens korta historia, som på olika sätt ställer det moderna projektet i centrum är Charlie Chaplins *Modern Times* från 1936, *Mon Oncle* av Jacques Tati från 1958 och Godfrey Reggios och Philip Glass' film- och musikfantasi *Koyaanisqatsi* från 1983. I dessa tre filmer spelar musiken och ljudet en central och betydelsebärande roll för skildringen av det moderna livet, och i denna artikel ska jag diskutera hur ljudet i samarbete med bilderna på olika nivåer bär fram speglingen av moderniteten. Vid första påseende kan filmerna tyckas helt olika och väsensskilda, men vi ska se att det finns likheter både ur ett estetiskt perspektiv och i filmernas sätt att beskriva det moderna samhället.

Ljudet och musiken har alltså i de utvalda filmerna en avsevärd funktion i skildringen av den nya tiden. Men också genom sin estetik ställer sig filmerna i ett förhållande till det moderna sättet att berätta. Filmerna ställer sig i relation till den filmestetiska och filmtekniska utvecklingen, och detta gäller till betydande del behandlingen av ljudet. De följande analytiska diskussionerna utspelar sig därmed på olika plan – dels den formella nivån med analyser av filmljudets och filmmusikens förmåga att berätta, dvs. ljudets betydelse i skildringen av det moderna projektet, och dels en metafilmisk nivå där filmerna, genom sin estetik och särskilt då ljudbehandlingen, ställs i förhållande till sin egen kanonbildning. I detta ingår också en mycket kortfattad diskussion om vad modernistisk filmmusik egentligen är.

Modern Times

När Charlie Chaplins film *Modern Times* hade premiär 1936 hade ljudfilmen och talfilmen sedan flera år erövrat filmmarknaden. Biograferna hade översvämmats av ”all-talkie”-filmer och musicals, och publiken hade vant sig vid att filmens personer verbalt uttryckte sina tankar och åsikter. Orden ingick i filmens narrativa framåtskridande. Stumfilmsestetiken med sin pantomim och mimik och med musiken som enda auditiva uttolkare var borta. För att få stora biljettkassor gällde det för filmmakarna att så mycket som möjligt utnyttja den nya tidens filmberättande.

Så tyckte inte Chaplin. Han menade att filmkonstens sanna väsen bestod i bildernas och musikens rena och poetiska berättande, att det var skådespelarnas kroppsliga uttryck framför det verbala som utgjorde grunden för filmberättandet (se t.ex. Kenneth S. Lynn, *Charlie Chaplin and his Times*). Chaplin vägrade att okritiskt vara en slav under ljudfilmens nya ok. Han gjorde i stället vad som av flera författare betecknats som Hollywoods sista stumfilm, *Modern Times*, en titel med många bottnar.

Nu är ju inte *Modern Times* en regelrätt stumfilm – dess ljud och musik framförs inte ”live” i biografialongen utan är inspelade på filmremsan, och några enstaka ord yttras. Icke desto mindre bär den flera av stumfilmens kännetecken. Skådespeleriet bygger på det mimiska uttrycket, textskyltar anger viktiga kommentarer för handlingen, inga naturliga ljud är inspelade, och Chaplin bröt mot den rådande Hollywoodtrenden att vara selektiv med musiken. Då dialogen blivit en avgörande del i filmerna var musiken tvungen att maka på sig, och i de flesta filmer från denna tid tonas musiken ner eller försvinner då talet är i förgrunden (Kathryn Kalinak, *Settling the Score*). I stället är musiken i filmen lika kontinuerlig och ständigt ljudande som i stumfilm. Royal S. Brown har i sin bok *Overtones and Undertones* kallat *Modern Times* för en film i Vitaphone-estetik, den teknik som användes för exempelvis *The Jazz Singer* från 1927.

Chaplins förhållande till filmmusik är speciellt och ovanligt. Han ansåg att musiken var en oersättlig del i filmen och komponerade oftast musiken själv. Insatsen som kompositör bestod i att komma på små melodislingor som arrangerades av andra. I *Modern Times* var David Raksin arrangör som med denna film inledde sin karriär inom filmmusiken. Raksin har omtalat vilken omsorgsfull och inträngande energi Chaplin lade ner vid mu-

siktsättningen av filmen – Chaplins vilja var så kompromisslös att Raksin avskedades då han inte ville följa Chaplins förslag. Raksin togs dock sedermera till nåder igen.

Musiken till Chaplins filmer är genomgående väldigt mjuk och romantisk, och han redogör i sin självbiografi för sin filosofi rörande relationen mellan musiken och Charlie-figuren, ”the Tramp”:

Jag försökte komponera elegant och romantisk musik som kontrast till lösdrivarfiguren, för elegant musik gav mina komedier en emotionell dimension. Musikarrangörerna förstod sällan detta. De ville att musiken skulle vara lustig. Men jag brukade förklara att jag inte ville ha någon konkurrens, jag ville att musiken skulle vara en motstämning med sin grace och charm, att den skulle uttrycka känslor, förutom vilka ett konstverk är ofullständigt (Charles Chaplin, *Min självbiografi*, s. 325–326).

Denna filosofi gäller i högsta grad musiken till *Modern Times*, men här finns också inslag av mer oroande tongångar. Mycket kortfattat handlar filmen om Charlies försök att överleva den moderna tidens gissel: arbete vid fabrikernas löpande band, ekonomisk depression, arbetslöshet med därav följande hunger och hemlöshet, tvånget att inränga sig i den moderna livsstilen. I vad mån Chaplins sociala engagemang i filmen egentligen är solidariskt med arbetarna eller ej har diskuterats av ett flertal författare, men hans negativa inställning till människans nya villkor är otvetydig. Ljudets roll i denna skildring av den moderna tiden är flerfaldig.

I filmens förtexter får vi direkt besked om att denna film inte enbart är en lustig och komisk Chaplin-fars, utan anslaget är mer uppfordrande och dystert. En klocka, som ger associationer till Fritz Langs *Metropolis*, fyller bilden och visar för oss tillsammans med filmens titel att i den nya tiden är det klockan som styr. Musiken är inte alls chaplinskt romantisk, utan består av trumpetfanfarer i en hetsig och mollbetonad melodi, ett tema jag kallar ”fabriksmusik”. Lite mjukare tongångar interfolieras och vi har därmed presenterats för filmens två huvudlinjer – arbetets ekorrhjul kontra det mänskliga livet.

Fabriksmusiken och annan till uttrycket liknande musik står genomgående i filmen som tecken för den moderna tidens hetsande och stressande miljö. Detta gäller arbetet inne i fabriken, skildringar av stadens larm, arbetarnas demonstrationer och uppror – alla är tillfällen då också Charlie medverkar. Den hetsiga och något kromatiska fabriksmusiken blir ett ut-

tryck för luffarfigurens upplevelse av den moderna tiden och då Charlie vid ett tillfälle får besked om att han ska släppas från fängelset, där han upprepade gånger vistas, ger musiken oss besked om hans åsikt om detta: svaga toner ur fabriksmusiken förmedlar att för Charlie innebär detta ett återgående till samhällets hets och jäkt. Han föredrar den lugna tillvaron bakom lås och bom där han fått en extra bekväm cell för att han så modigt, men av en tillfällighet, lyckats hindra några bovar från att rymma.

Charlie vill egentligen inte arbeta, vilket han berättar för den flicka han slår sina påsar ihop med, i alla fall inte i den moderna fabriksmiljön som skildras som ovärdig för människan. Då tidningarna meddelar att fabriker-na åter öppnas efter den ekonomiska depressionen rusar Charlie till synes ivrigt iväg för att genom arbete kunna försörja sig och flickan. Men egentligen är han ovillig, eller känner sig enbart tvingad. Fabriksmusiken förmedlar att i Charlies ögon är det slut på friden, även om den är fattig. Det moderna samhället fordrar offer av människans värdighet.

Andra arbetsplatser där Charlie tillfälligtvis arbetar skildras inte på samma sätt. Han gör gästspelningar som båtbyggare, varuhusvakt, maskinreparatör och sjungande servitör och dessa betecknas musikaliskt huvudsakligen som relativt angenäma ställen. Även om komiken är ständigt närvarande i hela filmen tar komiken vid dessa tillfällen överhanden över det sociala reportaget. Det är vid det löpande bandet som det moderna samhället gör sig tydligast påmint.

Men det finns motbilder. Den som står i tydligast motsatsställning till fabriker-nas och stadens larm är drömmen om ett stilla men relativt välbärgat liv i förorten. Charlie och flickan har lyckats smita från en hotande fångenskap och tagit sin tillflykt till en lugn gata i ett stilla förortsområde. Utanför ett litet idylliskt hus drömmer de om hur det skulle vara att bo där. De har nu lämnat gator fulla med bilar, hotande poliser, fabriker-nas oväsen och befinner sig i ett lummigt grönt område. Till denna scen spelas musik som är helt väsenskiild från fabriksmusiken och övrig hetsande musik. Nu får vi höra en typisk Chaplin-komposition, ”one of those Puccini-melodies” som Chaplin själv uttryckte det, med lugna romantiska tongångar som i sin lätttsjungna melodik ligger långt från fabriksmusikens stora tonhopp. Kompositionen har blivit känd under titeln *Smile*. Annan melodiös musik med romantisk anstrykning spelas till andra scener som står i kontrast till filmens skildring av det moderna livets ekorrhjul.

Även om filmen inte bygger upp en skarp motsättning mellan den moderna och den svunna tiden finns ändå en antydning, och det blir tydligt i de musikaliska beteckningarna. Caryl Flinn för i sin bok *Strains of Utopia* fram tesen att 1800-talets romantiska musik som genomsyrade Hollywoods filmmusik under flera årtionden (och delvis fortfarande) hade som generell funktion att vara en utopisk markör av det förgångna som en bättre värld. Genom att använda romantikens musik hänvisar man till hela den senromantiska ideologin och genom musiken får man ”glimpses of a better, more unified world”. En stor del av denna utopiska ideologi är grundad på nostalgi, menar Flinn, och musiken kan uttrycka detta genom en sådan enkel väg som den tonala musiken. I den tonala musiken finns alltid en säker plats att återvända till, dvs. tonartens grundton, musiken återvänder lugnt och tryggt ”hem”.

Chaplins musik bygger ofta på den romantiska musikestetiken även om den uttrycks i en mer populariserad form, och *Smile* har denna trygga tonalitet och mjuka harmonik jämfört med fabriksmusikens kromatik och svävande tonalitet. *Smile* blir en musikalisk reträttplats vi kan återvända till då de modernare tongångarna blir alltför ansträngande. Musiken för oss, genom den estetiska ideologi den hänvisar till, tillbaka till en förgångna tid där naturen och det stilla livet bevarade den mänskliga värdigheten och integriteten.

I filmens skildring av det moderna samhället har även ljudeffekter en berättande funktion och detta för oss åter tillbaka till filmens långa inledande fabrikssekvens. I den hetsande omänskliga fabriksvärlden ingår ljudet som en betydande del av den nya moderniteten. Detta blir desto tydligare eftersom ljudeffekter används mycket selektivt i filmen. I fabrikssekvensen används de ofta, därefter är det mer sparsamt och också av annan art. Det är i den moderna tiden, inte i Charlies och den svunna tiden, där ljudet har sin plats. Denna metafilmiska kommentar blir tydlig genom de ljud som används.

I fabriken sprakar det av elektriska ljud inne hos direktören där för övrigt ingen musik spelas, direktören påkallar uppmärksamhet genom att ringa ute i fabriken, de sprakande elljuden blir starkare i intensitet då arbetstakten ska öka, ja i hela sekvensen tutas, rings, viner och sprakas det genomgående, interfolierat med hetsande musik. När Charlie får vara försökskanin i en matmaskin som hänger upp sig, skildras detta med en orgie

av brännande och sönderslitande elektricitet. De fåtaliga ljudeffekter som finns senare i filmen är av betydligt lugnare och mer konventionell art.

Ljudeffekterna symboliserar alltså inte bara ljud utan också modernitet. Ljudets funktion är inte bara att vara illustrerande utan är också filmens kommentar till det moderna samhället. De obehagliga, irriterande ljuden härstammar ur det moderna och finns inte i den mer mänskliga delen av världen – här hör man endast ljuv musik, möjligen hörs några vattenplask eller används ljudet som ett skämt (som maggurglingar vid kaffedrickande). Det tycks nästan omöjligt att inte betrakta detta som en mycket medveten metafilmisk markering. Genom att använda ljud och musik på detta kontrasterande sätt ger filmen en kommentar både om det moderna samhället och den moderna filmkonsten. I ljudfilmens värld är det de otäcka ljuden som härskar, i stumfilmens var det den vackra musiken.

Detta metafilmiska inlägg tydliggörs också genom hur filmen förmedlar det talade ordet. Bara några enstaka gånger är det någon som pratar, analogt endast i fabrikssekvensen. Men ingen talar direkt utan endast genom apparater. När direktören ger order ut i fabriken sker detta genom en sorts högtalaranläggning och när försäljarna kommer för att göra reklam för matningsmaskinen spelar de upp sin försäljningsretorik på en fonograf. I en sorts dubbel kommentar till ljudfilmen/modernismen förmedlas alltså rösterna genom dubbla maskiner – först genom en apparat i filmen, sedan genom filmens egen inspelningsapparat.

Den enda gång vi hör en röst utan denna dubblerade förmedling är när Chaplins egen röst för första gången någonsin hörs på film. Detta sker betecknande nog genom en sång, men som av en försynens hand tappar Charlie bort texten till sången. Han sjunger ändå men med meningslösa ord, han ”improvises wonderful gibberish words, of vaguely Italian-like sound” (David Robinson, *Charlie Chaplin. Comic Genius*). Dessa ”ord” har ändå betydelse som metafilmisk kommentar, de deltar i Chaplins eget anti-modernistiska projekt. Chaplin kan visa att det inte är orden som är viktigast, utan hans pantomim gör sången fullt förståelig.

Modern Times kan i sin kvasi-stumhet ses som en metafilmisk kommentar till de moderna tider som stundat för filmens vidkommande, ljudfilmen. På samma gång som de filmiska nymodigheterna används som skildrare av det moderna livet uttrycker de en åsikt om filmens nya sätt att berätta. Hela filmen och dess sätt att använda musik pekar bakåt mot något förgånget,

stumfilmsestetiken kommer i kläm med de moderna tider som filmen skildrar. Filmen befinner sig och längtar tillbaka till en svunnen tid medan den skildrar det moderna. Samtidigt kan filmen sägas peka mot en estetik som skulle kunna vara förhärskande och som många tidiga teoretiker såg som den ideala utvecklingsvägen för filmen – en filmkonst där teatraliteten/den utbredda dialogen är borta och där film är ett renodlat film- och musikberättande. Det är också denna väg som en stor del av den experimentella filmen har valt.

I *Modern Times* har Charlie hamnat i den moderna tiden. Här fanns inte längre plats för hans stumfilmsfigur. ”The Tramp” gjorde i denna film, som ytterligare en kommentar till moderniteten, sitt sista framträdande. I filmens slutscen försvinner han bort för gott till de svallande tonerna av *Smile*.

Mon Oncle

Om *Modern Times* endast antydde en kontrast mellan den gamla och nya tiden är denna dikotomi fullt utvecklad i Jacques Tatis *Mon Oncle*. Genom filmens alla uttrycksmedel och inte minst ljudet delas filmen upp i en skildring av livet i den nya respektive den gamla stilen. Monsieur Hulot som är representant för den gamla världen är den person som oftast korsar gränsen, men av nöden tvungen. Hans syster lever i den nya ultramoderna världen och eftersom Hulot ofta tar hand om sin systerson måste han, som en antikvarisk kvarleva, ge sig in i modernitetens garn.

Tati var en filmmakare som lade extraordinär vikt vid filmljudet, och *Mon Oncle* är en film som genomgående behandlar ljudet med samma omsorg som det visuella. I vilken grad detta tog sig uttryck i blir förståeligt om man betänker att klippningen och ljudläggningen till *Mon Oncle* tog över ett år (Brent Maddock, *The Films of Jacques Tati*). Liksom Chaplin gjorde Tati det mesta i sina filmer – manus, regi, dekor, skådespeleri, ljudläggning. Däremot komponerades musiken av andra. I fallet *Mon Oncle* skrevs musiken av Alain Romans och Franck Barcellini.

Genom den grundliga bearbetningen framhävs dikotomin i *Mon Oncle* genom en rad filmiska element – färg, arkitektur och dekor, personregi och ljud. Maddock menar t.ex. att dekoren i filmen har fått samma status som karaktärerna: ”The actual physical settings become characters of their own”. Kanske man kan tala om ett sorts parametriskt berättande i den bety-

delse David Bordwell ger termen. *Mon Oncle* gjorde i alla fall stort intryck på juryn för det stora amerikanska filmpriset; filmen belönades med en Oscar för bästa utländska film 1958.

Kontrasten mellan den gamla världen och det moderna projektet presenteras och stadfästs i filmens inledningssekvens. Redan vid förtexterna får vi dock en tydlig vink om att det gamla raseras. Förtexterna tycks stå skrivna på enorma skyltar vid ett nytt bygge, där slamrande borrar och maskiner ger oss tydliga tecken på att omvandling sker. Efter förtexterna förs vi in i Hulots gamla kvarter där flera hundar nosar runt i soptunnor och i smutsen i rännstenen. Vi får se en lumpsamlare som färdas medelst häst och vagn. Till bilderna spelas melodin *Mon Oncle* på olika instrument – piano, gitarr och musette. Melodin är en typisk fransk chanson.

Denna musik är på ett flytande sätt knuten till Hulot men inte på det ledmotivaktiga sätt som var vanligt i hollywoodska melodramer. Melodin ger oss inte den typ av signal om Hulots närvaro som ledmotiv ger, utan melodin betecknar en livsstil och miljö samtidigt som den ofta åtföljer Hulot. Men Hulot är å andra sidan en representant för en bestämd miljö och livsstil. Karaktär och miljö tycks i stället smälta ihop till en enhet.

Lumpsamlaren med sin hästskjuts åker iväg med hundarna efter sig. De åker förbi en raserad mur som utgör en sorts gräns mellan det gamla och det nya, och ger sig in i de moderna kvarteren. När de kommer dit spelas inte längre någon charmig chanson utan nu förändras ljudbilden totalt.

Vi ställs inför ett högt, totalt omslutande och totalt insynsskyddat staket och med hjälp av hundarnas nyfikenhet får vi tillträde till egendomen. Hundarna är, obefläckade av människans ”utveckling”, de varelser som utöver Hulot är gränsöverskridande och som obekymrat förflyttar sig från den ena världen till den andra. Innanför grinden ser vi det moderna huset – vitt, sterilt och med en trädgård mestadels bestående av gräs och stensatta gångar som tvingar människorna att gå i de mest osannolika krumbukter för att ta sig fram. Allt är totalt tyst förutom ett surrljud som av en dammsugare och snart tillkommer andra av modernitetens ljud. Mannen i huset kommer ut och rakar sig med en elapparat som surrar, frun går omkring och dammar överallt, ute som inne, och man hör ett ljud som av en hammare mot stål. Paret Arpel säger ingenting till varandra. Mannen går ut i garaget, frun öppnar grindarna, sonen hoppar in i bilen och den kör iväg under fruns ihärdiga dammande. Under hela tiden har ingen sagt någonting.

I de moderna kvarteren spelas så gott som aldrig någon musik, utan det är endast dessa enerverande ljud som hörs. Grindporten öppnas med ett hårt burrande, fiskstatyn gurglar, klackarna klappar mot de hårda golven, dammsugare och rakapparater surrar, i köket sker formliga explosioner av ljud. När alla dessa elektriska eller ”naturliga” ljud interfolieras med ett så väsensskilt och mer äkta naturligt ljud som från studsandet av sonens boll, hoppar man nästan till av förvåning.

De olika ljuden är tydligt avskilda och distinkta, och som Michel Chion påpekat i sin bok *Audiovision* uttrycker inte ens ett så ”naturligt” ljud som klackar en kropps volym och massa, utan den voluminöse faderns fotsteg ter sig lättare och tommare jämfört med den lille sonens. Det är som om sonen ännu inte är anfäktad av den moderna tidens konstgjordhet – hans fotsteg är fortfarande mänskliga medan faderns endast uttrycker tomhet. Klackljuden är inte heller naturliga. Tati spelade nästan aldrig in naturliga ljud utan använde sig för t.ex. dessa nästan ständigt närvarande klackljud av allt från ping-pong bollar till saker av glas. Ljuden fungerar som en sorts konkret musik, *musique concrète*, där olika ljudproducerande objekt används som kompositionselement i en artistisk struktur. Ljuden finns aldrig enbart som utfyllnad i bakgrunden utan som konkret musik är de ständiga betydelsebärande tecken som pockar på vår uppmärksamhet: ”sound acts as its own onomatopoeia” (Michel Chion, *The Films of Jacques Tati*).

De fåtaliga men mer naturliga ljuden från sonen irriterar ofta modern, liksom hennes värld är på väg att falla samman då hon finner ett enda litet förlupet plan på sin osannolikt välansade gräsmatta. Men det moderna livets ljud är aldrig källa till irritation trots att de genom sin ibland höga volym hindrar mänskligt samtal. Mannen och kvinnan försöker en morgon tala till varandra genom bruset av diverse maskiner men deras meddelande når aldrig fram. Detta tycks inte bekomma dem överhuvudtaget. Det de har att säga har ändå ingen betydelse, tycks filmen mena. I det moderna samhället har den mänskliga kommunikationen förlorat sin mening.

Detta gäller genomgående för talet i hela filmen, liksom i alla Tatis filmer. Talet i *Mon Oncle* fungerar som ytterligare en ljudeffekt, eller som ytterligare ett element i den konkreta musiken. I den moderna världen talar personerna nästan i falsett, konstlat, kort och avhugget. Talet blir, som Chion säger, en aspekt av karaktärerna snarare än ett medel för överförande av betydelsefulla meddelanden. Människorna blir som tecknade figurer och

med sådana ljudeffekter. Denna filmens kommentar till kommunikationen i det moderna samhället har likhet med Chaplins sång i *Modern Times*. Men medan det för Chaplin var ett uttryck för hans åsikt om den nya tidens ljudfilm blir det hos Tati ett uttryck för den nya tidens kontaktlöshet.

Man kan fråga sig om upplevelsen av den moderna värld som filmen skildrar blivit annorlunda om ljudet varit annorlunda, eller om den fyllts med den musik som flödar över den gamla världen. I de omoderna kvarteren traskar Hulot förnöjsamt kring, lika ovillig att arbeta som Charlie. Här ser allting helt annorlunda ut. De lummiga kvarteren befolkas av massor av människor som ständigt pratar med varandra, det är rörigt och oordnat, ett nertrillat löv gör ingenting – på gatorna ligger ändå högar av smuts som gatsoparen aldrig blir färdig med. Hulots hus är raka motsatsen till hans systers. Hans hus tycks ständigt ha fått nya påbyggnader, och medan hans syster stolt deklarerar för alla att hon kan nå trädgården från alla rum får Hulot ta sig upp, ner och upp igen i ett sammelsurium av trappor för att komma till sitt rum.

Och här spelas det fransk chanson och valser. I den dikotomi som spaltar upp filmen är musiken nästan portförbjuden i den moderna världen, här finns enbart konstlade ljud. Likheten med *Modern Times* går inte att förbise, men uppspaltningen är betydligt mer renodlad i *Mon Oncle*. Musiken används dels som kontrastmedel, och dels har den genom sin stil den utopifunktion som gällde för vissa inslag i Chaplins film. Den blir ett tecken på något gammaldags, förgånget och mänskligare till skillnad från det nya. Musiken är ett uttryck för liv och bidrar också med liv till dessa scener. De enda gånger det spelas musik i den nya världen är när jazzmusik ackompanjerar framfarten med det moderna kommunikationsmedlet bilen (till skillnad från hästskjutsen och Hulots cykel). Här är skildringen av den moderna livsstilen annorlunda än i övriga filmen – i en visuell orgie av närbilder och koreografisk klippning som bryter mot filmens långsamma helbilda berättande ges kommentarer om den moderna tidens amerikanska inflytandet. På *Mon oncles* vägar färdas, till amerikansk musik och i en amerikanskt snabb klippning, enbart amerikanska bilmärken.

Några enstaka gånger blandas den nya och gamla världen vilket kan bli något av en chockartad komisk upplevelse. Arpel ska vid ett tillfälle försöka ordna ett arbete till sin svåger Hulot och han besöker därför direktören för någon fabrik. Samtalet de två emellan utspelar sig på direktörens fruktans-

värt kala och kyliga rum där ljudet av metalliska klackljud är ytterst framträdande. De ringer till Hulot, eller rättare till den bar där han alltid vistas. Ett burrljud när telefonen trycks fram bryter för ett ögonblick den kliniska tystnaden, men sekunden efteråt invaderas den moderna världen av den gamla världens kaotiska ljudbild. Genom telefonen väljer musettens vals-musik och glada röster från baren fram. Kontrasten mellan det auditiva och det visuella blir enorm, och filmen kunde inte på ett tydligare sätt markerat de två världarnas oförenlighet. Den nya världens människor tycks totalt främmande och oförstående inför denna veritabla invasion av en snart förgången tids ljudanarki.

Mon Oncle och Tatis filmer överhuvudtaget har flera likheter med stumfilmen, inte minst genom att musik och ljud till stor del ersätter den talade dialogen. I stumfilmen hade man friheten att använda de diegetiska ljuden på det sätt som passade – i en stumfilm kunde karaktärerna ena stunden tyckas onåbara för all typ av auditiv påverkan för att i nästa stund hoppa högt till det förmodade ljudet av en vält stol. På samma selektiva sätt använder Tati ljudet. Tatis filmiska värld är tyst ända tills de ljud används som är nödvändiga för berättelsen och de får då en ovanligt framskjuten position. Hos Tati är talets teatrala boja övergiven till förmån för filmens andra auditiva uttryck. *Mon Oncle* är en film som hyllar den gamla världens värden, men genom sitt ljudarbete, sin musik och genom en rad andra filmiska element blir den också en metafilmisk hyllning till en filmiskt förgången tid.

Även den ändamålsenlighet som genomsyrar den narrativa filmen ges en metafilmisk kommentar. På samma sätt som Hulot anklagas av sin syster för att inte ha något ändamål med sitt liv, anklagar Tati den narrativa filmen för sin oändliga orsak-verkan-kedja. Allt i livet måste ha en mening i den moderna tiden, liksom allt i en film. I en scen i *Mon Oncle* kallas Hulot ner från sitt rum, han går ut, sammanstrålar med några människor, går in på baren tillsammans med dem, de kommer ut, står på gatan en lång stund och diskuterar något ohörbart och försvinner bort igen. Eftersom en kvinna uttryckligen har ropat på Hulot förväntar man sig att det är något viktigt. Men inget händer. I denna långa scen händer egentligen ingenting som är orsak till något eller är verkan av något. På både filmisk och metafilmisk nivå ges en känga åt ändamålsenligheten.

I *Modern Times* får det gamla ge vika för det nya, och luffarfiguren Charlie försvinner för alltid från filmens värld. Likt Charlie måste också Hulot försvinna. Till ackompanjemang av jazz och rivningsmaskiner försvinner han från den stora staden för att söka sin tillflykt på landsorten. Han kommer dock att återvända, men då till det av modernismen totalt genomsyrade Paris i *Playtime* (1968).

Koyaanisqatsi

Regissören Godfrey Reggio och kompositören Philip Glass' *Koyaanisqatsi* från 1983 ger oss ett mer experimentellt exempel på skildring av det moderna samhället. Filmen är ett renodlat bild- och musikberättande, där bilderna visar oss allt från storslagna naturbilder från Monument Valley till det urbana livets överbefolkade kommunikations- och fabriksvärld. Bildberättandet använder olika kamera- och redigeringstekniker för att ge oss bilder i slowmotion och fastmotion, bilderna glider över i varandra som i en metamorf lek liksom moln, bilar, vägar och hela stadsbilder bildar koreografiska förvandlingsmönster. Filmen är långt ifrån narrativ, men här finns ändå en tydlig dramatisk struktur.

Koyaanisqatsi ansluter sig till en experimentell tradition likväl som till en dokumentär, men den är också, trots avståndet i tid, en fortsättning på stumfilmstraditionen. Den ovan nämnda utvecklingsväg som tidigt tecknades som ett alternativ för filmen, en filmkonst bestående av film och musik i ett symbiotiskt berättande, har vi här ett praktiskt exempel på. Inget tal och inga ljudeffekter användes överhuvudtaget, det är enbart musiken som är den auditiva följeslagaren. Likt musiken till stumfilm spelas Glass' musik kontinuerligt och utan paus, och de få tysta inslagen är dramatiskt motiverade på samma sätt som tystnaden användes i den stumma filmen. Men här finns ytterligare en faktor som på ett avgörande och betydelsefullt sätt ställer *Koyaanisqatsi* inom stumfilmens tradition – filmen har flera gånger visats stum tillsammans med levande musik (Charles Merrel Berg, *Philip Glass on Composing for Film and Other Forms: The Case of Koyaanisqatsi*).

Experimentella filmer använder ofta musik och ljud på ett annat sätt än narrativ film. *Koyaanisqatsi* ställer sig dock i en särställning genom att enbart använda kontinuerlig musik och till och med framföra den live. Lik-

som filmen pekar tillbaka mot en ursprunglig amerikansk befolkning, hopi-indianerna, utgör filmens berättande, trots sin experimentella form, en referens till filmens ursprung – stumfilmen. Denna metafilmiska anstrykning kan, om man vill driva analogierna till sin spets, sägas vara en utvidgning av den utopifunktion som gällde den romantiska Hollywood-musiken. Här skulle utopifunktionen gälla filmens hela estetik där musiken är en vital del.

Om hopi-indianerna står som representant för det gamla samhället, står filmens form som representant för en gammal filmform. *Koyaanisqatsi* visar i en sorts modernistisk stumfilmsgenre hur det modernistiska projektet har invaderat hopi-indianernas ursprungliga kultur. I den dramaturgi som har format filmen rör vi oss från naturen och den amerikanska kulturens vagga till civilisationens uppbyggnad i stora städer. Det urbana livet går i filmen mot totalt kaos vilket tydliggörs genom ett alltmer kaotiskt berättande, för att slutligen upplösas i en explosion, symboliskt återgivet av rymdfärjan *Challenger*s sprängning. Därefter kommer vi mycket kort tillbaka till hopi-indianernas dystopiska bergsmålningar.

Den bild av civilisationen som tecknas är trots bildernas och musikens skönhet dyster och apokalyptisk. Ordet ”koyaanisqatsi” kommer från hopi-indianernas språk och har betydelsen av bl.a. liv ur balans, en livsstil som kräver ett annat sätt att leva. Filmen kan sägas ha som budskap att den västerländska civilisationen är dömd att gå under, att det är de mer naturnära och livsrespekterande levnadsätten som vi måste följa.

Philip Glass är den främste representanten för den musikstil som kallas minimalistisk. Denna musikform är enligt Glass själv påverkad av den indiska musiken i sina ständiga upprepningar av mycket korta motiv, som i Glass' hantering är ytterst tonala, och sin upplösning av den temporalitet vi vant oss vid i den västerländska musiken. Själva musikstilen som används i filmen är alltså inspirerad av en kulturell yttring som står för andra värden än de traditionella västerländska. Genom hänvisningen till hopi-indianerna och till den indiska musiken är moderniteten inte längre endast en produkt av kommersiella och utvecklingstekniska intressen, som i *Modern Times* och *Mon Oncle*, utan filmens skildring av det moderna samhället har utvecklats till en civilisationskritisk domedagsprofetia. Den utopifunktion som musiken genom sin hänvisning till romantiken hade i de båda tidigare

filmerna, har i *Koyaanisqatsi* förvandlats till en utopifunktion genom sin hänvisning till icke-västerländska ideal.

Musiken och bilderna i *Koyaanisqatsi* samarbetar enligt ett symbiotiskt förhållningssätt, men det är värt att notera att 60 procent av filmen redan var gjord när kompositören kom in i bilden vilket Philip Glass själv påpekar i intervjun med Berg. Den dramatiska strukturen var då redan fastlagd, och innehållet och ämnet för de olika delarna i filmen var bestämt. Glass gjorde ett arbetsband med inspelad musik som Reggio kunde använda vid klippningen. Regissören ska t.o.m. ha gjort enstaka kompletterande filminspelningar för att följa musiken. Men det är huvudsakligen bilderna som har styrt musiken – musiken har inte inspirerat filmen vilket det finns andra exempel på inom den experimentella traditionen.

Trots musikens modernistiska stil och trots musikens påverkan på redigeringen finns här flera påminnelser om traditionell narrativ filmmusik. Glass uttrycker det själv så att han på olika sätt ofta sökte en ”allegorical visualization” av bilderna på duken. Den sekvens som inleder filmen innehåller stora naturscenerier med fantastiska molnformationer, och till dessa spelas långsamma ackordkluster som förlämnar en mytisk aura åt skildringen av den ursprungliga naturen. När civilisationen börjar göra sig påmind genom elställningar och andra byggen som invaderar naturen speglas detta genom musikaliskt upprörda klanger. I de danslika, koreografiska bilderna som metamorft och grafiskt visar staden som ett modernistiskt konstverk ackompanjeras snabbt förbiilande bilar av en ”rinnande” musik, och musiken och klippningen är hela tiden följsamma i tempo och rytm.

Koyaanisqatsi skildrar moderniteten genom en modernistisk film och genom modernistisk musik. Men är det modernistisk filmmusik? Är filmmusik modernistisk bara för att musikstilen är modern på ett eller annat sätt? Musik i modern stil, vare sig det är konstmusik eller rockmusik, ger en hänvisning till och är ett uttryck för någon sorts modernism, konstmusik kanske tydligare än rockmusik. Detta gäller även musik i vanliga narrativa filmer och exemplen är otaliga. Men fortfarande gäller det här musik som hänvisar till sig själv som egen konststart, den behöver inte ha andra funktioner än det som är vanliga i den narrativa filmen.

Ytterligare ett steg på skalan utgör de filmer där både musiken och filmen har ett modernistiskt uttryck, och *Koyaanisqatsi* är delvis en sådan film. Men även i denna filmgenre är det inte nödvändigt att musiken som

filmmusik har en annan funktion, att den fungerar på ett annat sätt än i den traditionella filmen. I *Koyaanisqatsi* finns flera exempel på hur musiken försöker vara en analogi till bildernas berättande, musiken underordnas bildspråket.

Modernitet i filmmusik kan inte bara vara användandet av moderna tongångar. Modernistisk filmmusik måste vara att filmmusiken används på ett annat sätt, att den får andra funktioner. En väg är att frigöra musiken från det narrativa tvånget och ge den en annan status. Royal S. Brown framhåller i sin *Overtones and Undertones* att det är möjligt att föreställa sig en filmkonst där "music, rather than merely forever remaining 'invisible', standing on an equal level with the visual languages and the narrative. Out of this thesis/antithesis structure would, of course, emerge a synthesis different from the individual characters of each separate art" (s. 22). Brown menar att *Koyaanisqatsi* är en sådan film genom bl.a. att det diegetiska ljudspåret är totalt eliminerat och det är svårt att inte hålla med. I *Koyaanisqatsi* uttrycks moderniteten genom musikens stil men också, på grund av att bilderna och musiken som två olika konstarter ger uttryck för samma idé, genom ett modernt förhållningssätt till musik som filmmusik.

*

I de tre filmerna *Modern Times*, *Mon Oncle* och *Koyaanisqatsi* skildras det moderna samhället ur olika perspektiv, liksom filmerna också ställer sig i förhållande till och kommenterar den moderna filmen kontra en förgången filmstil. Chaplin och Tati ser det moderna projektet genom komedins och satirens glasögon medan Reggio/Glass har valt ett experimentellt uttryck. Men trots genre- och stilskillnader är stumfilmen, som en cinematisk kvarleva från en gång men kanske bättre tid, närvarande i alla filmerna, liksom kritiken mot modernismen.

I *Modern Times* och *Mon Oncle* är den moderna världen auditivt förskräcklig. Båda filmerna använder ljud på ett sätt som ger negativa associationer – sprakande el, uppfordrande ringningar, bullrande apparater, påträngande fotsteg på stenhårda golv, forcerade röster. Men de utnyttjar också ljudeffekterna för skämt, t.ex. magarnas knorrande då Charlie dricker kaffe tillsammans med prästfrun, pysande plaststolar och gurglande fiskstaty i Hulots värld. Den gamla tiden är dock vänligare mot öronen med

smeksamma melodier och glada chansoner. Både *Smile* och sången *Mon Oncle* kom att bli populära och ofta spelade slagdängor.

Civilisationskritiken i *Koyaanisqatsi* är trots sin dystopiska framtoning framförd tillsammans med musik som låter både vacker och harmonisk. Genom den minimalistiska musikens ofta mässande och meditativa klanger ges dock skildringen av det moderna samhället ett apokalyptiskt uttryck. Här finns inga andra ljud alls och närheten till stumfilmen är påtaglig.

Alla tre filmerna hänvisar med sin estetik till en filmstil som, trots att film i sig är modernitetens konst, inte längre anses modern. En viktig beståndsdel i denna estetik är musiken. Musiken i *Koyaanisqatsi* har en modernistisk stil men genom att musik är det enda ljud som används fungerar den tillsammans med bildberättandet som en renodlad experimentell stumfilm. Musiken i *Modern Times* och ännu tydligare i *Mon Oncle* används som ett kännetecken för något förgånget både på en filmisk och metafilmisk nivå. Tre filmer som skildrar det moderna samhället i negativt ljus har alltså valt att göra det genom en ljudestetik som på olika sätt ställer sig i stumfilmstraditionens led. En äldre filmstil får fungera som tillflyktsort mot modernitetens härjningar.

Litteratur

- Berg, Charles Merrel, "Philip Glass on Composing for Film and Other Forms: The Case of *Koyaanisqatsi*", *Writings on Glass*, ed. Richard Kostelanetz, New York: Schirmer Books, 1997. Urspr. publ. i *Journal of Dramatic Theory and Criticism* V/1 Fall 1990.
- Brown, Royal S., *Overtones and Undertones. Reading Film Music*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1994.
- Chaplin, Charles, *Min självbiografi*, Stockholm: Norstedts förlag, 1989.
- Chion, Michel, *Audiovision*, New York: Columbia University Press, 1994.
- *The Films of Jacques Tati*, Toronto, New York, Lancaster: Guernica, 1997.
- Flinn, Caryl, *Strains of Utopia. Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*, Princeton, N. J: Princeton University Press, 1992.
- Glass, Philip, *Musik av Philip Glass*, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1995.
- Kalinak, Kathryn, *Settling the Score. Music and the Classical Hollywood Film*, Madison: The University of Wisconsin Press, 1992.
- Lynn, Kenneth S., *Charlie Chaplin and his Times*, New York: Simon & Schuster, 1997.
- Maddock, Brent, *The Films of Jacques Tati*, Metuchen, N.J. & London: The Scarecrow Press, Inc. 1997.
- Robinson, David, *Chaplin: His Life and Art*, London: Collins, 1985.
- *Charlie Chaplin. Comic Genius*, New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1996.

Det deformerade rummet

Från Welles till Friedkin via konstfilm

Magnus Widman

Ett av de mer analyserade områdena inom måleriet har varit det klassiska centralperspektivets inbyggda problem att flyktpunkten förutsätter en idealiskt placerad betraktare. Den moderna konstens första uppgift var just att bejaka den plana ytan på bekostnad av djupet. Man valde ett annat sätt att hantera rumsliga förutsättningar. Istället för att som tidigare skapa den illusion som var dömd att misslyckas, framhävdes med hjälp av linjer och färgtoner det plana ytan.

André Bazin kallade centralperspektivet ”det västerländska måleriets arvsynd.” Vad han menade var att konsten genom att på syntetisk väg försöka att framkalla en känsla av tredimensionalitet förlorar sin oskuld. Oskulden i hans fall fanns i medeltidskonsten och i den moderna måleriets tvådimensionalitet. Konstteoretikern Rudolf Arnheim förklarade det mer konkret genom att hävda att, ”deformation is the principal device by which depth is represented in the plane”.

Som betydelsefull inspirationskälla inom modernismen användes under 1800-talets senare del den asiatiska konsten. De japanska träsnitt som översvämmade Europa saknade centralperspektiv. Istället hade man parallellperspektiv (parallella linjer i verkligheten överförs som parallella i verket). Eftersom bilderna utfördes på rullar eftersträvades ingen centralitet i bilden, dvs. linjerna var aldrig avsedda att mötas i en flyktpunkt utanför bilden. Istället förblev linjerna parallella och fortsatte i oändlighet. Detta stod i motsats till den västerländska perspektivläran vars djupgående perspektivlinjer (ortogonaler) alltid möttes, om inte i verket så i en bestämd punkt utanför. Motiven upplevdes som platta eftersom djupet var borttaget.

Vid sidan om att den asiatiska konsten saknade en flyktpunkt hade man heller inget lägesperspektiv – dvs. figurerna kunde ha samma storlek oberoende av avstånd i rummet. Något som ytterligare skapade en brist på djup.

Detta gäller för ett större avstånd, vid en närmare betraktelse finns även skärningspunkter i själva motivet. I den japanska konsten t.ex. arbetar man med dubbla perspektiv – ett för avstånd och ett för en detaljgranskning. Resultatet blir att samtidigt som tavlan ger en känsla av perspektiv i detaljerna tycks den försvinna i oändligheten utanför bilden och bakgrunden.

Renässansens muralmålningar t.ex. utfördes så att flyktpunkten var i ögonhöjd, en medveten strävan mot en trogen återgivning av verkligheten. Samtidigt var detta en brist – upplevelsen av verket byggde på en ideal positionering av betraktaren. Motivet målades perspektiviskt med en tänkt betraktare i åtanke, placerad med flyktpunkten i ögonhöjd. Stod betraktaren felplacerad blev också perspektivet fel. Avsaknaden av en flyktpunkt i den asiatiska konsten innebar att betraktarens placering heller inte förutsattes vara idealisk.

Ända sedan begynnelsen har filmen utveckling utmärkts av trendväxlingar orsakade av tekniska innovationer. Nya tekniska förutsättningar resulterade i att visioner som tidigare varit omöjliga att realisera nu kunde överföras till film. Huruvida estetiken (dvs. idén, visionen etc.) eller tekniken kommer först lämnar jag därhän. Det räcker med att konstatera att de båda fälten alltid varit intimt sammanflätade och att det ena inte fungerar utan det andra.

Under 30- och 40-talet underordnades tekniken ambitionen att utveckla ljudfilmen. Filmen förändrades inte bara från stum- till ljudfilm. Försöken att införa ljud påverkade till slut filmens hela iscensättning. När ljudtekniken förfinats förändrades också filmen bildmässigt. Långa rörliga tagningar i ett rum med oändligt skärpedjup hade ersatt det tidiga 30-talets orörliga kamera. Nya kameror och filmkvalitéer tillät större konstnärlig frihet. I mitten på 40-talet fanns det heller ingen anledning att tvivla på att filmen skulle utvecklas i riktning mot en förhöjning av realismen genom iscensättning i djupet. Så blev emellertid inte fallet. Ett flertal faktorer styrde utvecklingen av Hollywoodfilmen i en annan riktning och av ett flertal orsaker. En sådan var användningen av tele- och zoomobjektiv, något som inleddes tidigt men som aldrig fick fart förrän under 50- och 60-talen. Utvecklingen utmärktes i stället av en strävan mot begränsat skärpedjup, dels genom att vidfilmen och färgfilmen försvårade utvecklingen av djupfokusestetiken, och senare även genom ett starkt inflytande från televisionen som tidigt anammade zoomestetiken.

Vad användningen av tele- och zoomobjektiv resulterade i var ett förminskat rum. En strävan – åtminstone på idéplanet – att närma sig det moderna genom att, i motsats till vidvinkelobjektivet som ökade djupet i rummet, komprimera rummet vid användning av tele. Istället för att eftersträva en illusorisk tredimensionalitet blev filmen med teleobjektiv istället tvådimensionell. Genom att inte längre eftersträva en realistisk återgivning av en iscensatt verklighet började man att avskärma sig från den klassiska djupfokusteknikens stilideal. Man skulle kunna tala om en gradvis upplösning av föreställningen av en realism som byggde på en exakt återgivning av rummet. Istället blev det en förändring till en ändamålsenlig tolkning av rummet. Det skapade också en ny attityd gentemot bilden som var mer elastisk och tillät större avsteg från verkligheten. Bilden blev målerisk istället för linjär. Användning av zoom- eller teleobjektiv resulterade i att bakgrunden trycktes ihop och tycktes närma sig förgrunden de skildrade personer. Det minskade skärpedjupet uteslöt alla förgrundselement och bilden upplevdes som en plan yta. Detta skildras i Francis Ford Coppolas *The Conversation* (1971) som inleds med en långsam inzoomning från hög höjd på en man som långsamt går igenom en folkmassa. Efterhand som kameran zoomar in tycks trottoaren vända sig uppåt som om han står placerad i en sluttning även om detta inte är fallet.

Tele- och djupfokus representerade sålunda två motsatta relationer till bilden. Djupfokustekniken hade en nära koppling till de konstvetenskapliga resonemang som bygger på hur man använder figurernas storlek eller objekt för att bestämma individens placering i rummet. Genom objektivets förminskning (djupet) och förstoring (förgrunden) skapas djupet. Det omvända gäller för teleobjektivet som komprimerar rummet eller raderar ut det och på så sätt skapas en yta som är mer målerisk i den bemärkelse att den bygger på klara färgfält och geometri istället för teatral iscensättning.

Förklaringen till varför den estetik Orson Welles och William Wyler företrädde inte fick en logisk fortsättning kan ha flera förklaringar. Om man t.ex. tittar på inspelningen av *Citizen Kane* (Welles, 1941) så kan den suveräna djupskärpan i filmen förklaras av flera saker. För att få perfekt skärpedjup fordras att man kan blända ner, dvs. höga bländartal. Greg Toland hade utrustning som gjorde att han kunde blända ner till f16 vilket skapade ett extremt skärpedjup. Ju högre bländartal man har desto mindre ljus släppte kameran in vilket resulterade i att en extremt ljuskänslig film for-

drades. Denna hade Toland tillgång till. Kodak hade nyligen utvecklat en ny och ljuskänsligare filmkvalité, Super XX, som var fyra gånger snabbare än den äldre Super X filmen som normalt användes. Utöver detta hade han tillgång till en prototyp av en ny kamera av modellen Mitchell BNC som skilde sig från sin föregångare genom att den var ljudisolerad. En ljudisolerande anordning var i sin tur en förutsättning för att man skulle kunna använda koltrådslampor, den starkaste typen av lampor, vilket fordrades p.g.a. den höga bländaren som annars resulterade i att negativen nästan kom ut helt svarta. Trots detta tvingades Toland att låta filmen ligga i framkallningsbadet extra länge för att bilden skulle komma fram. En ytterligare förutsättning för stort skärpedjup var ett objektiv med kort brännvidd. Toland hade i sin besittning ett 24 mm Cooke Varo-objektiv, det mest utpräglade vidvinkelobjektivet som fanns tillgängligt vid denna tid.

Att alla dessa detaljer fungerade inbördes var en förutsättning för att uppnå den typ av rumsverkan som utmärker *Citizen Kane*. I *The Magnificent Ambersons* (1942) fanns inte dessa tekniska förutsättningar vilket visar på problemen att uppnå en fungerande rumsverkan och i sin förlängning också möjligheten till den iscensättning Welles eftersträvade. Stanley Cortez som var kameraman vid inspelningen hade ett bländartal på f4.0–f4.5 som inte alls skapar samma skärpedjup. Han hade inte tillgång till Cooke Varo-objektivet utan använde sig av ett 30 mm objektiv. Den ljudisolerade Mitchellkameran hade han heller inte tillgång till vilket innebar att han fick välja en annan och svagare belysning. De starkare koltrådslamporna hade den bieffekten att de gav ljud ifrån sig. Han fotograferade heller inte filmen med Super XX film utan den äldre och långsammare Super X filmen vilket innebar att ljuskontrasterna av närmast expressionistisk karaktär, som utmärker *Citizen Kane*, inte är lika framträdande i *The Magnificent Ambersons*. Denna mer tekniska förklaring visar att det inte fanns någon egentlig möjlighet för Welles att tekniskt upprepa den fotografiska stil han hade i *Citizen Kane*.

Cortez löste problemet med att uppnå den extrema djupskärpan genom att ställa in skärpan mellan olika bildplan (split-focus) och kompenserade den svagare belysningen med riktade spotlights för att skapa ljuseffekter. Resultatet lyckades även om utseendet på de två filmerna skiljer sig. *The Magnificent Ambersons* är lite ljusare i tonen och saknar den påtagliga djupverkan som utmärker *Citizen Kane*.

Jämförelsen av dessa två filmer visar att det var svårt att uppnå en fungerande rumsverkan. De scenografiska problem som följde med att arbeta med långa tagningar och storskärpedjup, kan vara en av anledningarna till att en konsekvent rumsverkan var svår att införliva med Hollywoodsystemet. Detta underlättades inte av att rummet påverkades av ett flertal tekniska förändringar som funnits tidigare men i slutet på 40-talet och i början av 50-talet började arbetas in i estetiken. Färgfilm och vidfilm satte en helt annan norm och innebar för denna estetik ett oöverstigligt hinder. Vidare slog TV igenom och med TV kom zoomobjektivet i stor skala.

Oförmågan att göra vidfilm, framförallt om de gjordes i färg eftersom denna fordrade mycket ljus, påverkade filmen i en riktning bort från den estetik som Welles och Wyler företrädde. Att fotografera i Technicolor fordrade en bländare på f2 vilket omöjliggjorde ett stort skärpedjup. De anamorfa objektiven – dvs. objektiv som användes för widescreentechniken – var också problematiska. Det standardobjektiv som användes för inspelning av filmer i Cinemascope gav en vidvinkel jämförbar med ett vanligt 30mm objektiv, men anamorfa objektiv hade ett sämre skärpedjup än icke anamorfa objektiv. Istället för iscensättning på djupet resulterade den nya tekniken i ett mer komprimerat rum. Twentieth – Century Fox hade utfört experiment redan 1929 och kommit underfund med detta och irriterat sig över som man sa ”the fuzzyness of focus” Det var först drygt 25 år senare man under tryck från den sviktande filmmarknaden återupptog experimenten.

Det begränsade skärpedjupet kan i viss utsträckning också förklara varför regissörer som byggde sin estetik på rumsliga förhållanden höll sig till svartvit film och klassiskt bildformat. Något som t.ex. utmärker Welles filmer *Othello* (1952), *Mr. Arkadin/ Confidential Report*(1955), *Touch of Evil* (1958), *The Trial* (1962) och *Chimes of Midnight* (1966).

Inom TV fanns det emellertid ingen rädsla för att en övergång från en teknik till en annan skulle resultera i en suddigare bild. Zoomobjektivet, dvs. ett objektiv med variabelt skärpedjup, installerades som standard redan 1947 på TV-kameror i USA. Uppfinningen var gammal men hade ratats av Hollywood p.g.a. den kraftiga distortion av rummet som användningen av zoom resulterade i. Zoomobjektivet har funnits sedan 30-talet men blev inte etablerat förrän på 50-talet och då inom TV. Filmregissörer undvek det utom i de fall man eftersträvade chockeffekter som i

American Madness (Frank Capra, 1932) i vilken en uppskrämd bankkamrer chockerat redogör för sina kollegor om ett bankrån varefter han pekar på den klocka som träffats av en kula från vaktens revolver. När den unge mannens pekar mot klockan sker en blixtnabb inzoomning mot urtavlan. I andra fall använde man objektivet för att återskapa den reportagestil som utmärkte TV – en fiktiv dokumentär estetik.

Zoomningen skilde sig från andra filmiska uttrycksmedel såsom kameraåkningen, panoreringen och krantagningen genom att den var ett internt uttrycksmedel till skillnad från övriga som var externa, dvs. kamerans perspektiv förblev oförändrat under in-/utzoomningen. Motståndarna betraktade det som onaturligt och hänvisade till att kameran gjorde något som ögat inte kunde förmås att göra. Skillnaden mellan en kameraåkning t.ex. och en inzoomning var att åkningen förstörde upp förgrunden mer än bakgrunden medan zoomobjektivet förstörde upp bakgrunden och förgrunden lika mycket. En effekt som motsvarar ett förstoringsglas.

Zoomobjektivet var också under en period ett av de mest missbrukade verktygen. Precis som kamerakranen hade zoomobjektivet ett avsett tillämpningsområde. Avsikten med kranen var ursprungligen att användas i situationer där andra kompositionella lösningar visat sig otillräckliga. För zoomobjektivet var det att kunna justera objektivet så bilder blev rätt skurna. Det vanligaste uttrycksmedlet var sålunda finjusteringar av närbilder (något som troligtvis aldrig upptäcktes av betraktarna). Vid närbilder var det svårt att manövrera dåtidens tunga utrustning. Idén var däremot inte att objektivet skulle användas som ersättning för t.ex. kameraåkningar. Kritiska röster mot objektivet saknades dock inte bland kameramännen. Veteranen James Wong Howe konstaterade att zoomens effekt på rummet ”produces [...] a flat frame coming towards you. In a zoom shot the perspective is static – the camera doesn’t pass anything and you have no sense of true movement. It’s just a composition being blown up”.

Försvararna hävdade dock att zoomobjektivet närmade sig ögats komplicerade optik genom sin förmåga att ställa in fokus på olika skärpedjup. Till objektivets försvar kunde man också säga att all optik på ett eller annat sätt förvrängde verkligheten. För att använda den tidigare termen deformationerades verkligheten. Vidvinkelobjektivet förvrängde horisontallinjer och vertikallinjer, och förstörde upp ting i förgrunden på bekostnad av bakgrunden som förminskades. Teleobjektiv å andra sidan förvrängde de olika

bildplanen genom kompression och klarade endast av att behålla skärpan på ett bildplan åt gången. Det var först när det tematiska innehållet och bilden samstämde som helheten började fungera. Detta skildras i Michelangelo Antonionis *Blow-Up* (1966) i vilken huvudrollens granskande av foton skildras subjektivt genom extrema inzoomningar. Tematiskt handlar filmen också om bildens inneboende begränsning.

En motivation till valet av objektiv, dvs. en estetisk och tematisk samstämmighet, var en nödvändighet för att kunna systematisera en användning som skapar estetisk kontinuitet. Beroende på vilka objektiv regissören valde, skiftade också filmens betydelse i återgivningen av en given situation. Teleobjektiv eller vidvinkelobjektiv påverkade regissörens tolkning av en iscensatt verklighet.

Det var först under 60-talet som zoomobjektivet blev populariserat inom den amerikanska filmen genom lanseringen av ett nytt zoomobjektiv från Angenieux med en brännvidd på 25–250 mm. Dessförinnan hade zoomestetiken förknippats dels med TV, dels med ett fåtal filmregissörer som likt Akira Kurosawa i *De sju samurajerna* (*Shichinin no samurai*, 1954) experimenterade med objektivet för att finna ett lämpligt uttryck. Och häri ligger också förklaringen till varför det tog så lång tid för zoomen att bli en del av bruksestetiken. Förändringen från djupfokus till tele och zoom var en långsam process som hade sin botten i att det var i princip omöjligt att få ett bra skärpedjup med den nya tekniken. De tekniska begränsningar man mötte under 50-talet utgör än idag ett problem för regissörer och har snarare införlivats i estetiken. Zoomobjektivet kunde bara slå igenom när en strategi för hur det skulle användas fanns tillgänglig. Därför tog det också lång tid för objektivet att bli bruksvara inom filmen. Problemet hade varit att zoomobjektivet fordrade ett samspel med det filmade objektet och biffekterna var dess benägenhet att komprimera och förvränga bakgrunden. Detta löste man senare med kombinationer av panoreringar, krantagningar och kameraåkningar. I en film som Stanley Kubricks *Paths of Glory* (1957) visas flera exempel på att kameraåkningar i kombination med in- och utzoomningar kan kombineras. I filmen följer kameran de anfallande franska soldaterna i en lång horisontell åkning från höger till vänster. Soldaterna som rör sig ömsom springande och krypande håller olika tempo mot den kulle som skall erövras. Kameran zoomar in på enskilda detaljer under hela åkningen men är liksom soldaterna konstant i rörelse vilket gör att betrak-

taren inte reagerar på den distortion av bilden som inzoomningarna resulterar i. Rörelsen fungerar i denna film som ett sätt att maskera objektivets immanenta brister, men andra tillämpningar var tänkbara.

I en senare film, *Barry Lyndon* (1976), använder Kubrick krantagningar i kombination med zoomobjektiv. Scenerna börjar ofta i närbild och avslutas med utzoomningar där landskapet eller miljön visas upp som en tablå – som en målning. I *Barry Lyndon* använde sig Kubrick av motiv från målningar av Thomas Gainsborough och John Constable för landskapsbilderna. För interjörscener var han inspirerad av William Hogarths skildringar av 1700-talets sociala liv. För interiörscener kan inspiration också skönjas från den tyska grafikern och målaren Adolf Menzel vars motivval utmärktes av skildringar från Fredrik den Stores hov. I närbilderna stör inte avsaknaden av bakgrund och i helbilderna är skärpan perfekt. Kubrick använder sig av zoom för att göra de konstnärliga förebilderna till en del av filmens textur.

Zoomningar kunde också ges en psykologisk betydelse, ett tematiskt egenvärde, vilket de t.ex. får i Antonionis *Il deserte rosso* (1964) i vilken huvudrollsinnehavaren Giulianas traumatiserade inre illustreras med en bildmässig upplösning av den omgivande miljön. Endast protagonisten är i skärpa medan landskapet är ondskefullt och diffust. Istället för att vara linjär och arrangerad på djupet fungerar den diffuserade bilden som svårtydbara färgfält. I inledningen visas helbilder som är helt ur fokus efter varefter Giuliana promenerar in och stannar när hon är i skärpa. Kameran är likgiltig inför individen som tycks klistrad på en målerisk bakgrund.

På ett liknande sätt används zoomobjektivet i flera av Sidney Lumets filmer, bl.a. *Twelve Angry Men* (1957), *A Long Day's Journey Into Night* (1961), och *Serpico* (1973). I samtliga dessa filmer finns en likartad strategi att inleda filmen i vidvinkel för att minska skärpedjupet vilket gradvis komprimerar rummet och gör omgivningen otydligare. Lumet har använt sig av denna metod för att skildra individens förändrade psykiska tillstånd. Inledningsvis är karaktärerna en del av miljön för att sedan gradvis isoleras och slutligen helt sluta sig i sig själva.

Lumet var en av de amerikanska regissörer som börjat sin bana inom TV och sålunda stiftat bekantskap med zoomobjektivet inom ett annat medium innan började inom filmen. Han var emellertid inte den mest utpräglade. Hans kollegor från TV John Frankenheimer och Arthur Penn gjorde båda

under 60-talet utstuderade formexperiment med zoom. Frankenheimer i *The Train* (1964) och *Grand Prix* (1966) och Penn i *Bonnie and Clyde* (1967). Den sistnämnda utgjorde ett uppseendeväckande exempel på hur zoomobjektiv kunde användas. I en filmens slutscener kommer mannen som berättat för polisen om Bonnie och Clydes gömställe ut från en butik. Han är filmad med ett objektiv med en brännvidd på 9.8 mm–400 mm och mellan honom och kameran passerar bilar och lastbilar vilka tycks köra över honom. En optisk synvilla som är ett resultat av den komprimerade bilden. En effekt som användes flitigt var just att lägga in element omöjliga att urskilja mellan kameran och motivet i fokus för att störa betraktarens reception. Det skapade en känsla av nervositet och instabilitet p.g.a. svårigheten att bestämma avstånden i bilden.

Ytterligare ett exempel värt att nämna, och som ansluter till Penns användning av zoom, är *French Connection* (William Friedkin, 1971) som illustrerar hur zoomobjektivet utnyttjas i expressiva aktionsscener. Med ett zoomobjektiv i teleläge skall man helst inte göra några häftiga kamerarörelser p.g.a. risken för att allting blir suddigt. Detta tog Friedkin fasta på och gjorde precis motsatsen när han filmade biljakter med zoomobjektiv. Resultatet blev en uppskruvad känsla av hastighet. Kameramannen Owen Roizman var en av de fotografer som med hjälp av zoomobjektiv och naturalistisk belysning företrädde den realistiska estetik som under 60-talets senare hälft och ett par år in på 70-talet dominerade amerikansk film. Ett utmärkande exempel på hans sätt att arbeta får man i slutscenen på Bryan Forbes *The Stepford Wives* (1975) i vilken en grupp kvinnor långsamt rör sig utmed gångarna i ett snabbköp. Sömngångarlikt plockar de varor ur hyllorna och lägger i sina vagnar medan kameran fångar in dem i långsamma inzoomningar för att sedan släppa dem. Scenen som utmärks av en kompakt andlig tomhet skapar genom användning av zoom en känsla av att rummet är ett akvarium och kvinnorna rör sig som akvariefiskar. En känsla som förstärks av den kraftiga hallogenbelysningen som fyller detta vakuum med ett kyligt ljus.

För de regissörer som valde att experimentera med zoomobjektivet finns en sak gemensam. En inzoomning fungerar oftast inte självständigt utan den måste kombineras med något annat (panorering, kameraåkning eller krantagning) eftersom en in- eller utzoomning i annat fall bara påminner betraktaren om tekniken. Regeln är att antingen måste motivet eller kame-

ran vara i rörelse för att en in- eller utzoomning skall göras. Ett kardinalfel anses vara att använda zoom som ersättning för t.ex. en åkning. En typ av användning som resulterat i det dåliga rykte objektivet fått med åren. Vidare är det intressant att observera hur lång tid det tagit för filmindustrin att utveckla en filmestetik till ett filmiskt verktyg som kan spåras tillbaka till det sena 20-talet.

Från det tidigare 70-talets realistiska estetik har filmregissörer idag anammat ett slags blandestetik urskiljbar i filmer av t.ex. Steven Spielberg som alternerar sekvenser tagna med teleobjektiv med scener tagna med vidvinkel. I hans fall beror valet på vad han vill säga – dvs. innehållet. Panikscenerna på stranden i *Jaws* (1975) är filmade med zoom medan de stillsammare dialogscenerna är filmade med vidvinkel.

I en scen filmad med vidvinkel fångas skådespelare tillsammans med rummet upp i en tagning vilket skapar en lugnare bild. Används teleobjektiv får bilden en helt annan betydelse förgrund och bakgrund abstraheras och kameran söker sig från ett bildplan till nästa genom s.k. skärpeföljning. Detta innebär att scenrummet gradvis vecklas upp och hela tiden bär på överraskningar. Det skapar en mer instabil bild. Är det mycket rörelse i bilden upplevs den som än mer tumultartad, vilket förklarar Spielbergs val.

Valet av objektiv resulterar i två helt olika sätt att iscensätta en film. Teleobjektivet leder ofelbart till ett mer utpräglat bildtänkande än vidvinkelobjektivet tillåter som underkastar sig dramatiska principer. Detta resulterar i att man istället komponerar en yta som, när den fungerar, står i samstämmighet med det tematiska innehållet. I denna estetik finns heller inte den självklara indelning av rummet som utmärker t.ex. Welles filmer vars utmärkande diagonaler är en klar referens till klassisk komposition. Istället leder telefoto till ett slags plangeometrisk fältindelning. Som sådan blir färgtoner och storleken på fälten av avgörande betydelse och filmen blir målerisk istället för linjär. Speciellt tydligt är detta i nämnda Antonioni-film som får ses som formexperiment.

En viktig reservation att göra är att förändringen från djup till yta representerar en tendens som bygger på att betraktaren accepterar rummet som realistiskt vilket leder tankarna till frågan varför det tog så lång tid för denna teknik att bli populariserad inom filmen. Den tematiska motivationen till användning av tele resulterade i att det tog lång tid för regissörerna att finna en samstämmighet mellan form och innehåll. Om detta är problemet eller

att det helt enkelt var svårt för betraktaren att acceptera de optiska felaktigheter objektivet resulterar i som en del av filmen, inte som misstag, kan också diskuteras. Perceptionen av rummet har i vilket fall som helst förändrats. Under de första femtio åren av filmens utveckling förändrades betraktarens perception av det filmiska rummet och följaktligen också uppfattningen om vad som var ett normalobjektiv från 75 mm under Edisons tid till 35 mm brännvidd i slutet på 40-talet. Det var först med vidfilmen och färg som denna utveckling bröts och då var det p.g.a. de tekniska begränsningar som fanns inbyggda i den nya tekniken – en ny estetik fordrades sålunda.

I Arnheims och Bazins ögon måste denna distansering från djupfokus och ett närmande till tvådimensionalitet i stället för som inom den klassiska Hollywoodfilmen illusorisk tredimensionalitet ha betraktats som ett framsteg. Bazin hade aldrig kunnat acceptera ett avsteg från en realistisk framställning av rummet eftersom en av hans centrala idéer berörde ”objektivet objektiva natur”. Samtidigt kan man betrakta in- och utzoomningen som en obruten tagning och när den estetiska motivationen fanns i verket kunde också denna utvecklas på ett sinnrikt sätt. Här var ett verktyg som kunde göra mjuka övergångar från närbilder till helbilder utan att klippning var nödvändig. Vidare undvek man den kliniska skildringen av rummet. Istället kunde man sekvensvis veckla upp scenrummet vilket erbjöd helt andra möjligheter till intressanta sceniska konstruktioner. Man kan alltså inte säga att objektivet alltigenom lever upp till Bazins teorier, men att det punktvis tangerar dem. En av dessa punkter är just hans konstkritik som bottnade i att centralperspektivet skapade en känsla av falsk illusion. Något som inte stämde med hans krav på realism. Den moderna konsten med dess brist på rumslighet kan ha bidragit till att förbereda för en alternativ filmisk strategi. Att Bazin inte var främmande för en viss grad av stilisering i strävan att uppnå en högre grad av ärlighet framgår också av hans framhållande av medeltidskonsten och det moderna måleriets uppgörelse med det klassiskt inspirerade måleriet.

Kritikern Fred Camper ställde frågan: vad skulle Bazin tyckt om att en av hans mest omhuldade regissörer utvecklade en zoomestetik? Han kom till slutsatsen att även om den rumsliga distortionen i Rossellinis senare filmer är påtaglig, korresponderar denna med hans sätt att använda sig av elliptisk tid. Just tiden är något som Bazin studerat i Rossellinis filmer.

Både Rossellini och Jean Renoir visade i slutet på 50-talet ett intresse för den typ estetik som utnyttjades inom TV, och i en intervju med Bazin redogjorde Renoir för en analogi mellan drama och sportfoto:

I am trying to extend my old ideas, and to establish that the camera finally only has one right – that of recording what happens. This means working rather like a newsreel cameraman. When a newsreel cameraman films a race, for instance, he doesn't ask the runners to start from the exact spot that suits him. He has to manage things so that he can film the race wherever it happens.

Det fanns med andra ord i Renoirs ögon olika typer av sanning.

Man skulle också kunna vidareutveckla Arnheims uttalande om att ”deformation is the principal device by which depth is represented in the plane.” Alla objektiv bygger på en deformation av rummet, och det enda som regissören kan välja emellan är olika former av avvikelser. Bilden utgör bara en approximering av en antagen verklighet. Men valet av objektiv leder samtidigt till olika strategier för olika iscensättningar, antingen en teatral (eller dramaturgiskt inriktad) eller en målerisk. En regissör som utnyttjar zoomobjektiv skapar ett mönster på en tvådimensionell yta medan en regissör som använder sig av djupfokus är mer benägen att berätta med bildinnehållet – tingen i bilden. Skådespeleriet förändras också eftersom med minskat skärpedjup har aktörerna inte samma rörelsefrihet inför kameran vid närbilder. Samtidigt får de extrem frihet i helbilder eftersom klippningen inte är lika central i sekvenstagningar som i klassisk Hollywoodfilm. Skådespelarna tillåts att agera i scener som blir utsträckta eftersom kameran med zoomens hjälp har en annan möjlighet att följa. Detta påverkar också dialogen som tenderar att gå mot konversation eftersom klippningen inte på samma självklara sätt understödjer replikväxlingarna. Skådespeleri och dialog utgör en kontrast till den klassiska filmen i vilken rörelser och repliker accentueras av kamera och klippning och i vilken repliker vanligtvis är betydelsebärande. Kamerans avstånd gör också att dekoren skiftar från den klassiska Hollywoodfilmen. I den klassiska filmen skapas filmens vid klippbordet. Varje tagning ljussätts separat och sammanfogas i efterhand. Med zoom är det inte ovanligt att filmen inleder med en helbild och en långsam inzoomning i naturljus som innefattar hela scenen.

Som ett exempel på den sistnämnda typen av iscensättning kan slutscenen i Robert Altmans *M*A*S*H*, en variation av nattvardsmotivet, nämnas. Istället för att göra den långa scenen i ett flertal tagningar filmar Altman scenen i långsamma in- och utzoomningar. Den folkrika scenen blir således en tablå – en tavla i vilken regissören betraktar detaljerna noggrannare för att sedan i en utzoomning återigen visa helheten. Man skulle kunna se detta som en koppling till Leonardo da Vincis *Nattvarden* som utgör en instruktionsbok i perspektivlära. I Leonardos berömda fresk sitter Kristus vid ett långt bord flankerad av lärjungarna, i centrum för rummets perspektivlinjer. Det är just denna stelhet som saknas i zoomestetiken och som saknas i Altmans film i vilken kameran obesvärat glider runt, obunden till geometriska, förutbestämda mönster och planerade linjespel som lika väl, som de framkallar en känsla av kompositionell skönhet, kan göra kompositionen statisk.

Litteratur

- Arijon, Daniel, *Grammar of the Film Language*, Los Angeles: Silman-James Press 1976.
- Arnheim, Rudolf, *Art and Visual Perception: A Psychology of The Creative Eye*, Berkeley och Los Angeles: University of California Press 1974.
- Bare, Richard, *The Film Director: A Practical Guide to Motion Picture and Television Techniques*, New York: Macmillan 1971.
- Barr, Charles, ”’They Think It’s All Over’: The Dramatic Legacy of Live Television”, *Big Picture, Small Screen, The Relations Between Film and Television*, red. John Hill & Martin McLoone, Luton: University of Luton Press 1995.
- Belton, John, ”The Bionic Eye: Zoom Aesthetics” i *Cineaste* 9, nr. 1 (vinter 1980/–81).
- Bordwell, David, *On the History of Film Style*, Cambridge, Massachusetts etc.: Harvard University Press 1997.
- Carringer, Robert L., *The Making of Citizen Kane*, Berkeley, Los Angeles etc.: University of California Press 1985.
- Chatman, Seymour, *Antonioni or, The Surface of The World*, Berkeley, Los Angeles etc: University of California Press 1985.
- Joannides, Paul, ”The Aesthetics of The Zoom Lens” i *Sight & Sound* 40, nr. 1 (vinter 1970/71).
- Nelson, Thomas Allen, *Kubrick: Inside a Film Artist’s Maze*, Bloomington: Indiana University Press 1982.
- Salt, Barry, *Film, Style, and Technology: History and Analysis*, London: Starword 1983.

Vägs ände Anteckningar om Vilgot Sjömans *Tabu*

Anders Åberg

Tabu premiärvisades den 28 januari 1977, och den var ett fiasko, en katastrof. Sjömans relationspersoner – kritiker som i flera fall hade följt honom under hela hans karriär som filmregissör – var häpna, generade och förbannade. Formuleringar som andades besvikelse och uppgivenhet blandades med tempramentsfulla utskåpningar fyllda av invektiv som erinrade om konservativa och religiösa debattörers reaktioner på *491* ett drygt decennium tidigare. Enstaka röster höjdes till filmens försvar i inlägg som ändå var fulla av förbehåll. Sjöman själv trädde fram för att rättfärdiga sitt verk i artiklar där han förklarade intentionerna bakom filmen och bemötte en del av kritiken med ironier och anklagelser om bristande lyhördhet i kritikerkåren. Inspelningen hade varit kantad av konflikter, framför allt mellan Sjöman och hans producent, Jörn Donner. Donner stoppade till slut inspelningen, eftersom produktionen överskridit sin budget. Sjöman skrev en lång redogörelse om turerna kring inspelningen, en vitbok, och ännu mer än ett år efter premiären stångades Donner och Sjöman i pressen om vem som bar ansvaret för att filmen misslyckats ekonomiskt. Sjöman fruktade att han aldrig skulle få regissera igen.

*

I drastisk förkortning är Sjömans receptions historia en berättelse om uppgång och fall. Redan mottagandet av *Älskarinnan* (1962) konstruerade Sjöman som en *auteur*. I ett dystert filmklimat kunde Sjöman stå för det nya, en inhemsk motsvarighet till de unga fransmännen och italienarna, en regissör som sätter en signatur på sina filmer genom ett personligt motivval och en utpräglad stilvilja. Debatten kring *491* (1964) fixerade bilden. Sjöman hjälpte till att fylla i den genom att i flera inlägg och intervjuer iscensätta sig själv som en regissör med en alldeles speciell profil: en som undersökte och tänjde på tabugränserna och för filmen krävde samma rätt

som litteraturen och teatern hade att skildra sexualiteten, aggressiviteten eller brottet utan att gömma sig bakom nötta sensmoraler och trygghetsskapande tillrättalägganden.

Peripetin kan lokaliseras till perioden mellan *Jag är nyfiken – gul* (1967) och *Jag är nyfiken – blå* (1968). Den första nyfikenfilmen bemöts med entusiasm och respekt: Sjöman gör här något nytt. Cinéma vérité-stilen används för första gången i Sverige i en storproduktion, och Sjöman begagnar den verkligen till att försöka göra politiska interventioner. Men några invändningar dyker upp i recension efter recension. För det första, saknar inte den politiska analysen i filmerna precision? För det andra, driver inte Sjöman sin exhibitionism väl långt? För det tredje, börjar inte upptagenheten med det sexuella likna en fixering? Den här kritiken skärps när *Jag är nyfiken – blå* bedöms, och då – vårvintern 1968 – artikuleras den radikala vänsterns kritik mot Sjöman i några inlägg med en häftighet som bara antydde i mottagandet av Gul. Detta är ”hugget, slaget, traumat” som Sjöman har berättat om i artiklar och skrifter om sin regissörsbana. Det var också ett svek, ett personligt svek. Visst förekom artiklar som kritiserade Sjöman på ideologiska grunder – han var socialdemokratins lakej, en borgerlig sexliberal som tecknade vrångbilder av den politiskt engagerade ungdomen – men hårdast drabbade nog kritik ansikte mot ansikte mellan skål och vägg från vänner som tagit det ideologiska språnget in i en vänsterradikal samhällsanalys. Vännerna ställde stränga krav på konsten som politiskt analysinstrument, som uttryck för ”engagemang”, som bärare av folkets intressen formulerade i ett folkligt idiom. När Sjöman i artikelseerien ”Höger och vänster om Marx (tio år efter -68)” i *Expressen* ser tillbaka, tecknar han kritikern och vännen Jonas Simas ideologiska metamorfos:

På våren 67 var livet fortfarande burschikost. Orgierna var verbala. Frans G. Bengtssons ande uppsteg ur ärtsoppan [...] Sommaren 67, på bassängkanten, ville J göra en insats för nybildade KRUM. En stjärnsoaré. Det var mellansteget. Hösten 67 landade J långt inne i vänstern. Jag mötte hans stränga förvandlade ansikte och kände mig underligt lurad: ty hans trestegshopp skedde parallellt med att jag färdigställde ”Jag är nyfiken” [...] När höstlöven föll, höll inte filmen måttet längre ideologiskt. Att han inte sa det på våren, när jag samlade råd! Tyvärr. Han hade inte insikterna då! Hans plötsliga omvändelse kändes som en kniv i ryggen.

Sima var en, det fanns andra. Sjöman kallar dem ”uppsprättarna”. Sjömans produktion under det sena sextioalet och sjuttioalet kan ses som en be-

arbetning av sveket, ett pillande på ärren: önskan att behaga med analyser av fångvården respektive klasserfarenheten i *Ni ljuger* (1969) och *En handfull kärlek* (1974), behovet att bita tillbaka, halvt gömt av ironier, symboler och allegorier i *Lyckliga skitar* (1970) och *Troll* (1971), viljan att lämna den politiska dagordningen därhän i den existentiella thrillern *Garaget* (1975). Slutligen *Tabu*, en våldsamt reaktion.

Filmerna, *Tabu* undantagen, får en blandad kritik, men en tendens är tydlig. Det som tidigare gärna beskrivits som uttryck för mod och konstnärlig egensinnighet i god bemärkelse – försöken att skildra sexualiteten, förmågan att koppla sociala och psykologiska mönster till en transcendental sfär genom religiösa allusioner, den personliga visionen som uttrycks genom att stoffmässigt olika filmer länkas till varandra av återkommande motiv – beskrivs nu ofta av olika recensenter som fixeringar och puritanism, ett envetet sysslande med det egna på bekostnad av det allmängiltiga, en därmed sammanhängande otydlighet såväl ideologiskt som i den konstnärliga gestaltningen överhuvudtaget. Tendensen kulminerar i mottagandet av *Tabu*. Lasse Bergström, som ledde hyllningskören till *Älskarinnans lov* skriver i sin recension i Expressen:

Besatthet hos en konstnär är ofta en egenskap som ger hennes eller hans verk en speciell slagkraft. Vilgot Sjöman är besatt av sin nyfikenhet på sexuella beteenden och attityder, men det förefaller mig nu som om denna besatthet fört honom in i en återvändsgränd som smalnar och betänkligt hämmar hans rörelseförmåga som artist.

Tabu är, fortsätter Bergström, en film som

innerst inne förnekar sig själv. Den gör det genom att som hjälte använda en falsk radikal och reformator, den unge advokaten Kristoffer (Kjell Bergqvist). Han kämpar för minoriteternas rätt till ett friare liv, men utan att vara klart medveten om sina motiv. I denna sin otydlighet tycks han mig likna Vilgot Sjöman själv.

*

Andreas Hiort, adjunkt, återvänder från en segeltur med sin chef och gode vän, rektorn Ulf Billgren. Andreas är en skuldyngd man, en man som vårdar sin skuld, njuter av den rent av. Han blir, kommer det att visa sig, ett lätt, närmast villigt offer för vännens mordiska list. Den här höstdagen är det dags att ta upp båten för vintern. Båten glider sakta in mot varvet, vän-

nera står på däck. ”De var klädda i exakt likadana seglarkostymer. Färgen var orange, av den moderna bjärta kulörten. En man vid varvet trodde därför att rektor Billgren var ensam ute och seglade: på avstånd smälte de ihop till *en* man. Först närmare varvet blev effekten en annan. Då ’klöv’ de sig och blev två.” Det är den anonyme berättarens ord i Sjömans kortroman *Garaget*. Ja, Andreas och Ulf, den skuldtynge och den skamlöse, offret och förövaren, hjorten och vargen, är en man, inte två. De representerar olika sidor i ett och samma ambivalenta subjekt. De klyvs i berättelsens början för att deras (eller dess) drama ska kunna gestaltas. Denna klyvnad är en fundamental princip för Sjömans konstruktion av dramatiska gestalter. Ibland har den denna dualistiska form, ibland tycker man sig kunna se hur ett subjekt spjälkas upp i än flera rollfigurer: Krister och Nisse i *491*, Vilgot och Lena i nyfikenfilmerna, Lasse och Björn i *Ni Ljuger*, Maja, Richard, Lillemor och Sture i *Troll*, Kajsa och Madeleine i *Malacca* och, naturligtvis, Kristoffer och Sara i *Tabu*, de godmodiga nyfikenfilmernas ångstridna gengångare, spillror som söker sig fram i ett postrevolutionärt skymningslandskap.

Sjömans gestalter är sålunda representanter, de är inte bara, inte i första hand, människor i en miljö, utan de står för en psykologisk accent. Ställföreträdarskapet, som i denna mening är en konstruktionsprincip, dyker också ofta upp som tema: någon tar på sig andras lidande, en annan borde vara en älskare men fungerar i själva verket som en far, en stand-in, en platshållare i ett incestuöst drama. I de flesta av Sjömans filmer och många av hans romaner och skådespel träder verkets allegoriska dimension i förgrunden.

Om Sjöman gestaltar ett ambivalent subjekt, vad är det då för subjekt? I en intervju i *Chaplin* från 1974, publicerad en tid efter premiären av *En handfull kärlek* menar sig Sjöman ha urskiljt ett genomgående tema i sitt verk:

Oskuld contra erfarenhet. Oskulden står på tröskeln och kisar ut i livet. Oskulden träder ut i livet...och får en satans smäll av Erfarenheten. Kippar efter andan. Glor. Står där med handen full av nya erfarenheter, plågad och förvirrad. Nästan allt jag diktat ihop varierar det temat. Resten – recensioner, essäer, reportage, forskningar – är antagligen ett utflöde av samma smäll: Det gäller att klara verkligheten. Besegra erfarenheten. Inte duka under [...] Det finns en italiensk barockmålare, Caravaggio, som gjort en fantastisk målning av David och Goliath. Nu står han med Goliaths avhuggna huvud i handen. I Goliaths ohyggliga ansikte finns allting inrstat, livets alla vidrigaste erfarenheter. Men David är en ung poj-

ke. Totalt oerfaren. En barnrumpa. Han står där och låssas Erfarenhet – fastän han är en riktig ordentlig oskuld. Tillpåköpet anlägger han en min av medlidande med sitt offer! – Jag kan gripas av ett intensivt självhat, när jag ser Davids ansikte.

Halvtannat decennium senare kom *Oskuld förlorad*, en studie där Sjöman frilägger detta oskuldstema i sina filmer. Det raster Sjöman lägger över filmerna i boken är en smula grovmaskigt. Han noterar själv i ett efterord i form av ett fiktivt brev från regissören Sjöman till författaren och filmforskaren Sjöman, att det arkaiska oskuldstemat i Sjömans dräkt rymmer mer specifika teman. Många av dessa mer specifika teman i Sjömans verk har med barnets position att göra. Barnet är oskuldsfullt och maktlöst i förhållande till omvärlden, främst representerad av föräldrar eller föräldrasubstitut, som sätter upp hämmande tabugränser. Men barnet är också perverst, dess begär är otyglat och saknar riktning, rim och reson. Oskuldstillståndet jämförs med infantiliteten. Oskuldens möte med Erfarenheten och den påföljande fördrivningen ur lustgården tecknar samma bana som det infantila, ofullgångna subjektets utveckling mot en realitetsanpassad driftsorganisation. Att i berättelser och filmer dela upp infantila eller regressiva impulser på flera karaktärer gör det möjligt att gestalta kaotiska impulser i ett infantilt subjekt. Det rör sig alltid om det infantila i den vuxne, om resterna och spåren, om neurosen eller dess negativ – perversionen.

Sjömans iakttagelser på det egna verket i *Oskuld förlorad* pekar, mest antydningssvis, i riktning mot detta psykologiska grundtema, som gång efter annan tar form i en freudiansk föreställnings- och symbolvärld i hans filmer.

*

Sjömans subjekt är ambivalent också i en annan bemärkelse: det är han själv och samtidigt Envar, Envar inför Gud, Envar i samhället, infantiliteten i Envar. 1969 ger Sjöman ut klippboken *Surdegen. Svårt med könet, Gud, dikten*. Boken presenteras som en ”exempelsamling”, och läsaren inbjuds att följa ”En puritan, hans ställningskrig, hans framryckningar”. Sjöman menar nämligen att detta med nödvändighet gestaltas i hans texter: ”Recensioner är självbiografi. Reportage, intervjuer, litteraturforskning – alltihop är förtäckta självbiografier. Kolla Böök, Bang, Göran O. Eriksson – tag vem som helst som skriver om böcker, människor, konst, filmer... de

talar om sig själva, lik förbannat år efter år.” Det är en tes med en smula paradoxala implikationer, som syns i Sjömans verk. Medvetenheten om självgestaltningens ofrånkomlighet öppnar för möjligheten att arbeta med symtomet som stoff, att kontrollera det som samtidigt enligt den freudianiska doxan är okontrollerbart, själva återkomsten av det bortträngda. Det leder till maskspel, spegeleffekter, ironier. Märk också själva tankefiguren: mina egenheter är också dina, i förlängningen: det onda i mig är det onda i dig.

Nyfikenfilmerna innebär den öppna, men samtidigt kontrollerade, boktavligt talat iscensatta självgestaltningens debut i Sjömans verk. Tidigare hade den förkommit i en form svårare att avläsa, utan nyfikenfilmernas öppna hänvisningar till Sjömans eget jag och historia. Senare begravs den som regel också djupare i filmernas berättelser och tematik, troligtvis som ett svar på den gradvis ändrade tonen i diskussionen av filmerna. Sjöman har anklagats för exhibitionism; hans filmer beskrivs ibland som självtterapi, bilden av en själslig onanist manas fram mellan raderna. Han värjer sig i filmerna genom att retirera från den öppna självgestaltningen, och han värjer sig genom att vid flera tillfällen gå i dialog med sina kritiker. Han publicerar en regelrätt receptionsundersökning som nagelfar kritikernas behandling av *Troll*. Han invänder mot deras oförmåga att låta flera läsarter träda fram när de relaterar filmen. I debatten efter *Tabu* beklagar Sjöman vad han uppfattar som kritikernas oförmåga att uppfatta ironier och skilja på olika betydelsenivåer, ett tema som för övrigt återkommer i flera essäer om film under andra hälften av sjuttioalet. Han värjer sig uttryckligen mot föreställningen att *Tabu* skulle vara en självgestaltning när han beskriver en testkörning med sju psykologer i publiken: ”Någon tar mig avsidet för hårdhänt genomgång (men herregud, hon tror att Kristoffer är ett självporträtt!)”.

*

I nyfikenfilmerna finns en ironisk tvesyn på det komiska i människornas pi-ruetter, en försonande blick. Den engagerade filmregissören kan vara en opportunist, den unga politiska aktivisten kan få se sin egen pacifism rämna under trycket från en oavvislig infantil impuls att kastrera ett faderssubstitut. Båda bilder av det felbara och mänskliga i människan, men också

uppenbart av Sjöman. Det finns ett kyligt stråk av masochism i Sjömans självviscensättning, men bara i enstaka scener anas en mörk underström i denna masochism. Den godmodiga självvironin är filmernas grundton. Kristoffer och Sara i *Tabu* är senare upplagor av Vilgot och Lena. En nyfiken flicka som söker ett engagemang och sexuell närhet, en ”reformator” som arbetar med att iscensätta en manifestation av solidaritet, men av alltigenom egoistiska skäl. Han är en man som manipulerar, som ”kvackar” med människor. Likt regissören i nyfikenfilmernas ramberättelser är han märkligt frånvarande från sitt verk. När gränsmänniskorna – de sexuella minoriteterna – demonstrerar på Stockholms gator är han redan på väg mot ett nytt projekt. Han ska skriva en bok om den ”sexuella utsugningen”. Han är i färd med att göra sig till apostel för ett nytt budskap, närmast antitesen till det han hittills predikat. Han är en ”Messias utan innanmäte”.

Identifikationen mellan Sara, Kristoffer och Sjöman genomförs från filmens första scen till den sista med hjälp av mer eller mindre subtila hänvisningar till Sjömans tidigare verk och biografi. Den kulminerar när Sara (den Sjöman som regisserar *Tabu*, ”den Erfarne”) bokstavligen kräks upp det neurotiska engagemang som rollen som sexsamarit innebär och tröstas av transvestiten Lennart/Margareta, som karaktäriserar Kristoffer (den Sjöman som regisserade nyfikenfilmerna, ”Oskulden”) med orden : ”Han är en humbug. Han kvackar. Och han vet att han kvackar. Vi, vi är bara hans apor [Sara: apor?] I hans experiment, ja. Snälla, billiga apor”. Repliken återknyter till den oro Sjöman uttryckte i *Jag var nyfiken. Dagbok med mig själv* (1967), att han hade utnyttjat skådespelarna i nyfikelilmerna för privata, dunkla syften. Den föregrep också – och inspirerade förmodligen – den kritik mot *Tabu*, som gick ut på att Sjöman lät sexuella avvikare (och ”oskyldiga” skådespelare, som Gunnar Björnstrand) paradera i en ”freak-show”. Framför allt uttrycker repliken i förtätad form det intensiva självhat Sjöman talade om i Chaplin-intervjun från 1974. Detta självhat hade kanske varit en privatsak, en pinsamhet, om det inte varit oupplösligt förknippat med en hätsk analys av samtiden. Den mörka ironin i *Tabu* består just i dess täta flätning av hat och självhat, dess laddade och uppfordrande: det onda i mig är det onda i dig.

*

Före gränsmänniskornas manifestation har Sara drabbats av ett sammanbrott. Hon inleder sin bana som sexsamarit med att erbjuda sin kropp som blickfång för några pojkar i 10–12 årsåldern. De behöver hennes kropp som fantasistoff. I den följande sekvensen närmar sig Sara sin sexuella samaritgärning i en serie rituella konfrontationer med Kristoffer. Hon pisskar honom, han uppmuntrar henne, och när hon tvekar jagar han på henne: ”Du vågar inte känna efter var din driftsprofil egentligen sitter”. Sara sjunker ihop: ”Min driftsprofil? Jag har ingen. Jag är ett barn, en baby. Har alla möjligheter. Jag vill slå och bli slagen. Jag vill allt”. Saras engagemang, det totala engagemang som hon suggereras till av Kristoffer, det som går utöver den naturliga sympati hon känner för enskilda individer som transvestiten Lennart/Margareta, beskrivs som infantilt och neurotiskt, till och med som perverst (till skillnad från Freud tycks inte Sjöman se någon tydlig skillnad mellan perversion och neuros). Tidigare har Sara entydigt strävat efter att förenas med Kristoffer i ett ”normalt” genitalt samlag, men hela tiden avvisats. Först efter att ha iscensatt en elaborerad autoerotisk fantasi kan Kristoffer förmå sig till ett samlag. Han fortsätter sedan att avvisa Sara, han uppmuntrar henne att rikta sin libido mot andra objekt, men resultat blir inte en sublimering av energi i ett ickesexuellt engagemang utan en regression till ett polymorft perverst driftskaos.

Perversionen och neurosen – Kristoffers, Saras och gränsmänniskornas – instrumentaliserar i filmen och görs till symboler. Tabu utesluter visserligen inte åskådaren från en fördjupad inblick i enskilda människoöden. Särskilt porträttet av Lennart/Margareta byggs ut genom hela filmen. Han/hon tycks gå tilltufsad men stärkt ur sitt samröre med Kristoffer och skildras med sympati. Men det är perversionens och neurosens allegoriska funktion som envist träder i förgrunden och kopplingen till det infantila understryks. Kristoffers tomhet och oförmåga till äkta engagemang uttrycks genom hans oförmåga att genomföra ett heterosexuellt samlag. Hans osäkra sexuella identitet, och hans sätt att hantera den – den rastlösa och ytliga identifikationen med gränsmänniskornas sexuella identiteter – uttrycker på ett dominerande betydelseplan en i grund och botten politisk hållningslöshet. På samma tolkningsplan är alltså Saras politiska engagemang neurotiskt, och gränsmänniskornas olika identiteter en bild av politisk falangism.

Det är på detta plan som Sjöman formulerar sitt j'accuse: Sådan är den vänster som vänt sig inåt i interna strider! Sådana är de sexualliberaler som tycks ha förvandlats till ängsliga och stränga puritaner över en natt! Sådana är de vars förvirrade engagemang täcker över en personlig problematik som sist och slutligen är psykologisk! Alla hade de fallit Sjöman i ryggen när han försökt formulera en politisk analys och framhärdat i att använda sexualiteten som viktigt tema. Alla kunde de identifieras med uppsprättarna, svikarna, de vänner som obegripligt snabbt förvandlats till oförsonliga kritiker. Till slut var de alla representativa för ett samhällstillstånd där samtalet infantiliserats, en politisk och kulturell reaktionsfas.

*

Augustinus skriver i sina *Bekännelser* att skilda tider och folk har olika seder och bruk, men vissa dygder liksom vissa synder är eviga och universella. Han framhåller kärleken till Gud och nästan, och fortsätter: "Så böra ock brott mot naturen sådana som sodomiternas alltid och allestädes avskys och bestraffas. Även om alla folk beginge dem, skulle de ställas till svars för detta brott efter den gudomliga lag, som ej skapat människorna att så missbruka varandra". Sjöman påminner i *Tabu* om Augustinus i det att homosexualiteten, och framför allt den manliga homosexualiteten förblir en evigt problematisk restpost i en värld där det mesta annars skulle kunna avskrivras och tolereras som alternativa seder och bruk eller individuella livsval.

Kristoffer trycker ansiktet mot marken. Han har återvänt till Sara efter ett misslyckat sexuellt möte med konstnärinnan Sirkka. Övermannad av ångest och skuldkänslor gräver han med fingrarna i jorden och kvider "Jag är inte fikus! Jag är inte fikus!". Skräcken för att själv vara homosexuell placeras i centrum av hans neuros. Homosexualiteten aktualiseras också i *491* och *Ni ljuger* – via det fantasmatiske sambandet mellan passiv homosexualitet och masochism – för att gestalta infantiliteten som djupt problematisk. Homosexualiteten i sig är inte problemet, varken i *Tabu* eller annorstädes är den ämnet under belysning. Den upphöjs, eller reduceras, till infantilitetens mest laddade uttryckssubstans, till en ren negering av det som är fruktbart, livskraftigt och framåtsyftande. I *Tabu* följer åskådaren Sara i hennes möten med olika gränsmänniskor. Hennes färd är ett nedsti-

gande i mörkret och en mödosam klättring upp mot ljuset. Strax efter filmens mitt når hon mörkets hjärta: en park, eller ett skogsparti som framställs som gränsmänniskornas subterrana arena, där de låter lusten löpa fritt. Sekvensen kulminerar när Saras ciceron, läderbögen Biceps, möter en man. Mannens byxor är redan nere vid anklarna, hans hals och penis är förbunda med en kedja, i handen håller han en piska. Mannen bönar om hjälp. Biceps sliter omkull honom och låter gisslet falla. Mannen stönar av vällust, vältrar sig i gyttjan och ropar ”knulla mej!”. Kameran drar sig undan när Biceps knäpper upp sina byxor. Biceps anknyts till döden, det berättas att han är nekrofil. Han markerar också den gräns i gränsmänniskornas värld som Sara inte kan överstiga, gränsen för vad hon kan acceptera, en nollpunkt. Det sado-masochistiska utbrottet konnoterar död, upplösning, mörker.

I detta mörker förlorar sig *Tabu*. Filmen blandar samman självuppgörelse, hämnd och radikal samhällsanalys (en analys som med nödvändighet måste uppfattas som reaktionär av sin samtid) till en allegori som är sado-masochistisk till sin natur. Föreställningen om det infantila som ondska får en så hög specifik vikt när den renodlas i en berättelse, som uttryckligen i tablå efter tablå använder perversionen och neurosen som tecken, att filmen imploderar. När man känner *Tabus* produktionshistoria och i efterhand kunnat ta del av mottagandet är det omöjligt att freda sig mot intrycket att hela företaget var självsvåldigt och andades desperation. Filmen framstår som en slutstation ute i vildmarken eller ett bokslut som visar på ett fatalt underskott i kassan. Sist och slutligen tycks dess utsaga kunna tydas: Här är ni! Här är jag! Så här ser vi ut, och här har vi hamnat! Och sedan?

I serien

ABSALON

Skrifter utgivna vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund

har hittills utkommit:

1. *Moderna klassiker. 16 föreläsningar om texter från vår tid*, 1992.
2. Inga-Lisa Petersson, *Studier i Läsebok för folkskolan. Läseboken och den svenska industrialiseringen. Fraktur eller antikva? Om tryckstilar i pedagogisk litteratur 1842–1889*, 1992.
3. *Algot Werin. Från ett seminarium kring hans liv och verk*, 1993.
4. *På försök. 8 essäer och 3 inledningar*, 1993.
5. Claes-Göran Holmberg, *Texter och kontexter. Samtal med 15 amerikanska litteraturforskare*, 1994.
6. *Efter dekonstruktionen. Tolv uppsatser om aktuell litteraturteori*, 1994.
7. Staffan Björck, *Vänskapens pris*, 1995.
8. Carl Fehrman, *Vinglas och timglas i Bellmans värld*, 1995.
9. *Möten och metamorfoser. Dikt i samspel med musik, bild och film*, 1995.
10. *Teori och pedagogik i litteratur- och mediastudier*, 1997.
11. *Italienska förbindelser. En vänbok till Bengt Lewan*, 1997.
12. *Utsikter – föreläsningar från Helgonabacken*, 1997.
13. *Bild och text i Astrid Lindgrens värld*, 1997.
14. *Baudelaire – det moderna livets betraktare. Studier i ett författarskap*, 1998.
15. Carl Fehrman, *Litteraturhistorien i Europaperspektiv. Från komparatism till kanon*, 1999.
16. *Mannen med filmkameran. Studier i modern film och filmisk modernism*, 1999.