



film

en kulturtidskrift om film

Nr 1

Farnaz Arbabi möter en framtidens profet

**POLITIKER: JAG
GILLAR FILM-ENKÄT!**

Dior + Hitchcock

I VÄNTAN PÅ ARN

Ika i rutan SINNESSJUK FILM

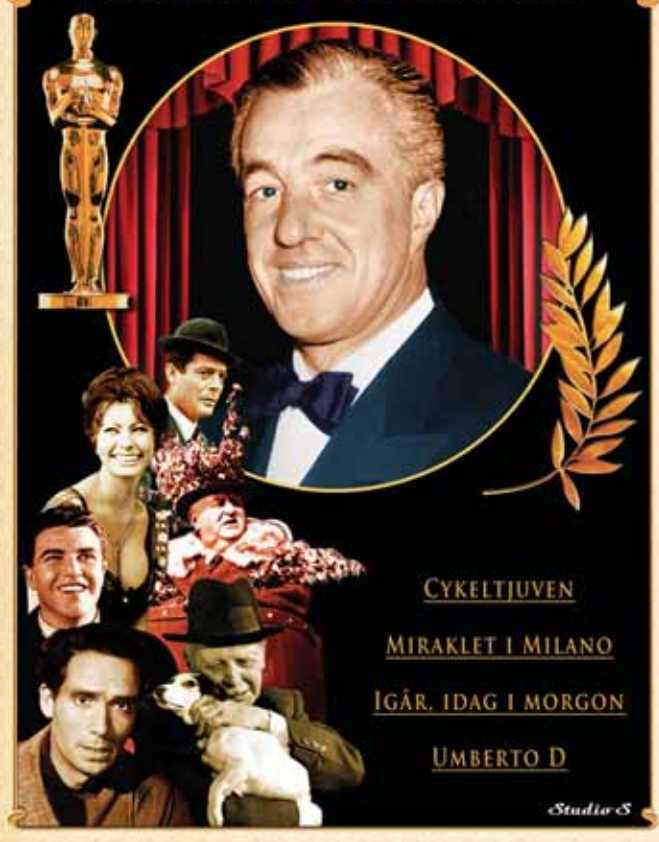
MAARET KOSKINEN OM DET SÖMLÖSA HOTET

Martina Lowden går på bio

Pris 59 kr

VITTORIO DE SICA

MASTERPIECE COLLECTION



STUDIOSENTERTAINMENT.SE

Studio S
ENTERTAINMENT

VÄRLDSHISTORIENS BÄSTA FILMER!

Årets viktigaste dvd-box, alla kategorier! Innehåller De Sicas fyra Oscar- och Cannes-belönade mästerverk och en unik dokumentär. Om "Cykeltjuven" skrev Expressen vid nypremiären 2002: "Storartad! En av världens bästa filmer!". Om "Umberto D." skrev Chicago Tribune 2002: "En av de få helt igenom perfekta filmerna i historien!". Bara de som sett De Sica vet vad Mästerverk står för!



Din nöjesbutik på Nätet



FÖR FLER FILMNYHETER, BESÖK WWW.DISCZONE.SE

ANGE KOD: FLM I KOMMANTARER NÄR DU GENOMFÖR
DITT KÖP I KASSAN OCH VI BJUDER PÅ FRAKTEN
OM DU HANDLAR FÖR MINST 100 KR.

NJUTAFILMS.NU

NJUTAFILMS



WWW.SUBDVD.COM

KÖP DINA FILMER I LA BOUTIQUE FATALE, ETABLERAD 2001

**UNIK NÄTBUTIK! FÖR DIG SOM GILLAR FILM BORTOM MAINSTREAM!
ÖVER 11.000 TITLAR I LAGER FÖR LEVERANS SAMMA DAG!
BESÖK ÄVEN NYA BUTIKEN I STOCKHOLM: DAVID BAGARES GATA 22. TEL 08 440 04 60**

DISCZONE
www.disczone.se



Redaktörer

Jonas Holmberg
jonas@flm.nu

Jacob Lundström
jacob@flm.nu

Ansvarig utgivare

Jonas Holmberg

Art direction & grafisk design

Fredrik Kjellström
fredrik@flm.nu

Holger Thorsin

holger@one-size-fits-all.se

Marknad

Hanna Eriksson
hanna@flm.nu

Miriam Hainebach

miriam@flm.nu

Skribenter i detta nummer

Jakob Abrahamsson
Farnaz Arbabi
Maaret Koskinen
Johanna Lagerkranser
Martina Lowden
Louise Wallenberg
Charlotte Wiberg

Stort tack till

Krister och Sonny på Bildarkivet, SFI
Vidvinkel
Jens Fust
Jesper Lindström
Charlotte Oskarsson

Prenumeration

4 nr 199 kr
4 nr 299 kr för institutioner och företag
Bankgiro 5778-2448
prenumeration@flm.nu

Webb

www.flm.nu

Utgivare

flm Media AB
Tomtebogatan 3
113 39 Stockholm

Tryck

Trydells tryckeri

ISSN 1654-711X

flm utkommer med 4 nr om året

Vi ansvarar ej för insänt obeställt material.

December 2007

Hej

flm är en ny kulturtidskrift om film. Här samlar vi skribenter som skriver om filmen som konstform och som samhälleligt och kulturellt fenomen. Filmen som dålig uppfostran och livskamrat, filmen som nys och politik, med mera.

Med en gång: flm är inte den definitiva filmtidskriften med stort F. Vi kan inte riktigt föreställa oss hur denna definitiva filmtidskrift skulle se ut. Men den skulle förmodligen behöva vara flera hundra sidor lång och komma ut med så täta mellanrum att ingen hann läsa den. Så flm är ingen fullständig guide till filmvärlden, eller ens till den aktuella biorepertoaren.

Förhoppningsvis kommer flm istället att rymma någonting annat. Texter om film i sin egen rätt, men också texter om rörliga bilder i förhållande till pengar, mode och teknologi – spaningar, reportage och kritik. Fyra gånger om året.

Läs om Diors nya look i Hitchcocks filmer, vilka filmer svenska politiker och opinionsbildare påverkas av, debatten i Sverige vid premiären av den förmodat sinnessjuka filmen *Repulsion* och om den vite mannens mission i filmer som *The Constant Gardener* och *Blood Diamond*.

Välkommen och på återseende hoppas,
Jonas Holmberg och Jacob Lundström, redaktörer

INNEHÅLL # 1

Kyss mig! 7 **Filmfamilj, ditt namn är dysfunktionell** 7

Nelsons olika kroppar 8 The Namesake 9 **-ollywoods** 9

Apropå Stockholm 10

12 IKA I RUTAN

BLACK BOX/WHITE BOX 14

16 KILLER OF SHEEP

SE UPP! EN KLASSIKER! 18

HITCHCOCKS

NYA LOOK

Diors silhuetter i spänningsmästarens öga. Text: Louise Wallenberg

20-27

I VÄNTAN PÅ ARN 28-35

Kritiken, publiken och en storfilm. Text: Jacob Lundström

36-43 **FÖRSTA SKRATTET?**

Tyska bilder av Tredje riket. Text: Charlotte Wiberg

OPINIONSBILDER 44-55

Hur politiker påverkas av film - enkät! Text: Jonas Holmberg

en framtidens profet 56

Text: Farnaz Arbabi

det sömlösa hotet 58

Text: Maaret Koskinen

afrikas stjärnor 60

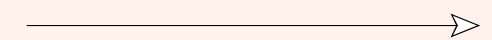
Text: Jakob Abrahamsson

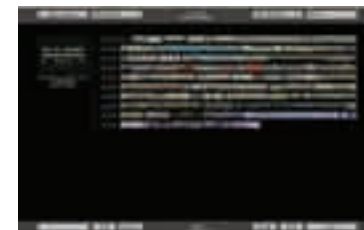
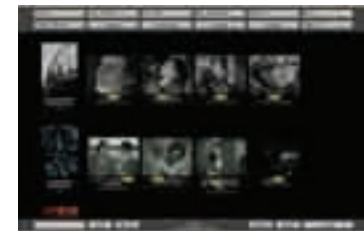
sinnessjuk stil 62

Text: Johanna Lagerkranser

the saddening bore 64

Text: Martina Lowden





I piratskeppens kölvatten finns Oxdb, en databas som samkör uppgifter från exempelvis Imdb och Wikipedia med fildelningsnätverkens organiska filmagringshyllor. En hel massa fiffiga funktioner möjliggörs. Kartor med markerade inspelningsplatser (Lokalisera de vackra scenerierna från *Äventyret* inför din Sicilienresa!), tidslinjer där man på en sekund kan överblicka filmens färgsättning och roligast: sökbara repliker. Sök på »kiss me« och du möter en lista med de 76 av databasens drygt 2 600 indexerade filmer (mest kanoniserad filmhistoria) där kyssarnas eventualitet diskuteras. Titta sen på just de sekunder i filmerna där repliken uttalas.

Per Sjöstrand säger det rationellt övertygande till Bibi Andersson i *Smultronstället*. Jeanne Moreau är mer förföriskt vädjande när hon lutar sig fram mot Henri Serre i *Jules och Jim*. Men det är först i träffen på den sorgsna *Dimmornas Kaj* som databasens fulla potential som tjugohundratalets filmpoet avslöjas. Repliken uttalas här fyra gånger, och de små filmklippen – tillsammans inte ens tio sekunder – bildar en likaledes sorgsen och poetisk kärlekshistoria, en egen liten film. De två första bilderna är nyförälskelsens och åtråns: Michèle Morgan står tätt intill Jean Gabin och säger först »Kyss mig!«, och sedan »Kyss mig igen!«. De vidhäftade tidsangivelserna berättar att mellan de två filmklippen har fjorton sekunder förflutit. Databasen blir en historieberättare som låter oss fantisera om vilken passion dessa sekunder måste ha innehållit, men sedan blir det såklart värre. I det fjärde klippet ber en lidande, liggande Gabin om vad som måste vara en sista kyss. Precis innan de två sekunderna tar slut rör Morgan huvudet. Skakar hon på huvudet eller är det en ansats till att böja sig fram? Informationen är knapphändig men destillerat känslösam.

Oxdb gör filmerna till kapitel i en stor filmhistorisk uppslagsbok, där sidor kan rivas ut och läggas intill helt andra. Om du tycker att kyssar känns banalt är det lika enkelt att hitta komprimerade diskussioner om Marx eller Hegel.

Oxdb är skapat av Pirate Cinema Berlin och hittas på www.Oxdb.org

Filmfamilj, ditt namn är dysfunktionell

Den dysfunktionella familjen. Sällan har väl ett begrepp blivit så tätt förknippat med en filmgenre som detta. I nästan varje text om nästan varje amerikansk independentfilm dyker det upp. I *Little Miss Sunshine*: en dysfunktionell familj. I *The Squid and the Whale* likaså. I *The Royal Tenenbaums* och *The Friedmans* också. Detta utan att någon någonsin behöver peka ut var den förmodat funktionella familjen håller hus.

I höst har såväl Wes Anderson som Noah Baumbach haft premiär med nya filmer i USA, *The Darjeeling Limited* respektive *Margot at the Wedding*. Någon hade bandage, någon hade neuros, en tredje hade trasiga kläder. De beskrevs förstås per automatik som filmer med den

dysfunktionella familjen under luppen.

Men trots att begreppet erbjuder en perfekt utgångspunkt för att föra in *Såsom i en spegel* och *Viskningar och rop* i samtiden, syntes det inte till i eftermälet efter Bergman. Med tanke på att alliansens familjepolitiska älskling »livspusslet« börjar kännas lite nött, hade den dysfunktionella familjen också kunnat användas som slagträ i debatten om vårdnadsbidraget. Regeringen uppskattar ju uppenbarligen det bergmanska bidraget till det svenska kulturarvet. Och se bara på *Höstsonaten*. Är det verkligen rimligt att ha det så?

Nelsons olika kroppar

Den första filmen på den första söndagsvisningen på Moderna museets Gunvor Nelson-höst. *Kirsa Nicholina* heter den. Två hippies är nakna på stranden, kvinnan är gravid, mannen skäggig. Sedan en lång förlossningsscen. Hon föder hemma i naturligt ljus. Allt är naturligt, kvinnan ler, mannen spelar gitarr. Hon föder barnet i en närmast inträngande närbild, sedan slut, ny film. På raden bakom suckar de och säger: filmerna är daterade. Innan sessionen är över har hälften av besökarna gått, trots att regissören befann sig i salongen.

Det är slående hur omöjligt det är att foga samman en film som *Kirsa Nicholina* med en samtida diskussion om kropp och natur och begär. Sommarnumret av den feministiska tidskriften *Bang* handlade om kroppen – om att det trots allt inte går att tänka sig bort från den. Apropå födslar skriver Tove Karlsson att »den svenska förlossningsvården har blivit en paradoxal kombination av naturromantiska ideal och industriell effektivitet«, och att de måste sluta tro att de sysslar med en upplevelseindustri som levererar »naturliga« smärtor till mödrar trots att det finns smärtlindring att tillgå. När feminismen återvänder till kroppsperspektivet är det inte till en »70-talistisk kvinnokroppsfundamentalism«, som den de suckande såg i *Kirsa Nicholina*, utan ett »återtagande av den icke-essentiella, politiska kroppen«.

1972, tre år efter *Kirsa Nicholina* gjorde Nelson en annan film, egentligen med ganska liknande utgångspunkter. I *Take Off* urartar en kvinnlig striptease till absurdism – när det inte finns några kläder kvar tar strippan av sig armarna och benen. Om *Kirsa Nicholina* hyllar det naturliga, ironiserar *Take Off* över det konstgjorda, en ironi som däremot passar alldeles utmärkt ihop med våra samtida tankar om icke-essentiella kroppar – att kroppar inte bara är något som finns, utan något som görs. *Kirsa Nicholina* känns förlegad, *Take Off* ännu relevant. Som så ofta är det lättare för det distanserade än det innerliga att överleva.

Modernas Gunvor Nelson-höst pågår till den andra december. Skynda!



BILDER: MODERNA MUSEET



The Namesake

-ollywoods



BILDER: 20TH CENTURY FOX

Ashoke hade aldrig haft en tanke på att åka utomlands. Som hans farfar alltid uttryckt det: att läsa en bok är som att resa utan att behöva röra en fena. Ashoke satt med Gogols *Kappan* i händerna när tåget mot Calcutta plötsligt spårade ur. Förutom att kosta honom några brutna ben lämnade olyckan Ashoke med en vilja att se världen med egna ögon.

Trots framgångarna med *Monsunbröllop* hamnade *The Namesake* direkt på dvd i Sverige. Regissören Mira Nair har sagt att *The Namesake* handlar om rörelse. »Idag rör människor på sig hela tiden.« I bild syns hela tiden resväskor, biltrafik och bussar. Men idag finns det samtidigt ännu fler sätt att resa utan att förflytta sig. Vi kan se oss omkring i världen med Google Maps istället för Gogols *Kappan*, men jag kan inte bestämma mig för om vyn över Hong Kongs

gatubild stillar eller ökar min reslust.

The Namesake är en film om migration, närmare bestämt om en frivillig, om än villkorad, migration. För när USA fick en ny immigrationspolicy 1965 blev det möjligt för välutbildade utlänningar, till exempel en fiberoptiker som Ashoke, att söka uppehållstillstånd. Ashoke gifte sig med honom och följer med till USA. Snart blir New York, om än fortfarande en främmande plats, makarna Gangulis hem och under ett återbesök i Indien tar Ashoke fram kameran och fotar av Taj Mahal som en annan turist. Men även om de förändras är de i sina amerikanska barns ögon alltså traditionella bengaler.

»Jag ville göra ett porträtt av två städer som blir en och förmedla känslan av att leva på flera platser samtidigt.« Så har Mira Nair beskrivit ambitionen med filmen. Calcutta har spårvagnar, Manhattan har sin tunnelbana, men annars är de ganska lika. Calcutta har Ganges medan New York har Hudson och Mira Nair låter städernas respektive broar och floder gå igen och flyta samman.

Men att Calcutta och New York blir en är ändå inte riktigt samma sak som att världens alla storstäder vid en första anblick ser likadana ut när man använder Google Maps. *The Namesake* skildrar nämligen livet för dem som faktiskt reste sig upp och reste sin väg. Istället för putslustiga kulturkrockar undersöker Nair den existentiella spänningen mellan det gamla och det nya. Att allting flyter är också ett slags ankare, enligt Mira Nair.

Både Laureen Bacall och Nicole Kidman är visserligen representerade med stjärnor i trottoaren på den walk of fame som Trollhättans stad har bekostat, men namnet Trollywood har ändå en lite ironisk bismak. Lite som när man döper en liten chihuahua till Rex. Ordet Trollywood för tankarna till EU-stödd regionalpolitik, granskog och hemvävdhet – till allt som inte är Los Angeles.

Men världen är full av -ollywoods, och på många marknader är inte det stora h:et den viktigaste initialen. I Indien finns utöver Bollywood både Tollywood och Kollywood, i Bangladesh Dollywood och i Nigeria Nollywood. Dessa namn är inte nödvändigtvis självironiska. I senaste numret av *Film International* skriver Jonathan Haynes att namnet Nollywood inte innebär att den nigerianska filmindustrin är en blek kopia av varken Hollywood eller Bollywood. Namnet uppenbarar snarare en multipolär värld, där den klassiska kulturimperialismen hotas av nya centra. I Ghana var det inte amerikansk dominans som försvagade den inhemska industrin, det var den nigerianska exporten. Världen fylls av -ollywoods, och snart kanske vi glömer att suffixet har sitt ursprung på den amerikanska västkusten. På samma sätt som vi inte längre tänker på den lilla staden i North Yorkshire när någon pratar om New York.



Apropå Stockholm

Förra året sparkades en satsning på film i Stockholm-Mälardalen igång. En reaktion mot de senaste årens regionala filmfonder och landsortsdominans. En satsning på ett produktionscentrum är bra för sysselsättningen och det kreativa näringslivet, det är bra för huvudstadens varumärke och identitet. Alla är glada. På plats fanns representanter för Stockholms läns landsting, Stockholms stad, Botkyrka kommun, Stockholm Film Commission samt Lasse Åberg.

Med anledning därav hoppas vi lite fåraktigt på en revival för stadssymfonin – filmen med storstaden i huvudrollen. För vem kan inte vilja åka till Berlin anno 1927 efter att ha sett Walther Ruttmanns *Berlin: die Sinfonie der Grosstadt?*

Marknadsföringsvärdet är i och för sig mer tveksamt i Jean Vigos *À propos de Nice* (1930), i vilken den franska rivierastaden får sina fiskar varma. Bilderna av den uttråkade överklassen på Nices strandpromenad skulle ju uppmanra till revolution, inte turism och konsumtion. I det avseendet påminner den om Stureplansskildringen *Darling* som vi faktiskt fick redan tidigare i år.

Men helst av allt vill vi se en uppföljare till Hans Nordenströms och Pontus Hulténs *En dag i staden* från 1956. Bilderna från vardagen i Stockholm ackompanjeras av en varmt ironisk berättarröst som journalfilmshurtigt utbrister saker som »Åh, vad det är vackert!« och »Vad sägs om den här utsikten? Se ut över det våta elementet!«

Sannolikt kommer dock resultatet av satsningen mer att likna Hannes Holms och Måns Herngrens *Varannan vecka*. Ett idylliskt Södermalm som badar i sommarljus, där människorna förvisso krisar men trots allt jobbar med reklam och bor i inredningstidningar.

Det är inte utan att man sörjer den symboliska korvkiosk som Josef Fares sprängde i luften i *Kopps*.



IK

I ett blått jätterum med schackrutigt golv finns en ensam kvinna som i ständigt nya skepnader leker anarkistiska lekar med sig själv och sin omgivning. Hon kan vara vad hon vill och kan göra vad hon vill. Hon blir Marie Antoinette, ett dansande skelett, hon biter blodtörstigt skyltdockor i halsen och löser upp sig själv till pixlar. Ingenting förklaras, det finns varken en historia eller ett sammanhang, utan bara infall, plötsliga händelser och förvandlingsnummer som äger rum i ett djupblått ingestans. Låter det som ett feministiskt cyberkonstverk? Som en obeständig avatar i virtuella världar? Det är barnprogrammet *Ika i rutan* som sändes i SVT i slutet av 80-talet.

Åttioalister med hippieföräldrar som inte ens lät sina barn se på DDR-tv kan nu upptäcka Ika på videosajterna, och redan det minimalistiska pop artintrot visar att programmet är något speciellt.

»Vi ville göra något rent och kalligrafiskt«, säger Ika Nord, som för snart tjugo år sedan såväl skrev, regisserade och spelade programmets enda mänskliga roll. »En hel värld föll sönder, östberlinare åkte till väst och köpte dammsugare. Det var postpunk och post-Pippi. Vi reagerade mot det mysiga och pedagogiska som dominerade barntelevisionen, och våra estetiska ideal var minimalism och gränslös fantasi. De första programmen var oerhört råa.« Hon började på SVT efter att de platsannonserat efter självgående barnfilmspresentatörer, och när redaktionen en dag inte hade något material för henne att presentera, gav hon dem ett videoband med färdiga egenproducerade scener med Ika-karaktern. Efter därpåföljande succès gjorde hon tre säsonger av *Ika i rutan*, innan SVT lade ner programmet eftersom det stack ut för mycket. »När jag tittar på programmen idag blir jag förvånad över att vi faktiskt fick göra tre säsonger. Ika är en uppviglar, ett hot mot gruppen och alla som är bara så lite kollektivistiskt lagda. Programmets essens är revolten mot det 'Sitt ner och var tyst!' som flickor växer upp med. Ika gör bara det som verkar roligast, hon är totalt egoistisk och anarkistisk och asjabbig.«

Samtidigt som Ika dansade i den egenskapslösa rutan formulerades en mängd idéer om en immateriell plats som kallades cyberspace. Cyberteoretiker menade att det som tidigare varit en liten mörk yta mellan två telefoner vuxit till ett färgstarkt elektroniskt landskap mellan tusentals datorer och miljoner teveapparater. Även om det betonades att cyberspace inte är »på riktigt«, att det handlar om ett odefinierat »där ute«, verkar det vara just där Ika har fastnat. Det är öde, men vad som helst kan dyka upp. Ensam, med skelett och plastdockor som enda sällskap, söker Ika med mimarens forcerade glädje kontakt med den verkliga världen genom att ständigt skicka hälsningar till alla barn från sitt blå ingen-

A

mansland beläget någonstans på andra sidan rutan.

»Hur gärna vi än vill tänka att vi är två eller att vi är ett gäng, så är vi ändå ensamma. Det är det stora mänskliga dilemmat«, säger Ika Nord. »När jag var barn såg jag *The Danny Kay Show* på dansk tv. Programmet började med att Danny kom in ensam i en tom studio. Det var som himmelen eller evigheten. Ika i rutan skulle också utspela sig i tv-världen, i en tv-studio som inte låtsas vara något annat.« I boken *Haunted Media* beskriver Jeffrey Sconce hur televisionen, i likhet med telegrafan, telefonen och andra elektroniska medier, förstärks som »levande«, och skapat förvirring om närvaro, rymd och avstånd. Tv-teknologin marknadsfördes som ett transportmedel som möjliggör en elektronisk närvaro vid händelser långt borta – och likaledes en mystisk närvaro av långväga gäster i det egna vardagsrummet. Många är historierna om hur skärmens ansikten plötsligt börjar tala till den enskilda tittaren, eller hur de till och med överskrider skärmen och kommer in i själva vardagsrummet. Under telegrafins storhetstid hördes ofta historier om älskande som träffades via dejtingtelegrafi, och som efter tragiska dödsfall kunde återförenas i den elektroniska etern. Till och med en vetenskapsman som Thomas Edison hoppades på att han skulle kunna bygga en maskin som kunde skapa kontakt med de avlidnas elektromagnetiska medvetanden. Det är någonstans i denna föreställningsvärld som Ika befinner sig, och det

En hel värld föll sönder, östberlinare åkte till väst och köpte dammsugare. Det var postpunk och post-Pippi.

är kanske därför hennes danser och lekar har en så svart underton av övergivenhet.

»Som barn såg jag Fred Astaire och Ginger Rogers gamla filmer, där realiteten brister ut i dans och vardagsrummen blir stora som fotbollsplaner. Jag ville ha med bitar ur de filmerna i mitt program, men det blev för dyrt«, berättar Ika Nord. Men eftersom upphovsrätten ännu inte reglerar inspirationsflöden satt hon en hel sommar i en källare och tittade på Hollywoodmusikaler och arkiverade journalfilmer från Fröken Kinatnämningar och varietéframträdanden. Hon sparade det hon tyckte mest om, och i det absolut sista avsnittet sändes några av klipp. »Det blev mest Hasse Ekmanklipp. Han är nästan den enda som har gjort den typen av förhöjd film i Sverige. Göran Genteles *Fröken April* är också underbart inspirerad.« I svensk film saknar hon annars fantasin, den fantasi som precis som tv-teknologin är ett medel för att förflytta sig i tid och rum utan att röra sig ur fläcken. »När jag åkte tåg och såg alla husen utanför tänkte jag att jag varit hemma hos dem som bodde där, och där, och där.«



”Det är spännande att inte ha antingen en fest eller en filmvisning, utan båda på samma gång”

BLACK BOX WHITE BOX

► Brukar du somna i den svarta kuben? Eller sjunger du hellre med? Piratbion har en ambulering biograf där besökarna är en del av showen.

När Astoria Cinemas ännu var ett hungrigt bolag med framtidsstro beslutade de sig att göra omfattande renoveringar av sina salonger. »Bions rum, teknik och sociala funktion kan inte ersättas«, sa Mattias Nohrborg till Dagens Nyheter. »Dessutom är biobesöket en social sak, jämförbar med kaféer.«

Astoria ville skapa ett slags nya biografier, där publiken i en modern och urban miljö skulle dricka vin eller kaffe efter visningen, diskutera filmens budskap och kanske köpa en dvd. Eller nytt och nytt förresten, ambitionen att göra biografbesöket till en social händelse är egentligen en tillbaka till framtidenresa. 1910-talets biobesökare brydde sig inte sällan mindre om svartvita kortfilmer än om att nätverka och – då biografen var en av ganska få offentliga platser kvinnor hade tillträde till vid seklets början – möjligheten att visa upp det senaste hattmodet i salongen, givetvis till förtret för dem på raden bakom som knappt kunde se duken på grund av alla brätten. Lite samma problem som på dagens vernissager alltså, skulle den suckande modernisten säga. Fast med bag in box istället för hattar att sucka över.

För inget rum har det väl suckats så mycket i, och om, som museirummet. Få samtida konstnärer tycks ha ett oproblemiskt förhållande till gallerirummet, den vita kuben som säger Konst och uppfordrar till kontemplation och självmedveten disciplinering. Vi vet att vi ska betrakta, och att vårt betraktande blir betraktat. De flesta har väl stått inför ett konstverk och tänkt: Det är nog bäst att stå kvar lite till innan jag går vidare till nästa föremål. Annars kanske jag verkar korkad!

Under 1800-talets utbredning av museer och gallerier skapades en besökarnorm, »en frivilligt självutbildande och självkontrollerande (med)borgare«, som konstnären Marion von Osten skriver i antologin *Konst, makt och politik*. Den plats där konsten visas är precis lika politisk som konsten själv – även om väggarna är vita är de inte neutrala. Det handlade till exempel knappast om att arbetarklassens män och kvinnor var för dumma eller för ointresserade av konst, men de kunde bara ta del av den om de anpassade sig till en norm som inte var deras. Just genom att det var frivilligt och öppet att besöka de nya gallerierna, kunde besökarna bedömas utifrån sitt engagemang. Bästa att stanna lite till framför tavlan, alltså.

Men om konstnärer idag försöker bryta sig loss från den normerande maskin som det traditionella gallerirummet utgör, omges däremot filmens svarta, sluttande rum ännu främst av romantiserande eller nostalgiska röster. Film är ju som bekant »bäst på bio«. Kanske för att det är så mysigt att sjunka ner i mörkret – i alla fall så länge inte någon i sätet bakom placerar knäna mot stolsryggen – kanske för att duken är så stor, kanske för att mörkret skapar en social fristad där besökaren i en glesbefolkad salong kan göra nästan vad som helst utan att det märks: gråta, hängla eller bara sms:a om det blir tråkigt en stund.

Är nu även den traditionellt sluttande ytan med isolerade sammetsstolar på väg att hamna i utförsbacke? Ingen drack ju någonsin kaffe, och Astoriasalongerna rensas på inventarier eller får nya skyltar. Astorias försiktiga försök att förändra biokulturen sträckte sig i praktiken inte alltid så långt. Kanske kräver tiden en radikalare omdaning av filmkonsumtionens regelverk?

Den stockholmsbaserade Piratbion försöker skapa en bio för 2000-talet, genom att låta besökarna vara mer delaktiga i hela den händelse som en filmvisning är. »Vi bryter upp gränsen för vad bio kan vara, vad bio är och vilka som har tillgång till den«, säger Samira Ariadad, en av gruppens initiativtagare. »Vi började med gratis filmvisning helt enkelt, sedan ville vi skapa en annan form av bio. Vi ser det inte som att film enbart skapas av producenter för konsumenter, vi pushar på interaktivitet. Folk vill inte bara ha institutionell bio, där man betalar, ser filmen och går hem. Vi ser film som en kulturform som skapas socialt.« Förhållningssättet har inneburit till en stor variation i hur Piratbion arrangerat sina visningar. Från »shoot-a-long« med knallpulverpistoler under westernklassikern *Det vilda gänget*, Youtubefestival och skräckvisningar på scoutläger, till en unik femtontimmarsvisning av R W Fassbinders *Berlin Alexanderplatz*.

Den traditionella biografen är byggd för verklighetsflykten, den ger åskådaren förutsättningarna för att känna att hon är inne i filmens värld, bortom själva visningsrummet. För Piratbion är istället visningsrummet halva poängen, dels för att det kan hända saker när människor ser film tillsammans, dels för att själva platsen kan påverka filmens innebörd. Att visa *Ebba the movie* på torget i Rågsved innebär en förtätning av relationerna mellan filmrum och biorum, och i protest mot arresteringen av en finsk kollega som hade visat film för andra utan att betala, arrangerade Piratbion en aktionsvisning där duken nästan var viktigare – och definitivt mer politisk – än filmen. Aktionen bestod av att julkalendern *Mumindalen* projicerades på den finska ambassadens vägg.

Samira Ariadad tror att många kommer till Piratbion mer för själva händelsen än för att de tvunget vill se den aktuella filmen. »Det är spännande att inte ha antingen en fest eller en filmvisning, utan båda på samma gång«, säger hon. »Sånt här har skett innan i andra rum. Många har filmkvällar där de tittar på film tillsammans under liknande förhållanden, men vi vill ta det till offentligheten där man kan träffa nytt folk och diskutera filmen. Det är alltid jättebra stämning. Eftersom vi kör gratis känner folk sig välkomna.«





KILLER OF SHEEP

► För fem år sedan röstade amerikanska filmkritiker fram Charles Burnetts *Killer of Sheep* till en av de hundra mest betydelsefulla amerikanska filmerna genom tiderna. Men *Killer of Sheep* är en betydelsefull film som få har sett.

I *Killer of Sheep* är livet en lång dags färd mot åter en ny dag. Men som någon uttryckte det, dagen är ändå inte lika lång som Stans ansikte. Han har en dyster och uppgiven syn, men finner ibland tröst i en varm tekopp eller sin dotters kramar. Stan jobbar på ett slakteri och är titelns föramördare. På samma gång är han plågsamt medveten om att han själv också bara står och stampar i väntan på något, fast i en tillvaro som inte erbjuder någon väg ut. »Det finns inte många filmskapare idag som vet något om att vara fattig eller arbetarklass. Det är en sak att ha talang, en annan att ha erfarenhet och vilja att förändra«, enligt Charles Burnett.

Människorna vi följer befinner sig inte på samhällets botten, men de kan gott se den. För medan det finns människor som har lite, finns det också människor som inte har något alls. Det går åtminstone att finna tröst i vetskapen att någon, bara några hus bort, i alla fall har det lite sämre. Det kunde ha varit värre. Stan skänker trots allt pengar till Frälsningsarmén.

Den vann visserligen pris redan 1981 i Berlin, men på grund av problem med muskrättigheterna har *Killer of Sheep* aldrig fått ordentlig distribution på bio. Förrän i år, vill säga. »Men det var aldrig meningen att filmen skulle få biopremiär till att börja med. Det var en film jag gjorde som filmstudent och den var menad för en publik som var intresserad av sociala frågor. Jag är förvånad över att det finns människor som uppskattar filmen idag«, säger Charles Burnett.

På grund av det svartvita fotot och den handhållna kameran har filmen jämförts med den italienska neorealismen och det är kanske frestande att söka sig utomlands för att hitta föregångare till *Killer of Sheep*. Den saknar egentlig handling och skildrar vardagen för en svart arbetarklassfamilj utan klichéer, vilket gör att den står ut i den amerikanska filmfloran. Men istället för att söka inspirationskällor på andra sidan jorden, räcker det med att konstatera att Charles Burnett grävde där han stod. *Killer of Sheep* har sina rötter i amerikansk blues snarare än italiensk efterkrigsfilm. »Musiken är viktig. Musiken i filmen är den musik jag växte upp med och den hjälpte mig att skapa mig en bild. En del av låtarna har en ironisk innebörd. När vi hör Paul Robeson sjunga 'What Does America Do To Me?' och samtidigt ser barnen leka i ett fattigt bostadsområde, visar det på skillnaden mellan den amerikanska drömmen och den amerikanska verkligheten.« Barnen utkämpar snöbollskrig med småsten och sandkorn, hoppar mellan hustaken och står på händer medan Stan och hans fru dansar en långsam tryckare i en emblematisk scen, ett ögonblick av sällsynt närhet. Att Dinah Washingtons »This Bitter Earth« är det strävsamma kärleksparets låt i *Killer of Sheep*, säger mycket om filmen. Hon sjunger: »Today you are young, too soon you are old«



BILDER: MILESTONE FILMS



BILDER: MoMA

SE UPP! EN KLASSIKER!

► Hur många klassiker har man inte sett i onödan? För få! Vi vet varför.

Försök att hålla filmhistorien levande riskerar att på samma gång balsamera den. Lionel Trilling har skrivit att klassiker helt enkelt är konst som domesticerats av tiden gång. Det vill säga: Titta nu på den här klassikern, här står den nu framför er, se på den nu, är den inte en ganska grann klassiker egentligen?

American Museum of Natural History vaknar plötsligt till liv i Shawn Levys *Natt på museet* och stackars nattvakten Larry, spelad av Ben Stiller, får fullt upp med blodtörstiga dinosaurieskelett och cowboys i miniatyr. Men hur skulle ett levande filmmuseum se ut? Kanske som när Doug Aitken i vintras vände ut och in på Museum of Modern Art i New York och förvandlade museets fasad till projektduk och 53:e gatan mellan femte och sjätte avenyn till utomhusbio. Fem berättelser spelades samtidigt upp på åtta husväggar, vilket förmodligen gjorde det svårt för de förbipasserande som ville följa dem från början till slut.

Många pratar om möjligheten att förändra den ibland andaktsfulla relationen till vårt kulturarv genom digitalisering. Om vi är på väg in i en post-celluloid era kanske nya mediala gränssnitt kan motverka att filmhistorien blott blir utställningsföremål. »Man skulle kunna tänka sig Youtube som embryot till ett annorlunda sätt att se

Men hur skulle ett levande filmmuseum se ut? Kanske som när Doug Aitken i vintras vände ut och in på Museum of Modern Art i New York och förvandlade museets fasad till projektduk och 53:e gatan mellan femte och sjätte avenyn till utomhusbio.

på det rörliga bildmediets historia.« Pelle Snickars är mediehistoriker och forskningschef på Statens ljud- och bildarkiv. »Vi arbetar aktivt med att digitalisera vårt arkiv. Det håller på att bli helt immateriellt. Det finns inga objekt längre, det finns bara filer.«

Han ser upphovsrätten som det största hindret för utvecklingen. »Nätkulturen kommer på sikt, om den inte redan har gjort det, krascha samman med upphovsrättskulturen. På grund av rättighetsfrågan är det från ett institutionellt perspektiv svårt att ta tillvara på den potential som webben innebär för audiovisuella medier.« Men initiativ kan också komma från andra håll. Till exempel från en brasilianska vid namn Bibi som lägger upp en film om dagen på sitt virtuella videotek.

Men på Svenska Filminstitutets hemsida finns paradoxalt nog inget rörligt bildmaterial. Under rubriken Se på film finns däremot en länk till projektet Klassiker på bio som mellan år 2001 och 2005 importerade och distribuerade »filmhistoriska milstolpar« av manliga auteurs. Pelle Snickars menar att många fortfarande värdesätter objektet, det vill säga själva filmremsan, framför innehållet och således hellre konserverar än digitaliserar filmer. »Till saken hör att SFI har ungefär 20 000 titlar i sitt arkiv. De skulle helt enkelt kunna digitalisera alltihop. Potentiellt skulle hela arkivet kunna vara online, om det gick att komma runt rättighetsfrågan. Det är en fråga om att upgradera arkiven i en ny medial tidsålder, där konsumtion av rörliga bilder i större utsträckning sker via dataskärmen.«

Till dess finns som tur är sådana som Bibi. Även om bildkvaliteten lämnar mycket att önska är det ett utmärkt alternativ för oss som missade att spela in Mauritz Stillers *Erotikon* när den gick på tv. Se en nyhetssändning, sedan en klassiker och därefter en musikvideo. Med andra ord ungefär som på 1920-talet när *Erotikon* visades tillsammans med förfilm och journalfilmer och endast var en punkt på programmet för kvällen. Istället för en upphöjd klassiker, bara sköna rörliga bilder.

Pelle Snickars betonar att nätet inte är ett arkiv utan ordning och som levande filmmuseum betraktat är nätet urskillningslöst på gott och ont. »Utvecklingen betyder samtidigt att vi på SLBA arbetar mot vår egen undergång, om vi tänker oss att informationsinhämtningen och hela digitaliseringsprocessen kan automatiseras. Arkivet blir på sikt en enda stor server som kan placeras var som helst.«

Och om vi släpper klassikerna fria på nätet, vem vet till slut var de tar vägen? »Det finns alltid den här lilla osäkerheten... Att de ska försvinna.«

Hitchcocks

nya
look



- När Dior skapade en ny och hyperkvinnig look hjälpte Hitchcock till att sprida den över världen. Grace Kelly och Eva-Marie Saint spelade hjältnor i sammet och organza som tycktes personifiera den perfekta Kvinnan. Louise Wallenberg blottlägger en ultrafeminin paradox.

I år är det 60 år sedan den franske designern Christian Dior (1905-1957) lät lansera den kollektion som internationellt skulle få ett enormt genomslag och som snabbt kom att ses som ursprunget till »the new look«, det mode som kom att dominera slutet av 40-talet och större delen av hela 50-talet. Kollektionen »ligne corolle« presenterades i Paris inför en nästintill enhälligt betagen och hänförd publik, och inom loppet av ett par år hade alla de stora modehusen anslutit sig till den nya looken. Dior skulle alltså komma att påverka de övriga *haute couture*-husen - i såväl Paris som i London och New York. Den nya looken blev efterkrigstidens look, den slog igenom i stora delar av världen, och fortsätter att inspirera designers kontinuerligt.

60-årsjubileet firas ordentligt: John Gallianos *haute couture*-visning i juli för hösten 2007 var en ren hyllning till Dior och till den nya looken (med tydliga referenser till såväl dräkter som aftonklänningar i diorskt snitt) samt till Irving Penns modefotografi (som förevigade Diors nya look i form av svartvita porträttbilder på hustrun Lisa Fonssagrives-Penn i Dior och Balenciaga). Och i London har Victoria and Albert Museum i London precis slagit upp dörrarna till en påkostad dräktsutställning som heter »The Golden Age of Couture: Paris and London 1947-1957«, i vilken Dior spelar en central roll tillsammans med designers som Cristóbal Balenciaga, Pierre Balmain och Hardy Amies.

Modets historia är relativt kort, och det var först under 1900-talet som modet kom att bli tillgängligt för en bredare allmänhet: Diors kreaturer - precis som alla alster skapade

av designers inom *haute couture*, den högre skräddarkonsten - må ha varit avsedda för en mycket liten och förmögen kundkrets, men modellerna kunde med lätthet kopieras av marknaden och av den enskilda sykunniga kvinnan, så att även de mindre förmögna kunde klä sig tidsenligt och moderiktigt i en ny look.

Varför kom denna nya look att bli så dominerande? En orsak som modehistoriker brukar framhålla är just dess tydliga brott med det (antagna) icke-mode som dominerat krigsåren under det sena 30-talet och den större delen av 40-talet. Andra världskriget satte tillfälligt stopp för *haute couture*, men även för den sedan sekelskiftet växande klädindustrin. Brist på tyger och material och krav på att kvinnor blev mer delaktiga i offentligheten och i arbetslivet medförde att mode, som något efemärt och onödigt, hamnade utanför den nationella agendan. Istället kom funktionella, ofta relativt androgyna, plagg att sättas i centrum: för kvinnor gällde grövre, hållbara tyger såsom ylle och tweed, och modellerna baserades ofta på den manliga kostymen: knäppt jacka och knälång, rak, enkel kjol och fotriktiga skor utmärkte krigsårens kvinnliga garderob.

ARKIVBILDER: SFI / PARAMOUNT PICTURES.





När Dior så lanserar sin nya kvinnobild 1947, vilken fokuserar det ultrafeminina, så försvinner det unisexinspirerade idealet mer eller mindre över en natt. Denna den nya kvinnobilden – med getingmidja, smala axlar, vid kjol (vilken krävde metervis av exklusiva och ofta tunna tyger), höga klackar och en mycket slank silhuett – var dock inte särskilt ny. Den var, som alla moden, starkt beroende av föregående moden: den återanvände tidigare feminina moden och sammanförde väl valda bitar från dessa för att skapa något nytt. Och detta nya var en hyperkvinnlighet som indikerade det eteriska, det nästintill omänskliga, men som också betonade kvinnan som det svagare könet. Den slanka silhuetten påvisade tydligt den fysiska begränsning som det nya idealet förde med sig: korsetten, den höga klacken och de smalt skurna axlarna bidrog till att göra kvinnan föga mobil, men också till att betona hennes antagna andraheter. Vad gäller just kvinnors mode under de två senaste seklerna kan vi skönja en pendelrörelse mellan olika ytterligheter: dels mellan fysisk frihet och fysisk begränsning, dels mellan en uttalad önskan om androgynitet och en övertydligt markerad sexualiserad könsskillnad.

Mäns mode, däremot, kan kännetecknas som mer konstant, om än med små, nästintill omärkbara svängningar mellan (över)tydlig maskulinitet och ett visst mått av androgynitet. Mäns mode karaktäriserats ofta av oförändring emedan kvinnors mode karaktäriserats av neofili och ständig förändring och denna syn har övertydlig koppling till hur våra genus också uppfattas: mannen – kanske i synnerhet inom

västerländsk kultur – framstår som mänsklig norm, som Människa, och kvinnan framställs som hans motsats, som den andra, som något avvikande (men också som mer flyktig, ombytlig, iögonfallande och ytlig – precis som modet). Den ofta återkommande liknelsen (eller likställandet) mellan mode och kvinna förefaller därmed heller inte vara särdeles långsökt. Genom att studera modets historia under de sista tvåhundra åren kan vi utläsa mycket om manlig dominans och om kvinnlig frigörelse – och dess underkastelse. Ur, och i, modet kan vi även utläsa mycket om heterosexualitetens övermakt och om hur den – för att kunna existera – dels kräver kvinnors underordning, dels kräver en förhärskande föreställning om könsskillnaden som naturlig.

Den nya looken innebar således en tillbakagång till betydligt äldre ideal: inte sedan den senare delen av 1800-talet hade den begränsade, hårt korsetterade kvinnokroppen konstituerat ett rådande kvinnoideal. Första hälften av 1900-talet utgjorde onekligen en spännande period utmärkt av varierande moden som på olika sätt tjänade till att frigöra kvinnokroppen successivt. I takt med kvinnans tilltagande frigörelse ekonomiskt, socialt och sexuellt, vilken kanske främst synliggjordes via hennes rösträtt och möjlighet att arbeta utanför hemmet, blev också modet mer ledigt och till viss del avsexualiserat. En liknande utveckling tog plats under 1800-talets första decennier: som ett slags brott med den svulstighet som 1700-talet stått för förordades plötsligt, i den franska revolutionens efterdyningar, enkla linjer och den så kallade

empirstilen – med koppling till Antikens ideal – kom att ersätta rokokon och det hyperteatrala och –feminina (vilket varit ett slags ideal för såväl kvinnor som för män).

Det sena 1800-talet ska sedan komma att bryta med denna enkelhet och detta brott bör ses som del av den stora och omvälvande samhällsförändring som sker: urbanisering, industrialisering, sekularisering, men främst, en viss klass tilltagande ekonomiska dominans. Det är borgerskapet som via industri och handel växer sig starkare och rikare, och detta samtidigt som könsskillnaden inom olika diskurser (ekonomiska, sociala, medicinska och filosofiska) kommer att lyftas fram som ofrånkomlig. Med engelsmannen Charles Frederick Worth och hans parisiska modehus, vilket öppnade 1858, sker så en återgång till det konstruerade hyperfeminina – men denna gång enkom för det kvinnliga könet. Med tydlig influens hämtad från kurtisanmodet lät Worth skapa en »ny« kvinnobild med en hårt korsetterad silhuett vilken lyfte fram en enorm bakdel (uppbyggd med hjälp av metervis av tyg) och uppressad byst vilket medförde att hon i profil såg ut som ett S. Kvinnan tvingades så återgå till en begränsad rörelsefrihet och den hårda korsetteringens medförde ofta fysiska skador såväl invärtes som utvärtes. Med hjälp av detta mode betonades, som jag ovan påpekat, också kvinnans andraheter på ett högst visuellt vis samtidigt som den hårda korsetteringens också försvagade henne och rent faktiskt gjorde henne till ett *svagare* kön. Med begränsad kapacitet att kunna andas blev i synnerhet borgerskapets och överklassens kvinnor offer för återkommande svimningsattacker, vilket också passade den rådande uppfattningen om könsskillnad och om kvinnan som offer för sitt eget kön och för sin kropp. Det kurtisanmode som Worth skapade stöttade alltså den framväxande misogynia ideologi som framhöll kvinnan som ett svagare väsen. Mode kan alltså tjäna i såväl frigörelsens som i begränsandets tjänst och det bör förstås som intimt kopplad till de ideologier eller den ideologi som under en viss period är rådande.

Den nya looken bör således läsas i relation till efterkrigstiden, en tid som ofta har kommit att lyftas fram som en för kvinnor inskränkande period. Med männen tillbaka på arbetsmarknaden som brödvinnare, och med den heterosexuella familjekonstellationen återupprättad, tvingades kvinnor tillbaka in i hemmet som hustrur och mödrar. Inte konstigt att så många kvinnor utvecklade agorafobi under 1950-talet som ett slags felriktad motståndspraktik (vilken ju tyvärr blev felriktad i det att den istället för att fria hjälpte till att läsa in, och istället bistod patriarkatets önskan och behov av att ha hålla kvinnor hemma i den privata sfären). I efterkrigstidens mode, i själva plaggen, fanns också denna patriarkatets önskan om kvinnan som den andra och som erotiskt objekt, om könsskillnadens »naturlighet«, om det starkare och det svagare könet, tydligt visualiserad. Denna könsskillnad blev också förkroppsligad via alla de kvinnor som valde att följa modet, och via de fotomodeller, mannekänger och även filmstjärnor som förde fram modet som del av en äkta och åtråvärd kvinnlighet. Patriarkatet och dess behov av en kontinuerligt betonad könsskillnad skrevs in i framförandet, i presentationen av

jaget – och kläderna, det nya modet, blev centrala i detta framförande.

Märkligt kan det kanske tyckas, att det var just Christian Dior som förde fram det nya idealet. Han var en timid, kortväxt och rundnätt medelålders man som skyggt undvek alltför mycket kontakt med omvärlden, en man som också verkade undvika sin roll som Man (inte bara i sin yrkesroll, som kvinnornas designer, men även i det privata). Samtidigt förefaller det fullt begripligt att det var just Dior, och ingen annan, som först skapar den nya kvinnan: med uttalad förkärlek till det kvinnliga, till det hyperkvinnliga, utgör den nya looken ett slags hyllning till den romantiska bilden av Kvinnan, men säkerligen också till de kvinnor som omgav honom. En man som var kvinnornas designer och som vägrade vara traditionell och konventionell man, och en man som kan med lätthet kan läsas och förstås som en av kvinnorna – vem annars skulle kunna iscensätta och skapa en ideal kvinnlighet? Även om det är i patriarkatets tjänst.

På andra sidan Atlanten fanns samtidigt en annan rundnätt och relativt kortvuxen medelålders man som skulle komma att bli mycket viktig i saluförandet av den nya looken: tillsammans med den amerikanske fotografen Irving Penn bidrog han till att göra looken till ett transatlantiskt och transkulturellt mode. Med hjälp av sina kostymdesigners (av vilka Edith Head bör lyftas fram) kommer Alfred Hitchcock (1899–1980) under 1950-talet att erbjuda den nya kvinnan i olika tappningar och former, men som tillsammans konstituerar ett slags filmiskt kvinnoideal för en stor internationell publik. Som ett av de viktigaste medierna under efterkrigstiden fortsätter filmen att ha enormt stor genomslagskraft och det könsideal som framförs på duken (och i alla de mode- och skönhetsmagasin, filmmagasin och -journaler, som omger filmen) kommer att utgöra *haute*

couturens främsta reklampelare. Filmmediet, tillsammans med film- och modetidskrifter, fyller en viktig uppfostringsroll: de fungerar, precis som den amerikanske teoretikern Teresa de Lauretis påtalat, som konstteknologier vilka instruerar åskådaren hur hon eller han ska »vara« sitt kön för att kunna passera som äkta såväl genusmässigt som heterosexuellt.

Haute couturen och den nya looken inhandlades (eller kopierades) och uppvisades inte endast i filmerna: filmindustrin började också att intimt samarbeta med modedesigners som lät skapa kostymer för specifika filmer. T ex gjorde Christian Dior kostymerna till ett flertal filmer under 1950-talet, bland annat Hitchcocks *Rampfeber*, och Hubert de Givenchy kom att klä såväl en ung som en äldre Audrey Hepburn i ett flertal av hennes filmer, till exempel *Sabrina*, *Kär i Paris*, *Frukost på Tiffanys* och *Charade*.

Men de fantastiskt moderiktiga och exklusiva kläderna som bars upp av hjältinnorna tjänade inte bara till att saluföra en viss typ av ideal för en ny hyperfeminin kvinnlighet inför en stor och varierad filmpublik: de fyllde också en viktig narrativ funktion. De extravaganta och modedesignade kläderna användes också för att påvisa hur den nya kvinnligheten, den nya looken, stod i vägen för heterosexuell lycka och familjebildning. I Hitchcocks 1950-talsfilmer framstår själva looken som ett veritabelt hinder för hjälten och hjältinnan i deras försök att få varandra: könsskillnaden, med kvinnan som skillnad från mannen, blir alltför iscensatt och därmed oöverkomlig. Konstruktionen Kvinna blir med hjälp av lookens perfektion överdälig och istället för att tjäna till ökad attraktion så skapar den ett avstånd. Hjältinnan eftersträvar inledningsvis ett inkommerande av det rådande kvinnliga idealet för att få hjälten, men hjälten står handfallen och kan inte nå fram, kan inte förstå – och klyftan mellan dem verkar oändlig.

–Is this the Lisa Fremont

who never wears the same dress twice?

–Only because it is expected of her.

Den internaliserade manliga blicken hos det kvinnliga subjektet – ett fenomen som Simone de Beauvoir beskrev så tydligt i sin bok *Det andra könet* från 1949 (alltså samtida med den nya lookens genomslag) – blir här övertydlig: hjältinnan som subjekt ser sig själv som objekt med en manlig blick för att vara attraktiv för mannen. Beauvoir framhöll att kvinnor, i ett patriarkalt samhälle, främst uppmanas och uppfostras till att vara kvinnliga och vackra, och att de mycket tidigt får lära sig att deras största tillgång är deras kvinnlighet, vilket medför ett slags internaliserade av en manlig blick: kvinnan lär sig att se sig själv som ett erotiskt objekt utifrån vad vi skulle kunna kalla den manliga looken. Den nya looken är således inte alls särskilt ny: den bör istället ses som ett slags tillbakagång, en *backlash*, vilken återigen satte kvinnan som objekt och som andraheter inför en dominerande manlig blick.

Denna internaliserade blick blir högst tydlig i Hitchcocks filmer, genom regissörens egen blick när han iscensätter sina kvinnliga karaktärer: de är alla inledningsvis upptagna med att försöka inkorporera ett ideal, att framträda som Kvinna inför hjälten och omvärlden. De är aktiva subjekt som ser hela tiden betraktar sig själva utifrån, det vill säga de ser sig själva, värderar sig själva, med andras blickar och gör sig alltså till objekt inför den egna och inför andras blickar. Denna konstanta glidning mellan subjekt och

objekt gör dem svärgreppbara. Hitchcocks hjälttinnor – och jag tänker främst på de karaktärer som spelas av Grace Kelly, Eva-Marie Saint, Kim Novak och Doris Day – är alla ett slags paradoxer. De är tvetydiga och svårtolkade och narrativens hjälte har alltid svårt att förstå sig på dem: han åtrår men betvivlar och kastas mellan lust och romantik å ena sidan och förakt och förbittring å den andra. Och kläderna, som del av filmernas *mise-en-scène* – spelar här alltså en central roll. De fyller en viktig narrativ funktion i det att de både stöttar och emfaserar såväl hjältinnornas utveckling som hjälten och vår, åskådarnas, (o)förståelse för dem.

Kanske blir detta mest tydligt i *Fönster mot gården* från 1954: filmens hjältinna Lisa Fremont (Grace Kelly) går från att vara upptagen med att konstruera sig själv som sensuell och förförisk idealkvinna inför sin fiancé L. B. Jefferies (James Stewart), bara för att i slutet släppa på den perfekta fasaden (som främst upprätthålls med hjälp av det nyaste nya och dyraste dyra från Paris). »Is this the Lisa Fremont who never wears the same dress twice?« frågar Jefferies ironiskt, själv iklädd en och samma pyjamas under hela filmens gång, och hon parerar genom att sammetslent – och fullt medveten om sin roll – svara: »Only because it is expected of her.« Hon går från extravaganta kreaturer till enklare snitt, från sammet och organza till tweed, bomull och ull, från uringade top-

par och fluffiga, balettliknande kjolar till raka, knäppta modeller, och det är i det sistnämnda som hon verkligen kan nå fram till hjälten, eller snarare, det är först då som hjälten kan och vågar och vill nå fram till henne. Hon bryter med sin objektsposition dels genom att avkläda sig rollen Kvinna, dels genom att aktivt utsätta sig för fara och bevisa för Jefferies att hon är mer än bara ett objekt. Med Jefferies orörlig i sin rollstol, är det hon som faktiskt avslöjar och sätter dit mördaren, vilket medför att hon för första gången också kan få Jefferies att ömt uttrycka både beröm och kärlek. Först när hon utsatt sig för fara och bevisat att hon är honom värdig kan den kompletta heterosexuella lyckan komma till stånd, det vill säga att Jefferies vågar ingå äktenskap med den nu fogliga Fremont. Och valet av kläder signalerar alltså att de nått fram: i filmens slutscen har Fremont på sig lågklackade, maskulina skinnloafers, blåjeans och röd bomullspoplinskjorta, tydligt inspirerad av ett mer androgynnt ungdomsmode som tydligt avviker från den nya looken hon tidigare inkorporerat.





Vi ser en liknande utveckling i *I sista minuten* från 1959, även om hjältinnan och hjälten förhållande här är betydligt mer komplicerat då han misstänker henne för spionage och delaktighet i mord. Som dubbelagent förför den både väna och sexuellt aggressiva Eve Kendall (Eva-Marie Saint) den äldre ungar- karlen Roger O. Thornhill (Cary Grant) iklädd de mest moderiktiga och exklusiva kreationer, och i en avgörande scen i filmens mitt, då hjälten Thornhill inser att Kendall är falsk och i maskopi med de onda (vilket hon som filmen hjältinna naturligtvis inte alls är), har hon på sig en ultrafeminin kreation i frasigt siden med röda rosor på svart botten och djup ringning i ryggen. Klänningen signalerar - på ett nästintill parodiskt vis - erotik, förförelse och fara, men också hennes maskerad och hennes konstruktion som Kvinna. Efter denna narrativen (och dräktsmässiga) klimax kommer Kendall att klä sig i betydligt mer nedtonade kläder, detta för att påvisa och narrativt stödja hennes godhet och ärlighet samt hennes önskan om att bli lyckligt gift med hjälten. Hon väljer bort sin roll som erotisk agent för att accepteras som hustru och blivande mor. Vi skulle kunna se hur hennes utveckling inom filmens narrativ går från att vara Kvinna (idealbilden) till att bli kvinna (äkta maka): två möjligheter för hennes varande utbjuds alltså.

Precis som Kendall och Fremont måste Frances Stevens (Grace Kelly), hjältinnan i *Ta fast tjuven* från 1955, gå från frimodig, sexuell, men

också delvis schizofren, Kvinna till nedtonad och foglig kvinna för att få hjälten och kunna ingå äktenskap. Hon är den som först uppmärksammar den betydligt äldre John Robie (Cary Grant), och bakom mörka solglasögon ögnar hon honom uppifrån och ner. Med hennes blick blir han också till ett objekt för publiken eftersom vi blickmässigt positioneras att se med och dela hennes begärande blick. Att han är avklädd och endast iförd ett par badbyxor, förstärker hans objektskap och hennes påtagliga attraktion. Hon sitter i sanden och smörjer in sina armar med solkräm medan hon har blicken tydligt fäst på Robie - som verkar helt ovetande om att han blir betraktad. Omständigheterna leder de två samman och Stevens ska komma att, efter att först ha spelat ointresserad, visa sig vara en sexuellt aggressiv kvinna med fokus på att gifta sig med Robie. Och Robie visar sig precis som de flesta av Hitchcocks hjältar vara nonchalant och avvisande, även om han road går med på att låta sig uppvaktas. Robie blir förvisso betagen i hennes skönhet, och säkert också i hennes mors nyvunna rikedom, men strävar emot: han tänker inte låta sig falla. Redan inledningsvis påpekas att modern, den med Robie jämnåriga Mrs. Stevens, är på Rivieran för att köpa sin dotter en make och han vägrar låta sig bli köpt. Under den biltur som ska komma att bli avgörande för deras fortsatta romans utspelas en snabb, fyndig och koketterande dialog som positionerar de två i ett rollspel som hela tiden rör äktenskap. Stevens är den mjukt aggressiva som tidigt tar

kommandot och Robie försvarar sig genom att han hela tiden galant försöker att avväpna henne och distansera sig själv. Han kallar henne konstant för »girl« och komplimenterar henne cyniskt och kyligt med avmätt stämma och tydligt ointresse: »Miss Stevens, I must say you are one girl in a million«, på vilket hon svarar:

**–That’s a routine compliment,
but I accept it.**

Samtidigt låter han henne också förstå att han är fullt medveten om att hon är ute för att köpa sig en passande make, och att han inte är till salu. Hon deklarerar då sitt intresse för honom genom att slagkraftigt svara: »The man I want doesn’t have a price«. Robie försvarar sig då genom att ändra position och replikerar: »Oh, that eliminates me«. Han är alltså till salu - *and she knows it!* Stevens ger sig inte i sin målmedvetenhet att förföra, och senare gör Robie ett försök till att låxa upp henne genom att säga: »What you need is something I have neither the time nor the inclination to give you.« Hon frågar med spelad mjukhet: »Oh, and just what is that?« varpå han, i brist på annat, svarar: »Two weeks with a good man at Niagara Falls.« Äktenskap, med andra ord, är uteslutet.



Precis som i de ovan nämnda filmerna spelar Stevens kläder en viktig roll: som idealisk Kvinna i skir chiffong, siden och spets i ljusa pasteller markeras hon som överdriven i sin kvinnlighet och i sitt förkroppsligande av den nya looken, förvisso ytterst ätråvärd men knappast den kvinna en man som ensamvargen Robie kan tänkas gifta sig med. Hon spelar rollen som förförlig Kvinna med fitness, och han låter sig roas och förföras - men håller en kylig distans. Vändpunkten i deras relation markeras genom Stevens desperata kärleksförklaring och hjärteslitande ursäktande för att hon, timmarna innan, anklagat honom för att ha stulit hennes mors smycken, och hennes nya »äkthet« och sårbarhet betonas också visuellt genom att hon nu är relativt osminkad och iförd en enkel off-white jacka i ett grövre material över mörk tröja. Hon har gått från Kvinna till kvinna - och här ska också hjälten komma att ändra sin inställning till henne. Den kvinnliga maskerad - i det här fallet den perfekta ytan och den sexuella aggressiviteten - läggs åt sidan, som en avklädnings, och först då kan hon få hjälten. Detsamma gäller naturligtvis för Robie: han spelar upp sin nonchalanta roll för att hålla distansen, men ska komma att ge upp sin maskerad i samma stund som hon ger upp sin. Efter att avklädnings är genomförd, fortsätter dock filmen att leka med maskeradens betydelse: slutscenerna utspelas på en maskeradbal med 1700-talstema och här är Stevens och Robie, nu fullt medvetna om sina rollspel, båda iförda överdriven drag som iscensätter könsskillnaden, bara för att i slutet få omfamnas och ro ett kommande äktenskap i hamn.

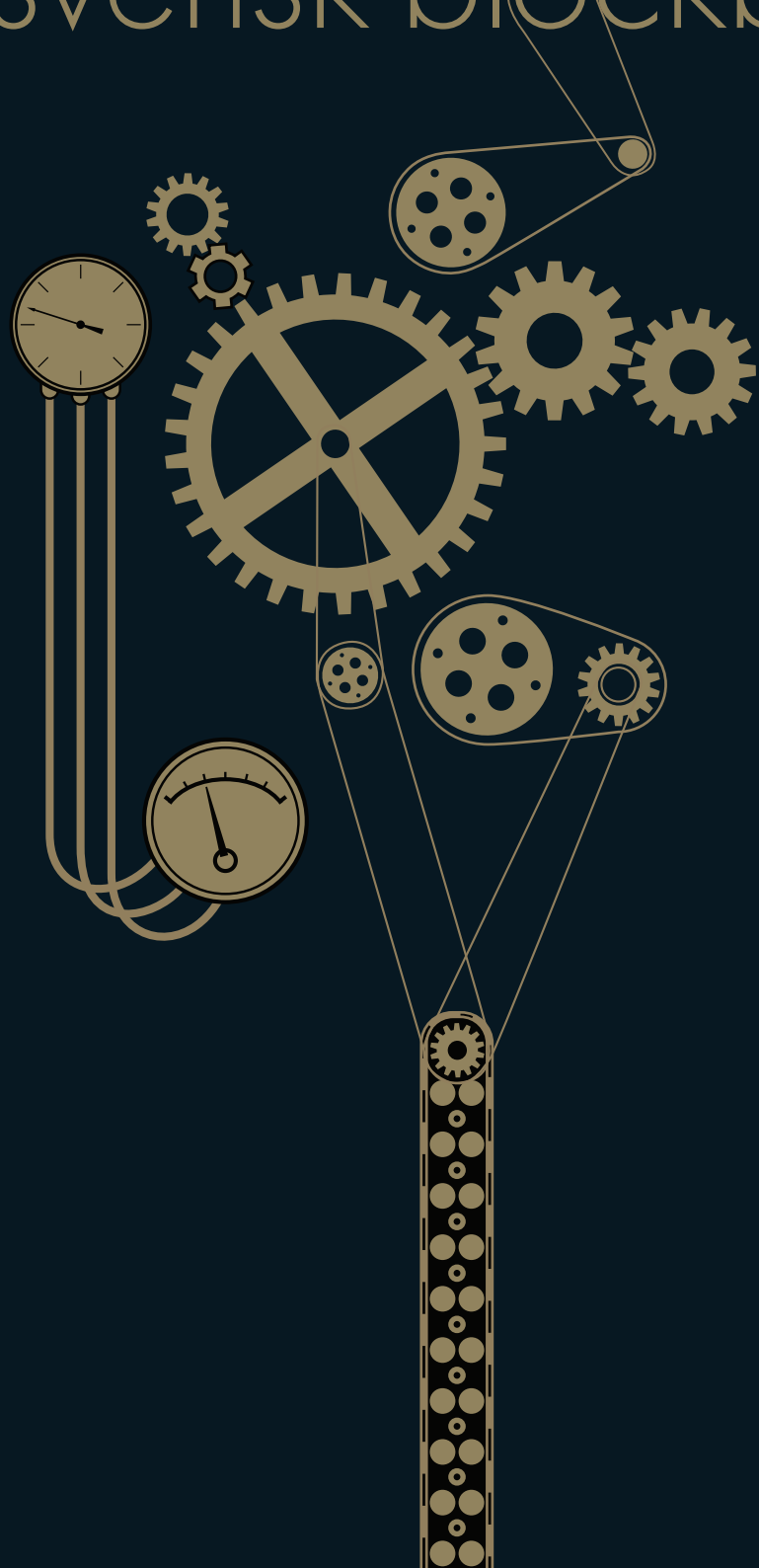
Inom Hitchcocks filmiska universum erbjuder så den nya looken en viss sexuell frihet och ett slags subjektskap, men denna position är tudelad mellan subjekt och objekt och den är också uppenbart konstruerad eftersom den hela tiden måste beaktas, omskapas och repeteras. Och för att hjältinnan ska få sin hjälte (vilket grovt kan sägas vara Hitchcockfilmens främsta mål och mening) måste hon ge upp looken och istället blir någonting annat: en kvinna som inte sätter sitt eget jag, vare sig det subjektiva eller det objektiva, i centrum.

Hitchcocks filmer kan precis som Diors mode tolkas och läsas på motstridiga sätt: bädas produkter är högst ambivalenta och kan sägas tjäna både i könsskillnadens och patriarkatets tjänst och *samtidigt* vara den subversiva, uppluckrande möjligheten till gagn. Hitchcocks nya look blottlägger hur nära kopplat modet är till det patriarkat som historiskt inte erbjudit kvinnor plats och utveckling utanför positionerna bilden Kvinna och kvinnan som maka och mor. Men hans filmer visar även på modets, i det här fallet den nya lookens, paradoxala karaktär: de använder den narrativt och öppnar därmed också upp för en kritik av dessa båda positioner som av patriarkatet påtvingade och konstruerade. Och med konstruktionen blottlagd faller idén om könsskillnaden som naturlig - en idé som utgjort den kanske mest viktiga basen för västerländsk kultur - och häri ligger en oerhörd stark politisk potential.

■ Louise Wallenberg

I väntan på Arn

Om en svensk blockbuster



- På juldagen har *Arn - Tempelriddaren*, den dyraste svenska filmen någonsin, premiär på bio. Den är fantastisk, eller kanske rentav urusel. Jacob Lundström har inte sett den.

Det går inte att recensera en film utan att ha sett den. Åtminstone inte om man vill följa filmkritikens oskrivna regelbok. Och det vill vi ju, för riktigt så postmoderna är vi inte. Kort och gott, filmkritik kräva dessa bilder.

Filmkritiken är i det avseendet en kontaktsport, en sysselsättning som förutsätter ett rörligt mål att försöka fatta och brottas med. Men om den film man vill ge sig i kast med vägrar att bestämma tid och plats, det vill säga pressvisning, vad ska man göra då?

Eva Svendenius är ansvarig för lanseringen av *Arn* och förklarar att uppmärksamheten kring projektet är så stor att de inte behöver anordna förhandsvisningar. Varför skulle Svensk Filmindustri förresten vilja riskera att någon baklade filmen långt innan den haft premiär?

Film är en upplevelseprodukt som konsumenten inte kan bedöma nyttan av förrän han eller hon har sett den. Och då är det för sent att begära pengarna tillbaka. Marknadsföringen handlar därför om att skapa rätt förväntningar på filmen så att konsumenten ska bli övertygad om att den är värd ett biobesök.

När jag träffar henne ute i Råsunda medger Svendenius att lanseringsplanen kom på skam när SVT:s dramachef Gunnar Carlsson i augusti gick ut offentligt och uttryckte sin besvikelse över kvalitén på *Arn*. Det var nämligen meningen att SF:s lansering skulle ligga lågt en tid för att inte tjata ihjäl projektet. Men sedan Carlsson i ett pressmeddelande förklarade att SVT dragit sig ur projektet, och bland annat hänvisat till att det filmade materialet inte svarade mot Carlssons högt ställda förväntningar, kände sig bästsäljarförfattaren själv, Jan Guillou, tvingad att gå ut och dementera: »Det är ren och skär lögn.«

Till mig intygar Svendenius att filmen håller toppklass. Hon har sett den. Det har inte jag. Vem kan man lita på?

■



På andra håll i världen tävlar filmkritiker om att vara först med en recension. Filmbolagen kan strunta i att anordna pressvisningar och det rörliga målet i fråga kan ta sin tillflykt till andra sidan jordklotet om det är så. Filmkritikern är där och väntar i salongen, redo för en omgång. Sex timmar efter filmens premiär i Japan, publicerade Times of London en recension av den senaste *Harry Potter* i somras. Mer än en vecka innan filmen hade premiär i Europa. På samma sätt flögs New York Posts filmkritiker till London för att kunna recensera *Spider-Man 3* en vecka i förtid. Otåliga tidningsredaktörer skyller på bloggare som recenserar filmer så fort de får chansen. Vilken nyhetstidning med självaktning har råd att vänta med publicering till premiärdagen? Bråttom, bråttom. Och filmbolagen är inte glada, det är de aldrig.

Filmbolagen gillar förstas inte att deras film baktalas och att publikens förväntningar grusas på förhand, det vill säga innan biljetten är betald. »Du kan ha förväntningar och ett starkt varumärke, men är slutresultatet så dåligt att folk inte tycker om det så går snacket. Och är det någonting vi som marknadsförare aldrig kan rå över så är det ordet. Du är den absolut bästa marknadsföraren av en film.« Eva Svendenius har varit ansvarig för lanseringen av flera svenska storfiler, till exempel *Göta Kanal 2* förra året. »Den fick enormt dåliga recensioner men jag hävdar fortfarande, och jag har jobbat så länge, att en film inte gör 870 000 besök om inte folk tycker om vad dom ser.« En del filmer brottas kritikerna med förgäves.

Den amerikanska filmkritikern Pauline Kael oroade sig redan 1974 över framtiden för vad som i svensk debatt kommit att kallas kvalitetsfilm. Hon var bekymrad sig över att den lovande regissören Martin Scorseses *Mean Streets*, trots goda recensioner, praktiskt taget hade gått publiken obemärkt förbi medan flykten-från-fängelset-filmen *Papillon* hade lockat stora skaror till biograferna. Kael förklarade det med ett avtagande intresse för nyskapande film, vilket i hennes ögon intressant nog tycktes sammanfalla med filmkritikens minskade inflytande. Hon skyllde det bland annat på filmbolagens marknadsföringsjippon och liknade de mest framgångsrika filmerna vid omtalade events: »You don't expect Mount Rushmore to be a work of art, but if you're anywhere near it you have to go.« Eller som en biobesökare motiverade sin köpta biljett till *Exorcisten* när det begav sig: »I want to see what everybody is throwing up about.«

Förutseende nog formulerade Kael sin kritik ett år innan Steven Spielbergs *Hajen* revolutionerade Hollywoods sätt att marknadsföra film. Premiären hade föregåtts av en massiv marknadsföringskampanj på tv och medan filmbolagen tidigare hade ökat antalet dukar gradvis efter premiärhelgen, öppnade *Hajen* på fler än 400 bi dukar samtidigt över hela USA. Filmen blev en omedelbar succé och var inom två månaders tid en av de mest framgångsrika filmerna någonsin. Den moderna blockbusteren var född. Inget Pauline Kael kunde göra åt saken.

■

Skulle vara kanon om filmen lyckas internationellt, svensk film behöver verkligen en stor internationell framgång. Sen att filmen har sin grund i och bygger delvis på vår svenska historia är ju bara positivt. Generellt sett behöver svenskar lära sig mer om vår bakgrund och historia.

- signaturen
korven på filmsajten Moviezines forum

Det är frestande att dra paralleller mellan *Arn* och ett tidigare historiskt skrytprojekt. Inspirerad av Tysklands nationalistiska filmbiografi om Fredrik den Store, tog pappersmiljonären Herman Rasch initiativ till den påkostade *Karl XII* (1924) med Gösta Ekman då i titelrollen. »Med en häpnadsväckande entusiasm för sport, spel och chauvinism i lika delar gav han sig hän åt uppgiften att med filmen som medel väcka det försoffade Sveriges ärorika förflutna i denna tid av militär och nationell nedrustning«, skriver Leif Furhammar i *Svensk filmografi*. Rasch enrullade ett tyskt filmcrew i sitt nationalistiska filmprojekt och förlade inspelningen till Tyskland. Men efter misstankar om att hela projektet höll på att »förpreussas« flyttades produktionen hem till Sverige. Filmen lyckades sätta de patriotiska känslorna i svall på hemmaplan och blev en publiksuccé. Utomlands var man av naturliga skäl mindre intresserad av den fosterländska hjältesagan och till slut kunde *Karl XII* därför ändå inte bära sina egna kostnader.

Liksom *Karl XII* kommer *Arn* sannolikt att hitta sina besökare här hemma, oavsett vad kritikerna skriver, men det finns en uppenbar risk att den stöter på samma utländska likgiltighet. Men snarare än att anspela på stormaktsdrömmar handlar Guillous romaner enligt bokrecensenter om förbrödning mellan folk och till skillnad från Rasch verkar inte de ansvariga producenterna bakom *Arn* vara lika intresserade av en nationell filmstil. Resultatet ska i möjligaste mån istället efterlikna förebilden som den här gången är Hollywood.

»Det har aldrig gjorts någonting liknande i Sverige«, säger Eva Svendenius och visar upp olika affischer. En föreställer *Arn*, en annan

hans älskade Cecilia. Det blir en stor utomhuskampanj med start i december och Svendenius säger att hon har lärt sig mycket av lanseringen av *Sagan om ringen*-filmerna. SF tycks även ha tagit intryck av den internationella lanseringen av Peter Jacksons jätteprojekt. Det var många som till en början trodde att Jackson och New Line Cinema hade tagit sig vatten över huvudet med filmatiseringen av Tolkiens universum, men när man presenterade 26 minuter rörliga bilder i Cannes 2001 förvandlas plötsligt skepsis till entusiasm. Förväntningarna sköt genast i höjden i världens chattrum. Efter samma logik premiärvisade SF för första gången rörliga material från *Arn* på Cannes filmfestival i år. Det var kanske inte tal om någon helomvändning i den försiktigt skeptiska kritikerkåren och den närvarande pressen var väl inte helt hänförd. Men Dagens Nyheters Nicholas Wennö konstaterade i alla fall att det »såg dyrt ut« och att det var »ganska likt *Kingdom of Heaven*«. Förmodligen ett omdöme i SF:s smak.

■

Mycket har gjorts för att förändra synen på hur vi tillägnar oss populärkultur. Under förra århundradet anklagade alarmistiska vänster-intellektuella massmedier för att passivisera eller rentav hjärntvätta publiken, medan man från högerkanten varnade för moralisk upplösning. Färre forskare tror idag att publiken är en viljelös massa som är redo att låta sig manipuleras. Istället förmodas mediekonsumenten först välja och vraka i utbudet och sedan aktivt (om)tolka kulturindustrins budskap.

Men det är svårt att tro att en enskild konsument ensam kan navigera i den flodväg av kulturprodukter som den digitala tidsåldern för med sig. Nyöppnade distributionskanaler och visningsfönster har lett till att film aldrig varit lika lättillgänglig som idag. Därför har en del trott, och hoppats, på en renässans för

den tålmodige kritiker som vadar igenom allt skräp för att vaska fram guldgruben åt folket. Men kritikern har fått konkurrens eftersom den digitala tekniken också har ökat utbudet av tyckare. På bloggar, diskussionsforum och fansajter: publiken pratar med varandra. Och de lyssnar på varandra, kanske mer än till kritikern i den stora tidningen.

Ekonomerna Arthur De Vany och W David Walls slog för några år sedan hål på den »läm-melteori« som säger att biopubliken helt enkelt går och ser den film som ligger överst på topplistan. Istället konstaterade de att »word of mouth« är viktigt. Idag när det är lättare än någonsin att sprida sin åsikt till andra blir det tydligt att mediekonsumenten inte bara är en aktiv individ utan också del av ett större sammanhang. Den sociala dimensionen är viktig och en inflytelserik medieforskare som Henry Jenkins pratar om att dagens mediekonsumtion sker i nätverk.

■

Stämningen på filmsajten Moviezines forum kan beskrivas som uppspelt men orolig. Trailern såg proffsig ut. Men kommer det verkligen att gå vägen? Det är så mycket som ska stämma. Scenografi och kostymer ska kännas autentiska, musiken pampig, skådespelare trovärdiga. Den ska se ut som en Hollywoodfilm, men gärna ha »ett svenskt hjärta i grunden«. Många filmentusiaster har sedan barnsben längtat efter och byggt upp förväntningar på en svensk storfilm. Jag minns att jag har längtat själv. Pyroteknik, flera dussintal hästar, riddarrustningar, svärd som går i clinch. Och: alla talar svenska!

Oron är förstäligen. Även om det som sagt finns undantag, har Sverige aldrig varit en filmnation som profilerat sig på storslagen action. *Arn*-projektet har också utvecklat till något av ett mastodontfilmprov och kanske kan det kompensera tidigare (upplevda) tillkortakommanden. Men det går inte att ta miste

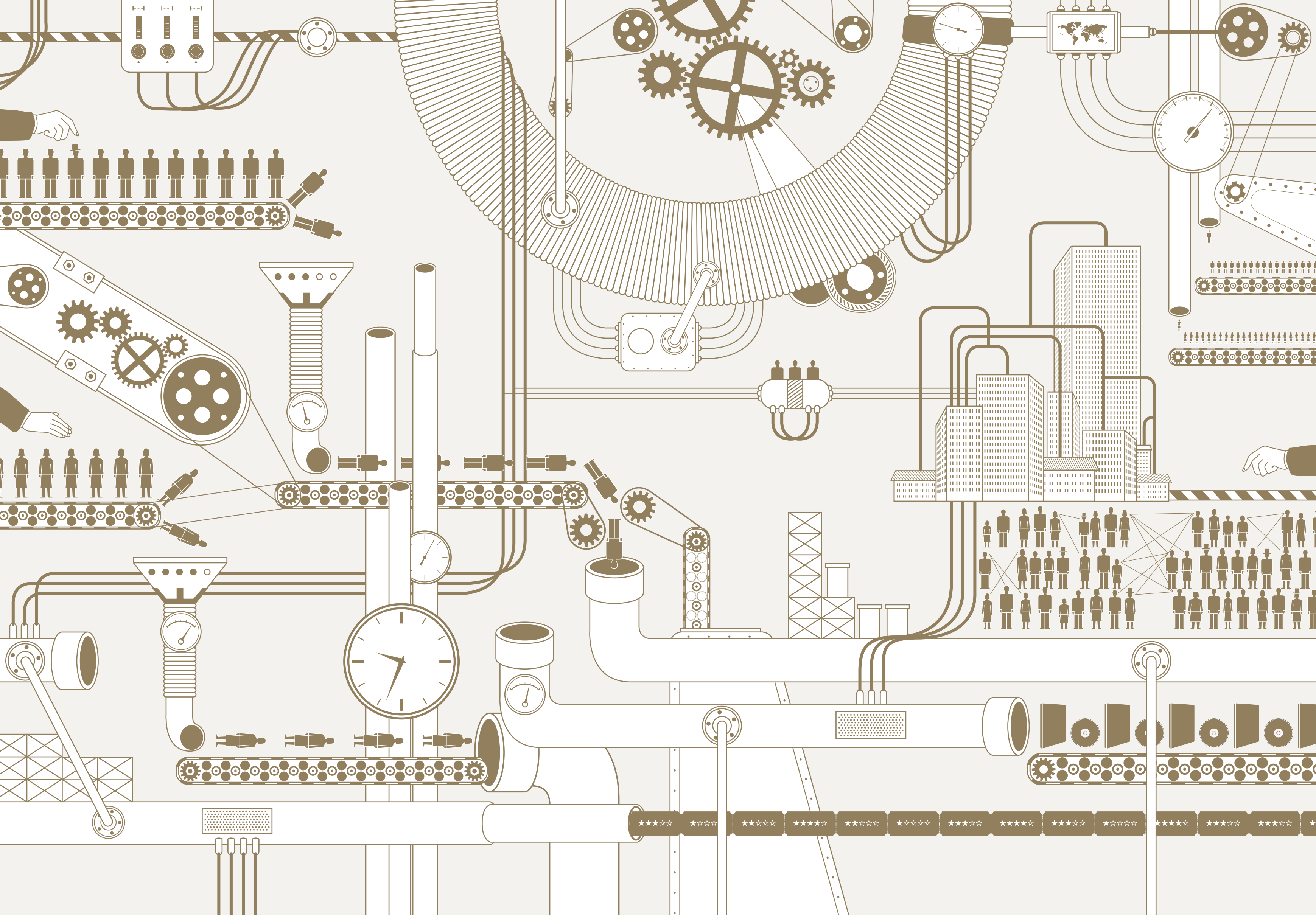
på nervositeten. Bara den inte blir pinsam, bara den ser äkta (Hollywood) ut. Jan Guillou har varit inne på samma spår och i hans ögon tycks *Arn* innebära ett slags upprättelse för tidigare »misslyckanden i den historiska genren«. Till tidningen Resumé nämner han Ingmar Bergmans *Det sjunde inseglet* som exempel.

»I grund och botten vill man gå och se filmen för att det finns en otroligt stark berättelse. Dessutom är böckerna väldigt lästa och uppskattade här i Sverige, så det är också ett välkänt varumärke«, menar Eva Svendenius. Och uppståndelsen kring *Arn* har varit enorm. »Från och med att vi presenterade projektet i Skara domkyrka förra året har vi jobbat mycket med publicitet, det vill säga allt som görs för att få filmen omtalad. Vi skickar ut pressreleaser om inspelningen, vi hade pressresor ner till Marocko, inspelningsresa till Skottland... Gud, vi har så mycket material, det här har verkligen skrivits och uppmärksamats«, säger Eva Svendenius. Jag frågar om hon har varit inne på Moviezines forum och hon svarar att hon sett att de diskuterat affischerna men att SF inte läcker mer material än vad som finns tillgängligt på deras pressida. »Det är en del av strategin att inte ge bort för mycket information. Projektet i sig är ju ett så starkt varumärke.«

Men så kom Gunnar Carlsson-affären. Klen-trogna bloggare fick ytterligare en anledning att tvivla på projektet och förväntningarna på *Arn* sjönk genast på Moviezines forum. Någon tyckte sig se »första steget mot undergång« medan en annan alltid trott att det skulle »gå åt pipan«. En tredje försvarade projektet och vägrade ge upp hoppet. Det verkar vara som att slitas mellan hopp och förtvivlan; som att ryckas ur drömmen om en svensk blockbuster av en nykter minnesbild av *Snapphanar*.

■





De skvallrande fansen är långt mer farliga än den myndige filmkritikern. Fansen kan förvisso hjälpa filmbolagen med att underblåsa förväntningarna på en film, men när den väl har haft premiär är det publiken som bestämmer filmens öde. »Du är den absolut bästa marknadsföraren av en film«, som Eva Svendenius sa. Den ursprungliga moderna blockbustern *Hajen* öppnade stort och kunde liksom *Göta Kanal 2* växa sig ännu större tack vare att publiken gillade vad de såg och rekommenderade filmen till sina vänner. Det är emellertid en gammal sanning i Hollywood att »nobody's knows anything« när det kommer till vilka filmer som blir kassasuccéer. Förvisso en kliché, men raden av påkostade fiaskon genom åren talar ändå sitt tydliga språk. Alla filmer är inte *Hajen* och filmbolagen tar helst det säkra före det osäkra.

De tycks därför ha dragit slutsatsen att det är mer riskfyllt att försöka göra nyskapande film som biopubliken gillar än att skapa rätt förväntningar på en film genom massiv marknadsföring. Genom att sedan visa den på så många dukar som möjligt under premiärhelgen undviker filmbolagen att någon hinner baktala den. Lyckas en film tillräckligt bra under första veckan på bio är fortfarande mycket vunnet. När filmkritiker och biopublik väl konstaterat att filmen är skräp är den redan en succé, som Tom Shone skriver i sin bok *Blockbuster*.

Därför satsar Hollywood på säkra kort, det vill säga uppföljare eller annan form av återvinning av välbekanta koncept, till exempel sommarens *Simpsons* och *Transformers*. Sådant publiken känner igen. Det är viktigt att direkt slå en an en ton i biopublikens inre som genom smart marknadsföring byggs upp till ett crescendo av förväntan lagom till premiärhelgen. Inte minst eftersom det under vår- och sommarsäsongen går det upp en storfilm varje vecka i USA, vilket har gett upphov till begreppet »one week blockbuster«. Efter premiärveckan i USA dök biljettförsäljningen till *Spider-Man 3* med 61 procent och till den senaste *Pirates of the Caribbean* med hela 66 procent.

Massfilmen visar inget tecken på att försvinna. Blockbustersommaren 2007 var rekordstark i USA. Trots den mediala mångfalden väljer många av oss alltså att se *Pirates of the Caribbean* på bio. Det borde innebära dändimpen för den filmkritiker som fortfarande tror sig utöva inflytande över massorna. Men så vitt jag kan höra gapar sig brittiske kritikern Mark Kermode, vars tio minuter långa uppkast över den senaste piratfilmen redan är radiohistoria, fortfarande hes över Hollywoods enfald.

Det finns ännu plats för en (stor) minsta gemensam populärkulturell nämnare. Anita Elberse på Harvard Business School visar också i sin forskning att de konsumenterna som helt och hållet fjärrar sig från det populära är sällsynta. Snarare plockar konsumenterna sina produkter både från den så kallade långa svansen och det tjocka huvudet. Det faktum att konkurrensen om de unga konsumenternas illojala uppmärksamhet har hårdnat, dels i form av fler storfilmer och dels i form av nya medier, har bara lett till att Hollywood ytterligare koncentrerat sin gamla formel. Man exploaterar biodukar som aldrig förr. Som minsta gemensamma nämnare är filmerna med andra ord väldigt kortlivade.

Jag hoppas verkligen, för svensk films skull, att det blir en riktigt bra film och en stor succé. När man äntligen vågar satsa på en episk film med stor budget så skulle det gynna svensk film om den blir bra, så att man i framtiden vågar satsa ordentligt flera gånger och inte bara kör med Beck-filmer och konstiga Moodyson-rullar som inte ger någonting. Jag hoppas att de marknadsför den rejält och visar den över hela landet så att den verkligen har chans att bli en blockbuster.

- signaturen
Thomas på filmsajten Moviezines forum

Publiken pratar med varandra men byter snart samtalsämne och de filmkritiker som flyger tvärs över jorden får snart jaga vidare efter nästa premiär. Bråttom, bråttom.

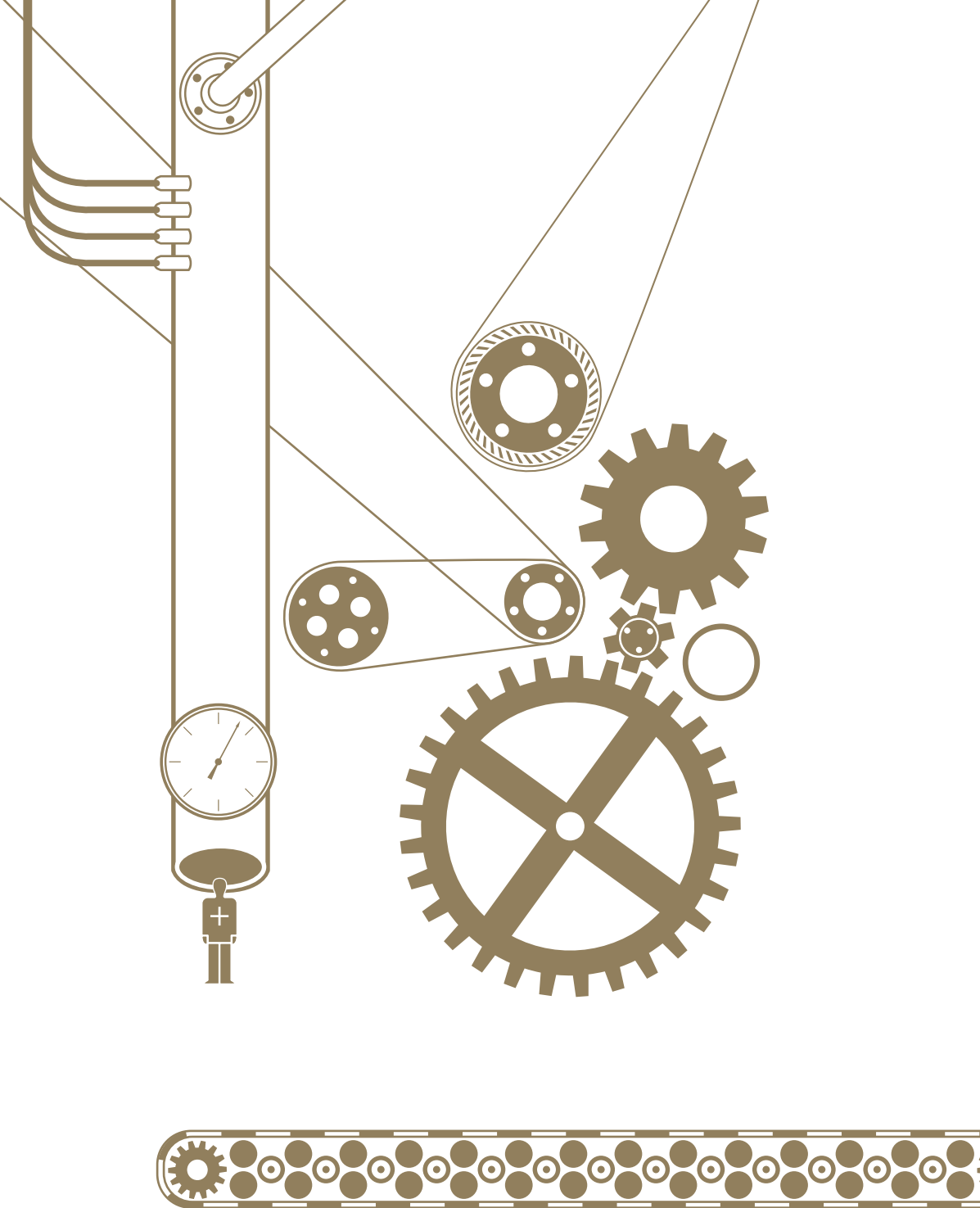
Men då stirrar vi oss samtidigt blinda på just premiären och det finns ett liv för blockbusters utanför biografen. Sommarens alla uppföljare är inte bara en strategi för att locka en stor publik under premiärhelgen utan också ett sätt att blidka fans som vill ha mer, mer, mer av sina favoritkaraktärer och parallella älsklingsuniversum. Henry Jenkins menar att de filmkritiker som klagade över att den tredje *Pirates of the Caribbean* var utmattande rörig, missade hela poängen. Ju mer information desto bättre! En film behöver inte vara begriplig efter en första titt. Istället består tjusningen i att fortfarande hitta nya detaljer och stickspår vid ett fjärde dvd-maraton, i diskussion med andra fans. Den digitala tekniken öppnar inte bara nya fönster för den smala filmen utan också för blockbustern.

■

Min skisserade maktförskjutning mellan kritik och publik är till viss del en konstruktion. Kritiken har aldrig haft sista ordet om en films biljettintäkter och, framför allt, publiken har aldrig varit lämmeldjur. Men nya medier gör det ännu tydligare att publiken är den kritik som gör skillnad på biotoppen.

Den svenska publiken kommer inte bara att få en svensk blockbuster, utan två. Allt enligt föreskrifterna. Uppföljaren kommer nästa år och under tiden kan alla fans turista bland kulisserna på Västgötaslätten och läsa Jan Guillous böcker i ny pocketutgåva. Återstår att se om det dyker upp något chartrat kritikerplan i Skara i december. Men samtidigt som den första flaskan champagne öppnas på premiärfesten lär vi i vilket fall som helst kunna få nätrapporter om vad publiken tyckte om *Arn*. En film kan inte gå säker ens på sin egen världspremiär nuförtiden. Alltid någon som vill brottas.

■ Jacob Lundström



FÖRSTA SKRATTET?

- Ibland känns det som att varje ny tysk film om Tredje riket välkomnas som ett första försök att ta itu med det förflutna. *Udergängen* och förra vinterns hitlerkomedi *Mein Führer*, är två exempel. Charlotte Wiberg ser en spiralrörelse som aldrig tar slut.

»Äch bin wieder da!« – »jag är tillbaka!«. Den välbekante figuren med mustaschen, luggen och den österriskiske accenten ser påfallande skämsk ut på omslaget till Walter Moers seriealbum *Adolf* från 1998. Vart och ett av satirens olika avsnitt inleds med denna bild och denna replik mot fonden av ett hakkors och vinjetten »Adolf, die alte Nazi-Sau« – »det gamla nazistsvinet«. Vi får följa Hitler i hans försök att komma tillrätta i den nya verkligheten efter att ha tillbringat ett halvt århundrade under jorden. Det går inte så bra för honom, men till slut finner han sig tillrätta i Sydamerika tillsammans med den tillgivne och könsopererade Göring (som nu har förnamnet Hermine).

Albumet fick en uppföljare redan efter ett år – »Äch bin schon wieder da!«. Sex år senare, 2005, kom Moers med en egen version av det senaste på hitlerfronten: *Udergängen*, spelfilmen om de sista dagarna i führerbunkern. Tecknarens svar bär titeln *Der Bonker* och presenteras som »ett tragikomiskt drama i tre akter«. Den här gången förser han dessutom konsumenten med bonusprodukter; klippdockor som gör det möjligt att spela upp dramat hemma vid köksbordet, och en dvd med karaokeversion av »Ich hock' in meinem Bonker« – en låt i reggaetakt vilken framförs av den 3D-animerade Adolf spritt naken i sitt underjordiska badrum. Självklart har musikfilmen blivit vida spridd på internet.

Överhuvudtaget får Moers tilltag betraktas som en succé. Skandalen har stannat vid några

snarast pliktskyldiga reaktioner från äldre medlemmar av offentligheten, endast högerextremister har på allvar ilsknat till, vilket kan vara nog så obehagligt men inte på något vis diskrediterande för den som drabbas av vreden. Tecknaren kan förvisso anklagas för att ha *gulliferat* det förra århundradets största politiska best – hans lite smurfliknande Hitler ser ganska söt ut, en figur som gråter hjärtslitande efter att ha haft ihjäl sin tamagotchi och vars tvångsmässiga utfall mot »de Joden« snarast ter sig som ett stort barns beklagliga uppförandeproblem – men en sådan anklagelse bör inte förbise det faktum att denna eventuella gullifiering i sig själv i sin tur följer av en fullständig respektlöshet inför fenomenet Hitler. En respektlöshet som inte är historiskt ny men – vilket inte heller är nytt – bemöts som om den vore det.

■

Under senare år har det kommit en hel rad uppmärksammade tyska spelfilmsproduktioner med Tredje riket som tema. De blir, både i Tyskland och utanför landets gränser, nästan undantagslöst betraktade som exempel på något *belt nytt*, en helt ny approach till det förflutna som tyder på en helt ny attityd i landet Tyskland. Mest tydligt har detta varit i fråga om Dany Levys hitlerkomedi *Mein Führer*, som gick upp på tyska biografier i vintras.

»Många försök har gjorts att gestalta Hitler på filmduken, men en komedi har hittills ingen i Tyskland vågat sig på. Inom den multimediala popkulturen är Hitler visserligen sedan länge en vitsfigur men att skratta åt honom offentligt är tabu.« Så skrev Barbro Eberan, författare till doktorsavhandlingen *Vi är inte klara med Hitler på länge än*, i januari. Och på nätsajten Filmunkten förklarade Kristoffer Örstadius i samma veva att »en tysk komedi om Adolf Hitler skulle







Möjligen kan berättelsen om den tyske »hjärten« som räddar judar till livet ha varit alltför svår att hantera som just en tysk berättelse – en aura av möjlig förhävelse, anstötligt skuldavvisande, en otillbörlig lust att släta över och ge sig själv absolution skulle kunna anses vila över projektet

ha varit otänkbar för inte så länge sedan.« Men redan trettio år tidigare gjordes en (väst)tysk renodlad komedi med Hitler som en av huvudpersonerna, Ulli Lommels *Adolf und Marlene* från 1977. Det var inte alla som hälsade denna satir, i vilken Hitler har förgäpat sig i Marlene Dietrich men bara lyckas träka ut den sofistikerade divan, med glädje. Men otänkbar, det är den inte – vilket bevisas av att den finns. Och nog måste man fråga sig om steget egentligen är så stort från en film som *Schtonk!* från 1992 – vilken tagit sin titel från Chaplins ultimata hitlerkomedi *Diktatorn* och bland annat handlar om hur en dagboksförfalskare på löjeväckande vis upplever sig intagen av den »store diktatorns« ande och börjar tala som Hitler – till *Mein Führer*? Och om det egentligen är så stor och avgörande artskillnad mellan ett serialbum som Walter Moers och en komedi i spelfilmsform?

Rör vi oss bort från komedin finner vi samma fenomen. Filmer som i själva verket på olika sätt har föregångare bemöts som om de vore helt nya i sitt slag. Volker Schlöndorffs *Der neunte Tag* från 2004 påstods i svensk press till exempel vara den första tyska spelfilm som innehåller scener från ett koncentrationsläger – när detta förekom

redan i Eugen Yorks *Morituri* från 1947, en film som alltså spelades in redan innan dess att någon av de båda tyska efterkrigsrepublikerna bildats. *Udergängen*, den med Bruno Ganz som Hitler, målades också upp som ett stort genombrott (eller bakslag, beroende på hur man ser det) i tyskarnas umgänge med sitt förflutna. Men G W Pabst, som efter att ha gjort sig känd för sina stumfilmer med Louise Brooks gjorde sig till medlöpare under nazismen, spelade redan 1955 in *Der letzte Akt* som behandlar samma skeende. Visserligen spelades denna film in i Österrike – men det rör sig om samma språkområde, en delad historia, en regissör som är djupt insyltad i den tyska filmhistorien och en känd tysk författare bakom manus, Erich Maria Remarque. Den två år gamla *Sophie Scholl – de sista dagarna*, som också räknas till den nya vägen av filmer med anknytning till det förflutna, föregicks av två filmer från år 1982, *Den vita rosen* och *Fünf letzte Tage*. Det är ett misstag att låtsas som att de tidigare filmerna och bilderna av det förflutna inte skulle finnas – ett misstag som leder till en slags rundgång i diskussionen om det tyska förhållningssättet till det förflutna.

■

Ofta sägs att tv-serien *Förintelsen* och den massmediala uppmärksamhet som kringgärdade den fungerade som en katalysator i Förbundsrepubliken, en händelse som äntligen utlöste kollektiva sorgutbrott och introspektion. Det är inte fel att säga så – sändandet av *Förintelsen* var utan tvivel en nationell angelägenhet. Efter varje avsnitt öppnade tv-stationen en telefonsluss i vilken

tårarna flödade, de som tog emot samtalen såg sig tillfälligt förvandlade till en slags själasörjare. Därefter sändes studiosamtal där några av tittarnas frågor dryftades av en expertpanel. Frågorna var ofta av den enkla, grundläggande formen, häpet oskuldsfulla eller naivt uppriktiga, av typen »Hur kunde det hända?« eller »Varför just judarna?«. Liknande starka reaktioner hade visserligen följt på tidigare konstnärliga och dokumentära framställningar av Tredje rikets brottslighet – scenversionen av *Anne Franks dagbok* är ett exempel – men tv-formatet och den mediala situation som rådde 1979, då i stort sett varje hem hade en tv-apparat men kabelkanalerna ännu inte fragmenterat utbudet, gjorde *Förintelsens* inverkan särskilt stark.

Några veckor efter det att sista avsnittet sänts vann Peter Lilienthals *David* guldbjörnen vid Berlins filmfestival – en lägmäld film om en judisk pojkes kamp för överlevnad i 30- och 40-talets Tyskland. Denna film, som naturligtvis spelades in och började förberedas före det att *Förintelsen* visades, må ha haft draghjälp av den amerikanska serien i sin framgång på Berlinale, men i efterhand har den närmast glömts bort. Lite större avtryck har, i ett »samtyckt« perspektiv, Frank Beyers *Jakob der Lügner* från 1975 gjort – så räkar den också vara den enda östtyska filmen att bli Oscarsnominerad. Men från östtyskt håll uttrycktes under nittiotalet, då *Schindler's list* ersatt tv-serien *Förintelsen* som ämne för dagstidningarnas kultursidor, viss bitterhet över att denna tillsammans med andra DDR-filmer i ämnet tycktes som utraderade ur historien. Varken Konrad Wolfs *Stjärnan* eller Beyers filmer, som *Nackt unter Wölfe* eller, just, *Jakob der Lügner* togs upp i

de diskussioner som fördes. »Det är som om all film med *Förintelsen* som ämne skulle ha uppstått i Hollywood« kunde det det fnysas förtretat från östtyskt håll.

Spielberg var inte först med att vilja göra film om Oscar Schindler, men den (väst)tyske filmproducenten Artur »Atze« Brauner fick inte det offentliga finansiella stöd han hade hoppats på. Brauner hade som polsk jude själv varit vigd åt döden men lyckats hålla sig på flykt undan dödsmaskineriet. Efter kriget skrev han manus till Yorks *Morituri*, delvis på basis av egna och närståendes upplevelser, därefter kom han att bygga upp en karriär som producent. Vid sidan av att producera lukrativa och underhållningsinriktade filmer såsom Heimat-film, Edgar Wallace-thriller, Karl May-western och sexploitering, har han genomgående ägnat sig åt både dokumentär- och spelfilmsproduktion med anknytning till *förintelsen*. Man skulle kunna säga att Brauner med sin upprotade bakgrund befinner sig i det (väst)tyska nittonhundralets själva livscentrum. Detta till trots beskrivs han ofta i termer av utanförskap, och han diskuteras sällan angående kollektivt tyskt bearbetande av det förflutna.

Att Brauners Schindler-projekt inte kunde genomföras kan ses som ett exempel på ett slags tysk *damned if you do, damned if you don't*-situation. När Spielbergs film hade premiär åtföljdes den, precis som *Förintelsen*, av tyska självanklagelser gällande avsaknaden av tyska filmer på temat. Samtidigt så ställs det synnerliga krav på de tyska bidrag till ämnet som görs – krav som, hur berättigade man än må tycka att de är, kan ha en tämligen hämmande effekt. Möjligen kan berättelsen om den tyske »hjärten« som räddar judar till livet ha varit alltför svår att hantera som just en tysk berättelse – en aura av möjlig förhävelse, anstötligt skuldavvisande, en otillbörlig lust att släta över och ge sig själv absolution skulle kunna anses vila över projektet. En annan tendens, som ytterligare komplicerar bilden av det tyska förhållningssättet gentemot spelfilmen som historieförmedlare är misstron mot känslans makt och den



BILD: ARTUR BRAUNER



ARKIVBILD: SFI

konventionella filmindustrins möjligheter till primitiv manipulation av sin publik. Här sammanfaller dels bittra lärdomar från den goebbelska propagandaapparaten med anti-amerikanskt ressentiment (Hollywood är ju efterkrigstidens underhållningsindustri nummer ett), och dels det tyska klassamhällets övervärdering av det cerebrala (vilken innefattar en hög dos oftast omedvetet hållet »folkförakt«) med skräcken för massamhällets återkomst.

Även om det vore lögn att se förintelsen som ett uttryckligen *populärt* filmtema finns det ett annat skäl att uppmärksamma de filmer som faktiskt gjorts än bara att »rätt ska vara rätt«. Utelämnandet av den östtyska så kallade *antifascistiska* filmen representerar en slags filmhistorisk segregering som motsvaras av en samhällelig segregering i det återförenade Tyskland. Utelämnandet av Brauners insatser på området motsvarar tendensen att riktigt inte vilja släppa in honom i *tyskhetens* centrum. Också filmen *Davids* försvinnande ur det allmänna medvetandet kan ha med majoritetsproblematiken att göra – det handlar om en film av en tysk-judisk regissör som visar fram historien utifrån ett offer- och minoritetsperspektiv, där huvudpersonen dessutom tillhör en religiös judisk familj och, vilket understryker hans »annorlunda-het«, har ett mörkt, »judiskt« utseende.

■

Kanske har jag gett intrycket av att det inte skett någon utveckling ifråga om hur tyska filmer tagit sig an historien. Att det alltid funnits hitlerkomedier och filmer om förintelsen som alltid varit lika explicita. Men så är det förstås inte. Snarare än en cirkelrörelse av uppdykande och förträngning, tror jag det finns en slags spiralrörelse. Man kan kalla den uppåtgående i så mån att den trots återvändandet till vissa punkter gestaltar en allt större öppenhet och – i det stora hela – allt större distans till det fenomen och de värderingar som förorsakat katastrofen. Men det finns nog ingen tydlig destination för spiralrörelsen – den kommer aldrig att »komma fram«. Och i vissa avseenden tycks det inte ske någon större utveckling alls – när det gäller gestaltandet av romernas lidande, exempelvis.

Som exempel på en förändring i klimatet, och för att dessutom återknyta till artikelns inledning, kan den reaktion västtyska ungdomar ibland visade på Erwin Leisers kompilationsfilm *Den*

Är det rätt att skratta åt Hitler eller inte, med tanke på vad hans maktinnehav innebar? Kan skratt anses innebära en sund reaktion på Hitler?

blodiga tiden från 1960 anföras. Filmen var en stor framgång i Västtyskland (den visades däremot inte i DDR) och sågs framför allt av unga personer, som i många fall därigenom fick större kunskaper om vad som hänt i Tredje riket än genom skolundervisningen eller hemmet. Vid sidan av chocken och upprördheten reagerade många ungdomar på det komiska i Hitlers figur. Han framkallade helt enkelt skrattsalvor. Den här oväntade reaktionen förorsakade debatt bland landets intellektuella, precis som Moers seriealbum och Levys film idag debatteras – är det rätt att skratta åt Hitler eller inte, med tanke på vad hans maktinnehav innebar? Kan skratt anses innebära en sund reaktion på Hitler? Skillnaden mellan då och nu är att Hitler nu också uppträder, mellan bokpärmar och på vita duken, som en renodlad vitsfigur.

Artur »Atze« Brauner har envist fortsatt arbeta med förintelsetemat. De senaste verken *Babij Jar – das vergessene Verbrechen* (»Babij Jar – det glömda brottet«) och fjolärets *Der letzte Zug* (»Det sista tåget«) är två explicita skildringar av två olika skeenden som ryms inom fenomenet förintelsen. Den tyska Wikipedia-sidan om *Der letzte Zug* avslutas med tydligt ogillande på följande vis: »Distributionsfirman gav filmen beteckningen holocaustdrama. Detta relativt nya konstbegrepp ska väl innebära en dramatisering av fiktiva personers öde mot den verkliga bakgrund som de tyska förintelse- och koncentrationslägren från tiden före 1945 utgör«. Att verkligheten för länge sedan sprungit förbi diktatet »Man kan inte göra film om förintelsen« hindrar inte att det ofta upprepas, här liksom i Tyskland.

■ Charlotte Wiberg

Opinions- bilder

- Filmbilder kan precis som eldiga pamfletter skapa politisk opinion och exemplen på filmer som lyckats är oräkneliga. Jonas Holmberg letar efter den rörliga bildens realpolitiska roll och hittar en stammande statsminister, utopiska marxister och den filmade känslans makt.

Bolsjevikerna älskade filmen, men den levde aldrig upp till deras förväntningar. Varken den avantgardistiska produktionen under Lenin eller den mer konservativa under Stalin – den filmintresserade diktatorn ansåg att kameran ständigt bör befinna sig i ögonhöjd – lyckades förlösa den nya människa som det socialistiska samhället tycktes kräva. Försöken saknades inte. Sergej Eisenstein tänkte att det i hans filmer fanns inneboende tankekedjor, som sedan automatiskt spelas upp i åskådarens medvetande. Typ att Gud inte finns, eller att premiärministern är homosexuell, som i filmen *Oktober*. Filmen firades som en maskin som kunde styra tankar, eller med nyspråk, medvetandegöra arbetarklassen om dess roll i det marxistiska dramat. Men det fungerade inte. Religionen överlevde dagarna som skakade världen och Stalin tröttnade på Eisensteins överkliga obegripligheter.

Nazisterna älskade också filmen, men eftersom deras filmteoretiska förväntningar inte var lika avancerade som marxisternas behövde de inte heller bli besvikna. Den tyska befolkningen ansågs inte heller vara mottaglig för alltför plötsliga chockdoser av stats sanktionerade doktriner. Så *Viljans triumf* och *Den evige juden* till trots fungerade filmen i den nationalsocialistiska maktapparatusens tjänst främst som ett verktyg för att erbjuda något förutsägbart men förtrollande under naziärens instabila tillvaro. Filmer kan erbjuda spännande äventyr, men också något som bara känns som vanligt när ingenting är som vanligt.

De sjuhövdade svenska socialliberalerna däremot, de verkar ofta inte bry sig så mycket om filmen. När Cecilia Wikström föreslog en na-

tionell kulturkanon för att »minska utanförskapet och göra oss till ett folk med ett gemensamt mål« var det inte direkt Stiller, Sjöman eller Zetterling hon åsyftade. Det var Moberg, Lagerlöf och Tranströmer. Men Wikströms *ein volk*-referenser var nog snarare olyckliga formuleringar än uttryck för en ny folkpartistisk agenda, så det mest intressanta är kanske att hon talar om litteraturen som det främsta fostringsmediet. Har filmen 80 år efter Lenins ord tappat sin status som den politiskt »viktigaste konstformen«?

■

Den 18 december 2002 visas *Lilja 4-ever* i riksdagen. Den av Ingela Thalén, då socialförsäkringsminister, initierade Arbetsgruppen för kunskap om sexuellt exploaterade barn ville lyfta sin huvudfråga in i den politiska diskussionens mittfåra. Visningen var effektiv, arbetsgruppens sekreterare Ingrid Åkerman berättar att »det var många som kom och många utpräorda känslor. Ingen är oberörd efter att ha sett den filmen.« Hädanefter talas det ofta om »verklighetens Lilja« i propositioner och riksdagsdebatter. Camilla Sköld Jansson (v) skriver i en motion att »många har med förfäran sett filmer som *Lilja 4-ever* och vänt sig bort i avsky. Men detta är verkligheten för tjejer och kvinnor över hela Europa«, och i en riksdagsdebatt om traffickingoffer säger Helena Bargholtz (fp) att »Jag tänker igen på filmen *Lilja 4-ever*. Det gör vi allihop i de här sammanhangen.«





Hallicken säger till Lilja: »Om du går till polisen skickar de hem dig.«
 Moderaten Hillevi Engström motionerar: »i den situation som beskrivs i filmen
Lilja 4-ever bör det vara regel att brottsoffret får stanna i Sverige generellt.«

Den senaste valrörelsen visade att den kanske viktigaste grenen i politikens stora olympiad är verklighetsbeskrivningen. För den som får sin verklighetsbild accepterad är det enkelt att presentera sina problemlösningar som rationella och nödvändiga. Därför är det inte bara en pikant detalj om »allihop« i riksdagen tänker på *Lilja 4-ever* när människohandel diskuteras. Memphis Film har med fiktionsfilmens verklighetsproducerande kraft definierat de politiska problemen – och därmed implicit lösningarna. Hallicken säger till Lilja: »Om du går till polisen skickar de hem dig.« Moderaternen Hillevi Engström motionerar: »i den situation som beskrivs i filmen *Lilja 4-ever* bör det vara regel att brottsoffret får stanna i Sverige generellt.«

Lilja 4-ever är ett pregnant exempel just genom att filmen lyckades bli en verklighetssynonym för riksdagsledamöter från samtliga partier och tvingade den politiska diskussionen i en medmänskligare riktning. Men det är inte enda gången som filmer visats för de folkvalda i syfte att slå in kilar i den politiska dagordningen. Efter riksdagsvisningen av *Shocking Truth* ville Marita Ulvskog stoppa våldsporr i kabelnätet, och i våras visades *När mörkret faller* i EU-parlamentet för att skapa en paneuropeisk diskussion kring hedersvåld. Det visas alltså film i politikernas samlingsrum, inte bara för att de folkvalda ska formulera påverkansstrategier gentemot befolkningen, utan för att någon vill att de folkvalda ska påverkas. Har filmens politiska rörelse då bytt riktning, från statligt propagandamedel till de svaga rösternas megafon, i samklang med den samtida politikens svängning ifrån de stora idéerna mot decentralisering och tillfälliga allianser? Nja, snarare har den väl alltid varit både och. Den rörliga bilden har alltid använts i politiska syften av de flesta

politiska grupper som har haft möjligheten. Videobloggaren Segolène Royal, den amerikanska militärens filmstödsavdelning som samproducerar stridsscener med Hollywood, den franska fackföreningsrörelsen som för 70 år sedan bad sina medlemmar om två franc var för att kunna producera revolutionseposet *Marseljäsen*, och givetvis: Usama bin Ladin, den enda politiker som fullt ut accepterat skådespelsamhället och endast lever som tv-bild.

■

Men även om många sökt att nyttja den rörliga bildens fängslande kraft, så har filmens relation till politiken givetvis inte varit konstant i alla tider. Publika medievanor och politiska mediebruk förändras när samhället förändras – eller strax efter. »Först fanns det en stark skepticism gentemot massmedier som filmen, inom alla politiska falanger i Sverige. Men efterhand såg politikerna vissa möjligheter«, säger Mats Jönsson, forskarassistent i filmvetenskap vid Lunds Universitet och redaktör för boken *Medier och politik: om arbetarrörelsen mediestrategier under 1900-talet*. »Arbetarrörelsen började snart producera egna filmer, som skulle vara uppfostrande och uppbyggliga. Ofta filmade man folkmassor och publikhav. Man ville visa hur

stora manifestationerna var, hur många som samlades för en politisk sak.« En första majdemonstration eller en storstrejk eller en salladsbarblockad är inte bara en händelse som utspelar sig i vad vi brukar kalla verkligheten, det är en händelse som fotograferas och refereras, och till slut tycks dess viktigaste plats vara i spalterna, på skärmarna och dukarna. Och politikerna måste anpassa sig, de måste välja slipsar, initiera dramatiserade räddningsaktioner till tv-serien om Iraqi Freedom, diskutera underlivshygien i TV3. Inledningsvis var det svårt säklart. »Per Albin Hansson var den första statsministern i Sverige som använde filmen aktivt«, berättar Mats Jönsson. »I början var han osäker och flackade med blicken i kamerans närvaro. Det finns bortklippta sekvenser där han stakar sig hela tiden.« 1928, samma år som Per Albin håller sitt berömda folkhemstal så lanseras ljudfilmen. Då politikerna ännu vid denna tid hade kvar tron på den goda agitationens genomslag var det först när den tillät föreläsning som de började använda filmen i större skala. Och även landsfadern var tvungen att lära sig hantera mediet. »Per Albin började försöka, och till slut blev han närmast förtrolig med filmen.«

Ett kvinnokrav! Den moderna kvinnan på filmen! Bort med Hollywoods falska livsskildringar! Fram för den nya filmen, som skapas på grundval av stoff hämtat från det sociala livet!



Så formulerades missnöjet med det aktuella biografutbudet i det socialdemokratiska kvinnoförbundets tidskrift Morgonbris 1933. Trötta på det amerikanska eländet började de svenska fackförbunden under trettioalet själva producera spelfilm, dela ut anmälningsblanketter vid visningarna, och Handels drog snart slutsatsen att »filmen är den bästa agitationsmetod som hittills tillämpats«. Och vid fyrtioalets början antrade den svenska arbetarrörelsen den kommersiella filmbranschen på allvar. I förkortningsversion: SAP, LO, ABF, KF och SSU bildade bolaget Filmo. »Under den här tiden diskuterades propaganda i samma andetag som information«, säger Mats Jönsson. »Radikala socialdemokrater som Zäta Höglund ville gå längre med politisk propaganda, men det är ju inte de mest radikala som vinner. Biograffilm måste ju också vara ekonomiskt försvarbar, så för att inte förlora besökare vädde man in de politiska budskapen. Ofta handlade det om någon som från påvra förhållanden genom slit och nit och med hjälp av det spirande folkhemmets utbildningsreformer lyckades nå en position i samhället – men utan att lämna sin klass.«

Under femtioalets senare del var arbetarrörelsens Nordisk Tonefilm Sveriges tredje största filmproducent (Filmo avvecklade sin spelfilmsverksamhet efter det dyra och kolonialistiska färgfilmsfiaskot *Lappblod*). Deborgerliga politikerna lämnade sin filmiska ideologiproduktion åt marknadens aktörer, men i övrigt har högern och vänstern alltid varit ganska eniga i sin filmsyn. »Det intressanta är att det finns fler gemensamma nämnare än saker som skiljer«, säger Mats Jönsson. »Högern och vänstern delar än idag synen på den goda filmen, som ska verka uppbyggligt fostrande. Det tycks vara ett nationellt särtecken att tala om ’kvalitetsfilm’.« Det svårhanterliga kvalitetsbegreppet tycks ha bitit sig fast rejält vid filmkonsten, ofta utan att egentligen preciseras. I ett av bidragen till ovan nämnda antologi påpekar Per Vesterlund att vad som klassificerats som kvalitetsfilm sällan har särskilt mycket med film att göra. Viktigare än renodlat filmiska egenskaper är lite mer handfasta punkter som ämnesval, eventuella litterära förlagor, politiska tendenser och produktionsorganisering.

Socialdemokraterna startade Svenska filminstitutet för att värna denna kvalitetsfilm, och när kulturminister Lena Adelsson Liljeroth gör reklam för SF:s kvalitetsfilmssatsning »Smultronstället« är det bara medlet som skiljer sig åt, inte målet. Socialdemokratin litade till en tredjevägslösning där stat och marknad skulle komma överens efter bästa förmåga, samtidens moderater litar till marknadsledarens goda vilja, men de värden de lyfter fram är i stort sett desamma. Slående, och en aning ironiskt, är väl att en av de två filmerna som kulturministern inledde var folkhemsnostalgikern Roy Anderssons *Du levande*.

Det tog alltså lite tid för de svenska politikerna att lägga sin initiala skepticism mot filmen åt sidan, så de kunde börja stödja denna kvalitetsfilm utan kvalitetsdefinition. Kungafamiljen var i detta avseende mindre försiktiga. Filmkamerorna var manicker som erbjöd ett perfekt tidsfördriv för män med pengar och mycket fritid – exempelvis reste prins

Wilhelm runt Sverige och gjorde patriotiska små filmer om landets delar. Kungahuset var också väldigt aktivt framför kameran, och de var ett av den tidiga filmens viktigaste motiv. Monarkin hotades av det tidiga nittonhundratalets radikala strömningar, och lösningen var, då som nu, att ständigt synas och försöka personifiera nationen. Synas, synas, synas. Kungligheter måste vara bra på det. Men den första politikern som verkligen förstod synlighetens betydelse var Olof Palme. Efter att han medietränats för tv-åldern i USA intog han stadsministerposten med en exceptionell förmåga att agera framför film- och tv-kameror. »Han förstod mediernas logik«, säger Mats Jönsson. »Ingen, varken tidigare eller i hans samtid, var i närheten av hans mediala genomslag.« I det hemma hos-reportage som är en del av den bokstavligt plakatpolitiska *Jag är nyfiken – gul* är Palme spontan och avslappnad, långt ifrån det buffliga statsmannaskap som hänades efter *Ordförande Persson* i våras. Skillnaden mellan de två produktionerna avslöjar mycket om vad som förändrats sedan sextioalet. För det första har det skett en maktförskjutning till mediernas fördel. Erik Fichtelius fick följa Persson hur länge han ville, medan Vilgot Sjöman bara kunde besöka Palme vid ett endaste tillfälle, ett tillfälle som såklart mycket enklare kunde planeras och regisseras av statsministern. För det andra har televisionen i det närmaste helt tagit över rollen som politikens spelplats. En och annan obekvä m film får ännu genomslag på politikens arenor, men filmen utgör inte längre själva arenan.

■

I stora drag kan man alltså säga att politikernas relation till de rörliga bilderna har rört sig från en inledande stormighet, med såväl utopiska förhoppningar som neofobisk upprördhet, till ett mer pragmatiskt förhållande präglat av ömsesidigt beroende. Politikerna behöver den rörliga bilden för att det är på bilder man syns, och bildmedia behöver politiker för att politainerna säljer som smör. Men det handlar mest om tv, där politikens själva verklighet återfinns sedan ett drygt halvsekel. Den traditionella filmen erbjuder snarare ideologiska inpass och dramatiserade skildringar av en verklighet bortom televisionen. Exemplet *Lilja 4-ever* visar hur en känslomässigt engagerande film kan etablera nya bilder av verkligheten. En annan svensk film som har lyckats väcka politiskt intresse är förrförra årets *Som man bäddar*. I Sverige var intresset svalt hos publik, kritiker, politiker och samhällsdebattörer, men däremot väckte filmen intresse i Japan, Indien och Rwanda, på grund av framställningen av den svenska familjepolitiken. När regissören Maria Essén reste runt med filmen förvandlades resorna till föreläsningsturnéer om svenska pappors ledighetsuttag, berättade hon för TT. »Persbrandt exporterar pappaledighet« var rubriken.

Filmen kanske aldrig blev det revolutionära medium som Lenin hoppades på, men den rörliga bilden har, rätt utnyttjad, ändå en närmast oöverträffad emotionell kraft som givetvis går att kanalisera politiskt. Fråga Moore och Gore om hur. Men en lyckad politisk film behöver ju inte vara den som talar till massorna, det kan lika gärna vara den som lyckas nå fram till den enskilda politikern, opinionsbildaren eller tjänstemannen med inflytande över de faktiska beslutsgångarna i Japan, Indien, Rwanda eller Sverige. Så en tanke där, och din sak är till hälften vunnen. Frågan är då vilka filmer som verkligen har lyckats influera de svenska politiska makthavarnas tankevärldar.

Att *Drömkåken* är familjen Reinfeldts favoritfilm vet vi sedan tidigare. Vi misstänker också att Yvonne Ruwaida, och många politiker med henne, älskar Luc Bessons *Taxi*-filmer samt att Jan Troells *Ole dole doff* rör Jan Björklund till tårar varje gång. Men vilka andra filmer har påverkat våra politiker och opinionsbildare politiskt? Vi har svaren.

■ Jonas Holmberg

Enkät!

Vi har frågat 24 politiker och opinionsbildare om vilka filmer som har påverkat dem politiskt.

PETER ERIKSSON

språkrör Miljöpartiet

MARIA RANKKA

vd för tankesmedjan Timbro

MARGARETA ISRAELSSON

riksdagsledamot Socialdemokraterna

PER SCHLINGMANN

partisekreterare för Moderaterna

MARIA CARLSHAMRE

ledamot av Europaparlamentet

MARGARETA ISRAELSSON

riksdagsledamot Socialdemokraterna

PETER ERIKSSON

språkrör Miljöpartiet

MARIA RANKKA

vd för tankesmedjan Timbro

MARGARETA ISRAELSSON

riksdagsledamot Socialdemokraterna

PER SCHLINGMANN

partisekreterare för Moderaterna

MARIA CARLSHAMRE

ledamot av Europaparlamentet

MARGARETA ISRAELSSON

riksdagsledamot Socialdemokraterna

PETER ERIKSSON

språkrör Miljöpartiet

MARIA RANKKA

vd för tankesmedjan Timbro

MARGARETA ISRAELSSON

riksdagsledamot Socialdemokraterna

PER SCHLINGMANN

partisekreterare för Moderaterna

PER SCHLINGMANN

partisekreterare för Moderaterna

MARIA RANKKA

vd för tankesmedjan Timbro

MARGARETA ISRAELSSON

riksdagsledamot Socialdemokraterna

PER SCHLINGMANN

partisekreterare för Moderaterna

MARIA CARLSHAMRE

ledamot av Europaparlamentet

MARGARETA ISRAELSSON

riksdagsledamot Socialdemokraterna

PETER ERIKSSON

språkrör Miljöpartiet

MARIA RANKKA

vd för tankesmedjan Timbro

MARGARETA ISRAELSSON

riksdagsledamot Socialdemokraterna

PER SCHLINGMANN

partisekreterare för Moderaterna

MARIA CARLSHAMRE

ledamot av Europaparlamentet

MARGARETA ISRAELSSON

riksdagsledamot Socialdemokraterna

PETER ERIKSSON

språkrör Miljöpartiet

MARIA RANKKA

vd för tankesmedjan Timbro

MARGARETA ISRAELSSON

riksdagsledamot Socialdemokraterna

PER SCHLINGMANN

partisekreterare för Moderaterna

När jag gick i nian ordnade skolan så att alla elever fick se *Schindler's list*. Jag har starka minnen från den eftermiddagen. Spielberg's film gjorde plötsligt förintelsen levande för en 16-åring, allt det skrivna som vi läst blev på något märkligt sätt gripbart och konkret. Flera grät i biosalongen. De visuella intrycken från den eftermiddagen har dröjt sig kvar. Film bär på en enorm kraft, och det är därför totalitära stater försöker kontrollera mediet

När *mörkret faller* av Anders Nilsson är den första svenska filmen om vardagsvåld i tre olika skepnader - homofobiskt våld, hedersvåld och hustrumisshandel. Den tredje berättelsen är baserad på mitt liv och ger en skildring bortom schablonerna om hur detta våld ser ut. Att det snarare handlar om förnedring och ständig nedbrytning än om det vanliga actionvåldet så ofta skildrat på film. Se den!

ALI ESBATI*riksdagsledamot Vänsterpartiet*

Bertoluccis *1900* gjorde stort intryck redan första gången. Jag var runt tio då. Det var inte bara nakenscenerna som var spännande. Mycket av 1900-talets historia, meningslös att försöka beskriva rensad från klasskamp, blir så dramatiskt men ändå enkelt beskriven. Det bet sig fast. När vi lever mitt i en våg av fascistisering, är filmen än mer av kuslig och lärorik påminnelse. En annan film som betytt mycket är *Slaget om Alger*. Idag, när det koloniala tänkandet åter blivit doktrin i Västvärlden, är det en sän film som – tror och hoppas jag – kan förändra ens världsbild, ens liv.

MARIA LARSSON*äldre- och folkhälsominister Kristdemokraterna*

Gökboet - en film jag sett fem gånger och som är en blyxtbelysning över förtrampad människovärdesprincip i fyrkantiga organisationsstrukturer. Individens behov måste vara i centrum när vård och omsorg ges. Se människan!

CECILIA WIKSTRÖM*riksdagsledamot Folkpartiet*

Många, många filmer har gripit tag i mig och säkert också haft en djup, kanske omedveten, påverkan på mig. Nämnas bör i sammanhanget Bergmans filmer, särskilt *Nattvardsgästerna* och *Den goda viljan*. Angelopoulos film *Tårarnas äng* betydde också mycket för mig, precis som Roy Anderssons *Sånger från andra våningen*.

Gemensamt för dessa och många fler är att de ytterst handlar om människosyn och etik, och rör sig i gränslandet mellan tro och vetande. Riktigt bra filmer hjälper oss i någon mening att ställa frågan: Vad är då en människa? Vem är jag? Vart färdas jag? Hur relaterar jag till andra i min omgivning? Och ytterst: hur ska vi leva tillsammans den stund vi har på jorden?

Det finns också filmer som påverkat mig politiskt, senast härom dagen, då jag fick vara med om förhandsvisningen av Åke Sandbergs *Den man älskar*. Filmen handlar om ett samhällsproblem som sker i det tysta: våld i hemmet med kvinnan som våldsoffer och maken/sambon, som hon älskar eller trots sig älska, som föröware. Den filmen är mycket viktig för vår samtid. Alla som innehar politiska uppdrag och tar ett samhällsansvar borde se den. Det ska jag försöka medverka till!

MEMETH KAPLAN*riksdagsledamot Miljöpartiet*

Växthuseffekten hade länge funnits i mina tankar men när jag såg filmen *En obehövlig sanning* kändes det som att ha blivit överkörd av en långtradare. Jag kom ut ur biografen och tankarna bara snurrade i mitt huvud, jag var helt tagen och fast besluten att ändra livsstil och berätta för så många som möjligt om faran med det sätt som vi i västvärlden lever på och att det inte är hållbart.

SUSANNA POPOVA*journalist och kolumnist på Svenska Dagbladet*

The Killing Fields från 1984 gav mig en oerhörd inblick i hur en diktatur fungerar och känslan för hur människor försöker överleva under ett sådant förtryck har aldrig lämnat mig.

JOSEFIN BRINK*riksdagsledamot Vänsterpartiet*

Jag älskar film och har sett många som berört mig stark på olika sätt. En bra film som berättar något om oss som människor och samhällsvarelser ger alltid bränsle till politiska diskussioner och insikter. Filmer av helt olika slag berör på helt olika sätt: *Gå och se*, om andra världskrigets outhärdliga fasor fick mig att gråta hejdlöst i timmar, *Thelma & Louise* gjorde mig arg och kamplysten, medan den gåtfulla *Magnolia* väcker mer komplexa tankar om de maktstrukturer, den fäfänga och ynkedom som allt mänskligt liv präglas av.

Men om jag måste välja någon film som gett något alldeles extra måste den bli *Ett anständigt liv* av Stefan Jarl. Egentligen hela trilogin, men framför allt just den filmen. Det är förmodligen den mest kärleksfulla skildringen av det skitiga och jävliga liv som missbrukare lever mitt i välståndet och samtidigt en högljudd anklagelse mot alla de brister i samhället som låter utstämplingen av »misslyckade« människor fortgå. Den filmen träffar mig rakt i mitt politiska hjärtland, och jag kan se den hur många gånger som helst.



Beskrivningen av kommunismens och ateismens förtryck och förljugenhet i Polen skildras på intellektuellt och filmiskt spännande och sublimt sätt.

LARS OHLY

partiledare Vänsterpartiet

Film påverkar. Bra film kan - precis som bra böcker - förändra vårt sätt att se på verkligheten och få oss att förstå sammanhang som annars skulle varit dolda.

Shane Meadows fantastiska film *This is England* handlar både om klass och kön och om hur utanförskapet skapar en grogrund för rasistiska åsikter. Samtidigt som filmen är genuint politisk så känns den inte tillrättalagd. Det är filmens absoluta styrka, den har dokumentärens trovärdighet och dramats känslor. Den visar vilket samhälle som skapar förutsättningar för rasism och högerextremism. Därmed sätter den också fingret på de klasskillnader och den könsordning som är rasismens grogrund.

This is England visar baksidan av Thatchers England. Det är lätt att dra paralleller till Sverige idag. Allt gemensamt ska säljas ut, det ska löna sig att vara rik och det ska kosta att vara fattig. Det är inte underligt att desperationen i vårt samhälle ger utrymme för rasister att komma med de enkla lösningarna. Men dessa lösningar utmanar ju aldrig den ekonomiska makten i samhället, eftersom rasisterna alltid hör hemma på högern. Se *This is England* och häpna över Thomas Turgoose som spelar huvudrollen som 12-åriga Shaun. Ett litet mirakel på bioduk är det.

LENNART SACRÉDEUS

riksdagsledamot Kristdemokraterna

Filmen *Marmormannen* av en polsk regissör vid namn Andrzej Wajda gjorde ett stort intryck på mig på 1980-talet. Beskrivningen av kommunismens och ateismens förtryck och förljugenhet i Polen skildras på intellektuellt och filmiskt spännande och sublimt sätt.

FREDRICK FEDERLEY

riksdagsledamot Centerpartiet

Det finns ju en rad sådana filmer men helt klart berörde *Shindler's list* mig alldeles extra. Att oavsett vilka konsekvenser du själv kan utsättas för så är det rätt att undsätta andra människors liv. Den visar också på djupet att det staten gör långt ifrån alltid är det goda och det rättfärdiga en viss grad, ibland högre grad, av civil olydnad. När jag såg den första gången gick jag på högstadiet.

DAN KIHLLSTRÖM

riksdagsledamot Kristdemokraterna

Jag tänker på flera filmer som påverkat mig i mitt politiska engagemang men tänker särskilt på *Lilja 4-ever*. Innan jag såg filmen hade jag nog en allmänt kritisk inställning till denna typ av människohandel. Efter filmen och av filmen blev det tydligare för mig. Frågan fick »kött och blod« för mig. Plötsligt såg jag den utlämnade unga flickan som inte har någon chans. Denna bild finns kvar inom mig när jag möter frågorna kring prostitution och kvinnohandel.

JYTTIE GUTELAND

ordförande SSU

Thelma & Louise är en feministisk film som jag fortfarande, många år efter att jag sett den, tänker på. Två hemmafruar bryter sig loss från sina monotona liv. De möter ett tragiskt öde, men det ger ändå kraft att se hur de fått nog av att behaga och inordna sig i könsrollen.

Blood Diamond gav mig en obehaglig känsla av hur cyniska vi människor kan vara. Den skildrar hur lätt ett människoliv väger när mäktiga intressen får sätta dagordningen. En människas liv är mindre värt än en annan människas lyx. En minnesvärd och stark scen är när en man i en nyligen krigshärjad by säger: »Det är tur att de inte hittade olja. Då hade det varit riktigt illa.« Det är klart att man inte kan undgå att tänka på hur obegripliga Carl Bildts förehanden i Lundin Oil är, när man hör en sådan kommentar.

THOMAS BODSTRÖM

riksdagsledamot Socialdemokraterna

Fucking Åmål, för att den beskriver ungdomars situation med frustration kring frågor om identitet och framtid på ett så starkt och rörande sätt.

AMERICA VERA-ZAVALA

vänsterpartistisk debattör

Film, jag älskar film. Jag går och sjunker ner för att vila, gråta, skratta, för att styrkas i det jag tycker, för att tycka starkare för att få kraft att fortsätta kämpa. I september visades Alfons Cuaróns senaste film på festivalen i Venedig. Det är en kortfilm och heter *Chockdoktrinen*. Naomi Klein skickade sin bok till honom när den var klar, tillbaka fick hon den här filmen som handlar om hennes senaste bok. 6:46 lång och den berättar historien om varför kapitalismen behöver chocker. Och hur vi kan skydda oss. Det sprakar, låter, händer saker, det är en sak att läsa, en annan sak att titta på film. Film är vackert och farligt. Hur många filmer har inte förbjudits för att de säger så mycket.

LENA EK

ledamot i Europaparlamentet för Centerpartiet

Svaret är väl självklart - som så många andra är Al Gores *En obekvämt sanning* den film som just nu påverkar mig mest. Ett övertygande sätt att berätta vetenskapliga fakta och få människor att engagera sig. *Amarcord* var väl annars den film som satte sig i mitt sinne av många olika anledningar och *Life of Brian* tänker jag ofta på i dessa dagar av debatt om tolerans och intolerans! Tål att ses igen.

FRIDA JOHANSSON METSO

ordförande Liberala ungdomsförbundet

Givetvis påverkar film och politik varandra och film sätter ofta bild på komplexa resonemang bättre än enbart text och slagord. Slagkraften i en välgjord film är enorm. Många filmer påverkar mig, och LUF, genom att man när de lyfter ett tema kan koppla en kampanj till det för att folk lättare ska få en ingång. Det givna exemplet är *Lilja 4-Ever*. En abortdiskussion skulle man kunna ta efter *På smällen*.

Filmer som *The Last King of Scotland* och *Hotel Rwanda* är givetvis uppenbara exempel på hur populärkultur kan uppmärksamma viktiga historiska utvecklingar så att fler tillgodogör sig en allmänbildning, om än förenklad och ibland inte helt genomanalyserad, som man annars inte hade nåtts av. Självt blev jag gripen på många plan av skandinaviska *Dancer in the Dark*, om utanförskap och utsatthet, om moral och gemenskapen som skildras.

LUCIANO ASTUDILLO

riksdagsledamot Socialdemokraterna

Jag tycker att det är kul med film, och många filmer påverkar mig. Bertoluccis klassiker *1900* så jag när jag var cirka 13 år. Den fick mig politisk medvetenhet och något år senare gick jag med i SSU.

Tänk om människor var lika intresserade av politisk aktivism som av fotboll? Tänk om man kunde samla 30 000 människor i demonstrationer för global rättvisa, flyktigamnesti eller en hållbar klimatpolitik?

ALEXANDER CHAMBERLAND

språkrör för Grön ungdom

Jag håller inte i grunden med hennes politiska budskap, hon och hennes man stod för en totalitär politik. Men när jag var 10 år och såg *Evita* en gav den mig en kraftig inspiration som fick mig att senare börja engagera mig politiskt. För när jag var 10 år såg jag bara hur en kvinna hade en otrolig eld för att hjälpa de fattiga människorna i Argentina. Och med den elden som drivkraft lyckades hon också förbättra villkoren för många fattiga människor. Och den enorma publiken utanför Casa Rosada när Evita höll sina tal visade en enorm politisering som jag önskar fanns överallt i världen. Tänk om människor var lika intresserade av politisk aktivism som av fotboll? Tänk om man kunde samla 30 000 människor i demonstrationer för global rättvisa, flyktigamnesti eller en hållbar klimatpolitik? Det har hänt gång under min livstid (demonstrationerna mot Irakkriget), men måste hända oftare om vi verkligen ska skapa en rättvis och ekologiskt hållbar värld, vilket jag menar både är möjligt och nödvändigt.

ANDREAS CARLBERG

miljöminister Centerpartiet

Man behöver inte vara politiskt medveten för att dras in i ett politiskt skeende där man tvingas ta ställning. *I Varats olidliga lätthet* är egentligen helt annat än politik viktigt i huvudpersonernas liv, men när tanksen rullar in på gatorna i dåvarande Tjeckoslovakien så ändras livet fullständigt. Förtrycket driver fram en frigörelsekamp mot stormakten som överskuggar allt annat. Det är starkt skildrat. Jag såg filmen först på bio och har därefter sett den på video och dvd flera gånger. Jag blir berörd varje gång.

ELLA BOHLIN

ordförande Kristdemokratiska ungdomsförbundet

För några veckor sedan hyrde jag tillsammans med några vänner *The Last King of Scotland*. Då hade den länge legat på min lista över filmer att se. Den är ingen dokumentärfilm, men ligger mycket nära verkligheten. Drygt 300 000 människor miste livet under Idi Amins vansinniga regim och tusentals försvann spärlost. Hans brutala förföljelser och massmord på människor från acholi- och langostammarna har fått honom att gå till historien som en av världens värsta despoter. Precis som *Hotel Rwanda* fungerar filmen som en väckarklocka. En viktig påminnelse om de mörka fläckarna i mänsklighetens historia och att de inte får upprepas. Den påminner oss om vårt demokratiska ansvar i västvärlden och den förödelse som uppstått i kolonialismens spår.



en framtidens profet

- Tecknaren Marjane Satrapi är mest känd för sin självbiografiska bokserie *Persepolis* – om flickan Marjane och hennes uppväxt i Iran, före och efter revolutionen. Tillsammans med Vincent Paronnaud, även han illustratör, har hon skapat filmen *Persepolis*.

Jag ser filmen i Köpenhamn. Min franska är långt ifrån flytande och filmen är översatt till danska. Men på något mirakulöst sätt förstår jag varenda ord. Den går rakt in i mitt iransksvenska hjärta, drabbar mig med full kraft – all min längtan och rotlöshet, allt mitt iranska vemod manifesteras i den här tecknade svart-vita filmen.

Historien är densamma som i serieböckerna. Den om lilla Marjane som växer upp i ett iranskt överklasshem, under revolution och krig i landet. Marjanes favoritsläktingar är den revolutionära farbrorn som gör svanar av bröd och den ärliga mormodern som luktar jasminblommor och piprök. På nätterna har hon samtal med Gud, som är misstänkt lik Karl Marx. Men när Marjane ännu en gång har tjafsats med sina lärare i skolan bestämmer hennes föräldrar sig för att skicka henne till Österrike. Det post-revolutionära Iran är inget säkert ställe för nyfikna flickor. I Wien blir Marjane tonåring, skaffar vänner och förälskar sig. Som iranier i 80-talets Österrike är hon annorlunda, och drar således till sig andra normbrytare. Punkare, bögar, haschpundare. Alla som delar ett utanförskap blir hennes vänner i det nya landet. Men de kan inte förstå vad det betyder att inte få se sin familj. Att ständigt oroa sig för att de ska ha dött i en bombräd eller en polisrazzia. Till slut blir hon ensam i det nya landet, och efter att ha blivit dumpad av ännu en käreasta hamnar hon på gatan, där hon lever av soptunnor och sover på bänkar.

Satrapi sätter fingret rakt på min ömma punkt – och trycker till. Filmens Marjane plågas, precis som jag, av sitt dåliga samvete. Varför blev just jag den som lämnade landet och sattes i säkerhet? Varför slapp just jag tjuvande sirener, fallande bomber, nattliga attacker, rädsla, förstörelse och död? Marjane promenerar på Wiens gator och mår dåligt, trots att hon ska föreställa den fria, den med alla möjligheter, den som klarade sig. Jag tänker att kanske alla utvandrare känner den här skulden. Skulden över att vara den utvalda, den som räddats till frihet – och vad är det för speciellt med mig? Skulden kan bli vår undergång eller vår drivkraft för att lyckas – tankar som: »jag får inte kasta bort mitt liv, då hade jag lika



BILDER: WARNER BROS



gärna kunnat dö i hemlandet» driver oss till att vara bättre än bäst. För Marjane blir skulden närapå hennes död.

Efter att ha räddats till livet köper hon en enkel biljett tillbaka till Teheran. Längtan efter familj och sammanhang blir för stark och den europeiska friheten har blivit ett fängelse. Hemma i Iran kommer frågorna och fördomarna – hur var det i väst? Vad gjorde du? Har du dansat? Legat med killar? Marjane drar sig mer och mer tillbaka, sitter framför tv:n, går inte ut. Hon uppsöker en psykiater som påstår att hon fått en nervös depression, en som bara kan botas med starka tabletter. Ett misslyckat självmordsförsök, och en konversation med Gud senare, står Marjane i duschen, sjunger »Eye of the tiger« och är fast besluten att ta sig i kragen och göra något vettigt av sitt liv.

Flera gånger under filmens gång får jag tårar i ögonen. Den drabbar mig på så många plan. Det dåliga samvete jag känner gentemot mitt eget kött och blod som fått utstå krig, död och förstörelse. Rotlösheten i att vara både-och och varken-eller. Ilskan över fördomarna, skammen över att ljuga om sitt ursprung för att slippa bli utsatt för förnedrande frågor. Kampen med identiteten, som i Marjanes och mitt fall leder till att vi med stolthet svarar »Iran« när någon frågar varifrån vi kommer. Men så märker jag att den danska skollärarinnan i stolen bredvid mig också gråter.

Satrapi's speciella tecknarstil, de svart-vita, lite naiva bilder som för tankarna till rysk konstruktivism och sovjetiska propagandabilder har blivit hennes signum. Själv kallar hon sin stil för stiliserad realism och säger sig vara inspirerad av italiensk neorealism och tysk expressionism, två stilar som vid en första anblick kan tyckas väldigt olika. Men ser man närmare på de båda så har de flera beröringspunkter. Båda stilarna utvecklades efter de stora världskrigen – den tyska expressionismen kom till efter första och den italienska neorealismen efter andra världskriget. Tyskarna hade, efter första världskriget, inte råd att filma utomhus och i verkliga miljöer, och tvingades därför in i studios. I Italien, efter andra världskriget, skedde det rakt motsatta. Italienarna filmade ute på gatan, i den verkliga verkligheten och

de använde okända skådespelare, eftersom de varken hade råd med studior eller kända ansikten. Satrapi jämför sig själv med dessa båda efterkrigsstilar och i en intervju kallar hon sig själv en »efterkrigsmänniska«.

När filmen i våras premiärvisades i Cannes talades det om att Iran hade lämnat in en protest till den franska regeringen. Ett tämligen överdrivet rykte. Själv vågar Satrapi inte resa tillbaka till Iran, rykten säger att hon står på landets listan över exiliranier som kritiserat regimen. Inte för att det på något sätt är filmens egentliga syfte. *Persepolis* är en humanistisk och humoristisk film om en flicka som växer upp under ett blodigt krig. Det kunde varit i vilket land som helst, när som helst.

Det svart-vita berättandet bidrar till filmens universalitet och överbryggar kulturella klyftor, vilket gör identifikationen bredare – även den blonda danskan bredvid mig kan känna igen sig. Och mitt under filmen, kommer jag på mig själv med att tänka på *Anne Franks dagbok*. Hon som blivit en europeisk hjälte och symbol för krigets terror. Kanske kan Marjane bli för oss utvandrarnas just det som hon i filmen drömmer om – en framtidens profet.

■ Farnaz Arbabi

Easy Rider (1969)
Face/Off (1997)
Mandomsprovet (1969)
Manhunter (1986)
Stjärnornas krig (1999)
Time Code (2000)

det sömlösa hotet

- Idag behöver inte filmindustrin längre ha tålmod med trilskande skådespelare utan kan istället besätta rollerna med datoranimationer som inte säger emot. Men är den digitala masken magisk eller är den bara perfekt, alltför perfekt?

Att det engelska ordet för rollbesättning, »casting«, också betyder »gjutet (konst)arbete« är märkvärdigt träffande. Det är just detta den gode aktören ger en illusion av: att en given roll sitter som gjuten – inte hade kunnat göras av någon annan.

Ätminstone retrospektivt är det så. Då låter sig inte ens aktörens rent fysiska utrustning – just den rösten, de ögonbrynen – tänkas bort från rollen. Var Robert Redford verkligen påtänkt som Benjamin i *Mandomsprovet*? Omöjligt! Han är och förblir Dustin Hoffman. I detta fall är mötet person och persona, aktör och roll, sannerligen gjutet liksom i ett enda stycke.

Nu numera tycks sådana möten alltmer stadda i upplösning. För som bekant behöver det inte längre stå en människa av kvinna född, eller för den delen något som helst fysiskt objekt framför en kamera för att det ska bli film.

Strängt taget behövs det inte ens en kamera, något som i sin tur gör själva ordet »film« obsolet. Kamerans emulsionsbaserade teknik förutsätter ju ett objektiv riktat mot en förefintlig verklighet, och det är som bekant inte fallet med de rörliga bilder som numera skapas i och av datorer: dessa hittills aldrig skådade världar som numera tycks alstra, föröka och mutera sig över filmdukarna.

Inte oväntat är det just skådespelaren som riskerar att komma till korta i denna nya sköna digitala värld. Ett bland många tidiga symtom var Liam Neesons okarakteristiskt handfallna, rent ut sagt dåliga spel mot de virtuella fantasifigurerna i *Stjärnornas krig*: plötsligt hade en huvudroll reducerats till statist, till vem, eller rättare vad som helst.

Och det dröjde inte länge förrän den köttslige skådespelaren tycktes förvandlad till ett slags skrotupplag för sampling eller ready-mades. Ett exempel är den i och för sig underhållande bilreklamen för några år sedan med Sean Connery där han i takt med fordonets acceleration framåt blev allt yngre. Eller den där Dennis Hopper möter sitt unga jag från *Easy Rider* i backspeglarna, sittande på sin chopper.

Ett säkert gageförhöjande inhopp för aktörerna ifråga, likafullt ett minus i deras kulturella kapital som just skådespelare. För nu var det uppenbart: det räckte inte längre att skådespelaren på det gamla vanliga, besked-liga viset »lånar ut« ansikte och kropp till en fiktiv karaktär. Inte heller att skådespelaren själv temporärt lånar in en stand-in för actionscener eller body-doubles för någon nakenscen – i trygg förvisning om att han eller hon snart, i nästa scen, åter skulle ha erövrat sitt »hela« jag: få vara »sig själv«. Nu var skådespelaren själv en body-part, utbyt- och ersättningsbar.

Detta sakernas tillstånd var något som på ett briljant sätt tematiserades i John Woos *Face/Off*. Filmens handling byggde ju på att John Travolta och Nicolas Cage bytte identiteter och – bokstavligen – (ansikts)masker med varandra, genom en spektakulär CGI-driven plastik-operation: skurken (Cage) »lånade« den trevliga familjefaderns (Travoltas) ansikte, medan Travolta i sin tur fann sig fången bak en ökad mördares fysionomi.

Det underminerade nu i och för sig inte skådespelarnas auktoritet. Tvärtom var det oerhört underhållande att se exakt vad just skådespelaren Travolta gjorde för att mana fram den ondes osynliga anlete och personlighet så att säga bakom det synliga ansiktet, den tillfälliga



mask som den onde lånat. Men det verkligen intressanta låg i hur solidariskt skådespelarna lånade ut sina »verkliga« ansikten åt varandra, eftersom de samtidigt så uppenbart riskerade sina respektive och (snart sagt upphovsrättskyddade) »auras«, för att tala med Walter Benjamin: det i någon mening unika just för honom.

Det är just det som gör *Face/Off* fascinerande som metafilm om skådespelarens villkor: om skådespelaren tidigare utgjorde själva garanten för ett slags unicitet, och för illusionen av helgjuten sammansmältning av roll och person, blev nu i ett slag just detta (unika) ansikte och denna unika kropp, som förväntats ge en roll liv och gestalt, bokstavligen utbytbara.

Skådespelaren tycktes ha blivit en kugge, ett material vilket som helt, i en visuellt maskineri bortom all kontroll.

Men, kan man invända, nya tekniker och medier har väl i alla tider inkräktat på filmskådespelarens territorium och rörelsefrihet?

Sant. På 20-talet kunde ljudfilmens ankomst ruinera hela karriärer om rösten inte matchade den för publiken tillvanda skådespelarepersonan. Och även idag får Woody Allen faktiskt snällt finna sig i att få sitt New York-judiska idiom saboterat genom att dubbas till tyska.

Dessutom kan som bekant skådespelarens arbete bokstavligen slängas i papperskorgen redan i klippningsprocessen. Eller saboteras av en bildkomposition, om regissören exempelvis heter Roy Andersson. Inte undra på att han arbetar med amatörer: ingen professionell skådespelare skulle finna sig i att ideligen bli reducerad till en detalj i hans stora avståndsbilder.

Eller ta tv-mediet, som (åtminstone i USA) formligen äter sina stjärnor: ju framgångsrikare i en tv-serie, desto svårare med en filmkarriär. Vem kan tänka sig William Petersen i en långfilm, när man inte ens kan se gamla *Manhunter* utan att en yngre upplaga av Grissom lägger sig i skeendet?

Filmens historia är kort sagt också historien om en evigt pågående teknikutveckling som, märk väl, ännu inte utrotat skådespelarkonsten.

Ja, ny digital teknik kan till och med sätta skådespelaren i högsädet. Ett strålande exempel på detta är *Time Code* i regi av Mike Figgis. Här har ju, under inverkan av det snabba och billiga produktionssättet med flera digitala kameror, plötsligt ett berättande uppspaltat i flera simultana bildrutor återupptätt, något som inte mer än marginellt förekommit i amerikansk mainstreamfilm sedan 60-talsfilmer som *Woodstock* eller *Äventyraren Thomas Crown*. Och det är inte bara en berättarteknik med inbyggd potential för kontrapunkt och ironiska kommentarer av skeendet, där åskådaren måste sätta ihop en egen historia, beroende på vilket håll blicken leder: alla ser i viss mening sin egen film. Det är också ett berättande som sätter skådespelarna i centrum, om inte annat för att de konstant befinner sig i bild – eller, rättare, fyra bilder samtidigt, mellan vilka det dessutom hela tiden upprättas förbindelser eller »samspel«.

Låt oss slutligen se på några grundläggande faktorer som gör att CGI-fenomenet i slutändan inte kommer att överträffa den mänskliga faktorn. Leif Zern lyckas i essäboken *Venus armar* sätta fingret på några av dem, genom ett antal tänkvärda sentenser om skådespelari.

En sådan lyder: »Masken är alltid magisk.« Sant – men inte i en digital miljö. För hur laborerar en digital figur med ett dubbelt ansikte, ett synligt och något annan därunder? Vad händer med den livgivande

skillnaden mellan aktör och roll, när rollen inte (som i exempelvis *Face/Off*) gestaltas av en (mänsklig) aktör?

En annan sentens låter som följer: »Den skådespelare som aldrig vågar göra bort sig gör alltid bort sig.« Kan en virtuell figur göra bort sig i denna goda mening? Måste inte digitala aktörer alltid ägna sig åt det förväntade? Kan de vara annat än konventionsbundna?

I sammanhanget skriver Zern att det som ger liv åt en rolltolkning är »felmarginalen«: »Alla riktigt lovande skådespelare har ett litet fel« och »det är den lilla fläcken som skapar ett avbrott i monotonin. Perfektion är alltid tröttsam ... och det är bara genom att hemlighetsfullt söka sig till felmarginalen, den tunna gränsen mellan skärpan och oskärpan som skådespelaren kan framkalla känslan av att han är synlig; synlig, men framför allt: på väg att bli synlig.«

Alltså och återigen: Felmarginal? Fläck? Oskärpa? Det är ord som definitivt inte passar in i en digital miljö, där man eftersträvar raka motsatsen: perfekt sömlöshet.

Tacka alltså den lilla felmarginalen, eller med ett annat ord: den mänskliga faktorn. Må den även fortsättningsvis slänga in tillräckligt mycket grus i maskineriet för att hålla det levande!

■ Maaret Koskinen



afrikas stjärnor

- ▶ Afrika har blivit en tummelplats för engagerade Hollywoodstjärnor. En våg av filmer som utspelar sig på kontinenten tar självkritiskt itu med västvärldens skuld. Men hjälten är fortfarande vit.

Mitt första möte med Afrika var genom sällskapsspelet Den försvunna diamanten. Där jäktade man genom Afrikas öknar och djungler på jakt efter jättediamanten Afrikas stjärna. Målet var att ta sig först tillbaka till Tanger eller Kairo med diamant eller visum på fickan utan att råka ut för rövarband och beduiner på vägen.

På sistone har Hollywood riktat sin uppmärksamhet mot den tidigare negligerade kontinenten. Afrika är inte längre bara ett ställe där Indiana Jones jagas av nazistärkeologer eller där vita män nedlägger storvilt på savannen. Istället har en rad filmer med Afrika som tema eller skådplats fyllt på reportoaren.

Vi pratar *Catch a Fire*, *Hotel Rwanda*, *Lord of War*, *Shooting Dogs*, *Tolken*, *Black Hawk Down*, *Blood Diamond*, *Tears of the Sun*, *The Constant Gardener* och *The Last King of Scotland* under loppet av fem år. Vi pratar Nicole Kidman, Nicolas Cage, Sean Penn, Forest Whitaker, Ralph Fiennes, Ewan McGregor, Eric Bana, Bruce Willis och inte minst Leonardo DiCaprio. Vi pratar Fernando Meirelles, Sydney Pollack, Edward Zwick, John McTiernan och Ridley Scott. Vi pratar Golden Globes och Oscar-nomineringar. Vi pratar full pott.

Filmer som tar Afrika och Afrikas problem på allvar. Filmer som öppnar ögonen på oss västerlänningar och sätter ljus på folkmord, vapenhandel, konfliktdiamanter och läkemedelsbolagens korruption. Jag kan inte påminna mig om en sådan tydlig tematisk omsvängning från drömfabriken på årtionden. Det är som om Pogo pedagog - tillverkarna av min skoltids diabolspel - fått några hundra miljoner dollar och adressboken till Hollywoods alla stjärnor.

Men precis som man då och då vreds sig framför Pogos bildserier hur väl de än ville är det något som skaver med Hollywoods Afrikarullar. Det är inte det att problemen som lyfts fram är oviktiga - tvärtom. Det är

inte det att de inte bygger på verkliga händelser - för de gör de ofta. Det är inte att de saknar budskap och inte heller att de ofta utgör en njutbar filmupplevelse.

Istället handlar det om någonting annat. Trots olika ramhandlingar är det som om samma historia berättas gång på gång. Joe Queenan sätter med sedvanlig formuleringensfrenesi fingret på den ömma punkten. I samband med premiären på *Blood Diamond* skrev han i *LA Times* att än en gång fick »beleaguered black folks marooned in forlorn, blood-drenched African nations get to see justice done because of the heroic efforts of some truly fabulous white people«. Det vill säga att trots att Afrika varit självständigt i årtionden behövs det på filmduken alltid en vit person för att förändra saker till det bättre.

Det för oss till Afrikafilmerens tre stereotyper:

i) Den vite hjälten. Inte bara filmens protagonist utan också den som ställer saker till rätta. Utan honom - för det är oftast en han - ingen rättvisa. Vi pratar Leo DiCaprio i *Blood Diamond*. Ralph Fiennes i *The Constant Gardener*. John Hurt i *Shooting Dogs*. Även om han som James McAvoy läkare i *The Last King of Scotland* varit oförsvarligt naiv så är det han som överlever och kommer ut moraliskt överlägsen.

ii) Den civiliserade afrikanen. Ofta skolad i västs manér och sidekick till hjälten som Djimon Hounsou i *Blood Diamond*. Kan också vara präst eller jobba för ett västerländskt företag som Don Cheadle i *Hotel Rwanda*.

iii) Den otämjbara vilden. Den mest klassiska av alla rasiststereotyper. Saknar ofta namn och dyker i Afrikafilmerna gärna upp i grupp med machete och automatvapen i hand som i *Hotel Rwanda*, *Shooting Dogs*, *Tears of the Sun* och *Black Hawk Down*. Lemlästar, våldtar och dödar alla som kommer i hans väg. Ibland som i *The Last King of Scotland* dyker han upp i koncentrerad form och är då allt så mycket farligare.

Missförstå mig inte nu. Flera av filmerna bygger på verkliga händelser och flera av karaktärerna har verkliga förlagor. Självfallet sker också alltid en anpassning när man för över en historia till film. Men hur kommer det sig att alla filmer berättar samma historia till publiken? Att Afrika har problem och behöver vår hjälp? Att det krävs en vit man för ställa skåpet tillrätta?

Man behöver inte vara skolad i postkoloniala studier för att bli mistänksam. De tre filmstereotyperna går att spåra åtminstone tillbaka till långfilmens födelse med D W Griffiths *Birth of a Nation* som sammanföll med Ku Klux Klans andra väg. Samma vita hjältar, samma domesticerade goda svarta män och samma hämningslösa svarta mobb. Samma mobb som användes till att skrämma olydiga barn med.

Samtidigt betvivlar jag inte att filmskaparna har haft de allra bästa intentioner. Inte heller att flera av filmerna faktiskt satt prägel på debatten och fått människor att ändra sina vanor och tankebanor - vilket torde vara måttet på vad som är en framgångsrik politisk film. Jag är också medveten om behovet av en filmstjärna om man vill nå en större publik och att en film ofta följer en viss berättelsestruktur. Men det går inte att bortse från att Hollywoods Afrikafilmer kommer med en besk bismak.

Förhoppningsvis innebär den allt större afrikanska filmindustrin att en helt annan filmbild av Afrika växer fram och i förlängningen förhoppningsvis att afrikanska filmregissörer tar plats i Hollywood på samma sätt som latinamerikanska dito gjort under det senaste årtiondet.

Till dess kan önskar jag mig några filmer med en svart afrikansk kvinna som hjälte. Där handlingen inte är en kopia av fritidshemmets eftermiddagsspel och där goda intentioner inte behöver gå hand i hand med sekelgamla schabloner.

■ Jakob Abrahamsson



BILD: WARNER BROS.



sinnessjuk stil

- Idag anser inte Statens biografbyrå att spelfilm kan verka förråande på åskådaren. Det var annorlunda på 60-talet. Då debatterade psykologer och läkare hurvida sjukdomsskildringen i *Repulsion* var skadlig eller realistisk. Och är sexualskräcken vanlig bland unga flickor?

Tre år innan Roman Polanski lät Mia Farrow föda djävulens barn i *Rosemary's Baby* utforskade han maktlösheten och den inre terrorn hos ett splittrat psyke i *Repulsion*. En ung Catherine Deneuve spelar här huvudrollen som den vackra belgiskan Carol, vars världsbild snart kollapsar då hon under några dagar lämnas ensam i en lägenhet i London. I ett försök att barrikadera sig mot omvärldens blickar och de hot som de utgör mot hennes integritet isolerar hon sig i hemmet, men även hemmets interiör vänder sig mot henne och tillåter gränserna mellan Carols inre och den fysiska världen att gradvis suddas ut.

Med *Repulsion* kunde Polanski säkra en plats bland Europas konstfilmsregissörer, och det är just på grund av filmens stilistiska skildring av ett sjukdomsförlopp som *Repulsion* är intressant att se tillbaka på; inte minst i relation till en bredare samtidskontext. Frågan om hur nära en kamera faktiskt kan gå i gestaltningen av inre psykologiska skeden, och med vilka konsekvenser, präglade den svenska censurdebatt som filmen väckte till liv då den skulle ha premiär 1965. Det var, visade det sig, inte lika mycket filmens mordscener som den påträngande, subjektiva skildringen av sjukdomens inre väsen som fick censuren att tveka och vända sig till en panel av psykologer för rådgivning. En läkare verksam inom filmcensuren skrev att »biopubliken är en heterogen samling människor av olika ålder och mogenhet, av olika psykisk motståndskraft. Nervsvaga och psykiskt klena personer är kanske ingen särskilt liten grupp av biobesökare. Särskilt sistnämnda grupp

får förmodas kunna röna skadlig inverkan av sådan film som den nu aktuella *Repulsion*.«

Men rädslan för de eventuella konsekvenser som filmen skulle ha för svagare delar av publiken visade sig, intressant nog, istället landa i kritik av den svenska sjukvårdens brist på vårdplatser för mentalsjuka, och till viss del formen av den svenska filmcensuren. Den skepsis man inledningsvis haft gentemot filmmediets tendens att röra sig inom det pseudovetenskapliga området genom att behandla ämnen som mentalsjukdom, ersattes därmed av optimism över konstens potential. Istället för att se på sjukdomstillstånd som orsaker för suggestivt bildspråk, menade man nu att »sinnessjukdom« fritt måste kunna behandlas av en filmskapare utan krav på strikt vetenskaplighet.

Psykologer uttalade sig om den realistiska och närmast »medicinska« skildringen av psykisk sjukdom, och menade att syftet med de stiliserade sjukdomssymptomen förmodligen var att ge åskådaren förståelse för Carols känslor. »Man kan tvärtom våga hävda, att en sådan insyn kan bidra till att öka medkänslan för de mentalsjukas situation och framkalla krav på ökade insatser på detta område av vår socialmedicin«, sades det när Statens filmgranskningsråd mötte Biografbyrån.

Ett dilemma var, inte helt förvånande, den »sexualskräck« man fann i filmen och hur man skulle definiera Carols symptom. »Flickan tycks lida av någon slags sexualskräck, som kanske kan ses som orsaken till hela sjukdomen. Är en sådan skräck en vanlig företeelse bland unga flickor?« frågade sig Göteborgs-Tidningen. Carols skygga förhållande till sin omvärld, och det med sjukdomen inkännande sätt som denna omvärld allt eftersom skildras genom närbilder av ruttnande föremål och en fladd hare, visar sig genom debatten vara allt annat än oproblematiserbar för sin samtid.

Men kanske har vi lärt oss någonting. De senaste årens produktion av filmer på samma tema visar att individens alienation och ensamhet fortfarande, och kanske mer än någonsin, är ett tacksamt ämne för stilistiska utsvävningar. Från de klaustrofobiska 60-talsmiljöerna, med institutioner och elchocksbehandlingar väl bevarade i det kollektiva minnet, har representationen förflyttats till ofta dystopiska skildringar färgade av

en allt starkare universell undergångskänsla och suddiga linjer mellan verklighet och fantasi. Filmer som *Donnie Darko*, *The Machinist*, *Memento*, *Spider* och *A Beautiful Mind*, för att nämna några, skildrar på olika sätt skeva verklighetsuppfattningar som till slut reds ut av den narrativa strukturen. Estetiken vilar fortfarande på motsättningarna mellan verklighet och fantasi, men där *Repulsion* gör större bruk av expressiva sekvenser för att gestalta Carols medvetande i kontrast till de engelska 60-talsmiljöerna, tycks de senare filmerna ofta i högre grad problematisera gränsdragningarna i sig.

I den spansktproducerade *The Machinist* från 2004 dras sömnlöshet, paranoia och inte minst aptitbrist till sin spets. Förföljd av skuld och förträngda minnen har Trevor inte sovit på ett år, och är nu endast en spillra av en människa. På samma sätt som *Repulsion* är *The Machinist* en subjektiv skildring av det psykiska tillståndet hos huvudkaraktären, vars sinnesstämning här återfinns i de gråbleka färgskalorna och smutsiga miljöerna samt i den vemodiga stråkmusiken. Vansinnet har suddat ut alla gränser mellan verklighet och hallucination och blir dessutom rent fysiskt genom Christian Bales utmärglade kropp. Först när Trevor minns vad som har hänt ett år tidigare kan vi göra en klar åtskillnad mellan fantasi och verklighet.

I diskussionen kring *Repulsion* var också försöken att definiera hennes tillstånd och det sätt på vilket det rättfärdigade filmens bildspråk centrala för att avgöra hur man skulle förhålla sig till filmen, och medicinska kommentarer och konstnärliga omdömen gick in i varandra. Kanske finner vi en annan sorts trygghet i de senare gestaltningarna av psykisk sjukdom, där historiens upplösning på ett eller annat sätt lägger pusselbitarna på plats. Filmer som *Donnie Darko*, *The Machinist* och *A Beautiful Mind* visar hur som helst att intresset för det splittrade psyket och dess inre vrår är stort, hur dystra filmerna än må vara. Och för nervsvaga och psykiskt klena biografbesökare oroar vi oss mindre. Filmcensurererna vill ju avskaffa sig själva. Eller som Jonas Sima skrev i en *Repulsion*-recension: »Se den på egen risk!«

■ Johanna Lagerkranser

the saddening bore

► **Om sommaren, när** cirkusarna kommit till Gärdet, kan man se kameler och elefanter beta här i soluppgången. Är man ett barn kan man rycka upp gräs och låta dem äta ur ens händer. Det är innan löparna och filtarna och hundarna och fotbollarna och luftballongerna och de andra djuren tagit över fälten och luften. Och det är vackert. Men ibland hjälper det inte med elefanter och kameler. Man behöver mer. Och längre. Och något helt annat.

Om hösten är Gärdet lera, om vintern är Gärdet is. Men om våren, då driver ofta moln av mäsar över Gärdet. De stiger och sjunker och stiger igen. Är man på väg till Cinemateket kan det hända att man hamnar mitt i ett sänt moln. Blir stående där, omgiven av skär himmel och vita vingar. Och det kan bli en bra bild. Men man behöver mer. Och längre. Och något helt, helt annat.

Jag är baserad på autentiskt material. Jag är alltid baserad på autentiskt material, och jag upplever det som konstnärligt begränsande. Genom hela min produktion av nätter, år, minuter och andra slags tid har vissa teman återkommit. Som det där håret – mjukt, mousy, hennes och snott om mina fingrar. Som äpplet vi skickar mellan oss, och blodspåret i dess fruktkött. Som stjärnorna över Gärdet, och hur vi går under dem. Hur vi går genom leran och isen och elefanterna, utan att kunna behärska våra tendenser till överspel.

Hade jag fått välja, hade jag grundat mitt liv på något annat än verkliga händelser. Som förgrund hade jag valt ett spotskt och stilbildande flickansikte som samspelar med stadslandskapet. Det skulle utmana mitt seende. Det skulle suggerera en närvaro. Det skulle ställa angelägna frågor om vilken värld det egentligen är vi vill leva i. Vara ett öde jag inte kan undkomma. Nu eller ingen, du eller aldrig.

But her friend is nowhere to be seen / Now she walks through her sunken dream / To the seat with the clearest view / And she's hooked to the silver screen. När jag varit mycket olycklig, har det hänt att jag dagligen gått på tre eller fyra visningar. Det är inte att leva i verkligheten, och det är definitivt inte en fungerande bildlösning. Men det är något helt, helt annat. Och längre. Och mer. Hej, en biljett till den halv tre och en till den halv fem.

Och vagnen stannar i Zonen. We are home! Och det är dis, men gräset är grönare och högre än Gärdets, rosten rödare, himlen vitare. Våren tigger och sommaren snöar. Han som kallas författaren säger att vi skriver för att vi lider, för att vi tvivlar, för att vi ständigt måste visa för oss själva och andra att vi är värda något. Jag vill inte bevisa att jag är värd något. Jag vill bara sitta i mitten av sjätte raden, eller femte, eller fjärde, och se. Jag ska se, och jag ska slippa synas. Hej, en till sjuan och en till nian.

Han som kallas författaren säger att vi drömmer om något, och får något annat. Det är nog mig, eller någon jag kan bli, som jag letar efter här. Eller det där ansiktet vars minsta skiftningar gör repliker och gester överflödiga. Eller ett rum, där allt blir som det borde ha blivit. Vi håller varandra tills bara skeletten återstår. Det är vad jag drömmer om, och det är vad jag inte kan få. Jag är inget gammabarn, och glaset glider aldrig över bordet.

Men får något annat. Går ut härifrån och hem över Gärdet fast beslutet att inte medverka i fler erotiska relationsdraman på låg budget. Bearbeta materialet till *the saddening bore* för elfte gången. Jag ska jobba med reduktion och förenkling på det formella planet. Fyra dimensioner är för många för mig. Två räcker fint. Går ut härifrån, fast beslutet att bli min första egentliga färgfilm.

■ Martina Lowden



BILDER: SFI

Prenumerera på
MANA
Antirasistisk Tidskrift
och krascha
svensk
enfald!



Mana är Sveriges ledande antirasistiska kulturtidskrift – unik i sitt slag. Bland reportage, intervjuer, kommentarer och recensioner hittar du alltid något som öppnar dina ögon, får dig att le inombords eller ditt hjärta att slå hårdare.

Bara **45** spänn lösnmret eller prenumerera för 250 kr/år och få en bok på **WWW.UPPMANA.NU**

FIRUM FILM PRESENTERAR
EN KORTFILM AV FOTO-
GRAFEN EMIL KLANG.

DESIGNER:
HELENA HÖRSTEDT.

5 POSITIONS



Se filmen på Stockholms Filmfestival eller på www.emilklang.com

firum film

Prenumerera på

flm

4 nummer för 199kr. Sätt in pengarna på Bankgiro 5778-2484.

Glöm inte att ange ditt namn, din postadress och e-mail.

Är du nyfiken på det senaste inom konst, litteratur och samtidsdebatt?

Bli prenumerant på Sveriges ledande kulturtidskrift idag! I 00TAL hittar du reportage, artiklar och intervjuer om samtidens hetaste kulturyttringar. Nyskriven poesi och prosa av våra favoritförfattare samsas med oprövade röster och inspiratörer från hela världen. 00TAL innehåller också konstprojekt och många oväntade möten mellan konstnärer, författare, regissörer, filosofer och forskare. På debutantsidorna kan du läsa de nya författarna redan innan de givits ut i bokform.

För endast 350 kr får du:

- 4 nummer av tidskriften
- Inbjudningar till roliga fester
- Rabatt på Stockholms Poesifestival och Barnpoesifestivalen
- Fri entré på litteraturklubben Rumla och Poesi under taket

Teckna din prenumeration på www.00tal.com eller 08-612 10 49



WWW.00TAL.COM

00
TAL

www.flm.nu
prenumeration@flm.nu

PURE BEER JAPAN STYLE
ASAHIBEER.CO.UK

Asahi Super Dry

33 cl
art nr 1556
alkoholhalt 5%

ORIGINAL
JAPANESE
COOL



**Alkohol är
beroendeframkallande.**