

24 BILDER

FÖR TANKEN TILL FILMEN

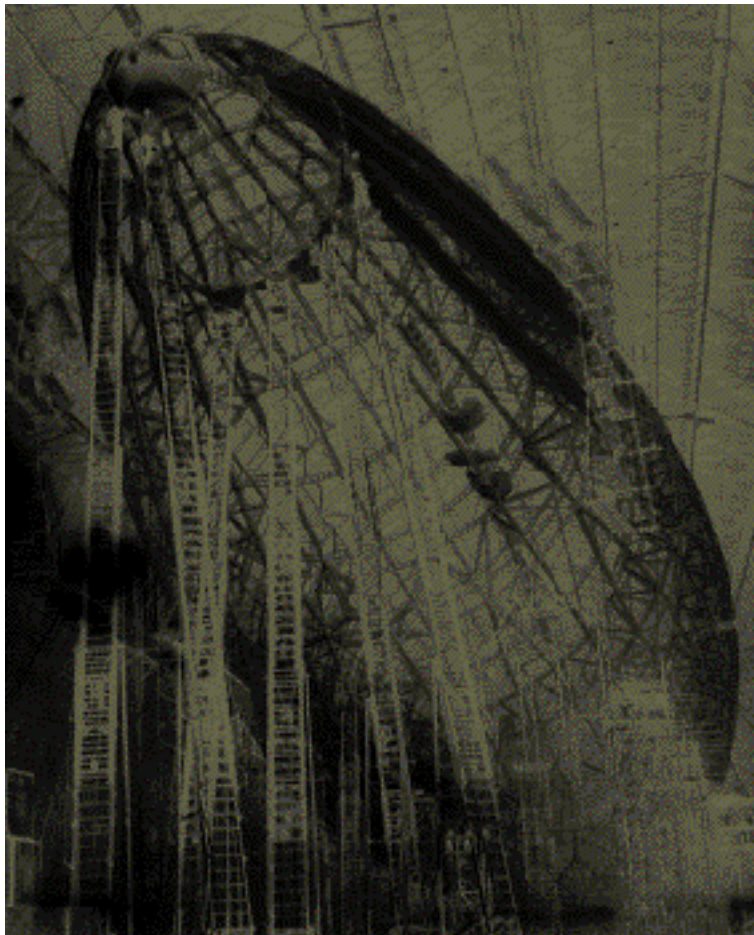
Med i detta nummer bl a

Svensk films framtid
Chris Anthony

Bildernas mästare
Chris Marker

Vår nya Garbo
Lisa Ohlin

Innovationer



Konstruktionen av Hindenburg från boken
Zeppeliner Zeit tryckt hos Boktryck AB.

Boktryck AB
trycker
24 Bilder

Innehåll 24 Bilder nr 1 1998

LEDARE:

Hur är det egentligen ställt med den svenska filmdebatten?
Är det verkligen så att den kommit att bli allt för likriktad
*eller är problemet i själva verket något helt annat?.....*3

PORTRÄTT:

Lisa Ohlin. Karin Af Klintberg möter Lisa Ohlin och talar om historien,
*Veranda för en tenor och framtiden.....*7

INTERVJU:

*Kristina Humle berättar om Kärlek och hela alltihopa.....*12

Chris Anthony talar med Eva Löfroth om estetik,
*innehåll och Förbjuden frukt.....*15

Fanny Danielsson om hur det är att verka som
*dokumentärfilmare i Sverige.....*18

CLOSE UP:

*Mikael Haneke; en framåtblickande cyniker?.....*26

Tiden, rummet & Chris Marker, en diskussion förd
*av Pelle Snickars.....*30

*Chris Marker - personen, ett slags möte.....*36

STILLBILDEN:

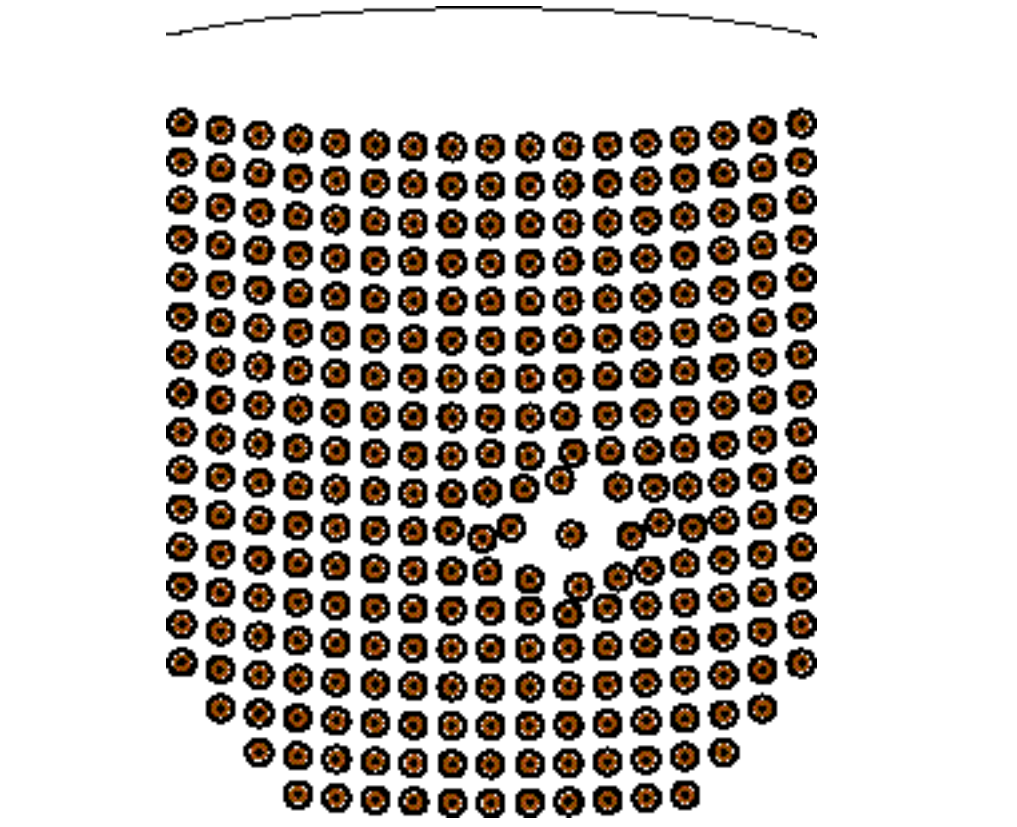
*Terassen, associationer gjorda av Robert Löfgren.....*38

RECENSIONER:

*John Berger, 19 rum och andra platser - läst av Robert Löfgren.....*42

*Robert Bresson, Anteckningar om filmkonsten - läst av Nils Forsberg.....*44

*George Bataille, Ögats historia - läst av Niclas Olaison.....*48



POPCORN

Det senaste av den nya, unga filmen. Vårt urval från den internationella filmvärlden.

Popcornkortet kostar 200 kronor. Du går fritt på 70 filmer i 8 dagar.

STOCKHOLM · 29 MAJ – 5 JUNI · WWW.POPCORN.NU

24 BILDER
FÖR TANKEN TILL FILMEN

Olof Dalins väg 14
112 52 STOCKHOLM
tel: 08-656 13 10
email: 24.bilder@swipnet.se

Utges av:
Föreningen 24 Bilder

Ansvarig utgivare:
Eva Esseen

Redaktör:
Robert Löfgren

Redaktion:
Robert Löfgren
Eva Esseen
Esbern Lund-Johansen
Nils Forsberg

Formgivning & layout:
Timo Orre

Annonser:
Ulrika Hansson
08-662 79 76

Ekonomi &
Administration:
Eva Esseen
08-663 53 08

Postgiro:
490 18 13-8

24 Bilder utges av en oberoende tidskriftsförening bildad av filmvetarföreningen i Stockholm. 24 Bilder skickas gratis ut till alla medlemmar i filmvetarföreningen. 1 års medlemskap kostar 160,- och kan sättas in på postgirokonto 490 18 13 - 6. Detta inkluderar 4 nummer samt fritt tillträde till de arrangemang som sker i föreningens regi.

Tryck:
Boktryck AB, Stockholm

© respektive upphovsman. För signerade artiklar ansvarar artikelförfattaren, för övrigt material ansvarar redaktionen, 24 Bilder ansvarar inte för icke beställt material.

ISSN 1108-0571

ÄNTLIGEN ÄR VI SÅ FRAMME!

Äntligen har vi så lyckats slutföra arbetet med första numret. Programförklaringen är kort, enkel och koncis. Gamla Chaplin fyllde ett behov, den bar på en funktion och behövdes. Vår tanke är att försöka bredda den svenska filmdebatten. Att försöka fylla ut en del, självklart inte hela men en del, av det tomrum som uppkom när filminstitutet valde att begrava Chaplin. Ambitionen är att söka skapa något nytt, något annorlunda. Men det är svårt att skapa något nytt. Detta är också ett av skälen till att vi i huvudsak försöker låta oetablerade skribenter komma till tals. Till viss del doktorander, till viss del fria skribenter, företrädelsevis yngre sådana. Självklart betyder detta att innehållet till en början tenderar att ”spreta” en smula, men vi försöker uppväga detta genom att jobba med temanummer. I detta första nummer möter ni allt från nya unga filmarna som Fanny Danielsson och Chris Anthony, till den gamle innovatören Chris Marker. Temat är nytänkande och födelse. Under de senaste åren har man kunnat se att vurmen för det spektakulära och det omedelbara vuxit sig allt starkare. Detta vill vi motverka genom att satsa på en filmtidning där texten, innehållet sätts i centrum. Därför har vi också valt att göra en ren och stram layout, allt i syfte att lyfta fram substans och innehåll.

24 Bilder skall komma ut 4 gånger per år och drivs helt utan ekonomisk vinning. Vi hoppas att det skall kunna vara möjligt att skriva om film utan att det för den skull skall behöva bli alltför teoretiskt eller akademiskt. Analytisk skärpa är möjlig att servera även om man släpper den svårbegripliga och inomakademisk terminologin. Detta är vår förhoppning och ambition. Hoppas ni tycker om slutresultatet.

Robert Löfgren chefsredaktör

DEN FÖRDÖMDA TIDEN

av Robert Löfgren

????? ? ???? ????? ?????? ?????? ???? ???????? ?????? ?????? ?????? ?????? ?????? ????
 ?? ????? ?????????? ?????? ?????? ???????? ?????? ?????? ?????????? ???? ??? ????
 ????? ?????? ?????? ??? ?????? ?????? ???????????? ???? ?????? ?? ?????????? ?? ??? ??????
 ???? ?? ?????????? ?? ? ??? ?????? ???? ?? ?? ? ? ??? ?????? ?? ? ??? ?? ??? ?? ??????
 ????? ??? ?????? ??? ??? ?????? ?????? ?????? ?????????? ?????????? ?????????? ?? ? ?? ??? ?????? ??
 ?' ? ?? ?? ? ? ?? ? ?? ? ??? ?????? ??? ??? ? ????? ? ?? ?? ? ?? ?????? ??? ??????????.

HUR KAN MAN SE att dagens filmer reflekterar en värld eller tid präglad av alltmer våldsamma konfrontationer olik grupperingar emellan? Kan dagens våldskult, som visualiserats i många av de senaste kassasuccerna på bio, spåras i vår tid, samhälle och kultur? Den fråga jag ställer är huruvida personligt våld explicit kan hänföras och förklaras med hänvisning till samhällsordningen?

Siegfried Kracauer gjorde en liknande jämförelse med Weimartidens filmer, där han menar att filmerna på ett frapant sätt reproducerade samtidens känsla av alienation och desillusionering. Han är dock på intet sätt ensam över att komparativt analysera relationen film/samhälle. Massmedia har som bekant vid olika historiska tidpunkter framställts som syndabock, i synnerhet när det gäller påverkan av barn och ungdomar. I våldsdebatten, som verkligen flammade upp efter skotten på Stureplan, ställdes ofta frågan hur videovåldet egentligen påverkar åskådaren. I början av 70-talet lanserade den tyske sociologen Peter Brückner en förklaring där han såg det Tyska samhället som en kultur i första hand präglad av just våld. I en sådan kontext, menar Brückner, blir misshandel, mord och terrorism typiska företeelser. Naturligtvis måste man ha i åtanke att hans teorier och tankar föddes under Baader Meinhov tiden, men detta faktum till trots har han kanske en poäng. Problemet är att om man ser det som Brückner så fråntar man också en stor del av ansvaret från den enskilde förövaren som helt reduceras till ett offer för en samhällsstruktur, eller en sociokulturell position.

Med detta i bakhuvudet är det kanske inte underligt att Natural Born Killers, *Leon*, Man Bites dog och i synnerhet Mikael Hanekes triologi (där jag valt att låta *71 fragment* representera hela triologin), mottagits med en sådan blandning av

förvirring och förskräckelse.

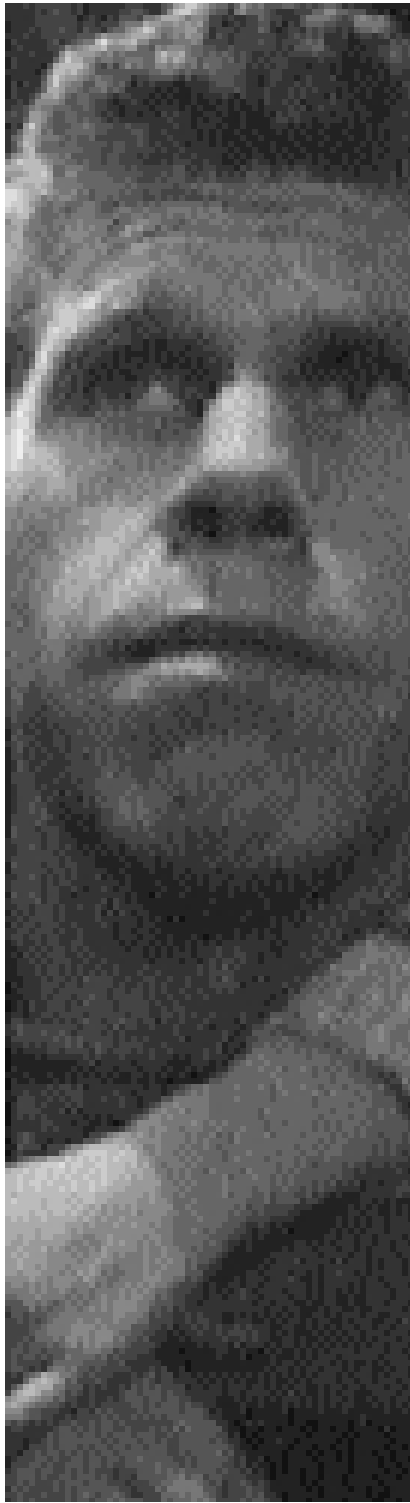
Vad dessa filmer har gemensamt är att de alla kommenterar den moderna värld där bl.a. myten om kärnfamiljen, framstegsmyten, ideologierna och subjektets suveränitet inte visat sig vara mer än illusioner. Bilden av ett modernt teknokratiskt samhälle, som inte skapar mer än individernas alienation, frammanas i filmerna. När TV-apparaten, i *71 fragment*, berättar om de senaste striderna i Bosnien reagerar inte filmens karaktärer mer än vad åskådaren själv gör, med en axelryckning. Och ifall *71 fragment* visar på en människa som inte kan hantera den kapitalistiska ideologins livsvillkor, så möter publiken motsatsen i *Natural born killers*. Där ser vi ett ungt par som lever ett slackerlikt liv. Publiken har det tvivelaktiga nöjet att följa detta unga par på jakt efter berömmelse (= ära). När de besinningslöst mördar person efter person i filmen så kastas publiken snabbt mellan olika film och videostilar. I den identitetsprocess ungdomarna genomgår spelar medierna, tycks filmen vilja säga, en mycket central och viktig roll. Noterbart är dock att mediernas roll och funktion egentligen inte explicit kritiserats utan de ingår i ungdomarnas identitetssökande som en självklar del.

I filmerna handlar det alltså i första hand om ett sökande efter fotfäste och bekräftelse i en värld där ytan och det som synes vara tillgivits allt större betydelse. Detta har skett på bekostnad av det inre själsliga och mer essentiellt betydelsefulla. Dikotomierna natur/kultur, primitiv/modern, essentialism/antiessentialism aktualiseras återigen i dessa filmer. Ett apokalyptiskt synsätt som bottnar i en vitt spridd misstro gentemot det västerländska teknokratsamhället, där tanken om att systemet som sådant förstör människans autentiska relation till Men vad är då autentiskt och inte, vad är verkligt och inte? naturen

och oss själva, genomsyrar alltså filmernas idéinnehåll.

När film och media som identitetsskapande diskurs diskuteras, kan man låna ett begrepp från den franske sociologen Jean Pierre Baudrillard; "simulacra". Vi har inte längre direkt tillgång vare sig till vår egen historia eller verklighet. Allt medieras. Allt simuleras via medierna – tillrättaläggs, förklaras och kanske till och med ändras. I första hand betyder detta att det börjat bli allt svårare att dra någon klart distinkt gräns mellan fiktion och verklighet. Bilden har kommit att bära på en allt större betydelse och detta i synnerhet efter den digitala teknikens intåg på verklighetens scen. Publiken serveras i allt högre grad en simulerad verklighet, en fiktion. I förlängningen blir då också den klassiska empiriska tanken, att seende föder kunskap, problematisk. Seendet, våra sinnen, bildar inte längre det självklara fundamentet för inhämtandet av ny kunskap. Tvärtom. Men å andra sidan beror det på var gränsen dras; hur ser verkligheten ut för femtonåringen som ser på TV 10 timmar per dygn? Hur fiktiva är de nyheter som vi dagligen serveras i TV och tidningar? Det går alltså inte att bortse från det facto att film, media och datorer tillhandahåller en typ av ställföreträdande verklighet och att denna verklighet i allt snabbare takt börjar tilldelas en central funktion och betydelse för samhället i övrigt. Att försöka dra en distinkt gräns mellan fiktion och verklighet börjar alltså inte bara vara ointressant utan också omöjligt.

Den Baudrillard har, som tidigare nämnt, tagit upp problematiken och menar att vår tids människa och subjekt befinner sig i ett tillstånd av "kommunikationens extas". I det postindustriella samhället, menar Baudrillard, har tecken och teckensystem producerats i en allt snabbare takt.



Detta föder i slutändan en värld där verkligheten själv inte består av något fast överhuvud, utan allt blir till slut blott ett självständigt flytande rum bestående av simulacra. I denna produktionsprocess blir också kravet på förnyelse och ombytthet allt påtagligare, en ocean av kommunikativa kanaler har blivit individens ideal. Hur kan då detta påverka individen och människan som lever i det samhälle där kulturen tar sig dylika uttryck?

Att våld är kommersiellt gångbart och saluförs framgångsrikt kan ses som ett grundvillkor i den ekonomiska verklighet som våra medier lever under idag. I både *71 fragment* och *Natural born killers* tillskrivs våldet en viktig roll i allt från TV-nyheter, tecknad film och identitetsprocessen som sådan.

Våldet som massmedial produkt ger avkastning såväl psykologiskt som ekonomiskt, men trots detta är det svårt att avgöra vad det egentligen är som är nytt med de filmer som diskuteras i texten. Självklart är i vilket fall att man, på en rad punkter, ser en fundamental skillnad i dagens samhälle gentemot gårdagens (låt oss säga bara 10–15 år tillbaka). Framförallt har avstånden i världen och verkligheten, i och med kabeltv:s utbyggnad och den digitala datoriseringen, krympt avsevärt. Tiden och rummet har, relativt sett, blivit kortare och mindre. Och i en sådan värld blir det naturligtvis allt svårare att synas och göra sig hörd. Det finns många sätt att skapa sig en identitet och göra sig hörd, ett sätt är att konsumera sig till en sådan. På så vis blir det också tydligare hur stor och viktig roll media har som identitetsskapare. Jag menar att man skulle kunna tala om en konsumtion av identiteter.

I *Man bites dog* är förhållandet uppenbart eftersom massmördaren själv, aktivt, är med om att finansiera filmen om sig själv.

På så vis förstärker han inte bara sin egen identitet som yrkesmänniska, utan spelar också med i det massmediala spelet om hur nya identiteter skall produceras i syfte att senare konsumeras av andra individer. I *71 fragment* frammanas en ohyggligt kompromisslös svart bild av verkligheten mera präglad av cynism än av humanitet. Karaktärerna tycks tagna ur den vardag åskådaren lever i, de har ”vanliga” yrken och lever i högsta grad ett ” normalt” liv. Karaktärerna i Hanekes film har alltså inget med de udda personligheter som reproduceras i såväl *Natural born killers* som i *Leon* och *Man bites dog* att göra. Anonyma människor i en anonym modern storstadstillvaro. Detta gör att en film som *71 fragment* suggererar på ett annat sätt än de tidigare nämnda, åskådaren blir inte lika distanserad eftersom denne lättare kan identifiera sig med karaktärerna på duken och deras göromål. De nämnda filmerna kan ses som en helhet och sammanfattas i en tautologi: ”vinnarna är få och förlorarna är många”.

I detta sammanhang kan den franske filosofen George Bataille tillhandahålla ett utmärkt instrument i syfte att förstå dessa mekanismer. Han har i sina teorier utgått från ett elementärt faktum, nämligen det att alla levande organismer förvärvar mer energi än vad som är nödvändigt för överlevnad. Detta föder i sin tur ett överskott på energi, ett överflöd som i naturen används på olika sätt som t.ex. att växa fysiskt. Bataille menar att denna lag gäller även i en samhällelig kontext. I ett kapitalistiskt system finns tillräckligt med energi för att producera ett överskott, d.v.s. utrymme för tillväxt finns. Men vad händer ifall detta utrymme beskärs eller ”tar slut”? Vad skall man då göra med den sjudande energin som finns kvar? Bataille menar att det första som händer är att ett ”tryck” uppstår. Platserna räcker inte till. Det betyder att antalet platser på ”arenan” till en början utökas. Men ifall det blir för trångt på arenan så inträffar något annat, det blir en kamp vid ingången. Ifall manspillan sker så blir naturligtvis antalet övertaliga platser på arenan färre och möjligheterna till överlevnad sålunda större.

Det är just detta i Batailles tankar jag menar är applicerbart på de filmer som diskuteras i texten. I en värld där media skapar personligheter att konsumera i en allt snabbare takt implicerar detta också att dessa individer får allt svårare att få fastfästa, att finna en reell identitet. Nyckelordet i sammanhanget är ”konkurrens”. Leon tar ingen egentlig notis om det bisarra i hans egna yrke, det är inte poängen, iögonfallande är däremot det faktum att vi i publiken inte heller gör det. Yrke

massmördare, blir för åskådaren ytterligare ett udda yrkesval. Det spelar ingen egentlig roll vad man gör huvudsaken är att man gör något annorlunda som ”sticker ut”. Både *Natural born killers* och i *Man bites dog* möter vi huvudpersoner vars främsta merit i slutändan är just ”fame”. En berömmelse de vunnit på sitt annorlunda ”yrke”. I slutändan handlar det alltså om en form av socialdarwinism, även om det är en sofistikerad form av den.

Kan det kanske vara så att en inre logik uppenbarats vid problematiseringen och diskussionen av dessa filmer? I så fall kan man se att våldet, per definition, är den fria marknadens och kapitalismens nödvändiga komplement? Att Batailles teorier om energins överflöd på ett utomordentligt tydligt sätt går att applicera på det postindustriella samhället och dess ström av identitetsskapande ”simulacra”? Orsaken till att dessa filmer väcker sådant obehag skulle i sådana fall vara det faktum att våldet inte ”får” eller ”bör” framställas såsom något inneboende eller systematiskt i denna rådande samhällsstruktur. Och då är det uppenbart att Leon i *Leon*, Micky och Mallory i *Natural born killers* samt mördaren i *Man bites dog* är de som hanterar den kapitalistiska ideologin bäst, de utnyttjar och har lärt sig strukturens logik och kodsysteem. Till skillnad från dessa så kan man se motsatsen i Hanekes filmer där karaktärerna framställs som offer. De förmår inte hantera den konsumistiska ideologins logik och regelsystem. Sett på detta vis är det påfallande uppenbart varför Hanekes figurer inte bara karaktäriseras av en identitetslöshet och alienation, utan också varför de alla måste gå under.

I *71 fragment* ser man hur fruktansvärt lätt ett människoliv väger mot två eller kanske hundratusen. Krigen ute i världen rubbar inte den postmoderna tidens publik. Å andra sidan kan några få personers idéer förändra den ekonomiska tillvaron för många i väst. Sett på detta sätt så kan den ekonomiska tillväxten förstås som intimt sammankopplad med den moderna människans samtida natur, där spelar också kriget som sådant en central roll. Precis som Oliver Stone, åtminstone implicit, menar att vi är mördare av naturen, kan dessa filmer och denna text till viss del skriva under på detta. Haneke visar oss förlorarna; Stone och Besson vinnarna.



Robert Löfgren är skribent och chefsredaktör på 24 Bilder.

JOHN BLUND

Intervju med Stig Larsson angående hans nya bok *Natta de mina*

EFTER DEN INTENSIVA och bitvis hårda debatt som följt i Carina Rydbergs spår kommer nu Stig Larsson ut med sin nya bok, *Natta de mina*. Liksom Rydberg har han valt att skriva i biografins form. Också här stöter man på namngivna personer och visst kan man också tala om ett slags självutlämnande i *Natta de mina*. Men ändå! Visst är skillnaderna mellan Rydbergs *Den sista kasten* och Stig Larssons *Natta de mina* större än likheterna? Carina Rydbergs biografi är mycket personlig och en stor orsak till att den kommit till kan man finna i hennes personliga livssituation. Det handlar om frustration, ensamhet och bitterhet. I *Natta de mina* är förhållningssättet annorlunda. Anslaget andas spontanitet och tilltalet verkar mera direkt. Bokens verklighet bygger på fakta, inte som i hans tidigare böcker på form. Tilltalet i Stig Larssons bok upplevs som mycket autentiskt. Eller kanske skulle man kunna tala om en slags integritet som bryts!

Men varför detta stilistiska brott, och varför har du valt att skriva just i biografins form?

”Med *Komedin I* lämnade jag romanens form och efter det att jag skrivit Matar kändes också poesins form uttömd. Ungefär som när man går in i en gruva och inget finns där, det är alldeles tomt och mörkt. Fantasin hade tagit slut. Då började jag prova att skriva som jag tänker.”

Apropå det här med litterära former. Du har intresserat dig för språkteori och den franska strukturalismen, bland annat Roland Barthes.

”Ja! Det var i efterordet till Ordningen som jag tog upp honom. Men allt det jag gjort; drama, prosa, poesi – allt det är

bara olika former. Det jag gjort nu är samma sak. Det är bara det självbiografiska som egentligen är nytt.”

I BLM skrev Jörgen Gassilewski att sanningen är central och viktig för dig. Men problemet med att välja biografins form blir väl just detta? I romanen skapas, eller etableras, jaget inom fiktionens ramverk. Men i biografins form finns jaget där på förhand. Läsaren vet ju vem det är som talar. Men jaget i *Natta de mina* blir ju då den Stig Larsson som medierna presenterat, inte din egen. Är inte det ett problem?

”Jo visst är det ett problem. Det är därför jag brukar undvika att ge intervjuer. Men jag tänkte att nu när jag kommer med en ny bok är det väl lika bra...”

Jag vet inte vad du tycker om ämnet men det är svårt undvika. Liksom Carina Rydberg namnger du ett flertal personer i *Natta de mina*. Hur förhåller du dig till det?

”Jag tycker att det är fel att lämna ut namn på det sätt hon gjort. Alla personer som lämnas ut och namnges i min bok är tillfrågade. Och dessutom är det offentliga personer det handlar om, och då är det en annan sak. Men visst! Det är väl mer okej att slåss med en bok än med nävarna.”

Din bok kommer kort inpå Rydbergs. Planerat, eller?

”Det är en slump. Den första delen jag skrev i boken var Hösttecken. Det var i och med den jag hittade formen, och sedan gick det fort. Jag skrev allt under en väldigt kort period. Augusti till september 1995. Jag påbörjade min bok samtidigt, eller till och med före henne.”

Och det kunde man väl nästan ana sig till. Det är klart att Stig Larsson i gammal god stil ”kör sitt eget race”.



Robert Löfgren är skribent och chefsredaktör på 24 Bilder.

PROTOTYPEN FÖR 2000-TALETS MÄNNISKA

av Pelle Snickars

om myten Chris Marker

Året är 1956. Dokumentärfilmaren Chris Marker sitter i en trästol omgiven av ett trettio-tal sibiriska kvinnor. Hans jacka är halvt uppknäppt och han verkar trivas. Marker har en filmkamera i knät och tittar mot vänster. Kvinnorna har mongoliskt utseende med höga kindben och är vackert smyckade. Kvinnan som Marker ser på – hennes ansikte är nästintill dolt av andra kvinnoansikten – har markerade ögonbryn. På fotografiet ser man att hans handflata är utsträckt mot hennes haka i en uppskattande gest. Jag får plötsligt ingivelsen att sällskapet befinner sig i en avlägsen biograf. Kanske tilltalar han henne. Aristokratiskt och något kokett tronar Marker i bildens mitt.

Det berättas att Marker under Andra Världskriget var motståndsmän i La Résistance. Kanske var det där som han av säkerhetsskäl antog pseudonymen ‘Chris Marker’. Han heter egentligen Christian François Bouche-Villeneuve. Eller så var han fallskärmsoldat i den amerikanska armén. Han kan också ha arbetet som barpianist i Montmartre. Uppgifterna går isär. Det florerar otaliga biografiska myter om denne franske särpling, och hans tidiga liv är höljt i rökridåer, inte sällan utlagda av honom själv.

Marker tycks ha börjat sin kulturella bana som skribent på *Esprit*. Här bidrog han under 1940-talet med poesi, dagspolitiska kommentarer och noveller. På baksidefiken av Markers roman *Le Cœur Net* kan man läsa att han är född vid Ile-aux-Moines. Att han älskar radio mer än litteratur, film mer än radio och musik mer än något annat. Fortsätter man bläddra i Filmhusbibliotekets tämligen osprättade exemplar får man sig till bords en historia om flygarässets Van Helsens eskapader under det gångna kriget. Flikuppgifterna om Markers födelseort stämmer naturligtvis inte överens med annan biografisk fakta, som säger att han härstammar från Neuilly-sur-Seine, en förort till Paris. Man har även speku-

erat i mer exotiska födelseplatser – Ulan Baator i Mongoliet eller arabkvarteren i Paris. Obestriddigt är att han föddes 1921. Under 1950-talet börjar Marker att arbeta med film. I Riefenstahls följd gör han ett första trevande försök om Helsingforsolympiaden 1952, betitlad *Olympia 52*. Han går i lära hos Alain Resnais, och är bland annat regiassistent på dennes koncentrationslägerskildring natt och dimma 1955. Om sin adept skall Resnais sedermera uppskattande ha sagt att ”förutom Dziga Vertov är...Marker den ende cineasten som lyckas komma fram till en sorts dokumentär dramatik som innehåller lika mycket känslor som en fiktionsfilm... Chris Marker är prototypen för 2000-talets människa: han skapar en syntes mellan lustan och plikten utan att någonsin offra det ena för det andra.”

År 1964, på ett gruppfoto från den internationella dokumentärfilmsfestivalen i Leipzig, DDR, ses Marker i högdragen pose inbegripen i ett samtal med den östtyske dokumentärfilmaren Gerhard Sheumann och dennes tjeckiske kollega Václav Taborsky. På bilden samlas en osannolik mängd välrenommerade dokumentarister: John Grierson, Alberto Cavalcanti, Richard Leacock, Joris Ivens och Santiago Alvarez. Åren innan har Marker gjort *La jetée*, stillbildsfilmen om en dödsodysé i tiden. Samt cinéma vérité betraktelsen le joli mai, om sturska parisares syn på samtida politik och förargande brödpriser. Det är en film som han i Leipzig får pris för.

Resnais lär någonstans ha påpekat ”att det finns en teori som cirkulerar och som förtjänar allvarligt övervägande ... att Marker egentligen är en varelse från en annan planet.” Annorstädes läser jag att Markers namn skulle vara en referens till genomskinliga markeringspennor – ‘magic markers’. Söker man på hans namn på Internet uppenbarar sig denna aparta



Ur Chris Markers La Jetée, 1971.

koppling. Dyliga pennor stryker över samtidigt som man ser igenom överstrykningen. Tankarna går till Markers egen (o)synliga persona, samtidigt som detta är en teknik som han alltemellanåt använt sig av i sina filmer för att framhäva olika lager i filmbildens textur.

År 1985. Marker besöker filminspelningen av Tarkovskijs offret på Gotland. En svensk fotograf tar en paparazzi-liknande bild av honom. En bjälke korsar bilden, och bakom denna tittar Marker fram med skärpt blick. Det är hans ögon man lägger märke till. Han tycks ha åldrats med vässad iakttagelseförmåga. Det existerar mycket få fotografier av Marker. I Svenska Filminstitutets bildarkiv finns bara denna bild, och jag känner endast till en handfull foton av honom.

Häri ligger den paradox som byggt upp Markers biografiska legend. Marker är en filmare som inte vill bli fotograferad och igenkänd, med alla spekulationer som detta givit upphov till.

Samtidigt har han oförtrutet sedan slutet av 1950-talet gjort filmer med sig själv som återkommande tema. *Cuba si* (1961) är en film om Markers möte med revolutionens Kuba. *Le mystère koumiko* (1965), en filmisk betraktelse över en japansk ung kvinna som Marker uppfångat i publikhavet under Tokyoolympiaden och fascinerats av. Såväl *Brev från Sibirien* (1957), *Sans soleil* (1982) som *Den siste bolsjevik* (1993) är filmer strukturerade kring imaginära brev, skrivna av ett markerskt alter ego, som delger sina personliga funderingar över sakernas tillstånd. Markers filmer är kinematografiska självporträtt. Det är den enda bilden av sig själv han visar.



Pelle Snickars är frilansjournalist och doktorand vid filmvetenskapliga institutionen i Stockholm.

MARKER OM RUM OCH TID

av Pelle Snickars

*It is not the literal past that rules us,
it is images of the past*

George Steiner

En sekvens ur den brittiska aktualitetsfilmen *Wartime London* från 1917 visar upp en engelsk soldat i mörk uniform som framför sig håller ett vitt pappersark. Tidsangivelsen ”SEPT. 26 1917” är textad på arket. Bakom soldaten står två pojkar och ytterligare en man i keps. En ålderdomlig bil passerar dem, och i bildens bakgrund skimtar Houses of Parliament. Givet bildsekvensens indexikala förhållanden råder det knappast något tvivel om att filmkameran registrerat dessa skeenden i London. Det filmiska rummet äger en autenticitet genom att vara geografiskt placerbart. Med tidpunkten är det värre. Det textade pappersarket är naturligtvis tänkt att fungera som tidsmarkör, men logiskt betraktad är denna fullständigt godtycklig. Även om det är troligt att filmsekvensen spelades in just vid angivna tidpunkt, så existerar det inget som helst bevis för att så var fallet.

Wartime London ger en indikation om att de historiska sanningar som ligger förborgade i en (aktualitets)film är tvetydiga. Mycket lite i en bild är självvident. Filmbildens behov av tolkning är ett återkommande tema i Chris Markers nydanande filmproduktion. I *Brev från Sibirien* från 1957, aktualiserar Marker denna frågeställning genom en kort bildsekvens från Jakutsk, som han upprepar tre gånger. Men med olika ideologisk förklaring. Till bilderna av en ivägående buss, i vars förgrund arbetare jämnar till en gata, påtalar en marxistiskt uttolkande Marker: ”i glad socialistisk strävan reser de sovjetiska arbetarna till jobbet samtidigt som deras kamrater bygger upp landets infrastruktur”. Till samma bilder mässar kapitalisten Marker: ”i trånga och slitna sovjetiska bussar far de stackars ofria arbetarna till sina smutsiga yrken”. Och till sist, den förment objektive Marker: ”i en buss, mindre fullproppad med folk än under rusningstid i Paris, åker människor till arbetet”. Marker är medveten om beskrivandets dilemma. Han avslutar följdriktigt bussekvensen med det avmätta påpekandet att ”objektivitet räcker inte. En promenad genom Jakutsk förklarar inte Sibirien.”

Hermeneutiska vedermödor till trots är rörliga bilder ett fantastiskt fönster ut mot historien. Icke-fiktiva filmer tillåter oss att blicka in i det förflutna på ett helt ojämförbart sätt, även om vi inte alltid förstår vad de visar upp. Markers

filmkonst speglar denna grumliga dialektik hos filmbilden; dess dokumentära tvetydighet. Å ena sidan är film en historisk källa att bokstavligen ösa information ur. Marker inleder sin film *Den siste bolsjevikern* (1993) med ovanstående Steiner-citat, som för att understryka att det främst är bilder av det förflutna som dikterar och bestämmer det. Å den andra, är film enkel att historiskt manipulera, uttolka i endera riktningen och därtill synnerligen svår att få grepp om rent kunskapsteoretiskt. Vilken historia som ligger gömd i filmbilden är ett problem som Marker ständigt återkommer till. Han lär ha frågat sig om man egentligen vet någonting om det man filmar. Filmbilder transporterar förvisso åskådaren genom tid och rum, och skapar en känsla av det förgångna. Men det skeende som uppenbarar sig på filmduken är märkligt frånvarande i sin projicerade närvaro.

Marker gör film i ljuset av en tids- och rumsproblematik. Hans kanske mest kända film *Sans soleil* från 1982 börjar med ett T S Eliot-citat: ”Eftersom jag vet att tid alltid är tid. Och plats alltid och endast plats.” I filmens inledande sekvenser uttrycker den fiktive brevskrivaren Sandor Krasna, alias Marker, en liknande förundran inför det outgrundliga hos rummet och tiden.

Han brukade skriva till mig från Afrika. Han kontrasterade afrikansk tid med europeisk, men jämförde också med asiatisk tid. Han berättade att under 1800-talet hade människan till slut förstått sig på rummet, men att den stora frågan under 1900-talet gällde samexistensen mellan olika tidskoncept. Förresten, vet du att det finns emuer på Ile-de-France?

En närbildssekvens av en emu följer. Även bildspråket rör sig med lätthet genom rum och tid. Marker klipper drastiskt vidare till en bild på en afrikansk kvinna från Bijago-öarna, följt av en längre sekvens med porslinskatter – Markers signum – från de heliga katternas tempel i Tokyo. *sans soleil* excellerar just i ett till synes oändligt turnerande av olika spatiala och temporala impressioner och frågeställningar vilka virvlar genom dess bildflöde. Rum och tid är ämnen som behandlas verbalt, samtidigt som själva filmmediet aktualiserar samma frågor genom att filmen ständigt skiftar plats och tidpunkt. För Marker är filmmediet en rums- och tidsomformande teknologi – måhända filmbilden som en tidsmaskin?

Marker beskrivs ofta som en essäistisk filmare. Det essäistiska tonfallet härrör från den speciella mixtur av triviala iakttagelser och politiska ställningstaganden som Markers filmer vinlar av. I en protestfilm från det sena 1960-talet gjord tillsammans med François Reichenbach – *La sixième face du pentagone*, handlar



Paris, 1800-talets stad ur Markers *La Jetée* 1969

det ytterst om Vietnamkravaller utanför Vita Huset, men Marker verkar mer intresserad av amerikanska ungdomars solglasögon.

Marker har som resenär och essäist en hel del gemensamt med den engelske esteten och mästerskribenten Bruce Chatwin. Likt en filmisk Chatwin företar sig Marker privata resor i rummet, vilka oundvikligen resulterar i nödvändigheten att vända tillbaks i tiden – in i det förflutna. Sans soleil är med sin nedstigning i en oförlöst skuldbelagd japansk historia den filmessäistiska motsvarigheten till Chatwins kanoniserade *In Patagonia*. Endast ett par år skiljer dessa underliga reseberättelser åt, och med Rimbaud verkar såväl Marker som Chatwin ibland vilset ha frågat sig – ‘What am I doing here?’

Sina speakertexter författar Marker i regel själv, även om han som god essäist är förtjust i att citera och referera andra. Texterna ställs samman med bildmaterial filmat på egen hand eller sådant han hittat annorstädes. Eller som i *sans soleil* fått sig tillsänt. I Markers senaste film *Level 5* (1995) utgörs en av de mer rörande scenerna av privat super 8-material härrörande från 1950-talet, som visar upp japanska föräldrar på en sorgeseglats där deras barn förolyckats under kriget. Oberoende av materialets härkomst, är det emellertid omisskänligen Markers röst som träffar åhöraren i hans filmer. I mycket personifierar han därigenom *Astrucs term caméra stylo* – filmaren med kameran som penna.

Theodor W. Adorno – denne kompromisslöse, men ack så aktuella kritiker av mediala infantiliteter – påpekar i en av sina texter i *Noten zur Literatur* att subjektivitet är essäns mest grundläggande koncept. Markers filmer är subjektiva, även om det främst är en tillbakadragen subjektivitet som kommer till uttryck i dem. Han läser till exempel aldrig sina egna berättartexter. Emellanåt tycks han dock föra ett regelrätt samtal med sina åskådare. I *Brev från Sibirien* vaskas det guld med påvert resultat. Istället för guldklimpar framträder bilder av jordigt slam – ”En besvikelse, inte sant?”, förtäljer berättarrösten.

Kanske uttrycks subjektiviteten bäst genom den lekfullhet som kännetecknar flertalet av Markers filmer. De är bitvis lättsinniga som en roman av Lars Gustafsson. I kortfilmen *Söndag i Peking* från 1956 återfinns en längre sekvens med en björn på ett zoo. Björnen är döpt till Joris Ivens – något som Marker knappast återhåller sig från att kommentera. Ett parti av *Cuba si* handlar om förberedelserna för den kubanska revolutionen i slutet av 1950-talet. En arkivsekvens visar Che Guevara och Fidel Castro bland sina män ute i bushen lagandes mat över en öppen eld. Ätandet bryts abrupt av att Marker klipper in en scen ur en förmodad kubansk spelfilm, där en girig kung med vållustig min frossar på ett kolossalt köttben.

Det subjektiva tilltalet för in ett element av lekfullhet i allvaret, som en indikation på verklighetens mer dråpliga sidor. Ibland undrar man dock om

Marker inte låter leken ta överhanden. Så till exempel i installationen *Silent Movie* från 1995, med bland annat imaginära filmaffischer över filmer som aldrig gjordes. Såsom Ernst Lubitschs adaption av Prousts *På spaning efter den tid som flytt* – ”den första filmen där textremsan fyller hela bilden”.

Trots att Marker oftast rör sig i politiskt infekterade landskap finns det alltid utrymme för en lättsinnig digression. Han reser till Kuba, Vietnam eller Israel, och rapporterar – om matlagning och djurliv. Naturligtvis lockas han av laddningen i dessa och andra politiska konflikter. Men han lär själv ha påtalat svårigheten att beskriva dessa platser annat än genom essäistiska och personliga betraktelser. Ibland stöter även denna metod på patrull. 1967 gjorde Marker en kollektivfilm om Vietnamkriget tillsammans med Jean-Luc Godard, Agnes Varda, Ivens och Resnais. Vålvilliga i sitt uppsåt gavs dock filmen titeln långt från vietnam, vilket antydde problemet att ge ens en personlig bild av Vietnamkonflikten.

Brev från Sibirien är förmodligen Markers bästa ‘dokumentärfilm’ – och om inte – så åtminstone den mest humoristiska. Fem minuter in i filmen avbryts handlingen av en animerad sekvens, där tecknade mammutar med gaffeltrucksbetar promenerar över filmduken, samtidigt som man på ljudbandet hör barnramsan: ”Les mammouths – les mammouths – de la Si-bé-rie” Längre fram i filmen berättar Marker om sibirisk renskötsel. Bilder på betande renar bryts med textskylten: ”Siberiafilm presents” – en reklamfilm för renar. Åter i animerad form förtäljer en hurtig speaker – som visar sig vara en uggle iförd T-shirt med texten ”I hate Elvis” – renens alla fördelar. Alltifrån dess möra kött till möjligheten att göra ”Horn Flakes”. I bildens bakgrund skymtar Alfred E Neumann, som också betackas i filmens eftertexter.

Trots sina fyrtio år i filmarkivens kassematter är *Brev från Sibirien* en påfallande modern film. I yvigt och friskt uppsåt gör Marker en högst egen och innovativ betraktelse av Sibirien. I blek kolorit tecknas bilden av Sovjetunionens mest mytomspunna del, och Marker förhåller sig minst sagt aningslös mot ödemarkens avgrundslika samtid. Solsjenitsyn lyser betänkligt med sin frånvaro. Till Markers försvar skall anstås att det är en film om Sibirien snarare än om CCCP.

Brev från sibirien öppnar med jungfruliga bilder av ett öde landskap. ”Jag skriver till er från det avlägsna Sibirien”, deklamerar en berättarröst – ”medan jag skriver följer blicken björkskogen.” Marker låter kameran obemärkt glida över mot en björkskog i avmätta färger. Det är en björkskog som tycks sträcka sig i all oändlighet; bilder av en björkskog man annars bara hittar hos Tarkovskij.

De inledande bilderna är också snarlika de vackraste sekvenserna ur koncentrationslägerklassikern *Natt och dimma* (1955). Vilket inte är konstigt eftersom

de bägge filmernas foto är signerat Sacha Vierny. Resnais film, där Marker är regiassistent, tycks som en visuell kommentar till Heideggers påpekande att nalkandet är närhetens väsen. I natt och dimma glider filmkameran genom tomma landskap i ett försök att kinematografera det som inte syns – men anas. Spår av denna estetik finns även i *Brev från sibirien*. Kanske kunde man säga att det är i natt och dimmas färgskiftningar, i brottytorna mellan färg och svartvitt – mellan nuet 1955 då Resnais spelar in sin film och ur det färglöst förflutna varur han hämtar sitt arkivmaterial – som de icke dokumenterade ohyggligheterna, det obeskrivbara och osynliga skymtar. Det är som om växlingen mellan olika filmmaterial ger möjlighet att sakteliga skönja en förflutenhetens topografi; en cesur ur vilken händelser som inte filmats eller fotograferats framträder. De tomma landskapen, belysta av en blek höstsol, ger såtillvida en indikation om platsens händelser över tiden och minnet av dem. Det är teman som går igen i Markers filmkorpus.

Som *Natt och dimma* liksom *Brev från Sibirien* indikerar lånar sig geografiska landskap väl till diskussioner om tid. Redan Augustinus påtalar i sina Bekännelser att det är rörelsen och förändringen i det fysiska landskapet som betingar tiden och gör denna synlig. Siegfried Kracauer använder sig av en landskapsmetaforik lånad från en av naturens främre förändringsprocesser – snöfallet – när han försöker beskriva fotografiets relation till tid och rum: ”I ett fotografi ligger en människas historia begravd som under ett snötäcke.”

Om man teoretiserar de markerska reflektionerna i *Brev från Sibirien* kunde man till äventyrs säga att film är tid förvandlad till ideologiska rum. I kraft av sin teknologi åstadkommer film en tidens spatialisering. Som dokument över landskap och platser är film – liksom fotografier – att betrakta som tidsgeografiska utsnitt av förrumsligad tid.

Tidsgeografi är ett begrepp som introducerades av den internationellt välrenommerade kulturgeografen Torsten Hägerstrand under 1970-talet. Det sägs att man vid ett tillfälle försökte göra en tidsgeografisk studie över en fotbollsmatch. Aktörernas och åskådarnas olika tids- och rumskoordinater fördes in i ett förflyttningsraster. Detta möjliggjorde en kartografisk visualisering av spelets gång. Hägerstrands tidsgeografi handlar om att beakta tidsaspekten för att nå en förståelse av rumslighet. Han talar om rummet i termer av förloppslandskap. För Hägerstrand är landskapet en projektionsskärm – måhända en tidsgeografisk filmduk – där händelsekedjor frammanas och möjligen sakteliga uppenbarar sig. Han skriver: ”Det finns ett landskap, som vi inte kan se. Ändå kan vi i vår föreställning ge det en besynnerlig realitet av ungefär samma slag som fortsättningen på ett schackspel, sedan partiet avancerat ett stycke...Det osynliga landskapet är viktigt därför att ur det fälles det materiella landskapet



Ur Cris Markers film *La Jetée* från 1981.

inom sinom tid ut, och när det ögonblicket är inne är det som regel för sent att göra något åt obehagliga överraskningar.”

Det är mindre troligt att Marker känner till Hägerstrands tidsgeografi. Markers filmografi vittnar dock om resor i rummet – från Japan till Chile – såväl som i tiden, där *La jetée* otvivelaktigt är det bästa exemplet. Om någon är Marker en tidsgeografisk filmare.

Vid sidan av *Sans soleil* torde science-fictionberättelsen *La jetée* (1962) vara den film Marker är mest känd för. Det är en film det skrivits spaltmeter om; en filmstudents våta dröm. Marker har själv betecknat sin serie av fotografier som en ciné-roman, som numer dessutom finns utgiven i bokform. Det är historien om en man stungen av en minnesbild från barndomen – *Ceci est l’histoire d’un homme marqué par une image d’enfance* – bilden av sin egen död. På grund av det intryck denna bild gjort på honom, är han förmögen att via minnet fysiskt röra sig genom rum och tid. Segrarna i det tredje världskriget – som talar tyska! – utnyttjar denna förmåga och gör honom till en budbärare i tiden.

Kanske är de finaste sekvenserna av *La jetée* de manipulerade fotografierna av Paris efter katastrofen, som Marker med sofistikerad musikalisk rytmik klipper samman. Gustave Eiffels torn är söndersprängt och staden ligger fullständigt i ruiner. Dessa bilder går fantomlikt igen i den film som Marker arbetade på samtidigt i början av 1960-talet – parisstudien *Le joli mai*. Prologen till denna sentida stadssymfoni utgörs av liknande stadsbilder som i *La jetée*, med den avgörande skillnaden att Paris inte är demolerat. Det är samma strama, nästintill asketiskt svartvita bildspråk som möter betraktaren; Paris som en abstrakt arkitektonisk-geometrisk figuration. Även tematiskt existerar det likheter. Att återvända till en plats är att konfronteras med sina minnen av densamma. För Marker är Paris platsen framför andra över tiden – återspeglad i bitterljuvt sken. Simone Signoret, som läser speakertexten, låter därför bilden av Paris och minnet av staden flyta samman:

”Man skulle vilja betrakta Paris för första gången i gryningen. Utan att förr ha sett staden, utan minnen, utan vanor. Man skulle vilja spåra upp staden som en detektiv, med ett teleskop och en mikrofon. Man skulle vilja återvända till Paris efter en lång frånvaro, för att se om samma nycklar öppnade samma dörrar, om det fortfarande fanns samma proportion av ljus till dimma, av cynism till vänlighet. Om det fortfarande fanns en uggla som satt i skymningen och en katt som bodde på en ö.”



Pelle Snickars är frilansjournalist och doktorand vid filmvetenskapliga institutet i Stockholm.

MODERNITETEN, IDENTITETEN OCH DET FRÄLSANDE BARNET

av Robert Löfgren

En betraktelse över De förlorade barnens stad

I en tid där kulturell, social och religiös sekularisering går hand i hand med en tilltagande identitetskris, blir begrepp som till exempel modernitet och identitet särskilt problematiska. En människa som lever i en sådan värld kanske också med tiden har kommit att erhålla ett speciellt sätt att se på såväl sin egen framtid som omvärldens? När jag såg paret Jeunet/Caros nya film *De förlorade barnens stad* funderade jag på huruvida den moderna människan, i jämförelse med gårdagens, förhåller sig till framtiden på ett annorlunda sätt. Jag tänkte på hur samtiden och informations-samhället kommit att färga den moderna människan. Är det kanske så att hon helt har kommit att förlora framtidstron; att det sekulariserade samhället ter sig alltför flytande och mångfacetterat? Kanske är det så att hon, å ena sidan tycks ha förlorat tron, men att hon å andra sidan arbetar på att återvinna den?

Med Jeunet/Carots nya film i åtanke skulle man kunna säga att barnen tycks vara de som har störst chans att möta och förstå det nya informations-späckade samhället. Slående är nämligen det faktum att barnen i filmen framställs som brådmogna och rationella medan de vuxna presenteras som osjälvständiga och irrationella. Vuxenvärlden i *De förlorade barnens stad* möter det nya samhället med en iögonfallande tafatthet och frustration. Människorna tycks ha förlorat kontrollen över tillvaron i stort. Den verklighet som presenteras i filmen är en verklighet som präglas av död och föruttnelse, av fallna värden och alienation. Det är en värld som fått ”slagsida”. Men ifall fiktionen tillskriver sin samtid symptom som dessa och barnen i filmen lever i och med dessa symtom; betyder det att vuxenvärlden och historien determinerat barnen till en framtid med sådana premisser? Vilken betydelse kan man i sådana fall läsa in i detta sätt att förhålla sig till oskulden, det rena och oförstörda; drag som barnet (åtminstone på en symbolisk nivå) kan sägas representera? På många sätt kan man se att filmen på ett uttalat sätt problematiserar händelser som explicit är möjliga att koppla samman med en livsstil som populärt brukar kallas konsumistisk. I *De förlorade barnens stad* är en mänsklig kropp eller ett liv inte längre värt något. Det handlar istället om makt och status, inget annat. Man konsumerar människor på

samma sätt som mat, musik eller andra nöjen. I den sociokulturella kontext som filmen måste placeras, befinner sig tecknet och dess språkliga denoteringar och konnoteringar, i centrum. Men på vilket sätt kan man se att just barnet som sådant kan kasta ett förståelsens ljus över, inte bara den diskuterade filmen utan också över vår samtida kultur i allmänhet?

*”På många sätt tror jag att vår tillvaro i slutet av det 20:e århundradet, ja hela vårt samhälle, präglas av en skräck för allvaret och hat till kvalitet. [...] Enligt min mening präglas vår tid av en utbredd och genomgripande nihilism som just innebär brist på framtidstro och förakt för moraliska värden.” (Roy Andersson i Vår tids råd - sla för allvar).*¹

Ovanstående citat kan fungera som en tankens katalysator, tillika som ytterligare en utgångspunkt för läsningen av Jeunet/Caros film. Bristande framtidstro och fallna, mer essentiellt präglade, värden och ideal är vad Roy Andersson tycks se i sin samtida kultur. Min tes är att det är möjligt att finna motsvarande fatalistiska drag i *De förlorade barnens stad*, men att dessa drag används i syfte att bejaka samtidens textuella och referentiella mångfald. Fatalism och nihilism förkroppsligas i första hand hos barnen i filmen, vilket i sig kan upplevas som en paradox. Traditionellt sett symboliserar, eller förkroppsligar, barnet nämligen alla tillvarons möjligheter. Barnet växer, är satt i ständig förändring och omvandling, sålunda kan barnet också sägas implicera en idé om framtiden och människans potentiella möjligheter. Här bör dock ett veto läggas in. Självklart beror det på i vilken kontext bilden av barnet förekommer. Ett litet barn, som förekommer i ett sammanhang, som exempelvis i den diskuterade filmen, kan lika gärna konnotera en mer fatalistiskt färgad grundton. I *De förlorade barnens stad* leker paret Jeunet/Carot uttalat med just en sådan problematik. Kanske skulle man kunna säga att den diskuterade filmen lockar fram, eller skapar, en dikotomi av begreppsparet barn/vuxen. Min tes är att barnet, inte bara i denna film utan i samhället överhuvud, symboliserar bejakandet av den moderna kulturens textuella mångfald. Barnet är det som kan möta det nya informationssamhället med öppna sinnen och dessutom dra nytta av all den kunskap som är möjlig att sila fram genom rastret av, för att låna ett begrepp från Baudrillard, ”simulacra”.² Vuxenvärlden, eller låt säga samma värld som åskådaren tillhör, är en värld som framställs som irrationell, en värld präglad av girighet, likgiltighet och dekadens. Det finns inte längre några bestående värden. Jeunet/Carot låter publiken förstå att filmens titel, liksom dess ständiga refererande, är av en dubbel ironisk natur. En kultur och ett samhälle där invånarna, kollektivet, aldrig till fullo kommit att hantera sin nya roll i det informationsteknologiska samhället, föder självklart individer som i första hand mer eller mindre desperat söker anpassa sig till de nya förhållanden som ges. Barnen är



Ur Jeunet och Caros film *De förlorade barnens stad*, 1996.

förlorare så tillvida att de föds in i en verklighet som i första hand präglas av känslökyla och frustration, men barnen är också vinnare på så sätt att de redan från början lärt sig hantera den nya verklighetens kodex. Kanske kräver en ny verklighet, eller en ny typ av samhälle, en ny modifierad kollektiv mentalitet? Att se De förlorade barnens stad som en representation av moderniteten och det postindustriella samhället i stort ter sig alltså som en mycket fruktbar utgångspunkt. En sådan läsning föder i sin tur ett krav på att söka precisera begreppet modernitet.

När Charles Baudelaire diskuterade moderniteten i diktsamlingen *Les fleurs du mal* (1861)³ presenterade han en samtida modern människa som i första hand präglades av en mångfald synintryck. Baudelaire artikulerade moderniteten som ögonblicklig, osäker och undflyende. Mediaforskaren Håkan Thörn har påpekat att två centrala teman, eller begrepp, kan sägas vara intimt sammankopplade med modernitetsbegreppet; förnuft och individualism. Moderniteten är sålunda något som kan kopplas samman med framstegstanken som sådan; tanken förstådd å ena sidan som en framåtskridande process, å andra sidan som en myt.⁴ Med ett sådant förhållningsätt kan det moderna, eller postmoderna, samhället uppfattas som en värld satt i ständig förändring och utveckling. Den moderna tidsuppfattningen har i allt högre grad kommit att ge upphov till ett uttalat framtidsorienterat förhållningsätt. Nuet har, under den postindustriella epoken, alltmer uttalat kommit att bli något som ständigt övergår i framtid, inte något förflutet. Synsättet implicerar sålunda en idé om att människan aktivt kan påverka framtiden. Denna nya tidsuppfattning är alltså intimt sammankopplad med den postkonsumistiska epok som kom att inledas i samband med andra världskrigets slut. Tidigare tänkte man i helheter, i totaliteter, nu tänker man i termer av dekonstruktion⁵ och fragmentering. Det finns inte längre någon absolut och enhetlig utopi, inget absolut slutmål, vad som däremot finns är en värld satt i ständig förändring och utveckling. Modernitetsbegreppet och allt vad detta implicerar kan på så sätt ytterligare bekräfta min syn på barnet och dess förhållande till samtiden och framtiden.

Under den postindustriella epoken, den postmoderna, har studiet av tecken och teckensystem kommit att aktualiseras i allt större utsträckning. Tecken och teckensystem förekommer i en allt större mångfald. Teckenbetydelser har kommit att relativiseras i så hög utsträckning att avkodningen av en ”text”, filmisk eller litterär, i allt högre grad direkt är beroende av mottagarens förkunskaper. Jeunet/Carot har exempelvis lånat ramhandlingen från Charles Dickens 1800-talsroman *Oliver Twist*. Kunskapen om detta påverkar förståelsen och läsningen av filmen. På så sätt kan man se att yttranden av varierade slag kan betyda olika saker för olika läsare, helt beroende på dessas förkunskaper. Filmtiteln tycks vilja påstå att

här representeras en värld där barnen är de uttalade förlorarna. De har helt förlorat sin barnsliga oskuld och har tvingats acceptera de villkor som den diegetiska världen ställt upp; vargens roll. Huvudpersonen Miette är inte mer än nio år, men trots detta framställs hon som en mycket rationell och målmedveten flicka. Samtidigt är hon medveten om att denna värld inte har någon säker framtid att erbjuda. Kanske har hon också förlikat sig med det faktum att hon fötts in i en värld där tecken och teckensystem är av en uttalat flerdubbel natur? Barnet möter en värld präglad av en betecknarnas mångfald, en värld där föränderligheten är det enda beständiga. Verkligheten består för Miette mer av en representation än av en absolut faktisk värld. Hon har förlikat sig med tanken på att språket/kunskapen direkt bestämmer förståelsen av den verklighet man lever i. Sålunda är denna barnets verklighet att likna vid ett fritt flytande rum. För henne finns inte en absolut sanning. Tvärtom lever Miette i en verklighet där sanningen direkt beror på hur mottagaren väljer att förhålla sig till densamma. Endera kan individen välja att möta verkligheten med en konservativt färgad rädsla som exempelvis Roy Andersson gör i sin bok, eller så väljer individen att möta samma verklighet med öppenhet och tillförsikt; som fallet är med Miette. Av den orsaken spelar det henne ingen större roll ifall hon lever ytterligare en dag eller ett år – hon är fullkomligt införstådd med det moderna samhällets kodsysteem och accepterar därför, utan förbehåll, de livsvillkor som samhället erbjuder. Ur den synvinkeln sätts åskådaren själv i centrum. Läsningen och förståelsen av filmen tycks helt och hållet bero på betraktaren och dennes förkunskaper men framförallt på vilket sätt åskådaren förhåller sig till omvärlden och verkligheten.

Allt sedan Thomas Kuhns och Roland Barthes⁶ banbrytande vetenskaps- och kulturteorier har en mängd kulturteoretiker förklarat den moderna människan som ”språkligt inspärrad”. Frågan är ifall man nödvändigtvis måste uppfatta henne som uttryckligen ”inspärrad” i en språkets verklighet? Kan man kanske vända på problematiken? Kanske behöver en värld där tecken och symboler ständigt omformuleras, refereras och omplaceras inte innebära att människan direkt determineras av språket och referenternas flytande natur? Kanske kan man se den moderna människans kultur som något som direkt har kommit att föda en mer påtaglig reflexivitet och vakenhet? Reflexion behöver inte innebära att yttrandenas mångfald och betecknarnas varierande referenser likställs med begrepp som ”simulerad” eller ”genomskinlig”. Bara för att tecknen och den samtida människan inte erbjuds en fast och absolut verklighet, avseende såväl språkvärld som objektsvärld, innebär det inte att hon nödvändigtvis måste alieneras från samhället och kulturen som sådana. Tomas Ziehe har påpekat detta och menar att reflexi-

vitet också innebär självreferens, d.v.s. att individen gör sig själv till föremål för reflektion.⁷ Den moderna kulturen erbjuder, som Ziehe ser det, allt bättre möjligheter för självreferens tack vare massmedierna, reklamen, filmen osv. Men man kan tänja på resonemanget en smula. Denna självreflexion tycks direkt hänga samman med bättre kommunikationer och därigenom ökade informationsflöden. Självklart har detta kommit att skapa en kulturell och social differentiering; men denna behöver inte nödvändigtvis vara klassrelaterad. I första hand handlar det om, menar jag, en kunskapsrelaterad differentiering.

Utgående från dessa tankar kan man möjligen påstå att den textuella mångfald som gör sig gällande i *De förlorade bamens stad* är en mångfald som i allra högsta grad bejakar det moderna och det självreflexiva. Kunskapen sätts i centrum. Människans möjligheter bejakas. Det handlar alltså om åskådaren själv. Genom att kameran gång på gång växlar subjekt frammanas en distanserande effekt hos denne. Det är en värld som i ena stunden är loppans och i den andra stunden hjärnans. Kameraögat tillhör hela tiden ett subjekt som det är svårt för åskådaren att identifiera sig med. Jätten One tittar på Miette med drogad blick, cykloperna ser artificiellt, och det lilla barnet förvrängt och förvridet. Genom att detta genomförs konsekvent är det bara för åskådaren att ”följa med” på en teckens, symbolernas och metaforenas resa. Åskådaren har bara att läsa, och avkoda, det som visas på duken (eller det som visas i omvärlden). Den moderna människan, inte bara den vuxna utan i synnerhet barnet, har bara att ta till sig av informationens mångfald. Ifall denna informationens mångfald inhämtas från etermedier, litteratur, eller offentliga samtal i diverse intellektuella miljöer, är av underordnad betydelse. Betydelsefullt är dock det faktum att kunskap och information hela tiden är något allstädes närvarande och aktuellt. Inte bara för den lilla människan, barnet, utan också för den stora människan, den vuxna.

Kanske är en av orsakerna till att vuxenvärlden kommit att tillskrivas egenskaper som själviskhet, främmandeskap och cynism, det faktum att människan inte riktigt varit ”mogen” för denna textuella mångfald. Det är upp till framtidens människor att hinna ikapp den nya verklighet som vuxit fram ur det samhälle där information och kommunikation kommit att bli betydelsefulla begrepp. Jürgen Habermas har påpekat att de som i första hand är rädda för den samhälleliga moderniseringen och allt vad denna innebär är de nykonservativa. Till denna grupp räknar han gängse postmoderna språkteoretiker som exempelvis Jean Baudrillard. För att kunna förlika sig med den mångfald av intryck som det postindustriella samhället erbjuder, måste man möta det med öppna sinnen. Den samhälleliga moderniseringen och mångfalden är bra, men för att kunna tillgodogöra sig alla möjligheter som

Noter

denna implicerar måste individen och kollektivet vara motiverade, möta förändringarna med acceptans. Förståelsen bildar så grunden för identiteten. Och eftersom livsvärdena är mycket komplexa och fragmenterade i det moderna samhället krävs det, som tidigare nämnt, erkännande och öppenhet. Möjligen kan man påstå att De förlorade barnens stad i första hand vänder sig till en betraktare som vågat bejaka vår tids textuella mångfald. En betraktare som tack vare denna öppenhet också bär på en potential att på ett bättre sätt förstå vår egen tid, och därigenom kanske skapa en bättre framtid. Barnet blir i detta sammanhang just en sådan betraktare, som nyfiket slukar kunskap och accepterar det faktum att språket, som all information är beroende av, per definition måste vara värderelativt, refererande och föränderligt. Sett på det viset är filmen å ena sidan en dystopi, å andra sidan ett försök att bejaka individens och människans möjligheter. Alltså är Jeunet/Carot inte de kulturkonservativa fatalister som de till en början tycktes ge sken av att vara. Tvärtom är filmen ett exempel på att de bejakar den moderna tidens mångfald. Barnet är det som uttalat bär på en potential att möta framtiden. Världen och verkligheten har styrt in på en förledande och perverterad kurs, av den orsaken måste människan anta samma förledande förhållningssätt gentemot denna värld och sin egen framtid. Men! För den samtida människan kanske det redan är för sent? Möjligen krävs det en helt ny, ren, oförstörd mentalitet för att kunna anta ett annat nytt förhållningssätt gentemot, inte bara framtiden, utan också omgivningen i största allmänhet. Det handlar om en värld där människan är satt i ett desperat sökande efter sin egen historia, sina egna förlorade myter.⁸ Människan minns, människan är nostalgisk, människan har fått problem med att hantera denna ”nya” medierade och omformulerade verklighet. Vetenskapen har gjort enorma framsteg inom de flesta områden. Men vad som också hänt är att dessa fakta blivit abstrakta fakta, människan har inte direkt tillgång till dem. En form av simulerade eller medierade bilder av verkligheten. Men likväl är dessa medierade bilder verkliga och tillhör sålunda samma verklighet. Frågan är ifall detta inte är kärnan i *De förlorade barnens stad*, att acceptera och ta denna medierade, ständigt omformulerade och referande verklighet som något självklart. I sådana fall representerar barnen i Jeunet/Carots film inte förlorarna utan vinnarna. Det är barnen som förstår och vågar. Det är barnen som har fötts in i en värld där historien, liksom myterna och omvärlden i övrigt, till stora delar tillhandahållits genom etermedierna. På så sätt uteblir den ”bittra klagan” och frappanta cynism som präglar de vuxna i filmen. Framtiden och världen tillhör morgondagens människor; vår tids barn.



Robert Löfgren är filmskribent och chefsredaktör för 24 Bilder.

1. Citatet sammanfattar på ett utmärkt sätt den värdekonservativa kulturuppfattning som är lätt att spåra hos gängse postmoderna intellektuella. En så uttalat uppgiven och negativ syn på det moderna postindustriella informationssamhället finner man i synnerhet hos de franska poststrukturalisterna, men i detta fall är det inte en fransman som står för uttalandet utan den svenske filmaren och författaren Roy Andersson. Se Vår tids rädsla för allvar, Filmkonst nr 33, 1995.
2. I detta fall kan man säga att begrepp ställs mot begrepp; modernism mot postmodernism. Postmodernismen innebär, till skillnad från modernismen som strävade efter tänkande i helheter, ett tänkande som handlar om att bryta sönder och montera ned modernismens totaliteter. Det finns nu inte längre något gemensamt och övergripande. Baudrillard menar att verkligheten i denna postmoderna värld skapas av medierna i en ständigt accelerande takt. Alltså tillhandahålls, genom medierna, slutligen inte mer än en skenbild (simulacrum) av verkligheten. En verklighet som blivit helt lösryckt från historien och sina ursprungliga referenter. Verkligheten består då inte av mer än denna mångfald av simulacra. Jean Baudrillard, Simulations, (1981) eng. övers. (1983).
3. Kom ursprungligen ut 1857, fyra år senare i en reviderad upplaga med ett tillägg på ytterligare ett antal texter. Ett urval finns att läsa på svenska: Det ondas blommor, (1986).

4. Se Håkan Thörn, ”Vad är det moderna?”, Häftet för kritiska studier, nr. 4 1992.
5. Termen ”déconstruction” användes för första gången av Jaques Derrida. Men kom att tillskrivas en mer essentiell betydelse under åttiotalet då amerikanska teoretiker upptäckte honom och preciserade begreppet mer exakt. Mer om detta i David harvey, The Condition of Postmodernity (1989).
6. Se i synnerhet Thomas S. Kuhns The Structure of Scientific revolutions, (1962), som kom att förändra synen på den vetenskapliga utvecklingens historia och framtid. Liksom Roland Barthes gjorde i sin Elements of Semiology (1964) så tog Kuhn starkt intryck av Ferdinand Saussures språkteorier som formulerades i början av 1900-talet. Den stora skillnaden för Kuhns och Barthes vidkommande var att de såg utvecklingen av vetenskap respektive språk som något satt i ständig förändring och utveckling. Det handlar om en ständigt pågående process.
7. Se Thomas Ziehe, Inför avmystifieringen av världen. Ungdom och kulturell modernisering i Postmoderna tider red. Löfgren/Molander, (1986).
8. Det finns ett stort antal psykoanalytiker och sociologer som diskuterat myternas betydelse i det moderna samhället. En av dom är Rollo May se t.ex. The Cry For Myth, (1991).

FILM ÄR MAGI OCH VERKLIGHETSFLYKT

av Eva Löfroth

Chris Anthony; på jakt efter estetiken som försvann

För de flesta av oss var Chris Anthony en helt okänt figur som vann Stockholms filmfestivals kortfilmspris en kilometer film i höstas. Snart visades hans Förbjuden frukt på TV och sågs då av en mycket stor publik. En film där det estetiska tillskrivs stort egenvärde. Chris Anthony tillhör den intressanta grupp oberoende filmare som vuxit fram i samband med Reactions Pictures intåg på den svenska filmproducent sidan. En grupp som hittills främst förknippats med Daniel Fridell, men det finns flera. Chris Anthony är en av dem. Eva Löfroth har träffat honom för att tala om film, etik och etik.

Chris vann en kilometer film på Stockholms Filmfestival 1997 för sin film *Förbjuden frukt*. Han är kompis med gänget bakom det olycksdrabbade Reaction Pictures, ett produktionsbolag som nyligen gick i konkurs. Men vem Chris Anthony är egentligen? Vid en sökning på internet dyker hans namn upp i de mest skilda sammanhang. Han verkar vara en upptagen kille. Chris Anthony är professor i biokemi, han är republikansk kongressman i Connecticut, och dessutom porrskådis i gayfilmer som exempelvis *Hot Firemen*. Allt enligt internet. När jag visar honom resultaten av min research brister han ut i gapskratt.

–Är det sant? ha ha ha...

Riktigt så splittrad är han inte. Det finns tydligen flera “Chris Anthony“.

Den Chris Anthony som gjorde *Förbjuden frukt* föddes i Stockholm 1970. Han är amerikansk medborgare. Mamman är svenska och pappan amerikan med italienskt påbrå. Anthony fyllde sitt första år i Marocko, bodde sedan i USA en tid och återvände till Stockholm vid tolv års ålder. Runt 1990 gick han ett år på Stockholms filmskola. Eftersom han redan hade en viss erfarenhet av film, fick han hoppa över den första av filmskolans tre terminer. Det är hans filmutbildning, men dessförinnan hade han jobbat som stillbildsfotograf världen om. Han arbetade med musik och bild; skivomslag och porträttbilder. Det mesta gjordes under 1980-talet och huvudsakligen plåtade han

utländska band såsom Kiss, Duran Duran, Robert Plant, med flera.

Numera vill han helst slippa stå bakom kameran, men musik och bild är ett ämne som fortfarande upptar Anthonys tid. Han har producerat Regina Lunds musikvideor, som spelades in i Marocko och Paris i början av februari. Mr Jones och Silent Green heter låtarna och handlar om mer eller mindre mörka kärlekshistorier. Jag träffade honom på Sturehof strax innan han reste iväg och han såg med spänning fram emot utlandsviselsen.

–I Marocko ska jag passa på att dricka mintté på La Place d’Orson Welles, säger Anthony. Vi ska nämligen spela in videon till Silent Green i samma by som Orson Welles filmade Othello.

Manus och regi är vad han koncentrerar sig på, även om han är mycket involverad i fotoprocessen. Estetiken är väldigt viktig för Chris Anthony och han lägger ner många timmar på bildkomposition och scenografi. Men samtidigt som det visuella är betydelsefullt vill han inte låta det ta över.

–Manuset är det absolut viktigaste i en film, men det svåraste också, att få till ett bra manus alltså. Att skriva ett manus är inte svårt, tycker Anthony, som anser att filmens kvalitet till 90 procent hänger på manuset.

Förbjuden frukt handlar om en kvinna med bananfobi och ingår i skräckfilmsserien *Chock* som visades på TV i höstas. Reaction Pictures producerade serien som presenteras av Ernst-Hugo Järegård. *Förbjuden frukt*, liksom alla andra avsnitt i *Chock*, bygger på en folklig skräna av typen “råttan i pizzen“. När Anthony skulle skriva manuset fick han två meningar att utgå från: “En tjej har bananfobi. Hon går till en psykolog för att bli botad.“

–Någonting åt det hållet var det iallafall, säger han. Jag tyckte att det lät kul, mer som en komedi än en skräckfilm.

Att en orm kan penetrera en banan och lägga ägg däri vilket sker i *Förbjuden frukt*, har förmodligen aldrig hänt i verkligheten. Chris Anthony berättar att det däremot har funnits spind-

lar, ormägg och ormar i fruktlårarna som har följt med till Europa och kanske ända in i affärernas fruktdiskar. Personligen hade han aldrig hört talas om den skränan innan TV-serien skulle göras.

I *Förbjuden frukt* blandas drömmar och hallucinationer med den fiktiva verkligheten. Gränserna suddas ut. Panikartad skräck inför bananer, eller är det kanske ormar, övergår i lustfyllt beroende. Bananer och ormar; kärlekstriangeln mellan bananarbetaren, kvinnan och psykologen; otaliga symboler förekommer i filmen vilka hade fått Sigmund Freud att vrida sina händer av pur förtjusning.

–Det är lite kul att det finns så mycket att spekulera kring, säger Chris Anthony. Jag tror att *Förbjuden frukt* faktiskt blev en komedi också. För många är den ju rätt kuslig, med ormarna och den konstiga psykologkaraktären. Men jag ser den mer som en svart komedi.

Varje avsnitt i Chockserien inleds engagerat och oroväckande av Ernst-Hugo Järegård. Att just han skulle presentera programmen var bestämt för länge sedan. Det var det första elementet i hela Chockpaketet, berättar Anthony, som tror att Reaction Pictures sålde in serien till TV just på grund av Järegårds medverkan. Själv träffade Chris Anthony honom aldrig utan produktionsbolaget stod för samarbetet. Mårten Skogman skrev manuset och sedan har Järegård bearbetat det.

–Man kan väl säga att Ernst-Hugo har regisserat sig själv. Jag begriper precis ingenting av det han säger i de där presentationerna, säger Anthony. Jag fattar faktiskt inte ett ord.

Förbjuden frukt producerades av Peter Carriers, Spartacus Olsson och Sanna Johnsson på Reaction Pictures AB. Bolaget är kanske främst förknippat med Daniel Fridells filmer *Sökarna*, *30 november* och *Under ytan*, filmer som har väckt stora rubriker delvis på grund av Fridells kriminella kontakter. Att Liam Norberg skulle få permission från fängelset (dömd för väpnat rån) för att medverka i *Under ytan*, var ett av många kontroversiella ämnen. I *Film & TV*, nr 3 1997 kallar Elisabet Sörensson produktionsbolaget för ett skämt, ett kompispäng som tror att filminspelning är en lek.

Chock och *Under ytan* spelades in under ett överhängande konkurshot. Konkursen kunde emellertid uppskjutas med hjälp av ekonomiskt stöd från filminstitutet. Man räknade med att filmerna kunde ge bolaget intäkter, förutsatt att de färdigställdes. Så Reaction Pictures fortsatte sin färd över ravinens brant. Nu har bolaget gått i konkurs. Fridells film *Under ytan* översteg budgeten katastrofalt och det ryktas om oegentligheter under

inspelningen. Sörensson skriver: “Det handlar om skådespelare som fått sparken under pågående inspelning, det handlar om nattlig telefonterror, lögner, obetalda löner och fakturor.“

Chris Anthony vill helst inte prata om det här, det handlar om hans kompisar. Han har jobbat ihop med flera av dem, även litegrand med manus till *Under ytan*. Själv är han inte drabbad eftersom han inte var knuten till bolaget mer än vad gäller Chockproduktionen. Däremot tycker han att det är tråkigt med konkursen, för sina vänners skull.

–Det är så många grejer som gjorde att det där gick åt helvete. Det är inte en persons fel, säger han. Jag tror att det största problemet var att de var för optimistiska på Reaction Pictures. De hade två stora projekt under 1997, *Chock* och *Under Ytan*. Det är mycket för ett litet produktionsbolag, bara *Chock* är som två långfilmer.

–De hade bara, vad vet jag, 60-70 procent av de pengar som behövdes, men trodde ändå att det skulle ordna sig på något sätt. Fast det gjorde inte det.

Han vann priset för bästa kortfilm på Stockholms Filmfestival 1997, men redan 1996 var hans film nominerad. Den gången hette filmen inte *Förbjuden frukt*, utan *EVO*, en förkortning av evolution. *EVO* var Chris Anthonys första riktiga film efter några andra kortfilmsprojekt, som aldrig blev färdiga. Den handlar om människan bristfälliga utveckling under ungefär 15 000 års tid, och behandlar sex till sju olika epoker. Allt utspelar sig i ett stort ökenlandskap i Utah i USA där filmen också spelades in och detta hinner Anthony med på bara fjorton minuter. *EVO* har visats på några filmfestivaler och går nu på Canal+ i sju länder. (För den som är intresserad kan man se några scener ur filmen på internet: <http://www.wognum-art.se/evo.html>)

Den kilometer film som han vann vet han ännu inte vad den ska användas till. Chris Anthony har ett par idéer, men inget som är helt klart.

–Jag hade tänkt göra en dokumentär om två porrkådespelerskor i Los Angeles, en playgirlstjärna och en nykomling, och parallellklippa mellan dem under ett par dagar för att skildra deras olika erfarenheter av branschen. Men nu har jag lagt ner den idén. Det har i olika skepnader gjorts förut, och jag tror inte att jag vill fördjupa mig i porrbranschen på det sättet. Det finns bättre saker att göra.

För ett år sedan gjorde han research om porrbranschen, i Los Angeles och Las Vegas. Det var så han kom in på den idén och han har inte helt lämnat ämnet som filmunderlag. Istället för dokumentären har han skrivit ett långfilmsmanus, en kärleksko-

medi som utspelar sig i porrbranschen. Han har redan hittat en producent, Lars Jönsson på Memphis film. Anthony vet inte när filmen kan bli verklighet, men det är möjligt att det blir hans första långfilm.

Slående är hur ofta Chris Anthony säger “det är jävligt roligt“, eller “det är klart att det går“. Han verkar vara optimist, förklädd i svarta kläder sänar som på en röd sammetsscarves, positivt inställd till det mesta. Full av självförtroende men ändå inte kaxig. Han gestikulerar vilt med båda händerna när han talar om alla möjligheter som finns, både när det gäller att göra långfilm, och att lyckas spela in pengar på den.

–Gör man ett kanonbra manus och försöker se till att filmen är möjlig att exportera, så är det klart att det måste gå, säger han. Även om det tar flera år, så tror jag att den filmen kommer att göras. Själv har jag inte bråttom. Jag är inte intresserad av att göra en långfilm bara för att göra en långfilm. Det här manuset har skrivits om och kommer att skrivas om många gånger till.

Vad det gäller inspiration så hämtar Chris Anthony lika mycket från musik som från film och till en viss gräns även från konstnärer, fotografer och författare.

–Jag skulle inte ta någon som Billy Wilder eller Martin Scorsese och höja dem över Miles Davis för jag inspireras lika mycket av honom, säger Chris Anthony och nämner även Terry Gilliam, David Lynch, Eddie van Halen, och Frank Sinatra som influensällor.

Hans fotobakgrund är viktig för filmskapandet. Det märker man i den visuella stil som återfinns både i *Förbjuden frukt* och *EVO*. Det är ursnyggt, och man förstår att estetiken är viktig för Anthony. Själv är han lite kluven inför att utveckla en egen stil.

–Det där är svårt, säger han och tystnar. Det är bra om jag utvecklar en stil för att det kommer från mig, för att det är ärligt. Det är just det här jag vill göra och då är det rätt naturligt att det blir på ett visst sätt som folk kanske känner igen. Men att gå in för att skapa en egen stil, att ha en signatur bara för sakens skull, det skiter jag fullständigt i. Det kan ju bara komma i vägen.

–Film är magi och till en viss del eskapism. När den är som bäst reser sig håret på armarna och jag bara gapar, säger Chris Anthony. När jag ser på film alltså, fortsätter han, för när man gör film är det bara i vissa ögonblick man själv reser bort.

Att spela in film ser han som hård verklighet, där en så liten sak som att kaffet inte är gott kan påverka en dags arbete. Som regissör försöker Anthony att även ha koll på de små detaljerna, så att allt blir så perfekt som möjligt. Han menar att det är så

många tusentals banala saker som påverkar om filmen blir bra. Någon glamour är det inte fråga om.

–Jag vill beröra folk på samma sätt som jag vill bli berörd när jag ser på film. Jag vill skapa en helt annorlunda värld som folk kan flyga iväg till, bort från denna verklighet. Jag är intresserad av att sätta någon på ett plan till en helt ny destination, till en annan ort.

–Men samtidigt, säger han och tystnar en stund, samtidigt måste de kunna känna igen sig. Det är det som är utmaningen. Att bygga upp en totalt surrealistisk miljö är inte svårt, men att ändå behålla det mänskliga, det är kruxet.

Hans mål är att få biopublikens hår att resa sig. Man kan rysa av tusentals olika anledningar, av rädsla eller helt enkelt av extas. Blade Runner, regisserad av Ridley Scott, är en film som Anthony själv finner hårresande. När Roy Batty ensam går in i hissen, efter att ha mördat Tyrell och J F Sebastian, är han på något sätt helt konfunderad över vad han har gjort.

–Då har han en särskild blick. Han gör något med ansiktet som jag inte begriper var det kommer ifrån. Det får mig att rysa. Inte mordet och allt det andra. Våldet, när han sticker ut ögonen, det bryr jag mig inte om. Men ansiktsuttrycket efteråt är fulländat. Just det där lilla uttrycket på kanske tre sekunder. Det har jag sett säkert hundra gånger och när jag bara tänker på det..., säger Anthony och drar handen längs ena armen för att visa hur håret står upp.

–Det är sådana små ögonblick som gör det hela värt någon-ting, fortsätter han, både att se på och göra film.

Den magin är Chris Anthony är ute efter i sitt filmskapande. Han tycker att *Blade Runner* fortfarande är oslagbar rent visuellt, men särskilt vad gäller karaktärerna och dialogen.

–Visst finns det futuristiska inslag i filmen, men den har så mycket annat, så mycket mänsklighet. Det är rätt otroligt med tanke på att de flesta karaktärerna inte ens är människor.

Anthony tycker att *Blade Runner* lyckas transcendera genregränserna, och menar att det just är mänskligheten som möjliggör igenkännandet i filmen och därmed också magin.

–Därför är *Blade Runner* ingen science fiction för mig, säger han medan han tänder en cigarett. Den är ett drama.

Sverige är ett litet land och det finns inte så mycket pengar att tjäna in. Chris Anthony tycker ändå att det går att leva på film. Det statliga filmstödet är någonting helt fantastiskt, menar han.

–Många klagar på bidragen. Men någon motsvarighet till den mängd skattepengar de sprider ut här finns knappast i något annat land. Visst kan man ibland ifrågasätta hur pengarna förde-

las, men hur man än gör kommer det ju alltid att finnas någon som är missnöjd. Jag har fått både avslag och pengar därigenom.

Han har en del olika projekt på gång, som tillsammans med filmerna utgör hans inkomstkällor. Förutom musikvideor har han även arbetat med Wegelius, produktionsbolaget där Magnus Carlsson (den tecknade figuren Robin's skapare) gör sina filmer. Chris Anthony jobbade med röstregin, det som görs innan animationen, till Magnus Carlssons nya serie *Three friends and Jerry*, 40 avsnitt har spelats in för den brittiska kabelkanalen Nickelodeon.

Chris Anthony funderar också på att göra en film som handlar om Sverige, skriven på engelska, med utländska skådespelare. Han tror att det är bra att se till att filmen kan exporteras, med tanke på den svenska publikens ringa omfattning. Eftersom hans modersmål är engelska tycker han att han har vissa fördelar där. Anthony skriver det mesta på engelska.

Risken är väl bara att han exporterar sig själv också. För även om han ser sin engelsktalande identitet som en möjlighet, tror han också att den i viss mån begränsar honom och vad han kan göra i Sverige. Anthony anser att vissa typer av berättelser helt enkelt inte kan utspela sig i Sverige, och inte heller kan allting översättas till svenska. Han tänker ju på engelska.

–Sverige är för neutralt, säger han. Svensk film är också där-efter. Det är kammarspel, dramer och tunga psykologiska spel. Svensk film är Bergman och Widerberg helt enkelt. Visst kan man försöka bryta den traditionen, men jag tror inte att jag är den som ska göra det. Så bekant är jag inte med Sverige.

Det är inte bara filmmässigt som han tycker att Sverige är för neutralt. Chris Anthony trivs inte. Sverige är för kyligt och reserverat. Han är rotlös, både svensk och amerikan, men samtidigt känner han sig inte riktigt som någotdera. Hans far bor i USA, hans mor och syster i Sverige, och själv skulle han helst vilja bo på landet i Mexico eller Afrika, kanske. Han påstår att han ska dra härifrån så fort han kan.

–Jag har ingen aning om hur länge jag kommer att vara kvar här, säger han allvarligt. Jag har absolut ingen lust att stanna i Sverige, absolut inte.



Eva Löfroth läser vetenskapsjournalistik vid Umeå Universitet och har tidigare läst filmvetenskap vid Stockholms Universitet.

Ögats historia

George Bataille läst av Niclas Olaison

När man får Vertigo förlags nytgåva av Ögats historia i sin hand drabbas man omedelbart av blicken från ett öga som stirrar ut på en ur en öppen fitta. Det är en anslående bild, som sammanfattar inte bara Ögats historia, utan även Madame Edwarda, den andra kortroman av Bataille som Vertigo valt att ge ut tillsammans med denna. De två romanerna kom ut vid skilda tidpunkter och under skilda pseudonymer, men de förenas av ett gemensamt tema, sexualiteten som en väg till det sublima, det som på ett skrämmande sätt överstiger mänsklig fattningsförmåga.

Bokens inledningsmening: ”Jag växte upp ensam, och så långt jag kan minnas var jag ängslig inför det sexuella,” bildar ledmotivet till hela Ögats historia. Denna ursprungliga ängslan växer under romanens lopp till en bävan inför universum. ”För andra verkar universum anständigt,” skriver Bataille. ”Det verkar anständigt för

anständiga människor därför att deras ögon är kastrerade. Därför fruktar de det obscena.” Men för Bataille är det obscena tvärtom kungsvägen till det sublima.

Ögats historia är historien om en konfrontation med universtum, om ett möte med det sublima och därmed både rusande och skräckfyllda.

Det sexuella bildar för romanens personer ingången till det sublima, till tillvarons skrämmande völdighet. Därför sker de rituella sexscenerna inte under lössläpethet eller munterhet, utan under ett slags kuslig värdighet.

Endast i berättelsens slutscen tippar skildringen mot det pornografiska, då huvudpersonerna ådagalägger en närmast skrämmande skadeglädje när de i Spanien skändar och lustmördar en präst, som representerar den katolska kyrkan, den stora konkurrenten om vägen till det sublima, till transcendensen.

Ögats historia är ingen utvecklingsroman. Den är inte historien om ögats utveckling, utan bara historien om vad som händer det, vad det utsätts för. Själva titeln Ögats historia (L’histoire de l’œil) erinrar om Historien om O (Histoire d’O) där en namnlös kvinna, betecknad enbart med bokstaven O, hänger sig åt att sexuellt skändas av sin fästman och dennes vänner.

Även själva bokstaven O erinrar om ett ägg, ett öga eller kanske en testikel.

Liksom O förvandlas ögat (och dess ställföreträdare ett ägg, en testikel, en skål med mjölk) i romanen till ett objekt, till en klump av kött som utsätts för en serie utstuderade skändningar, men behåller samtidigt en kuslig form av värdighet.

Ögat framträder alltså i romanen som ett ting, ett ting som representeras av andra liknande ting, ägg och tjurtestiklar, som alla är vita, ovala, levande ting. Ögats, äggets och testikelns närmast talesättslika ömtålighet och sårbarhet erinrar om livets bräcklighet, som blir tydlig när tjurfäktaren får sitt öga stängt ur skallen av tjuren, vars testiklar strax därefter serveras bokens hjältninna Simone på ett fat.

Trots de många utstuderade sexscenerna är Ögats historia ingen pornografisk roman. Bataille vänder nämligen på pornografins grundförutsättning. I Ögats historia har ögat och fittan skiftat roller: ögat blir objekt och fittan subjekt, och detta på ett tämligen våldsamt sätt, alltifrån öppningsscenen där Simone sätter sig i en tallrik mjölk och med sitt kön spräcker den vita rundeln till den kulminerande slutscenen där Simone för in ett nyss utskuret öga i sitt sköte och urinerar på det.

Bataille har i ett kommenterande slutkapitel förklarat sin egen fascination för ögat, särskilt i kombination med urin. Det härrör sig från hans tidiga barndom då hans syfilitiske, blinde och så småningom vansinnige far bara bristfälligt

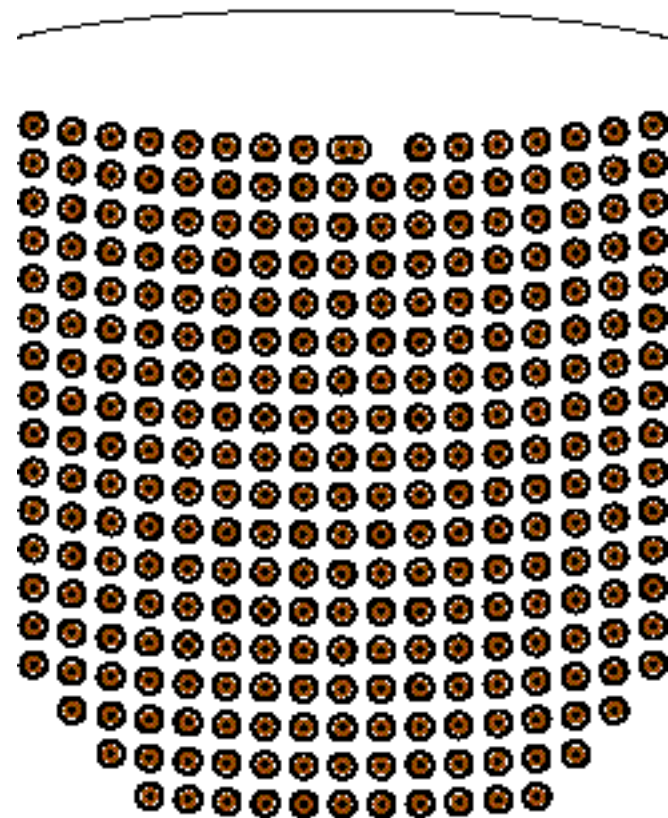
skyld urinerade inför honom, medan de oseende ögonen vände sig inåt och blottade ögonvorna. Fadern blir till slut ett levande monument över död, förnedring och förruttnelse, precis som prästen i romanens slutscen manifesterar en andlig förruttnelse. Även faderns öga förkroppsligar bilden av ögat som ett öppet sår, fast i detta fall ett inre frätande sår.

Om Ögats historia handlar om det oseende ögat, handlar Madame Edwarda å sin sida om den seende fittan. Madame Edwarda, en prostituerad, är naken redan när berättarjaget får syn på henne, men hennes nakenhet banaliseras av bordellmiljön. Först när hon blottar sitt kön för jaget öppnar det sig som ett öga och betraktar honom. Benämningen ”det levande såret” alluderar på Kristi sår, och Madame Edwarda förklarar sig upprepade gånger vara Gud. Hennes kön blir ett sår, ett öga, en öppning mellan det mänskliga och det gudomliga. Gud möter människan genom sitt sår.

Även Oidipus’ ögon är två gapande sår när han i slutscenen i Kung Oidipus framträder för publiken ”med blodsköljt ansikte”. Han har lärt sig se först när hans ögon förvandlats till sår, och vad han då ser är inte så mycket sitt brott som den vederstygglighet som ligger till grund för hans existens, och om man ska tro Bataille, allas vår existens.



Niclas Olaison läser vid Stockholms Universitet och har tidigare läst vid Journalisthögskolan i Göteborg. Han har i dagarna kommit ut med en bok om fransk filosofi i Sverige sedan 60-talet.



POPCORN FILMFESTIVAL