



DEN HÄR SAMLINGEN ÄR AV EHAB ALJABY, GERT ASPELIN, BIANCA MARIA BARMEN, AXEL BERGER, NINA BONDESON, KALLE BROLIN, KIRA CARPELAN, MALTE CONRAD, PETER DÄCKE, MARTIN DAHLQVIST, ANNIKA ERIKSSON, PATRIK ERIKSSON, CHRISTINA ERMAN WIDERBERG, ERIK HEMMENDORFF, LISA JEANNIN, DAN JÖNSSON, TAMARA DE LAVAL, JOHANNE LYKKEHOLM, SZILVIA MOLNAR, KRISTINA MÜNTZING, VANJA SANDELL BILLSTRÖM, ROLF SCHUURMANS, ANNIKA SVENBRÖ, CARL-HENRIK SVENSTEDT, ISABEL THESELIUS, MIM TOSTING, BENJAMIN WAGNER, JOEL WIDERBERG, DAVID ZIMMERMAN

FILMÖGON SKA VARA EN MÖJLIGHET FÖR ALLA ATT DISKUTERA FILM. UPPLÄGGET FÖR FILMÖGON GRUNDAR SIG I DELTAGANDE. DET INNEBÄR, ATT INNEHÅLLET BYGGER PÅ INSKICKADE BIDRAG, DÄR DE MEDVERKANDE BESTÄMMER FORM OCH ÄMNE.

MEÐ DEN HÄR FÖRSTA SAMLINGEN AV BIDRAG, VÄLJER VI ATT PRESENTERA FILMÖGONS IDÉ I KONTEXT AV EN FILMTIDSKRIFT. BIDRAGEN REALISERAR DEN FÖRSTA TANKEN, FILMÖGON SOM ETT FÖRSÖK ATT HITTA NYA SÄTT ATT STARTA SAMTAL OM FILM, ÖPPNA UPP NYA SPRÅK OCH BELYSA MELLANRUMMET.

DET HÄR SKULLE INTE VARA MÖJLIGT UTAN KHALED I MARRAKECH, PETER FÖR DU LÅNADE UT KOPiatorn, FARSTÅ CENTRUM FÖR PAPPRET, ALICE FÖR DU HJÄLPTE OSS MED LAYOUTEN, MÁRCIO MATOS FÖR LOGGAN, YASMINE FÖR DINA FORMULERINGAR, ASTRID OCH DAVID, JOSEPH FÖR DU VISAR VÄGEN, GEORG FÖR VI INTEHETER KP, MARTIN OCH STEFAN FÖR DEN FÖRSTA KRITISKA BLICKEN, JEPPE FÖR GEYRHALTERS CITAT "BE YOURSELF, BUT THAT IS THE LESSON FOR THE WHOLE LIFE; FOLLOW YOUR VISION AND STAY STURBORN", MÅNS FÖR SAMTALET, MYNTATEET OCH CROISSANTEN, KEREN FÖR DU TOG DIS TIDEN ATT PRATA MED OSS, PATRICK FÖR DEN SISTA BEKRÄFTELSEN, OMER I KÖPENHAMN, JOHN FÖR KNUFFEN I RYGGEN OCH INTE KÄPPEN I HJULET, PETER FÖR ALLA DINA SANNINGAR, CARL FÖR DET GAMLA KYLSKÅPSLAGRET, JOEL, SVANTE HENRIK OCH SIMON FÖR NI GJORDE SÅ DET BLEV PÅ RIKTIGT, ABDERRAHMAN OCH JOSEFIN OCH AMINA, BJARKE FÖR ATT DU HJÄLPTE OSS FORMULERA VÅRA TANKAR, ANGE FÖR PRUMENADEN, MAJABAE, TRIS FÖR DU VISADE ATT DET VAR MÖJLIGT, KLARA, AUBREY OCH ERNST FÖR ATT VI KLARADE DET.

AZ & AS

När nya vågen kom och hur vi dök in i den

Gert Aspelin

Åren runt 1960 producerades många filmer som idag anses vara viktiga riktmärken i filmhistorien. Jean-Luc Godard debuterade som långfilmsregissör 1959 med *Till sista andetaget* liksom också François Truffault (*De 400 slagen*). 1960 gjorde Luchino Visconti *Rocco och hans bröder* och Federico Fellini *Ljuva Livet*. Två år senare kom 8½. Michelangelo Antonioni fullbordade sin triptyk *Äventyret, Natten och Feber* mellan 1960 och 1962. Fransk och italiensk film var tongivande inom kvalitetsfilmen, men även i USA fanns en rörelse mot ett friare formspråk: John Cassavetes *Skuggor på Manhattan* vann kritikernas pris i Venedig 1960. *Pull My Daisy* (1959), Robert Franks och Alfred Leslies kortfilm med Jack Kerouacs berättarröst visades på Moderna Museet 1962. Andra minnesvärda filmupplevelser från tiden var Akira Kurosawas *Yojimbo* (1961), Luis Buñuels *Viridiana* (1961) och *Mordängeln* (1962). Uppräkningen skulle kunna bli mycket lång. Huston, Ford, Germi, Polanski, inte att förglömma Ingmar Bergman, som i dessa år arbetade med sin trilogi Såsom i en spegel, *Nattvardsgästerna* och *Tystnaden*. Också Hollywood producerade starka kort: Billy Wilders *I hetaste laget* kom 1959 och Alfred Hitchcocks *Psycho* 1960.

Jag fyllde sexton år 1960 och var sedan något år uppfylld av ett häftigt engagemang för den moderna bildkonsten. Att då också få möta filmberättelser av denna dignitet var drabbande. Nya vågens filmer signalerade uppbrott, förändring, liksom jazzen, poesin. Allt hängde ihop. Det kändes som jag kommit med i en befrielserörelse.

Jag hade fördelen av att växa upp i Lund, en stad som efter den tidens mått ägde en väl utbyggd kulturell infrastruktur. Lund var en bra biostad – alla de ovan uppräknade *auteur* filmerna kom till staden, inte långt efter att de haft världspremiär. Den kvalitetsfilm som köptes in för svensk distribution passerade någon av stadens biografer. I minnet lyser namnen i neon: Skandia, Reflex, Aveny, Palladium, Saga och Regina. Studenternas filmstudio fyllde på med visning av klassikerna och många gamla surrealistiska avantgardefilmer visades på Arkivmuseet, i rispiga och snöiga kopior. Redan innan jag fyllt tjugo kände jag mig som en erfaren cineast.

I min närmaste vänkrets fanns en väldig aptit på kultur i alla dess former och vi stimulerade varandra till att fördjupa våra kunskaper. Många av oss ville bli – och blev också yrkesverksamma inom fältet. Göran Stangertz var barndomskamrat och vi

hade varit på bio ihop sedan 1954, då vi började se matinéföreställningar med *Hopalong Cassidy* och *Lassie* – för att sedan själva iscensätta äventyren i våra lekar. Bruno Karlsson träffade jag på gymnasiet och samtalen kretsade kring bildkonst, jazz och beatpoesi. Han lärde mig mycket. Ola Billgren kom från Löderup till Lund och bodde när vi möttes 1962 vid Clemenstorget hos en kamrat, Kjell Johansson. Ola hade då redan debuterat på Lilla Konstsalongen i Malmö och var i stark utveckling. Hans yngre bror Jean spelade piano och ville bli konsertpianist. Ola, Bruno och jag delade åren 1962-63 ateljé uppe på Katedralskolans vind.

Film var viktigt. Vi såg det mesta av repertoaren, ibland flera föreställningar av samma film. Det gällde att passa på. Efter en vecka var filmen försvunnen. Villkoren var annorlunda på den tiden. *Film var bio*. Vi var medvetna om att det också fanns en alternativ produktion, avantgardefilmer av Peter Weiss snitt hade t ex. visats på Arkivmuseet, men den formen intresserade inte lika mycket. Det vi såg på *Aveny* i det ordinarie filmutbudet verkade ofta minst lika experimentellt, och kunde (åtminstone i Lund) fylla en salong. Att en kommersiell producent satsade på en film som berättar en hopplös historia om omöjlig kärlek mellan en snuvig präst och en lärarinna med svåra eksem kan idag verka vara en gåta. Men då fanns det plats för många olika sorters filmuttryck, den amerikanska dramaturgin hade ännu inte till fullo erövrat mediet.

Innan de digitala kanalerna börjat strömma levde vi i ett mycket begränsat informationsflöde. Tidskriften Chaplin hade visserligen omsorgsfulla index med de viktigaste regissörernas alla filmer, men vad hjälpte det om det inte fanns en chans att få se dem? Ofta fick brist på information överbryggas med rena fantasier. En svartvit reproduktion i någon obskyr tidskrift kunde med lite inbillningskraft bli en filmupplevelse. Innan Antonioni spelat in *Äventyret* hade han regisserat *Skriet*; fotot i filmtidningen hade ett starkt sug. ”En mer traditionellt neorealistisk film, men intressant”, sa Ola Billgren som sett den i Köpenhamn där han hade sin mors släkt. Jag blev grön av avund: ”ska nog kunna se den i Paris på cinemateket i sommar”. Att resa till Paris var en önskedröm som för mig uppfylldes vid tre tillfällen dessa år. Här befann man sig mitt i hjärtat av det moderna. Att komma bildkonsten in på livet var nummer ett. Men nummer två – det var att sitta i biografmörkret och röka caporalcigaretter.

Den fransk/italienska kulturmiljön vi beundrade och ville bli delaktiga av var omsvept av en skimrande aura, men – kruxet var att ingen av oss riktigt behärskade språken. Ola, som varit med sin far på flera spanska resor, hade snappat upp en hel del och visade betydande förmåga till spansk konversation när en av hans andalusiska

vänner kom på besök. Det imponerade, men för mer avancerade texter var vi alla beroende av svensk översättning och för att förstå kulturdebatterna tvingades vi lita till journalistisk andrahandsförmedling. Från dagens horisont kan det tyckas obegripligt att vi inte lade någon tid på språkstudiet, när vi nu var så fångade av den europeiska diskursen. Men vi var lika fångade i det provinsiella och hade egentligen inga ambitioner att nå utanför de ramverken. Impulserna från kontinenten skulle omsättas här, i svensk kontext.

Jag nämnde tidigare begreppet *auteurfilm*. Det hade kommit i svang också i den svenska filmdebatten. Man ville betona att film var ett uttrycksmedel för regissörens personliga vision, i motsats till hur det gick till vid Hollywoods industriella produktionslinjer, där filmstjärnorna lyftes fram som viktigaste affischnamn. Det hände att det bara var amatörer i auteurfilmens rollbesättningar men i de flesta fall var det fråga om kvalificerad *auteurfilm*. Det fanns stjärnor med stark lyskraft; i många av de högst värderade filmerna förekom Marcello Mastroianni, Alain Delon, Monica Vitti och Jeanne Moreau i rollerna. De var underbara. När jag fick mitt första konststipendium köpte jag på NK i Stockholm en svindyr vit sommarkostym – nog var det Mastroianni jag ville efterlikna. Jeanne Moreau var också allas favorit. I *Jules och Jim* sjunger hon i en lycklig scen *Le Tourbillon* till enkelt gitarrackompanjemang. När jag hör den visan, vilket tyvärr inte sker så ofta idag, hugger det till i hjärtat. Som att bli påmind om en gammal kärlekshistoria.

Jag hade redan bestämt att bildkonsten skulle bli mitt livsval, men när jag kom ut från bion efter att ha sett *Rocco och hans bröder* måste jag erkänna att jag aldrig blivit lika berörd av någon målning. Ingen bild hade gripit mig så djupt, inte ens Rembrandts oxe som gjort mig knäsvag på Louvren. Film var kanske ändå framtiden, var det dags att tänka om?

Jag hittade massor med argument för att *inte* engagera mig på allvar i filmproblematiken; jag föreställde mig alla praktiska bekymmer som kan uppkomma, stränga budgetkrav, oöverstiglga kostnader, samarbetsproblem, ekonomisk bankrutt – dessutom, för att lyckas i branschen måste man vara alert och kunna fatta snabba beslut, en förmåga jag visste fattades mig. I vänkretsen diskuterades ofta och intensivt de olika konstarternas egenskaper och vi enades om att inget medium kunde mäta sig med film vad gäller suggestionsförmåga. Någon som läst lite estetik berättade om Lakoon av Lessing och om hans distinktion mellan rummets och tidens konstarter. Den analysen gav ett visst hopp om att bildkonstens dagar ännu inte var räknade. Mycket talade för att utforskandet av färgrymder och ytors avgränsningar ger helt andra, men *ojämförliga* upplevelser – det var bara att gå till sig själv: måleriet hade vidgat

horisonten.

För att få klarhet i frågan om film skulle kunna bli ett fruktbart uttrycksmedel för mig, varför inte börja med att pröva mediet med hjälp av en enkel smalfilmskamera? Idag vore det ett naturligt alternativ; om du vill filma, börja med mobiltelefonen. Nej, det skulle vara riktiga grejor, åtminstone 16 mm, svartvitt, annars fick det vara. Resultatet skulle ju spelas upp i en biografsalong, det var en självklar förutsättning. Varför skulle inte jag kunna få upp en film på repertoaren – vid denna tid var framtidsoptimismen gränslös bland unga människor. Det låter häpnadsväckande naivt, men jag trodde att jag skulle kunna ”skriva film” precis som Bresson, bara jag fick tillgång till professionell utrustning. Denna grandiosa självöverskattning dolde en lika stor osäkerhet. Som tur var, ingen erbjöd mig hjälp att realisera mina filmidéer och jag kunde hålla dem kvar i min drömvärld – och därmed sätta mig lugnt i biofåtöljen och låta det förbli ett nöje att kritiskt betrakta andras försök.

En som däremot ville pröva filmmediet i det verkliga livet var Ola Billgren. Han bangade aldrig ut för nya utmaningar. Vintern 1962-63 hade han påbörjat sin nyorientering mot en ny realism. Vägvisare var bl.a Alain Robbe-Grillet, den nya franska romanens förgrundsgestalt. Flera av hans romaner hade översatts till svenska. Ola läste först *Stenögon (Le Voyeur)* och boken slog ner som ett blixtnedslag: ”Jag fann den vara det mest storslagna stycke kritisk litteratur jag någonsin kommit i kontakt med”. Trots Olas intensiva utläggningar om hur fantastiskt detta nya sätt att se världen var, lyckades han inte riktigt övertyga mig. J ag var inte mogen för denna avancerade ”uppgörelse med det humanistiska arvet”, jag förstod inte till fullo poängen med denna vilja ”att utplåna resterna av metafysisk reflexion”.Också när Robbe-Grillet i samarbete med Alain Resnais skapade filmen *I fjol i Marienbad* (1961), tyckte jag resultatet blev något affekterat. Antonionis estetik var absolut överlägsen. Det ansåg nog Ola också, men han hade inga svårigheter att ta till sig denna mer högsända formalism. Han uppskattade stiliseringen.

Ola Billgrens första försök med filmmediet skedde 1963. Tillsammans med Kjell Johansson och Carl Slättne gjordes då kortfilmen *Avbild*. Mer om den senare. Samma år var Ola Billgren också, jämsides med intensivt måleriarbete, i full färd med att skriva ett synopsis till en egen långfilm. Vad den skulle handla om har jag bara ett svagt minne av. Han ville berätta om en familj i kris, faderns dödsfall, döttrarnas reaktioner. Berättelseutvecklingen var nog inte lika betydelsefull som själva bildgestaltningen. Precis som i sitt nyvunna måleri sökte han göra en ”utrensning av all slags antropomorfism, antropocentrism och animism” och lade fokus på ting och objekt i rummet för att, med

Walter Benjamins ord, nå ”det optiskt-omedvetna”. För att förklara sina intentioner tecknade han också flera storyboards. Det hela utvecklades i ett stort och genomarbetat långfilmsmanus som han skickade till Gunnar Oldin, just nybliven produktionschef på Europafilm. Ola berättade sedan att han fått ett svarsbrev med tack och ”klapp på axeln” – oacceptabelt för en ytterst självmedveten 23-åring: Oldin var en nolla. Nu intensifierades i stället ateljéarbetet än mer och Olas måleri kom in i en ny fas.

Vad hade hänt om Gunnar Oldin verkligen hade förstått den unge Ola Billgrens potential – hade vi gått miste om de målningar som nu auktioneras ut för miljonbelopp och istället fått en rad filmer med given plats i den europeiska filmkonstens kanon? Om han vid denna tid verkligen fått chansen att arbeta med långfilm, hade han då funnit filmmediet så lockande att utforska att måleriet fått stryka på foten? Han hade ännu inte kommit så lång in i sitt eget måleriska språk och den vision som drev honom framåt hade han kanske lika gärna kunnat realisera i kinematografi. Naturligtvis är detta bara spekulationer. Hade hans egensinne gjort honom omöjlig i det kommersiella produktionssystemet? Jag tror faktiskt inte det – han var en mycket social person och samtidigt tillräckligt manipulativ för att kunna baxa sina idéer genom nålsögon. Hur som helst, detta långfilmsprojekt resulterade inte i något annat än en hög papper. Om de fortfarande ligger i någon gömma vet jag inte, manuset är inte omnämnt någonstans i Ola Billgrens curriculum vitae.

Olas expansiva arbetssätt innebar att många idéer aldrig blev mer än hugskott. Detta med film var emellertid absolut inte bara ett infall, även om den filmografi-lista man kan upprätta över Ola Billgrens verk blir ganska mager. Den består vad jag vet endast av två nummer, båda från tidigt sextiotal. De filmer i vilka han medverkat i och satt sin personliga prägel på är *Avbild* från 1963 och *Ill Wind*, inspelad 1964. Båda är kortfilmer och filmade med 16 mm film. *Ill Wind* fick jag tyvärr aldrig tillfälle att se. Det enda jag vet är att ljudspåret innehåller Billie Holidays inspelning av låten och att det var inspelningsplats bl a vid Löderups strandbad. Filmen gjordes i samarbete med Urban Lasson. Jag tror inte den finns tillgänglig för visning. *Avbild* däremot är lätt åtkomlig, då filmen ligger i Filmarkivet och kan ses på dess hemsida. Jag rekommenderar ett besök.

Avbild tillkom som tidigare nämnts i ett samarbete med vännerna Kjell Johansson och Carl Slättne. De studerade vid denna tid i Lund och delade Ola Billgrens djupa filmintresse. Båda började hösten 1963 vid den nyinrättade redigerarutbildningen vid Sveriges Radio. Det var den första egentliga filmutbildningen i Sverige innan Filminstitutets

filmskola kom till stand. Slättne hade tidigare på egen hand gjort en liten dokumentärfilm, men annars är *Avbild* ett förstlingsverk. Ola Billgren stod för manus och filmning, hans bror Jean för musiken. Kjell Johansson regisserade, Carl Slättne var producent. Filmen är 21 minuter lång, 16 mm, normalbild (1,37:1), optisk mono, svartvit och färg.

Det är klart att filmen har många brister. Det tekniska fallerar till och från och nybörjarens valhänthet blir ibland alltför uppenbar. Om man kan bortse från detta, upptäcker man snart att filmen ger prov på ett förhållningssätt som förebådar mycket av det som kommit att utmärka Ola Billgrens mogna verk: hans alldeles speciella mix av analytisk distans och hetta.

Filmen är upplagd som en resa genom bildhistorien och ger exempel på hur människan har avbildats under olika epoker. Billgrens utgångspunkt är semiotisk men undersökningens bildurval har gjorts helt utifrån hans egna idiosynkrasier. Många målningar stiger fram som hans egna favoriter, andra bilder är med för att kontrastera. Ola ville kritiskt granska myter om makt och skönhet och hur de begreppen framställts genom tiderna. Planen har vissa likheter med den John Berger tillämpar i *Ways of seeing* (1972) och som han säger sig ha hämtat hos Walter Benjamin, i hans essä *Konstverket i reproduktionsåldern*. Men man får inte glömma att *Avbild* är tillkommen långt innan vi mött dessa verk och det tankegoods som idag blivit mainstream.

Upplägget är enkelt och systematiskt. Filmen är uppdelad i fyra avdelningar: kvinnobilden, mansbilden, familjebilden, självporträttet. Innan varje kapitel kommer, som ingress, en kort spelfilmsekvens. Dessa småfilmer är anekdotiska tablåer, gjorda i Godards efterföljd. De vill vara lekfulla, lite nonchalanta – men blir, på grund av nybörjarhandlaget, lite klumpiga. Varje avdelning består sedan av ett sammanhängande bildmontage av olika porträtt. Här tycker jag man lyckas bättre; kameran åker in och ut, glider upp och ner, tonar in och låter bilderna upplösa sig i dubbelkopieringar. Det sker rytmiskt och säkert utan överdrivna effekter. De filmade reproduktionerna visas i färg, ibland i sådan förstoring att rasterpunkterna gör att man ser ”en bild av en bild”.

Porträtten i de tre första sekvenserna är inte upplagda i tidsföljd. Korrespondenser av annat slag styr rörelsen. En Vermeermålning tonar över i en kvinnoprofil från quattroceto, en badflicka från dagens (1960-talets) modetidning följer på ett porträtt av Jacques-Louis David. Ibland är närbilderna närgångna och påträngande, ibland verkar stämningen vekt romantisk eller mörkt demonisk. I vissa utsnitt tycker man sig känna igen målningar av Ola tillkomna tjugofem år senare.

Det fjärde och sista kapitlet börjar med en svartvit sekvens på temat bild/avbild. Ett foto rivs itu, en kvinna jämför sig i spegeln med sin fotografiska avbildning. Vi har kommit till självporträtten. Till skillnad från de tidigare sekvenserna ligger de nu i historisk följd: Rembrandt, Munch, Cézanne, Van Gogh, de tidiga modernisterna – ända fram till dagsaktuella informella verk: från Antonio Sauras utsmetade huvudform vandrar kameran vidare runt i Pollocks drip- och skvättmålningar där den hittar humanoida figurationer som emellertid snabbt försvinner in i svärtan igen, bara för att i nästa ögonblick dyka upp i en ny gestalt. Som avslutningsbild ligger en målning bestående av ett gråvitt skimmer *all over*, gissningsvis målat av Mark Tobey. Här är det inte längre möjligt att avläsa någon gestalt alls, motsatsen mellan figur och grund, som tidigare styrt kamerans rörelse genom bildernas terräng är upphävd. Allt är upplöst i ett enda enhetligt dis.

Ola Billgren är vid tiden för filmandet starkt kritisk mot denna senaste fas i modernismens utveckling. Det är nu han i stället finner nya möjligheter i en minutiös realism. Och det är nu som Antonionis filmspråk (och Vermeers målningar) leder honom fram till ett interiörmåleri där det alltid finns någonting i vägen som skymmer sikten, eller där betraktarens synfält är trångt och klaustrofobiskt. Erotiskt laddat. Kanske ansåg han att måleriet hade bättre förutsättningar att befästa denna vision än filmen?

Detta ställningstagande, att välja bort filmkameran och i stället utveckla ett fotorealistiskt formspråk i det traditionella mediet *olja på duk*, var nog på sitt sätt logiskt. Kärnpunkten i Billgrens estetiska program var att komma bort från det antropocentriska perspektivet. Det hindrade, som Ola skrev ”etableringen av en illusionsfri världsbild”. Den ”fetischistiska” närläsningen, ett ofta använt grepp i den subversiva kampen, passar oljemålningstekniken väl eftersom den ger möjlighet till en extrem detaljskärpa. Vi låter Billgrens dåvarande idol, Alain Robbe-Grillet få sista ordet i denna diskussion. Citatet är taget från i en intervju i *Lui* 1966:

Jag har för övrigt det intrycket att det erotiska fotografiet har en större framtid än filmen därför att filmen endast reproducerar verkliga förlopp medan kameran, inom ramen för det totala förloppet, kan fixera privilegierade, utvalda plan. Ty det som stannar i vår föreställningsvärld, det som möblerar våra minnen eller det som när våra projekt i erotiska angelägenheter, det är inte ett kontinuerligt skeende, utan vissa isolerade gester avklippta mitt i en rörelse: en flicka i en sommarklänning som visar sin böjda nacke när hon spänner sandalremmen.

Rithy Panh *L'Image manquante* eller *The Missing Picture*

Tankar som kommer till mig

Bianca Maria Barmen

Slutet av juni 1988, jag är på besök hos min bror som bor på Svenska studenthemmet på Cité universitaire i Paris.

Det har börjat skymma när vi tar en promenad på området för att titta på de olika nationernas studenthem. Ett av dem ligger mörklagt, men när vi kommer närmre ser vi att svagt ljus strömmar ut från ett av fönstren högst upp, med en halvt neddragen jalsi och några krukväxter som avtecknar sig som mörka silhuetter. I övrigt ser det igenbommat ut och vildkatter tycks ha gjort stället till sitt och hoppar ogenerat upp och ner för trappavsatsen framför huset. Antagligen finns det en ensam vaktmästare kvar som tillsammans med katterna håller ställningen; det är det kambodjanska studenthemmet. Kambodja, detta land som alltsedan 70-talet befann sig i ett undantagstillstånd.

På en skolresa i Paris 1983 hade jag med djup fascination betraktat de leende Apsaradansarna på reliefer på avdelningen för khmerkonst på Musée Guimet, och en dröm om att få se Angkor Wat i verkligheten föddes. Under min vistelse i Paris 1988 återvänder jag nu till Musée Guimet och låter mig igen ”hypnotiseras” av de leende skulpturerna och relieferna.

Men det finns också andra bilder som då och då börjar synas i tidningsartiklar vid denna tid, bilder tagna på tortyrcentret Tuol-Sleng i Phnom-Penh mellan 1975-79. Allvarliga, intensiva blickar som stirrar rakt in i kameran, ansikten och kroppar som ibland bär tydliga spår efter

svår misshandel, slocknande blickar som uttrycker att allt hopp är förbi, barn med sorgsna oförstående ögon, gamla som blundar, någon som uttrycker trots och ser anklagande rakt in i kameran.

I november 2006 går min dröm i uppfyllelse och jag besöker för första gången Kambodja. Först en fyra dagars resa runt om i Angkor-området, och jag fylls av dess övervuldigande skönhet. Och sedan, i Phnom Penh: jag möts av skulpturernas leenden hos en man av kött och blod, han heter Channy och tio månader senare är vi gifta.

Kambodja 17 april 1975 – 7 januari 1979, då landet styrs av de Röda khmererna och kallas Demokratiska Kampuchea.

I sin film **L'Image manquante** eller med den engelska titeln **The Missing Picture**, skildrar Rithy Panh de omänskliga förhållanden som rådde under denna tid med hjälp av utkarvade lerfigurer som i början av filmen ses ta form i skulptören Sarith Mangs händer. Lerfigurerna agerar i olika tablåer eller dioramor och med utgångspunkt i Rithy Panhs eget liv och hans egen familjs historia visas vad som hände i landet. Den beskriver också vad det är att vara en överlevande när i stort sett hela ens familj har utplånats under ohyggliga förhållanden. Det är ingen överdrift att säga att Kambodja under denna tid blev till ett enda stort koncentrationsläger.

Förutom tablåerna med lerfigurer visas också dokumentära filmavsnitt från tiden före Röda khmererna. En tid då Rithy Panh som ung pojke (han är född 1962) brukade

följa med en granne som var filmregissör till inspelningar med traditionella kambodjanska dansare som aktörer. Han beskriver skönheten, mildheten och glädjen under denna tid.

Men snart störs idyllen genom de amerikanska bombningarna; över 500 000 ton bomber fälldes över Kambodja mellan 1969-73, till en sammanlagd styrka av 40 Hiroshimabomber, något som var med till att bidra till att de Röda khmerernas organisation växte sig stark, kanske framför allt bland folk på landsbygden och bland studenter som ofta hade vistats i perioder i Paris. Så när de Röda khmererna intog Phnom Penh 17 april 1975, eller år O som nu proklamerades, var de många som framför allt kände en viss förväntan och optimism inför vad som skulle hända. Snabbt tömdes staden på sin befolkning, folk samlades ihop och kördes ut på landet för omskolning, för att bli ”de nya människorna”.

Men rätt snart visade de Röda khmererna sitt rätt ansikte. Ett fasansfullt omänskligt förtryck tog sin början med Pol Pot som broder nr 1.

De små lerfigurerna i Panhs film blir allt mer utmärglade, de förbjuds bära färgrika kläder, alla tyger färgas svarta på order av ledningen. Det enda plagg med färg som tilläts var de traditionella rutiga tygstyckena, krama, som används som sjalar eller lindade runt huvudet som skydd mot solen.

Föraktet för utbildning, gamla traditioner och religion var totalt. Och ett förflutet ord eller en liten missgärning i för-

hållande till de nya regler som nu gällde innebar ytterliggare umbäranden och inte sällan också tortyr och avrättning.

Panh klipper också in svart/vita filmsekvenser från de propagandafilmer som de Röda khmererna lät spela in. Horder av svartklädda människor, ofta barn, syns i dessa filmer, människor som i snörräta rader balanserar tungt lastade korgar på käppar över axlarna för att bära bort jord vid något dammbygge samtidigt som en speakerröst hörs lovprisa den nya erans stora framgångar för mänskligheten. The Missing Picture, den saknade bilden, är den av hur det verkligen var för dessa människor som bar de tunga korgarna, de bilder som Rithy Panh skapar med sina lerfigurer, bilderna av svälten, de godtyckliga bestraffningarna, de små döende barnens sista natt innan det sista andetaget.

Propagandafilmerna med en ständigt leende Pol Pot, de bilderna finns, som vet han ingenting om vad som verkligen pågår i landet. Men den saknade bilden, The Missing Picture: ett barn som fostrats till att ange sin mor när hon stjal mangofrukt för att kunna ge åt sina svältande barn, hur hon sedan förs bort av byledarna och aldrig kommer tillbaka.

Rithy Panh frågar: ”De i Paris, som uppskattade Röda Khmerernas slogans, såg de oss i vårt lidande, eller var det en saknad bild?” och vidare: ”Propagandafilmerna – revolutionen de lovade finns bara där. Bilderna som finns, de är inte sanningen, de visar inte hungersnöden.”

Människorna som dehumaniseras genom hunger, sjukdom och fysisk svaghet förnekades av intellektuella i väst. Inte minst bland svenska politiker och författare som borde ha vetat bättre.

Det är tungt, ändå fyller Rithy Panh sina bilder med så mycket poesi, den poesi som Röda khmererna gjorde allt för att utplåna. Han avslutar med att säga att den saknade bilden har han naturligtvis inte kunnat finna, att han sökt efter den förgäves, men att han lämnar över den till oss, betraktarna, så att den saknade bilden aldrig ska upphöra att söka efter oss.

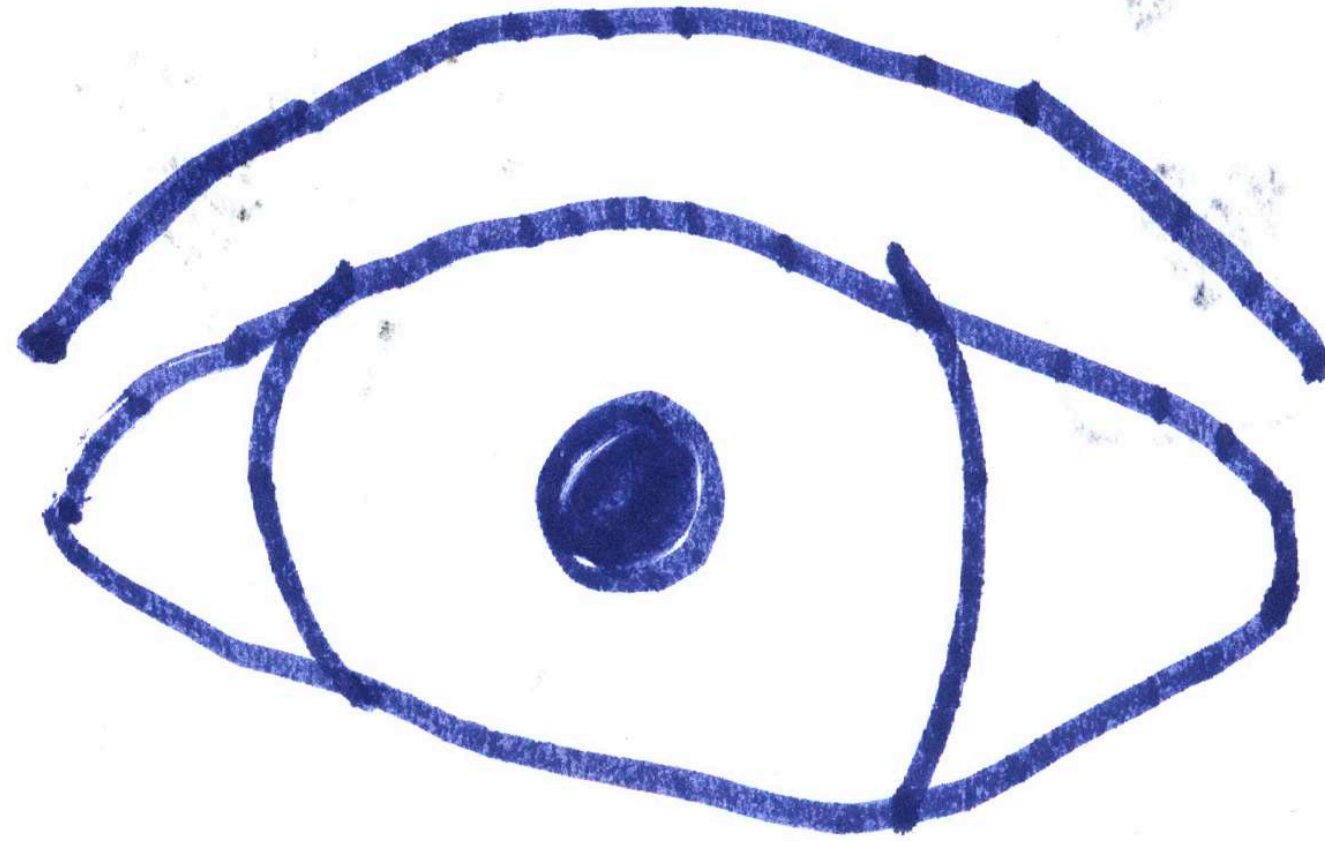
En saknad bild som Channy gett mig: Han sitter på sin fars axlar, de är på flykt, det är det enda minne han har av sin far som var utbildad läkare i Paris. Det är 1978 och fadern förs bort. När de Röda khmerernas styre har fallit i januari 1979 och vietnamesiska styrkor intagit Phnom-Penh, beger sig Channys mor till Tuol-Sleng. Tuol-Sleng, skolan som omvandlades till tortyrcentret S-21, har öppnats. Hon söker efter sin man, hon minns ännu tyget i hans byxor och betraktar de svårt misshandlade kropparna som låg kvar när vietnameserna tog sig in i centret. Hon går igenom fotona som tagits på tortyroffren timmarna innan de fördes bort för att avrättas. Alla noggrant dokumenterade. Men hon finner inte bilden av sin man där.

Under många år fantiserar hon och barnen om att han kanske lyckades fly, kanske till Thailand eller till Frankrike, eller kanske till och med till USA. Men det kommer aldrig några livstecken och nu är det 36 år sedan han försvann.

Sommaren 2012 besöker Channy och jag Paris och åker ut till Cité universitaire. Channy vill titta på det kambodjanska studenthemmet där hans far bodde på 60-talet. Jag frågar i receptionen om det finns några arkiv att tillgå, där man kan se vem som har bott där. Jag får ett nekande svar. Alla arkiv förstördes under den våldsamma tiden i början av 70-talet.



Stillbilder från *L'Image manquante*, Rithy Panh, 2013



Video

Funderingar kring bilder.

Nina Bondeson

Den komplexa bilden, som filmregissören Roy Andersson talar om i sin bok ”Vår tids rädsla för allvar” beskrivs ibland som ”det perfekta montaget”. Det betyder att allt som behövs finns där, i en enda bild: i en teckning, i ett foto eller en filmsekvens. Den komplexa mångstämmiga bildens tilltal är direkt och mångtydigt på samma gång. Sen är det ju olika vad man menar med ”allt som behövs”.

Enligt NE betyder komplex: ”en svåröverskådlig helhet”. Om det finns en ”komplex” bild, som är direkt och mångtydig samtidigt, måste det väl också finnas en ”enkel” bild. Vad är det för en bild? Är den ständigt närvarande reklambilden enkel? Enkel, på så vis att den verkar intressera sig för den allra första impulsen en bild ger oss. In med bilden i den bakre hjärnbarken bara och sen, pang, bom, smäller dörren igen. Reklammakarens uppdragsgivare vill inte ha några longörer. För bildplatser i busskurer och på annonspelare räknas: Antalet Exponeringar x Kronor och Ören = Förtjänst. Snabbt och enkelt ska den första impulsen som synintrycket ger innebära beslutet: KÖP. Reklambilden kan givetvis inte avfärdas som ett enkelt *fenomen*; dess sätt att meddela sig och det komplexa sammanhang den ingår i kan verkligen diskuteras. Men den akuta, första impulsens kommunikation kanske man kan kalla ”enkel” för att den inte verkar intresserad av att betraktaren ska lockas till djupare eftertanke.

Den första impulsen vi får genom en komplex, gestaltande bild i konsten innebär bara att dörren ställs på glänt. Vi kan gå in med hela vår egen levda erfarenhet och delta i meningsskapandet av den svåröverskådliga helheten. Det upphovspersonen funderade på under bildskapandet är inte svaret på en enda användbar uttolkning av bilden. Den komplexa bilden är således ingen rebus som vi ska lösa. Det är en inbjudan till reflektion, eftertanke, samtal, utbyte av erfarenheter. Den kan komma till ordlöst, betraktas ordlöst och landa hos mottagaren som erfarenhet och insikt utan att det riktigt går att förklara i ord vad det var som hände. I och med konsten kan vi ta oss utöver vad vi med ord förmår att förklara.

Denna språkliga och kommunkativa ordlöshet är en stor tillgång för oss människor eftersom vi alltid erfar mer än vi förmår förklara med ord. Även i skönlitteraturen finns denna den svåröverskådliga helhet, den komplexa bilden. Poesin utsöndrar sin oprecisa klarhet i textens mellanrum. På olika ställen i konsten pågår denna ordlösa språklighet. Samtidigt äger definierande ord och teoretiska förklaringar ett tolkningsföretade i vår tid som underminerar tilliten till den komplexa bildkommunikationen.

De senaste åren har jag märkt av en förändring i många människors reaktioner på bildkommunikation. Ställda inför en komplex bild utför de en reklamens tolkningsmanöver. Särskilt om bilden framkallar oro eller obehag: pang, bom. De smäller igen dörren som bara gläntats på. Inte sällan tycker de sedan att den bilden ska bort. Istället för att vilja undersöka och använda bildens mångbottnade tolkningsmöjligheter ropar de allt oftare på censur. Vad beror det på?

Vi har hamnat i ett läge, nej, vi har försatt oss i ett läge där konsten avkrävs samma insatslösa förståelse som den ”enkla” bilden. Att betrakta en bild beskrivs också ofta på ett negativt sätt som en *passiv* handling. En betraktare som bara tar emot utan att ”göra” något. Riskerar ett sådant synsätt att desamera den komplexa bilden? Förpassar detta den möjliga kommunikationen till ett missförstånd? Förvandlar det alla bilder till tecken för den bildkommunikation som sjösätts mellan reklam och förströelse och som vi vant oss att inte behöva göra något särskilt med? Ju mer bilder som omger oss – desto svårare verkar vi ha att närma oss den komplexa bilden om vi inte får någon möjlighet att träna oss i att uttolka den. Att liksom bli bildmässigt ”läs – och skrivkunniga”.

Det finns vetenskap på att vårt synsinne är det sinne som för-ser oss med mest information om omvärlden. Det finns säkert vetenskap som ifrågasätter detta också, hur skulle det annars se ut? Men ändå: det är ett faktum att vi inte kan värja oss mot den där första impulsen vi får av en bild som träffar näthinnan. Hur signalerna sedan bearbetas i de mer specialiserade delarna av hjärnans syncentrum hänger samman med den träning vi fått.

Att läsa och skriva verbalt språk är ju också en visuell praktik. Vi accepterar att det är färdigheter som måste tränas upp. Helst från det vi är små. Bristande läs- och skrivkunnighet skapar stor oro. Jag har aldrig hört någon beslutsfattare uttala sig på liknande sätt om bildkommunikation.

Bilder anses inte behöva någon särskild färdighetsträning. Skolan ges inga resurser och har inget ansvar för just denna visuella språklighet. Ingen tycker dock att det är konstigt att ge små barn ritblock och kriter. Det finns ergonomiskt utformade kriter till barn under ett år för att de ska komma igång med ritandet innan de har erövrat mer finmotoriska handgrepp. Föräldrar och andra närstående övervakar ofta dessa första teckningar noga, fram till den första huvudfotingen och verkar vara allmänt överens om att denna figur är mycket viktig. Har barnet inte levererat sin första huvudfoting innan 3,5 års ålder kanske föräldrarna tar upp det vid besök på Barnavårdscentralen. När huvudfotingen väl är gjord så bleknar intresset. Det lilla barnet som fått en hel del uppmärksamhet vid det tidiga ritandet får allt mindre svar på sina kommunikativa ansträngningar den vägen. Att göra egna bilder genom att rita blir inte längre så intressant. Det är synd, tycker jag, eftersom vi redan vid 3 – 4 års ålder börjar ställa existentiella frågor om livet och döden och dessa frågor går alldeles utmärkt att vrida och vända på i teckningarnas ordlösa beredskap.

Den handgripliga bildtillverkningen avtar, men det visuella inflödet är oavbrutet. Vår samtid befinner sig i en bildflod som inga andra människor före oss varit i närheten av. Näthinnan bombarderas all vår vakna tid av bilder. Och vi gör bilder: vi fotar och filmar med kameror, mobiler och ipads. Vi deltar i ett ständigt bildskapande. Mina barnabarn, som är mellan 3 och 12 år poserar på ett självklart sätt framför kameror medan deras föräldrar ofta gömde huvudet om någon ville fotografera dem när de var små för 25 år sedan.

All denna bildhantering. Detta virvlande visuella flöde. Och samtidigt: vår tids bortvända handfallenhet inför bildkommunikationens olika förutsättningar och möjligheter. Bildkommunikationen kräver som allt annat språk, träning. Är då detta, att vi samhälleligt inte tar bildens visuella språklighet på allvar i vår tids bildflöden att likna vid ett förtryck? Konsten har aldrig varit fri, sägs det. Men sanningen har ju heller aldrig varit Sann, och jag kan inte se att det skulle vara någon anledning att sluta eftersträva den. I den politiska situation vi befinner oss idag har vi inte råd att försaka eller överge det ouppnåeliga.

Det ironiska i situationen är att bildkommunikation kan vara komplex och lättillgänglig samtidigt. Direkt och mångstämmig. För att komma in i och börja delta i bildkommunikationen behövs det träning, men inte särskilt mycket träning. Kanske har vi sedan årtusenden en nedärvd beredskap att kommunicera i

bild som slumrar strax under ytan och är snar att väcka till förnyat samarbete. Den första impulsen öppnar dörren på glänt och erbjuder oss att stiga in och använda oss av allt vi tidigare erfarit. Det lilla barnet kan redan vara en avancerad deltagare, med sin fingerfärdighet och sin förmåga att ställa obesvarbara frågor, som det delar med alla oss andra. Det behövs inga omfattande studier av de teorier som omger verksamheten för att börja delta. Det som krävs är ett accepterande sammanhang för görandet och kommunikationen och en viss uppmuntran.

Den franske filmkritikern Christian Metz myntade begreppet ”skopiska regimer”. Hur vi är underställda det som avgör hur vi ser på det vi ser på och hur vi *värderar* det vi ser på. En skopisk regim kan, utan att vi ens märker att den styr, avgöra våra möjligheter att komma till uttryck. Hur ser vår tids skopiska regimer ut? Vilka har utrymme och inflytande? På vilka sätt använder vi bilder idag? På vilka sätt *kan* vi använda bilder? Vem får synas och höras?

Att äga bildproduktionsmedlen

Kalle Brolin & Kristina Müntzing

Sunshine Socialist Cinema är en solcellsdriven utomhusbio som visar konstfilm och konstvideo, med ett särskilt intresse för radikal debatt och diskussion. Förutom solcellsdrivna filmvisningar i byn Höja i nordvästra Skåne arrangerar vi också visningar och utställningar i politiska sammanhang och på konstinstitutioner, samt paneldiskussioner, föreläsningar och presentationer. I Höja har vi nyligen startat ett bibliotek med referensmaterial kopplat till de filmer vi visar, med möjlighet till hemlån för byns invånare. Vi bedriver insamling av material och efterforskning på några områden som intresserar oss extra mycket, särskilt med lokal anknytning till regionen där vi är verksamma; det kan handla om en kort period av kolbrytning i privata trädgårdar i nordvästra Skåne (den sk. Klondikeperioden), om odling, transport och användning av socker, eller om Ernst Wigforss ekonomiska teorier. Var undersökning syftar till att förbinda historiska företeelser med nutiden och framtiden, och lokala företeelser med liknande i andra geografier.

Ett ämne vi ägnat mycket tid åt är sökandet efter andra exempel på socialistiska utomhusbiografer, möjliga förebilder. I vår föreläsning och filmvisning Att äga bildproduktionsmedlen berättar vi om denna kontinuerligt växande samling exempel. Vi brukar inleda med att prata om en scen ur filmen Soy Cuba (Jag är Kuba), regisserad av Mikhail Kalatozov. Filmen, inspelad på Kuba 1963, var en beställd sovjetisk propagandafilm, som när den var färdig ratades på grund av att den ansågs blivit för konstnärlig (och därmed oanvändbar som propaganda). Ett av de fyra kapitlen i filmen börjar med att journalfilm visas på en drive-in biograf. I journalfilmen gör diktatorn Fulgencio Batista ett PR-framträdande, vilket väcker ilska hos några revolutionära ungdomar i publiken. De kliver ur sina bilar och attackerar filmduken med Molotovcocktails. Filmduken, och bilden av Batista, brinner upp, medan

ungdomarna hoppar tillbaka in i sina bilar och flyr ut i Havannas natt. Scenen skymtas helt kort inklippt i denna trailer för filmen.

<http://y2u.be/zvwLZOpxAFQ>



Dokumentären Soy Cuba, the Siberian Mammoth, om filmens tillblivelse, finns också tillgänglig.

<http://y2u.be/dFlxLesq7IU>



I vår föreläsning använder vi scenen från drive-in bion för att börja ett samtal om behovet av alternativa nyhetskanaler, i nybildade socialistiska stater likväl som i västerländska demokratier och i högerdiktaturer. Vi menar att den dominerande nyhetsförmedlingen aldrig är objektiv, vare sig i en Sovjetstat eller i en demokrati som Sverige, och att en ideologiskt vinklad dominerande nyhetsförmedling kräver ett korrektur från en opponerande ideologisk synvinkel. I socialistiska stater har vi också hittat flera exempel på hur just regissörer av journalfilmer råkar i konflikt med maktapparaten då de försöker hävda konstnärliga ambitioner, vilket vi gjort till ett sidospår och närapå ett eget tema för vår bio.

Under det inbördeskrig som följde på den ryska revolutionen fanns ett behov av att sprida nyheter och propaganda till soldater längs frontlinjen. Dziga Vertovs olika journalfilmer med Kino Nedelnya (1918-1920), visade på kringresande agit-prop tåg, följdes av Kino Pravda (1922-24). Journalfilmerna dokumenterar arbetet med att bygga upp den nya staten, och visar vardagsliv på marknader, renovering av spårvagnsnät, stormöten etc. i beskrivande bilder utan berättarröst. Vertovs sätt att klippa och kombinera film blev med tiden alltmer banbrytande. Hans teorier om filmskapande formuleras till en metod för montage, kallad Kino Glaz (filmögon), formulerad redan 1919 i ett manifest. Teater, litteratur och musik har haft alltför stort inflytande på filmen, menar Vertov, och efterlyser en mer mekanisk, osentimental betraktare av film. Flera av journalfilmerna finns nu tillgängliga i offentliga filmarkiv på nätet. I nedanstående klipp syns, förutom det konstruktivistiskt dekorerade agit-prop tåget, även Vertov

själv i pälsmössa, välkomnande besökare ombord till den biosalong som inrymts i en av tågvagnarna (från ca. 6.50).

<http://y2u.be/ck-7wqD2Zf0>



Vertovs exempel, med film- och redigeringsutrustning ombord på ett kringresande tåg, följdes tio år senare av regissören Aleksandr Medvedkine. Medvedkines kringresande tåg var ett än mer radikalt experiment, då han och hans arbetslag kunde filma på förmiddagen, redigera på eftermiddagen, och till kvällen visa filmen för de människor som filmats på orten. Medvedkines försök stoppades av staten efter bara en kort tid. Vi har inte lyckats hitta några av de filmer som gjordes under dessa tågresor, men däremot finns en kort intervju med Aleksandr Medvedkin i en dokumentär som Chris Marker spelat in, The Last Bolshevik (Den siste bolsjevik). Medvedkin säger: "The main thing was we were a bunch of enthusiasts. We were young and romantic. We feared nothing and were more than keen to tackle anything."

<http://y2u.be/RAyKd8YEfjg>



Journalfilmer visade på kringresande utomhusbiografer har tjänat som nyhetsförmedling i nybildade stater där läskunnigheten till en början varit låg och dagstidningar därför haft begränsad betydelse. Det kubanska filminstitutet ICAIC producerade en journalfilm i veckan i trettio år, sammanlagt 1490 filmer mellan 1960 och 1990, numera en del av UNESCOs världskulturarv. Regissören Santiago Alvarez arbetade med journalfilm, och arrangerade dem redan från början så tematiskt att de långt senare kunde klippas ihop till dokumentärer i långfilmsformat, till en början en dygd gjord av nöden. Flera av Alvarezs filmer går att hitta på nätet. Om ICAICs journalfilmer och Santiago Alvarezs dokumentärer berättas också i filmen Cuban Memory (Kubanskt minne), av Alice de Andrade.

<http://y2u.be/hCXylgl5lok>



I kortfilmen Por Primera Vez (För första gången), gjord av Octavio Cortazar för ICAIC 1969, visas hur en kringresande utomhusbio för första gången kommer med lastbil till en by på den kubanska landsbygden. Bion visar en Chaplinfilm

för byborna, och Cortazar zoomar in deras ansikten, söker efter deras förundran.

<http://y2u.be/Kpulu1x84e4>



En grupp på fem unga vänsterradikaler flydde från repression i den portugisiska kolonin Mocambique i början av sjuttioalet. De kom via omvägar så småningom till Sverige, och bodde först en tid i Malmö, därefter i Stockholm. På Svenska Filminstitutets kafeteria träffades de och höll tertulias, informella diskussionskvällar, om film och politik. När Mocambique 1974 blev en självständig stat och det socialistiska partiet FRELIMO fick makten bestämde sig några ur gruppen för att återvända från Sverige till Mocambique. Americo Soares blev där utnämnd till direktör för det nybildade nationella filminstitutet, och Luis Patraquim sattes att skriva manus till filminstitutets journalfilmer, kallade Kuxa Kanema (Filmens födelse). Journalfilmerna visades även där i kringresande utomhusbiografer på landsbygden. De producerades med stöd av filmmakare och utrustning från Sovjet, Kuba och Jugoslavien. De tidigaste journalfilmerna strålar av optimism, innan inbördeskrig och därmed följande direktiv från FRELIMO kommer att påverka innehållet. I klippet nedan syns filminstitutets kringresande bussar ("en gåva från det sovjetiska folket") och en utomhus filmvisning, lite läsövningar, och ett underbart sångnummer på gården framför en fabrik.

<http://y2u.be/e-v46bb2Z3M>



Europeiska filmare som Jean Rouch och Jean-Luc Godard kommer till Mocambique, för att pröva idéer om radikal frigörelse med film som verktyg. Utifrån de workshops som antropologen Jean Rouch och konsuln Jaques D'Arthuys genomförde i Maputo har vi ännu inte funnit några filmer. De kallades cartes postales, vykort, och var korta filmer, gjorda av människor som tränats att dokumentera en dag i sitt eget liv, i stället för att låta sig dokumenteras av andra. Metoden som framarbetades på plats i Mocambique har sedan legat till grund för en världsomspännande pedagogisk verksamhet i de fortfarande aktiva Ateliers Varan.

Jean-Luc Godard å sin sida drömde om att starta upp en lokal tv-station av och för folket, i samma anda som Medvedkine en gång gjorde med sitt tåg i 30-talets Sovjet. Byborna skulle filma sig själva under dagen och se sig själva på film under kvällen. Om hans försök står att läsa i specialnumret 200 av tidskriften Cahiers Du Cinema, med undertiteln Rapport från Mocambique. Om Godard berättas det även i dokumentären Kuxa Kanema, gjord av Margarida Cardoso (2003). Här återfinns också Luis Patraquims berättelser om konflikter mellan Kuxa Kanemas konstnärliga ambitioner och FRELIMOs propagandistiska instrumentalisering av journalfilmerna.

<http://y2u.be/YXZYs1kJzKk>



Filmen Soy Cuba, som vi nämnde ibörjan, innehåller olika berättar-tekniska experiment med kollektiva identiteter och röster. Berättaren, den alltseende och kommenterande rösten, förstår vi av filmens inledning är ön själv, inte en person. Den genom filmen återkommande berättarrösten säger som sina första ord "Soy Cuba", jag är Kuba. Det fjärde och sista kapitlet i filmen innehåller en scen med tillfångatagna prospektiva guerrillasoldater som infångats av arméstyrkor då de försökt ansluta sig till guerrillan. Var finns Fidel? undrar förhørsledaren de uppradade fångarna. De turas om att svara honom med orden "Soy Fidel", jag är Fidel. Fidel Castro är här inte en person utan en kollektiv identitet som vem som helst kan ikläda sig, en idé att förkroppsliga. Själva scenen är lånad från Stanley Kubricks film Spartacus, som kom tre år tidigare (1960).

<http://y2u.be/FKCmyiljKo0>



I de mer samtida exempel på alternativ nyhetsförmedling vi tittat på är den kollektiva rösten något återkommande. Medborgarjournalistik, nyheter filmade av vem som helst med tillgång till kamera, kan lämnas in för visning i kanaler som Indymedia eller Tahrir Cinema. Namnen på individuella upphovsmakare blir mindre intressanta. Den stora mängden material blir tillsammans en spretande men tung motröst gentemot de officiella versioner av en händelse eller situation som visas upp i

annars dominerande mediekkanaler.

Under EU-toppmötet i Göteborg 2001 filmades allt som hände under och runtom demonstrationerna, inklusive en lång rad tjänstefel och övergrepp från polisens sida, av demonstranter och åskådare med digitala videokameror. Materialet inlämnades till Indymedia, som sände via en kanal på nätet. Senare klipptes även allt ihop till en dokumentär, Så gör vi i Göteborg (2001), med Indymedia Göteborg som kollektiv upphovsmakare. Filmen har bl.a. visats på Göteborgs Filmfestival. Flera scener ur fimen, samma grundmaterial, återanvänds och re-mixas i nedan länkade kortfilm, Jag såg vem som började.

http://y2u.be/_rnEvrLJvIA



För Indymedia i Göteborg var nätet den första, omedelbara distributionskanalen. Det betydde att filmerna, som gjordes kollektivt, kanske sågs individuellt och i avskildhet. Tio år senare, på Tahrirtorget i Kairo 2011 samlade filmkollektivet Mosireen in filmer gjorda av alla som deltog i demonstrationerna och ockupationen av torget, och projicerade dem utan redigering varje kväll i en utomhusbio, Tahrir Cinema. Allas filmer och klipp samlades i ett arkiv över revolten, för att fungera som ett korrektur till historieskrivningen. Mosireen höll snabbkurser i kamerahandtering och redigering. Allmänhetens filmer gav motbilder till regeringens officiella version, och Tahrir Cinema försåg internationella nyhetskanaler med oberoende material. Filmkvällarna på utomhusbion blev diskussionsforum, då publiken aktivt deltog.

<http://goo.gl/qi4eNM>



Vi har också intresserat oss för vad som försiggick i Sverige i slutet av 1960-talet och tidigt 1970-tal inom alternativ dokumentärfilmsinspelning (kollektivfilmer), distribution (FilmCentrum), och visning (Folkets Bio - "en idéellt arbetande och partipolitiskt obunden socialistisk kulturförening"). Om detta har t.ex. Carl Henrik Svenstedt skrivit i boken Arbetarna lämnar fabriken - filmindustrin blir folkrörelse (1970). Vi kommer inte att ta upp det vidare i denna artikel, men rekommenderar gärna texter

av och intervjuer med de som själva medverkade inom denna rörelse.

Istället väljer vi att avsluta med en bild av en utomhusbio i Parque Rivadavia i Buenos Aires. Det är här vi får idén om att starta vår egna solcellsdrivna socialistiska utomhusbio. Allmänhetens användande av just denna park är omtvistad och kontroversiell sedan flera årtionden, senast under den ekonomiska krisen i Argentina 2001-2002 då de medelklassfamiljer som bor i området runt parken får sina ekonomier raserade. Parken blir då ett centrum för byteshandel av varor och tjänster, människor flyttar ut sina möbler i parken och erbjuder dem till försäljning, och några börjar dessutom bo i parken. Kommunen hägnar in parken och låser grindarna om nätterna för att hålla folk ute. Kampen om utrymmet, om vilka som ska få vara där, när de ska få vara där, och vad de ska få göra där, fortsätter. Nu är det några år senare, kanske 2007, och vi är i parken för att titta på utomhusbio. Det är ett mycket enkelt och anspråkslöst arrangemang. Några kompisar som brukar titta på film tillsammans har först bestämt sig för att flytta ut i parken och titta där istället för inomhus. Sedan har de bestämt sig för att låta alla som vill kan få sitta med och titta på filmen. Och till slut har de bestämt sig för att annonsera ut att det händer, via flygblad på lyktstolpar. Ström till projektorn kommer från ett elskåp i närheten, och filmduken består av några ihopsyddas lakan som fladdrar lite i vinden. Stämningen är varm och avslappnad. Det är så enkelt gjort att vem som helst skulle kunna göra detsamma.



Aleksandr Medvedkin i *The Last Bolshevik*, 1992, Chris Marker



Utomhusbiografen Parque Rivadavia i Buenos Aires

Om filmen är en konst, del 1

Kira Carpelan

Å ena sidan, å andra sidan

Filmen som konst ligger med sociologens ord mellan två fält. Fältet film och fältet konst. Fältet film vaktas av höga taggiga administrativa och sociala staket. Fältet konst vaktas med anor och en definierande begreppskapplöpning. Här kommer det att handla om att nå fältet film.

För att komma över staketet eller genom grinden in på fältet film bör man vara förtroendeingivande högpresterande vinstgivande geniförklarad eller allting på en gång. Den som är allt detta på en gång är ofta den uppburne medelålders vita manliga cispersonen. Om man stryker förtroendeingivande kan den personen vara en maskot (en kvinna, en annan, en konstnär) men hen får då en betydligt lägre budget som hen förväntas vara orimligt tacksam för vilket förväntas bevisas med uppvisande av allas loggor på hela den konstnärliga kroppen.

Chefen med en mycket hög faktiskt utbetald månadslön säger att vi har en svår uppgift. Konstnären med en på papperet ackumulerad men sällan till aldrig realiserad lön frågar om vi kommer att få betalt i år? Handläggaren med en medelhög faktiskt utbetald månadslön svarar att konstnären behöver vara mer kreativ och uppfinna sin lön eftersom mer pengar för lön till konstnärer inte ryms i handläggarens budget.

Samtidigt söker fältet ständigt det nya. Man verkar inom fältet inte ana att det nya inte vet hur man tar sig över det höga taggiga administrativa och sociala stängslet. Så trots fältets alla ansträngningar att hitta det nya står det nya utanför. Det är för obegripliga system, det är för märkliga mingeltillställningar, en känner sig liten, konstig, i vägen. En har inte kostym. En känner inte alla de andra som alla verkar känna varandra. En har inte ett bolag. En har inte en sekreterare. En har inte lust med det här. En vill tillbaka till ateljen och göra film. En struntar i att söka pengar för det stannar upp ens liv och arbete eftersom det tar två år. Eftersom ingen vet vem en är så tar det två år. Då har filmen redan blivit gjord på annat sätt. Så en går därifrån. Och sökljusen i form av de fantastiska satsningarna med en stor grupp rimligt betalda handläggare som söker efter det nya söker förgäves. Det nya har gått hem. Hem till fältet konst eller något annat.

På presentationen skämtar skådespelaren, en vit medelålders manlig cisperson, om flickorna i Thailand. Publiken som är kollegorna i branschen skrattar. På galan berättar samma skådespelare, en vit medelålders manlig cisperson, att han kommer att ge sig själv ett större utrymme här på scenen i dirketsänd tv. Publiken som är kollegorna i branschen skrattar. Senare på galan

vill regissören, en vit medelålders manlig cisperson, att publiken skall skrika i skräck alla tillsammans på hans nedräkning. Publiken som är kollegorna i branschen skriker i skräck alla tillsammans på hans nedräkning.

Vad är film

Vad är film? Är det ljus? Är det ett visst slags berättande? Är det ett dokument? Är det en historia? Är det en spegel? Är det en exportvara? Är det kultur? *Är det vita mäns lekplats?*

Film är en tradition som lever vidare trots ett övergivet medium. Det är en etikett som är intrasslad överallt i systemen genom vilka kulturen för rörliga bilder förväntas skapas, leva och förvaltas. Begreppet film är en abstrakt term som öppnar sig genom ett intellektuellt arbete. Men kulturen för rörliga bilder är strukturerad som om filmen som konkret medium fortfarande fanns. Som om rörliga bilder rörde på sig genom att den dyrbara känsliga filmremsan förflyttades med en viss hastighet först i kameran och sedan i projektorn. Som om digital högupplöst videoteknik inte fanns. Som om det fortfarande krävdes tre till fem personer för att operera kameran. Som om filmberättelser var en båge som började och slutade inom cirka nittio minuter. Som om en filmproduktion var tvungen att drivas som ett medelstort företag. Som om det behövdes en militärisk hierarki för att genomföra en produktion. Som om det behövdes en kamera.

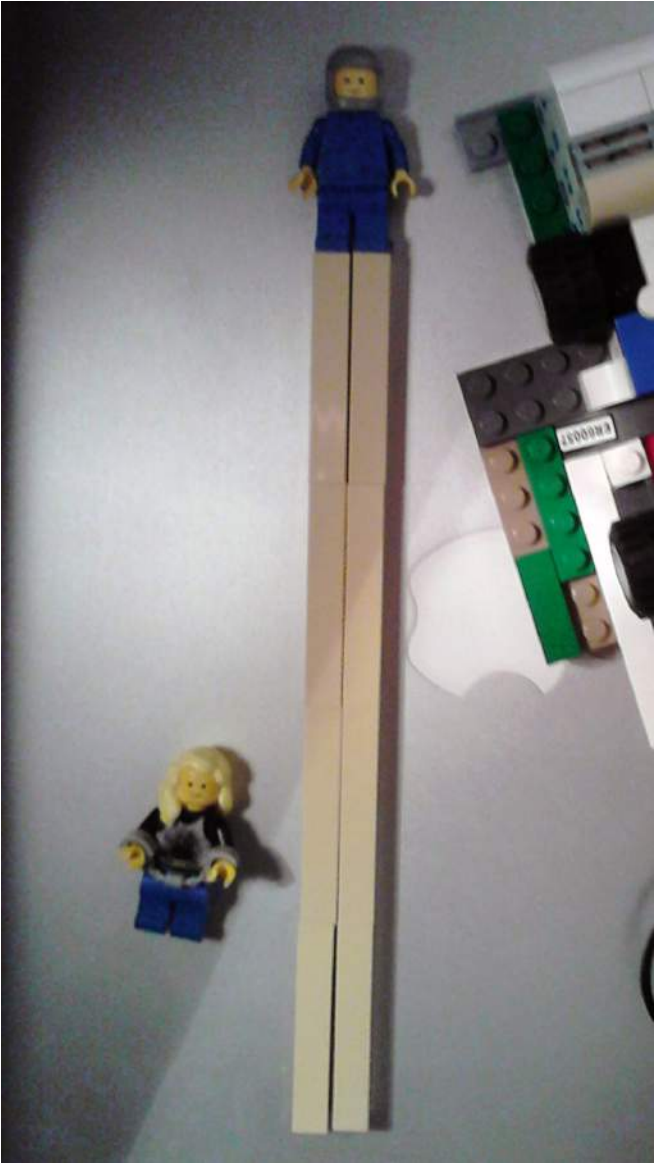
Uppburna scenburna förstärkta oavbrutna ljussatta noggrannt presenterade smickrade mytologiserade älskade och vördade medelålders vita manliga cispersoner är överallt spelandes geniet konstnären i film.

Måste där finnas en berättelse? Om en plats, en hjälte, ett mål, en utveckling. Måste där finnas en utveckling? En rörelse framåt inåt uppåt. Och måste där finnas en upplösning? I slutet väntar kvinnan, priset, landet, platsen. Måste där finnas ett motstånd? På vägen ligger hinder, skrämmande annorlunda andra, världar och kontinenter.

Från galan till barnen. Bygger nytt hopp med Smörhåret och Långgubben och tar nya tag.

Filmmediet är en remsa som sitter ihop på längden och rör sig i jämn takt framåt, framåt, framåt. Att vi bevarat tanken om linjäritet är ett problem då det binder berättande till konventioner som inte är relevanta för vår tid. Vi förhåller oss till en gammal idé om successiv utveckling. Stillastående är ickehandling. Vara är inte drama. Det är ett problem. Det är relevanta rörliga bilder vi missar. Rörliga bilder som kunde ha skapats av dem som inte har råd eller lust att driva ett aktiebolag eller anlita en jurist, en revisor och en producent.

Smörhåret har bytt frisyr och Långgubbens ben gick sönder. Deras kroppsdelar fungerar nu på annat vis. En ickelinjär utveckling genom dekonstruktion.



Smörhåret och Långgubben före transcendensen

Ordlista

Pitch - att på så kort tid som möjligt säga så mycket som möjligt som gör att en person med pengar vill göra en finansiell investering i ett konstnärligt arbete.

Manus - en text som beskriver hur en film kommer att se ut. Ganska lång. Görs enligt mall. Se handböcker för instruktioner.

Synopsis - en text som beskriver hur en film kommer att se ut. Ganska kort. Görs enligt mall. Se handböcker för instruktioner.

Treatment - en text som beskriver hur en film kommer att se ut. Mittemellan-lång. Görs enligt mall. Se handböcker för instruktioner.

Konsulent - person som ger eller inte ger finansiellt stöd i form av utvecklingsstöd eller produktionsstöd till en producent med ett filmproduktionsbolag som drivs som aktiebolag för en filmidé som presenterats genom manus, synopsis och treatment samt budget, tidplan, likviditetsplan, distributionsplan och avtal med regissör, manusförfattare samt revisorsintyg och cv på nyckelpersoner.

Produktionsstöd - finansiellt stöd till produktion av film. Kommer från skattepengar som öronmärkts för att delas ut som stöd till filmproduktion som bör erhålla kulturpolitiskt stöd för att den är viktig på olika sätt. För att ta emot produktionsstöd behöver konstnären ha och betala för en revisor, en jurist, ett aktiebolag och en producent. Stödbeloppen ligger mellan hundratusen och åtta miljoner beroende på format.

Utvecklingsstöd - finansiellt stöd till utveckling av en filmidé. Kommer från skattepengar som öronmärkts för att delas ut som stöd till filmproduktion som bör erhålla kulturpolitiskt stöd för att den är viktig på olika sätt. För att ta emot utvecklingsstöd behöver konstnären ha idé för en film som en konsulent finner intressant samt i vissa fall en etablerad producent. Stödbeloppen ligger mellan trettio och trehundratusen beroende på format. Etablerad producent - en producent som gjort minst två långa spelfilmer förut.

Sändningsbart - material som går att visa i tv.

Filmfestival - många filmer visas under en begränsad tid på en begränsad plats på flera i biografer samtidigt. Ofta delad i två delar - en del för bransch och en del för allmänheten. För branschen ordnas mingel och speed dating med snittar och vin som behöver osas så att en står på lista så att en kan komma in genom dörren, seminarier med mackor och kaffe som inte osas och även är öppna för allmänheten. Det delas ut priser.

Filmgala - Fyra timmar i direktsänd tv med en scen, en confrencier och en publik som består av särskilt inbjudna gäster och de som har råd att betala en mycket dyr biljett. Mingel före då det bjuds på snittar och vin. Under galan delas det ut priser.



Håb er det sidste håb

Malte Conrad

I flere af nyeste Blockbuster og animations film virker det som om det eneste reelle våben i mod ondskab, krig og naturkatastrofer er troen og håbet på det gode.

X-men days of future past, som er en filmanalogi over vores tids kriser. – Kriser som som bunder i menneskets egne dårlige valg, starter med disse vise ord fra professor Xavior:

- Are we destined down this path, destined to destroy ourselves like so many species before us? Or can we evolve fast enough to change ourselves... change our fate? Is the future truly set?

Og ender med disse.

- Countless choices define our fate: each choice, each moment, a moment in the ripple of time. Enough ripple, and you change the tide... for the future is never truly set.

I days of future past, vendes en krise rundt fordi troen vækkes i kynikeren. professor Xavier for besøg i fortiden af Wolverine, der får vendt en kynisk ung professor, til en der tør tro igen. Fortiden opsøges, og igennem hvad psykoterapien måske vil kalde en forsoning med sig selv, ændres vores skæbne. Budskabet er således, hvis det er en reference til en af nutidens kriser, om det er den økonomiske eller den geologiske, at mennesket bør forsones med sin forurenende eller amoralske fortid, for at ændre den bane vi er i. For lige meget hvor slemt det står til nu. Om verden er ved at kollapse, kan der altid ske noget ny. Vi må for alt i verden ikke miste håbet. For håbet vil redde os.

Håb er også det eneste der redder de to hovedpersoner fra to af de bedste animerede rutjebanefilm i nyere tid: KungFu Panda og Lego – the movie. Hverken den klodsede Panda Po, eller den lettere tumpede lego-mand Emmet har nogle specielle forudsætninger for at redde hver deres animerede univers udover udover deres tro på egne ikke eksisterende evner.

Begge figurer får fortalt den samme løgnehistorie om at de er blevet udvalgt og at en forudsigelse siger i, at fordi de blev udvalgt, så er de specielle og vil redde deres verden fra en ond trussel – i kung fu panda en ond sneleopard ved navn Tai Lung og i Legofilmen er den onde kapitalisten President/lord Bussiness .

Med tiden begynder løgnen/forudsigelsen at virke på de to helt åbenlyse anti-helte, (Panda Po er tyk og doven, og legoklodsens Emmet er dum og normcore), og de begynder selv at tro på deres specielle evner, men da de så alligevel fejler – bliver det åbenlyst, som eksemplificeret i kung fu panda – af pandaens far – der er en gås – at farens berømte nuddelsuppe ikke har nogle hemmelig opskrift. Det er en ganske almindelig nuddelsuppe, ligesom Po er en helt almindelig panda. Men troen på nudelsuppens hemmelige og særlige opskrift har gjort den speciel.

Pandaen Po og Legoklodsens Emmet finder begge ud af, at selvom de ikke var specielle, så kan de alligevel redde deres univers – sålænge de selv og omverdenen tror og ikke mindst håber på løgnens sandhed.

Som troldmanden, der har fundet på forudsigelsen om Emmets særlige kvaliteter fortæller Emmet:

- Emmet,(...) The reason I made up the prophe- cy was because I knew that whoever found the piece could become the special. Because the only thing anyone needs to be special is to be- lieve that you can be. I know that sounds like a cat poster but it's true. Look at what you did when you believed you were special. You just need to believe it some more.

Moralen er i alle disse hollywood film, som baserer deres håb på håb, er at det eneste der afholder os fra en bedre verden, er manglende tro på at vi faktisk kan ændre noget. Og måske er dette budskab, på trods af dets ideologiske og idealistiske karakter alligevel bedre end det som Zizek mener at kunne læse ud af nutidens blockbustere – at vi har nemmere ved at forestille os verdens endelige end en anden verdensorden.

Hollywoods og byggemands bobs slogan er (ikke ulig Obamas) "Can we fix it? Yes We Can!". En optimisme der måske bedre end den kritiske venstrefløjs realistiske passivitet, hvor troen på forandring er forsvundet.

Små tankar om filmens förhållande till arkitektur och konst.

Peter Dacke

Film är bilder, mer eller mindre planerade i en sekventiell följd. Dessa bilder får sin mening i förhållande till varandra. Även om filmen är tvådimensionell varsebliver vi den på liknande vis som när vi betraktar en skulptur. Skillnaden är att skulpturen ter sig som ett världens centrum när vi betraktar och rör oss runt den. När vi ser på film blir vi själva i centrum kring vilken omvärlden tycks rotera. Både filmen och skulpturen får sin mening medan vi iakttar samtidigt med minnet av det vi nyss såg.

Att gestalta kroppsliga och rumsliga situationer sekventiellt är sedan lång tid tillbaka en metod som använts flitigt inom flera gestaltungsområden. Många konstnärer och arkitekter har låtit sig inspireras av filmmediet. Så väl inom konsten som arkitekturen är idag filmen en etablerad uttrycksform.

Här följer några små iakttagelser och reflektioner:

1. Arkitekten och stadsplaneraren *Gordon Cullen* beskriver i sin bok *Townscape* (1961), endast med hjälp av sekventiella teckningar, som en film, en promenad genom en italiensk renässansstad. Han gör det så trovärdigt att vi tycker oss förstå hur den är beskaffad. Inte desto mindre anmärkningsvärt ter det sig då när vi får veta att denna stad aldrig funnits, utan är ett påhitt av *Cullen*.

2. Målaren *Ambrogio Lorenzetti* berättar med sin stora fresk, *"Den goda styrelsen i staden och på landet"* från åren 1338-1339, om hur en norditaliensk stad såg ut. Även landsbygden utanför staden är beskriven. Fresken finns i *Palazzo pubblico* i Siena, den förmedlar hur stad och landsbygd såg ut för närmare 700 år sedan. Här får vi se hur kvinnor och män går klädda, vi får se hur de arbetar, fascinerar över deras tidsfördriv. Vi ser 1300-talets Siena och hur man bygger hus. Vi möter stadens administratörer och bönderna på fälten medan vi samtidigt kan följa årstidernas växlingar. Allt detta berättas med hjälp av en kompositionsstrategi som är geometriskt uppbyggd. Vi får se hur människor rör sig och förhåller sig till varandra, vi ser riktningar i staden och nivåskillnader. Det

här är bild som på en stor filmduk, den utnyttjar färgens förmåga att sträcka ut sig på vertikalplanet, i harmoni med forminnehållet. Målningen innehåller formrim som gjort ett rikt episkt berättande möjligt och hela dess underliggande struktur är som ett stort mönster. Målningen innehåller en värdehierarki som skapar en ordning i läsandet av bilden. Man läser den som en film. Man lockas till att vandra runt med blicken och jämföra relationerna mellan delarna i ständigt nya ordningsföljder. *Ambrogio Lorenzetti* målade fresken på plats i *Palazzo Pubblico* som vid tiden var stadshus i Siena. Om man befinner sig på plats i rummet, vänder ryggen åt den stora fresken, går fram till fönstren och blickar ut över staden, då känner man igen byggnaderna. Den sociala kontexten är förändrad, det folkliv som *Ambrogio Lorenzetti* skildrat har plötsligt bytts ut till en turismens låtsasvärld.

3. På Arkitektbiennalen i Venedig, den 14:e i ordningen, under perioden 7 juni – 23 november 2014, kan man konstatera att filmen som media kommit att spela en allt större roll. Biennalen har curerats av den holländske arkitekten *Rem Koolhaas* som förordar bl.a. filmens potential till att exemplifiera arkitektur. I många av paviljongerna och utställningsrummen på biennalen används filmmediet för att kommunicera den moderna



Stillbild från *Mon Oncle*, Jaques Tati, 1968

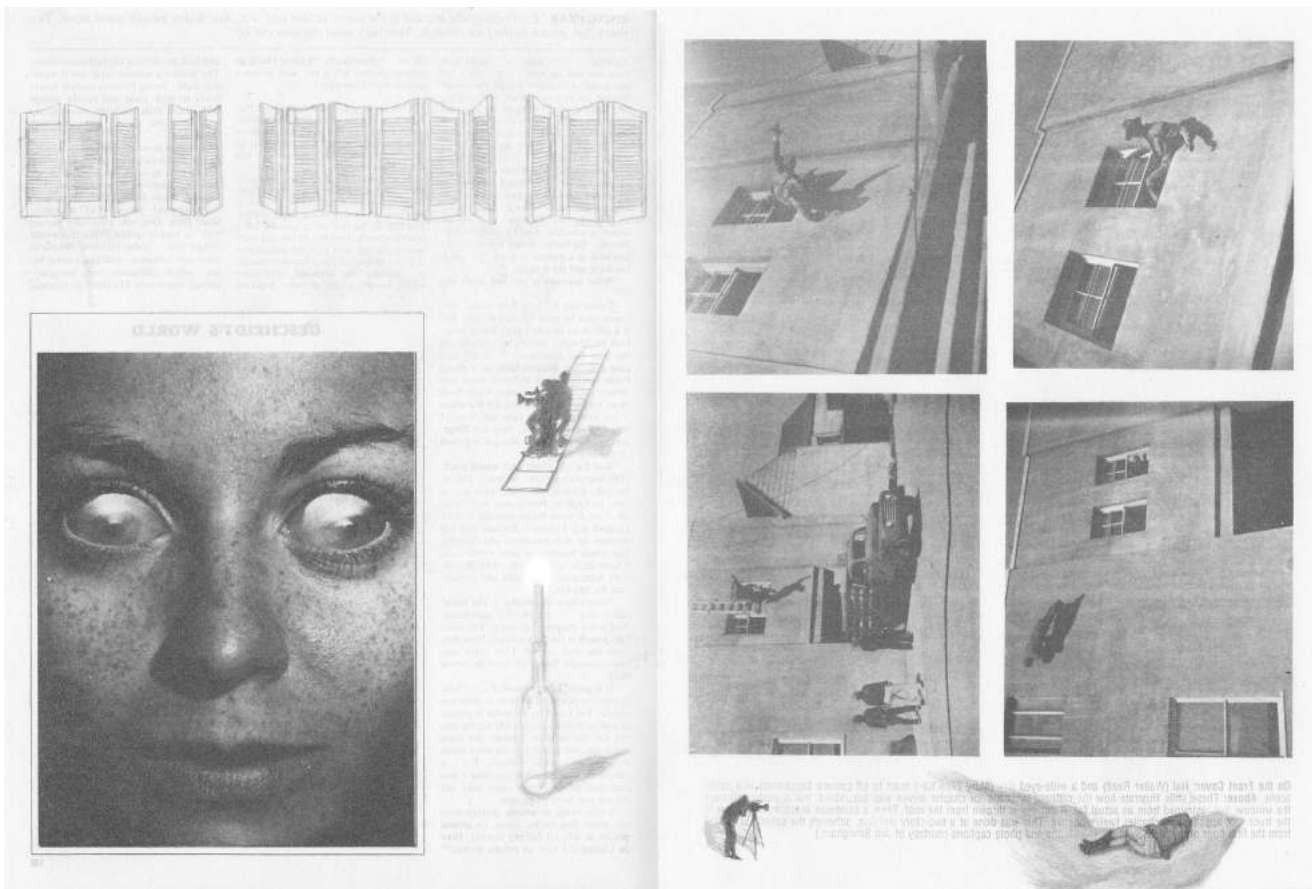
arkitekturens betydelser och konsekvenser. Ett exempel är den franska paviljongen där samma filmer visas samtidigt i alla rummen. Innehållet i filmerna konfronterar modeller, ritningar och fotografier av modernismens bostadsutopier, allt ifrån den privata familjevillan till den moderna förorten. Med raljerande komik skildrar *Jacques Tati*, i filmen *Mon Oncle* från 1958, det dagliga livet i en hypermodern villa ritad av den franske arkitekten *Jacques Lagrange*. I paviljongens första rum finns en stor modell av *Lagranges* villa.

En dokumentärfilm, från det andra världskriget, visar hur ett modernistiskt bostadsprojekt, *Cité de la Muette*, ritat på 1930-talet av arkitekterna *Marcel Lods* och *Eugène Beaudoin*, gjorts om till ett interneringsläger. Mellan åren 1939 och 1944 internerades här judar som sedan transporterades

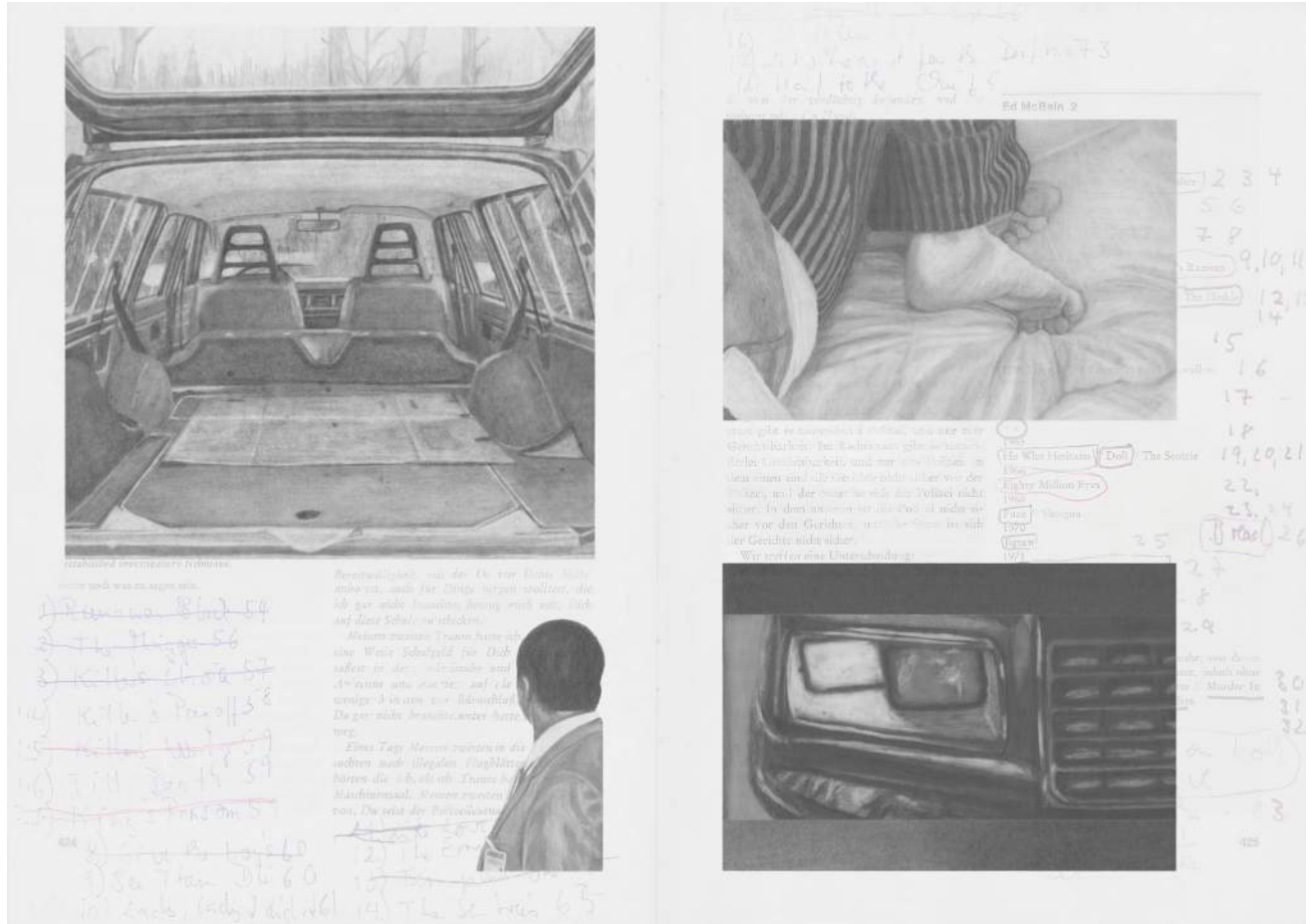
vidare till tyska koncentrationsläger. Detta modernistiska projekt som ritades i Le Corbusiers framtidsanda blev alltså förvandlat till ett dödsläger. Naken, tyst och överväldigande fyller en modell av *Cité de la Muette* ett av rummen i den franska paviljongen.

4. År 2000 visades i en stor lcd-skärm, installerad på *Time Square* i New York, bland omgivande kommersiell reklam, en film av den schweiziska konstnären *Pipilotti Rist*. I filmen agerar hon själv och hennes ansikte blir deformerat när det pressas mot insidan av den platta filmens yta. Det verkar som om hon vill tränga sig ut ur den hypnotiska mediala hjärntvättsmaskinen, vill fly, inte längre vara en aktör innanför skärmen.

Summering: Med dessa fyra texter har jag velat exemplifiera några av de bakomliggande strukturer som belyser filmens analogier med diverse varseblivningsfenomen. Dessa fenomen är som jag ser det nödvändiga för att kunna ta steget till den imaginära tanken. Arkitekturen och konsten är förutsättningar för vår upplevelse av resonans i tillvaron, de är ontologins följeslagare. Ljuset i filmprojektorn kommer ur ett sökande efter livets mening, det har färdats genom historien likt ett bakgrundssken.



1.



3.



2.

1. Hoax - Till minne av Mats Olsson 1957-2014
2. Heist - Till minne av Mats Olsson 1957-2014.
3. Plot - Till minne av Mats Olsson 1957-2014.

Martin Dahlqvist

ANNIKA ERIKSSON

Intervju: Aron Skoog



I am the dog that was always here (loop), 2014

Aron Skoog Om vi börjar med platsen, platserna. Jag tänkte mycket på det, när jag såg din utställning *Now you see us now you don't* och din film *I am the dog that was always here (loop)* på Krome gallery (2014). Inte först och främst hundarna som rör sig i förgrunden, utan landskapet, Turkiet och platsen. Är det något du ofta relaterar till och funderar över när du gör dina filmer, *platsen*? Både som en ren visuell idé men också om det används som en del i ditt narrativ?

Annika Eriksson Platsen är viktig för vad den representerar, den har alltid en stor betydelse. Jag kan berätta om förberedelserna inför videon *I am the dog that was always here (loop)* som ursprungligen gjordes för biennalen i Istanbul 2013. Jag tillbringade ett år i Istanbul och min vaga plan var att jag ville, via att arbeta med gatans djur, titta närmare på hur den staden befinner sig i en övergångsfas där stora förändringar i samhället och ekonomin äger rum. Vid tidigare besök har jag varit fascinerad av hur nära gatudjuren, hundarna och katterna har levt med människorna, till exempel hade varje bar och restaurang med självaktning ett antal katter som bodde där och matades av personalen. Det var som att djuren gjorde människorna mänskligare. Men i takt med en aggressiv ombyggnad och utrensning på många plan försvinner också djuren. Platsen där vi filmade är ett område dit gatuhundar forslas för att helt enkelt svälta ihjäl och denna organisation är mycket aktiv i att stoppa detta och att hjälpa hundarna. Jag tänker mig att den ska vara en plats innan eller efter stadens existens eftersom filmen äger rum i många tidsparalleller. Jag arbetade nära en djurrättsorganisation som också tog mig till protesterna i Gezi Park och Taksim i ett tidigt stadium och det gjorde ett stort intryck på mig. Denna hund, som alltid har varit där och kommer alltid att vara där, är historien personifierad. Han representerar alla tider, röster och hans berättelse

är som historien, full av upprepningar. Själva scriptet är ett collage av citat från nyheter, historieböcker, musik texter, filmcitat med mera och min egen text är det lim som håller fast dessa delar. Han hänvisar till gamla namn på gator men också till det som pågår nu och det som är tänkt i framtiden, han talar ur alla tider med många röster.

AS Jag minns att efter jag såg din film *Wir sind wieder da* (2010), när jag vandrade runt i Berlin, skymtade jag inspelningsplatsen. Den där icke-platsen där punkarna genomförde sin ritual av icke-görande. Men platsen var som verkligheten, där fiktionen avspeglade känslan av icke-platsen. För att vidare förstå din process, inte bara kring plats, är hur du hittar dina idéer eller snarare hur du arbetar med dem?

AE Mina idéer ska fungera parallellt men det ska vara en tydlig grundtanke, ett rent koncept. Jag rensar alla intryck och idéer tills jag når det stadiet. Arbetet ska också ha en metod, det ska aktiveras utifrån dessa aspekter. Jag har långa förberedelseperioder då jag samlar intryck och information. Själva produktionen tar bara några dagar. När jag vet hur det ska göras gör jag det utan att ändra något.

AS Inte bara platserna betog mig i dina filmer, utan även tiden. Som i nästan alla dina verk, hur tiden lever sitt eget liv. Att du låter tiden gå, med en stilla kamera, som upptar varje sekund av en händelse. Jag undrar om det är något du jobbar med, tiden? Att låta något fortskrida, ett händelseförlopp så som i *I am the dog that was always here* (2013), *Wir sind wieder da* (2010), *The Great Good Place* (2010) och *Personal på Moderna Museet* (2008).

AE De flesta av mina verk framför allt de senare åren har kretsat mycket kring tid i form av loopar, tidsfickor, tidsförskjutningar, oklarheter om har hänt eller inte har hänt än. I *Wir sind wieder da* är punkarna antingen spöken från ett 80tal som tittar på framtiden eller så har det inte hänt än. Jag använde mig av estetiken från 80-tals SF-filmer som *Bladerunner* och *Flykten från New York* för att få en känsla av hur framtiden såg ut när punkarna hade

sin peak i gatulivet i Berlin. Så de kan vara spöken från en annan tid eller tillhöra en framtid som inte har skett än. De verken du nämner är eviga loopar, tiden har fastnat i denna eviga loop. I *Personal på Moderna Museet* är det mycket tydligt, jag gjorde den 2010 och människorna är för evigt levande och behåller den åldern de hade då. Om 10 eller 20 år kommer vi att tycka att det talar och rör sig på ett vis som tillhör det förflutna.

AS I dina verk finns ett intresse för att omformulera vår perception, att visa upp det bortglömda. Att du t.ex. visar varenda arbetare på moderna, de sista hyresgästerna och de hemlösa hundarna/katterna.

AE Jag ser det inte som att jag arbetar med frågor som är bortglömda. Jag arbetar inte med att omformulera någons perception, jag hoppas att mina arbeten kan stimulera dina sinnen, att visa på någon slags möjlighet. Vårt samhälle har förändrats och står inför stora omvälvningar, klassklyftorna växer och snedfördelningen av kapital och tillgångar ökar lavinartat. Läs Thomas Piketty, *Capital in the Twenty-First Century* för argument och statistik. Eller läs nyheterna. Jag är intresserad av det samhälle och den tid jag lever i och min konst präglas av detta. *Wir bleiben/The Last Tenants*, de sista hyresgästerna, detta är realitet, människor måste lämna sina hem på grund av att starka ekonomiska intressen råder, det sker överallt. De personer som deltar i *Personal på Moderna Museet* representerar alla yrken på museet. Och katterna/hundarna använde jag som en metafor för en stad i förändring. Jag arbetar överhuvudtaget med metaforer, personalen är ju just personal men också tid och plats.

AS Skulle du kunna utveckla hur du tänker kring metaforer? På vilket sätt känns det viktigt att använda det för att visa/belysa något?

AE Arnold Böcklin har beskrivit det så bra när han talade om hur han i *Berlin Alexanderplatz* genom att beskriva matsmältningen hos en man som sitter på en restaurang och äter väldigt mycket, hur hans kropp processar all denna mat, att detta är en metafor för en sådan komplicerad och helt enkelt svårsmält stad som Berlin på 30talet. Hur hela historien är en parallell berättelse om den politiska situationen i Berlin och Tyskland. Och hur Rainer Werner Fassbinder när han talar om sin tv-serie baserad på denna bok beskriver huvudpersonen Franz Biberkopf som vill göra så rätt men allt blir fel, det är från början fel och hur han använder denna historia för att beskriva ett fortfarande dysfunktionellt Tyskland på 1980-talet. Hur samma historia kan användas som metafor för något större under flera tidsepoker. Detta är exempel på sätt att förhålla sig till metaforer, det görs ju hela tiden i film och litteratur. Fabler, kan till exempel användas för att undvika att texten blir censurerad, det går att använda denna metod subversivt som till exempel Bernand Mandeville kunde i *Fable of the bees/Private Vices Public Benefits* (1705) genom att berätta en historia om ett bisamhälle beskriva ett politiskt samhälle. Hans scenario var förfärligt men det är en annan historia. Jag tycker att det är ett effektivt sätt att undvika att vara övertydlig och att göra fler bottnade arbeten som genom att hålla öppenhet också ger utrymme till betraktaren. Och det är helt enkelt mer intressant för mig att förhålla mig på detta vis.

AS I dina filmer blandas både fiktion och verklighet. Dina filmer utgår från ett dokumentärt berättande, men det är konstlade situationer. Som punkarna som spelar punkare i en bestämd miljö och personalen på Moderna Museet som utför en uppgift, att säga sitt namn och sin yrkesroll. Hur tänker du kring det, finns det någon skillnad för dig, mellan fiktion och de dokumentära i dina filmer? Är den viktig?



Wir sind wieder da, 2010

AE Punkarna spelade en mer effektiv version av sig själva, de hade till och med klätt upp sig extra punkigt och dramatiskt. Och de spelade upp detta scenario i ett förflutet eller en framtid, det var inte “nu”, vi talade en del om detta innan vi började. Punkarna är namnlösa medan personalen var där och representerade sin yrkesroll, som enskilda kuggar i ett större maskineri, som ett mikrokosm av samhället.

Man kan säga att jag tar en del verklighet, en del fiktion och genom att blanda detta kan känslan av verklighet men också känslan av överklighet och jag tycker att det är nära till hur livet är. Och om jag vill visa något sant vill jag också förvränga men också förenkla, strama åt så att det på så vis blir sannare. Låter som motsägelser och det är det och så måste det vara.

AS Slutligen, undrar jag vad du är nu? Hur fortsätter ditt arbete?

AE Cirkeln är sluten, jag arbetar med ett projekt i Sverige för första gången på många år. Det är Statens Konstråd som har bjudit in mig att förhålla mig till några före detta bruksorter där stora förändringar har skett. Jag har haft idéer i årtal kring folkhemmet kontra vår tid och jag har gjort arbeten med elever i Folkets Park i Malmö, Hökarängen i Stockholm och nu senast i Gamla i Umeå, som att jag har tassat runt något som är så nära och så långt borta och som är så intensivt förknippat med den jag är och har blivit danad som så det är nästan outhärdligt. Jag har precis kommit tillbaka från min andra resa och har fokuserat på Grängesberg och Norrsundet. Det har varit befriande att förhålla mig till ett Sverige som inte har något med Stockholm och de andra större städerna, det förflutna är så närvarande och oundvikligt. Det har varit som att jag har rest i tiden och detta också mycket bokstavligt eftersom jag har tillbringat mycket tid på tåg som ju är kapslar som förflyttar oss i tid och rum. Det arbete jag gör ska ha en förankring på plats men också kunna fungera utanför den kontexten. Efter tretton år i Tyskland vågar jag äntligen mig på att närma mig det jag kommer från, jag behövde kanske den distansen.

Horisont: Vättern

Patrik Eriksson

Fotnot till essäfilmen *"Melankoliska fragment"* (73 min., 2015)

Citat ur:

(i) Marguerite Duras, *Att skriva*, övers. Kennet Klemets, Ellerströms förlag, 2014.

(ii) Susan Sontag, *Konst och antikonst*, övers. Erik Sandin, PAN/Norstedts, Stockholm 1969.

(iii) Maurice Blanchot, *Katastrofens skrift*, övers. Johannes Flink, Daidalos, Göteborg 2008.

(iv) Drottning Kristina, *Maximer/Les sentiments héroïques*, övers. Sven Stolpe, Bonniers, Stockholm 1959.

(v) Herakleitos, *Fragment*, övers. Håkan Rehnberg & Hans Ruin, Kykeon, Lund 1997.



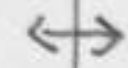
www.filmögon.se/patrik-eriksson

"This is no dream, this is really happening."

Rosemary
Woodhouse



1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31
JAN FEB MAR APR MAY JUN JUL AUG SEP OCT NOV DEC 20



"This is no dream, this is really happening"
Christina Erman Widerberg

Från: Erik Hemmendorff
Ämne: Re: Filmögon
Datum: 17 januari 2015 20:34
Till:

Ha ha. Funkar det med videon vore det toppen. Vi hade väldigt roligt när vi gjorde den. Den har skapat stor förvirring här, om det är på riktigt eller inte.

BUZZFEED
<http://www.buzzfeed.com/adambvarv/this-directors-reaction-to-not-getting-an-oscar-nomination-i?s=mobile>

BADASS DIGEST
<http://badassdigest.com/2015/01/16/heartbreaking-force-majeure-director-reacts-to-oscar-snub/>

CINEMABLEND
<http://www.cinemablend.com/new/Oscars-Watch-One-Director-Live-Reaction-Getting-Snubbed-69222.html>

DEADLINE
<http://deadline.com/2015/01/force-majeure-ruben-ostlunds-oscar-snub-video-worst-man-cry-1201351811/>

THE FILM STAGE
<http://blog.thefilmstage.com/post/108262439121/ruben-ostlunds-reaction-to-force-majeures-oscar>

FILMMAKER MAGAZINE
<http://filmmakermagazine.com/92415-the-look-of-defeat-force-majeures-director-and-producer-react-to-their-oscar-snub/#.VLmxw0fF8WI>

HITFIX's INCONTENTION
<http://www.hitfix.com/in-contention/force-majeure-director-breaks-down-after-missing-oscar-nomination>

THE HOLLYWOOD REPORTER
<http://www.hollywoodreporter.com/news/watch-force-majeure-director-break-764381>

INDIEWIRE
<http://www.indiewire.com/article/watch-force-majeure-director-breaks-down-over-his-oscar-snub-20150116>

INDIEWIRE's THE PLAYLIST
<http://blogs.indiewire.com/theplaylist/watch-director-ruben-ostlund-breaks-down-when-force-majeure-misses-best-foreign-film-oscar-nomination-20150116>

ROPEOFSILICON.COM
<http://www.ropeofsilicon.com/real-staged-force-majeure-director-reacts-missing-foreign-language-oscar-nomination/>

SCREENCRUSH.COM
<http://screencrush.com/oscar-snub-reaction-video/>

SLATE's BROWBEAT
http://www.slate.com/blogs/browbeat/2015/01/16/force_majeure_director_ruben_stlund_reacts_to_oscar_snub_is_this_the_greatest.html

// Erik

<http://y2u.be/hYTWqLmnjt0>



”The Great O” (2012)

Lisa Jeannin och Rolf Schuurmans



www.filmögon.se/lisa-jeannin



ÄKTA LIV

Dan Jönsson

1.

I höstas spreds nyheten om en hemsida på internet där bilder från tiotusentals privata övervakningskameror runtom i världen ligger ute till beskådan, i realtid, tillgängliga bara genom ett enkelt klick. Systemen har visat sig vara så lätta att hacka sig in i att begreppet ”säkerhet” i en handvändning förvandlats till sin raka motsats, en grotesk viral offentlighet där de ovetande invånarna i dessa alldagliga sovrum, kök och garage går runt i sina vardagssysslor utan att ha en aning om att hela världen ser dem. Just denna aningslöshet är förstuds det som drar besökare till en sajt som den här, denna kittlande, voyeuristiska upplevelse av visuell allmakt, av att som i Benthams panoptikon sitta med fullständig överblick som det osynliga vittnet till ett stycke oförställd verklighet, en skärva av något vi i vår tid värderar högre än något annat: autentiskt liv.

2.

Just illusionen av autenticitet är förmodligen det som har gjort övervakning till ett av filmkonstens eviga teman. Det är som om tekniken bearbetar sin egen mörka, amoraliska sida i filmer som Hitchcocks ”Fönstret mot gården”, George Lucas ”THX 1138”, eller Steven Spielbergs ”Minority Report” – där kamerans övervakande öga får just ett drag av närmast gudomlig allmakt. I Adam Rifkins ”Look” från 2007 registreras hela handlingen konsekvent genom objektiven på olika övervakningskameror. I takt med att filmens erotiska förvecklingar kompliceras skapar övervakningsestetikens realistiska konnotationer (de fasta kamerorna, de skeva perspektiven, de ”fiskögda” projektionerna) ett intryck av något ödesmättat och förutbestämt. Samtidigt vilar denna estetik på några enkla premisser, dels den moraliska att hemligheter förr eller senare måste fram i ljuset, dels den tekniska att det går att skapa klarhet i dunkla förlopp med hjälp av det som kameran slumpmässigt registrerat. Vilket naturligtvis också är en estetisk grundförutsättning: redigeringen av det oöverskådliga råmaterialet som filmkonstens centrala, meningsskapande aktivitet.

3.

Det slår mig när jag skrivit stycket ovan att jag använt mig av enbart amerikanska filmexempel. Varför? Kanske för att de moraliska problem som övervakningsbilderna ställer oss inför finner en särskild resonans i amerikansk kultur, med dess säregna blandning av cynisk kapitalism och religiös bokstavstro. Kanske också för att USA trots allt är filmens ”hemland” i någon sorts existentiell bemärkelse - det vill säga det land där kulturen tagit djupast intryck av filmens estetik. I David Foster Wallaces stora roman ”Infinite Jest” från 1996 finns en passage där pappan till en av huvudpersonerna för ett långt resonemang om hur Marlon Brando – eller närmare bestämt hans rollfigur i ”Storstadshamn” – för alltid perverterat människors förhållande till sina egna kroppar. Efter Brando, resonerar han, går folk omkring och rör sig som om det ständigt fanns en kamera på någonstans i närheten, med utstuderade, avvägda rörelser utan förbindelse till ens egen naturliga kroppsuppfattning. Vad DFW sätter fingret på är den internalisering av det filmiska objektivet som kännetecknar den moderna (eller postmoderna) kulturen, ett perspektiv som under tjugohundratalet ytterligare förstärkts genom Big Brother och andra så kallade realitysåpor. Vilket oundvikligen leder fram till frågan vad det egentligen är vi ser genom dessa övervakningskameror. Vad är äkta, vad är show eller posering? Verkligt liv, existerar det överhuvudtaget?

4.

Filosofen Boris Groys skriver i sin essäbok ”Unter Verdacht” om hur vår misstänksamhet mot massmedia i grund och botten är av samma slag som den vi känner inför den sortens medier som talar med andar och spöken. En spiritistisk seans och en nyhetssändning i teve aktiverar samma grundläggande misstro mot det *uppenbarade*, en misstanke om att det som framställs som objektiva bevis i själva verket frambragts för att tjäna vissa syften, kommersiella eller politiska. Artonhundratalets avslöjanden av spiritistiska bedragare fyller på så vis samma funktion som dagens mediekritik. Samtidigt, förstås, som de moderna massmediernas, inte minst filmens, främsta suggestionskraft fortfarande består just i den klassiskt ”mediala” förespegligen om att kunna sätta oss i förbindelse med en värld bortom den omedelbara verkligheten. En transcendental illusion.

5.

När jag söker på nätet efter filmer som bevisar existensen av spöken får jag hundratals träffar. En butik i New Hampshire, USA, i slutet av augusti: filmen från en övervakningskamera visar hur ett kakfat åker i golvet efter att en anställd lagt det ifrån sig på disken och gått ut ur lokalen. En polisstation i New Mexico någon månad senare: på övervakningskameran ser man hur en underlig, skugglik gestalt tar sig igenom avspärningarna utan att någon reagerar. Och så vidare. Återigen alltså en huvudsakligen amerikansk företeelse: den motsägelsefulla kombinationen paranormala fenomen och handfasta bevis tilltalar uppenbarligen en kultur som dras till extremer. Men jag uppfattar den också som betydelsebärande och central för filmmediet som sådant, och därmed för hela vår postmoderna, globala bildkultur. Det som hemsöker oss som lever i den är inga spöken. Utan något helt annat, som vi alltmer tycks betvivla existensen av: verkligheten själv.





En film jag skulle vilja göra
Tamara de Laval



gravity

life in space is impossible
en bild av jorden, ett porträtt
på nära håll
planetens ansikte
niagarafallen
eller något som liknar
ganges mörka djup
tystnaden
liknar ingenting
rinner ur öronen
som örats sega vätska
ut ur munnen eller
halsen
en kosmonaut med
svavel på sin tunga
krom
nickel
en röst som säger
frozen margarita
ett fat
baba au rhum
och vita dukar
radio i mörker
en orkester spelar
undervattensljud på jorden
någon öppnar dörrarna
mot kvällen
det är vid kusten
havet liknar olja
eller bläck
apelsiner rullar
över golvet
gråsten eller marmor
elektriskt ljus i atmosfären
planetens lanternor
norrsken visar fram
planetens blanka hår
en människa i

tyngdlöshet eller
en människa simmar
genom rymden
milky way som en vit
bassäng
hur kall är rymden
evig vinternatt
eller isbadskyla
gravity
håller händerna mot
knappar och skärmar
maskinens kyrilliska
bokstäver lyser upp
hjälmens som ett
livsnödvändigt klot
bomull i rymden
hennes vita strumpor
sojuzkapseln
simmar förbi
blänker
som granit
i hate space
säger hon
drömmer om
lake zurich
rymdbasen liknar
en ö eller
en droppe
en tår i ultrarapid
från hennes öga
en baby gråter i kina
en baby gråter i outer space
anatolij
did you find the vodka
en röst som säger
nastrowie
räcker fram ett sugrör

johanne lykke holm

Verklighet Suger

Szilvia Molnar

“Don’t bogart
that can, man.”
–Troy



1984 kom jag
1994 kom filmen

Lelaina Pierce (spelad av Winona Ryder) var tjugotre i filmen. Jag var tolv kanske tretton när jag såg “Reality Bites” för första gången.

När jag hade blivit äldre än Lelaina var det som att jag äntligen förstod att jag skulle bli vuxen en dag, lämna skolan, tonåren och boet. Det var en helt ny insikt, känsla, och bestod helt av rädsla.

Och vad var det som var så speciellt med Lelaina för ett invandrarbarn som växte upp i en liten skånsk håla? En massa enkla men viktiga saker för en tjej.

Lelaina såg inte ut som en docka. Hon hade kort hår som en pojke, rödbrun läppstift och var ofta klädd i grunge-klänningar¹. Hon rökte cigaretter (förmodligen också gräs), drack alkohol men kanske större mängder av läsk. Hon åt chips och rökte lite till. När hon skrattade lät hon ibland som en gris.

Jag tyckte om Lelaina för att hon också hade vänner som var annorlunda och lojala. Hon hade en tjejkompis som låg med så många killar varje vecka att hon var tvungen att föra en dagbok och en killkompis som var bög. Jag kände ingen och hade nog inte ens träffat någon som var homosexuell – att se deras vänskap på TV var så nytt för mig, häftigt.

Lelaina levde ett liv där hon inte hade så mycket ansvar under en tid där man skulle försöka lista ut vem man var. Saker och ting var inte lika dramatiska som de hade varit på högstadiet, men det fanns fortfarande frågor man var tvungen att ställa. Hur skulle man klara sig utan föräldrarnas pengar? Hur mycket skulle man satsa på sina konstnärliga intressen? Vem vill man dela sina dagar med; en djuptänkande musiker som



“Evian is Naive
spelled back-
wards.”
–Troy

I’m bursting with
fruit flavor.”
–Troy

¹Tänkenlångmenkor-
tärmad brun bomulls-
klänning som kanske
vartäcktmedsmåsmå
vita blommor som
mönster och knappar
på framsidan som gick
hela vägen ner.

“I am not under
any orders to
make the world a
better place.”
–Troy Dyer



man aldrig kan lita på eller en trevlig affärsman utan glöd?

Det som jag inte var förberedd på var att jag en dag skulle bli äldre än Lelaina. Jag skulle inte längre kunna vända mig till henne för råd. Innan, när jag kände hur alla skönhetskrav försökte ta fäste i mig tänkte jag istället på hur Lelaina aldrig visade att hon *inte* var vacker (eller cool). När jag hade ångest över att jag hade spenderat en hel helg i sängen tänkte jag på hur Lelaina tillät sig själv att vara deppig i flera dagar. När förväntningar från vänner eller vuxna kändes för tunga, sjöng jag “My Sharona” för mig själv. Men det var bara inte likadant nu.

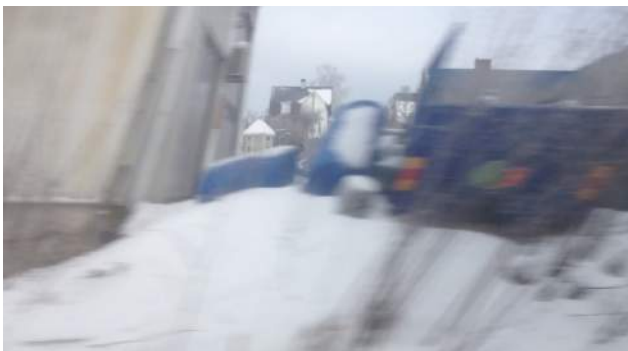
Nu måste jag skriva om Lelaina i dåtid för att jag är äldre än min idol. Jag älskar att jag valde en grunge tjej som min idol när jag var liten och jag hoppas att jag aldrig ger upp, lämnar eller tappar grunge-delen i mig. (Förevigt lite sunkig, tänker jag)

Det är bara nyligen som jag lärde mig hur man hittar och använder emojis på en iPhone och nu önskar jag att jag aldrig visste. Det känns som att något gammalt men enkelt har försvunnit, förstörts. Jag vill bevara lite av den tiden som jag uppskattade i “Reality Bites” – då man satt bredvid hemtelefonen och väntade på att HAN skulle ringa. Det finns ingen emoji som kan beskriva den väntan.

Jag fyller trettio i år. Det är med glädje och med viss sorg. Man lämnar all form av tonår för gott. Man lämnar dagarna då man inte behövde fatta så många beslut eller passa ett datum innan man fick förseningskostnader. Men dem² dagar var också de värsta åren av utanförskap och klumpighet för mig. Det är därför det känns så skönt att man kommer längre och längre bort från den tiden. Jag kanske inte alltid mår bättre men jag vet bättre. Jag tänker till exempel inte röka, hur mycket jag än vill – för att se ut som coola Lelaina.



² Jag kan fortfarande inte förlåta mig själv för de gångerna som jag svek vänner eller pojkvänner.



KRÅKFILMER

Vanja Sandell Billström

Jag tänker på bilderna tagna från där en är. Det är mars och jag äter frukost i en lånad lägenhet i en annan stad. Har öppnat fönstret för att vädra. Utifrån hörs ljud av droppande snö, kuttrande duvor och tv-reklam. Kanske är det att jag är på en ny plats som gör mig mer mottaglig för vardagliga intryck och som gör att jag nu höjer kameran och filmar ut genom fönstret mot gården? Fångar in ett snötäckt tak, fördragna gardiner och övervintrade balkongväxter.

Jag filmar från där jag är. Min utkikspunkt och utgångspunkt kombinerade. Jag tänker på Robert Frank och Jonas Mekas. De filmar genom fönster, mot tv-apparater och gäster vid middagsbord. Filmanteckningar som skapar direkta kopplingar mellan kameran sökare, personliga intryck och filmandet som handling. "The Present" (1996), inleds med att Robert Frank filmar runt hemma med sin VHS-kamera samtidigt som han pratar bakom kameran:

"I'm glad I've found my camera. Now I can film. But I don't know what. I don't know what story I would tell. But looking around this room ... I really should be able ... to find a story. Don't you think so? Don't we know? Isn't it all there?"

Isn't it all there? Kan det få vara så? Att en kan filma från där en står utan att motivera varför? Att en tittar på det som finns i närheten för att upptäcka vad det är som blicken fastnar på?

Ett flygplan korsar himlen, en människa springer över gatan, snö faller och ett kryssningsfartyg backar. Otaliga är de gånger som jag har höjt kameran genom just ett fönster när en rörelse där utanför har triggat min uppmärksamhet. Det oplanerade filmandet är lustfyllt. Seendet skärps och i stunden anser jag mig ta medvetna beslut om vart jag ska rikta kameran. Kanske väntar jag på att det som hände strax innan jag slog på kameran ska hända igen. Det förändrade seendet, tack vare att jag höjde kameran, bidrar till en förändrad tankegång; lättare, snabbare och mindre sträng.

Upplevelsen är en annan när jag några dagar senare går igenom materialet. Det trygga avstånd från vilket jag har stått och filmat blir en påminnelse om att jag bara är en betraktare som står och tittar på, utan att vare sig delta eller bjuda på mig själv. Stämmer det jag gör alls överens med den bild av den filmare jag önskar att jag vore; ambitiös, vågad och politisk?

I "The Present" fortsätter Robert Frank att gå runt i sitt hus med kameran. Filmar ett fönster och en säng samtidigt som han säger att han filmar ett fönster och en säng. Genom fönstret filmar han kråkor som sprätter runt i snön. "I think every day I should have some footage. But it would be better to have footage of people. [...] And I find that people are very good. And very expressive." Några minuter senare utbrister han: "It's gonna be a crow movie!". Det ska bli en kråkfilm.

Texten är skriven under arbetet med filmen Det Som Finns (21 min, 2014). Visad bl.a. på Göteborgs Konsthall och Uppsala Kortfilmsfestival.

Att se om *I fjol i Marienbad*.

Annika Svenbro

Det måste ha varit sent 1960-tal då jag såg Alain Resnais *I fjol i Marienbad* (1961) första gången. Jag minns den som en ytterst estetisk film, gåtfull. Den liknade inget jag dittills sett och lämnade obesvarade frågor efter sig. Sedan dess har den legat kvar i mitt medvetande med en tydlighet som få andra filmer. Jag har många gånger tänkt att jag måste se om den för att komma dess hemligheter på spåren.

När jag nu äntligen ser *I fjol i Marienbad* igen sugs jag in i en hypnotisk ström av bilder: en lång kameraåkning, längs rikt ornamenterade salar, magnifika takkronor, speglar, korridorer tömda på människor, stängda dörrar med nummer: det tycks vara ett hotell. En mässande röst kommenterar den labyrintiska vandringen och upprepar samma meningar om och om igen. Bilderna ackompanjeras genom hela filmen av flödande orgelmusik. Ibland befolkas rummen av män och kvinnor i elegant aftonklädsel. De rör sig mekaniskt, ägnar sig åt olika spel, konverserar med banala fraser, konstlade skratt och stelnar åter i orörlighet. Kameran fortsätter nedför breda trappor, längs balustrader, ut genom en geometriskt uppbyggd park, bassänger, pyramidformade träd.

Manus är skrivet av Alain Robbe-Grillet, en av författarna bakom det som kallas den nya franska romanen. (Han gjorde en annan film, *L'immortelle*, 1963 (*Den odödliga*), som i sitt fragmentiserade, drömlikt laddade berättande liknar *I fjol i Marienbad*.)

Fotot är svartvitt och ger grafisk skönhet åt miljöerna och människorna, närmar sig emellanåt abstraktion. Det svartvita bidrar till distansen, till det överkliga, gengångaraktiga stämningsläget, likaså orgelmusiken.

En scenografisk detalj i parkscenen, där orörliga människor är utplacerade, bidrar till det surrealistiska uttrycket: scenen filmades med solen i zenit och därför har träden inga skuggor. Människornas långa skuggor är ditmålade på marken.

En röst följer bilderna, berättar om en man som föregående år besökt hotellet och då haft en kärleksaffär med en kvinna. Ibland sker dialoger mellan personerna; då mannen närmar sig kvinnan och talar om det som tidigare hänt drar hon sig

oförstående undan. Hon förnekar att de träffats, men man anar att hon döljer något - eller har hon glömt? Det finns en annan man som tycks ha en relation till kvinnan, kanske är det hennes make? Vi får aldrig klarhet i vad som hänt: mannen tycks försöka återupprätta relationen till kvinnan och få bekräftelse för det han tycker sig ha upplevt, men utan att lyckas. Det skedda framträder hela tiden i nya versioner och det sker en ständig rundgång mellan olika tidsplan.

Det som filmen starkast väcker hos mig nu är inte frågor om vad som egentligen pågår där på hotellet, utan en stark känsla av sorg och förgängelse. Människorna vi ser är skuggor från en annan tid, de är alla döda. De rör sig och agerar i ett rum utan början, utan slut. Jag sköljs med, kan inte motstå lockelsen.

Delphine Seyrig har rollen som kvinnan. Hon är här mörkhårig och har trots perfekt makeup och frisyr något vilt i sitt uttryck. Kanske är det hennes tänder, lite ojämna och vinklade inåt. (Resnais hade Louise Brooks i Pabsts *Pandoras ask* (1929) som utgångspunkt för rollen.) Jag tänker på Seyrigs blonda perfekt marmorsvala uppenbarelse i senare filmer av Luis Buñuel, Marguerite Duras och Chantal Akerman.

I Akermans film *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1976) spelar Seyrig en belgisk ensamstående kvinna med tonårig son som lever i en lägenhet där dörrarna hålls stängda mellan rummen och där hon utför hushållsarbetet med pedantisk noggrannhet. Hon tar emot sexkunder på eftermiddagarna och allt är perfekt organiserat, tills hon en dag mördar en av sina kunder.

Delphine Seyrig är för längesedan död, Resnais dog i år. Vi ser massor av filmer av/med döda regissörer och skådespelare, men just i det här fallet förstärker vetskapen om deras död ytterligare känslan av förgänglighet och saknad som den här filmen inger mig, kanske är det saknaden efter mina döda.

Jag associerar till andra filmer: hotellet i *The Shining* (1980), kameran som följer pojkens färd genom ödsliga hotellkorridorer med stängda dörrar, som ibland öppnas och avslöjar fruktansvärda hemligheter. Hotellets bar som befolkas av figurer ur det förflutna, Jack Torrance som gradvis försvinner in i deras värld. Samma atmosfär präglad av ett förflutet som tränger sig på det närvarande.

Jag tänker på Sokurovs film *Den ryska arken* (2002), en enda hisnande lång tagning genom Vinterpalatsets praktfulla salar, genom historien, ett vimmel av människor... allt detta som är borta nu, sedan länge.

Tillbaka till Marienbad. Tonfallet hos berättarrösten känns pretentiöst, och här har filmen åldrats. Men

den känns oväntat modern i andra avseenden. Kanske är det mina retroögon som ser den så. Eller handlar det om hur kameran med fascination följer materialen, arkitekturen, inbegripet människorna som mekaniskt rör sig i den? Den långt drivna upptagenheten av ytan känns typisk för vår tid.



Stillbild från *I fjol i Marienbad*, 1961, Alain Resnais

Du är magnifik som alltid, Delphine Seyrig. Jag googlar dig och läser att du regisserat flera filmer, bl.a. en dokumentär som heter *Sois belle et tais –toi, 1976 (Var vacker och håll käften)* där kända kvinnliga skådespelare intervjuas om sexismen i filmvärlden. Du var med och grundade Centre Audiovisuel Simone de Beauvoir, ett arkiv i Paris som samlar material filmat och inspelat av kvinnor. Du kämpade för kvinnliga rättigheter och var en av dem som 1971 undertecknade Manifeste des 343 (kvinnor som gick ut med att de gjort abort, vilket då var kriminellt i Frankrike) och därmed bidrog till avkriminalisering av abort.

Detta som jag nu får veta om dig gör mig plötsligt upprymd. Melankolin från Marienbad lättar.

Nu är det dig, Delphine Seyrig jag ser i ett nytt ljus!

DEN FRIA FILMRÖRELSEN RULLAR IGÅNG, I SVERIGE

Carl Henrik Svenstedt



Foto: Rune Hassner

En tidig sommarmorgon 1968 traskade vi i strålande solsken över Vasabron till Regeringen. Vi var tre flickor, fyra pojkar, en baby och en hund. Vi tänkte uppvakta Kulturministern. Om jag minns rätt var vi Margareta Wibom, Agneta Ekmanner, Lennart Malmer, Jonas Cornell, Stefania och jag, anförda av Sven Frostenson som bar två vackra kartotekslådor under armen. Innanför porten till Mynttorget 1 satt en gammal vaktmästare i en lucka och vi frågade efter Palme. Statsministern har inte kommit än upplyste farbrorn. Nja vi hade tänkt nöja oss med Ecklesiastikministern sa Sven. Tage har semester så Olof är Statsminister idag blev svaret. Men ni kan kila upp till Pålsson så länge, han visade med tummen. Det här var samtalstenen i den gamla socialdemokratins Sverige där alla kände varandra. Vi kände Roland också, statssekreteraren. Han var kanske inte med oss, men han var heller inte mot oss, ”en vit man” som man sa på den tiden, ironiskt.

Vi hade suttit en stund och småpratad kring konferensbordet, Agneta hade ammat och Sven pysslat med labradoren när Palme kom insläntrande. Han morsade särskilt på Lennart som filmat i Vietnam. Och vad har ni på hjärtat då? undrade han. Sven drog den korta versionen om FilmCentrum, att vi arbetade med alternativ film utanför biografsystemet. Vi har räknat ut att det finns 21.000 smalfilmsprojektorer ute i landet som skulle kunna visa våra filmer. Här har vi alla dom vi redan kontaktat sa han och ställde upp kartotekslådorna på bordet. Palme högg blixtnabbt men Sven var ännu snabbare och rakade åt sig lådorna. Vi behöver pengar sa han mörskt. Palme tittade på Pålsson. Hur mycket har vi kvar Roland? frågade han. Bara nån vecka återstod för statskassan till budgetårsskiftet som fortfarande låg den 30 juni, sen skulle alla lösa pengar gå tillbaka till Sträng och Finansen. Trettiosextusen sa statssekreteraren. Ge dom pengarna sa Palme. Jag tar lådan.

Det finns ett märkligt foto från ABF-huset i Stockholm den 21 maj 1968, Sandler-salen sannolikt. Där sitter 83 unga svenska filmare som vädrar morgonluft efter att ha svarat på ett upprop från arbetsgruppen om att bilda ett kooperativ för fri film i Sverige. Med ryggen mot Rune Hassners kamera sitter ordföranden Sven Frostenson och hans kamrat Margareta Wibom. Jag sitter med Stefania på första raden där också Lorenz Olsson, ombudsman i Vänsterns Ungdomsförbund VUF, vår ”kommissarie”, slagit sig ner med Staffan Hildebrandt och Lars Säfström. Bakom dem finns Matheo Yamalakis med Ralph Lundsten, Gunnar Rosengren och Lasse Åberg. I förstoringsglasat ser jag Louise O’Konor, Stig Holmqvist, Hans Hammarskjöld, Vera Nordin, Berndt Klyvare, Curt Strömblad, Inge Roos och ett sextiotal andra ansikten jag skulle kunna identifiera.

De utgör en enastående *eventail* av talang och bakgrunder, en färgrik solfjäder av experimentfilmare, politiska dokumentarister, musikfilmare, animatörer, Tio-fotografer och filmelever från alla skikt av åsiktsskalan. Den svenska 60-talsfilmens dolda resurs helt enkelt. De sitter där av ett enda skäl, nämligen förhoppningen att deras filmer ska kunna produceras och distribueras utanför de drakoniskt inskränkta biograferna. Vad Sven beträffade var han strukturell vänster medan jag seglade in från amerikansk underground och Flower Power, fortfarande anställd på Kulturen i Svenska Dagbladet. Det blev en perfekt mix så länge det varade. Men redan hade Filminstitutet blåst i stridstrumpeterna mot detta

”ungdomsuppror” och följden skulle bli att bolagens regissörer inte vågade infinna sig. Här satt två undantag, Vilgot Sjöman som skriver in sin ”Resa med far” i vårt register och Bo Widerberg som driver på bakom Grupp 13 från Filmskolan och deras ”Den vita sporten”, filmen om Båstadkravallerna mot det vita Rhodesias Davis Cup-match. En filmhistorisk krumelur är att Ingmar Bergman ser en möjlighet att få ut sin fina ”Fårödokument” i den katalog som nu ska redigeras. Men när det stöts i nämnda trumpeter drar han blixtnabbt tillbaka den.

Jag skulle kunna, och kanske borde, skriva en egen filmbok om allt dramatiskt som sedan händer, men väljer här att följa ”Den lilla hitoriens” röda tråd av bakomfilmer, snapshots och anekdoter. Som när vi sökte lokal för den unga föreningen. Tre personer skickades ut på spaning. Vid ett tillfälle hamnade de hos en fin fröken på Östermalm som bjöd på té och småkakor. Trion, anständigt klädda, slog sig ner i salongen. Framför henne sitter nu Sven Frostenson, brinnande aktivist i Sveriges Kommunistiska Parti och Vänsterpartiet Kommunisterna, hans kumpan Lorenz Olsson alltså ombudsman i Vänsterns Ungdomsförbund, och mellan dem Stefania Lopez med sitt lilla blänkande italienska halssmycke, hammaren och skäran i guld. Sven tar till orda och berättar om den nya föreningens mål och mening. Den vänder sig till unga filmare och den ska vara öppen för alla, säger han. Men tänk om det kommer några kommunister! säger damen. Då låser vi dörren, svarar Sven utan att blinka. Ja då så, säger damen.

Att vi bröt vår egen väg berodde på att nationen 1963 hade fått ett Filmavtal kalkerat på André Malraux’ franska *Loi du cinéma* av den 30 december 1975. Ett fiffigt system av kvalitetskontroller som på så vis avgjorde vilka projekt som kunde filtrerades fram till statliga ”kvalitetspremier” och vilka restprodukter som kunde avfärdas som ”pilsnerfilm”. En belåten finansminister Sträng drev igenom en skattefinansiering genom att momsbefria branschen och lägga pengarna i Filminstitutets fonder. Elaka tungor sa att filmreformens ingenjör Harry Schein bara anpassat sitt eget patent för rening av swimmingpooler på den svenska filmproduktionen. Det är lätt att skoja om konstruktionen, men den finns väl och kritiskt beskriven i de många filmutredningarnas facktermer, eller i den blivande finansministern Anders Borgs lilla pamflett från 1995 ”Svensk filmpolitik - a dirty story”. Självt satt jag redan som SvDs filmkritiker i kvalitetsjuryn och kunde inifrån följa hur mekanismerna fungerade och hur de spänningar byggdes upp som senare skulle detonera. Vårt yrkesproblem som filmare utanför biografsystemet blev att vi också föll utanför stödsystemet, samtidigt som efterfrågan på film i alla längder och bredder exploderade, inte minst genom televisionens expansion och tillkomsten 1969 av TV2. Vår teknik och vårt format 16mm var just dimensionerade för teve. Vi hade helt enkelt insett att nyordningen var föråldrad redan när den lanserades. En helt annan medieepok stod för dörren på gott och ont, den vi lever i nu. Vi var talföra och skrivkunniga och i polemiken var vi inte nådiga. Mellan regeringens Filminstitut och ”de fria filmarna” grävdes skyttegravar så djupa att de inte överbryggats än när detta skrivs 2015 då de yngre regissörerna och producenterna till och med valt att bryta sig ut ur filmavtalet.

FilmCentrum kom aldrig att hyra av tanterna på Östermalm men fick av den progressive mogulen Kenne Fant på Svensk Filmindustri tillgång till SFs filmlager med riktig kassemat på Kungsholmstorg. Kanske vred kulturminister Palme om armen på sin tennispartner direktör Schein för där kom till slut också en skvätt pengar till verksamheten från Svenska Filminstitutet. Nu hade vi en fin källarlokal i centrum och lite pengar produktionen av vårt flaggskepp Filmkatalog 1: 1968/69. Den var en veritabel grundinventering av landets ”alternativfilm”, 204 titlar av 75 filmare. Ett 50-tal av dem var eller blev etablerade filmare både för television och biograf. Till slut fastnade också en handfull ”spelfilmare” i trålen, Jan Troell, Rune Ericson och Torbjörn Axelman förutom de redan nämnda. Avantgardet var eleverna från den nystartade Filmskolan i Mariehäll och Christer Strömholms egensinniga utbildning på Katarinaberget, Ingela Romare, Lena Ewert, Lasse Westman, Torbjörn Säfve och de remarkabla ”mods-filmarna” Stefan Jarl och Jan Lindqvist. Liksom i USA skedde en överströmning från konstskolorna, härliga experimentatorer som Kjartan Slettemark, Sunniva Kjellquist, Jan Håfström och den gränslöse Åke Karlung vars ”filmhöns” gick och pickade i kasematten.

Källaren vid Norr Mälarstrand blev precis den samlingsplats filmarna saknat för jobb, snack och konspirationer skrev jag i Ulf Berggrens unika dokumentation av epoken i tidskriften Victor 2008. Under några märkliga år sökte sig filmare från hela världen till Stockholm och FilmCentrum, som Jean-Luc Godard från Frankrike, Fernando Solanas från Argentina, Haskell Wexler från USA. Känslan var att världen befann sig i fullt generationsuppror eller i klasskrig och att Stockholm blev en fredad plats, *a haven* som Joseph Heller skrev i ”Moment 22”. Rym till Sverige, Yossarian! utropar fältprästen där till antihjälten. Flickorna är så vackra. Och folket så avancerat. De radikala grupperna i landsflykt fick sina filmer visade här, det internationella nätverket växte på ett ganska enastående sätt, i varje storstad fanns ett telefonnummer, en vänligt sinnad krog och en sovplats på någons golv. En dag i London bjöds Stefania och jag på *5 o’clock tea* i Highgate Terrace, ett stenkast från Karl Marx grav, hos en indisk prinsessa som finansierade de kastlösas uppror, i Punjab tror jag. Hon konverserade pakistanen Tariq Ali från tidskriften ”The Black Dwarf” som just mobiliserade vad som skulle bli en av de största demonstrationerna i Storbritanniens efterkrigshistoria då 100 000 människor marscherade från Trafalgar Square till 10 Downing Street. I soffan snarkade John Osborne, ”köksbänksrealismens” monumentale författare till *Look back in anger*, och vid ett givet ögonblick klättrade de två studentledare som överlevt massakern vid De tre kulturernas torg i Mexico City in genom det franska fönstret ut mot den rofyllda trädgården med krocketbanan. Inger Servolin och Chris Marker från vår systerorganisation *Iskra* i Paris gömde på samma sätt två efterspanade filmare från Quebec i sin rymliga garderob, de hade helt enkelt propagerat för *le Québec libre*. Det här var muntra och frigjorda människor, kanske just eftersom de hoppat av Systemet och när som helst kunde kastas i Towner eller sättas på Bastiljen, bildligt talat. Hur utspionerade och trakasserade de verkligen var vet vi nu när säkerhetschefer och krigsministrar släpper sina memoarer. Men var det en lust att leva med dem, och se dem överleva.

2014 är året då Mats Olsson gick bort.

Mats Olsson (1957-2014) var konstnär och pro-prefekt vid Konsthögskolan Valand och hade en oerhört stor kunskap om film. Den 10 juni avled han i sin hemstad Halmstad efter att ha drabbats av hjärtproblem.

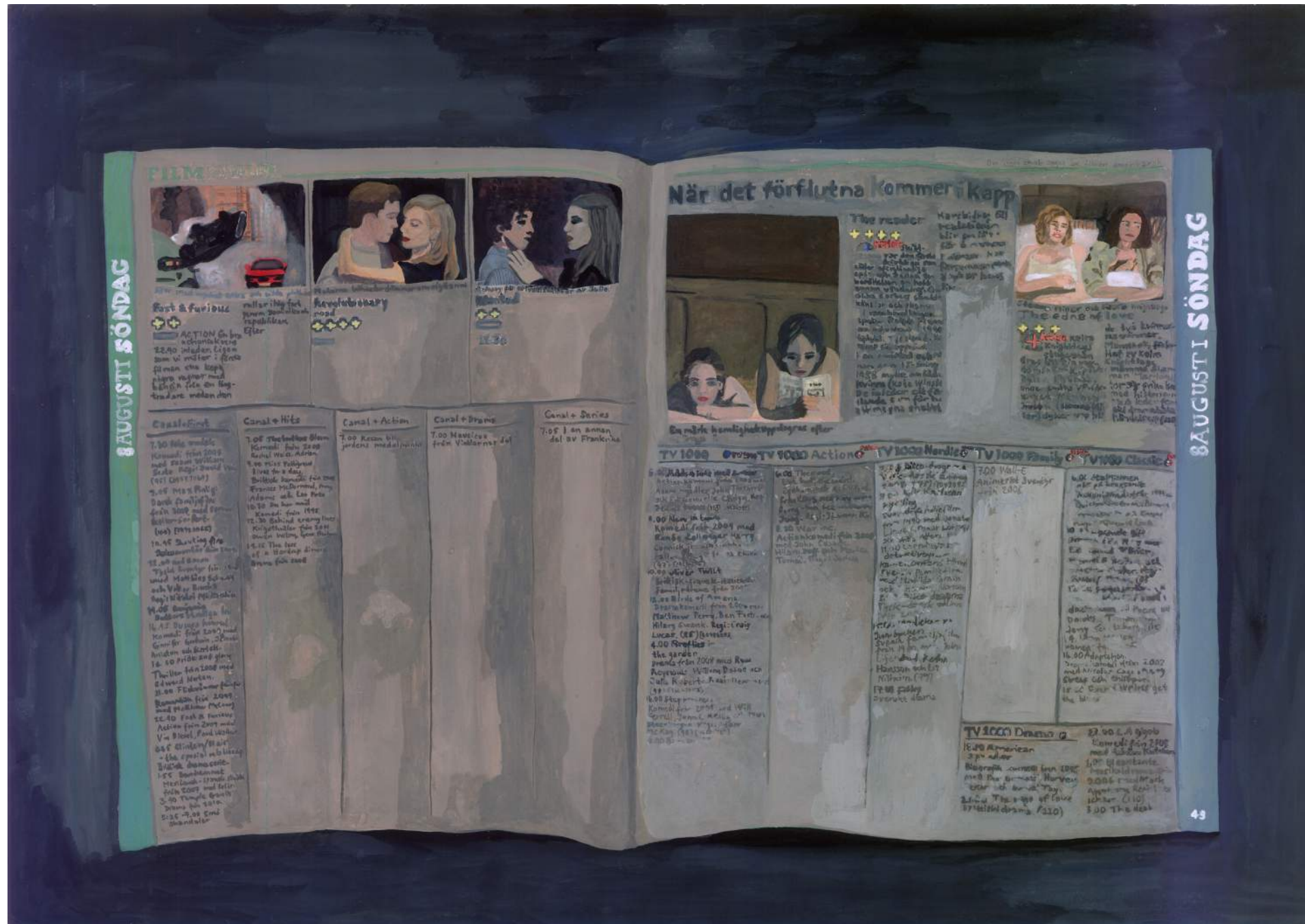
Mellan 2008-2011 hade jag Mats som lärare och jag kommer aldrig att glömma hans egensinniga sätt att tänka kring film och narrativ då han på sin "svengelska" dialekt förklarade sina resonemang till valet av de ofta tre fyra filmer som han visade i ett sträck varje torsdag eftermiddag i ett mörkt biorum med röda soffor på Konsthögskolan Valand i Göteborg.

Det var någonting magiskt med Mats torsdags filmvisningar. Sällan var det mer än fem personer i biorummet samtidigt men ändå stannade Mats nästan alltid kvar tills sista filmen börjat spelas. Valet av filmer var välplanerat och när en film spelats klart gjorde Mats kopplingar till den nästkommande, på ett genomtänkt och samtidigt spontant sätt. Han hade en förmåga att sy ihop ett resonemang som man trodde aldrig skulle kunna leda någon vart. Han använde sig av serendipity som ett verktyg för att dela med sig av sin kunskap.

Efter Mats bortgång beskrev konstnären Martin Dahlqvist, som också var elev på Valand under tiden Mats Olsson undervisade där, honom fortfarande som högst levande person vars närvaro på Valand representerade något unikt och viktigt, som inte längre finns kvar. Han skriver också att Mats hade ett "hierarkilöst förhållande till information", något som vi båda och säkert många andra som kände Mats uppskattade oerhört mycket. Allt från klassiker till obskyra filmer blandades med TV serier och Youtube klipp i Mats läroplan och om en film hade bristande kvalitet tvekade Mats inte att själv redigera om den. Under en lektion med Mats försköts verklighetens och fiktionens gränser. Ingenting verkade vara otillåtet.

Det är så många filmer jag aldrig hade känt till om det inte vore för Mats.

Isabel Theselius





Watch Movie
Mim Tosting

Filmen i VLC

Benjamin Wagner

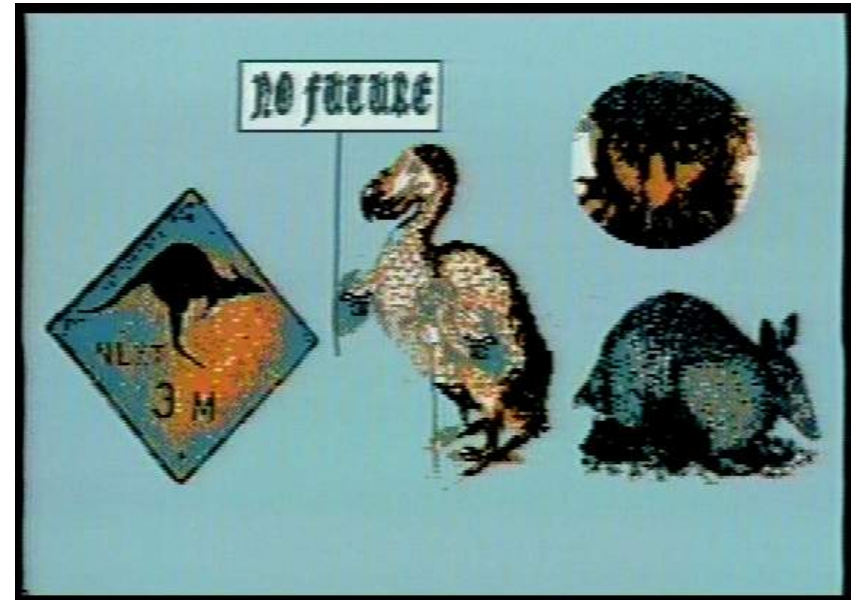
Att se på nedladdad film på en datorskärm är ett särskilt sätt att uppleva film, och det var ofta det mest tillgängliga under de åren mitt filmintresse formades. Om jag idag oftare ser film på biografer, bibliotek och konsthallar så är visningsformen något jag fortfarande tänker på. Jag kan till exempel sakna möjligheten till att pausa eller scrolla på tidslinjen, en sorts kontroll som man vant sig vid från nedladdad film. Men kontrollen över filmen har också en individualiserande aspekt där kollektivet i biosalongen byts ut mot den ensamme tittaren vid datorn. Den nedladdade filmen visad i datorn är på flera sätt motsatsen till filmen i historiska form, först som skådespel och sedan alltmer som integrerad del av livet i staden. Walter Benjamin talade i sin mest berömda text om filmens förmåga att ena ett potentiellt subversivt kollektiv. Motsvarande tendenser diskuterades långt tidigare hos andra konstformer. Det sägs att anledningen till att Platon hatade litteratur var att den förnökkades med fester som lätt urartade till upplopp. Jämförelsen kan fortsättas genom att nämna pappersboken i kontrast till e-boken. Det har skrivits en del om boken och pappret, delvis ur nostalgiskt perspektiv. I praktiken blir det fort tydligt att e-böcker har klara fördelar jämfört med pappersböcker men att de inte fungerar lika bra för alla typer av läsning. Särskilt irriterande blir ickeinjär läsning där man vill ha möjlighet att snabbt kunna bläddra fram och tillbaka eller hålla ett antal sidor mellan två fingrar. En grundläggande skillnad är här att filmen har en bestämd tidslighet som boken saknar. Men de bokblädd-

rande fingrarna kan i VLC-filmen istället scrolla på tidslinjen. Den tvåfingrade scrollen, antagligen den bästa funktionen i macdatorer, gör det möjligt att scrolla i en film med precision. För att slippa läsa varningar om upphovsrätt eller för att spola förbi intron, men också för att faktiskt se filmen annorlunda. På ett helt konkret sätt kan det betyda att man som i boken går tillbaka och ser om en bit. Kanske för att man missade något på grund av distraktion, eller för att man håller på att lära sig ett nytt språk.

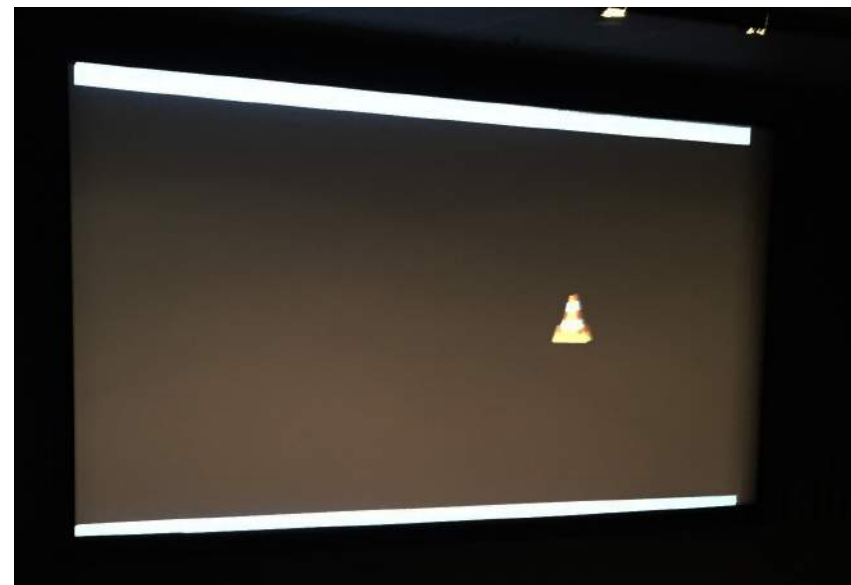
Det senaste jag såg på datorn var en serie Chris Marker-filmer. Eftersom den samlings-dvd med Markers filmer som finns tillgänglig på Konsthögskolan i Oslos bibliotek är utgiven för en engelskspråkig publik innehåller den enbart de engelska ljudspåren eller engelsk text. Den som vill se filmerna på franska får därför ladda ner dem – eller för de filmer med franskt ljudspår där man vill ha fransk text, åtminstone föra över innehållet från dvd:n till datorn och se filmen med nedladdade undertexter. Om man sen ser filmerna i VLC inser man också att just Markerfilmer kan ses på ett nytt sätt genom möjligheten att scrolla. Det handlar delvis om den så kallade essäfilmens textdrivna format, men också om den fragmentariska stilen. Särskilt tydligt blir detta för den som nyss besökt den retrospektiva utställningen av Chris Markers filmer på Kunstnerenes Hus i Oslo, där det enda alternativet är den konsthallsty-piska videoloopen. Det är ett uppspelningsformat som valts av praktiska skäl, och det är intressant att här notera att Chris

Marker med projektet Zapping Zone (1990-1994) ville föreslå ett mer aktivt sätt att se på rörlig bild eftersom han menade att TV-mediet var passiviserande. Liknande ambitioner syns i flera andra verk som Marker producerade under 90-talet genom experiment med digital teknik, där han med hjälp av enkla datorprogram sträcker sig bortom det traditionella filmmediet. Att flera av dessa verk finns tillgängliga att navigera i på den ovan nämnda utställningen är ett av skälen till att besöka den. Ett annat skäl är upplevelsen det innebär att se film i ett öppet rum med andra människor. För om möjligheten att själv påverka uppspelningen kan ge den enskilda tittaren en närmare kontakt med filmens materialitet, så kolliderar denna frihet samtidigt med den gemensamma upplevelsen.

När Benjamin jämför filmmediet med sin tids närmaste föregångare, teatern, väljer han att understryka scenskådespelarens möjlighet att anpassa sitt framförande efter den specifika situationen i mötet med publiken. Just denna skillnad vänds till filmens försvar eftersom det istället ger publiken möjlighet att bedöma filmen utifrån, med en blick som inte längre färgas av en personlig relation till skådespelaren. Men publiken i biosalongen utgör för ett kollektiv, och det är i detta som filmupplevelsen uppstår. Om Benjamin dömer ut konstens strävan efter autonomi som ett fetischistiskt försök att undkomma sin historiskt rituella funktion, så är det i den autonoma publikens ritual som den nya konsten får sin betydelse.



Théorie des ensembles, 1991, Chris Marker



VLC-ikon projicerad på filmduk, filmfestivalen CPH:DOX 2014



EN VÅLDSAM, UPPLOSANDE ENSAMHET – TANKEFRAGMENT OM JEAN-LUC GODARDS FILMER

DAVID ZIMMERMAN

I. ORDENS ENSAMHET

– *Why do you look so sad? Because you speak to me in words and I look at you with feelings.*

Pierrot le fou, 1965

Det finns olika slags dialoger, skriver Blanchot.¹ Dialogen kan – som i Henry James romaner – knyta banden starkare mellan människorna, mellan människorna och världen, mellan händelserna och aktörerna. Världen framträder som klarare, saker blir begripliggjorda. Inte för att språket är en enkel kommunikationsanordning, men genom att starta i en obetydlighet och låta dialogen växa och *ringa in* de mörka hål av det om vilket vi egentligen inte *kan tala*, verkar vi genom dialogen kunna närma oss dessa härdar av obegripligheter. Detta förefaller ju vara språkets ambition, dialogens ambition, att *knyta ihop*; vad vi önskar oss med ett meningsutbyte. Men – fortsätter Blanchot –, ta Kafka. Här verkar dialogen i en helt annan riktning, och den fortfarande lika viktig. Orden utövar här istället en sällsamt särande kraft, de installerar sprickor mellan medvetanden och erfarenheter, aporier mellan människa och värld. Deras verkan är blott ensamgörande, ju mer vi talar, ju mer ensamma framstår vi. Som Nana (spelad av Anna Karina) i *Vivre sa Vie* från 1962 uttrycker det, när hon talar med en filosof: "The more one talks, the less the words mean". Varje gång uppstår ensamheten i besvikelsen: vår ovan nämnda ambition i att *komma närmare*, att på något sätt genom språket närma oss vår kärlek, våra känslor, våra medmänniskor, närma oss världen, förstörs när orden framstår blott förvirrade och döda. Vi glider bort. Nana ger upp: "Why must one always talk? Often one shouln't talk, but live in silence".

1. Maurice Blanchot, *Essäer*, Propexus, Lund, 1990. s. 69ff.

Den okände filosof hon just inlett en dialog med, är ute efter att försvara talet; han invänder: "An instant of thought can only be grasped through words [...] one cannot distinguish the thought from the words that express it". Detta är bara en skenbar invändning. Orden har redan börjat skena åt ett annat håll i detta läge: språket är en differentierande förmåga, som skiljer på det ena och det andra, men språket är samtidigt (som Roland Barthes noga avhandlar i *Litteraturens nollpunkt* från 1966) en struktur, en horisont för vår differentiella möjlighet. Det ligger i innebörden av språk att språket inte kan gå utanför sig själv, differentiera det utomspråkliga. Men eftersom det är just en struktur, *en horisont*, är språkets gränser inte obefintliga – de finns, och utanför det är rummet fullkomligt öppet, fullkomligt slätt, fullkomligt tyst. Nana är tyst. Svarar inte först. Sedan byter hon ämne. Hon håller inte med filosofen, *men kan inte förklara varför*. Hon stod i sitt hus av språk, och blickade ut: "Language is the house man live in", det är nu Juliette (Marina Vlady) som talar, i *2 ou 3 choses que je sais d'elle* från 1967. Hon fortsätter, om än vid ett annat tillfälle: "Words just never say what I'm really saying"; här finns en artikulerad uppgivenhet inför språkets ensamhet som Nana bara anar, bara känner.

II. RÖSTEN, TYSTNADEN

Narrator: *But are these the words and images to use? Are there no others? Am I talking too loud, looking too close?*

2 ou 3 choses que je sais d'elle, 1967.

Byggarbetsplatser, balkonger. Plötsligt obönhörliga ljudmattor från stadens oväsen, som sedan upphör,

startar, upphör åter. En röst bryter in, en viskning. *Varifrån kommer den? Vem talar nu?* Och till vem? Är det Godards röst som talar till den ansiktslösa lyssnaren? Detta från ingen-och-intet-sägande, eller som Blanchot säger i essän *Berättandets röst*: "från det radikalt yttre",² som väcker en distans mellan filmen och betraktaren, verkar lägga sig emellan. Som ett tvetydigt raster: fortfarande i filmen, samtidigt ovanför, under, framför, bakom, på tvären. Detta narrativ, den viskande rösten från en okänd ort som oväntat lägger sig över ljudspåret på *2 ou 3 choses que je sais d'elle*, är oväntad i så mån att Godard inte brukar göra så. Han brukar inte viska något i örat på oss. Samtidigt är det *inte* så oväntat. Distansen, som om en röst befann sig mellan filmen och oss, har funnits där länge. Den tiger bara, eller framträder som plötsliga helbilder med bokstäver och ord, ofta i olika färger (*Week End* från 1967 är ett bra exempel). Den tigande rösten och den talande rösten är i detta fall mycket lika: den talande bryter in i handlingen med ord, kommenterar, yttrar, sätter betydelser och meningar i rörelse ibland till synes osammanhängande, fragmentariskt; den tigande bryter in i handlingen som avbrott, som tystnader mellan scener, mellan repliker, som *brist på förklaring*, som undanhållande av information, en konstruktiv tystnad som liksom den talande rösten sätter betydelse och mening i rörelse i så mån att vi förstår att det saknas information eller att vi förstår att brottet, vecket i filmen, är medvetet. I inget av fallen rör det sig alltså om förklaring, och i båda fallen tar rösten plats, breder ut sig, vi vet att den ser och förstår det vi inte förstår och det tvingar oss in i filmen samtidigt som vi *aldrig* kommer så nära som den talande/tigande rösten. Det är omöjligt att undgå hur Godards absurda tonfall framträder just häri: distansen och förskjutandet, i ett spel av tigande och undanhållande. Blanchot igen: "Tonfallet är inte författarens röst utan den intima tystnad han påtvingar ordet, vilket gör att denna tystnad alltjämt är *hans*, det som återstår av honom i den diskretion som för honom åt sidan."³ Visst, Blanchot talar om författare, om text, och det kan upplevas vårdslöst att applicera detta på filmen. I och med Godards cirkulerande runt rösten och narrativet, vare sig den talar eller tystnar eller aldrig ens börjar tala, så tror jag att omskrivningen ändå låter sig göras. En paradoxal verkan av

2. Blanchot, s.92

3. Blanchot, s.50

detta förskjutande av närvaro, är att filmen som sådan, som medie, avtecknar sig tydligare: "Att se förutsätter ett avstånd, ett avskiljande beslut, förmågan att inte vara i kontakt och att undvika sammanblandning i kontakten. Se innebär att denna åtskillnad trots allt har blivit ett möte".⁴ Om karaktärerna är hjälplöst inneslutna i slutna språkhorisonter och längtar efter frigörelse, längtar efter den språkliga ensamhetens metamorfos till frihet, så är rösten, narrativet, eller kanske snarare den tvetydiga ort varifrån detta narrativ talar, en väg in i själva filmens frigörelse. Frigörelse från vad? Filmens lag, dess tro på närvaro, löftet om intimitet.

III. VÅLDET

– *From French Revolutions to Gaullist weekends, freedom is violence.*
Week End, 1967.

Det är såklart återkommande, *ett tema*. Det kanske inleds med en bil, med skuggor som springer över karossen och över vindrutan. Det är återkommande. Filmen följer än så länge filmens lag. Föraren följer av allt att döma lagens lag. Hen kör bil, rätt och slätt. Men sprickorna installerar sig i och med våldet, ty det kommer – det är återkommande. Det alltid lika omotiverade våldet. Ferdinand (Jean-Paul Belmondo) stannar och skjuter omotiverat en polis i *Pierrot le Fou*. Odile och Arthur kliver ur bilen avslöjar sina planer för *dådet*, i *Bande á Part*, det är relativt omotiverat. Den idylliska, men misstänkt långdragna bilkön på landsbygden börjar långsamt urarta i automatvapen, gerillakrigföring och kannibalism i *Week End*, ingen verkar riktigt veta vad det rör sig om. Eller: vi, vi som betraktar vet inte riktigt vad det rör sig om. Våldets riktningar ligger i dunkel. (Här bör kanske *Alphaville* från 1965 nämnas som ett slags motexempel, där våldet ringas in i en tydlig maktstruktur mellan den gamla agenten Lemmy Caution (Eddie Constantine) och den fascistiska datorn, det rör sig likväl om ett anarkistiskt, relativt nomadiskt, våld.) Kan våldet vara riktningslöst? Vad skulle det innebära? Vad innebär det för Godard? Kulturkritikern Walter Benjamin publicerar 1921 sin berömda essä "Försök till en kritik av våldet", ett försök att kartlägga våldet och dess riktningar,

4. Blanchot, s.56



Stillbild från *Alphaville*, 1965, Jean-Luc Godard

eller icke-riktningar.⁵ En första fundamentalitet är att kunna skriva om kritiken av våldet till undersökningen av relationen mellan lag och rätt och ena sidan, och våldet å andra. Distinktioner tornar upp sig. Våldet kan betraktas ur naturrättslig synpunkt: människor är djur i vilkas natur våldet är oundvikligt, människan har som del av naturen vissa rättigheter eller åtminstone betingelser. Våldet kan betraktas ur positiv-rättslig synpunkt: människor är historiska subjekt med mer eller mindre legitima (legitimiteten, alltså lagen, är givetvis arbiträr och diskursiv) historiska motiv att angripa eller försvara den skrivna rätten. Dessa två uppstår också i en slags dialektik: den positiva rätten med ambitionen att "lägga band på" eller kontrollera det "naturliga" våldets oberäkneligheter. Inom den den positiva rätten uppstår vidare två nya våldsdistinktioner. Det rättsetablerande och det rättskonserverande. Enklare än vad det låter. Det som tjänar till att upprätthålla rådande rättsordning och det som tjänar till etablera en ny rättsordning. Återigen är det denna nästan Hegelianska dialektik som är i verkning, och dessa former av rättsvåld kan *flyta ihop*, och här är det antagligen relevant att ta hänsyn till Benjamins utsatta position som jude i

5. Walter Benjamin, *Bild och dialektik*, Diadalos, Göteborg, 2014. s.19ff

Tyskland. När de båda formerna av rättsvåld bryter in i varandra till en gemensam gestalt uppstår våldets maximala urartning, en slags polisiär fullmakt, ett undantagstillstånd som upprätthåller och förgör samtidigt. *Ett mytiskt våld*. Ett allt igenom förkastligt våld. Mot detta står någonting annat, en ny motsats, ett våld bortom rättsvåldet. *Ett gudomligt våld*. Detta våld är till sitt väsen rättsförstörande, fullkomligt anarkistiskt. Det gör inga anspråk på att bevara en rätt eller upprätta en ny, det är själva livets tillbakatagande av *rätten till sig självt*. Det är inte helt olikt vad Gilles Deleuze och Félix Guattari årtionden senare skulle kalla den nomadiska krigsmaskinen, som motsatsen till statsapparatusens räfflande, kategoriserande och begreppsliggörande (observera, diskussionen språket och begreppsliggörandet är alltså närt närvarande, endast lagt i vila) praktiker står mot den nomadiska krigsmaskinens förstörande, splittrande och släta praktiker.⁶ Att Benjamins gudomliga våld skulle vara fullkomligt riktningsslöst är alltså inte helt sant. Det rör sig snarare om förstörandet av de maktstrukturer vars objekt för makten är själva livet; det mytiska, fascistiska våldets enda svar från andra sidan. Det är i

6. Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Nomadologin*., Konsthögsk., Stockholm, 1998.

dessa domäner våldet i Godards filmer förefaller verka. Subjekten i *Vivre sa Vie*, *Bande à Part*, *Pierrot le Fou*, *Alphaville*, *2 ou 3 choses que je sais d'elle*, *Week End* m.fl., är fångade subjekt, fångade i språkets ensamhet, fångade i lagens anspråk på makt över livet och den huvudsakliga kampen är just deras våldutövning mot dessa strukturer. Vidare är själva filmerna i sig ett till formen och innehållet (som vi sett i narrativet) ett våld mot filmens lag, mot filmens nästan metafysiska löfte om närvaro. Här ligger en form av anarkism verkande på flera plan samtidigt i Godards film; men den är också – kanske som all form av anarkism och frihetslängtan, ett spel med ensamheter.



Stillbilder från *2 ou 3 choses que je sais d'elle*, 1967, Jean-Luc Godard

