

Lunds universitet
SOL Filmvetenskap
Handledare: Mats Jönsson
2007-01-12

Anders Westerholm
Paul Ström
LIV703

Kulturella upphov

– om nation och familjerepresentation i dansk och spansk
filmproduktion

Innehållsförteckning

Inledning	5
Syfte och frågeställning	6
Metod, material och uppsatsens avgränsning.....	7
En kulturteoretisk bakgrund till analyserna	9
Higsons frågor	9
Textualitetsbegreppet.....	11
Hjorts monokulturella/interkulturella framställning av en nation	12
Famijerepresentation.....	13
Filmnationerna som bakgrund	15
Danmark – i eftersvallet av Dogme 95	15
Spanien – efter Franco in i vardagen	17
Sammanfattning.....	20
Analys	21
<i>Brødre</i>	23
Handlingsreferat	23
Karaktärer inom famijerepresentationen.....	23
Nationen – stil och tematik.....	24
<i>Italiensk for begyndere</i>	28
Handlingsreferat	28
Karaktärerna inom famijerepresentationen	28
Nationen – stil och tematik.....	30
<i>Te doy mis ojos</i>	33
Handlingsreferat	33
Karaktärer inom famijerepresentationen.....	33
Nationen – stil och tematik.....	35
<i>Solas</i>	38
Handlingsreferat	38
Karaktärer inom famijerepresentationen.....	39
Nationen – stil och tematik.....	40
Slutdiskussion	44
Källförteckning	49

Bilaga 1	53
Bilaga 2	54

Inledning

I boken *The Danish Directors: Dialogues on A Contemporary National Cinema* berättar regissören Susanne Bier i en intervju att hon känner en speciell dragning till den spanske regissören Pedro Almodóvars filmer:

He describes certain situations and feelings that I can identify with, although the world in question of course also is completely different. There are a lot of Scandinavian film artists whom I admire enormously, but I don't actually feel a deep sense of belonging in relation to the community in question.¹

Oavsett om man väljer att se Susanne Bier som influerad av spansk film eller inte fungerar detta citat bra för att belysa just det faktum att film många gånger kan skapas med en utgångspunkt som inte nödvändigtvis är knuten till ett lands nationalitet, och att filmen skulle kunna betraktas som ett medium med möjlighet att i sin konstruktion bryta dessa kulturella barriärer.

Denna text kommer att koncentrera sig kring familjerepresentation samt tillhörande genus- och identitetsaspekter, med utgångspunkt i spansk och dansk melodramproduktion under perioden 1999-2004. Vi koncentrerar oss till hur dessa filmer står i relation, dels till sin nationella kontext, dels till ett större perspektiv som inte är knutet till kulturell gränsdragning. Vi tittar alltså på dessa filmer utifrån kulturella och nationella perspektiv.

I förordet till sin bok *Film Nation* citerar Robert Burgoyne kollegan Timothy Bannan som skriver att "the idea of a nation depends on an apparatus of cultural fictions"². Med detta påstående i beaktning anser vi att det blir högst intressant att titta på spelfilm från en viss tid och kulturell kontext inom en nations ramar för att sedermera dra slutsatser om spelfilmens bild av landets samhällstillstånd i förhållande till familjerepresentation. För visst är det så att vår uppfattning om en nation eller ett område till stor del baseras på representation inom den kulturella sfären såsom konst, litteratur och film. Om man ser till historien kan man sluta sig till att spelfilmen gång på gång under 1900-talet har fungerat som en reaktor gentemot samhällskonventioner, och på så sätt skaffat sig kulturell identitet. Följer man Robert Stam och Ella Habiba Shohat i boken *Reinventing Film Studies* och deras påstående att media

¹ Mette Hjort och Ib Bondebjerg, *The Danish Directors: Dialogues on A Contemporary National Cinema*, Bristol 2000, s. 245

² Robert Burgoyne, *Film Nation*, Minnesota 1997, s. 2

”exists close to the very core of identity production”³ blir det högst intressant att titta på hur spelfilmen också bidrar till att konstruera ett medvetande eller en föreställning om en nation.

Denna text handlar även till stor om en trovärdighet och autenticitet ur nationella perspektiv i ett antal filmer från Danmark och Spanien. Man kan tala om viss spelfilm med ambitionen att efterlikna verkligheten så som den uppfattas ur en regissörs perspektiv, men onekligen tas filmen ett steg längre när även åskådaren betraktar fiktionen som just ”verklig”. Här blir då autenticitetsbegreppet intressant. Det danska DOGME 95-manifestet medförde enligt Birger Langkjær ”[...] ett slags stilistiskt och berättarmässigt reningsbad [...]”⁴ som skulle förenkla filmproduktionen samt göra filmerna spontanare och förhoppningsvis mer äkta. Med detta manifest marknadsförde sig Danmark som filmnation över hela världen. Men var denna devis att berätta en stilistiskt och berättarmässigt trovärdig historia då ett danskt fenomen? Hur har andra europeiska filmer, från andra filmkulturella kontexter, under motsvarande tidsperiod förhållit sig till autenticitetsbegreppet? När *Te doy mis ojos* gick upp på bioograferna i Spanien 2003 startade den en känslomässigt laddad debatt om våld inom hemmet, om kvinnans och mannens roll i förhållande till detta aktuella fenomen. Olika forum ropade ut filmen som viktig och nytänkande och kritiker hyllade den som just aktuell och nödvändig.⁵ Filmmediet hade alltså kommenterat samhället till den grad att den togs som sanning i förhållande till verkligheten, ett faktum som minst sagt väcker frågor om just spelfilmens relation till den kontext i vilken den är gjord.

Syfte och frågeställning

Vår ambition är att, utifrån ett tematiskt perspektiv, visa på olika och sammanfallande strukturer i fyra filmer från två skilda kulturer, Danmark och Spanien. Genom att närma oss filmerna på textnivå vill vi framhäva det större och nationella perspektivet för att därmed synliggöra eventuella gemensamma drag de två filmnationerna emellan. Genom att med hjälp av närläsningar undersöka filmernas familjebilder, samt aktörerna och deras drivkrafter vill vi granska huruvida dessa fiktioner kan betraktas som symptomatiska för den kultur som de

³ Robert Stam och Ella Habibi Shohat, ”Film Theory and Spectatorship in the Age of the ‘Posts’”, i *Reinventing Film Studies*, red. Christine Gledhill and Linda Williams, New York 2000, s. 381

⁴ Birger Langkjær, ”Om den nya vågen och Dogma 95 i dansk film”, *Filmhäftet* 109 (2000:1)

⁵ Filmen rekommenderas bland annat på <http://mujeres.universia.es/ocioycultura/teoymisojos.htm>, 050107, en organisation med ett universitet som erbjuder högre studier inom genusrelaterade ämnen. Kritiken återkommer i analyserna.

producerats inom. Frågeställningen är alltså huruvida filmernas familjerepresentationer kan utläsas som nationella skillnader och likheter, eller om det vi ser – och anar – snarare är en autencitet inom familjedramat, som inte nödvändigtvis är knuten till geografiska gränser utan skulle kunna betraktas som ett tidens tecken. Vår uppsats syftar alltså till att undersöka det kulturella upphovet samt hur dessa filmer står i relation till den kulturella kontext i vilken de är gjorda.

Metod, material och uppsatsens avgränsning

Filmerna som står i centrum för denna undersökning är valda efter ett antal kriterier. De är producerade i Europa under åren 1999-2004, har haft likvärdiga ekonomiska förutsättningar, likvärdigt publik- och kritikerottagande i det egna landet, förhåller sig i sin marknadsföring till samma genre och utspelar sig i sina respektive samtider. Vi kommer att utifrån filmernas tematik genom en komparativ metod granska de familjebilder som uppvisas, med fokus på dess nationella och kulturella representationer. Vår teoretiska grund bygger främst på kulturkritisk teoribildning med Andrew Higsons frågor som utgångspunkter, och till detta relevant filmteoretisk litteratur där de två ländernas filmhistoriska och samhällseliga kontexter problematiseras och jämförs. Det tematiskt nationella i filmerna kommer att betraktas enligt Mette Hjorts teorier om monokulturellt och interkulturellt tematiserande. Analyserna kommer dessutom att förhålla sig till viss filmkritik från respektive land. Vi har valt att strukturera texten med en inledande kulturell bakgrund där Andrew Higsons frågor presenteras samt textualitetsbegreppet tillsammans med Mette Hjorts modell för monokulturell och interkulturell framställning av en nation. Därefter diskuteras problematiken med att undersöka familjerepresentation enligt Sarah Harwoods tes att familjen genom sina motsatser intar en osäker ideologisk position. Detta följs sedan upp med en bild av de två ländernas aktuella filmskapande. Med denna bakgrund presenteras sen filmerna och våra analyser för att på så sätt kunna kopplas till tematiken där familjerna med sina aktörer synliggörs.

Vår undersökning kommer att utgå från närläsningar av två filmer från respektive land:

Från Danmark:

Brødre (Susanne Bier, *Bröder*, Danmark, 2004)

Italiensk for begyndere (Lone Scherfig, *Italienska för nybörjare*, Danmark, 2000)

Från Spanien:

Te doy mis ojos (Icíar Bollaín, *Ta mina ögon*, Spanien, 2003)

Solas (Benito Zambrano, *Ensamma hjärtan*, Spanien, 1999)

Cinema is the one medium that can directly communicate about nations to other countries. What constitutes national cinema is becomingly increasingly difficult to pin down, as globalization further blurs already unclear borders, and mass communications mean that space and time are collapsed into instantaneous news and cultural exchange. However, studying one's own cinema and that of others cannot but help in creating a dialogue between self and others.⁶

Baserat på ovanstående citatet ur Nick Lacey's bok *Introduction to Film* kan man sluta sig till att vårt syfte inte är en okomplicerad, men icke desto mindre intressant uppgift. I skiljelinjen mellan det som kan läsas som nationell representation och det som är ett resultat av globaliserande krafter kan det många gånger vara svårt, om inte omöjligt, att veta om den sida man väljer att betrakta ifrån gör subjektet rättvisa. Till detta kommer den problematik som Stuart Hall tar upp i sin text "Cultural Identity and Cinematic Representation", som handlar om att vi alltid oavsett vad vi betraktar är positionerade i en given kulturell kontext, en kontext som påverkar, färgar och styr oss till den grad att vi inte alltid kan uppfatta dess styrka i våra resultat.⁷ Vårt svenska, något begränsade perspektiv, gör sig möjligtvis som mest gällande i de avsnitt som handlar om interkulturell och monokulturell framställning. Det är tveklöst så att vår geografiska närhet till Danmark och vår skandinaviska utbildning gör det lättare för oss att tala om det "danska". När det gäller de spanska filmerna har vi mer uttalat fått förlita oss, dels till rent filmhistoriska verk men även till inhemsk filmkritik och hur den har behandlat filmerna. På grund av begränsat omfång blir en tydlig brist i våra analyser förstås att vi inte kompletterar dessa med svensk filmkritik samt med ytterligare diskussioner om vår egen position. Dock skulle våra analyser kunna göra sig gällande i vidare forskning där en svensk ståndpunkt tydligare diskuteras.

När det gäller de frågor som vi ställer till nationellt filmskapande vill vi klargöra att detta endast är ett sätt på vilket man kan närma sig ämnet. I det här fallet, i vårt tycke, fungerar emellertid Higsons frågor då de öppnar för en viss bredd i fråga om infallsvinklar till tematik, stil och narration.

Angående filmunderlaget vill vi poängtera att de utgör en liten del av de båda ländernas filmproduktion och därför bör betraktas som nedslag för rymligare undersökningar.

⁶ Nick Lacey, *Introduction to Film*, New York, 2005, s. 294

⁷ Stuart Hall "Cultural Identity and Cinematic Representation" i *Film and Theory: An Anthology*, red. Robert Stam och Toby Miller, Oxford 2000, s. 704

En kulturteoretisk bakgrund till analyserna

När man, som i den här texten, pratar om nationen som begrepp ligger det nära till hands att använda sig av Benedict Andersons teorier. I boken *Den föreställda gemenskapen* skriver han om nationen som just föreställd, föreställd därför att dess medlemmar aldrig kommer att lära känna, träffa eller ens höra talas om mer än en liten del av gemenskapens andra medlemmar. Trots detta lever de i föreställningen om en gemensam identitet som byggs av språk, beteenden och symboler.⁸ Även om Andersons teori först och främst utgår från ett språkligt perspektiv väljer vi att i denna text fokusera på hur det föreställda får sitt uttryck genom nationens och regionens kulturarv så som det blir framlyft i de bilder och symboler som produceras.

Om man då sätter Andersons teori i förhållande till europeisk filmproduktion är det intressant att se hur det i många länder ges ekonomiskt filmstöd, vars grundvalar är just att värna om kulturarvet, både på lokal, nationell nivå samt på en maktcentraliserad europeisk nivå i form av konglomerat som exempelvis EU:s Media-program. Ett stöd som har existerat i olika former sedan mitten av 1990-talet (för närvarande kallat Media Plus) och som har sitt ursprung i en ambition att främja den europeiska identiteten. Är det möjligt för olika nationella marknadspolitiska intressen att grundlägga denna föreställda gemenskap om deras utgångspunkter geografiskt och kulturellt skiljer sig åt, kan synen på den nationella identiteten eller kulturarvet då vara den samma?⁹ Detta är inget som den här uppsatsen ämnar fördjupa sig i men det får här stå som en inblick i problematiken mellan lokala och globaliserande krafter.

Higsons frågor

Om man ska sätta Andersons tes i förhållande till filmstudier, närmare bestämt på vilket sätt föreställningen av en nation representeras genom sina bilder, kan man använda sig av filmforskaren Andrew Higsons metoder för att närma sig nationellt filmskapande. Higson föreslår i ”The Concept of National Cinema” två huvudsätt för att definiera nationell

⁸ Benedict Anderson, *Den föreställda gemenskapen*, Göteborg 1996, s. 21

⁹ Syftet med programmet Media Plus är att stödja EU:s audiovisuella industri för att ge mer dynamik åt produktionen och spridningen av europeiska audiovisuella verk. Det underliggande målet är att undvika att den europeiska marknaden domineras av importerade, i synnerhet amerikanska, verk. Media-programmet består av två delar: den ena gäller utveckling, spridning och marknadsföring av audiovisuella verk och den andra gäller yrkesutbildning. <http://europa.eu/scadplus/leg/sv/lvb/124224.htm>, 111206

filmproduktion, dels ett jämförande och kontrasterande sätt där filmnationer ställs mot varandra, dels en metod där man definierar ett nationellt filmskapande utifrån nationens egna kulturella processer.¹⁰ Vår utgångspunkt i den här texten förhåller sig till den sistnämnda mer inåtvända processen för att först därefter diskutera dess relation till en bredare kontext. Higson utvecklar sitt resonemang angående dessa kulturella processer och menar att den nationella filmen konstitueras av sin relation till en redan existerande nationell, politisk och kulturell identitet samt dess uppsättning av traditioner. För att systematisera sitt föreslagna tillvägagångssätt lyfter han fram ett antal områden som han menar är nödvändiga för att kunna tillgodogöra sig en rättvis bild av en nations filmproduktion. Först och främst nämner han filmernas innehåll sett till narrativa diskurser och dramaturgisk tematik och på vilket sätt dessa använder sig av ett nationellt kulturarv, konstituerat av exempelvis litteratur och teater, för att bygga upp sina egna filmiska konventioner. Han menar vidare att man bör begrunda hur filmernas tematik verkar för att konstruera en föreställning av den nationella karaktären. Hans tredje fråga handlar om vilken världsåskådning filmerna ger uttryck för. Som sista punkt tar han upp nödvändigheten i att analysera den formella stil som filmerna använder sig av: "[...] Their construction of space and and staging of action, the ways in which they structure narrative and time [...] and particularly the degree to which they engage in the construction of fantasy and the regulation of audience knowledge."¹¹

För att tydligare strukturera Higsons frågor använder vi oss här av den uppställning av dessa som Lacey presenterar i ett kapitel om nationellt filmskapande. I analyserna kommer dessa sedermera att användas som riktlinjer.

1. Vad handlar filmerna om?
2. Delar de en gemensam stil eller världsåskådning?
3. Vilken bild av den nationella karaktären bidrar de med?
4. Till vilken grad är de engagerade i att undersöka, ifrågasätta och konstruera en medvetenhet om nationen i filmerna samt i åskådarens medvetande?¹² [Vår översättning]

För att ytterligare belysa filmens relation till samhället, med utgångspunkt i Higsons frågor bidrar Graeme Turner i boken *Film as Social Practice* med en annan viktig aspekt. Han skriver att film i likhet med andra representativa medier inte speglar eller återger verkligheten,

¹⁰ Andrew Higson, "The Concept of National Cinema", *The European Cinema Reader*, red. Catherine Fowler, London 2002, s. 135

¹¹ Higson, s. 137-139

¹² Lacey, s. 273

vad den istället gör är att konstruera och reproducera en bild av verkligheten och dess koder, konventioner och myter.¹³ Här blir det då intressant att förbinda Andersons teori till filmmediet och se hur en nation blir föreställd utifrån filmernas stilistik och tematik, något som i sin tur blir beaktansvärt när man utgår från Higsons fjärde fråga, huruvida filmerna delar en gemensam stil eller världsåskådning. Detta går att koppla till Stuart Halls text då – som han uttrycker det – en filmskapare, precis som en författare eller en forskare, jobbar utifrån en kulturell kontext. Men vad utgör då denna kulturella kontext? Kan det i det här fallet handla om en nationell, en västeuropeisk eller kanske en europeisk identitet som är utgångspunkten. Handlar det möjligtvis om en kulturell kontext som är knuten till något annat än geografiska gränser; religion, generation eller möjligen social status? En beaktansvärd infallsvinkel här är den som John Hill bidrar med i boken *British Cinema in the 1980's* i en text om nationell identitet:

National identities, as with all identities, are not fixed and static [...] but are subject to historical change and redefinition. Nor are they, in some way "pure" and "authentic" but are also involved in on-going transcultural dynamics.¹⁴

Med detta inte sagt att nationell identitet och kulturell kontext här betraktas som likvärdiga, däremot är det rimligt att tro att begrepp som förändring och omdefinitioner går att applicera även på ett kulturellt sammanhang. Det viktiga att beakta här är hur spelfilmen till någon grad är engagerad i att konstruera en medvetenhet om nationen i filmerna samt att i åskådaren, om man tolkar Anderson, skapa en illusion av en föreställd gemenskap.

Textualitetsbegreppet

Graeme Turner beskriver i sin bok två övergripande kulturvetenskapliga förhållningssätt till film som representation, en *textuell* och en *kontextuell*¹⁵. Det är det första, nämligen det textuella, som främst kommer att ligga till grund för denna uppsats då den utgår från specifika texter, för att utifrån dem kunna dra slutsatser om likheter och skillnader som förhåller sig inom olika kulturella kontexter. Detta förhållningssätt kan enligt Turner användas för att spåra kulturella aspekter och funktioner inom filmhistoriska riktningar som till exempel tyskeexpressionismen eller italiensk neorealism bara för att nämna några. Den textuella läsningen är också enligt Turner användbar som en ingång till genreforskning vilket närmar

¹³ Graeme Turner, *Film As Social Practice*, tredje reviderade upplagan, London, 1999 (1988), s. 152

¹⁴ John Hill, *British Cinema in the 1980's*, Oxford, 1999, s. 243

¹⁵ Turner, s. 153

sig den här textens syfte eftersom det är just det vi försöker närma oss med hjälp av Higsons frågor. Turner skriver att denna typ av läsning generellt sett är starkt knuten till: "[...] a set of conclusions about the specific characteristics of the films text(s); then, operating on the assumption of the culture's "authorship" of the text [...]"¹⁶. Detta så kallade "författarskap" som kulturella omständigheter lägger in i ett verk blir viktigt i vår text eftersom analyserna är riktade mot något som specifikt karaktäriserar filmerna, det vill säga familjerepresentationen inom melodramgenren. Dock vore det naivt att helt bortse från det kontextuella förhållningssättet ens i en text av det här knappa omfånget – även om vi inte kan ge en enhetlig bild av ett lands, eller de båda ländernas, kulturella, politiska och institutionella förutsättningar för filmproduktion.¹⁷

Hjorts monokulturella/interkulturella framställning av en nation

I ett intressant kapitel i boken *Cinema & Nation* refererar den danska filmforskaren Mette Hjort till Higson som skrivit att en nations filmskapande till stor del definieras av dess tematik. Hon menar förvisso att detta stämmer men skriver även att väldigt lite är sagt exakt om hur relevant tematik konstitueras. Hon menar att tematiken i ett lands filmproduktion snarare är aktuell för en viss period än ständigt återkommande. För att utreda angående hur relevant tematik konstitueras i nationellt filmskapande gör Hjort en uppdelning mellan två generella bemötanden, nämligen det *monokulturella* och det *interkulturella*. Hon menar att en tematisering är monokulturell när den uteslutande och systematiskt framhäver element ur den nation som tematiseras. Den interkulturella å andra sidan, anser Hjort, är på många sätt mer effektiv då den kontrasterar skilda nationella kulturer vilket får åskådaren att starkare ifrågasätta just nationell identitet och karaktäristik.¹⁸ Detta är en användbar infallsvinkel och

¹⁶ Turner, s. 153

¹⁷ För att ytterligare utveckla det som Graeme Turner kallar för kontextualitet i förhållande till studier av nationell filmproduktion vill vi ta upp de punkter som filmforskaren Stephen Croft menar är nödvändiga för att en fullkomlig överblick av ett lands filmskapande ska kunna tillgodoses och som primärt presenteras i artikeln "Concepts of national Cinema" i antologin *The Oxford Guide to Film Studies* av John Hill och P.C Gibson, här citerad efter Lacey (2005). Punkterna som presenteras bör betraktas som referenspunkter eftersom textens omfång inte tillåter en fullkomlig överblick av en nations filmskapande, istället förlitar vi oss, under rubriken "Filmnationerna som bakgrund", till verk som har en uttalad ambition att täcka samtida dansk och spansk filmproduktion. Stephen Crofts punkter presenteras i bilaga 2.

¹⁸ Mette Hjort, "Themes of a Nation" i *Cinema & Nation*, red. Mette Hjort, Scott MacKenzie, New York 2002, s. 111

kommer således att tydliggöras i våra filmexempel. Hjort refererar i sin artikel till Peter Lamarque och Stein Haugom Olsen som i sin bok *Truth, fiction and literature* menar att tematik inte är grundat i ett verk utan snarare frambringat av en litterär ståndpunkt hos läsaren.¹⁹ Något som motiverar vårt val av Higsons frågor som utgångspunkt för att spåra nationella/tematiska drag trots att dessa utöver tematiken också söker en stilistisk förståelse.

Det som Hjort kallar för återkommande tematik är dock inte ointressant här då, som Lamarque och Olsen hävdar, teman inte är falska eller sanna utan snarare mer eller mindre intressanta beroende på vilket sätt de belyser återkommande mänskliga angelägenheter. Filmer med socialt tidsenliga tematiska drag är enligt Hjort snarare politiskt motiverade och fungerar således som medlare i pågående diskussioner inom en given social kontext.²⁰ En aspekt som vi i våra filmexempel belyser genom att, i enlighet med Higson, utreda hur de undersöker, ifrågasätter och konstruerar en medvetenhet om nationen.

Familjerepresentation

I sin bok *Family Fictions* skriver Sarah Harwood om de grundläggande problemen med att betrakta just familjen som representation: "The Family is a central problematic in the field of representation – a social phenomenon we have all had some experience of and around which a vast array of naturalised assumptions and prejudices circulate".²¹ Detta är förstås ett faktum som även vi behöver förhålla oss till. För att undvika begränsningar kommer ingen specifik definition av familjen att ges utöver att den betraktas som en social konstruktion, istället kommer texten att koncentrera sig kring de familjer som filmerna presenterar. Så även om Harwoods ord innebär viss problematik är det också det som är kärnan och vad som gör familjen så intressant ur det här perspektivet, nämligen att alla har erfarenhet av denna sociala konstruktion på ett eller annat sätt. Det finns en åsikt hos var och en eftersom det är inom någon typ av familjebild och mekanism som vår självuppfattning, världsuppfattning och våra sociala utgångspunkter har grundats. Det finns förstås även här en föreställd gemenskap i bilden av hur en familj är eller bör vara konstruerad.

¹⁹ Hjort (2002) s. 103-105

²⁰ Hjort (2002) s. 107

²¹ Sarah Harwood, *Family Fictions: Representations of the Family in 1980s Hollywood Cinema*, London 1997, s.

Harwood fortsätter med att påpeka att familjen är representerad som en motsägelsefull enhet på flera plan, vilket enligt henne ger den en osäker ideologisk position:

Den är å ena sidan en naturlig, universell och ofrånkomlig form, å andra sidan en ömtålig konstruktion som kräver underhåll för dess överlevnad. Familjen är även en gemenskap för naturlig sexuell reproduktion men även en verklighet där sexualitet undertrycks och göms. Den är konstruerad som en privat sfär samtidigt som den också är ett offer för offentlig utfrågning och undersökning. Den är en trygg plats där man får skydd och en otrygg källa för missbruk och övergrepp. Den ger utrymme för självåskådning och självförverkligande men är också en strikt hierarkisk grupp med klara uppdelningar mellan arbete, makt och frihet. Familjen är dessutom beroende av inkomst för att fungera men också av föräldrarnas närvaro.²² [Vår översättning]

Alla dessa motsatser blir högst intressanta som exempel på varför familjen står i centrum i vår text. Representationen av familjen är oavsett var man befinner sig ett resultat av just kulturellt och socialt konstruerade omständigheter. Eftersom familjen bär på så pass många motsägelser som många gånger är ett uttryck för yttre omständigheter kan det således vara intressant att se på vilka samhällsliga och kulturella företeelser som går att koppla till våra resultat utifrån respektive länders filmer. Den här texten sätter alltså den filmiska familjerepresentation i fokus för att sedan se på hur den ter sig beroende på de omständigheter under vilka filmerna är gjorda. Higgsens frågor blir således centrala för att kunna dra slutsatser om vilken bild av familjen de olika nationernas filmer gestaltar.

Vad som även bör nämnas är att familjemelodramen som genre innebär vissa förväntningar som är förprogrammerade hos recensenter och filmvetare. Man kan jämföra med Tommy Gustafssons artikel i antologin *Solskenslandet: Svensk film på 2000-talet*. Gustafsson talar här om ungdomsfilm som en genre för vilken trovärdighet i dialog och aktuell tidsbild har blivit en förutsättning på 2000-talet.²³ Sett till familjedramats natur som en källa för igenkänning och självåskådning menar vi att dessa kriterier borde gälla även här.

²² Harwood, s. 6-7

²³ Tommy Gustafsson, "Ett steg på vägen mot en ny jämlikhet? Könrelationer och stereotyper i ung svensk ungdomsfilm på 2000-talet", i *Solskenslandet: Svensk film på 2000-talet*, red. Erik Hedling och Ann-Kristin Wallengren, Stockholm 2006 s. 172-173

Filmnationerna som bakgrund

Här kommer en kort redogörelse för de två filmnationernas filmproduktion att ges, främst som en bakgrund till närläsningarna. Som redan nämnt är vår utgångspunkt för denna bakgrund dels Stephen Crofts punkter men framförallt relevant samtida litteratur där de båda ländernas filmproduktion grundligt har genomförts.

Danmark – i eftersvallet av Dogme 95

I svensk filmforskning, kulturjournalistisk och filmkritik har den danska filmindustrins succéer de senaste åren ogenerat titulerats ”det danska filmundret”. Detta är förstås ett något relativiserat begrepp med sitt ursprung i en nation som inte på långa vägar lyckats mätta en publik vare sig på inhemsk nivå eller i grannländerna. Faktum kvarstår emellertid, Danmark är en, ur ett globalt perspektiv, mycket liten nation som har lyckats göra sin filmindustri gällande på internationell nivå. Men det som kanske är mest anmärkningsvärt är att den lyckats ta igen en inhemsk marknad som till stor del, liksom i många europeiska länder efter andra världskriget, har varit dominerad av amerikansk film. I *The Danish Directors: Dialogues on A Contemporary National Cinema* skriver Mette Hjort och Ib Bondebjerg att det är tack vare grundläggandet av Det Danska Filminstitutet (DFI) 1972 som den danska filmen på 1990-talet kunde få sitt genombrott.²⁴ Decenniet tidigare hade präglats av en kris inom den danska filmkulturen med en sjunkande andel inhemsk film på den nationella biografrepertoaren. Detta som en konsekvens, dels av TV:s växande roll som underhållningsmedium, dels eftersom de ledande europeiska filmindustrierna präglades av den nya vågens realism och en konstnärlig bredd som Danmark inte hade följt med i. Situationen var förstås även, som tidigare nämnt, ett direkt resultat av den amerikanska filmens inflytande på den nationella marknaden.

Mot slutet av 1980-talet framträdde en globalisering inom dansk film, som inleddes med två Oscarsbelönade filmer: *Babettes gästebud* (Gabriel Axel, *Babettes gästebud*, 1987) och *Pelle erobreren* (Bille August, *Pelle erövraren*, 1987). Ib Bondebjerg delar i *Transnational cinema in a global north – Nordic Cinema in Transition* in den danska globaliseringen i tre strategier. Dels ”Hollywoodization” där man skapade mainstream-filmer i hollywoodanda med en bevarad nordisk ton, dels europeiska samproduktioner som innebar högre budget och även internationella skådespelare och med engelsk dialog, och slutligen de episka filmerna

²⁴ Hjort, Bondebjerg, (2000) s. 8

med litterära förlagor vars framgångar illustrerats med Augusts och Axels ovan nämnda filmer.²⁵

Utvecklingen av ett statligt filmstöd som i och med DFI blev ett faktum, ledde alltså till att filmvetare och journalister så småningom kunde konstatera en ny guldålder för dansk film. I Hjorts och Bondebjergs bok tillskrivs denna guldålder ett begränsat antal aktörer på den danska filmmarknaden. En central gestalt är Lars von Trier som 1995 tillsammans med Thomas Vinterberg, Søren Kragh-Jacobsen och Kristian Levring lanserade ”kyskhetslöftet”. Detta var en regeluppsättning, en sorts filmens tio budord, som ovannämnda personer, alla medlemmar av kollektivet DOGME 95, satte upp som en doktrin för ett nytt filmskapande. Thomas Vinterbergs succé med *Festen* (1998) vittnade om att filmskapande inte nödvändigtvis byggde på obegränsade resurser och gränslös frihet utan snarare genom rigida förbindelser och restriktioner.²⁶ Det var även ett bevis på att ett litet land, utan Hollywoods ekonomiska möjligheter kunde göra sig gällande, både på en nationell och på en internationell marknad.

Lite motsägelsefullt, sett till dogmadoktrinen som ju säger att regissören inte är en konstnär och heller inte ska göra anspråk på regissörsrollen, började ett stjärnsystem sakta men säkert byggas upp i Danmark, en grupp av både regissörer och skådespelare blev affischnamn för en ung generation filmare i Danmark, inte helt olik de tendenser som hade präglat Danmarks första guldålder i början av seklet. Succén för dansk film som fram till 1996 på en nationell nivå hade kämpat med rekordlåga siffror för inhemsk film gjorde att danska politiker fick upp ögonen för styrkan i den nya filmvägen. Fram till 1997 producerades mellan tio och femton filmer om året, för att därefter nästan fördubblas till tjugo till tjugofem.²⁷ Mellan 1999 och 2002 gjordes stor satsning på filmproduktion i landet och det statliga filmstödet ökade under perioden med 75% då bland annat *Italiensk for begyndere* producerades.²⁸ Henning Camre som under perioden var ordförande för DFI, uppmärksammade det växande filmstödet som ett erkännande av den danska filmsuccén som ett uttryck för en nations kulturella identitet. Idag är ett av DFI:s huvudmål ”At udbrede kendskabet til danske og udenlandske film i Danmark og at fremme salget af og kendskabet til

²⁵ Ib Bondebjerg, ”The Danish Way: Danish Film Culture in a European and Global Perspective”, *Transnational Cinema in a Global North – Nordic Cinema in Transition*, red. Andrew Nestigen och Trevor G. Elkington, Detroit, 2005, s. 131-133.

²⁶ Hjort, Bondebjerg, (2000) s. 10

²⁷ Bondebjerg, (2005), s. 126

²⁸ Hjort, Bondebjerg, (2000) s. 12

danske film i udlandet”²⁹, ett mål som närmast går hand i hand med den starka marknadsföringskraft som dogmadoktrinen medfört. I DFI:s stadgar fanns det 2005 två ledande bidragsriktningar, dels en 60/40-princip som främst riktar sig mot den kommersiella filmen, och dels ett konsultsystem³⁰. Det finns här anledning att anknyta till Olof Hedlings artikel i antologin *Solskenslandet: Svensk film på 2000-talet*. I en jämförelse med den svenska regionala filmproduktionen nämner han Danmark som ett exempel på ett land där politiker principiellt inte bör ta beslut som berör estetiska värderingar till skillnad från grannlandet Sverige där kultur- och näringspolitik numera är tätt sammanlänkade.³¹ Det ligger alltså nära till hands att tala om estetiseringen och framgången inom dansk film under det senaste decenniet som ett möjligt resultat av denna inställning.

Om man slutligen likt Higson förutsätter att det nationella filmskapandet är knutet till aktuella tematiska drag finns det här anledning att återknyta till Hjorts artikel *Themes of Nation*. Hennes mening, baserat på intervjuer med danska regissörer i rollen som just dansk filmforskare, är att filmskaparna i den danska samtiden är mindre intresserade av den politiska och samhällseliga tematiken än vad de är av den allmänmänskligt återkommande.³²

Spanien – efter Franco in i vardagen

För att få en bild av hur den spanska filmindustrin har utvecklats under de senaste åren måste man först gå tillbaks i tiden för att få en bild av de problem och hinder som funnits för att motverka en relativt stor nations filmskapande. Barry Jordan som är verksam inom Latinamerikanska studier i USA har medverkat till att skriva böckerna *Contemporary Spanish Cinema* (2000) och *Spanish Cinema: A Student's Guide* (2005). Här används framförallt den

²⁹ <http://www.dfi.dk/omdfi/omdfi.htm>, 031206

³⁰ Disse vilkår finder anvendelse på såvel konsulent- som 60/40-ordningen, medmindre det udtrykkelig anføres, at en bestemmelse alene finder anvendelse på en af de to ordninger. Manuskriptstøtte kan alene søges gennem konsulentordningen, mens Udviklings- og Produktionsstøtte, kan søges gennem begge ordninger. Det Danske Filminstituts støtte efter 60/40-ordningen er i henhold til Filmloven begrænset. Støtten kan højst udgøre 60% af budgettet for et udviklingsprojekt eller en filmproduktion.

www.dfi.dk/filmstoette/Spillefilm/stoetteordninger/vilkaarforstoettetilspillefilm/vilkaarforstoettespillefilm.htm, 090107

³¹ Olof Hedling, ”’Sveriges mest kända korvkiosk’ – Om regionaliseringen av svensk film” i *Solskenslandet: Svensk film på 2000-talet*, red. Erik Hedling och Ann-Kristin Wallengren, Stockholm 2006 s. 32

³² Hjort (2002) s. 107

senare, skriven tillsammans med Mark Allison då den ger ett sammanfattande perspektiv även till de år som vår text behandlar.

I Jordans och Allisons bok kan man läsa att det under Francos regim 1939-75 fanns ett starkt intresse för att utveckla filmteknologin, Franco själv såg stora möjligheter med mediet men då främst som ett vapen för att lansera propagandistiska filmer. Regimen höll genom NO-DO (Noticiarios y Documentales), ett statskontrollerat program som producerade vinklade journalfilmer, ett hårt grepp om den inhemska marknaden. NO-DO hyllade regimens framgångar inom den offentliga sektorn genom att visa utbyggnad av infrastruktur, sjukhus med mera. Dessa visades lagstadgat före varje biografvisning. Det var även under denna tid som dubbningsindustrin utvecklades, denna gjorde det lätt att kontrollera filmerna i en hos regeringen uttalad ambition att "españolizar" ("förspanska") kulturen. Ekonomiskt sett var detta ett framgångsrikt recept, men det ledde även till att urvattna den inhemska produktionen eftersom man där hade förlorat språket vilket tidigare varit det främsta vapnet för att få befolkningen att gå och se spansk film.³³

Francotiden innebar att vissa ämnen tabubelagdes och censurerades. Man började efter Francos död 1975, framförallt inom den dokumentära genren hänge sig åt ett mer genuint autencitets- och realismbegrepp. Det hade redan under nationalisternas ledning funnits försök att efterlikna de "realistiska" trender som dominerat i övriga Europa i spelfilmen, exempelvis franska nya vågen, men dessa försök hade stött på hinder i form av censur och NO-DO's monopol. Under sent 1970- och tidigt 1980-tal koncentrerades filmproduktionen till tidigare tabubelagda ämnen som sexuell frihet, identitets- och genusfrågor. Ofta rörde sig handlingen kring familjer som i sin sammansättning återspeglade flera mikrokosmos av de trauman och förtryck spanjorerna hade lidit av under Francotiden.³⁴ Det här blev också startskottet för en ny generation filmskapare som nu ville göra sina röster hörda, däribland Pedro Almodóvar och "la movida madrileña", en rörelse med grund i motstånd mot arbetslöshet och främjande av sexuell liberalism. Enligt Peter Evans artikel i boken *Spanish Cultural Studies: An Introduction* resulterade det demokratiserade samhället efter Franco i ett behov av att engagera sig i och göra upp med det som tidigare varit undanskynt. Detta skedde bland annat

³³ Barry Jordan och Mark Allison, *Spanish Cinema: A Student's Guide*, New York 2005, s. 21-22

³⁴ Jordan, Allison, s. 26

genom en explosion i nakenhet på spansk film, en våg som så småningom lugnade sig men som tydligt framvisade denna frustration.³⁵

Ett annat exempel som Evans nämner är den uppgörelse med Francotidens ”machismo” och dess avståndstagande från homosexualitet. En våg av filmer gjordes som tog upp kvinnans och mannens nya roller i ett demokratiskt Spanien präglad av, i regissörernas ögon, konservativa könsstrukturer. Detta skildrades bland annat genom regissören Pilar Miró och hennes film *Gary Cooper que estás en el cielo* (1980)³⁶ och den senare av Josefina Molina *Lo más natural* (1991)³⁷ om vilka Evans skriver följande: ”They share a conviction that, even if utopian constructions of the self are ultimately as elusive to men as woman, it may be possible for women to reconcile themselves to those men at least prepared to recognize and condemn traditional prejudices and tyrannies, establishing with them working relationships based on equality.”³⁸ Jordan och Rikki Morgan-Tamosunas diskuterar detta vidare i *Contemporary Spanish Cinema* och menar att kvinnors roll och status har varit epicentrum i de sociala, ekonomiska och lagstiftande förändringar som ekat genom den spanska samtiden sedan diktaturens fall.³⁹

I början av 1980-talet, när det socialistiska partiet tog över fick Pilar Miró uppdraget som ”Director general de Cinema”. Hennes uppgift skulle bli att ”[...] support a quality cinema of far greater filmic and cultural value, but one which was also attractive to foreign distributors and spectators”.⁴⁰ Liksom i många andra länder låg det alltså nu i statens intresse att försöka nå ut med det spanska kulturarvet, ”europeisera” – inte förspanska filmen samt göra den intressant både för den egna och för den utländska marknaden. TV hade intagit en stark roll som underhållningsfenomen samtidigt som den utländska filmen svämmade över marknaden och trots Mirós ambitioner fortsatte den inhemska produktionen att minska och 1994 nådde filmindustrin nya bottennivåer både för produktion och för visning.⁴¹

³⁵ Peter Evans, ”Concepts of National Cinema”, i *Spanish Cultural Studies: An Introduction*, red. Helen Graham och Jo Labanyi, Oxford, New York 1995, s. 326

³⁶ Engelsk titel: *Gary Cooper, Who Art in Heaven*

³⁷ Engelsk titel: *The Most Natural Thing*

³⁸ Evans, s. 326

³⁹ Barry Jordan och Rikki Morgan-Tamosunas, *Contemporary Spanish Cinema*, Manchester och New York 1998, s. 117

⁴⁰ Jordan, Allison, s. 27

⁴¹ Jordan, Allison, s. 28

Ett mörkt 1990-tal till trots var det förnyelsen av personal inom den spanska filmindustrin som slutligen lyckades vända utvecklingen. Nya namn som Julio Medem, Alejandro Amenábar, Icíar Bollaín och många fler, både män och kvinnor dök upp. Detta ledde till nya produktionsbolag, samproduktioner och att staten satsade extra resurser på nya regissörer. Den spanska filmakademin, grundad 1986, började även ge extra stöd till filmer som uppmärksammade, inte bara drog-, alkohol-, och arbetslöshetsproblematik, utan även till regissörer som tog upp teman som AIDS samt våld inom hemmet i sina filmer.⁴² Angående AIDS-problematiken påpekar Evans i sin artikel även att spansk film med en många gånger liberal syn på sexualitet verkade tämligen opåverkad av den diskussion som fördes på en global nivå.⁴³ Något som i sin tur kan förklara en uttalad ambition i filmstödet att förändra detta, något som gör att man gärna drar slutsatsen att detta även gällde våld inom hemmet, en annan undanskymd problematik. I en artikel ur den spanska nättidskriften *Film Historia* kan man läsa att det i produktionsstödet i Spanien liksom i många västeuropeiska länder finns en uttalad vilja att premiera ”kulturella meriter”, ett tämligen vagt begrepp som ska bidra till ”an expression of [Spain's] personality and its history, forming a part of the country's identity”.⁴⁴

Den amerikanska filmens inflytande över den inhemska filmproduktionen är inte på långa vägar osynlig, men enligt Jordan och Allison är en av anledningarna till den spanska filmens framgångar under de senaste åren att det har skett en kulturell ”cross-over” mellan olika filmkulturer.

Spanish film is now able to combine local traditions, local stories and content with Hollywood modes of shooting and editing. Spanish films are also adept to recycling and borrowing elements of style and technique from other, mainly American films, [...] thereby downplaying signs of Spanish identity.⁴⁵

Sammanfattning

En direkt jämförelse av de båda länderna kan förstås vara orättvis sett till att Spanien, på språkliga grunder, har en potentiellt mycket större marknad. Men den blir intressant med tanke på att landet var begränsat av censur och statlig monopol under en stor del av 1900-talet. Sammanfattningsvis kan man bara konstatera att både Spanien och Danmark idag har en relativt stark inhemsk filmproduktion. Det mest anmärkningsvärda får väl sägas vara att trots

⁴² Jordan, Allison, s. 30

⁴³ Evans, s. 327

⁴⁴ http://www.pcb.ub.es/filmhistoria/Ensayo_TheSpanishFilmIndustry_NewTechnologies_1.htm#2, 031206

⁴⁵ Jordan, Allison, s. 32-33

en liknande historia med hot från televisionen och amerikansk film är det Danmark som starkast lyckats ta tillbaks den inhemska marknaden. När det gäller film som lyckas i utlandet har båda länderna nått relativt stora framgångar. I Spanien har filmstödet mer uttalat riktats mot tematiska grepp som uppmärksammar kulturarvet, medan det i Danmark under det senaste decenniet funnits ett, av en grupp regissörer skapat, regelverk som snarare är av stilistisk art. Marknadspolitiskt kan man även konstatera att det råder något av ett motsatsförhållande mellan de båda länderna. Som redan nämnt har Spanien en potentiell marknad i storleksordningen 730 miljoner människor, medan Danmark är ett mycket litet land vars språkbarriär gör att dansk film många gånger för att nå en större publik säljs med rättigheter att göra om den, anpassad för exempelvis en amerikansk marknad. Så även om de båda länderna lyckas med sin export i nuläget är det närmast förvånande att Spanien inte lyckas ännu bättre och att Danmark lyckas så bra. Detta skulle emellertid kunna förklaras med att Spanien genom sin enorma marknad och kolonialistiska historia har en starkare och mer säregen kultur medan Danmark som en mindre nation tydligare varit tvungen att anpassa sig i sin kulturreproduktion. Danmark har som det ser ut idag inte samma kulturella restriktioner som många andra europeiska länder har inbakat i sina produktionsstöd, dock kan man precis som i spansk film konstatera ett "europeiserande" av spelfilmen då dogmafilmens autencitetsregler så starkt är knutna till tidigare "vågor" som präglat europeisk film.

Analyser

För att se hur familjerepresentationen ser ut i filmerna, och för att söka efter likheter och skillnader, använder vi oss främst av Andrew Hignons frågor.⁴⁶ Vi ser på vilket sätt den nationella karaktären presenteras via familjernas medlemmar. Vi granskar tematiken utifrån mono- och interkulturella begrepp samt filmens stil, handling och berättande. Dessutom tittar vi på hur familjerepresentation och det som kan läsas som specifikt nationellt arbetar för att

⁴⁶ Vi förhåller oss till Hignons frågor utan att förutom i enstaka fall explicit hänvisa till dem. Fråga 1 (Vad handlar filmerna om?) besvaras huvudsakligen under rubriken "Handlingsreferat". Fråga 2 (Vilken bild av den nationella karaktären bidrar de med?) behandlas huvudsakligen under "Karaktärer inom familjerepresentationen" men även under "Nationen – stil och tematik". Fråga 3 (Delar de en gemensam stil eller världsåskådning?) behandlar vi under rubriken "Nationen – stil och tematik" samt mer ingående i slutdiskussionen. och fråga 4 (Till vilken grad är de engagerade i att undersöka, ifrågasätta och konstruera en medvetenhet om nationen i filmerna samt i åskådarens medvetande?) behandlas främst under rubriken "Nationen – stil och tematik".

undersöka, ifrågasätta och konstruera en medvetenhet om nationen i filmerna samt i åskådarens medvetande. Utöver frågorna betraktar vi familjerepresentation så som de yttrar sig i filmerna, men vi tar också hänsyn till hur nationell filmkritik valt att belysa nationen i tematik och representation.

Brødre (Susanne Bier, 2004) är ett relationsdrama som nått stora internationella framgångar. I detta sammanhang kan det vara intressant att nämna att filmen bland annat vunnit priser vid filmfestivalen i San Sebastián i Spanien men även fått utmärkelser vid den internationellt erkända Sundancefestivalen i USA. Filmen är en samproduktion mellan ett danskt, ett svenskt, ett norskt och ett brittiskt produktionsbolag. Med danska mått mätt kan filmen betraktas som en smärre succé med totalt en halv miljon besökare.

Den andra danska filmen *Italiensk for begyndere* (Lone Scherfig, 2000) innehåller genremässiga drag av såväl drama och komedi som romantik. Filmen, som är den femte danska dogmafilmen (den tolfte internationellt), har vunnit flertalet internationella utmärkelser, bland annat vid Valladolid International Film festival 2001 och är med nästan en miljon besökare i Danmark den mest framgångsrika filmen efter *Den eneste ene* (Susanne Bier, *Den enda rätta*, 1999). Filmen är producerad av Zentropa Entertainment, ett bolag med Lars von Trier i spetsen som gjorts sig känt för just dogmaproduktioner. Distributionen är skött i utlandet på en nationell nivå utan finansiering från något av de europeiska stödkonglomeraten.

Av de spanska filmerna har vi valt att titta på *Te doy mis ojos* (Icíar Bollaín, 2003), även denna marknadsförd som ett relationsdrama. Filmen hade en relativt sett liten budget och sågs av en miljon biobesökare i Spanien, något som bör ses som ett gott resultat sett till filmens tematik och marknadsföringsmöjligheter. *Te doy mis ojos* nådde väldigt stora framgångar inte bara vid nationella filmfestivaler, utan även vid internationella, bland annat vid Copenhagen International Film Festival samt vid flertalet latinamerikanska festivaler.

Den andra spanska filmen är *Solas* (1999). Filmen är den enda av de fyra som fått distributionsstöd från något av EU:s MEDIA-projekt samt bidrag från det spanska utbildningsdepartementet. Den har varit likvärdigt framgångsrik som *Te doy mis ojos* med cirka en miljon besökare i hemlandet. Även *Solas* har vunnit priser vid flertalet internationellt kända filmfestivaler, inte minst i Berlin och Latinamerika.⁴⁷

⁴⁷ Statistiken och informationen är hämtad från www.imdb.com, http://lumiere.obs.coe.int/web/film_info/, www.dfi.dk, 051206

Brødre

Handlingsreferat

I *Brødre* presenteras kärnfamiljen bestående av Michael och Sarah och deras två döttrar. Michael åker till Afghanistan i egenskap av major, och när han dödförklaras kommer Michaels alkoholiserade och kriminelle bror, Jannik, att spela en allt viktigare roll för familjen. När Michael senare visar sig vara vid liv, och återvänder hem, är det som en förändrad människa till en förändrad tillvaro.

Karaktärer inom familjerepresentationen

Michael

Då Danmark är ett av medlemsländerna i Nato, skickas Michael till Afghanistan. Michael är familjeförsörjaren med en bestämd uppfattning om vad som är rätt och fel, som inte bara genom yrkesrollen tillskrivs hans karaktär. När han i filmens inledning hämtar Jannik vid fängelset, påpekar han att brodern borde be sitt rånoffer om förlåtelse, varpå Jannik reagerar med ilska. Denna konflikt avslutas genom att det är Michael som ber Jannik om förlåtelse. Moralfrågor om vad som är rätt eller fel i krigssituationer diskuteras också livligt vid familjemiddagen, där Michael inte ens lägger sig i samtalet, vilket möjligtvis kan bero på att det för honom är så självklart, och möjligtvis också för att han vill undvika gräl och behålla familjefriden. Vid samma middag deltar Michaels, och tillika Janniks, föräldrar. Den traditionella och hierarkiska familjestrukturen demonstreras genom att det är deras far som innehar bordets hedersplats. De som tar störst plats i samtalen är fadern och Jannik som sedan länge inte kommer överens; fadern gör inga försök att dölja sin kritik av Jannik och sin samtidiga hyllning av Michael. Trots detta underlag till konflikt – moraliska värderingar och faderns synpunkter – står bröderna varandra nära. Genom att jämföra bröderna framstår Michael, enligt vedertagna normer, som den mest lyckade; med sin vackra hustru och välartade döttrar och deras moderna hus lever de i vad som till ytan skulle kunna benämnas idyll. Inför sin stundande resa säger Michael till Sarah att hon, när han är borta, har hela huset för sig själv och kan stöka bäst hon vill.

I fångenskapen i Afghanistan ställs Michael inför valet döda eller dödas, av vilka alternativ han väljer det förstnämnda, och slår ihjäl sin danske armébroder. Denna handling är svår att se som enbart självvisk, då han senare också tydligt uttrycker det att han gjorde det för

att få återvända till sin familj. Han har tvingats att offra en annan familj för att få vara hos sin egen, och det vore svårt att vid detta inte se en referens till bibelns Kain och Abel, både i förhållande till den danske soldaten och till sin egen bror därhemma.

Jannik & Sarah

När Michael i sin frånvaro förklaras som död, intar Jannik en ny roll som ansvarstagande familjemedlem, som en patriarkal ersättare, och engagerar sig i att renovera köket. Hans handlande kan möjligtvis grunda sig i att han vill bevisa för fadern att han duger, men det kan också dels vara ett sätt att bearbeta sorgen efter brodern, och dels ett ansvarstagande gentemot densamme. Ju mer tid Jannik tillbringar i huset, ju mer närmar han sig familjen, och snart är han accepterad. Det är inte uttalat, men han fungerar som en sorts ersättare för sin bror, vilket också kulminerar i en, om än i förbifarten men inte desto mindre, kyss mellan Jannik och Sarah. När Michael återvänder hem, och ser det färdiga köket tolkar han sin roll i familjen som överflödigt och redan ersatt. Vid den påföljande middagen där familjen återförenas sitter varken fadern, Michael eller Jannik vid bordets vakanta hedersplats. Rollerna fördelas, och vid filmens slut kommer det att vara Michael och inte Jannik som sitter i fängelse.

Sarahs roll utanför familjen presenteras vagt; vi får se henne röra sig på en skolgård, och vi hör en barnröst tilltala henne vid namn. Av detta kan vi sluta oss till att hon arbetar på skolan, troligtvis som lärarinna. Att denna presentation är så diffus kan läsas med alternativa tolkningar; hennes roll som omhändertagerska förstärks, och i enighet med bilden som i filmen ges av henne är hennes främsta funktion att vara moder och hustru.

Nationen – stil och tematik

Susanne Biers *Elsker dig for evigt* (2002), hennes senaste film innan *Brødre*, var en dogmafilm, och man kan i den senare se drag som påminner starkt om denna nydanska "tradition". *Brødre* är filmad med digital videoteknik, som möjliggör fysisk närhet mellan kameran och skådespelarna, och som Hanna Laakso skriver i boken *The Cinema Scandinavia*, därmed bidrar till att skapa en omedelbarhet.⁴⁸ Att bilden dessutom genomgående och konsekvent är återskapad med en tydlig vinjettering kan påvisa ambition att skapa autencitet, då den kan tolkas som att vilja simulera en billigare filmutrustning som vid sämre ljusförhållanden kan återge bilden på detta sätt. Att det dessutom är vanligare förekommande vid användandet av vidvinkelobjektiv skapar i ytterligare steg känslan av att åskådaren förs

⁴⁸ Hanna Laakso, "Idioterne", i *The Cinema of Scandinavia*, red. Tytti Soila, London 2005, s. 205

närmare aktörerna och miljön i vilken de verkar. Vinjetteringen skulle också kunna generera en känsla hos åskådaren som om att denne smygtittar, som genom ett hål i en vägg, och även de extrema ansiktsnärbilderna som förekommer, främst på ögonen, förstärker tydligt närvarokänslan, som att man som åskådare ohotat får närma sig och betrakta i detalj, vare sig man vill eller ej.

De våldsscener som skildras har ett narrativt och stilistiskt värde i filmen, exempelvis när Michael slår ihjäl den danske soldaten Niels Peter med ett järnrör, visas detta öppet och brutalt. Här väljer Bier att i bild visa Michael, så åskådaren får följa vad som händer hos Michael när han dräper sin kollega, när blodet stänker på honom. Samma brutalitet gör sig gällande när han demolerar köket och tar strygrepp på Sarah, som inte ens barnen i filmen skonas från att få bevittna. Filmerna uppvisar ingen tendens att undanhålla eller enbart antyda våldet, den väjer inte för att explicit skildra dessa scener. Den danske filmkritikern Jesper Poulsen kommenterar i sin recension följande angående just våldsskildringen: ”Jeg mener sågar at der vil være risiko for at meget svage sjæle til tider vil vende hovedet bort fra skærmen med dette in mente er det blot endnu en cadeau til filmen.”⁴⁹ Själv säger Susanne Bier i en intervju i Dagens Nyheter följande: ”Den har inbyggd brutalitet men den är också hård för att den sysselsätter sig med livets hårdhet. Jag tycker att den erkänner livets orättfärdighet, men den är inte utan hopp.”⁵⁰

Biers uttalande är intressant ur flera synsätt. I *Samtal om Bier*, med filmforskarna Anne Jerslev och Mariah Larsson påpekar Jerslev just en återkommande tematik i Biers filmer som rör sig kring motsatsförhållandet mellan vardags- och familjelivets trygghet och skörhet. Som exempel ges den oundvikliga kommande döden i *Efter brylluppet* (2006), kriget i *Brødre* och bilolyckan i *Elsker dig for evigt* (2002). Hon kommenterar också titlarnas innebörd, och hur dessa i filmerna sätts i perspektiv, även om de är uppriktigt menade och inte på något sätt förhåller sig ironiskt. Att älska någon för evigt kan plötsligt förefalla som en omöjlighet när oväntade livsomvälvande incidenter uppstår, på samma sätt som evigheten kan reduceras till ett litet överskådligt stycke av framtiden. I *Brødre* försätts brödraskapet tämligen lätt ur balans så snart rollerna intar nya positioner, precis som de inledande och återkommande fraserna uttalade av Michael, oavsett om de är riktade till brodern eller hustrun: ”Jeg vil altid elske dig, det er den eneste sandhed, der er. Livet er hverken rigtigt eller forkert, godt eller ondt. Men jeg elsker dig. Det er det eneste, jeg ved.”

⁴⁹ http://www.dvdvenner.dk/anmelderguide/anmeld.asp?type=dvd&dvd_id=6736,121206

⁵⁰ <http://www.dn.se/DNet/road/Classic/article/0/jsp/print.jsp?&a=393742,271106>

Detta går förstås att knyta till de motsatsförhållanden som Harwood tar upp i sin bok. Jerslev menar emellertid att detta är ett riktmärke hos Bier som regissör, att framhäva obönhörligheten i döden som efterföljs av ett liv som går vidare. Att detta är ett fenomen som alla måste möta, säger Jerslev, är ett faktum som gör att Biers filmer effektivt kombinerar realism och melodram. Vidare för hon en diskussion om den moderna människan, för vilken allting är relativt, förändring är nödvändig och att det yttersta målet för familjen är en struktur som tvångsmässigt måste förhålla sig till yttre omständigheter. Jerslev menar även att familjen i Biers filmer fungerar som ett bollplank mot ensamheten, en ensamhet som uppenbarar sig genom döden och att filmernas karaktärer alltid utvecklas mot att övervinna denna ensamhet.⁵¹

Larsson utvecklar resonemanget och pratar om de moraliska dilemman som Biers filmer presenterar.⁵² I *Brødre* blir dilemmat kanske framförallt tydligt genom Connie Niensens karaktär Sarah som i tron att hennes make är död tvingas fortsätta. Åskådarpositionen blir på nytt intressant här då det realistiska och autentiska blir aktuellt i identifikationen både med Michael som tvingas döda och med Sarah som tvingas gå vidare. Enligt Larsson söker Bier med *Brødre* efter det mänskliga i människan, inte det onda, vilket torde – om man håller med om detta – underlätta identifikationen. Vi vill hävda att detta inte enbart är Bier förunnat att hänge sig till dessa som Hjort uttrycker det, ”återkommande teman”. Snarare skulle detta kunna vara en effekt av den våg av dogmatisk realism och autencitet som tematiskt och stilistisk präglat dansk filmproduktion under det senaste decenniet.

En annan infallsvinkel som förstärker vardagsdramatiken och en autentisk ambition är att filmen inte följer en traditionell episk berättarform. Man blir som åskådare kastad rakt in i en vardag där en ”vanlig” familj gör sina ”vanliga” saker, även om det snart uppenbarar sig intriger och konflikter inom familjen, så förefaller dessa inte vara särdeles unika, utan borde tämligen lätt kunna stimulera en åskådare till identifiering. Det är heller inte självklart med vilken karaktär som ska vinna som åskådares primära identifikationsobjekt, då problematiken är mångfacetterad beroende på vilket perspektiv som väljs. Detta förstärker filmens realistiska drag då steget till åskådares verkliga vardag inte blir särskilt långt.

Ytterligare en stilistiskt intressant avdelning i filmen är hemmets symbolik. När Michael säger till Sarah att hon kan stöka till så mycket hon vill medan han är borta kan man möjligen ana en viss oro, kanske inte så mycket för sitt eget resmål och sin egen hälsa som för att familjen lämnas hemma. Det som verkligen, explicit, bekymrar honom är att köket ännu inte

⁵¹ Anne Jerslev och Mariah Larsson, *Samtal om Bier*, Kulturens auditorium i Lund 191106

⁵² Larsson, 191106

är färdigrenoverat. Man kan här frestas att, liksom i Laaksos analys av *Idioterne* (Lars von Trier 1998), dra paralleller mellan denna danska film och ett annat skandinaviskt drama, nämligen den norska pjäsen *Et dukkehjem* av Henrik Ibsen, där familjen och hemmets främsta funktion är att visas upp som ett bevis på framgång och lycka. Ibsen var i sin tur inspirerad av August Strindbergs visioner om kammarspel där intimitet och realism uppstod genom en begränsning av scenen.⁵³ Därmed kan man tala om en skandinavisk tradition som rört sig naturligt under en längre tid, från teaterscenen till filmen, och där närhet, intimitet och realism har varit parollen. Man kan också se ett mönster i Biers användande av närbilder, och då inte bara i denna film, och något som också följer en nationell eller möjligtvis skandinavisk tradition. Carl Theodore Dreyer, även han inspirerad av Strindberg, använde sig av närbilder för att skapa intimitet och koncentration i sina kammarspel. "Close-ups capturing the subtleties of expression in the actor's performance were Dreyer's means of emphasizing 'the immersion' into the image." Laakso menar även att utvecklingen av kammarspelstraditionen speglar rekonstruktionen av kvinnans roll i hemmet.⁵⁴ Något som förstås blir aktuellt när man diskuterar *Brødre* eftersom köket, en traditionellt kvinnlig plats, och hemmet intar en så pass viktig position.

I Danmark, som är ett förhållandevis litet land, men med förhållandevis hög filmproduktion, finns det också en möjlighet att man som åskådare återkommande möter skådespelare i olika filmer och i olika roller. Därmed är det svårt att inte förhålla sig intertextuellt till skådespelare och de karaktärer som de gestaltar. Ulrich Thomsen som spelar Michael fick ett genombrott i den första dogmafilmen *Festen* (Thomas Vinterberg, 1998) där han spelar sonen som avslöjar och dekonstruerar familjeidyllen. Man kan här också frestas att göra en jämförelse hur de viktiga scenerna utspelas vid middagsbordet på faderns födelsedagsfest, och hur hemmet och köket i synnerhet spelar en viktig roll som scen i *Brødre*. I *Arven* (Per Fly, *Arvet*, 2003) spelar han sonen som tvingas ta över sin faders roll som familjens överhuvud, och som liksom Michael i *Brødre* döljer ett inre känslomässigt kaos, och som yttrar sig genom raseriutbrott.

För att applicera Mette Hjorts teorier om monokulturell och interkulturell tematisering kan vi se hur filmen använder sig av ett interkulturellt förhållningssätt för att framhäva det "danska", vilket tydligt synliggörs då filmen till viss del utspelar sig i Afghanistan. Man kan också belysa den del där Michael sitter i fångenskap tillsammans med en annan dansk soldat.

⁵³ Laakso, s. 205

⁵⁴ Laakso, s. 208-211

De må vara i minoritet, men tillsammans är de åtminstone inte ensamma, utan kan söka och ge stöd åt varandra för att de är av just samma nationalitet och talar samma språk. För att samtidigt anknyta till Higsons frågor aktualiserar filmen obestridligen det faktum att Danmark befinner sig i krig, och genom att problematisera detta istället för att glorifiera torde bidra till en medvetenhet hos åskådaren.

I dansk filmkritik kan man bland annat läsa: ”Susanne Bier har her skabt en film at international kaliber. Stadig dansk og dejlig men med eksotiske strømninger, der giver den dybere perspektiv”.⁵⁵ Svenska filmkritiker har reagerat på att scenerna i Afghanistan är stereotyp och onyanserat framställda. Denna inställning kan förstås ha sin förklaring i ett begränsat perspektiv; icke desto mindre fungerar de som en motpol gentemot det danska medelklassområde som familjen bor i. Att Connie Nielsen med sin hollywoodbakgrund spelar rollen som Sarah ger henne och filmen en kontrasterande position gentemot det nationella. Slutligen skulle man i samband med detta kunna betona att *Brødre* är producerad med fyra europeiska länder i ryggen (Danmark, Sverige, Norge och Storbritannien) vilket, utan att diskutera detta ytterligare skulle kunna tala för regissörens stärkta position på en internationell spelplan.

Italiensk för begyndere

Handlingsreferat

Till den anonyma danska småstaden anländer den nytexaminerade prästen Andreas i sin sportbil för att vikariera för den suspenderade och gudstvivlande pastorn. Flera karaktärer presenteras, alla ensamma, och deras vägar korsas och binds ihop genom en kurs i italienska som alla har en relation till.

Karaktärerna inom familjerepresentationen

Andreas anlitas som vikarie för den avsatte pastorn. Han är sedan nyligen änkling och har inte för avsikt att stanna länge i församlingen. När han så småningom uppmuntras av kyrkorådet att söka tjänsten, avböjer han till en början, men ändrar sig snart. När sällskapet mot slutet av filmen äter middag i Venedig erbjuder Andreas sig att betala, eftersom han just har bestämt

⁵⁵ http://www.philm.dk/visfilm_print.asp?id=1973,141206

sig för att sälja sin Maserati; han tänker söka tjänsten, och uppmuntrar dessutom sin nyvunna kärlek Olympia till att sjunga i kyrkan.

Jørgen Mortensen är ensamstående och till hans familj får man räkna barndomsvännen Hal-Finn. När han talar med Andreas om dennes sorg efter sin framlidna hustru jämför Jørgen detta med sin mors död. I filmen presenteras han främst i sin yrkesroll, de tillfällen han rör sig utanför denna är när han deltar i språkkursen, vilket gör att man till viss del kan tillskriva hans arbetsplats och dess karaktärer som hans familj. Han framställs dock ensam, då den enda kollega som presenteras är hans chef, som på sitt sätt förtrycker Jørgen genom att degradera honom för att ändå få tacksamhet till svar. Han ombeds bland annat att avskeda Hal-Finn, något Jørgen upplever som obarmhärtigt. Jørgen är förälskad i Giulia, men hämmas delvis av en osäkerhet gällande kvinnor baserat på hans "idrottsskada" som gjort honom impotent, och delvis av den barriär som skiljer dem åt genom deras olika språk. Han undviker dock att fullfölja sitt uppdrag med att avskeda sin vän, och så småningom, i Venedig, förklarar han, på danska, sin kärlek till Giulia, som visar sig förstå vad han säger, och också tackar ja till hans frieri.

Olympia arbetar som butiksexpedit på bageriet, är klumpig och osäker. Hemma tar hon hand om sin sjuklige och rörelsehindrade far, som förtrycker henne genom att hela tiden anklaga henne för att vara oduglig och liknar henne vid hennes mor som visserligen – enligt honom – var en stor italiensk sångerska, men obegriplig som människa. Han påminner henne också återkommande att modern lämnade honom och att han tog hand om Olympia på eget bevåg. Det är också han som hindrar Olympia från frigörelse, då han försöker förbjuda henne att gå till språkkursen. Det är först när han dör som hon blir fri, dels ärver hon pengar som hon inte visste att han hade, och som betalar resan till Venedig för hela gruppen. Och dels då hon tillåts att komma andra människor nära, att lära känna och kanske till och med bli kär.

Hårfrisörskan Karens sjuklige och alkoholiserade mor dyker vid återkommande tillfällen upp utanför salongen. Hon ber om pengar och hennes hyllningar av dottern som den bästa man kan tänkas ha, att hon är duktig och snygg varvas med att hon påtalar för dottern att ingen tycker att hon är något, och dessutom att hon ser ut som ett luder. Ironiskt nog krävs en frigörelse från modern för att Karen ska kunna skapa sig en egen familjesfär, en situation inte alls olik den hos Olympia och hennes far. Det är först när modern är död som Karen kan gå vidare.

Nationen – stil och tematik

Den gemensamma mötesplatsen där filmens karaktärer möts och interagerar på är den nybörjarkurs i italienska som av kommunen anordnas som en kvällskurs på ett studieförbund. Var och en har i någon grad en relation till kursen, och något att vinna genom sitt deltagande: Olympia som tror att hennes mor var italienska, Karen som är intresserad av Hal-Finn, Jørgen som vill närma sig Giulia, Andreas som visserligen har en Maserati, men hans kanske främsta skäl till att gå kursen är för att han blivit tillfrågad och genom att bejaka dessa inbjudningar kan han närma sig sin församling, Hal-Finn som brinner för fotbollslaget Juventus och till sist Giulia som går dit för att få vara i närheten av Jørgen. Det förenande draget hos karaktärerna är att de alla är ensamma och söker efter en gemenskap, eller om man så vill: den föreställda bilden av en familj. Detta gäller måhända samtliga karaktärer i filmen, men de som vi får följa är just de som är aktivt sökande, och som en följd av detta väljer att delta i språkkursen. Kursen för dem samman, och håller dem där, som den familj som de alla kanske på något sätt saknar och vill ha.

Reglerna som finns i dogmamanifestet fungerar som nyckelord vad gäller realism, då de ”tvingar” regissören att fokusera på samtida sociala konflikter och teman, och dessutom måste filmen använda uteslutande autentiska miljöer.⁵⁶ Därmed torde man redan med denna utgångspunkt kunna utgå från att det som visas är, åtminstone i sitt spelfilmssammanhang, autentiskt, om inte annat så vad gäller ljud och miljö. De enda tillfällen som musik som till en början förefaller vara ickediegetisk är när Karen besöker sin mor på sjukhuset samt då pianomusik ackompanjerar henne i korridoren. Vid det första tillfället stannar Karen och vi får genom hennes point-of-view se källan till musiken, en patient med tillhörande droppställning som sitter vid ett piano och spelar. Därmed är pianomusiken på sjukhuset etablerad, och när den återkommer vid Karens senare besök vet vi som åskådare varifrån den kommer, utan att behöva oroa oss huruvida dogmareglerna efterföljs eller inte. (Dock förekommer också pianomusik när sällskapet anländer till kajen i Venedig, och det är synnerligen oklart varifrån denna musik kommer. Det kan förefalla som en petitess, men inte desto mindre är det inte bara filmskaparen som tvingas förhålla sig till dogmareglerna, utan även åskådaren.) *Italiensk for begyndere* är liksom *Brødre* filmad med digital videoteknik, och för att följa den tredje paragrafen i *Vow of chastity* är kameran handhållen.⁵⁷ Den lättare digitala kameran, som dessutom inte är fast monterad på stativ, är rörligare och kan inte bara

⁵⁶ Se bilaga 1

⁵⁷ Se bilaga 1, paragraf tre.

följa skådespelarna utan även röra sig nära och på så sätt skapa intimitet och autencitet. När italienskläraren Marcello plötsligt drabbas av hjärtattack uppstår naturligtvis kaos i gruppen, vilket förstärks av kameran som rör sig på ett sätt som är lika förvirrat som de karaktärer som deltar i scenen. Man skulle kunna säga att kameran, och därmed åskådaren, nästan medverkar, och autenciteten, den dokumentära närvaron är påtaglig. Och på samma sätt som vi belyste intimiteten och närheten som en nationell, och till och med skandinavisk tradition i analysen av *Brødre*, kan vi härmed se ytterligare exempel.

Prästen Andreas spelas av skådespelaren Anders W. Berthelsen, som för övrigt också har huvudrollen i den tredje danska dogmafilmen *Mifunes sidste sang* (Søren Kragh-Jacobsen, 1999). Här blir de intertextuella referenserna oundvikliga; i båda filmerna bär Berthelsens karaktärer en tatuering på överarmen. Även om förklaringen torde ligga i att det är skådespelaren Berthelsens tatuering, och ingen av karaktärernas, så är det samtidigt ett ofrånkomligt faktum att tatueringen berättar olika saker om de olika karaktärer som bär den. I *Italiensk for begyndere* presenteras en präst som möjligen skulle kunna ha en bakgrundshistoria som skiljer sig från den förväntade. Också den traditionella danska prästutstyrelsen sätts i kontrast med den moderne karaktär som kör sportbil och är tatuerad. Man skulle just här kunna hur det monokulturella möter det interkulturella. Samtidigt skulle detta möjligen kunna understryka ett av filmens teman, nämligen möjligheten till förändring.

För att se hur filmen undersöker, ifrågasätter och konstruerar en medvetenhet om nationen, kan man på den svenska dvd-utgåvan läsa i baksidestexten: ”Dessa udda och ensamma människor hamnar av olika anledningar på en nybörjarkurs i italienska och den sydländska stämningen sprider sig sakta men säkert...”.⁵⁸ Därmed framhävs som en överenskommelse med åskådaren en vedertagen skillnad mellan olika ländernas mentalitet, där den skandinaviska är den ensamma och längtande och den sydeuropeiska får personifiera förälskelse och gemenskap. Denna kontrast blir förstuds viktig ur ett interkulturellt perspektiv. Exempel på hur det främmande språket används effektivt synliggörs bland annat då Giulia förolämpar hotelldirektören och denne tror att hon ställer in sig. Vid ett annat tillfälle antyder hon sin kärlek till Jørgen utan att han förstår vad hon säger. Vidare kan man också läsa vad Ib Bondebjerg skriver i sin artikel i *Purity and provocation: Dogma 95* angående filmens titel: ”If ‘Italian’ in the film’s title symbolically stands for romance and freedom, and ‘beginners’ for the humble and somewhat clumsy welfare Danes, then the romantic connections seem to

⁵⁸ Svensk dvd-utgåva, 2002, Trekant Film & Reklam AB, Sweden

link the exotic with everyday life”.⁵⁹ För Jørgen framstår Italien och italienskan för det exotiska, sammanfattat i Giulia, som han längtar efter. Han beskriver sig själv som tråkig, oduglig och utan familj, och att han förstår om han inte intresserar henne. Det danska sätts mot det italienska.

Som exempel på monokulturella yttringar utspelar sig *Italiensk for begyndere* i den lägre medelklassförorten Hvidovre, och Ib Bondebjerg kommenterar även detta i samma artikel: ”The film is shot in the Copenhagen suburb of Hvidovre, and in its use of locations makes every effort to stress the almost depressing routine of daily life.”⁶⁰ Redaktörerna själva, Mette Hjort och Scott MacKenzie tillägger i sin introduktion till samma bok: ”[the film explores] the joyless of a modern, welfare-state Denmark.”⁶¹ Genom att förlägga filmen till denna ”typiskt” danska förort tilldelas filmen en autentisk och verklighetstrogen utgångspunkt. Filmen, som tillhör den andra vågen av danska dogmafilmer, den femte danska och den tolfte totalt, underlägger sig de regler som föreskrivs i manifestet. Redan i den första paragrafen står att ingen rekvisita är tillåten att föras till inspelningsplatsen, att filmen måste spelas in i autentiska miljöer. Vidare säger den sjunde att tidsmässigt och geografiskt fjärmande är förbjudet, att det som utspelar sig, gör det här och nu.⁶²

Filmens tematik kretsar kring ensamheten och saknaden efter kärlek och en familj, och innehåller också en del humor. Exempel på det senare får den avsatte prästen bjuda på i form av den saliv som han dränkt in predikstolen med och som Andreas lägger handen på, och vi får också återberättat höra talas om den organist som han vid ett gräl knuffat ner från balkongen. Om man fokuserar mest till ytstrukturen handlar filmen om sex ensamma människor som på ett stundom allvarligt och stundom komiskt, men slutligen på ett kanske något tillrättalagt sätt, finner varandra och bildar tre par, och som på sätt tillsammans hittar en väg ut ur sorgen och ensamheten. Filmen slutar i en tydlig ”feel-good-anda” och man skulle utan vidare reservationer kunna förläna filmen genrebeteckningen romantisk komedi. Samtidigt finns döden påtagligt närvarande, dels explicit hos Karens mor, Olympias far, italienskläraren, men också återberättat, som hos de båda prästernas respektive makar, Jørgens mor och Hal-Finns frånvarande föräldrar. Jesper Vestergaard skriver i sin recension av filmen

⁵⁹ Ib Bondebjerg, ”Dogma 95 and the New Danish Cinema”, i *Purity and Provocation: Dogma 95*, red. Mette Hjort och Scott MacKenzie, London 2003, s. 79

⁶⁰ Bondebjerg, (2003) s. 76

⁶¹ Mette Hjort, Scott MacKenzie, ”Introduction”, i *Purity and Provocation: Dogma 95*, red. Mette Hjort och Scott MacKenzie, London 2003, s. 4

⁶² Se bilaga 1, paragraf ett och sju

att människorna som vi möter i filmen är samma som förekommer i lång rad av svenska och danska "livsstilskomedier"; de är runt trettio, har mer eller mindre allmänna arbeten, och problem med kärleken. "Men", fortsätter han, "Scherfigs version af dem er langt fra blevet til blot endnu en romantisk komedie efter den vanlige skabelon. Hun fortæller nemlig først og fremmest historierne om dem, og dernæst lader hun komikken pible frem af den realisme som hun – helt i ånden af kyskhedsløftet – byder på."⁶³ All kritik ser emellertid inte på kyskhetslöftet som en generator som automatiskt skapar realism. Anders Toftgaard skriver i nättidningen Scope att den anonyma danska provinsen som skildras förblir anonym och därmed till en kliché. Han menar att filmen, genom att underkasta sig dogmamanifestet, begränsar sig själv då den inte klarar av att skildra dess nyckelord, nämligen verkligheten; underförstått den danska verkligheten.⁶⁴

Te doy mis ojos

Handlingsreferat

Filmen utspelar sig i Toledo, och handlar om Pilar som lever tillsammans med sin man, Antonio och deras gemensamma son. Antonio har återkommande misshandlat Pilar, och i filmens inledning får vi se hur hon på natten packar sin väska och tillsammans med sin son beger sig till systemen. Antonio lovar att förändra sig, går på gruppsamtal, och kommer så småningom att lyckas med sin övertalning om att Pilar bör komma tillbaka till honom, om än bara tillfälligt.

Karaktärer inom familjerepresentationen

Pilar & Antonio

Genom att lämna sin man hamnar Pilar i ett underläge, där hon dels inte har någonstans att ta vägen, och dels då hon inte arbetar har svårigheter att försörja sig själv och sonen. Pilar vill att hennes familj ska fungera, hon är beredd att satsa på den, och framför allt har hon redan satsat på den genom att stanna kvar under den långa tid som hennes man har misshandlat henne. Hon kommer dock till en punkt där hon väljer att lämna honom, men är inte sen att tro honom när han säger att han ska ändra sig. Hennes nya liv innefattar att hon söker och får jobb, först i

⁶³ <http://www.cinemazone.dk/review.asp?id=627>, 151206

⁶⁴ <http://www.scope.dk/film.php?id=390&fil=4>, 151206

en kyrka, och snart som guide på ett konstmuseum. Plötsligt får hon uppleva något annat, att se sig själv i ett sammanhang som känns angeläget på ett annat sätt än bara som mor och hustru. Pilar betraktar emellertid Antonio som sin sons far, och måste på något sätt tro på honom när han säger att det ska bli annorlunda. Trots detta är hon inte ovillig att välja både familjen och jobbet, och hon vågar ställa krav gentemot sin man genom att säga att hon kommer tillbaka om han ändrar sig, men att hon samtidigt tänker fortsätta sitt arbete.

När Pilar lämnar Antonio väljer han att söka hjälp för att kunna förändra sitt beteende. Han visar också tecken på detta, han försöker på terapeutens inrådan se Pilars intressen och ger henne i all välmening en konstbok som hon kan använda sig av i jobbet. När han smyger in på en av hennes guidade turer reagerar han dock med svartsjuka, och när Pilar annonserar att hon eventuellt kan få ett jobb i Madrid hindrar han henne från att åka. Han känner sig hotad av hennes entusiasm inför något som finns utanför hemmet och familjen. Hotbilden består också av att hon ägnar sig åt något som han inte förstår, vilket gör att han känner sig dum och åsidosatt. Familjen är viktig för Antonio, åtminstone den lilla familjen, han vill inte mista den och kan bara hantera det på det enda sätt som han känner till, genom att förtrycka. Genom att återkommande framhäva att det bara är Antonio som känner Pilar och vice versa, försöker han knyta henne till sig. Han upprepar också att han kommer att begå självmord om hon lämnar honom. Bakom detta ligger denna rädsla för att inte räcka till och att Pilar ska lämna honom.

Antonio försörjer familjen genom att sälja vitvaror i sin brors butik. Ett jobb som uppenbarligen inte tillfredsställer honom, något man förstår genom scener i butiken där han med begränsat tålamod betjänar kunder samtidigt som han blir hunsad av sin bror. Detta är en viktig del i filmens mångfacetterade perspektiv som försöker förklara, dock inte ursäkta, Antonios beteende. I Antonios ena familj, med brodern i spetsen, är Antonio den förtryckte, medan rollen är omvänd i den andra. Terapeuten försöker få honom att berätta vad han tycker om, vad han gillar att göra, något som han besvarar med en axelryckning. Detta förstärker framställningen av Antonio som en man med dålig självbild, något som han intensivt försöker förändra, inte minst genom terapin.

Modern & Ana

Modern är bekymrad av att Pilar har lämnat sin man, och menar att en kvinna aldrig kan ha det bättre ensam. Ana berättar för modern om Pilars misshandel, men modern vill inte höra. Det framgår att fadern inte var behandlade henne väl, och modern säger sig ha stått ut för

barnens skull. Det bekymrar också modern att Pilars syster Ana som ska gifta sig med skotten John, tänker frångå traditionen och göra det borgerligt.

Pilar får bo hos Ana när hon efter inledningsscenen lämnat Antonio, som dessutom – när hon har förstått att han misshandlat Pilar – uppmuntrar henne att lämna honom och erbjuder henne att stanna så länge hon vill och behöver. Ana, som snart ska gifta sig är den av de båda systrarna med en icke-traditionell syn på äktenskap som starkt kontrasterar moderns. I en diskussion med Pilar får hon veta att hon skyddats från att få en verklig insyn i deras familj och uppväxt, att de svårigheter som familjen genomlidit inte har drabbat henne lika hårt som det drabbat den äldre av de två. Något som enligt Pilar är förklaringen till hennes förenklade perspektiv. Här blir en diskussion om åskådarpositionering intressant; för precis som åskådaren får Ana endast se konsekvenserna av det destruktiva i Pilars och Antonios äktenskap. I en recension av filmen skriver David Garrido på nätsidan *Butaca* att Ana är inkapabel att hjälpa sin syster eftersom att hon i sin position enbart har ett begränsat, onyanserat perspektiv [Vår översättning].⁶⁵ Systemens karaktär har alltså en viktig narrativ funktion då hon representerar ett utomstående perspektiv hos åskådaren, en position i vilken det är svårt att förstå Pilars motiv för att stanna hos Antonio. Hennes roll kommenterar därmed den svårighet som kan uppstå hos åskådaren om denne väljer att neutralt försöka närma sig det känsliga i familjerepresentationen.

Nationen – stil och tematik

Ett stilistiskt intressant grepp som filmen använder sig av för att närma sig det kritiska i filmens tematik är att som vi varit inne på tidigare koncentrera sig på konsekvenserna av Antonios upprepade misshandel av Pilar. Filmen visar aldrig det morbida i våldet, inga slag och inget blod. Garrido förstärker i sin recension resonemanget och tar upp en av slutscenerna när Pilar till sist går till polisen för att anmäla Antonio varpå polisen frågar vilka fysiska skador han har åsamkat henne, varpå Pilar svarar att skadorna inte sitter på utsidan. Något som Garrido menar förstärker filmens tematik.⁶⁶

⁶⁵ <http://www.labutaca.net/51sansebastian/teodomisojos2.htm>, 141206

⁶⁶ <http://www.labutaca.net/51sansebastian/teodomisojos2.htm>, 141206

I flertalet av de recensioner som beaktas här är recensenterna eniga om att Bollaín med sin film behandlar ett ämne som var högst aktuellt i Spanien då filmen spelades in.⁶⁷ Om man återgår till Evans och Jordan så förstår man att det är en tematik som varit gällande i spelfilmen sedan Franco föll och landet demokratiserades. I *Te doy mis ojos* finns inom familjen en synlig maktstruktur. Rollerna är tydliga och traditionella, sett till den spanska kulturen, där kvinnan till mångt och mycket är underordnad mannen, något som blir uppenbart i moderns ovilja att erkänna Pilars situation som ett problem utan snarare ser det som en naturlig cykel, helt i enighet med hennes föreställning om hur bilden av familjen ser ut. Åskådarpositionerna och identifikationen i filmen är inte okomplicerad då filmen i sig inte dömer någon av parterna utan snarare försöker rekonstruera en destruktiv situation med många olika förklaringar. Då filmen tydliggör denna genom att redovisa de olika rollernas utgångslägen konstruerar den därmed en medvetenhet, inte bara hos karaktärerna utan även hos åskådarna vad gäller de förutsättningar utifrån vilka konflikterna uppstår. Ytterligare konflikter uppstår som följd av försöken att bryta med det traditionella, vilket samtidigt visar hur starkt fäste traditioner och mönster kan ha tillskaffat sig.

Ännu en intressant infallsvinkel till att denna problematik fortfarande är aktuell ges av Anny Brooksbank Jones i *Spanish Cultural Studies: An introduction*, där hon tar upp det faktum att unga människor i Spanien tenderar att lämna hemmet mycket senare än i resten av de europeiska länderna. 1990 hade det förändrats men fortfarande var snittåldern 28 för män och 25 för kvinnor då de lämnade sina föräldrahem. Tidigare hade det varit vanligt att man flyttade ut först när man gifte sig och hade en ny familj att leva med.⁶⁸ Något som om man spekulerar kan ha resulterat i att den rollfördelning som funnits i hemmen, i viss mån omedvetet, imiterades och cementerades. Jones skriver förvisso även att familjestrukturen har gått mot ett paradigmskifte i vilket könsroller inte längre är traditionellt bundna, något som tydligt kan spåras i det objektiva förhållningssättet i *Te doy mis ojos*.

En intressant iakttagelse som man kan göra i filmen är hur den rollfördelning mellan Pilar och Antonio blir tydlig genom de resor som de båda karaktärerna genomgår. De inser båda att deras egna självbilder måste förändras. Rädslan för ensamhet uppenbarar sig hos

⁶⁷ Kritiken har varit odelat positiv, som exempel kan nämnas Adolfo C. Martínez som i sin recension på nätsidan http://www.lanacion.com.ar/Archivo/Nota.asp?nota_id=578235_050107 ser filmens tematik som högst aktuell. Juan Antonio Bermúdez kallar i sin recension filmens problematik för en brännhet spansk angelägenhet. http://www.cinestrenos.com/vercritica.asp?Codigo=178_050107

⁶⁸ Anny Brooksbank Jones, "Work, Women, and the Family: A Critical Perspective", i *Spanish Cultural Studies: An Introduction*, red. Helen Graham och Jo Labanyi, Oxford, New York 1995, s. 389

Pilar när hon lämnar Antonio och inser att hon aldrig har stått på egna ben. Detta gör sig tydligt i inledningsscenen när hon inför sin syster gråtandes inser att hon lämnade Antonio bara med inneskor på fötterna (något som skulle kunna tolkas som en symbol för att hon då inte är beredd att färdas speciellt långt). Hon tar sig sedermera framåt, blir starkare och när filmen slutar är hon långt ifrån framme men har åtminstone tagit ett eget livsavgörande beslut. Även Antonio gör framsteg i sin, om man vill, något oidipala resa; han är medveten om att något måste förändras samt att denna förändring måste ske i honom. Dagboksanteckningarna som han av terapeuten uppmanas skriva blir en viktig ventil för ett inre känsloliv och utveckling. Varje framsteg som Antonio gör hos terapeuten konfronteras emellertid i filmen av en verklighet som kastar tillbaka honom på ruta ett igen. Han vågar inte visa sin sårbarhet inför någon, allra minst för Pilar. Även om han för sig själv, i sin dagbok, erkänner sin rädsla klarar han inte av att stå för den när Pilar konfronterar honom med detta.

Maktfördelningen tematiseras i filmen, inte minst genom dess titel. Den betyder – ordagrant översatt – *Jag ger dig mina ögon*, vilket har en annan betydelse än den svenska titeln *Ta mina ögon*. Titeln hänvisar till hur de ger varandra delar av sig själva. Han vill att hon ska ge honom något, varpå hon svarar att vad han än vill ha, så ska han få det. Han vill att hon ska ge honom allt, och hon ger honom det. Hon må ge av kärlek, på samma sätt som han må ta av makt- och kontrollbehov. Pilar väljer, symboliskt, att ge sin man allt, sina armar, ben, fingrar och ögon.

Just ögonen spelar en viktig roll i filmen, då den handlar om att öppna ögonen, att se vad som händer, och genom att titta åt ett annat håll sätta saker i perspektiv. Man kan också se tydliga exempel på det av Laura Mulvey skapade uttrycket "the gaze", hur Pilar genom Antonios blick objektiviseras som underordnad. Inte minst intressant är det när han smyger in på en av hennes föreläsningar och iakttar henne medan hon talar om en målning. Hon kan inte se honom, och trots att han själv, och inte bara i detta ögonblick, betraktar henne som ett objekt kan han inte hantera att andra gör det. Senare tvingar han ut henne naken på balkongen, för att visa upp henne inför alla, som om det är det hon vill.

När Pilar väljer att återvända till Antonio och familjen, får vi se henne i soffan med sin son då hon berättar myten om Orfeus hämtar sin Eurydike från dödsriket. Just när hon ska berätta vad som händer när han vänder sig om öppnas dörren och de avbryts av Antonio som kommer hem. Det ligger förstås nära att se parallellen, hur Pilar nästan hade lyckats med sin frigörelse från Antonio när hon valde att vända sin blick bakåt. Kanske skulle man kunna se ytterligare en koppling till Orfeus vars musik sades kunna tämja de vildaste djur. När Pilar har bestämt sig för att definitivt lämna Antonio, reagerar han genom att försöka göra sig själv illa.

Våldet som han tidigare riktat mot Pilar, riktar han nu, när han inser att han har förlorat henne, istället mot sig själv, och vädjar på sätt till Pilars empati och tvingar henne att ingripa. Mot slutet av filmen säger Pilar till sin syster att hon inte kommer att gå tillbaka till Antonio: ”Jag vet inte vem jag är, det är så längesen som jag såg mig själv.” Det är just när Pilar i symbolisk mening återvinner sina ögon, eller kanske för första gången tar sig friheten att själv välja vad hon vill se, som hon också vågar lämna sin man för gott. Detta skulle möjligen samtidigt kunna tillskriva Antonio en, i någon mån, förståelse för sina desperata handlingar, eftersom han troligtvis hela tiden vetat att det skulle sluta på detta vis.

Om man enligt Hjorts begrepp monokulturalitet och interkulturalitet ser till filmens tematiska framställning går det inte endast att applicera ett av dessa. Genom att filmen utspelas i Toledo, Spaniens forna huvudstad, sätts oundvikligen traditionen i centrum. När Pilar i filmens inledning lämnar hemmet på natten, färdas hon förbi den gamla stadsmuren, som fungerar som en illustration av var hon befinner sig i sitt äktenskap och liv. Miljön är onekligen en viktig del av filmen då den gång på gång genom sina arkitektoniska relikier accentueras nästan som en kommentar till de reaktionära bojor som fånglar huvudkaraktärerna. Filmens interkulturella tematik gör sig kanske framförallt tydlig genom Anas fästman John och det sätt som han i form av invandrare polemiserar den ”spanska” traditionen. Pilars kolleger liknar honom vid en utomjording då de får veta att han lagar mat och handlar, en kommentar av filmen till de spanska hemmens många gånger förlegade rollfördelning. Det förstärks även av att Antonio vid ett tillfälle jämför sig med John och irriterat frågar Pilar ”om det är vad hon vill ha, en skotte med fånigt uttal”. Bröllopet, som ackompanjeras av säckpipor och brittiska traditioner bildar även det en stark kontrast till filmens tematik som utspelas, det tål att upprepas, i Spaniens gamla huvudstad.

Solas

Handlingsreferat

Maria lever ett ensamt liv i storstaden där hon försörjer sig som städare på kontor, dricker för mycket och misshandlas mentalt av sin älskare, en nonchalant truckförare. En dag flyttar hennes mamma Rosa oväntat in, medan hennes pappa läggs in på sjukhus. Rosa har levt ute på landsbygden i hela sitt liv och har svårt att förstå sin dotters livsstil. Hennes ansträngningar att laga mat och köpa krukväxter uppskattas inte av Maria, som blir alltmer mer vresig och

irriterad. Mellan sjukhusbesöken hinner mamman stifta bekantskap med en äldre herre som bor i huset.

Karaktärer inom familjerepresentationen

Maria

När Rosa flyttar in hos Maria uppstår en osäkerhet gällande deras roller, då Maria är den som känner till staden och får visa och förklara för modern hur det fungerar. Till en början har hon en ansträngd relation till modern, även om hon uttalat önskar henne att känna sig som hemma och är välkommen att stanna så länge hon vill. För att inte försätta sig i skuld vill Maria betala när Rosa har handlat, varpå Rosa påminner Maria om att hon är hennes mor, att hon vill bli visad respekt och anklagar Maria för att vara som sin far som säger att allt är Rosas fel. Modern tycker att lägenheten är instängd och att Maria borde öppna ett fönster, men Maria är inte intresserad, vare sig att vädra lägenheten eller att öppna för att släppa in luft eller ljus. Detta går naturligtvis också att betrakta ur ett symboliskt perspektiv, där Maria själv har valt att isolera sig.

Som komplement till sin ensamhet, skulle man kunna se en tendens till familjesfär i den lokala baren som hon frekvent besöker. Att hon uppvakts av ägaren, dricker på kredit, besvarar hon, som för att konsekvent skydda sin integritet, genom att stjäla sprit och att vara oförsämd. På jobbet talar hon inte med sina kolleger, är inte intresserad av dem, och har svårt att förlika sig med sitt arbete. Hon har en relation till en man som inte vill binda sig och när det visar sig att hon är gravid uppmanar han henne till abort, avsäger sig allt ansvar, men kan tänka sig att betala kostnaderna för aborten. När det sedan visar sig att aborten är gratis kommenterar han detta genom att utropa att dagens kvinnor inte ska beklaga sig. När hon liggande på knä framför honom föreslår att de ska behålla barnet och ge familjen en chans, reagerar han ilsket och menar att för att bli mor måste hon vara kvinna, medan hon nu är till hälften kvinna och till hälften alkoholist. Han anser sig alltså ha rätten att bedöma hennes kapacitet som kvinna och mor. Maria uttrycker vid flera tillfällen en generell ilska mot männen som har trampat fram över hennes nytorkade golv, gjort henne gravid utan att vilja ha varken henne eller barnet, förbjudit henne från att studera, misshandlat hennes mor, henne själv och hennes syskon.

Maria har strävat efter att frigöra sig från familjen för att klara sig på egen hand, samtidigt som det hos henne finns en önskan om en egen, fungerande familj. En tydlig vändpunkt infaller när hon finner sig stående vid ett järnvägsspår, och mellan vagnarna på det

korsande tåget kan se en hemlös kvinna på andra sidan perrongen. Tåget symboliserar hennes livsresa, och som ett alternativt resmål kan hon se sig själv som den utslagna kvinnan. Denna insikt, vägd tillsammans med en nyvunnen uppfattning om moderskapet som hon har fått genom återföreningen med sin mor, leder till hennes beslut att behålla barnet, även om hon samtidigt uttrycker en rädsla för att hon ska bli som sin far, det vill säga en dålig förälder.

Rosa

Rosa är försiktig, dels som gäst i sin dotters hem, och dels som ovan vid storstaden. När Rosa och Maria åker buss på väg till fadern på sjukhuset håller de varandras händer, som en outtalad förening inför fadern som visar sig ha varit ond och som förbjöd Maria från att studera, vilket ligger till grund för deras ovänskap. Under tiden som Rosa bor hos Maria närmar de sig varandra, och Rosa lär dessutom känna en äldre man som bor i samma hus. Rosa återintar sin roll som mor, vilket visas på olika sätt; hon städar, lagar mat och lägger om Marias såriga hand. Vid ett tillfälle kommer Maria hem berusad och avslöjar sig därmed i någon mening för modern, som dagen efter dock inte förmanar, utan istället tar hand om Maria utan att för den skull på något sätt vara nedlåtande eller dömande. Genom att Rosa kommer nära sin dotter kan de tillsammans stå starka inför den förtryckande men samtidigt sjukliga fadern och tillika maken. Rosa gör vad han säger åt henne att göra, men hon vågar samtidigt vara ärlig och till exempel rakt ut säga att han har slagit henne. Man kan hos Rosa ana en skuld gentemot Maria över att inte ha kunnat påverka dotterns uppväxt, att hon inte haft möjlighet att kunna ta mer ansvar, men de är båda outtalat överens om att de inte hade så mycket att sätta emot. Från sin sjukbädd anklagar maken Rosa att ha umgåtts med en annan man, vilken hon förstås ha gjort, även om deras definitioner möjligen skulle kunna skilja sig åt. Samtidigt väljer hon att inte känna skuld för det, utan menar istället, som hon säger till Maria, att hennes samvete är gott, inte hans.

Nationen – stil och tematik

Candyce Leonard har skrivit en artikel i boken *Spanish Popular Cinema* där hon analyserar *Solas* utifrån de tematiska förutsättningar som har präglat spansk film sedan landets demokratisering nämligen, som vi redan varit inne på, kvinnans roll i ett moderniserat samhälle. Hon skriver att ett tematiskt uppmärksammat ämne har varit att belysa hur kvinnor har gått från sexuellt förtryck till sexuellt uttryckande. Hon citerar regissören José Borau som menar att då publiken under trettio har ökat har de icke-kommersiella filmskaparna riktat in sig på att presentera karaktärer, vilkas sätt att tala, röra sig och klä sig har fått åskådarna att

lättare kunna känna igen sig själva. Leonard menar dock att dessa filmare som ofta konfronterar traditionella könsroller och familjestrukturer i vissa fall motverkar sitt syfte i gränslinjen mellan att bevara traditionella principer och internationalisera dem.⁶⁹ Ett sådant fall skulle kunna vara *Solas*.

Leonard menar att filmen är en hyllning till moderskapet men också att den förtrycker aktiv kvinnlig sexualitet på ett bekymrande sätt. Detta är en något diskutabel åsikt sett till att filmen blivit hyllad av kritiker som autentisk, uppriktig ärlig,⁷⁰ samt att den vunnit flertalet priser vid olika filmfestivaler.⁷¹ Just moderskapet är ett genomgående tematiskt motiv genom filmen. Rosas omhändertagande och kompromisslösa kärlek för Maria som uttrycks genom hennes handlingar går inte att ifrågasätta. Filmen slutar med att det Maria till sist har uppnått är just vilja till moderskapet, något som tematiskt blir symptomatiskt med personlig fullkomlighet.

Sambandet mellan moderskap och självidentifiering presenteras på en mängd sätt i filmen. Rosa förknippas vid flera tillfällen med landsbygden som i filmen representerar det goda kontrasterat mot den mörka stadsbild som tydliggörs. Marias bekymmer med män, alkohol och inte minst ensamhet, symboliseras genom mörka bilder av staden och hennes hem. Den mörka belysningen i hennes lägenhet, avsaknaden av växter och hennes obäddade säng blir bilder som speglar avsaknaden av familjär trygghet och ordning. Rosa, genom sitt goda, och till viss del skuldyngda, moderskap får en möjlighet att städa upp i Rosas liv och om man så vill, återföda henne. Redan första gången i Marias lägenhet söker hon efter modersinstinkten i Maria genom att nämna ett barn där hemma som hon skulle kunna bli

⁶⁹ Cancyde Leonard, "The Unbearable Condition of Loneliness", i *Spanish Popular Cinema*, red. Antonio Lázaro Reboll och Andrew Willis, Manchester 2004, s. 222-223

⁷⁰ På hemsidan http://www.decine21.com/FrmPelículas.asp?id=5223_051206, kan man i en recension läsa att filmens tematik behandlas ärligt och effektivt. Ana Fernández skriver i sin recension på hemsidan www.alohacriticon.com/-elcriticon/article1156.html?topic=4_051206, att Zambrano i sin film uppvisar en uppriktighet i sättet som han skildrar lidandet hos en generation i efterkrigstiden. [Vår översättning]

⁷¹ Den har vunnit priser vid bland annat följande festivaler: Premiers Plans - Festival d'Angers (Frankrike) Entrega del Ariel (Mexico) Internationale Filmfestspiele Berlin (Tyskland) Internationaal Filmfestival van Brussel (Belgien) Festival Internacional de Cine y T.V. de Cartagena de Indias (Colombia) Premios Fotogramas de Plata (Spanien) Entrega de los Premios Goya (Spanien) Haifa International Film Festival (Israel) Festival del Nuevo Cine Latinoamericano (Cuba) Tokyo International Film Festival (Japan), http://www.imdb.com/title/tt0190798/awards_051206

gudmor åt. Rosa dömer aldrig Maria men får genom sina goda gärningar så småningom henne att lämna sitt sexuellt aktiva liv och mot slutet av filmen bli en bra mamma. Som exempel på denna utveckling kan man under filmens gång också se hur lägenheten blir alltmer ombonad och framför allt ljusare. Om man vill tolka filmen enligt Leonard skulle man kunna säga att det Rosas känslomässigt identifierbara kärlek för ett barn som kamouflerar en i filmen tveksam inställning till den kvinnliga sexualiteten, något som tematiskt går att utläsa som ”ett ont om det inte för något gott med sig”, nämligen reproduktion. Rosa pressar aldrig Maria till att gifta sig, vilket kan grunda sig i egna erfarenheter, något som Leonard menar hade motverkat de traditionella könsroller som filmen behandlar. Emellertid anser Leonard att *Solas* bokstavligen är paternalistisk då den äldre grannen så tydligt ersätter en far som är frånvarande men som icke desto mindre behövs.

Det finns även i *Solas* en tydlig makthierarkisk struktur som i mise-en-scène bekräftas genom bildkompositionen av män och kvinnor. När Maria vill att Juan ska vara pappa till barnet och försöker övertala honom att de ska försöka igen sker detta knästående med ansiktet i höjd med Juans kön. Bilden talar för att hon här är undergiven en man som förvisso erbjuder sig sexuellt men som anser att det ofödda barnet är Marias problem. I relationen Rosa och Marias pappa skymtar vi en hierarkisk ordning som inte längre gäller, Rosa behandlar honom förvisso med respekt men bildkompositionen visar en sänsliggande man som förlorat kontroll och en stående kvinna som inte längre är rädd.

Motsatsförhållandet mellan landsbygden och staden tydliggör även en drivkraft att på nytt placera kvinnan i hemmet. Staden visas explicit, medan landsbygden, genom Rosa, snarare blir en diegetiskt föreställd myt av ett paradiset. I slutscenen får man emellertid se landsbygden i ett nästan paradiskt skimmer i vilket Maria till synes bekymmerslöst promenerar med sitt barn och dess adoptivmorfar. Staden blir även presenterad ur Rosas perspektiv. När hon för första gången kliver av bussen får man se bilder av en smutsig stad med graffitiklotter, tiggare och skräpfyllda gator; dessa kontrasteras med bilder av Rosas ansikte som tydligt visar hennes outtalade avsmak. Staden presenteras alltså nästan som en orsak till Marias barnlöshet och inte, vilket man kanske skulle kunna tänka sig i en film som konfronterar traditionella könsroller, som en spelplats för självständighet och sexuell liberalism.

Utöver nämnt motsatsförhållande mellan landsbygden och staden skulle man i *Solas* kunna tala om ett liknande även mellan det offentliga och privata. I ett kapitel i boken *Gender and Spanish Cinema* utgår kulturforskaren Steven Marsh i en analys av Almodóvars film *Carne Trémula* (*Köttets luster*, 1997) från klassisk feministisk teoribildning där det offentliga

betraktas som en manlig spelplats och det privata som en kvinnlig sådan.⁷² Medan en traditionellt spansk rollfördelning enligt Marsh omkullkastas i Almodóvars film genom att en av de manliga huvudkaraktärerna, som en ironisk kommentar, intar den ”kvinnliga” och privata sfären vågar vi påstå att dessa roller snarare cementeras i *Solas*. Detta gör sig tydligt genom Rosas omhändertagande inom just den privata sfären, inte minst när hon ogenerat vårdar den magsjuka grannen. Möjligtvis skulle man kunna se Maria som undantaget men då hon förvisso behärskar staden och det offentliga rummet är detta samtidigt något som hon tydligt plågas av och som dessutom gör henne inkapabel inom den privata sfären.

En intressant infallsvinkel angående det nationella och familjerepresentationen i filmen ges även den av Leonard som refererar till katolicismen i spansk kultur. Hon hänvisar till Auroro Marcillo Gómez som har spårat kyrkans doktriner likt ett index till social identitet där familjen som institution skulle ”nära själen”. I filmen skulle detta då visualiseras genom Rosa som med sitt goda och familjära beteende får sin dotter att söka det ideala förhållandet, vilket, enligt Leonard, får *Solas* att bevara traditionella mönster.⁷³ Nationen presenteras tematiskt genom den problematik som filmen vill bemöta, våld inom hemmet och stereotypa familjestrukturer. Spelplatsen är förvisso tydligt spansk genom den patriarkala ”machismon”, stadens barer och sociala problem vilket gör att man i filmen skulle kunna tala om en monokulturell tematik.

När det gäller filmens realistiska framställning är det värt att notera det som Juan Pando, filmkritiker för den spanska dagstidningen *El Mundo*, rapporterade från Berlins Filmfestival, nämligen att både publik och kritiker fann den kvinnliga porträtteringen ”as authentic as life itself”.⁷⁴ Detta må stämma men bör ifrågasättas sett till filmens något romantiserade upplösning. Detta torde i så fall vara ett utmärkt exempel på hur filmen utnyttjar kulturella koder för att som Hignsons skulle uttrycka det ”konstruera en medvetenhet om nationen i åskådarens medvetande”. Detta gör den genom att presentera en kärleksfull historia om en moders oro för sin dotters moraliska förfall som ger en kamouflerad föreställning av hur något ser ut snarare än hur det egentligen är.

⁷² Steven Marsh, ”Gender and the City of Madrid in *Carne Trémula*”, i *Gender and Spanish Cinema*, red. Steven Marsh och Parvati Nair, New York 2004, s. 63

⁷³ Leonard, s. 232

⁷⁴ Leonard, s. 233

Slutdiskussion

En viktig slutsats som man kan dra efter att ha jämfört dessa filmer är att tematiken, trots dess fokus på enskilda individer som lider av ensamhet, förtryck och sorg, i alla filmer genom sina åskådarpositioner och realistiska ambitioner belyser allmänmänskliga angelägenheter, det som Hjort kallar för återkommande teman. Men kanske är det inte angelägenheterna i sig som berör, utan snarare en rädsla hos åskådaren för att själv behöva konfrontera dem. Och visst handlar det om nationen och en sorts föreställd gemenskap eller förförståelse både inom och utanför landets gränser. Men vad vi kan utläsa av våra analyser så skiljer sig de spanska och de danska filmerna tematisk inte särskilt mycket åt, just då familjen som enhet i dessa filmer är av så bräcklig natur.

Familjens centrala roll framgår tydligt i de filmer som vi här har använt oss av, och tematiskt samt stilistiskt kan man i dessa urskilja såväl likheter som skillnader. Familjens betydelse synliggörs då den enskilda familjemedlemmen, eller individen om man hellre vill, på något sätt ställs utanför familjesfären, självvalt eller inte, och vilka konsekvenser som då uppstår. Gemenskapen kontrasteras mot utanförskapet, och som exempel på likheter filmerna emellan, kan en gemensam tematik synliggöras då detta utanförskap problematiseras. I *Brødre* tvingas Michael bort från familjen, varpå han mer eller mindre ersätts av den dittills utomstående brodern, och vid tillbakavändandet uppstår komplikationer då ingen i familjen riktigt vet hur de ska förhålla sig till omkastandet av de tilldelade rollerna. I *Solas* förefaller förändringarna att vara lika svåra att genomföra samtidigt som de är precis lika eftertraktade som nödvändiga, och genom att försona sig med sin nuvarande och tidigare situation, och därmed också familjen, kan Maria våga ta steget ut ur sin isolation och starta en egen familj. I *Italiensk for begyndere* framstår samtliga karaktärer som ensamma och utan familj. Strävan och längtan efter att finna någon, att vara en del av en familj är drivkraften för filmens alla karaktärer. Även i *Te doy mis ojos* belyses familjens villkor, dock från det omvända hållet, det vill säga hur utanförskapet till viss del också kan förekomma som en del av den föreställda familjetryggheten, och hur komplicerad en frigörelse från denna kan vara. Eftersom detta uppbrytande samtidigt bryter mot det uppsatta och även uppnådda målet är konflikten oundviklig.

Till just familjerepresentationen är det motiverat att tala om ett skuldbegrepp som är genomgående i de fyra filmerna. I *Brødre* kämpar Michael med skulden att ha dödat sin kollega, Sarah slits mellan känslor av saknad efter sin man och de av att kunna acceptera den nya situationen. I *Italienska for begyndere* kämpar Olympia med att vara god mot en fader

som förtrycker henne och prästen Andreas dras mellan känslor för sin döda fru och viljan att gå vidare. I *Solas* känner Rosa en uppenbar sorg över att ha låtit barnen fara illa samtidigt som dottern Maria känner en skuld vilken grundar sig i ett tvivlande över sin förmåga att kunna ta hand om sig själv och sitt ofödda barn. I *Te doy mis ojos* slits de båda huvudkaraktärerna mellan uppriktig kärlek och var sin sida av förtrycket. Harwood skriver att familjen ”ger utrymme för självåskådning och självförverkligande” men också att den är en ”strikt hierarkisk grupp med klara uppdelningar mellan arbete, makt och frihet”. Ser man till våra fyra filmexempel vill vi påstå att det här är möjligt att betrakta denna problematik som en gemensam nämnare. Alla filmer gör i sin tematik och karaktärsrepresentation på ett eller annat sätt upp med givna konventioner angående just hierarkiska uppdelningar. Möjligtvis skulle man, utan att värdera för mycket, kunna påstå att *Solas* misslyckas med en viktig del när det gäller just representationen av kvinnans frihet och självförverkligande, då moderskapet på ett tvunget sätt binds samman med dessa begrepp. Harwood nämner även familjen som ”en trygg plats där man får skydd och en otrygg källa för missbruk och övergrepp”, något som även det gör sig tydligt i våra analyser. Men det handlar i filmerna även om att stanna kvar i det otrygga då längtan efter någon sorts föreställd trygghet i familjen så lätt kan förblinda och vilseleda, inte minst förstås genom Pilar och Antonio i *Te doy mis ojos* men även genom den ensamma ensemblen i *Italiensk for begyndere* såväl som i *Solas*.

Våra fyra filmexempel rör sig fram och tillbaka genom de motsatsförhållande som Harwood i sin bok presenterar. Vi vill hävda att det är på dessa grunder familjen intar en, som Harwood uttrycker det, ”osäker ideologisk position”. Möjligen skulle man kunna prata om familjen som en paradigmskiftande och föränderlig enhet vilket då även avspeglas i dess filmiska representation. I en postmodernistisk anda skulle man kunna tala om en generation för vilka högre värderingar systematiskt ifrågasätts och där familjen inte längre intar en helig position med förbestämda rollfördelningar; ett faktum som den filmiska familjerepresentationen behöver förhålla sig till för att bygga upp en trovärdig och autentisk berättelse.

Vad vi emellertid kan se är hur *Brødre* och *Italiensk for Begyndere* skiljer sig från *Te doy mis ojos* och *Solas* i sättet de arbetar för att nå samma mål, nämligen att bygga upp en filmisk verklighet som åskådaren kan engagera sig i och identifieras sig med. I de danska filmerna skildras en brutal verklighet som på många sätt är grym men inte utan värme och hopp. Stilistiskt är båda de danska filmerna präglade av dogmadoktrinen även om denna endast är i *Italiensk for begyndere* som den är uttalad. Våldet i *Brødre* visas explicit och

kameraföringen tillsammans med de extrema närbilderna för skoningslöst in åskådaren i handlingen. I de två spanska filmerna är det snarare konsekvenserna av våld som uppvisas. I *Solas* handlar det om långsiktiga konsekvenser, flera år efter det som inträffat, hur Maria drivits till ensamhet, manshat och rädsla för moderskapet som resultat av faderns våld och förtryck. I *Te doy mis ojos* är det de omedelbara konsekvenserna av våldet som gestaltas. I båda filmerna handlar det dock om en brutalitet som får sitt uttryck genom karaktärernas destruktiva syn på sig själva, av personligheter som brottas med en längtan till trygghet och en rädsla för ensamhet. Här blir åskådarpositionen en oförstående sådan, likt Ana i *Te doy mis ojos* som bara ser sin systers lidande och därför misstror hennes kärlek. De fysiska skadorna uppenbaras inte i filmen mer än till ytliga blåmärken, istället är det de inre skadorna som blottas, inte bara hos den förtryckte utan även hos förtryckaren.

Precis som våldet representeras också döden i de olika filmerna. En tendens pekar mot att döden förekommer mer explicit i de danska filmerna, medan den snarare återberättas i den spanska. I *Italiensk for begyndere* dör inte mindre än tre presenterade karaktärer, samtliga av naturliga orsaker, och därtill har tidigare bortgångna familjemedlemmar stor betydelse för att understryka filmens tematik. Det skulle förstås kunna uppfattas som en djärv spekulation att påstå att dansk film inte räds för att visa våld eller död, så länge den kan narrativt kan motiveras.

Religionen och kyrkan spelar i de fyra filmerna en kulturellt betingad roll. I *Te doy mis ojos* får kyrkan symbolisera det traditionella, när den sätts i samband med äktenskap och traditioner, men den fungerar också som en symbol för en frihet, då det är i kyrkan som Pilar börjar arbeta, på vägen ut ur sin fjättrade situation. När det gäller *Solas* finns det i den en inbyggd sensmoral om familjens förmåga att nära själen, något som skulle kunna kopplas till ett katolskt trossamhälle där denna devis finns. I *Italiensk for begyndere* är kyrkan en central spelplats för ett mer sekulariserat samhälle, dels genom den äldre gudstvivlande prästen och dels genom Andreas som predikar för tomma kyrkbänkar och vars arbete handlar mer om sociala frågor än om de rent religiösa. Även i *Brødre* skulle man kunna tala om ett hos religionen kulturellt författarskap om man väljer att se bibelns Kain och Abel speglade genom bröderna Michael och Jannick. Detta behöver förstås inte nödvändigtvis vara en medveten ambition, mer troligt handlar det om en skandinavisk filmkultur som inte sällan är präglad av kristna värderingar och bibliskt historieberättande.

Den interkulturella framställningen av nationerna synliggörs i både de danska och de spanska filmerna. Om Italien i *Italiensk for begyndere* får stå som en exotisk kontrast till den danska grånande småbygden symboliseras skotten John i *Te doy mis ojos* som en modern

kontrast till Antonios karaktär som är starkt präglad av sin förlegade syn på könsroller. Möjligtvis skulle man kunna tala om globaliseringens effekter, då föreställningen av den egna nationen präglas just av en blick över landsgränsen. För visst blir den spanska machokulturen väldigt spansk i förhållande till John, och visst upplever man den danska gruppen i *Italiensk för begyndere* som just dansk när de i Venedig fumlande uttalar sina fraser med en märkbar accent. Det är onekligen intressant att notera hur Sydeuropa här förefaller vara det exotiska och kulturella, samtidigt som John i Spanien betraktas som om han kom från en annan värld, vilket i någon mening framställer norra Europa exotiskt och jämfällt. Om man talar om en längtan någon annanstans, skulle man också kunna jämföra staden och landsbygden i *Solas*, då Maria flyttar in till staden handlar det för henne mer om att flytta från landsbygden än att flytta till staden. Hon föraktar landsbygden, men kommer ändå att återvända dit när hennes familj och liv på riktigt ska starta.

Det finns här anledning att ännu en gång nämna det faktum att den filmiska världen har blivit mycket mindre som en konsekvens av informationssamhällets utspridning. Om man förutsätter att film reproducerar en nations samhälle på ett eller annat sätt kan man också förutsätta att konsekvenserna av detta blir att spelfilmen reproducerar sig själv genom bilden av andra. I det spanska fallet hävdar Jordan och Allison att den inhemska filmen under 1990-talet använde sig av stilelement och teknik från amerikansk film för att på så sätt ge en föreställning av den spanska identiteten. Även den danska filmen lever, om man så vill, på lånade grunder; inte minst sett till dess dogmatiska princip som i mångt och mycket har sin grund i flertalet europeiska riktningar som gjorde sig gällande under efterkrigstiden. I de danska filmer som representeras här kan man även dra paralleller till skandinaviska film- och teatertraditioner som vi förvisso nämner i samband med *Brødre*, men som även står att finna i *Italiensk för begyndere*. Exempelvis i samband med den avbrutna gudstjänsten och den gudstvivlande pastorn som i sin framställning inte ligger långt från den snarlika karaktären i Ingmar Bergmans film *Nattvardsgästerna* från 1962.

Globaliseringen når oss överallt idag, kanske framförallt i industrialiserade länder vilket Spanien och Danmark får stå som exempel på här. Ser man då slutligen till de båda filmnationernas bakgrunder kan man konstatera att det främst är spansk produktion som lutat sig mot uttalade tematiska ambitioner. Spanien, med sin kulturreproduktion, som under trettio års tid befann sig i något av en istid sett till Francotidens diktatoriska censurregler och tabuproduktion, har sedan sin demokratisering utvecklats till att idag ha blivit en stark filmnation. De reaktioner som präglade kultursfären efter Francos fall var präglade av reformation i form av olika frihetsuttryck, inte helt olik någon som hämtar andan efter att ha

varit under vattnet en alltför lång tid. Danmark däremot har sedan andra världskriget blivit en nation där demokrati och åsiktsfrihet varit självklarheter för två generationer bakåt.

Man kan likt Turner tala om ett ”kulturellt författarskap” och se att en nations kulturella uttryck till stor del handlar om vad som händer i samhället och kanske framförallt om en eventuell reaktion. Ser man exempelvis till en yngre generations litteraturproduktion efter andra världskriget präglades den i Europa och USA till stor del av existentialismens individtänkande, i vilket de ideologier som så starkt präglat mellankrigstiden hade tappat förtroende och mark. I de filmexempel vi behandlar här handlar det i båda länderna om en generation filmskapare som, något förenklat, lever utan omvälvande politiska förhållanden i sin direkta närhet, utan stora krig eller exempelvis naturkatastrofer. Snarare handlar det om en delad världsbild en ny generation emellan där valmöjligheter blivit begränsningar och den individuella lyckan, hemmet och framgången satts i centrum. Familjetematiken som skildras i filmerna är förstås inte oproblematisk och bör inte banaliseras men möjligtvis skulle det kunna sättas i relation till de religiösa och imperiestyrda gränskrig som sker i en helt annan del av världen; något som i sin tur gör den egna familjen och dess trygghet, eller åtminstone idé av trygghet, så mycket viktigare.

Källförteckning

Otryckta källor:

Primärmaterial:

Originaltitel: *Brødre (Bröder)*

Produktionsbolag, land, premiärår: Two Brothers Ltd., Fjellape Film AS, Memphis Film, Sigma Films Ltd., Zentropa Entertainments, Danmark, Storbritannien, Norge, Sverige, 2004
Producent: Peter Aalbæk Jensen och Sisse Graum Olsen

Regissör: Susanne Bier

Manusförfattare: Susanne Bier och Anders Thomas Jensen

Fotograf: Morten Søborg

Klipp: Pernille Bech Christensen och Adam Nielsen

Originalmusik: Johan Söderqvist

Skådespelare: Connie Nielsen (Sarah), Ulrich Thomsen (Michael), Nikolaj Lie Kaas (Jannik)

Originaltitel: *Italiensk for begyndere (Italienska för nybörjare)*

Produktionsbolag, land, premiärår: Danmarks Radio (DR), Det Danske Filminstitut, Zentropa Entertainments, Danmark, 2000

Producent: Ib Tardini

Regissör: Lone Scherfig (uncredited)

Manusförfattare: Lone Scherfig

Fotograf: Jørgen Johansson

Klipp: Gerd Tjur

Originalmusik: -

Skådespelare: Anders W. Berthelsen (Andreas), Anette Støvelbæk (Olympia), Ann Eleonora Jørgensen (Karen), Peter Gantzler (Jørgen Mortensen), Lars Kaalund (Hal-Finn), Sara Indrio Jensen (Giulia)

Originaltitel: *Te doy mis ojos (Ta mina ögon)*

Produktionsbolag, land, premiärår: Alta Producción S.L., Producciones La Iguana S.L., Spanien, 2003

Producent: Santiago García de Leániz

Regissör: Icíar Bollaín

Manusförfattare: Icíar Bollaín och Alicia Luna

Fotograf: Carles Gusi

Klipp: Ángel Hernández Zoido

Originalmusik: Alberto Iglesias

Skådespelare: Laia Marull (Pilar), Luis Tosar (Antonio), Candela Peña (Ana), Rosa Maria Sardà (Aurora)

Originaltitel: *Solas (Ensamma hjärtan)*

Produktionsbolag, land, premiärår: Canal Sur Televisión, Canwest Entertainment, Fireworks Pictures, Maestranza Films S.L., Vía Digital, Spanien, USA, 1999

Producent: Antonio P. Pérez

Regissör: Benito Zambrano

Manusförfattare: Benito Zambrano

Fotograf: Tote Trenas
Klipp: Fernando Pardo
Originalmusik: Antonio Meliveo
Skådespelare: María Galiana (Rosa), Ana Fernández (María), Carlos Álvarez-Novoa (Grannen), Paco De Osca (Fadern)

Sekundärmaterial:

Gary Cooper que estás en los cielo (Gary Cooper, Who Art in Heaven)
Divisa Home Video, Spanien, 1980
Pilar Miró

Lo más natural (The Most Natural Thing)
Sabre TV, Televisión Española (TVE), Spanien, 1991
Josefina Molina

Elsker dig for evigt (Älskar dig för evigt)
Det Danske Filminstitut, Zentropa Entertainments, Danmark, 2002
Susanne Bier

Efter brylluppet (Efter bröllopet)
Zentropa Entertainments, Danmark, 2006
Susanne Bier

Iditerne (Idioterne)
Italien, Holland, Frankrike, Danmark, Norge, Sverige, Finland, Island, USA, Tyskland, 1998
Lars von Trier

Festen
Danmarks Radio (DR), Nimbus Film ApS, SVT Drama, Danmark, Sverige, 1998
Thomas Vinterberg

Arven (Arvet)
Zentropa Entertainments, Produksjon 4 1/2, Memfis Film & Television, Zoma Films Ltd.,
TV2 Danmark, Fjellape Film AS, Trollhättan Film AB, Invicta Capital Ltd., Danmark, Norge,
Sverige, Storbritannien, 2003
Per Fly

Mifunes sidste sang (Mifune)
Danmarks Radio (DR), Nimbus Film ApS, SVT Drama, Zentropa Entertainments, Danmark,
Sverige, 1999
Søren Kragh-Jacobsen

Carne Trémula (Köttets luster)
CiBy 2000, El Deseo S.A., France 3 Cinéma, Spanien, Frankrike, 1997
Pedro Almodóvar

Nattvardsgästerna
Svensk Filmindustri (SF) AB, Sverige, 1962
Ingmar Bergman

Internetkällor

<http://www.alohacriticon.com/-elcriticon/article1156.html?topic=4>, 051206
<http://www.cinemazone.dk/review.asp?id=627>, 151206
<http://www.cinestrenos.com/vercritica.asp?Codigo=178>, 050107
<http://www.decine21.com/FrmPelículas.asp?id=5223>, 051206
<http://www.dfi.dk>
<http://www.dn.se/DNet/road/Classic/article/0/jsp/print.jsp?&a=393742>, 271106
<http://www.dogme95.dk/menu/menuset.htm>, 100107
http://www.dvdvenner.dk/anmelderguide/anmeld.asp?type=dvd&dvd_id=6736, 121206
<http://europa.eu/scadplus/leg/sv/lvb/l24224.htm>, 111206
<http://www.imdb.com>
<http://www.labutaca.net/51sansebastian/teodomisojos2.htm>, 141206
http://www.lanacion.com.ar/Archivo/Nota.asp?nota_id=578235, 050107
http://lumiere.obs.coe.int/web/film_info/, 051206
<http://mujeres.universia.es/ocioycultura/teodomisojos.htm>, 050107
http://www.pcb.ub.es/filmhistoria/Ensayo_TheSpanishFilmIndustry_NewTechnologies_1.htm#2, 031206
http://www.philm.dk/visfilm_print.asp?id=1973, 141206
<http://www.scope.dk/film.php?id=390&fil=4>, 151206

Övriga

Jerslev, Anne och Larsson, Mariah, *Samtal om Bier*, Kulturens auditorium i Lund 191106

Tryckta källor

Anderson, Benedict, *Den föreställda gemenskapen*, Göteborg 1996

Bondebjerg, Ib, "Dogma 95 and the New Danish Cinema", i *Purity and Provocation: Dogma 95*, red. Hjort, Mette och MacKenzie, Scott, London 2003

Bondebjerg, Ib, "The Danish Way: Danish Film Culture in a European and Global Perspective", i *Transnational Cinema in a Global North – Nordic Cinema in Transition*, red. Nestigen, Andrew och Elkington, Trevor G., Detroit, 2005

Burgoyne, Robert, *Film Nation*, Minnesota 1997

Croft, Stephen, "Concepts of National Cinema", i *The Oxford Guide to Film Studies*, red. Hill, John och Gibson, P.C, Oxford och New York 1998 (citerad efter Lacey)

Evans, Peter, "Concepts of national cinema", i *Spanish Cultural Studies: An Introduction*, red. Graham, Helen och Labanyi, Jo, New York 1995

Gustafsson, Tommy, "Ett steg på vägen mot en ny jämlikhet? Könrelationer och stereotyper i ung svensk ungdomsfilm på 2000-talet", i *Solskenslandet: Svensk film på 2000-talet*, red. Hedling, Erik och Wallengren, Ann-Kristin, Stockholm 2006

- Harwood, Sarah, *Family Fictions: Representations of the Family in 1980s Hollywood Cinema*, London 1997
- Hall, Stuart, "Cultural Identity and Cinematic Representation" i *Film and Theory: An Anthology*, red. Stam, Robert och Miller, Toby, Oxford 2000
- Hedling, Olof, "'Sveriges mest kända korvkiosk' – Om regionaliseringen av svensk film", i *Solskenslandet: Svensk film på 2000-talet*, red. Hedling, Erik och Wallengren, Ann-Kristin, Stockholm 2006
- Higson, Andrew, "The Concept of National Cinema", *The European Cinema Reader*, red. Catherine Fowler, London 2002
- Hill, John, *British cinema in the 1980's*, Oxford 1999
- Hjort, Mette och Bondebjerg, Ib, *The Danish Directors: Dialogues on A Contemporary National Cinema*, Bristol 2000
- Hjort, Mette, "Themes of a Nation" i *Cinema & Nation*, red. Hjort, Mette och MacKenzie, Scott, New York 2002
- Jones, Anny Brooksbank, "Work, Women, and the Family: A Critical Perspective", i *Spanish Cultural Studies: An Introduction*, red. Graham, Helen och Labanyi, Jo, New York 1995
- Jordan, Barry och Allison, Mark, *Spanish Cinema: A Student's Guide*, New York 2005
- Jordan, Barry och Morgan-Tamosunas, Rikki, *Contemporary Spanish Cinema*, Manchester och New York 1998
- Laakso, Hanna, "Idioterne", i *The cinema of Scandinavia*, red. Soila, Tytti, London 2005
- Lacey, Nick, *Introduction to film*, New York 2005
- Langkjær, Birger, "Om den nya vågen och Dogma 95 i dansk film", *Filmhäftet 109* (2000:1)
- Leonard, Cancyde, "The Unbearable Condition of Loneliness", i *Spanish Popular Cinema*, red. Reboll, Antonio Lázaro och Willis, Andrew, Manchester 2004
- Marsh, Steven, "Gender and the City of Madrid in Carne Trémula", i *Gender and Spanish Cinema*, red. Marsh, Steven och Nair, Parvati, New York 2004
- Stam, Robert och Shohat, Ella Habibi, "Film Theory and Spectatorship in the Age of the 'Posts'", i *Reinventing Film Studies*, red. Gledhill, Christine and Williams, Linda, New York 2000
- Stam, Robert och Miller, Toby, *Film and Theory: An Anthology*, Oxford 2000
- Turner, Graeme, *Film As Social Practice*, London 1999, tredje reviderade upplagan (1988)

Bilaga 1

VOW OF CHASTITY

'I swear to submit to the following set of rules drawn up and confirmed by DOGME 95:

1. Shooting must be done on location. Props and sets must not be brought in. (If a particular prop is necessary for the story, location must be chosen where this prop is to be found).
2. The sound must never be produced apart from the images or vice versa. (Music must not be used unless it occurs where the scene is being shot.)
3. The camera must be hand-held. Any movement or immobility attainable in the hand is permitted. (The film must not take place where the camera is standing; shooting must take place where the film takes place.)
4. The film must be in colour. Special lighting is not acceptable. (If there is too little light for exposure the scene must be cut or a single lamp be attached to the camera.)
5. Optical work and filters are forbidden.
6. The film must not contain superficial action. (Murders, weapons, etc. must not occur.)
7. Temporal and geographical alienation are forbidden. (That is to say that the film takes place here and now.)
8. Genre movies are not acceptable.
9. The film format must be Academy 35 mm.
10. The director must not be credited.

Furthermore I swear as a director to refrain from personal taste! I am no longer an artist. I swear to refrain from creating a "work", as I regard the instant as more important than the whole. My supreme goal is to force the truth out of my characters and settings, I swear to do so by all the means available and at the cost of any good taste and any aesthetic considerations.

Thus I make my VOW OF CHASTITY.'

Copenhagen, Monday 13 March 1995

On behalf of **DOGME 95**

Lars von Trier

Thomas Vinterberg

<http://www.dogme95.dk/menu/menuset.htm>, 100107

Bilaga 2

Stephen Crofts punkter för undersökning av nationellt filmskapande ur ett kontextuellt perspektiv.

Produktion – Undersöka vilka filmer som är gjorda i ett land under en viss tid

Distribution och visning – Vilka filmer har publiken tillgång till

Åskådaren – Baserat på statistik över bl.a. biobesök

Diskurser – Sättet på vilket filmkritiker och akademiker bemöter den nationella filmen.

Textualitet – Betrakta hur olika filmgenrer och konventioner uttrycker en idé av landet

Nationell-kulturell karaktäristik – Att ge utrymme till oppositionella filmtendenser i ett land som möjligtvis med- och motverkar till att grundlägga landets kulturarv.

Stephen Croft, ”Concepts of national cinema”, i *The Oxford Guide to Film Studies*, red. John Hill och P.C Gibson, Oxford och New York 1998, hämtat ur Lacey (2005)