

PETER BERGWALL
750513-3996
LIV705, Uppsats
2007-01-19

Språk- och litteraturcentrum
Filmvetenskap
Handledare: Lars Gustaf Andersson
Ann-Kristin Wallengren

Film och verklighet

—

**En studie av realism och
autenticitet i *The Passion of the Christ*,
Bloody Sunday och *Bamboozled***

Sammanfattning

Uppsatsens syfte är att med hjälp av tre filmer diskutera hur filmskaparna försöker skildra fenomen eller historiska händelser och genom användande av olika grepp och tekniker övertyga publiken om filmernas autenticitet. Frågeställningen lyder: vilken betydelse har realistisk film för vår bild av olika fenomen och historiska händelser, för förmedling av ideologi samt hur arbetar filmskapare för att övertyga oss?

De tre filmerna som analyseras är *The Passion of the Christ* (2004 – Mel Gibson), *Bloody Sunday* (2002 – Paul Greengrass) och *Bamboozled* (2000 – Spike Lee). Med stöd i Jean Baudrillard och Norman K. Denzins teorier och forskning om mytens roll i film och dess förhållande till verkligheten tas problematiken som det innebär att autentiskt skildra historiska händelser upp. Både *The Passion of the Christ* och *Bloody Sunday* är exempel på sådana skildringar. *The Passion of the Christ* kan sägas vara en återgivning av myten om Jesus sista timmar i livet med avsikten att skildra händelsen realistiskt och autentiskt. *Bloody Sunday* utmanar å sin sida den existerande myten om vad som egentligen hände Den blodiga söndagen i Derry 1972 och erbjuder ett alternativ till den officiella versionen. I analyserna av filmerna används begreppet intertextualitet som Janet Staiger diskuterar med hänсыftning till den process som ständigt äger rum hos publiken när den ser en film. Genom att referera till olika texter från olika källor kan filmskaparen förstärka känslan av realism hos publiken. Viktigt i det här sammanhanget blir också det som Birger Langkjær och Torben Grodal kallar perceptuell realism som handlar om att få publiken att känna igen sig i olika situationer. Mel Gibson refererar till Hollywoodestetik generellt men i synnerhet när det gäller skildring av grovt våld vilket kan vara svårt att skildra på ett sätt som publiken känner igen sig i. Detta åtgärdas genom att överdriva skeendet eller använda effekter, något Grodal hävdar är vanligt där perceptuell realism är svåruppnådd: att istället förvränga bilden av verkligheten då den är svår att skildra på ett för publiken igenkännbart sätt. Paul Greengrass i sin tur använder i *Bloody Sunday* estetik och tekniker hämtade från dokumentärfilmer och TV-reportage för att skapa en autentisk känsla. På det här sättet får Greengrass publiken att känna igen sig i vad som liknar ett nyhetsreportage vilket publiken traditionellt har förknippat med en sann verklighetsbild. Spike Lee refererar i *Bamboozled* till klassiska inslag från den amerikanska film- och TV-historien men sätter in texter i nya sammanhang för att understryka den rasism som han anser färgar dessa inslag. Publiken känner igen inslagen men inte i de sammanhang som de placeras i vilket leder till ett ifrågasättande av en dominerande ideologi; myten om afroamerikaner som den presenteras i amerikanska medier. Norman K. Denzin efterlyser bland afroamerikanska filmare nya stilar och genrer som bryter med konventionella sätt att

göra film på eftersom han anser att svarta regissörer är allt för influerade av den film som produceras av Hollywood, även då de har för avsikt att utgöra en reaktion mot sådan film. *Bamboozled* är bland annat på grund av Lees inkorporering av traditionella afroamerikanska underhållningsgenrer i filmen ett exempel på ett sådant alternativ som Denzin efterlyser. Film kan fungera som massproducent av ideologi och publiken är konsumenter av den mening som film producerar. Publiken är dock, vilket Staiger poängterar, också kapabel att känna igen motsägelse och förtryck för att avgöra vad som är rätt och fel. Men hur publiken reagerar inför en specifik films budskap styrs av en mängd individuella saker vilket kan förklara varför mottagandet och läsandet av de tre analyserade filmerna är så varierat. Det postmoderna tillståndet kännetecknas till stor del av detta; avsaknaden av en universellt gällande sanning. Samtidigt är vi alla konsumenter av den mening som film förmedlar och detta visar på svårigheten med att eftersträva absolut autenticitet i film. Det går att skildra något på ett igenkännbart sätt men det betyder inte att alla uppfattar det som sant. Skildringen och erfarenheten av det verkliga, det realistiska och det autentiska, är högst subjektiv och problematisk.

Innehållsförteckning

Förord.....	1
1 Inledning, syfte och frågeställning.....	1
2 Metod.....	3
3 Teori.....	5
4 Filmanalys.....	10
4.1 The Passion of the Christ.....	12
4.1.1. Ett klassiskt realistiskt berättande.....	12
4.1.2 Övertygande grepp.....	15
4.2 Bloody Sunday.....	18
4.2.1 Ett dokudrama.....	18
4.2.2 Myt och sanning.....	20
4.4 Bamboozled	23
4.4.1 Satir som grepp.....	24
4.4.2 Igenkänning och ifrågasättande.....	25
4.4.3 Bamboozled och representationen av svarta.....	28
5 Diskussion.....	30
5.1.1 Film som källa till mening.....	31
5.1.2 Olika strategier i strävan mot realism.....	33
5.1.3 Ideologisk reproduktion eller ifrågasättande.....	35
6 Avslutning.....	37
Filmförteckning.....	39
Litteraturförteckning.....	40
Internetlänkförteckning.....	41
Bilaga: Dogma 95 regler.....	42

Förord

Jag riktar ett stort tack till mina handledare, Lars Gustaf Andersson och Ann-Kristin Wallengren. Jag tackar även min vän Maja Svenbro som korrekturläste och kom med användbara synpunkter. Evig tacksamhet och kärlek går ut till min vän och broder, Rikard Westbom, för upplåtande av kontorsplats och expertis vid det kritiska utskriftsmomentet men framförallt för det utomordentliga kamratskap som gjorde uppsatsarbetet till ett rent nöje.

1 Inledning, syfte och frågeställning

”En film kan inte vara sann, men den kan vara äkta”

Michael Haneke

Frågan om det vi betraktar på TV-rutan eller vita duken skulle kunna vara sant eller inte är kanske en fråga vi ibland ställer oss när vi ser en film. Många har säkert mer eller mindre förutbestämda eller detaljerade kriterier som ligger till grund för utvärderingen av en films trovärdighet. Var actionscenerna alldeles för överdrivna? Är skådespelarna för snygga? Talar de fel dialekt eller till och med fel språk? Känns händelseförloppet trovärdigt? Sådana saker kan spela roll för en påhittad historias möjligheter att framgångsrikt kunna säljas till en publik. För att ytterligare komplicera saker envisas filmskapare med att ibland göra filmer baserade på verkliga händelser. En sådan film kan skapa olika reaktioner. Publiken kan antingen betrakta det som händer i filmen som mer realistiskt eller mer trovärdigt än om historien hade varit uppbyggd. Filmen baseras på en verklig händelse, alltså har händelsen ägt rum precis som den skildras i filmen. Publiken kan också reagera på motsatt sätt. Den kan ha en relation eller anknytning till den händelse som filmen skildrar och därför anta en kritisk hållning på förhand till det den strax ska beskåda. Filmer kan också skildra fenomen hämtade från verkligheten även om personer och händelser är påhittade. Filmskapare använder sig av en rad olika knep och berättartekniker för att övertyga publiken om att det som händer i filmen mycket väl skulle kunna vara en sann historia. I den här uppsatsen diskuteras vad realism i film kan innebära med utgångspunkt i andra forskares olika resonemang och teorier. Syftet är att med hjälp av tre filmer diskutera hur filmskaparna försöker skildra fenomen och historiska händelser och genom användande av olika grepp och tekniker övertyga publiken om filmernas autenticitet. Även den mest ytliga och till synes meningslösa film ger uttryck för någon form av ideologi eller åsikt om något eller någon. Därmed har film också makt att påverka

individens åsikt och syn på specifika händelser och fenomen. Målet är att analysen av de tre filmerna ska kunna ge exempel på hur dessa filmer är uppbyggda för att framstå som autentiska och övertygande.

Frågeställningen lyder:

Vilken betydelse har realistisk film för vår bild av olika fenomen och historiska händelser, för förmedling av ideologi samt hur arbetar filmskapare för att övertyga oss?

2 Metod

Sociologerna Jaber F. Gubrium och James A. Holstein beskriver i sin bok *The New Language of Qualitative Method* fyra huvudsakliga idiom, fyra olika sätt att metodologiskt närma sig det man avser undersöka: naturalistiskt, etnometodologiskt, emotionellt eller postmodernistiskt. Att anta en naturalistisk position innebär att ge sig ut på fältet och befinna sig i den miljö man studerar. Den etnometodologiske forskaren tar jämfört med den naturalistiske ett steg tillbaka för att utreda hur miljön eller ett fenomen är konstruerat. Emotionell metod i sin tur innebär att forskaren ser subjektivitet och egna känslor som viktiga bidrag i djupgående analyser av något, medan postmodernistisk metod totalt ifrågasätter de tre föregående idiomerna och deras sökande efter svar på olika *hur* och *varför* (Gubrium & Holstein, 1997). Postmodernistiska teoretiker understryker det problematiska med att söka efter ursprung och förklaringar till sakers tillstånd och ägnar sig hellre åt att *beskriva* det postmoderna tillståndet.

Den här uppsatsen är inte toppstyrd av ett metodologiskt tänkande vilket inte heller har varit möjligt med tanke på att några större empiriska undersökningar inte har gjorts. Uppsatsen kan snarare ses som en förstudie till mer omfattande undersökningar rörande filmens roll i människors uppfattning av sin omvärld. I uppsatsen fokuseras hur film är ett representerande medium som publiken kan använda för att skapa sig en objektiv eller subjektiv bild av en händelse eller ett händelseförlopp. Representationer är något som granskare av det postmodernistiska tillståndet har ägnat en ansenlig del uppmärksamhet åt. Gubrium & Holstein menar att den huvudsakliga skillnaden mellan postmodernistisk metod och mer traditionell metod i det här fallet består i att forskare traditionellt sett har intresserat sig för hur verkligheten skapas medan postmodernister intresserar sig för hur verkligheten representeras och hur representationerna överförs och används (Gubrium & Holstein, 1997). I linje med det postmodernistiska idiomet beräknas chanserna till upptäckten av en universellt gällande teori som väldigt små främst på grund av det från början tvivelaktiga i påståendet om en sådan teoris existens. Däremot är det säkert möjligt att visa på hur en enskild filmskapare kan påverka en större grupp människors synsätt genom medvetna val i sitt arbete som kan resultera i förändringar av sätt att se på händelser och fenomen. Film sprids globalt och genom den har människor i helt olika delar av världen gemensamma referenspunkter samtidigt som de har vitt skilda kulturella bakgrunder. Film blir då en gemensam bild av en verklighet medan de samtidigt kan befinna sig i vad som uppfattas som en helt annan och mycket mer lokal verklighet. Representationen av verkligheten kan vara global eller universell medan verkligheten självt är något helt annat.

I motsats till de mest hårdföra postmodernister som förkastar traditionell metodologi och avfärdar möjligheten till att över huvud taget kunna säga någonting om något är dessutom det etnometodologiska synsättet intressant för uppsatsen. Dessutom är det olämpligt att låsa sig vid endast ett idiom eller synsätt. Som sagt, skillnaden mellan etnometodologi och naturalism är att den naturalistiske forskaren vill undersöka verkligheten och befinna sig mitt i den medan en etnometodolog snarare är en betraktare, något som är extra lämpligt i fallet med film. I film visas en version av verkligheten som bidrar till, rimmar med eller står i kontrast till publikens bild av verkligheten i en ständigt pågående process. Att betrakta det som representerar och ha förmågan att skilja det från det som representeras är av stor vikt i analysen av filmerna.

En svårighet i arbetet med uppsatsen har varit att empiriskt visa hur publiken verkligen har mottagit det som de tre analyserade filmerna förmedlar, det vill säga att korrekt mäta hur pass framgångsrika filmmakarna har varit i sina avsikter att övertyga sin publik. Detta är, på grund av orsaker jag senare återkommer till, en mycket svår uppgift och jag har därför ibland fått ikläda mig rollen som både student och studerat objekt (publik). Detta kan givetvis ses som en svaghet i uppsatsen men öppnar samtidigt upp för framtida, mer empiriskt grundad forskning. Dessutom ligger fokus främst vid filmerna och filmskaparnas grepp, inte nödvändigtvis vid huruvida de lyckas med dessa grepp.

3 Teori

Vad menas egentligen med termen "realism" i ett filmvetenskapligt sammanhang? Ordet rymmer flera olika betydelser och användandet av den kan syfta på olika saker. Är en realistisk film lika med en film som skildrar en händelse på ett verklighetstroget sätt? Skildrar den något på ett sätt som påminner publiken om dess dagliga liv? Är realism en stil med specifik narrativstruktur och dramaturgi? Eller, är realistisk film helt enkelt en spegel av verkligheten? Dessa frågor är visserligen retoriska men kanske också omöjliga att finna några definitiva svar på. Klart är dock att betydelsen av termen "realism" så som den används i denna uppsats är subjektiv. När jag talar om realistisk film förknippar jag termen med betydelsen " trovärdig" eller att på ett verklighetstroget sätt försöka skildra en ur verkligheten hämtad händelse eller ett ur verkligheten hämtat fenomen. Som uppsatsens titel också antyder sätter jag även "realism" i samband med "autenticitet" då något "autentiskt" likställs med "äkta" och "tillförlitligt" (SAOL, 1999). Detta som en fingervisning om hur jag i uppsatsen subjektivt förhåller mig till begreppen "realism" och "realistisk film".

3.1 Illusion och verklighet

Den danske filmvetaren Johannes Riis diskuterar hur realistisk film som upplevelse hos publiken fungerar som ett iscensättande av en illusion (Riis, 2002). Beskrivningen förutsätter att man med termen realism menar något som ligger förhållandevis nära verkligheten. Riis vill med termen "illusion" understryka det problematiska med att likställa begreppet "realism" med "sanning" (Riis hävdar dock inte att en så kallad realistisk film aldrig kan ge en trovärdig bild av verkligheten). Speciellt är det här fallet inom fiktionsfilm där realism inte karaktäriseras av ett förhållande mellan representerade och verkligt existerande händelser. En händelse i en fiktionsfilm är ju uppdikta och har inget konkret förhållande till en händelse i verkligheten även om den uppvisas på ett realistiskt sätt. Ett realistiskt iscensatt mord på filmduken orsakar specifika reaktioner hos publiken som trots att den kanske har sett filmen flera gånger ändå reagerar som om det var en unik situation, bevittnad för första gången, och trots att publiken till och med är medveten om att det hela är en iscensättning (Riis, 2002). En realistisk händelse i en film, noggrant skildrad som om den ägde rum i den verkliga fysiska världen, kan alltså även ses som noggrant orkestrerad för att väcka särskilda känslor och reaktioner hos publiken. Det hela kan beskrivas som en illusion eller en simulering, den sistnämnda en term jag återkommer till senare.

Torben Grodal menar att den grad av positivt samband mellan representation av verkligheten och uppfattningen av verkligheten bestämmer till vilken grad som representationen kommer att bli värderad som realistisk. Frågan om realism handlar alltså inte bara om representationers karaktär utan också om att sätta fingret på vad olika individer, grupper, kulturer och epoker uppfattar som verkligt, något som är en ganska svår uppgift. Vissa parametrar som sådana värderingar baseras på är relativt universella medan andra parametrar kan variera över tid, rum och/eller från grupp till grupp. Vissa normer som anses vara realistiska eller avvikande i ett samhälle kan anses vara normala i ett annat (Grodal, 2002).

3.2 Mytens roll i film

Enligt den franske filosofen Jean Baudrillard har människor de senaste generationerna levt i en euforisk alternativt bävande väntan på den av historien förutspådda revolutionen. Historien tycks nu ha retirerat och det här har skapat ett tomrum till vilket historiens skenbilder drar sig tillbaka. Inte så mycket för att människor fortfarande tror på historien och fäster hopp till den utan helt enkelt för att återuppväcka den period då det åtminstone fanns historia, då liv och död verkligen stod på spel och allting hade en mening (Baudrillard, 1994). I vår ständiga brist på mening och i vårt oändliga sökande efter den vänder vi oss till filmen. Film närmar sig en absolut korrespondens med sig själv vilket är själva definitionen av vad Baudrillard kallar hyperverklighet, det vill säga en verklighetskopia som genom intertextuella processer, snarare än att referera till verkligheten, refererar till andra verklighetskopior. Baudrillard exemplifierar bland annat med filmer som *Chinatown* (1974 – Roman Polanski) och *The Last Picture Show* (1971 – Peter Bogdanovich), filmer han kallar historiska filmer. De här filmerna refererar till film eller kultur från den tidsepok de utspelar sig i snarare än till tidsepoken i sig. De är, som Baudrillard säger, perfekta simuleringar, helt rena i sin historiska gestaltning. I en våldsamt period av historien är det myten som invaderar filmen som imaginärt innehåll. Historien är vår förlorade referens, det vill säga vår myt, och intar nu mytens plats i filmen. Historien har alltså gjort sitt intåg på vita duken postumt (Baudrillard, 1994). På grund av att vi idag, enligt Baudrillard, alltså lever i ett slags historielös tillvaro, fattig på mening, får filmen, historiens nya boning, forma vår uppfattning om vad som är verkligt. Den sanna verkligheten blir irrelevant och myten blir verkligare än verkligheten själv. Norman K. Denzin, en amerikansk sociolog med speciellt intresse för film, visar på den problematik som uppstår när myter får representera historien och verkligheten på film. Denzin analyserar Oliver Stones *JFK* (1991) och det mottagande den fick av den amerikanska kritikerkåren, ett

mottagande som i flera fall var negativt. Denzin menar att detta berodde mycket på att Stone försökte ta rätten till att berätta historien om Kennedy mordet och dess efterspel ifrån dem som hittills hade kontrollerat berättandet av den. Detta ledde till en vinklad läsning av filmen, enligt Denzin. Filmen lästes som ett dokudrama (det vill säga ett drama som till mångt och mycket har utseendet och framtoningen av en dokumentär) baserat på fakta men, i kritikernas ögon, baserat på felaktiga fakta eller felaktigt använda fakta. Vidare fick Stone kritik för att man i hans film inte alltid kan skilja äkta dokumentärt material från rekonstruerat material. Men Denzin menar att *JFK* inte är ett dokudrama eller en historisk studie. Istället är *JFK* en film som väver en myt kring Kennedy mordet och som utmanar den redan existerande myten om händelsen. Enligt Denzin vill Stone med sina tekniskt ekvilibristiska grepp och sitt kan tyckas manipulerande berättande visa att alternativ till den dominerande myten är möjliga. Filmens kritiker försöker skydda sin egen historia och hålla fast vid den socialt konstruerade historien om mordet som den har berättats hittills mot Stones utmanande av den historien (Denzin, 1995).

Baudrillard har en tämligen pessimistisk syn på vår kultur och samtid där vi, enligt honom, lever enbart för meningslös konsumtion och där filmen får agera ersättare för verklig mening i tillvaron. I en tid av hyperverklighet då det verkliga inte längre är vad det en gång varit antar nostalgin sin fulla mening. Filmer som behandlar gårdagen, ”den gamla goda tiden”, på samma perfekt rena sätt som de historiska filmer som tidigare beskrivits blir betydelsefulla för oss. Myter om alltings ursprung och symboler av verkligheten sprids fritt. Vi är nu, enligt Baudrillard, upptagna av autenticitet och besatta av sanning och upplevd erfarenhet, av det refererande och produktionen av det verkliga (Denzin, 1991). Men det är inte bara nostalgiska solskenshistorier som eftersöks av publiken. Vetskapen om någots autenticitet blir oerhört viktig för oss och när vi har accepterat en myt som representativ för verkligheten upplever vi därför utmanandet av denna myt som upprörande. Vi ser alltså i fallet *JFK* ett exempel på det som Baudrillard beskriver, hur myter och representationer av sanning och verklighet sprids och hur vår jakt på mening och besatthet av autenticitet orsakar problem när en myt utmanar en annan myt som hittills allmänt har accepterats som den dominerande och gällande representationen av verkligheten. Kritiken av Stones film är också ett tecken på människors behov av historia och myt på vita duken, det vill säga en myt som förväntas berätta den sanna historien om verkligheten, och problematiken som ifrågasättandet av den dominerande myten medför.

3.3 Intertextualitet och perceptuell realism

Baudrillards resonemang om människors tillflykt till filmen i desperat sökande efter mening ger lätt ett intryck av hopplöshet. Janet Staiger menar att intertextualitet är ett användbart begrepp för att förklara upplevelsen av film. Hon hävdar att vår känsla för det verkliga blir förmedlad genom specifika sociohistoriska diskurser och varje film/text är på sätt och vis en representation av verkligheten. I en representation är verkligheten aldrig närvarande utan alltid frånvarande och en representation hänvisar till något autentiskt eller ursprungligt verkligt. I Staigers resonemang ryms en medvetenhet om representationers natur medan Baudrillard verkar hävda att vi har tappat greppet om verkligheten och oundvikligt förlorat oss i representationerna av den. Den intertextualitet som Staiger syftar på är inte enbart en tidpunkt i en text eller en sorts relation mellan två texter utan snarare en fundamental och oupphörlig aktivitet hos betraktaren som genom upprepat refererande och hänvisande till andra texter processar filmens narrativ. Intertextualitet befinner sig i en konstant och oåterkallelig cirkulation av texter och i ett återkommande och aggressivt försök att fånga andra dokument. Resultaten av den här proceduren av refererande till andra texter är också komplicerade och oåterkalleligt ideologiska. För trots att den intertextuella aktiviteten är neutral och utan slut så är varken den aktuella diskursen eller det verkliga någonsin fixerat utan enbart refererade till (Staiger, 2000). Intertextualitet innebär alltså inte nödvändigtvis att en film explicit refererar till en annan film utan är, på det vis som Staiger använder begreppet, snarare en pågående receptionsprocess hos filmpubliken som oupphörligen i sitt betraktande av filmen refererar till andra texter, i synnerhet andra filmer, för att skapa sig en förståelse om vad den ser. Staigers resonemang kring begreppet intertextualitet som ett slags kognitiv process leder oss in på något som Birger Langkjær kallar perceptuell realism, ett begrepp som betonar betydelsen av att uppfattningen av film påminner mycket om uppfattningen av vardagliga miljöer. Langkjær diskuterar realism och dess möjligheter för att existera som genre och han menar att betydelsen av perceptuell realism handlar om huruvida den specifika filmen får oss att känna igen något som mer eller mindre familjärt eller mer eller mindre relaterat till vår upplevelse av verkligheten (Langkjær, 2002). (Även Grodal diskuterar perceptuell realism men jag återkommer till hans resonemang kring begreppet i filmanalysen). Langkjær skiljer mellan realism som ett sätt att skildra något på ett verklighetstroget och trovärdigt sätt och realism som något som betyder att publiken känner igen objekt eller element, antingen från andra medier eller från sin egen vardag. Betydelsen av igenkänning som Langkjær å ena sidan talar om och den ständigt pågående processen av intertextualitet som Staiger å andra sidan talar om är viktiga för exempelvis analysen av realistiska filmer

som utspelar sig i en annan historisk epok samt för förståelsen av vilken roll som film spelar i människors uppfattning av verkligheten, historiskt och i nuet.

3.4 Film och ideologi

Staiger, som alltså talar om hur publikens reception alltid är ideologisk, menar att film som en del av masskulturen deltar i den nya dominerande ideologiapparaten som producerar samhällets normer. Även humanister, med målet att bekämpa härskande hegemonier genom att framhäva vissa texter framför andra, deltar i ideologiapparaten och i själva verket utgör de till och med denna ideologiapparat. Staiger, vars resonemang påminner en del om Baudrillards, refererar till Chip Rhodes och Louis Althusser och menar att masskultur har tagit över skolan och till viss del familjens roll som producenter av kapitalismens subjekt. Masskultur producerar mening och konstituerar subjekt som konsumerar denna mening. Staiger menar dock också att även då individer är konstituerade som subjekt så är de också kapabla att känna igen motsägelse och strukturerat förtyck tillräckligt för att göra motstånd. Ideologiapparaten utnämner individer till olika sorts subjekt vilket visserligen medför påtvingade normer, men samtidigt innebär det att läsandet av texter kan se annorlunda ut beroende på om subjektet är utnämnt till att vara till exempel en ung kvinna, en homosexuell man, en afroamerikan eller en arbetarklassungdom (Staiger, 2000). Samtidigt som Staiger beskriver film som en del i en enorm ideologiapparat är hon optimistisk angående människors förmåga att bekämpa reproduktion av förtryckande ideologier. Men frågan är vad som händer när människor, trots förtryckande, stereotypiserande, marginaliserande eller generaliserande element, sympatiserar med den ideologi som förmedlas genom film. Film kan, som Norman K. Denzin har visat (Denzin, 1995), också vara orsak till eller åtminstone sätta fingret på konfliktskapande fenomen som i film kommer upp till ytan. Staigers resonemang om film som ideologiapparat påminner om Baudrillards och Denzins teorier om mytens roll i film. Realism i film är inte nödvändigtvis en skildring av verkligheten som den ser ut utan snarare en skildring av hur någon vill att vi ska uppfatta den.

4 Filmanalys

Jag har valt att analysera filmerna *The Passion of the Christ* (2004 – Mel Gibson), *Bloody Sunday* (2002 – Paul Greengrass) och *Bamboozled* (2000 – Spike Lee). Filmerna är stilmässigt och innehållsmässigt väldigt olika. Två av filmerna strävar efter att skildra två olika händelser på ett verklighetstroget och realistiskt sätt medan den tredje filmen försöker beskriva ett fenomen hämtat ur verkligheten, dock med hjälp av en uppiktad historia. Förutom de redan nämnda olikheterna kommer de tre filmerna från skilda delar av filmindustrin. *The Passion of the Christ* är en storslagen amerikansk blockbuster, *Bloody Sunday* är ett brittiskt dokudrama och *Bamboozled* är ett lågbudgetprojekt av USA:s ende afroamerikanske auteur.

När *The Passion of the Christ* utkom i USA orsakade den enorm uppmärksamhet och tycktes dela den amerikanska nationen i två läger. Den kristna högern till exempel hyllade filmen och dess skapare, Mel Gibson, och betraktade den som en revansch efter det traditionellt sett liberala och, med amerikanska mått mätt, radikala Hollywoods dominans under lång tid. Äntligen fick de kristna värderingarna upprättelse efter årtionden av, enligt deras sätt att se saken, drogromantisering, syndig sex och antiamerikansk vänsterpropaganda. Paradoxalt nog är det inte kristna värderingar som ”älska din nästa” som står i centrum i Gibsons film utan snarare den totala kroppsliga uppoffring som Jesus, enligt skrifterna, gjorde för vår skull och det lidande han utstod under sitt sista dygn på jorden. Det andra lägret, de som ogillade filmen, ogillade den ofta just på grund av den anledningen. Det kristna kärleksbudskapet ansåg man dränktes i spektakulärt och sadistiskt våld och sågs som ett bakåtsträvande mot en Gudfruktande och intolerant kristenhet. Dessutom anklagades filmens konservativa fans för hyckleri eftersom de som vanligtvis har rollen som påhejare av censur plötsligt verkade tycka skildringen av extremt våld inte bara var befogad utan även lämplig för barn (gradering: PG-13, se även www.film.se: 1). Även debatten om filmens påstådda antisemitism var givetvis oundviklig i ett land med en filmindustri där inflytandet från judiska personer och grupper alltid har varit relativt starkt. Vid ett besök hos www.movieforums.com, enligt egen utsago ett av världens största nätbaserade diskussionsforum för film sett till antalet medlemmar, kan man få intrycket av att en mycket stor del av de medlemmar som uppskattade filmen gjorde det på grund av att Jesus skildras som en verklig person, en människa av kött och blod. Vid en rask genomgång av kommentarerna till filmen på www.IMDb.com får man samma känsla: “*a greater sense of authenticity*”, “*not /--/ aware of the fact that I am actually watching a movie*”, “*a realistic and heartbreaking portrayal of his final hours*”, “*As an historical observation, the film is brilliant /--/ This is the most believable*

interpretation of what happened to Christ” (www: 2), hyllningarna till filmens autenticitet fortsätter och fortsätter. Givetvis finns där mängder av kommentarer gjorda av personer som förhåller sig kritiska till filmen på grund av flera olika faktorer, men det bestående intrycket är att filmen i USA ofta hyllades som en realistisk och autentisk film medan den samtidigt sällan sågades på grund av att den skulle vara orealistisk eller icke-autentisk; snarare olämplig. Detta är intressant och därför används *The Passion of the Christ* som exempel på hur en filmskapare kan gå till väga för att skildra en myt med avsikten att argumentera för, och förhoppningsvis övertyga publiken om, att myten mycket väl kan vara sann.

Bloody Sunday är i sitt slag en formmässigt mycket imponerande film. På grund av filmens extremt utpräglade dokumentära känsla sugts betraktaren in i det händelseförlopp som filmen representerar och gränsen mellan verklighet och uppbyggd handling är medvetet utsuddad på ett effektivt sätt. Regissören Paul Greengrass tycks ha betraktat den hittills gällande officiella versionen av Den blodiga söndagen 1972 med stor skepsis. I brist på filmat dokumentärt material som täcker hela bilden av den tragiska händelsen har Greengrass genom idogt researcharbete och med stor kunskap om dokumentären och nyhetsreportagens estetik i det närmaste gjort en dokumentärfilm trettio år efter själva händelsen. Det är en film som är intressant när det gäller de grepp som använts för att uppnå en så pass stark känsla av dokumentär eller nyhetsreportage. Vidare är det oerhört viktigt att beakta de komplikationer som strävan efter en känsla av absolut autenticitet kan resultera i. Dessa är anledningar till varför *Bloody Sunday* inkluderas i filmanalysen.

Spike Lee innehar en unik position inom den amerikanska filmindustrin. Ingen annan afroamerikansk filmregissör åtnjuter en så stor respekt och konstnärlig frihet inom industrin. Detta gör att han kan varva storproduktioner som *Inside Man* (2006) med småskaliga projekt som *Bamboozled*. Just *Bamboozled* är en film som på många sätt är typisk för Lees strävan efter att kommentera svarta amerikaner och deras liv men filmen är också en kritik av den bild av svarta som ofta dominerar amerikanska medier. Det faktum att Lee är svart och alltså skildrar svarta amerikaner ”inifrån” tillsammans med att han innehar en framskjuten position inom filmvärlden gör att hans filmer ofta tillmäts en hög grad av autenticitet och ökar dessutom chansen till en stor genomslagskraft. Detta är något som Lee uppenbarligen är väl medveten om och som han utnyttjar för att utmana förlegade konventioner och stereotyper av svarta. *Bamboozled* är en attack mot den amerikanska film- och TV-historien på grund av hur svarta har framställts och fortfarande framställs i amerikanska medier. Filmen är ett sätt att kommentera ett djupt liggande fenomen (rasism) till skillnad från de båda andra filmerna som huvudsakligen fokuserar på mer specifika händelser. Analysen av *Bamboozled* föregås av ett

avsnitt grundat på Norman K. Denzins forskning om rasism på film. Att avsnittet om ras inte ligger i teoridelen beror på att frågan om ras i uppsatsen sammankopplas specifikt till *Bamboozled*. Att se *Bamboozled* för första gången är en mycket uppväckande erfarenhet och att undersöka närmre hur Lee går till väga för att förmedla sina idéer känns spännande och kvalificerar *Bamboozled* som analysobjekt.

Analyserna är inte metodologiskt avancerade. I teoridelen presenteras de begrepp som är viktiga i analysen av realism och autenticitet. Det problematiska förhållandet mellan myt och sanning, begreppen intertextualitet och perceptuell realism, frågan om produktion och förmedling av ideologi och representation av olika fenomen som till exempel rasism är exempel på saker som har fungerat som ledstjärnor i analysen av filmerna. Samtidigt har de olika begreppen inte fungerat som obrytbara lagar.

4.1 *The Passion of the Christ*

The Passion of the Christ är berättelsen om Jesus sista timmar i livet. Filmen beskriver hur Jesus tas till fånga i Getsemane trädgård och ställs inför en summarisk rättegång i Jerusalems tempel. Han döms till döden men prästerna tvingas blanda in den romerske ståthållaren Pontius Pilatus som inte vill ta i saken. Inte heller kung Herodes är intresserad av att döma Jesus och slutligen blir det ändå Pontius Pilatus som dömer Jesus till ett hårt spöstraff. Efter att ha utstått den grymma misshandeln döms Jesus till slut till döden genom korsfästelse och börjar så småningom den plågsamma Golgatavandringen. Han korsfästs och dör, för att till slut återuppstå och lämna sin gravkammare. Våldet i filmen är mycket rått och detaljerat skildrat.

4.1.1. Ett klassiskt realistiskt berättande

The Passion of the Christ berättas med ett klassiskt narrativ eller med ett så kallat kanoniskt berättande där huvudpersonen har ett klart uppsatt mål och på väg mot målet hamnar i olika konflikter. Historien slutar antingen med att målet uppnås eller med ett misslyckande (Bordwell, 1985). Traditionellt sett brukar man säga att klassiskt berättande är ett realistiskt berättande; klassiskt berättad film är lika med realistisk film. Birger Langkjær däremot menar att realism som narrativ skiljer sig från klassiskt berättad film eftersom att livet, och därmed realism, inte innebär att uppnå bestämda mål, vilket ofta är fallet i klassiskt berättad film. Huvudpersoner i renodlat realistisk film är, enligt Langkjær, inte heller personer av handling eftersom det i realistisk film inte finns några uppsatta mål att handla mot. Snarare handlar realism om hur man hanterar olika sociala och existentiella situationer, inte hur man tar sig

från startlinjen till målnöret. Reaktion bör vara mer centralt än aktion, och det öppna slutet nästan obligatoriskt (Langkjær, 2002). I fallet *The Passion of the Christ* är Jesus huvudperson med målet att fullfölja det gudomliga uppdrag han har fått vilket betyder att trots vetskapen om att det innebär ett ofantligt lidande låta sig pinas, lida och dö för människorna, ett mål han också uppnår. Samtidigt är Jesus passiv i den mening att han låter yttre omständigheter bestämma hans öde. Reaktionerna på hans förkunnande leder till att hans liv på jorden kommer till ända. Filmen kan också sägas ha ett öppet slut eftersom Jesus faktiskt återuppstår och lämnar den sista bildrutan på ett beslutsamt sätt som om han var på väg mot nya himmelska uppdrag, men det är en resa vars utgång publiken inte får ta del i. Vi ser alltså en historia med drag av de principer som Langkjær anser kännetecknar en film tillhörande genren realism men filmen får nog ändå först och främst betraktas som en klassiskt berättad historia.

The Passion of the Christ följer alltså en klar linje av tid där händelser avlöser varandra kronologiskt. Händelseförloppet avbryts dock på vissa ställen av en serie tillbakablickar som på ett eller annat sätt anknyter till den pågående handlingen. Tillbakablickarna skildras som minnen hos någon av karaktärerna som kommer till ytan på grund av en specifik händelse eller handling. Allt som allt rör det sig om nio tillbakablickar och de redovisas som följer:

1. Jesus, redan hårt åtgången, släpas in i templet av tempelvakterna. En hantverkare som tydligen känner medlidande med Jesus möter hans blick vilket får Jesus att tänka tillbaka på när han verkade som snickare. Det är ett lyckligt minne i vilket Jesus bygger ett fint bord medan hans mor förundrat ser på.
2. Petrus möter Jesus blick och han minns det tillfälle då hans mästare förutsåg att Petrus skulle förneka honom tre gånger innan tuppen galit. Petrus har precis gjort exakt detta och flyr i panik.
3. Piskningen av Jesus pågår som värst och han betraktar en av de piskande romarnas sandalklädda fot. Han minns ett tillfälle då han tvättade lärjungarnas fötter medan han förklarade att de, precis som han, skulle komma att bli förföljda och hatade men att de inte skulle vara rädda.
4. Medan Magdalena ligger på marken där Jesus just har straffats minns hon hur hon på samma sätt låg på marken den gång då Jesus räddade henne undan stening.
5. Jesus ser Pontius Pilatus tvätta sina händer inför sitt utdömande av korsfästelse och Jesus minns hur han tvättade sina händer inför den sista nattvarden tillsammans med lärjungarna.
6. När Jesus inleder sin Golgatavandring minns han sitt intåg i Jerusalem då han hälsades som en frälsare av folket, samma folk som nu kastar sten och spottar på honom.

7. När Maria ser Jesus falla med korset minns hon hur hon sprang för att hjälpa sin son när han föll som barn. Nu gör hon det samma.
8. Vid åsynen av Golgatas klippor minns Jesus bergspredikan då han predikade att man skall älska sin fiende.
9. Den sista tillbakablicken är egentligen en serie tillbakablickar. Medan Johannes bevittnar korsfästelsen av Jesus minns han vad Jesus sa under den sista nattvarden om brödet och vinet som symboler för hur Jesus offerar sin kropp för människorna. Det är en längre tillbakablick uppdelad på sex delar där handlingen växlar mellan den pågående korsfästelsen och resningen av korset och minnet av den sista nattvarden.

The Passion of the Christ handlar om Jesus lidande och tillbakablickarna fungerar därför som hjälp för publiken att placera in de olika karaktärerna i sammanhanget. Eftersom handlingen inleds när Jesus inte ens har en dag kvar i livet har publiken inte lärt känna de olika karaktärerna eller vad de har spelat för roll i historien om Jesus liv. Tillbakablickarna fungerar också som ett sätt att ge mening åt Jesus lidande och förklara symboliken i till exempel nattvarden. Där den kristna ritualen har varit ett sätt att förklara Jesus lidande vill Gibson istället göra en film som ger mening åt ritualen, det är ett sätt att göra det abstrakta konkret. Genom att tydliggöra skillnaden mellan filmens presens och tillbakablickarnas passerade tid förvillas vi inte och risken blir mindre att vi missförstår vad som är nu eller då och att tillbakablickarna skildrar det förgångna. Gibson gör skillnaden tydlig dels genom olika stämning i färg och ljus mellan tillbakablick och ”nutid”, men främst görs skillnaden otvivelaktig eftersom Jesus redan innan den första tillbakablicken har slagits blodig och svullen medan han i tillbakablickarna alltid är hel och ren. Det faktum att tillbakablickarna skildras i form av minnen hos olika karaktärer ger dem också en tidslig dimension. Trots att tillbakablickarna visar händelser ur det förgångna äger de samtidigt rum här och nu, samtidigt med de andra händelserna i filmen, eftersom de är minnen som dyker upp hos karaktärerna samtidigt som, och på grund av, pågående händelser i filmen. När till exempel Magdalena tänker på hur Jesus räddade henne gör hon ju det samtidigt som hon befinner sig i nuet även om det hon tänker på har ägt rum i passerad tid. Man kan säga att Gibson på sätt och vis inkorporerar de tillbakablickande sekvenserna i det klassiska berättandet. Den här berättartekniken, kronologiskt och logiskt, använder Gibson sig av för att skapa en känsla för publiken av att den bevittnar ett skeende som skildras på ett jordnära och därmed realistiskt och förmodligen autentiskt vis. Men räcker det?

4.1.2 Övertygande grepp

Torben Grodal hävdar att fiktionsfilm kan iscensätta flera händelser som är svåråtkomliga eller oåtkomliga för ickefiktion. En fiktionsfilm är alltid en förstahandsvisning men en film baserad på en verklig händelse möter alltid problemet att publiken är medveten om att det som händer i filmen är en återgivning och kan börja spekulera angående filmens korrekthet (Grodal, 2002). Det här är i högsta grad ett problem som möter *The Passion of the Christ*. Att filmen möts av ifrågasättande när det gäller dess autenticitet i återgivandet av Jesus lidande är bara en del av problemet. En annan del är att en stor del av publiken möjligen dessutom ifrågasätter den ”verkliga händelse” som filmen baseras på. Redan på förhand är filmen dömd att misslyckas om dess mål hade varit att övertyga samtliga i publiken om att Jesus verkligen var Guds son och att han dog för våra synders skull. Gibson har dock själv sagt att hans önskan var att följa Bibelns evangelier så noga som möjligt och där evangelierna utelämnar information om olika händelser har han använt sig ”with logic, with imagination, with various other readings” (www: 3). Filmen handlar alltså inte om att övertyga tvivlare utan snarare om att återge skriftliga källor så troget och autentiskt som möjligt. Här lämnas diskussionen om filmens överensstämmelse med den litterära förlagan och istället ägnas ett stycke åt några av de grepp som Gibson använder sig av för att skapa en känsla av realism hos publiken.

Användandet av slow motion är väldigt utbrett i *The Passion of the Christ*. Det borde vara ställt utom allt tvivel att publiken förstår att karaktärerna i filmen inte plötsligt börjar röra sig på det här onaturliga viset utan att det är fråga om en effekt. Därför kan man fråga sig hur man ur realistisk synvinkel motiverar en sådan effekt. Grodal menar att perceptuell realism handlar om att publiken i filmen följer händelser och situationer som den känner igen sig i och därmed skapas en realistisk känsla. Grodal ställer perceptuell realism mot realism baserat på kunskap, det vill säga kunskap baserat på fakta. Den perceptuella realismen har dock sina brister och det är inte alltid möjligt att skildra till exempel extrema saker som grovt våld på ett sådant sätt att publiken känner igen sig i händelserna. Ett sätt att kompensera sådana brister kan vara att länka filmens perceptuella realism till något överkligt och därigenom underminera perceptuell realism som en indikation på något verkligt (Grodal, 2002). Något förenklat betyder det att då publikens erfarenheter och det skildrade skeendet ligger för långt ifrån varandra kan filmmakaren förvränga och överdriva skeendet istället för att sträva efter strikt realism och därigenom förmedla önskad effekt. I den här filmens fall handlar det alltså om att använda slow motion som effekt i scener som kan vara svåra att skildra på ett sätt som publiken känner igen sig i och därmed förvränga dem och istället understryka och förstärka vad de vill uttrycka. När Jesus utsätts för extremt våld eller när han svimmar av utmattnings

skildras detta till exempel i slow motion för att publiken ska förstå det extrema i den situation som karaktären befinner sig i. Detta är naturligtvis inget nytt utan ett knep som används ideligen i Hollywoodfilm när man vill förstärka olika intryck. Genom att skildra Jesus lidande och andra känslouttryck i slow motion riskerar Gibson att passera gränsen till meningslöst effektsökeri, något som Grodal menar går emot realism som bör skildra händelser, vanliga eller ovanliga, som något som har relevans för "vanligt folk" (Grodal, 2002). Detta samtidigt som Grodal alltså förespråkar användande av överkliga/orealistiska filmiska knep för att uttrycka skeenden som kan vara svåra att skildra med konventionella realistiska grepp.

Begreppet perceptuell realism blir användbart även i studiet av hur relationen mellan Jesus och Maria, hans mor, skildras i *The Passion of the Christ*. Alla mödrar kan säkert känna sympati med Maria som bevittnar tortyren och korsfästelsen av sin son. I relationen till sin mor skildras Jesus som en man, en gång en pojke, av kött och blod som älskar sin mor och som vill visa sig duktig inför henne. Vid flera tillfällen i filmen är Jesus nära att ge upp på grund av smärta eller utmattning men åsynen av sin mor ger honom kraft att utstå ytterligare plågor varje gång. I den sekvens i filmen då Jesus faller till marken under tyngden av korset på sin vandring mot Golgata rusar Maria med sin fallande son som barn i minnet till undsättning. I Marias minne ser vi Jesus som ett litet barn, vilket ger honom ett slags världslig identitet; även han har varit ett litet barn och även han har en mamma. Det här sättet att skildra relationen mellan mor och son är något som publiken känner igen sig i och därför betraktar som realistiskt. Följaktligen blir Jesus mer mänsklig och hans smärta därmed mer påtaglig och även den framstår som realistiskt skildrad. Över huvud taget ser vi få spår av det övernaturliga i filmen. Jesus framställs mest som en vältalig mänsklig gestalt som övertygar människor med hjälp av ord snarare än med hjälp av mirakel. Det är hans fiender, främst företrädare av prästerna, som kräver bevis i form av mirakel och övermänskliga handlingar samtidigt som de betraktar hans tidigare utförda mirakel som trolldom. Satan och demonerna som plågar Judas verkar endast uppenbara sig för Jesus respektive Judas och deras egentliga existens blir således tveksam på grund av de båda karaktärernas sinnestillstånd (Jesus på grund av misshandeln halvt medvetlös och Judas på gränsen till galenskap). Sättet att låta det jordnära, det mänskliga, representera det goda, och det övernaturliga och kraven på mirakel representera det onda ger Jesus roll som människa, någon att känna igen sig i, ännu en dimension. Gibson fokuserar alltså de jordliga och mänskliga aspekterna av Jesusgestalten (snarare människoson än guds son, så att säga), och därigenom skapar han bättre förutsättningar för att publiken ska identifiera sig med händelserna på vita duken och en perceptuell realism föreligger således.

Det kanske mest påtagliga för Gibsons film och det som orsakade mer kontroverser än något annat är troligen sättet som våldet skildras på. Jesus utsätts i filmen för oerhört grovt och utdraget våld och det hela skildras väldigt ingående och detaljerat. Liksom användandet av slow motion är ett sätt att förstärka känslan av ett händelseförlopp så är det oerhört råa våldet en Hollywoodsregissörs sätt att beskriva Jesus oerhörda uppoffring. Våldet måste överträffa allt annat våld i film för att rättvist kunna skildra Jesus lidande. Detta förutsätter att publiken har en förkunskap om våld i Hollywoodfilm sedan tidigare. Både Langkjær och Grodal talar om perceptuell realism, men medan Grodal menar att begreppet innebär en generell igenkänningsprocess hos publiken så talar Langkjær om en mediespecifik perceptuell realism, det vill säga att vi känner igen något i ett medium från ett annat medium. Som exempel kan ges då sångaren Tom Jones spelar sig själv i *Mars Attacks!* (1996 – Tim Burton). Men även då samma typ av teknik används för actionscenerna i *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (2000 – Ang Lee) som i *The Matrix* (1999 – Andy och Larry Wachowski) kan man tala om möjligheten till mediespecifik perceptuell realism. Langkjær delar in realism i fyra nivåer; förutom perceptuell realism talar han om realism som stil, narrativrealism och realism som igenkänning (Langkjær, 2002). I det här fallet handlar det snarare om en jämförelse mellan olika texter än om igenkänning; våldet i *The Passion of the Christ* sätts i relation, inte till verkligt våld, utan till våld som det skildras i annan Hollywoodfilm. Det här är just det som Janet Staiger talar om när hon diskuterar intertextualitet, nämligen att publiken i sitt filmtittande är sysselsatta med en ständigt pågående process av refererande till andra texter för att skapa en förståelse av vad den ser (Staiger, 2000). När Gibson skildrar misshandeln, tortyren, förödmjukelsen och avrättningen av Jesus på ett sådant detaljerat, utdraget och rätt sätt är det alltså med förhoppningen att publiken ska förstå betydelsen och omfattningen av Jesus lidande. Inte genom att sätta våldet i relation till en referenspunkt i vardagen utan för att våldet överträffar det mesta publiken tidigare sett i andra våldsamma Hollywoodproduktioner (åtminstone med samma åldersgräns). Detta tillsammans med Gibsons strävan efter autenticitet när det gäller saker som att vara källor bokstavstroget och att filmens skådespelare talar arameiska, latin och hebreiska istället för engelska kan vara orsaker till varför åtminstone stora delar av den amerikanska publiken upplevde *The Passion of the Christ* som så realistisk. Genom att använda autentiska språk istället för engelska riskerar Gibson att distansera publiken som vanligtvis förknippar realistiska skeenden i en Hollywoodfilm med att karaktärerna talar engelska. Men av orsaker som tas upp i avsnitt 4.2.1 finns det logiska motiv till valet av autentiska språk.

4.2 *Bloody Sunday*

Filmen beskriver Den blodiga söndagen den 30/1 1972 då brittiska armén i samband med en demonstration sköt ihjäl tretton obeväpnade demonstranter och skadade ytterligare fjorton i den nordirländska staden Derry. Vi får följa den protestantiske medborgarrättskämpen Ivan Cooper och hans vänners förberedelser och ansträngningar för att kunna genomföra en fredlig marsch till förmån för den katolska minoritetens rättigheter. Samtidigt får vi följa de brittiska officerarna och fallskärmssoldaterna och hur oroligheterna intensifieras för att slutligen eskalera i de kaosartade dödsskjutningarna. Filmen utspelas under ett dygn och slutar med att Cooper hävdar att brittiska armén genom massakern har givit IRA sin dittills största seger. Filmen har en mycket dokumentär känsla.

4.2.1 Ett dokudrama

Det övertag som fiktionsfilm har över ickefiktionsfilm består som tidigare nämnts, enligt Grodal, av möjligheten för fiktionsfilm att förstahandsskildra en händelse som är svår för ickefiktionsfilm att skildra förutsatt att filmmakaren inte är medveten om ett skeende på förhand. Grodal ser dokudramat som ett sätt att lösa det här problemet, alltså en film som försöker iscensätta och skildra en händelse eller en serie händelser så verklighetstroget som möjligt och gärna med de ”riktiga” karaktärerna som skådespelare (Grodal, 2002). *Bloody Sunday* kan beskrivas som ett dokudrama. Hela filmen bär på en dokumentär känsla. I ett antal intervjuer på DVD-versionen får vi bland annat veta att autenticitet har varit primärt för Paul Greengrass som har en bakgrund i undersökande journalistik (www: 4). Filmen har därför, i den utsträckning möjligheten gavs, spelats in på plats i Derry i samma miljöer som de verkliga händelserna utspelade sig. Greengrass har vidare använt sig av en blandning av proffs och amatörer som skådespelare, riktiga soldater spelar de flesta av de militära karaktärerna och de medverkande fick stort utrymme för att improvisera för att skapa en naturlig känsla. Declan Duddy som spelar Gerry i filmen är till och med brorson till John Francis Duddy som sköts till döds under den blodiga söndagen och flera Derry-bor som medverkar i filmen deltog i demonstrationståget 1972. Militären fick möjlighet att utföra den rekonstruerade operationen mer eller mindre i realtid och under former som påminde mycket om militära övningar. Filmen har ingen extra ljussättning och endast handhållna kameror har använts (www: 5) vilket ger intrycket av att man följer med ett dokumentärfilmsteam på plats under den verkliga demonstrationen. Likaså tilläts människor röra sig fritt framför kameran även om de stör det dramatiska skeendet, kameran observerar alltså lite på avstånd utan att ”lägga sig i” för mycket. Dessutom är fotot på flera ställen ofokuserat när kameran inte riktigt hänger med i

karaktärernas snabba rörelser och förflyttningar. Klippningen är väldigt strikt hållen på så sätt att den för det mesta på ett väldigt markant sätt enbart markerar en scens slut och en ny scens början. I vissa fall sammanfogas olika tagningar av en scen. Bara vid ett fåtal tillfällen och då under olika dialoger mellan karaktärer filmas karaktärerna med tekniken ”shot – reverse shot”, vanlig i klassiskt berättande. Filmen saknar ickediegetisk musik förutom precis i inledningen. Alla dessa stilistiska grepp är hämtade från dokumentärfilmen eller nyhetsreportaget och Greengrass använder sig av dem för att till så hög grad som möjligt få publiken att känna en känsla av realism och autenticitet utan att störas av element som påminner den om att den faktiskt ser en film, en iscensättning av en händelse.

John Izod och Richard Kilborn beskriver i sin essä ”The Documentary” olika typer av dokumentärfilm. De beskriver bland annat en typ av dokumentär som de kallar ”den interaktiva typen” som innebär dels att filmskaparen interagerar med folket framför kameran men också en strävan efter att konstruera en dialog mellan människor som aldrig möts framför kameran genom att klippa samman olika fragment. Tekniken har blivit väldigt utbredd i nyhetsreportage för TV och därmed är den också välbekant för publiken. Detta kan leda till problem eftersom publiken ser den som naturlig och som en representation av ”sanning” trots att den här typen av dokumentär är fylld av kulturella associationer (Izod & Kilborn, 1998). Grodal diskuterar hur ”dålig ljussättning”, kornigt foto och suddig fokus indikerar att materialet är inspelat under icke-iscensatta förhållanden trots att den sortens bilder skiljer sig från hur det mänskliga ögat uppfattar situationer i verkliga livet. Detta är vanligt i många Tv-program där publiken till exempel får följa en polispatrull på nattlig tjänstgöring eller Janne Josefsson som smygfilmare sitt senaste offer. Här vill jag tillfälligt återvända till bruket av autentiska språk i *The Passion of the Christ* vilket ger en mer dokumentär känsla, en känsla av att ”vara där när det händer”, än om Gibson hade valt engelska som språk. Även detta kan fungera som en indikator till att skeendet inte är iscensatt. Grodal tar också upp den så kallade ”fejkdokumentären”, en spelfilm som explicit eftersträvar illusionen av att vara en dokumentär, och nämner *The Blair Witch Project* (1999 – Daniel Myrick och Eduardo Sánchez) som exempel (Grodal, 2002). Greengrass film för också tankarna till Dogma 95 och dess tio regler för hur man bör göra film (se bilaga). *Bloody Sunday* är ingen Dogmafilm (och utger sig absolut inte för att vara det heller) då den bryter mot ett antal av de uppsatta reglerna (de mest uppenbara regelbrotten hade varit de mot regel 6 och regel 7, men det är också tveksamt om till exempel regel 1 och 2 har uppfyllts). Inte heller är *Bloody Sunday* en ”fejkdokumentär”. Filmen utger sig inte för att skildra ett gäng dokumentärfilmare i tjänst under den blodiga söndagen i Derry. Däremot är filmen ett dokudrama som lånar väldigt

mycket av dokumentärfilmens estetik, en estetik som i dokumentärfilmens fall är ett resultat av att med så lite utrustning som möjligt kunna förflytta sig och följa händelser så smidigt som möjligt, men som i dokudramats, eller åtminstone i *Bloody Sundays* fall, är ett stilistiskt grepp för att ge en genuin känsla av autenticitet. Liksom i fallet med *The Passion of the Christ* är förutsättningarna för en känsla av realism hos publiken att den kan relatera vad den ser till något igenkännbart. Och liksom i fallet med Gibsons film är det intertextualitet, en relation mellan olika texter eller medier, som är det centrala. Men medan *The Passion of the Christs* publik hittar sina referenspunkter bland annan Hollywoodfilm är det i nyhetsreportaget och (den interaktiva) dokumentären som *Bloody Sundays* publik finner sina familjära referenser. Filmen konstruerar en sorts dialog mellan tre olika grupper av människor på samma sätt som Izod & Kilborn beskriver hur den interaktiva dokumentären är konstruerad. De tre grupperna är demonstranterna, befälhavarna inne i kommandocentralen och slutligen soldaterna på fältet. De olika grupperna är generellt sett aldrig närvarande i samma bildruta bortsett från vid ett fåtal tillfällen, det mest noterbara är givetvis då demonstranter jagas av fallskärmsjägare.

4.2.2 Myt och sanning

Omedelbart efter den blodiga söndagen i Derry tillsatte den brittiske premiärministern Edward Heath en kommission ledd av överdomare Lord Widgery. Efter endast 11 veckor stod det klart att Lord Widgerys kommission hade kommit till slutsatsen att den brittiska arméns agerande var befogat och rättfärdigat. 1974 fastslog den brittiska regeringen dock att de omkomna hade varit oskyldiga civila men ingen ny utredning om den brittiska arméns agerande och eventuella skuld utfördes förrän 1998 då Tony Blair tillsatte en ny kommission, denna gång ledd av Lord Saville. Kommissionen avslutade sin omfattande undersökning 2004 men har ännu inte publicerat resultatet för allmänheten (www: 6).

Jag har tidigare talat om hur Norman K. Denzin beskriver hur Oliver Stones *JFK* upprörde känslor hos en del personer när han utmanade en dominerande myt med en alternativ version av vad som låg bakom mordet på John F. Kennedy. På samma sätt kan man beskriva Greengrass *Bloody Sunday* som en film som försöker utmana den officiella versionen, Lord Widgerys och den brittiska regeringens, av vad som hände den 30/1 1972 i Derry, Nordirland. Greengrass och filmens producenter talar på intervju-spåren på DVD:n om det nödvändiga för irländare att kunna få upprättelse och lämna händelsen bakom sig, medan engelsmän måste sluta ignorera historien och upphöra med att tränga undan den från det kollektiva medvetandet. Greengrass hade för avsikt att göra en balanserad skildring av dagen och menar att även soldaternas sida av saken kommer till tals. Det kan vara svårt att se något i *Bloody*

Sunday som sätter soldaternas agerande i ett positivt ljus förutom framställningen av överste Maclellan och menige Lomas. Men den allmänna uppfattningen bland dem som kritiserar regeringens officiella version verkar vara att ingen av demonstranterna var beväpnade. Inte heller IRA ska ha varit beväpnade för dagen på grund av den information de fått om att britterna planerade göra massgripanden (www: 6). Men i Greengrass film är faktiskt några personer i och kring demonstrationståget beväpnade. Ett par av dem avfyrar dessutom skott mot de brittiska soldaterna men blir snabbt övermannade av "sina egna". Filmen skildrar också stämningen som kaotisk och hätsk och de brittiska soldaterna som nervösa och att det är möjligt att vissa av de unga männen råkade i panik och sköt vilt omkring sig om de trodde att de själva blev beskjutna från ospecificerat håll. Greengrass hållning verkar vara att det är fullt möjligt att det fanns beväpnade personer, sannolikt IRA-anhängare, bland demonstranterna men att de endast avfyrade ett fåtal skott och att detta inte rättfärdigade den brittiska arméns agerande. Faktum är att ingen brittisk solat blev träffad. Vid en jämförelse av en kortfattad redogörelse för hur de olika offren dog (www: 6) med filmens skildring liksom hur filmen skildrar förhören med soldaterna inser man att Greengrass har försökt följa vittnesmålen noggrant för att komma ett realistiskt och autentiskt iscensättande av dagen så nära som möjligt.

Tidigare nämnde jag hur Grodal ville uppmärksamma oss på faran med att iscensätta en verklig händelse, nämligen att publiken, medveten om att det är en återgivning, kan börja spekulera angående filmens korrekthet. I en renodlad fiktionsfilm kan man aldrig ifrågasätta korrekthet eller fakta medan ett faktafel i en film baserad på en verklig händelse, i synnerhet ett dokudrama, kan vara ett gissel. Om publiken upptäcker ett sådant fel finns det en möjlighet att helheten ifrågasätts och hävdandet av autenticitet misstänkliggörs för att i slutändan hamna i vad som Johannes Riis hade att säga om realism som ett iscensättande av en illusion. Även i en film så välgjord som *Bloody Sunday* finns ett par exempel på saker som inte riktigt passar in i bilden av absolut autenticitet. Till exempel är det underligt hur Greengrass kan veta dels vad soldaten Lomas heter (han kallas "soldier 027" i rollistan) och att han hade betänkligheter om vad som pågick eftersom Lomas i förhöret höll fast vid den officiella versionen. Ett annat exempel är hur Cooper kan få information om att det finns tretton döda på sjukhuset när Gerry samtidigt dör i bilen på väg dit (det borde då bara finnas tolv döda på sjukhuset). Dessa dramatiska ingredienser är saker som påminner en uppmärksam publik om att vad den bevittnar, oavsett halten av realism, autenticitet, balans och till och med sanning, i slutändan alltid är en iscensättning och en dramatisering och aldrig en spegel av verkligheten. Detta är naturligtvis inte per automatik något negativt.

4.3 Representation av ras

Norman K. Denzin menar att gammal rasism förlitade sig på vetenskap och biologi samt kolonialismens och det moderna slaveriets historiska legat för att rättfärdiga vit överhöghet. Vithet var en universell markör som representerade godhet, att vara civiliserad; mörkhet representerade något sjukligt. I den samtida rasismen har argumenten skiftat från biologi till kultur, till politiken om kulturell särskillnad, politiken om representation. Den här situationen har lett vägen mot nya regimer av filmiska representationer av ras. Raskrigen utkämpas nu i medierna, på TV och på film. Den nya filmiska rasismen argumenterar för ett slut på rasåtskillnader och assimilering av svarta till den gyllene normen av vithet. Men det här sker genom skapandet av moralisk panik och därigenom återskapandet av vit makt. Det vita Amerika är belägrat och svarta män sprider våld likt ett slags social sjukdom. Denzin analyserar filmerna *Grand Canyon* (1991 – Lawrence Kasdan) och *White Men Can't Jump* (1992 – Ron Shelton) och pekar på hur svarta i det ena fallet är fångade i en värld av våld skapat av svarta från vilket endast godhjärtade vita kan rädda dem, och i det andra fallet hur svart kultur sedd genom vita ögon populariseras. Svarta måste förr eller senare underkasta sig vita för att kunna få vad de vita redan har. Samtidigt uttrycker filmer hur svarta har något som de vita inte har: soul. Det här förhållandet, att båda raser har behov som den andra rasen kan fylla, skapar på vita duken en vänskap mellan raserna (Denzin, 2002). Denzin kritiserar dessutom svarta filmskapare som skildrar det afroamerikanska samhället på ett sätt som, enligt honom, ytterligare stärker den moraliska paniken hos vita. *Boyz n the Hood* (1991 – John Singleton), *New Jack City* (1991 – Mario Van Peebles) och *Menace II Society* (1993 – Albert och Allen Hughes) är tre filmer med avsikten att ge en alternativ bild av de amerikanska storstädernas svarta områden. Genom att anta en objektiv position och låta kameran neutralt registrera vad som händer ackompanjerat med dokumentärt material för att ge historisk autenticitet åt filmerna ville filmernas regissörer, enligt Denzin, hävda att filmerna stod för en sann bild av verkligheten. Användandet av slang, rap, hiphopmode och berättarröst gav filmerna en ännu större aura av realism. Meningen var att publiken skulle bli förskräckt av det folkmordsliknande våldet. Problemet, menar Denzin, är att de svarta filmskaparna försöker angripa Hollywoods bild av svarta med samma metoder, koder och tekniker som Hollywood använder för att eftersträva realism. Det här skapar ett antal problem, enligt Denzin. Att berätta saker som de är förutsätter att man faktiskt *kan* berätta saker som de är; att det bara finns en version, vilket förstås sällan är fallet. Fasthållandet vid vad Denzin kallar vit realism innefattar ett accepterande av en version av vad som är verkligt och en version av hur det verkliga görs synligt. I och med att de ovan nämnda filmerna utger sig för

att presentera en upplevd verklighet uppvisar de en särskild vinklad version av ras och reproducerar vita stereotyper av mörkhyade personer. Dessa konstruktioner och representationer av "svarhet" träder in i den allmänna diskursen och accepteras som verkliga. Genom att använda samma metoder vilka skapade de rasistiska representationerna från början träder man in i en strid om vilken norm som är sanningsenlig, precis eller korrekt (Denzin, 2002). Denzin, och många med honom, efterlyser ett slags motestetik, en estetik som inte är fångad i den modernistiska agendan. Modernism som stil ses inom filmvetenskap som något som bryter mot konventioner och traditionella stilar. Denzin intar däremot en sociologisk synvinkel och talar om modernism som ett uttryck för moderniteten, eran som efterträdde det förmoderna, det primitiva, och som företrädde postmoderniteten. Modernism som begrepp antar då en konservativ skepnad och symboliserar det till synes demokratiska och politiskt korrekta, men samtidigt det homogena förtryck av minoriteter. Postmodernism innebär då, ur Denzins perspektiv, att ge uttryck för mångfald och diversifiering i kulturproduktion och identitetsutformning i motsats till vad som är fallet i den, enligt Denzin, konformistiska modernismen. Emancipationiska, utopiska texter grundade i olika kulturers distinkta stilar, rytmer, idiom och personliga identiteter eftersöks. Bland annat vill Denzin se experiment med narrativa former som hyllar sedan länge ihållande afroamerikanska traditioner, montage för att fylla duken med multikulturella bilder och manipulation och dekonstruktion av bikulturella och lingvistiska koder. Vidare efterlyses en vägran att acceptera det officiella narrativ om ras i kultur vilket privilegierar ideologin om assimilation och samtidigt hävdar att svarta unga utgör grava hot mot det vita samhället (Denzin, 2002).

4.4 Bamboozled

Pierre Delacroix är en svart framgångsrik man som arbetar på en stor amerikansk TV-station. Han avskyr det sätt som svarta framställs på i medierna och när han får i uppdrag att producera nästa stora hit bestämmer han sig för att göra en "minstrel", ett slags kabaré med svarta artister sminkade som "blackface" och med anor i 1800-talet. Pierre vill göra showen så rasistisk som möjligt för att därför bli avskedad då han på grund av sitt kontrakt inte har möjlighet att säga upp sig. Problemet är bara att showen blir en dundersuccé. Allt rullar på men till slut inser alla inblandade att showen enbart är förnedrande och allt faller samman. Till slut blir Pierre till och med skjuten av sin assistent Sloan. Filmen är en satir med flera minstrelnummer.

4.4.1 Satir som grepp

Till skillnad från *The Passion of the Christ* och *Bloody Sunday* utspelar sig inte *Bamboozled* i förgångens tid utan i nutid. Filmen är en satir vilket skiljer den ytterligare från de båda förstnämnda filmerna.

Jag har tidigare talat om intertextualitet, igenkänning och perceptuell realism rörande *The Passion of the Christ* och *Bloody Sunday*. Dessa begrepp är i hög grad aktuella även när det gäller *Bamboozled*. Filmen är inspelad med digital video, delvis på grund av att filmens budget var liten och dels av praktiska skäl. Men Spike Lee ville dessutom skapa en känsla av TV eftersom handlingen till stor del är förlagd på en TV-station och i en TV-studio. Det är dock inte meningen att vi ska få intrycket att vi ser en dokumentärfilm. Den satiriska tonen är allt för genomträngande för att misstolkas och Lee använder sig dessutom av ett ovanligt stort antal kameror för att få så många vinklar av en scen som möjligt. Detta tar udden av den dokumentära känslan eftersom varje scen innehåller många klipp och kameravinklar, vilket en dokumentärfilm väldigt sällan gör.

Det mest tydliga exemplet på intertextualitet i *Bamboozled* är showen som utspelar sig i filmen: "Mantan: The New Millennium Minstrel Show." Det är en föreställning som skulle kunna utspela sig i samma miljö, under samma tid och med samma scenkostymer som de ursprungliga minstrelföreställningarna med rötter i 1800-talet. Föreställningens nummer utgör en stor del av filmen, men är inte, som i en musical, ett slags berättarteknik. Precis som filmens huvudperson, Pierre Delacroix/Peerless Dothan, vill Lee skapa en reaktion hos publiken. Genom att få publiken att referera till en företeelse i den amerikanska underhållningshistorien, det förnedrande sätt på vilket svarta framställdes och framställde sig själva på i minstrels och i film, en företeelse som till synes hör hemma i det förgångna, vill Lee att publiken ska reflektera över hur den amerikanska underhållningsindustrin ser ut idag. Enligt Lee i dokumentären *The Making of 'Bamboozled'* ville han att filmens publik, liksom TV-showens publik i filmen, skulle lockas till skratt av de komiska och musikaliska numren, för att skrattet sedan skulle fastna i halsen. Det är komiskt men på samma gång inte särskilt roligt. Om filmen hade utspelats på 1800-talet hade det varit svårt för Lee att göra en satir och därmed hade det komiska elementet löpt risken att försvinna. Samtidigt hade alla paralleller och passningar till dagens mediekultur varit försvunna och filmens själva poäng, att "blackface" förekommer även i dagens nöjesindustri, hade gått förlorad och kunnat avfärdas mycket lättare. Genom att på ett explicit satiriskt sätt referera till en gammal och till synes utdöd underhållningsform manar Lee publiken till att reflektera över dagens underhållningsmedier och svartas roll i dessa medier. Pierre vill göra en så rasistisk och

stereotypisk show som möjligt för att, som han säger, slå hål på dessa myter och stereotyper. Men vad Manray, Womack, Sloan och även Pierre till slut inser är att showen endast befäster fördomar och rasism, något som de medverkande i *The Making of 'Bamboozled'* kallar ”the prison of stereotypes”, stereotypernas fängelse.

I fallet *Bloody Sunday* såg vi ett exempel på hur Paul Greengrass så att säga utmanar en myt genom att erbjuda ett nytt alternativ, vilket var vad Norman K. Denzin talade om i sin analys av *JFKs* mottagande. Även *Bamboozled* är ett sätt att utmana gällande föreställningar om hur saker och ting förhåller sig. *Bamboozleds* satiriska stil är inte direkt realistisk, det vill säga publiken är införstådd med att karaktärerna ibland agerar på ett överdrivet sätt, men filmen kan samtidigt, och kanske just därför, få publiken att omforma sin bild av verkligheten för att se den på ett alternativt sätt.

4.4.2 Igenkänning och ifrågasättande

Torben Grodal menar att dokudramat har sina nackdelar eftersom publiken är medveten om att dokudramat är en iscensättning av en verklig händelse, vilket kan vara ett skäl för publiken att misstänka filmens korrekthet och autenticitet. En satir, däremot, är en medveten överdriven bild av verkligheten och en satirisk film neutraliserar effektivt möjligheten till att ifrågasätta dess korrekthet och autenticitet eftersom den så att säga är ”medvetet inkorrekt” och ”icke-autentisk”. Vad *Bamboozled*, i sin satir av den amerikanska TV-industrin, däremot gör är att den förtydligar företeelser och drar upp saker till ytan som kan vara svåra att skildra som ett seriöst drama.

Jag har tidigare använt mig en del av begreppet intertextualitet. I fallet *Bamboozled* ligger perceptuell realism med mediespecifik inriktning i Birger Langkjærs betydelse närmre till hands. Det vill säga, publiken känner klart och tydligt igen de texter i *Bamboozled* som refererar till andra texter från amerikansk TV och film, trots att de i Lees film befinner sig i ett satiriskt sammanhang. Till exempel råder det ingen TVekan om vilken modeskapare som hänсыftas med den satiriska Timmi Hillnigger-reklamen i filmen och att Lee anser att svarta ungdomar i verklighetens USA utnyttjas och luras, blir ”bamboozled”, när de köper dyra märkeskläder tillverkade av Tommy Hilfiger. Förutsättningen för att en sådan kommentar ska nå fram till publiken är naturligtvis att publiken känner till Tommy Hilfiger och har kunskap om att det anses vara ett populärt klädmärke bland svarta ungdomar.

Bamboozled är fylld av en mängd klipp från gamla amerikanska filmer, tecknade filmer och TV-program. Det är dels program och filmer som karaktärerna i filmen tittar på och dels klipp som Lee har klippt in som självständiga segment, insprängda i filmens egentliga

handling. Dessa klipp är hämtade från källor som är välkända för den amerikanska publiken och som i flera fall innehåller klassiska och populära filmstjärnor i scener som skildrar svarta på ett förnedrande sätt. Genom att använda sig av vad Langkjær alltså kallar mediespecifik perceptuell realism, ett sätt att påminnas om en text genom igenkänning i en annan, så hoppas Lee förändra sättet som publiken betraktar både de gamla texter som han visar upp i sin film men också på de texter som dagens medier producerar. *Bamboozled* är över huvud taget ett exempel på en kommentar av vad Staiger talar om i sin diskussion om en dominerande ideologiapparat. Staiger håller med Chip Rhodes om att masskultur producerar ideologi men hon menar att ideologier är något som har både progressiv och reaktionär potential beroende på hur de blir transformerade genom deras möten med subjekt i historiska kontexter (Staiger, 2000). När den amerikanska underhållningsindustrin, förr och nu, producerar, reproducerar och förmedlar en ideologi där svarta till största del fyller rollen som lättsamma, förförande eller hotfulla underhållare placerar Lee texter som traditionellt sett har förmedlat ideologier som sprider en stereotyp bild av svarta i helt nya sammanhang som möjliggör skapandet av en ny progressiv ideologi. Och han gör detta genom att poängtera hur den show som Pierre skapar i *Bamboozled* reproducerar reaktionär ideologi och genom att likställa denna show med populära texter hämtade från den amerikanska filmhistorien.

I *Network*, Sidney Lumets beska satir från 1976, blir ett avdankat nyhetsankare megastjärna över en natt efter att ha lovat att begå självmord i direktsändning. När hans karriär och liv verkar vara över bestämmer han sig för att sluta snacka skit ("I just ran out of bullshit") och ironiskt nog är det först då som hans tittarsiffror stiger i höjden.

I don't have to tell you things are bad. Everybody knows things are bad. It's a depression. Everybody's out of work or scared of losing their job. The dollar buys a nickel's work, banks are going bust, shopkeepers keep a gun under the counter. Punks are running wild in the street and there's nobody anywhere who seems to know what to do, and there's no end to it. We know the air is unfit to breathe and our food is unfit to eat, and we sit watching our TV's while some local newscaster tells us that today we had fifteen homicides and sixty-three violent crimes, as if that's the way it's supposed to be. We know things are bad - worse than bad. They're crazy. It's like everything everywhere is going crazy, so we don't go out anymore. We sit in the house, and slowly the world we are living in is getting smaller, and all we say is, 'Please, at least leave us alone in our living rooms. Let me have my toaster and my TV and my steel-belted radials and I won't say anything. Just leave us alone.' Well, I'm not gonna leave you alone. I want you to get mad! I don't want you to protest. I don't want you to riot - I don't want you to write to your congressman because I wouldn't know what to tell you to write. I don't know what to do about the depression and the inflation and the Russians and the crime in the street. All I know is that first you've got to get mad. You've got to say,

'I'm a HUMAN BEING, Goddamnit! My life has VALUE!' So I want you to get up now. I want all of you to get up out of your chairs. I want you to get up right now and go to the window. Open it, and stick your head out, and yell: "I'M AS MAD AS HELL, AND I'M NOT GOING TO TAKE THIS ANYMORE!"

(www: 7)

I *Bamboozled* håller Manray/Mantan två tal som är ett slags parafraser och direkta referenser till Howard Beals tal i *Network*. Det första tillfället är som Mantan i pilotavsnittet av

"Mantan: The New Millennium Mistrel Show":

Cousins, I want you all to go to your windows. Go to your windows and yell out: "I am tired of the drugs, I am tired of the crack babies born out of wedlock to crackhead AID-infested parents. I'm tired of the inflated welfare rolls while good wholesome Americans bring less and less of their paycheque home every two weeks." I'm tired, you're tired, we're all tired of all these so called Bible-thumpin', God-fearing, whore-mongling professional athletes. Cousins, I want you to go to your windows. Yell out, scream with all the life you can muster up inside your bruised, battered, assaulted bodies: "I AM SICK AND TIRED OF NIGGERS AND I'M NOT GOING TO TAKE IT ANYMORE!!"

Det andra tillfället är vid Manrays sista framträdande i showen då han vägrar uppträda som Mantan, sminkad som "blackface":

Cousins, I want you all to go to your windows. Go to your windows and yell out. Scream with all the life that you can muster up inside your bruised, assaulted and battered bodies: "I AM SICK OF BEING A NIGGER, AND I AM NOT GOING TO TAKE IT ANYMORE!"

Även det här är exempel på hur Lee använder sig av referenser till andra texter ur filmhistorien för att dra paralleller till hur svarta ses som orsaken till allt det där som Howard Beal och det vita Amerika är rädda för och trötta på och alltså ett uttryck för den moraliska panik som Denzin beskriver. Sedan låter Lee Manray ge uttryck för hur trötta svarta amerikaner är på att oftast betraktas som underhållare, idrottsstjärnor eller kriminella bidragstagare. Det är ett utmärkt exempel på det som Denzin talar om, att explicit vägra att acceptera det officiella narrativ inom film och TV som privilegierar ideologin om assimilation och som hävdar att svarta unga utgör ett hot mot det vita samhället. Lee vill att människor ska sluta acceptera den bild som medierna ger av svarta, helt enkelt för att den inte stämmer överens med verkligheten. Med *Bamboozled* vill Lee kritisera den bilden och uppmana

publiken att undersöka verkligheten närmre snarare än att göra en film som står för en absolut sann bild av verkligheten.

4.4.3 Bamboozled och representationen av svarta

Tidigare har Norman K. Denzin beskrivning av hur amerikansk film ofta ger uttryck för en ideologi som bygger på att svarta och vita behöver varandra för olika skäl och ändamål behandlats. I *Bamboozled* visar Lee hur Peerless Dothan byter namn till Pierre Delacroix och lägger sig till med en vit accent förmodligen med förhoppningen om att detta ska hjälpa hans karriär i en bransch som domineras av vita. Samtidigt gör hans vite chef allt för att ge intryck av att han har heltäckande kunskaper om svart kultur: han snackar ebonics (svart slang), kallar Pierre ”nigger” (för ”Tarantino säger så”), har en svart hustru och han täcker väggarna i sitt kontor med fotografier av framgångsrika svarta idrottsmän och celebriteter. Han berättar för Pierre att han har vuxit upp med svarta och att han förmodligen är mer svart än Pierre. Den svarte mannen vill ha vad den vite mannen har och den vite mannen vill vara som den svarte mannen är.

Denzin beskriver även hur afroamerikanska regissörer genom användandet av samma filmiska koder som det vita Hollywood i motsats till sina syften stärker de vita fördomarna om svarta, och i synnerhet fördomar om svarta unga män som ofta framställs som våldsamma och dödsföraktande. I *Bamboozled* vill Lee visa att det svarta samhället är precis lika mångfacetterat som det övriga Amerika. Visst finns det svarta som tar sig ur fattigdom genom att lyckas i nöjesindustrin och visst finns det våldsamma personer med hat mot vita. Men det existerar också en svart medelklass vilken, enligt Denzin, motarbetas av det amerikanska samhället som hellre ser svarta som förövare alternativt offer vars räddning består i assimilering in i det vita samhället. Pierre är frustrerad över rasismen han möter i sitt jobb och tvingas förnedra sig själv och andra svarta för att lyckas. Både han och Sloan betraktas som förrädare av sina familjer men Sloans situation förvärras ytterligare eftersom hon som kvinna inte anses kunna göra karriär utan att gå sängvägen. Det här kan ses som kritik från Lee riktad mot den ofta sexistiska syn som Denzin kan spåra i Singletons, Van Peebles och brödernas Hughes filmer. Lee vill istället lyfta fram Sloan som en självständig och intelligent kvinna som på grund av fördomar om kön och ras möter problem i sina försök till att göra karriär.

Denzin efterlyser, som sagt, en motestetik i afroamerikansk film som inte har kört fast i modernistiska hjulspår. Genom att undvika samma tekniker och koder som används i Hollywood undviker Lee också att göra om samma misstag som Denzin anser att Singleton, Van Peebles och Hughes & Hughes gjorde, nämligen att befästa stereotyper av svarta,

stereotyper som konstituerats av det vita Hollywood. Genom att istället använda sig av satir tillåts publiken förstå att Lee inte syftar till att göra en film vars handling ska ses som en glasklar spegel av verkligheten. Däremot är kritiken och vad det är som kritiseras glasklar och filmens tema och satiriska stil leder till ett ifrågasättande av rådande normer och kunskap om att det finns alternativ till den ideologi som Hollywood representerar och reproducerar. Vidare kan användandet av minstrelshowen ses som ett sätt att, som Denzin efterlyste, återknyta till en afroamerikansk tradition, en tradition för evigt påverkad av rasism.

5 Diskussion

Film är för många ett slags förströelse, en källa till ett par timmars flykt från verkligheten. Åtminstone är det hur det kan se ut på ytan. I själva verket är vår filmiska upplevelse en flykt till hyperverkligheten, enligt tänkare som Jean Baudrillard. Det är viktigt att inse att film inte är en isolerad företeelse utan en del i ett större samhälleligt sammanhang. Film kan mycket väl spela en större roll än vad man först kan tro i produktionen av ideologi och bilden av verkligheten. I den postmoderna diskursen fästs stor vikt vid film och dess representation av verkligheten och den tilltro som människor har till visuella medier. Låt oss en stund begrunda det tillstånd som vi enligt vissa befinner oss i.

5.1 Det postmoderna tillståndet

Hur påverkar film människors uppfattning av verkligheten och vice versa? Enligt Jean Baudrillard har fokus i postmoderniteten förflyttats från produktion till konsumtion. Men det vi i konsumtionssamhället konsumerar är tecken snarare än varor då varor inte längre definieras utifrån sina användningsområden utan utifrån vad de betecknar. Tecknens olika betydelser är delar i ett system som är oändligt vilket gör att människor inte är kapabla att mätta sitt behov av mening. Vad människor söker i sin konsumtion är inte så mycket särskilda objekt som betydelse och mening och sökandet efter mening är alltså oändligt på grund av att olika tecken innehar olika betydelser och meningar i olika situationer. Systemet av varor och tecken styrs av olika koder och i själva läsandet av koden likformas människor efter den. Konsumtion är vidare en struktur, inte något människor gör frivilligt (Baudrillard, 1998). Det har snarare blivit obligatoriskt att konsumera och eftersom det är tecken och mening man konsumerar spelar ideologisk övertygelse mindre roll. Att motsätta sig det kapitalistiska samhället innebär inte att man per automatik upphör att konsumera samtidigt som ett omfamnande av den kapitalistiska ideologin aldrig leder till ett mättat behov av betydelse och mening.

I konsumtionssamhället pågår en simuleringsprocess i vilken objekt som härmar, imiterar och repeterar konsumeras hejdlöst. De är med andra ord objekt som på ett eller annat sätt simulerar verkligheten eller originalet (Baudrillard, 1998). En simulering är en modell av något verkligt utan ursprung, en hyperverklighet. Att låtsas lämnar alltid verklighetsprincipen intakt, den är endast maskerad, medan en simulering hotar skillnaden mellan sant och falskt, det verkliga och det föreställda. Baudrillard illustrerar: en simulant utvecklar en sjukdoms symptom till skillnad från en som låtsas vara sjuk. En simulant kan inte botas eftersom han

varken är sjuk eller frisk (Baudrillard, 1994). En föreställning av något verkligt är alltså, på grund av sin simulerande karaktär, väldigt svår att ifrågasätta. En simulering utvecklar drag som till slut är mer kännetecknande för det verkliga än det verkligas egna drag. I slutändan blir originalets status som original och skillnaden mellan original och kopia irrelevant. Samhället karaktäriseras inte bara av simulerade objekt utan också av simulerade relationer. Till exempel imiterar reklam personliga kommunikationssätt i ett försök att producera en känsla av intimitet där någon sådan inte finns. Vi finner oss själva omgivna av noggrant orkestrerade känslor och personliga relationer (Baudrillard, 1998). Baudrillard menar att den verklighet vi lever i saknar mening i ordets sanna bemärkelse. Motsatsen till invånarna i västvärldens konsumtionssamhälle är människor som till exempel lever i krigsdrabbade områden. Det är de som är starka, inte vi, enligt Baudrillard. Där de befinner sig är det absolut nödvändigt att göra det de gör, att göra det som krävs utan illusioner om utgången eller medlidande med sig själva. Och det är det som innebär att vara verklig, att leva i verkligheten. De lever, vi är döda (Baudrillard, 2002). Det här synsättet kan tyckas lite märkligt men vad Baudrillard säger är inte att människor som lever med krig har det bättre än oss som är mer lyckligt lottade. Vad han menar är att dessa människor lever i en situation som leder till att varje handling blir oerhört viktig och meningsfull, något som invånarna i västvärldens konsumtionssamhälle i sin verklighet aldrig kan känna igen sig i. Mot den här bakgrunden kan vi ställa realism som filmvetenskapligt problem på grund av tron på att film kan förse oss med den mening som verkligheten tycks sakna.

5.1.1 Film som källa till mening

När tillvaron i västvärlden tycks domineras av meningslös konsumtion söker sig dess invånare till andra källor för att finna mening. Ett sätt är att söka sig till olika medier genom vilka myter om verkligheten sprids och filmen är ett sådant medium. Johannes Riis menar att realistisk film syftar till att iscensätta en illusion av något. Det som sker på vita duken händer aldrig på riktigt hur verklighetstroget eller realistiskt det än skildras. Det är en illusion vilket gör att publiken, om filmen har avsedd effekt, reagerar som om den bevittnade en händelse eller handling i verkligheten. Både Riis och Baudrillards resonemang bär på en argumentation som går ut på att vad vi tror är sanna bilder av verkligheten egentligen är perfekta kopior. Istället för att referera till verkligheten så refererar film istället till sig själv och eftersom vi har skaffat oss kunskap om vissa händelser och fenomen enbart genom att konsumera den information som kopiorna av verkligheten förser oss med blir kopiorna mer verkliga än verkligheten själv. Vetskapen om det här, att vi har förlorat kontrollen över vad som är

verkligt eller inte gör att vi förtvivlat vänder oss till nostalgien. Det här gör den historiska filmen, eller den perfekta historiska filmen, betydelsefull. Genom att blicka tillbaka på något som vi helt säkert vet har hänt så försäkras vi oss om att det en gång har funnits en historia då verklighet och falskhet var lätta att skilja åt. Speciellt i historiska filmer som inte bara skildrar saker som har hänt, utan också på ett sätt som vi vill minnas historien på. Kanske förklarar det här också varför *The Passion of the Christ* orsakade så vitt skilda reaktioner. Vissa, de som verkligen tror eller vill tro på sin bibel, uppskattade filmen, medan skeptiker förhöll sig just skeptiska till den. Bibliska epos med efterföljande diskussioner är inget nytt i filmvärlden. Det är dock intressant att se hur en film som *The Passion of the Christ* leder till diskussioner om ämnen som tro, etik och kristna värderingar, diskussioner som traditionellt sett initieras av andra institutioner än filmindustrin. Det här är ett exempel på dels hur myten tar plats på vita duken och hur filmen får fungera som ett slags förmedlare av historien men också på det problematiska med att välja en myt och framställa den som sanning. Tekniken och kunskapen att berätta en historia på ett autentiskt och realistiskt sätt har funnits länge. Det som måhända är det nya i det så kallade postmoderna tillståndet och dess filmer är att referenser till annan film av publiken ses som referenser till verkligheten, vilket alltså skulle möjliggöra en högre grad av autenticitet i en film som *The Passion of the Christ*.

När vi betraktar en historisk film som *Bloody Sunday* ger nostalgien oss en bitter smak. Dels är filmen måhända för vissa en plågsam påminnelse om hemska händelser i det förgångna medan den för andra utgör ett obekvämt uppvaknande. För det flesta känns dock filmen oerhört realistisk på grund av att den inte bara refererar till en verklig händelse utan också gör det på ett sådant övertygande sätt. Genom att använda grepp hämtade från dokumentärfilmsgenren och TV-reportaget signalerar filmen att det var exakt så här som händelserna gick till. Det är så att säga ”precis som att man är med när det händer”. *The Passion of the Christ* vädjar också till vår känsla och erfarenhet av filmisk realism. Men medan den realistiska upplevelsen av *Bloody Sunday* möjliggörs av våra erfarenheter från ickefiktion anspelar *The Passion of the Christ* på våra tidigare erfarenheter av fiktion, närmare bestämt fiktion som den framställs i Hollywoodfilm. Det våld som filmen skildrar hade varit omöjligt att begripa om man inte hade haft en referensram att sätta in det i, och denna referensram hämtas inte från verkligheten som den ser ut på Rapport utan från verkligheten som den ser ut i filmens värld.

5.1.2 Olika strategier i strävan mot realism

Torben Grodal kritiserar det postmodernistiska tankesättet och menar att fenomenet med den ”representationens och det verkligas kris” som postmodernister fokuserar på bäst kan förklaras utifrån emotionella dimensioner av den kognitiva värderingen av vad som är verkligt och realistiskt. Grodal poängterar att en vital komponent i vår erfarenhet av saker och ting är emotionell, det vill säga en känsla om att någonting existerar, är verkligt, och kan fungera som en scen för handling. Det centrala i den här känslan är att vi känner en grundläggande familjaritet i det som representeras. Perioder av plötslig förändring kan orsaka känslor av alienation eller emotionella svårigheter att känna den här grundläggande familjariteten i vår omgivning eller i representationer av omgivningen. Grodal menar att det är därför som postmodernister på sätt och vis inte lever i nuet eller reflekterar över nuet, sett inifrån, utan istället är fast rotade i en konflikt mellan nuet och det förgångna. De befinner sig i en kognitiv och emotionell övergångsperiod och det är på grund av emotionella orsaker som postmodernister som Baudrillard är skeptiska mot realism, intresserar sig för företeelser som metafiction, reflektion och intertextualitet samt känner ett behov av att lyfta fram ”representationers representativitet” i förgrunden. Postmodernister kritiserar ofta universella teorier och så kallade stora narrativ. Grodal, och flera med honom, menar dock att postmodernisters teorier om ovisshet och skepticism också är ett stort narrativ, en historisk berättelse som uttrycker en längtan till en kartesisk värld i vilken en gudomlig princip garanterar länken mellan värld och mänsklig tanke (Grodal, 2002). Grodals poäng är att de postmodernistiska teorierna riskerar att gå över styr. Det finns en verklighet bakom hyperverkligheten och den är möjlig att skildra även om övergångsperioden som han talar om gör det hela mer problematiskt. Det viktiga är att både Baudrillards drastiska dödförklarande av historien och Grodals erkännande av nuet som en övergångsperiod från till exempel en epok till en annan visar på att vi befinner oss i en situation där realism och autenticitet är problematiska begrepp som dels är diskutabla i sig och dels har olika betydelser för olika människor. Problemet är dock inte om det finns en verklighet eller inte, utan snarare svårigheten till att avgöra vad som är verkligt och vad som inte är det och för vem. Ett ytterligare problem, vilket tidigare har nämnts, är att verklighet och realism inte är universellt och häri ligger den postmodernistiska poängen. Vad som är realistiskt och sant för en grupp individer behöver inte symbolisera sanning och verklighet för en annan grupp. Men att därmed dödförklara verkligheten är att gå för långt.

Trots de stora skillnader som finns mellan *The Passion of the Christ* och *Bloody Sunday* är de båda försök till att på sätt och vis iscensätta en illusion med målet att publiken

ska uppleva vad den bevittnar som så autentiskt som möjligt. Den pågående process av intertextualitet som enligt Janet Staiger ständigt pågår när vi ser på film och som äger rum i *The Passion of the Christ* och *Bloody Sunday* äger också rum i *Bamboozled*. Men *Bamboozled* skiljer sig från de båda andra genom att den, istället för att iscensätta en illusion, vill *uppmärksamma* publiken på själva illusionen, och i synnerhet den som TV förser oss med. Istället för att implicit utnyttja publikens erfarenheter från olika texter och medier i ett försök till att återge en verklig händelse försöker *Bamboozled* explicit fästa uppmärksamheten på vad dessa texter och medier egentligen uttrycker genom vad Birger Langkjær kallar perceptuell realism med mediespecifik inriktning; publiken känner igen en företeelse från TV-världen genom specifika paralleller till andra kända fenomen i TV-världen. Då dessa TV-fenomen är satta i ett nytt sammanhang förändras också deras betydelse och publikens uppfattning av verkligheten kan påverkas.

Torben Grodal hävdar att graden av realism i en film styrs av det positiva sambandet mellan representationen av verkligheten (film) och vår uppfattning av verkligheten. Det hela kompliceras ytterligare av människors olika erfarenheter vilka styr deras uppfattning av verkligheten och därmed graden av realism och vad de uppfattar som realistiskt. Människors inställning till judendom, kristendom, IRA, brittiska armén, svarta, MTV, Spike Lee eller Mel Gibson är alla faktorer som spelar in i vår bedömning av en films verklighetsförankring. Torben Grodal menar att verkligheten finns men den verklighet som Grodal menar går att skildra ser olika ut för olika människor, förmodligen på grund av deras kontakt med olika representationer av verkligheten, vilket leder till att medan en film ter sig realistisk för en grupp av människor verkar den inte alls trovärdig för en annan grupp. *The Passion of the Christ*, som har kallats världens genom tiderna mest kontroversiella film, ses på grund av sin strävan att följa de skriftliga källorna, valet att låta skådespelarna tala originalspråk och den ingående skildringen av lidande som en realistisk och välgjord film av vissa. Av andra ses den på grund av sin tydliga indelning i goda och onda karaktärer, där de judiska prästerna är speciellt onda, som en snedvriden och därför orealistisk skildring. Av ytterligare en grupp ses den som alltför påverkad av Hollywood i sitt berättande och i sin visuella form samt alltför fylld av till synes meningslöst våld och fattig på mening och budskap för att kunna vara något annat än ännu en Hollywoodfilm utan betydelse. *Bloody Sunday* kan även den mottas på olika sätt, till exempel beroende på om man är protestant eller katolik, unionist eller republikan, britt eller irländare. Men då *Passion of the Christ* behandlar en nästan tvåtusen år gammal händelse handlar *Bloody Sunday* om en händelse som ägde rum för några decennier sedan, vilket möjliggör en starkare känsla av autenticitet och minskar risken för kontroverser och

konflikter rörande filmens strävan att följa det källmaterial som finns att tillgå. Det finns en verklighet och den är möjlig att skildra, problemet är bara att då verkligheten ligger för långt bort försvåras möjligheterna till att skildra den.

5.1.3 Ideologisk reproduktion eller ifrågasättande

Bamboozled behandlar inte en verklig händelse men en verklig företeelse, nämligen rasism. Genom att, som Baudrillard beskriver, verkligheten har kopierats så pass många gånger att kopian inte längre refererar till något annat än sig själv så har den rasistiska bilden av svarta i amerikansk television blivit accepterad som den gällande normen. Men, som Grodal optimistiskt hävdar, det finns en verklighet och det är mot den verkligheten som *Bamboozled* vill att vi riktar våra blickar. Grodals resonemang är dock inte problemfritt. Visserligen argumenterar han på ett bra sätt för att verkligheten går att skildra men samtidigt har Baudrillard en mycket viktig poäng i sin teori om simulation. *The Passion of the Christ* och *Bloody Sunday* skildrar visserligen verkliga händelser men de gör det genom att referera till medier snarare än till verkligheten.

Vi bär alla på en ideologi, enligt Janet Staiger, och film hjälper till att producera och reproducera ideologi och vi reagerar olika i mötet med filmens ideologi beroende på att vi alla är konstituerade som olika sorters subjekt. Samtidigt lever vi i ett konsumtions-samhälle där vi konsumerar mening och tecken snarare än varor, enligt Baudrillard. I vårt sökande efter mening läser vi olika koder som är delar i ett system och i själva läsandet likformas vi efter systemet. Eftersom tecken har olika betydelser för olika människor i olika situationer blir vårt sökande efter mening oändligt. I *Bamboozled* visar Spike Lee hur vi likformas i vår konsumtion av mening men att betydelsen är olika beroende av till exempel ras eller på grund av sociala orsaker. I de satiriska reklaminslagen för Da Bomb och Timmi Hillnigger visar Lee hur unga svarta förväntas konsumera varor som signalerar en viss mening eller betecknar speciella betydelser. Verklighetens Timmi Hillnigger, Tommy Hilfiger, tillverkar kläder som av olika anledningar är kännetecknande för personer från ”da ghetto” men som samtidigt kan stå för någonting helt annat i ett annat sammanhang. Det viktigaste exemplet på hur vi konsumerar mening och likformas i läsandet av koden är på det vis som Lee i *Bamboozled* visar hur vissa stereotypa svarta attribut reproduceras gång på gång i film och TV tills publiken, inklusive den svarta publiken, är införstådda med betydelsen av vad de ser och att det är verkligheten som representeras. Men, som Staiger poängterar, publiken har ett val. I sitt möte med förtryckande och konformistisk ideologi är människor som subjekt kapabla att göra motstånd. Ideologin, meningen, i det som förmedlas genom film och TV kan visserligen

omfamnas och reproduceras i subjektet men den kan lika gärna skapa en motreaktion, en progressiv, radikal och nytänkande ideologi som inte accepterar det sätt på vilket svarta framställs i film och TV. Baudrillard's konstaterande att vi konsumerar mening snarare än varor är sålunda korrekt, men det finns alltid öppningar för nya tolkningar och möjligheter för nya ideologier att skapas. Film som medium har en enorm kapacitet när det gäller produktion av ideologi, men den erbjuder också utmärkta möjligheter att möta dessa ideologier, progressivt alternativt reaktionärt. *Bamboozled*, och i viss grad, *Bloody Sunday*, är båda exempel på progressiva utmaningar av existerande ideologier, som ifrågasättande av den myt, den historia, den bild av verkligheten, som medier förser oss med. *The Passion of the Christ* å sin sida är snarare ett försök att med realistiska grepp hämtat från mainstream Hollywood få publiken att omfamna en redan existerande och, bland vissa grupper, redan dominerande ideologi. Behovet av konsumtion i form av mening finns hos alla grupper oberoende av ideologisk hemvist. *Bloody Sunday* fyller ett behov av mening hos dem som är kritiska till den brittiska regeringens hanterande av dödsdjutningarna i Derry medan *The Passion of the Christ* fyller ett behov av mening hos dem som anser att Jesus lidande för våra synders skull har glömts bort. *Bamboozled* fyller ett behov av mening hos människor som är kritiska till hur svarta stereotypiseras och exploateras i medier men filmen fyller också en funktion i det att den förser oss med mening som utmanar den dominerande ideologin. Alla är vi i behov av mening, alla konsumerar vi mening och alla påverkas vi på ett eller annat sätt av den mening vi konsumerar. Vad som dessutom är av oerhörd vikt är att dessa filmer inte bara predikar för de redan frälsta utan att de faktiskt också har en förmåga att påverka och förändra människors bild av verkligheten och den dominerande ideologin. Film är ofta en bärare av ideologi men kan också fungera som ett verktyg för att ommöblera den dominerande ideologin.

6 Avslutning

I det inledande avsnittet diskuterades hur Baudrillards teorier om simulering av verkligheten innebär att bilder av verkligheten är väldigt svåra att ifrågasätta. I uppsatsen visas hur det definitivt är möjligt att ifrågasätta den verklighet som realistiska filmer representerar. Det är snarare så att det är väldigt svårt att hävda att man som filmskapare ger en autentisk bild av verkligheten. Vad film egentligen handlar om är att ge en subjektiv version av verkligheten, inte försöka producera en objektiv spegelbild av verkligheten, då verkligheten inte finns i en enda version. Det är något som Norman K. Denzin i sin analys av afroamerikansk film belyser vikten av. Det möjliga i att ifrågasätta autenticiteten i de filmer som har analyserats har också påvisats, även då det positiva sambandet mellan den representerade verkligheten och den upplevda erfarenheten av verkligheten är väldigt starkt, som till exempel i fallet med *Bloody Sunday*. Vidare ges i uppsatsen exempel på hur det i film är möjligt att ifrågasätta andra mediers version av verkligheten och därigenom skapa en ny version. Filmen har på grund av sin position som historiens ställföreträdare och bringare av mening i en tid då just mening har blivit hårdvaluta blivit en viktig källa till kunskapen om vår omvärld. Men på grund av det stora inflytande som filmen därför kan utöva på oss blir det än viktigare att betrakta den med kritiska ögon, även och kanske i synnerhet då den representerar något på ett sådant sätt som överensstämmer med vår egen uppfattning om världen.

I uppsatsens inledning formulerades frågeställningen: vilken betydelse har realistisk film för vår bild av olika fenomen och historiska händelser, för förmedling av ideologi samt hur arbetar filmskapare för att övertyga oss? Genom att exemplifiera med de strategier och tekniker som regissörerna Mel Gibson, Paul Greengrass och Spike Lee använder visas i uppsatsen hur filmskapare, mer eller mindre framgångsrikt, kan arbeta för att övertyga publiken och vinna dess förtroende. Film kan också vara en stark influens på hur människor uppfattar olika händelser och fenomen. Men med hjälp av Janet Staigers resonemang angående att människor är fritt tänkande subjekt med förmåga att göra motstånd och ifrågasätta rådande normer och ideologier visas hur film även kan erbjuda alternativ till de normer och ideologier som den samtidigt kan fungera som bärare av. Analysen av *Bamboozled* är ett exempel på det här.

"What you have to do is enter the fiction of America, enter America as fiction. It is, indeed, on this fictive basis that it dominates the world"

Jean Baudrillard

Filmförteckning

Bamboozled, 40 Acres & A Mule Filmworks, USA, 2000, Producent: John Kilik, Spike Lee, Kisha Imani Cameron, Regi: Spike Lee, Manus: Spike Lee, Foto: Ellen Kuras, Klippning: Samuel D. Pollard, Musik: Terence Blanchard, Rollista: Damon Wayans "Pierre Delacroix/Peerless Dothan", Jada Pinkett Smith "Sloan Hopkins", Savion Glover "Manray/Mantan", Tommy Davidson "Womack/Sleep'n' Eat", Michael Rapaport "Thomas Dunwitty", Thomas Jefferson Byrd "Honeycutt", Paul Mooney "Junebug", Mos Def "Big Blak Africa/Julius Hopkins", Dina Pearlman "Myrna Goldfarb", Gillian Ilana Waters "Verna", M.C. Search "1/16 Blak" m.fl.

Bloody Sunday, Bórd Scannán na hÉireann, Granada Television, Hell's Kitchen Films, Portman Entertainment Group, Storbritannien, Irland, 2002, Producent: Pippa Cross, Arthur Lappin, Don Mullan, Paul Myler, Mark Redhead, Jim Sheridan, Rod Stoneman, Paul Trijbits, Tristan Whalley, Regi: Paul Greengrass, Manus: Paul Greengrass, Foto: Ivan Strasburg, Klippning: Clare Douglas, Musik: Dominic Muldowney, Rollista: James Nesbitt "Ivan Cooper", Tim Pigott-Smith "Generalmajor Ford", Declan Duddy "Gerry Donaghy", Nicholas Farrell "Överste Maclellan", Kathy Kiera Clark "Frances", Mary Moulds "Bernadette Devlin", Mike Edwards "Lomas/soldier 027", Gerard McSorley "Chefskommissarie Lagan", Simon Mann "Överste Wilford" m.fl.

Making of 'Bamboozled', The, New Line Home Video, USA, 2001, Producent: Samuel D. Pollard, Regi: Spike Lee, Samuel D. Pollard, Foto: Dylan Verrechia, Klippning: Tish Giffoni, Medverkande: Budd Schulberg, Clyde Taylor, Jack Newfield, Stanley Crouch, Thomas Jefferson Byrd, Tommy Davidson, Savion Glover, Jada Pinkett Smith, Michael Rapaport, Damon Wayans, Judy Aley, Victor Kempster, Samuel D. Pollard, Ellen Kuras & Spike Lee

Network, MGM, United Artists, USA, 1976, Producent: Fred Caruso, Howard Gottfried, Regi: Sidney Lumet, Manus: Paddy Chayefsky, Foto: Owen Roizman, Klippning: Alan Heim, Musik: Elliot Lawrence, Rollista: Faye Dunaway "Diana Christensen", William Holden "Max Schumacher", Peter Finch "Howard Beal", Robert Duvall "Frank Hackett", Marlene Warfield "Laureen Hobbs", Beatrice Straight "Louise Schumacher", Ned Beatty "Arthur Jensen", Arthur Burghardt "Great Ahmed Khan", Kathy Cronkite "Mary Ann Grifford"

Passion of the Christ, The, Icon Productions, USA, 2004, Producent: Bruce Davey, Mel Gibson, Stephen McEveety, Enzo Sisti, Regi: Mel Gibson, Manus: Benedict Fitzgerald, Mel Gibson, Foto: Caleb Deschanel, Klippning: Steve Mirkovich, John Wright, Musik: John Debney, Gingger Shankar, Shankar, Rollista: James Caviezel "Jesus", Maia Morgenstern "Maria", Hristo Jivkov "Johannes", Francesco De Vito "Petrus", Monica Bellucci "Magdalena", Hristo Shopov "Pontius Pilatus", Claudia Gerini "Claudia", Rosalinda Celentano "Satan", Fabio Sartor "Abenader", Mattia Sbragia "Kajafas", Luca Lionello "Judas Iskariot" m.fl.

Litteraturförteckning

- Baudrillard, Jean, *Consumer Society – Myths and Structures, The*, London:
SAGE, 1998
- Baudrillard, Jean, *Screened Out*, London:
Verso, 2002
- Baudrillard, Jean, *Simulacra and Simulation*, Ann Arbor:
University of Michigan Press, 1994
- Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, Madison:
The University of Wisconsin Press, 1985
- Denzin, Norman K., *Cinematic Society – The Voyeur’s Gaze, The*, London:
SAGE, 1995
- Denzin, Norman K., *Images of Postmodern Society – Social Theory and Contemporary Cinema*, London:
SAGE, 1991
- Denzin, Norman K., *Reading Race*, London:
SAGE, 2002
- Grodal, Torben, “The Experience of Realism in Audiovisual Representation”, *Realism and ‘Reality’ in Film and Media*, s. 67-91, red. Anne Jerslev, Köpenhamn:
Museum Tusulanum Press, 2002
- Gubrium, Jaber F. & James A. Holstein, *New Language of Qualitative Method, The*, New York:
Oxford University Press, 1997
- Izod, John & Richard Kilborn, “The documentary”, *Oxford Guide to Film Studies, The*, s. 426-433, red. John Hill & Pamela Church Gibson, Oxford:
Oxford University Press, 1998
- Jerslev, Anne, “Dogma 95, Lars von Trier’s The Idiots and the ‘Idiot Project’”, *Realism and ‘Reality’ in Film and Media*, s. 41-65, red. Anne Jerslev, Köpenhamn:
Museum Tusulanum Press, 2002
- Langkjær, Birger, “Realism and Danish Cinema”, *Realism and ‘Reality’ in Film and Media*, s. 15-40, red. Anne Jerslev, Köpenhamn:
Museum Tusulanum Press, 2002
- Riis, Johannes, “Is a Realist Film Style Aimed at Providing an Illusion?”, *Realism and ‘Reality’ in Film and Media*, s. 93-115, red. Anne Jerslev, Köpenhamn:
Museum Tusulanum Press, 2002
- Staiger, Janet, *Perverse Spectators – The Practices of Film Reception*, New York:
New York University Press, 2000
- SAOL, *Svenska Akademiens ordlista över svenska språket*, red. Martin Gellerstam, Gjøvik:
AIT Gjøvik AS Norge, 1999

Internetlänkförteckning

www:

1. http://www.mpa.org/FilmRat_Ratings.asp 2006-12-28
2. <http://www.imdb.com/title/tt0335345/usercomments> 2006-12-28
3. <http://www.christianitytoday.com/movies/interviews/melgibson.html> 2006-08-23
4. <http://www.thread.co.nz/article/638> 2006-08-25
5. <http://www.imdb.com/title/tt0280491/trivia> 2006-08-25
6. http://en.wikipedia.org/wiki/Bloody_Sunday_%281972%29 2006-08-25
7. <http://www.imdb.com/title/tt0074958/quotes> 2006-09-01

Bilaga: Dogma 95 regler

1. Filmandet måste ske på plats, inte i studio. Rekvisita får inte läggas till. (Om någon speciell rekvisita är nödvändig för historien måste en plats väljas där rekvisitan står att finna).
2. Ljud får aldrig produceras skiljt från bild eller vice versa. (Musik får inte användas såvida den inte finns där scenen spelas in).
3. Kameran måste vara handhållen. Alla rörelser som kan uppnås med handen är tillåtna. (Filmen får inte äga rum där kameran står; filmandet måste äga rum där filmen äger rum).
4. Filmen måste vara i färg. Speciell ljussättning accepteras inte. (Om det är för lite ljus för att kunna filma måste filmen klippas så att en ensam lampa kan fästas vid kameran).
5. Optiska verk och filter är förbjudna.
6. Filmen får inte innehålla ytlig action. (Mord, vapen, etcetera får inte förekomma).
7. Tidslig och rumslig alienation är förbjuden. (Det vill säga, filmen måste äga rum här och nu).
8. Genrefilmer accepteras inte.
9. Filmens format måste vara Academy 35 mm.
10. Filmens regissör krediteras inte (Jerslev, 2002).