

Lunds universitet

Historiska institutionen

HIS K01

Seminarieledare: Eva Helen Ulvros

Handledare: Ulf Zander

Författare: Elias Torstensson

Vem är rädd för mörkret?

En studie av dödens framställning i amerikanska spelfilmer
mellan 1979 och 2006



Innehåll

INLEDNING.....	2
FRÅGESTÄLLNINGAR.....	3
SYFTE.....	4
KÄLLMATERIAL OCH URVAL.....	5
METOD.....	6
TEORI.....	9
FORSKNINGSLÄGE.....	10
ANALYS.....	13
<i>APOCALYPSE NOW</i> (1979).....	13
DEN NORMALISERADE OCH TRIVIALISERADE DÖDEN.....	13
NÄR SKA NÄSDUKEN FRAM?.....	17
KONTRASTER OCH MÄNNISKANS DUALISM.....	18
<i>ORDINARY PEOPLE</i> (1980).....	20
DÖDEN OCH KÄRNFAMILJEN.....	21
<i>THE THIN RED LINE</i> (1998).....	24
LJUS OCH MÖRKER.....	25
IDENTIFIKATION OCH IDENTITET.....	28
DEN NATURLIGA EGENSKAPEN ATT DÖDA.....	31
DEN TRIVIALA DÖDEN.....	33
<i>THE FOUNTAIN</i> (2006).....	34
OPTIMISTEN.....	35
TVIVLAREN.....	37
CONQUISTADOREN OCH INKVISITORN.....	38
IDENTIFIKATION.....	39
SLUTSATS.....	39
GENREJÄMFÖRELSE.....	39
TIDSMÄSSIG JÄMFÖRELSE.....	43
KÄLLMATERIAL.....	46
LITTERATUR.....	46

Inledning

Death is a disease, it's like any other. And there's a cure. A cure – and I will find it.

Döden är inte oundviklig. Den kan botas, lämnas bakom en och glömmas. Detta är Tom Creo (Hugh Jackman) syn på döden i filmen *The Fountain* (2006). Hans fru har nyligen förlorat kampen mot cancer och detta beror enligt honom på hans oförmåga att hitta ett botemedel i tid.

Toms fru, Izzi Creo (Rachel Weisz), låter i filmen sina värderingar vila på en motsatt sida av samma spektrum; hon ser på döden som en form av skapelse och en början på något nytt.

Tom förklarar krig mot döden – Izzi väljer att omfamna den.

Makens syn på döden kan, för en ”rationell” individ, uppfattas som en naturlig motreaktion på hans djupa sorg och den bittra insikten att han faktiskt har lämnats kvar i livet ensam. Hans dödssyn kan reduceras till ett uttryck av rädsla, förnekelse och en envis vägran att vika sig inför en definitiv sanning. Fruns syn på döden kan även den tolkas som en naturlig reaktion i förhållande till den situation hon befinner sig i. Izzi står vid dödens tröskel men lyckas, i kontrast till sin sörjande make, finna en acceptans och låter istället en spirituellt optimism kanta hennes sista tid i livet.

Den amerikanske soldaten Bell (Ben Chaplin) befinner sig i filmen *The Thin Red Line* (*Den tunna röda linjen*, 1998) på en militärbåt under andra världskriget. Bell är minuter ifrån en landstigning på en ö i Stilla havet där döden lurar i form av japanska soldater. Till skillnad från de andra amerikanska soldaterna på båten räds dock menige Bell inte den annalkande döden, utan låter istället kärleken till sin fru stärka och lugna honom inför det som komma skall:

Why should I be afraid to die? I belong to you. If I go first, I'll wait for you there. On the other side of the dark waters. Be with me now.

Menige Bell delar det lugn som genomsyrar Izzi Creos karaktär i *The Fountain*. Båda befinner sig i dödens närhet, men lyckas ändå, hellre än att ta avstånd från och förneka den, omfamna den. Här kan man alltså se en likhet i inställningen till döden hos två karaktärer som befinner sig i två helt olika situationer, i två filmer producerade vid olika tidpunkter. Detta kan även vara en inställning som inte bara delas av filmernas karaktärer, utan även av filmens åskådare.

Frågeställningar

Döden är något som vi alla kan relatera till i det avseendet att vi alla kommer att möta den. Syftet med denna undersökning ligger i att analysera hur döden har framställts på film och hur åskådare som en konsekvens av detta har manats till att relatera till, identifiera sig med och förhålla sig till detta.

Varje enskild film bär på ett individuellt avtryck. Detta avtryck är ofta ett resultat av filmmakares speglingar av rådande värderingar i samhället. Om man väljer att se på filmer på det här sättet blir konsekvensen att filmerna framstår som lika verkliga som den, aningen mer handfasta och konkreta, verklighet vi befinner oss i just nu. Filmerna motsvarar en verklighet som skapas och formas ur ett samtida, mentalt ramverk och kan på så sätt figurera som historiska källor, ur vilka man kan vinna kunskap om hur människor uppfattade och tolkade tiden de levde i samt hur de tänkte och resonerade kring olika fenomen. Det specifika fenomen som jag har valt att titta på närmare i denna undersökning är döden.

1. Hur framställs döden i amerikanska filmer från olika genrer och tidsperioder?
2. Vilka förändringar har skett vad gäller framställningen av döden i filmer över tid?
3. Vad säger framställningen av döden i dessa filmer om hur åskådaren förväntas förhålla sig till och relatera till detta ur ett identitets- och identifikationsperspektiv?
4. Hur har förhållandet mellan avsändare (filmskapare) och mottagare (åskådare, recensenter) sett ut vad gäller döden på film? Med andra ord, hur har döden paketerats och presenterats av filmskaparna?

Syfte

Syftet med detta arbete att undersöka skildringen av döden i amerikansk film vid olika tidpunkter under de senaste årtiondena. Genom att analysera filmer som på ett eller annat sätt har döden som tema kan man inte bara skapa sig en uppfattning om hur de samtida uppfattningarna kring döden såg ut, utan även undersöka de förändringar som har skett under tid samt försöka kartlägga de intentioner som filmskaparna (avsändarna) kan ha haft i sin framställning av döden. Den franske historikern Michel Vovelle menar att döden i sig är ett oföränderligt fenomen, men att det finns en dynamik vad gäller hur människors inställning till den ser ut, precis som det finns en dynamik kring hur människor dör rent praktiskt. Han hävdar även att uppfattningar och föreställningar om döden är något som vanligtvis förändras väldigt långsamt, och att det därför inte bör undersökas inom en kort historisk tidsram.¹ Jag anser dock tidsramen som jag har valt (1979–2006) är tillräckligt lång för att en förändringsprocess i uppfattningar och föreställningar ska vara möjlig att se. Viktigt att påpeka är även att en undersökning av likheter och skillnader inte är det enda som jag kommer att fokusera på. Jag har även avsikten att titta på både filmskaparnas intentioner samt hur döden har presenterats i de valda filmerna och utifrån detta försöka kartlägga hur åskådarna förväntas förhålla sig till detta ur ett identitets- och identifikationsperspektiv.² Anja Hirdman nämner hur Vladimir Jankelevitch beskrev döden som ”människans största och mest grundläggande rädsla: allt vi gör, gör vi för att undvika döden”.³ Jag anser att det är av stor relevans att utföra en historisk analys och tolkning av hur människans största rädsla har paketeras och presenteras för filmåskådare. Vilka olika typer av död kan man finna i amerikansk film? Lindas döden i filmerna in i silke för att trösta mottagarna och underlätta deras potentiella rädsla och dödsångest eller bidrar framställningen av döden på film till att människors rädsla bibehålls eller rentav förstärks?⁴

Bortsett från det rent kommersiella syftet som filmproduktion har skapas filmer för att väcka känslor och skapa intryck hos åskådarna. Detta sker när åskådaren identifierar sig med aktörer eller fenomen inom filmen och därav skapar samband mellan filmens verklighet och den egna verkligheten som denne lever i. Dessa referenser skiljer sig från åskådare till åskådare då allas identiteter är individuella. Konsekvensen av denna individualitet bland åskådarna blir att

¹ Åhrén Snickare, Eva, *Döden, kroppen och moderniteten*, Carlsson Bokförlag, Stockholm, 2002, s. 13-14.

² Zander, Ulf, *Clio på bio - Om amerikansk film, historia och identitet*, Historiska Media, Lund, 2006, s. 26.

³ Hirdman, Anja, "Förord", Hirdman, Anja (red.), *Döden i medierna – Våld, tröst, fascination*, ScandBook AB, Falun, 2012. s. 11.

⁴ Hirdman, Anja, "Efterord", Hirdman, Anja (red.), *Döden i medierna – Våld, tröst, fascination*, ScandBook AB, Falun, 2012. s. 215.

mottagandet av varje enskild film blir annorlunda från person till person.⁵ Filmer har även visat sig vara fruktbara ur ett identitetsperspektiv i den bemärkelsen att de ”tillhandahåller bränsle för bland annat tankar om moraliska riktlinjer, livsideal och den egna personligheten”.⁶

Syftet med denna undersökning är även att bidra med ny forskning inom filmanalytisk historievetenskap och att fylla en lucka i forskningen. Lars Gustaf Andersson och Erik Hedling nämner att det är väldigt problematiskt att utifrån en filmanalys visa upp en total bild eller en definitiv tolkning. Detta är inte något som jag strävar efter vad gäller denna undersökning. Det optimala och mest önskvärda är istället att, utifrån de analyser som utförs, kunna nå fram till ny kunskap.⁷ Det finns en hel del forskning som rör ämnet döden rent generellt, men enligt min vetskap finns det inte så mycket forskning vad gäller just dödens framställning på film.

Källmaterial och urval

Jag valt att arbeta med fyra stycken amerikanska filmer från två specifika filmgenrer. Genrerna jag kommer att arbeta kring är **drama** och **krigsfilm**. Tidsmässigt så har jag valt att göra följande två nedslag:

- det sena 1970-talet/tidiga 1980-talet
- det sena 1990-talet/2000-talet

Jag har valt ut två filmer, ett drama och en krigsfilm, per tidsperiod, vilket innebär att jag totalt kommer att analysera fyra stycken filmer varav två är dramer och två är krigsfilmer. Filmerna jag har valt att analysera listas nedan i kronologisk ordning:

Apocalypse now (1979, krigsfilm, Francis Ford Coppola)

Ordinary People (*En familj som andra*, 1980, drama, Robert Redford)

⁵ Dahl, Steven, *Folkmord som film – Gymnasieelevers möten med Hotel Rwanda – en receptionsstudie*, Forskarskolan i historia och historiedidaktik, Lund & Malmö, 2013, s. 249.

⁶ Dahl, Steven, *Folkmord som film – Gymnasieelevers möten med Hotel Rwanda – en receptionsstudie*, s. 249.

⁷ Andersson, Lars Gustaf & Hedling, Erik, *Filmanalys – en introduktion*, Studentlitteratur, Lund, 1999, s. 10.

The Thin Red Line (1998, krigsfilm, Terrence Malick)

The Fountain (2006, drama, Darren Aronofsky)

Min avsikt med denna undersökning är inte att skapa en övergripande och komplett bild vad gäller framställningen av döden på film, utan jag kommer istället att koncentrera mig på vissa specifika aspekter. Jag har avsiktligt begränsat mig själv till användningen av amerikansk film då enskilda nationer kan ses som en manifestation av föreställda gemenskaper.⁸ Hade jag inkluderat filmer från andra nationer hade det funnits en risk att de hade gett uttryck för en syn på döden som inte är jämförbar med den som återges i amerikanska filmer. Jag har även valt att avgränsa mig genom att endast använda mig av två specifika filmgenrer samt två tidsmässiga nedslag. Dessa avgränsningar har gjorts för att visa på intressanta kontraster vad gäller hur förändringar av samhällsliga attityder i vissa fall tenderar att skilja sig från en filmgenre till en annan.⁹ Tanken är att med dessa ovan nämnda avgränsningar utföra en tidsmässig såväl som genremässig jämförelse av dödens framställning i amerikansk film.

Metod

Det finns inga enhetliga eller universella modeller för hur filmanalyser ska bedrivas då villkoren kring individuella analyser är väldigt skiftande, men trots detta bör man göra en lista över de överväganden och moment som mer eller mindre är oundvikliga när man analyserar en film.¹⁰ Detta är moment som jag mer eller mindre har valt att anpassa mitt tillvägagångssätt efter. Det första momentet består av att ringa in och precisera vilken kunskap man som filmanalytiker är ute efter. Det följande momentet består av en noggrann observation och undersökning av filmen/filmerna i fråga. Det tredje momentet handlar om att sortera iakttagelserna för att komma åt vad i filmen/filmerna som är av relevans och vikt för undersökningen i fråga. Det fjärde och slutliga momentet består av en framställning, i detta fall, en skriftlig sådan, av analysen.¹¹

⁸ Zander, Ulf, "Läroböcker i sten", Karlsson, Klas-Göran & Zander, Ulf (red.), *Historien är nu – en introduktion till historiedidaktiken*, Studentlitteratur, Lund, 2004, s. 104.

⁹ Zander, Ulf, "Det förflutna på vita duken", Karlsson, Klas-Göran & Zander, Ulf (red.), *Historien är nu – en introduktion till historiedidaktiken*, s. 138.

¹⁰ Andersson, Lars Gustaf & Hedling, Erik, *Filmanalys – en introduktion*, s. 7.

¹¹ Andersson, Lars Gustaf & Hedling, Erik, *Filmanalys – en introduction*, s. 7-8.

I min undersökning kommer jag att utgå ifrån en kvalitativ metod i form av analyser av fyra stycken amerikanska spelfilmer producerade mellan 1979 och 2006. Jag har enbart valt filmer från drama- respektive krigs-genren för att möjliggöra en jämförande genre- och tidsmässig undersökning. Jag kommer att använda mig av en filmanalytisk metod och jag kommer även att strukturera mina undersökningar i en komparativ form då jag kommer att studera skillnader och likheter vad gäller framställningen av döden i de valda filmerna.

I min analys kommer jag att titta på flera olika aspekter av hur döden hanteras och presenteras i de filmer som jag har valt att arbeta med. Jag kommer delvis att analysera hur karaktärerna formulerar sig när de talar om döden eller dödsrelaterade ämnen. Jag avser att tolka de avsikter som filmskaparna har haft. Jag vill alltså genom min undersökning av avsändare och mottagare försöka spåra de intentioner som filmskaparna kan ha haft i sin framställning och presentation av döden. Vad gäller avsändare kommer jag att använda mig av intervjuer med regissörerna ifråga. Värt att nämna är att jag i min undersökning inte har avsikten att nå alla mottagare utan kommer istället att begränsa mig till användandet av recensioner.

Det finns en viss problematik i att försöka ringa in avsikter och ”den djupare meningen” bakom filmer, eller i detta fall, beståndsdelar av filmer. Will Wright hävdar att mening är något som ”existerar i relation mellan saker i världen och en person eller mellan grupper av människor. Mening kan inte observeras; den kan endast tolkas”.¹² Vare sig om man som forskare framgångsrikt finner belegg för de intentioner som filmmakarna kan ha haft eller inte kommer det alltid att finnas en risk för övertolkningar i analysen.¹³

En annan problematik med att använda filmer som källa ligger i att använda dessa som tillförlitliga källor för hur det egentligen var eller för att utvinna obestridliga historiska fakta. Då filmer i grund och botten är en konstruktion blir detta komplicerat då det på många sätt inte låter sig förenas med historievetenskapens klassiska källkritik.¹⁴ Det kan med andra ord bli svårt att genom en filmanalys utvinna fakta som man i sin tur kan legitimera som sanning.¹⁵ Dock har utvinningen av historiska sanningar heller inte varit någon målsättning inom modern filmhistorisk forskning. Det är heller inte något som jag är ute efter att utvinna ur mina filmanalyser. Jag har istället avsikten att observera och analysera hur döden presenteras och framställs i de individuella filmerna, och i slutändan så kommer det i mitt fall

¹² Wright, Will, *Sixguns and Society. A Structural Study of the Western*, Berkeley, Los Angeles & London 1977, s. 196.

¹³ Zander, Ulf, *Clio på bio – Om amerikansk film, historia och identitet*, s. 39.

¹⁴ Gustafsson, Tommy, ”Filmen som historisk källa – Historiografi, pluralism och representativitet”, *Historisk tidskrift*, 2006:4, s. 474-475.

¹⁵ Gustafsson, Tommy, ”Filmen som historisk källa – Historiografi, pluralism och representativitet”, s. 478.

handla mer om en tolkning av samtida föreställningar och mentaliteter än ett utvinnande av historisk fakta. Jag kommer därför, som Tommy Gustafsson nämner, att behandla filmerna som historiska källor innehållandes avtryck för tidsbundna uppfattningar och idéer.¹⁶

Något som är av relevans vad gäller filmanalys i förhållande till teorier är den krock som uppstår mellan den klassiska källkritiken och alternativa källor såsom film. Krocken uppstår som en konsekvens av att de existerande teorierna och metoderna på många sätt inte är anpassningsbara till film då de i grund och botten är skapade för att analysera ord och inte bilder.¹⁷ När man arbetar med nyare och mer alternativa källor så krävs det dock att man ställer nya typer av frågor som kan anpassas till dessa källor. Exempel på dessa typer av nya frågor är frågor som kretsar kring människors föreställningar.¹⁸

Men varför ska man egentligen använda sig av filmer som historiska källor? Jag anser att film inte bara är något som kan vara fruktbart att analysera i förhållande till faktorer som kön, klass, etnicitet och generation¹⁹, utan att det även kan fungera som en förmedlare av värderingar och händelser som vi alla kan relatera till. *Ordinary People* och *The Fountain* kan till exempel vara fruktbara då de kretsar kring högst vardagliga händelser i form av dödsfall av familjemedlemmar samt hanterandet av den sorg som följer. I *Ordinary People* kan man även undersöka vad som händer när döden sliter sönder och skapar sprickor i den annars starka och trygga kärnfamiljen. Denna vardagliga död kan sättas i kontrast till den död som förekommer i de två valda krigsfilmerna. Dessa krigsfilmer har även ett värde och en relevans som historiska källor i det avseendet att de redan från början sätter in både aktörer och åskådare i ett historiskt sammanhang. I de enskilda krigsfilmerna finns även där kontraster i hur döden framställs och målas upp, vilket är det som jag i min undersökning har avsikten att undersöka och kartlägga. En annan anledning till varför jag anser att man ska använda sig av filmer som källor är att filmer i grund och botten är känslomedium som, bortsett ifrån ett syfte som har med ren ekonomisk vinning att göra, produceras med avsikterna att väcka känslor hos åskådaren som kan knytas till dennes identitet och individualitet. Dessa intryck och känslor kan möjliggöra det för åskådarna att dra paralleller mellan filmerna och det riktiga livet.²⁰ Dessa paralleller som dras vid åskådarens mottagande av filmen i fråga är, som tidigare har nämnts, högst individuella och skiljer sig från åskådare till åskådare.

¹⁶ Gustafsson, Tommy, "Filmen som historisk källa – Historiografi, pluralism och representativitet", s. 480.

¹⁷ Gustafsson, Tommy, "Filmen som historisk källa – Historiografi, pluralism och representativitet", s. 479.

¹⁸ Gustafsson, Tommy, "Filmen som historisk källa – Historiografi, pluralism och representativitet", s. 479.

¹⁹ Gustafsson, Tommy, "Filmen som historisk källa – Historiografi, pluralism och representativitet", s. 474.

²⁰ Dahl, Steven, *Folkmord som film – Gymnasieelevers möten med Hotel Rwanda – en receptionsstudie*, s. 249.

Jag har således för avsikt att behandla filmerna och dess innehåll som ett historiskt avtryck som speglar de rådande uppfattningar och idéer som fanns i samhället när de enskilda filmerna producerades.²¹ I just detta fall kommer det att handla om uppfattningar och föreställningar kring döden och hur dessa i sin tur manifesteras i de utvalda filmerna. I min analys kommer jag att utgå från nyckelscener i filmerna som är av relevans i förhållande till mina frågeställningar. Jag har alltså inte avsikten att skapa en komplett bild av filmerna, utan kommer istället att fokusera på de delar som är fruktbara för min undersökning.

Teori

I min undersökning kommer jag att använda mig av ett teoretiskt ramverk i vilket huvudbegreppen kommer att vara *identitet*, *identifikation* samt *avsändare* och *mottagare*. Ulf Zander menar att identitet är ett nödvändigt begrepp när man studerar individer och kollektiv och att man kan dra paralleller mellan identitet och människans överlevnadsstrategi. ”Den som inte har någon identitet eller förlorar sin identitet riskerar att upphöra att existera – en insikt som bidrar till att förklara varför en specifik identitet anses vara värd att kämpa och till och med dö för”.²² Han menar att historiekulturers centrala beståndsdelar utgör ramarna för att skapa historiskt baserade identiteter. Dessa identiteter skapas i en kedjeprocess bestående av avsändare, förmedlare och mottagare.²³ Med detta i åtanke kommer jag i min undersökning att använda mig av begrepp som avsändare (filmskapare) och mottagare (åskådare, recensenter) i min strävan efter att bilda mig en uppfattning om de olika former som döden har tillåtits ta på film under olika tidsperioder. För att skilja på begreppen identitet och identifikation kan det nämnas att det förstnämnda existerar i ett klassamhälle, medan detta inte alls behöver vara en förutsättning för det sistnämnda. Klassmedvetandet (identitet) kan beskrivas som ett resultat av de attityder och trosuppfattningar som binder ihop en grupp människor till en klass. En klass som i sin tur förenas av en särskild livsstil. Klassmedvetenheten (identifikation) är, till skillnad från detta, något som innefattar gruppens uppfattningar och föreställningar om klassidentiteter. Denna medvetenhet kan leda till ”en revolutionär medvetenhet och ett agerande som syftar till förändring av det rådande

²¹ Gustafsson, Tommy, ”Filmen som historisk källa – Historiografi, pluralism och representativitet”, s. 480.

²² Zander, Ulf, ”Historia och identitetsbildning”, Karlegård, Christer & Karlsson, Klas-Göran (red.), *Historiedidaktik*, Studentlitteratur, Lund, 1997, s. 82-83.

²³ Zander, Ulf, *Clio på bio – Om amerikansk film, historia och identitet*, s. 26.

tillståndet”.²⁴ Människor kan dessutom vara bärare av flera identiteter samtidigt.

Identifikation kan beskrivas som själva aktiverandet av dessa identiteter, något som kan resultera i en politisk innebörd för enskilda människor inom en grupp.²⁵

Zander nämner hur identifikation är det aktiva medvetandegörandet, bearbetandet eller skapandet av identiteter. Denna aktiva process är något som även tillämpas när man tittar på en film och kretsar då kring åskådarens förhållningssätt till filmens karaktärer i form av sympati och antipati. Detta är något som utgör grunden för det känslomässiga engagemang man som åskådare känner när man tar del av innehållet i en film.²⁶ I just denna undersökning kommer dock resonemang kring åskådarens förhållningssätt till den i filmen, framställda formen av döden att prioriteras framför åskådarens förhållningssätt till filmernas karaktärer. Men då även filmkaraktärernas förhållningssätt till den framställda formen av döden kommer att resoneras kring, och karaktärerna i sig representerar bärare av de uppfattningar och föreställningar som rådde i samhället när filmerna i fråga producerades, så antar jag att man i många avseenden kan se filmernas karaktärer och de samtida åskådarna/mottagarna som spegelbilder av varandra.

Den i film traditionella och vanligtvis förekommande uppdelningen i ”vi” mot ”dem” möjliggör för åskådaren att hitta länkar som leder till förbindelser till större sammanhang. Dessa sammanhang kan kretsa kring allt från familjen, nationen alternativt sammanhang av mer överstatlig natur. Denna uppdelning i form av ”vi” mot ”dem” ger människan en bättre förståelse för både sig själv såväl som dennes plats i världen. Den bidrar även med att skapa bilder av ”de andra”, det vill säga de människor som befinner sig utanför ”vi”-sfären.²⁷

Forskningsläge

Döden i medier är, som sagt, ett relativt outforskat område. Den enda litteratur som kommer riktigt nära mitt specifika undersökningsområde är *Döden i medierna*, en antologi sammanställd av Anja Hirdman. I denna bok skriver Hirdman om hur döden i det offentliga på många sätt har gått från att vara en alldaglighet till något som numera är nedtystat, bannlyst

²⁴ Zander, Ulf, ”Historia och identitetsbildning”, Karlegård, Christer & Karlsson, Klas-Göran (red.), *Historiedidaktik*, s.84.

²⁵ Zander, Ulf, ”Historia och identitetsbildning”, Karlegård, Christer & Karlsson, Klas-Göran (red.), *Historiedidaktik*, s.85.

²⁶ Zander, Ulf, *Clio på bio – Om amerikansk film, historia och identitet*, s. 26

²⁷ Zander, Ulf, *Clio på bio – om amerikansk film, historia och identitet*, s. 27.

och tabubelagt. Istället har döden börjat ta mer och mer plats inom medierna, som nu har blivit det nya rum i vilket döden nu härbärgeras och stängs in i allt större omfattning. Som exempel nämner Hirdman specifikt amerikansk fiktion i tv där antalet synliga döda har ökat med över etthundra procent sedan 1980-talet.²⁸

Döden i medierna är en bok som jag inte enbart har avsikten att använda mig av i min analys på grund av att den kretsar kring döden i medier, utan även för att Hirdman har sammanställt uppfattningar kring de olika typer av död som uppvisas i media, vilket är något som i sin struktur ligger väldigt nära det jag har för avsikt att göra i denna undersökning. Hirdman skriver i denna antologi om den triviala och betydelselösa döden som ofta figurerar inom deckargenren. Hon menar på att döden i serier som till exempel *Morden i Midsomer* tenderar att framställas som oviktig och på många sätt underordnad det ständigt pågående livet.²⁹ I samma antologi resonerar Astrid Söderbergh Widding kring dödens roll i krigsfilmer och diskuterar i detta kapitel filmer som, bland andra, *All Quiet on the Western Front* (*På västfronten intet nytt*, 1930), *Paths of Glory* (*Ärans väg*, 1957), *Hiroshima Mon Amour* (*Hiroshima – min älskade* (1959), *The Deer Hunter* (1978), *Platoon* (*Plutonen*, 1986) samt *Apocalypse Now* (1979), varav den sistnämnda är av stor relevans även för min undersökning. Söderbergh Widding nämner hur denna film väldigt realistiskt framställer Vietnamkriget som ett ändlöst krig kantat av ett gränslöst dödande. Hon menar att filmen skildrar den mekanism som på många sätt var anledningen och roten till allt detta dödande: föreställningen om att vietnameserna var fienden och att dessa var tvungna att utrotas till varje pris. Filmen visar alltså på hur döden i Vietnamkriget fungerade som ett självändamål och inte som ett medel.³⁰ I ett annat kapitel i samma bok skriver Eva Kingsepp om döden som en representation av det okända. Hon nämner hur ”döden utgör det enda som vi kan vara riktigt säkra på i våra liv, och samtidigt är den höljdd i dunkel”.³¹

En annan typ av död som nämns i Anja Hirdmans antologi är den önskade, efterlängtrade och i många fall självförvållade döden. Här kontrasteras synen på döden som något man strävar efter att undvika genom att istället vara ett mål som man medvetet strävar efter att nå. Michael Westerlund skriver främst om webbsidor på internet där tankar, bekännelser och resonemang

²⁸ Hirdman, Anja, ”Förord”, Hirdman, Anja (red.), *Döden i medierna – Våld, tröst, fascination*, s. 9-11.

²⁹ Hirdman, Anja, ”Den triviala döden”, Hirdman, Anja (red.), *Döden i medierna – Våld, tröst, fascination*, s. 77.

³⁰ Söderbergh Widding, Astrid, ”Döden i vitögat. Kriget genom kameran”, Hirdman, Anja (red.), *Döden i medierna – Våld, tröst, fascination*, s. 57-61

³¹ Kingsepp, Eva, ”Medier i medier. Det okända och döden som ett annat sätt att vara”, Hirdman, Anja (red.), *Döden i medierna – Våld, tröst, fascination*, s. 131.

kring självmord ventileras av individer.³² Självmord i förhållande till film är inget som han nämner. Jag menar dock att jag har möjligheten att göra vissa fruktbara anknytningar till denna text i min filmanalys, allra främst vad gäller *Ordinary People*, i vilken en av huvudkaraktärerna har försökt att ta livet av sig.

I Tomas Axelsons och Ola Sigurdsons antologi *Film och religion* skriver Astrid Söderbergh Widding om jordens undergång på film, något som man på många sätt kan se som döden ur ett mer kollektivt och omfattande perspektiv. Hon resonerar bland annat om hur, med huvudexempel från filmen *Last Night* (1998), människor på film agerar i besittandet av vetenskapen om att döden är snar och oundviklig.³³

Eva Åhren Snickare har gjort en studie som kretsar kring hur människan i historien har förhållit sig till sina döda medmänniskors kvarlevor. I *Döden, kroppen och moderniteten* anknyter hon till den brittiske sociologen Tony Walter, som urskiljer tre idealtypiska förhållningssätt till döden som alla samexisterar i vår samtida kultur. Det första förhållningssättet är det *traditionella*, där döden manifesterar sig arketypiskt genom infektionssjukdomar och att den ofta drabbar barn och unga. Detta förhållningssätt speglar döden som ständigt närvarande och därför blir det väldigt förekommande att man bevittnar andras död. Inom det traditionella förhållningssättet har Gud och traditionen auktoritet över döden, och dödens mening är här given utifrån religionen.

Det andra förhållningssättet till döden är det *moderna*. Den moderna döden sker, till skillnad från den traditionella, långsamt och konkretiseras genom sjukdomar som cancer samt hjärt- och kärlsjukdomar. Livslängden är här längre än i det traditionella förhållningssättet och det är här inte lika vanligt förekommande att bevittna andras död. Döden sker oftast på sjukhus och auktoriteten läggs här hos den manliga läkaren som besitter den medicinska expertisen. Dödens mening har här upplösts och befinner sig utanför den religiösa sfären.

Det tredje och sista förhållningssättet är det *postmoderna* där döden manifesteras genom en utdragen process i form av sjukdomar som cancer och AIDS. Det är mer förekommande att på nära håll följa andra människors döende, men inte lika vanligt att närvara vid själva dödsögonblicket. Auktoriteten ligger hos jaget med hjälp och vägledning från professionella, ofta kvinnliga, rådgivare i form av psykologer, psykoterapeuter och kuratorer. Meningen med

³² Westerlund, Michael, "Att önska dö – Samtal om självmord på internet", Hirdman, Anja (red.), *Döden i medierna – Våld, tröst, fascination*, ScandBook AB, Falun, 2012, s. 159.

³³ Söderbergh Widding, Astrid, "Tiden är kort", Axelson, Tomas & Sigurdson, Ola (red.), *Film och religion – livstolkning på vita duken*, Bokförlaget Cordia, Örebro, 2005, s. 205.

döden formas i en samtalsprocess där religion tilldelas en roll i form av individens personliga andlighet.³⁴

Analys

Apocalypse Now (1979)

Apocalypse Now är en krigsfilm, regisserad av Francis Ford Coppola, som hade premiär 1979. Den utspelar sig under Vietnamkriget och kretsar kring kapten Ben Willard (Martin Sheen) och dennes uppdrag att tillsammans med en handfull soldater ta sig upp längs med floden Nung i en patrullbåt för att lokalisera och döda överste Walter E. Kurtz (Marlon Brando), en amerikansk soldat som förmodas ha blivit galen och nu gömmer sig i djungeln tillsammans med en armé av infödda soldater. Filmen är väldigt mörk, illavarslande och olycksbådande och är främst en historia kring karaktärer och aktörer än en studie av Vietnamkriget i sig. Värt att nämna är att jag i min undersökning har använt mig av *Apocalypse Now Redux*, vilket är en förlängd utgåva av filmen som kom ut 2001. Som en konsekvens av detta kommer jag i min analys att använda mig av vissa scener som inte fanns med i originalfilmen från 1979.

Den normaliserade och trivialiserade döden

How many people had I already killed? There were those six that I knew about for sure, close enough to blow their last breath in my face. But this time it was an American...and an officer. That wasn't supposed to make any difference to me...but it did.

Tidigt i *Apocalypse Now* får man som åskådare ta del av en mentalitet kring döden i krig som normaliserad och trivialiserad. Ben Willard har precis blivit tilldelad uppdraget att lokalisera och döda överste Kurtz. Han vet inte hur många han har dödat i kriget och i sammanhanget är döden vardagsmat: "Charging a man with murder in this place was like handing out speeding tickets at the Indy 500". Döden är således normaliserad och trivialiserad när den verkar inom

³⁴ Åhrén Snickare, Eva, *Döden, kroppen och moderniteten*, s.11-12.

ramarna för det som anses vara ”rätt” i kriget. Men situationen ovan, då Willard får i uppdrag att döda en av ”sina egna”, tillhör inte det ”normala”. Att döda är inte i sig ett problem, men det är moraliskt betänkligt att ha ihjäl en av ”de egna”. Astrid Söderbergh Widding menar att berättelsen i *Apocalypse Now* kan tolkas som en metafor för hela Vietnamkrigets epok och att filmen fungerar som en spegelbild av det besinningslösa och successivt urartade dödande som kriget i verkligheten innehöll. Denna utveckling resulterade i en förlust av kontroll för amerikanerna och ledde till slut även till en förlust av hela kriget. Söderbergh Widding anser även att filmen agerar som en skildring av hur döden i Vietnamkriget till slut blev ett självändamål istället för att vara ett krigets medel.³⁵ Väljer man att tolka filmen på detta sätt kan filmen i dess helhet ses som en kritik av amerikanernas deltagande i Vietnamkriget. Detta dödens urartande och förlorandet av den kontroll som reglerade vad som egentligen var det riktiga syftet med kriget rör sig som en röd tråd genom hela filmen där man som åskådare gång på gång vägleds från en absurd plats fylld av absurda händelser till en annan. Tidigt i filmen sammanfattar Ben Willard kriget med orden ”Insanity and murder”. Ett annat konkret exempel på hur filmen inramas av absurditeter och på många sätt framställer kriget som en urspårad fars är när Willard och hans besättning träffar överstelöjtnant Kilgore (Robert Duvall) som med helikopter ska transportera gruppen och dess båt till en säker punkt på floden. Kilgore har inga invändningar mot detta då han ser detta som ett optimalt tillfälle att surfa de exemplariska vågor som just denna punkt på floden har att erbjuda. Detta är något som han vill göra trots det faktum att denna flodpunkt befinner sig precis bredvid en by i ett område som soldaterna refererar till som ”hairy”, det vill säga ett område där det finns gott om vietnamesiska soldater. Vad som följer är en klassisk scen där amerikanska helikoptrar stormar in över den ovan nämnda byn och dödar såväl vietnamesiska soldater som oskyldiga kvinnor och barn. Detta sker till tonerna av ett känt musikstycke av kompositören Richard Wagner – ett stycke som spelas genom helikoptrarnas högtalarsystem under instormningen, av den enkla anledningen att det, enligt Kilgore, skrämmer vettet ur vietnameserna. Här får man alltså som åskådare ta del av ett besinningslöst, och högst trivialiserat, dödande av vietnameser.³⁶ Det är ett dödande som näst intill kan uppfattas som en form av underhållning för de amerikanerna soldaterna. Syftet med detta dödande är att upprätthålla den amerikanska

³⁵ Söderbergh Widding, Astrid, ”Döden i vitögat. Kriget genom kameran”, Hirdman, Anja (red.), *Döden i medierna – Våld, tröst, fascination*, s. 61.

³⁶ Söderbergh Widding, Astrid, ”Döden i vitögat. Kriget genom kameran”, Hirdman, Anja (red.), *Döden i medierna – Våld, tröst, fascination*, s. 61.

livsstilen så som den manifesteras i surfing.³⁷ Här kan man alltså se hur filmskaparna speglar själva dödandet, inte som ett medel för att vinna kriget, utan som ett medel för de amerikanska soldaterna att ha kul i kriget. I den ovan nämnda scenen är dödandet inte heller något som skildras särskilt ingående, utan det sker istället i förbifarten, som på många sätt kan tolkas som ett avsiktligt drag av filmskaparna. Detta möjligtvis för att sätta in filmens åskådare i hur döden för de amerikanska soldaterna successivt blev normaliserad, trivialiserad och en del av deras vardag.

Ytterligare ett exempel från filmen på hur dödens framställs som normaliserad och trivialiserad är när Willard och hans besättning bordar en båt med vietnamesiska bönder. Amerikanerna påbörjar en genomsökning av böndernas last följt av att en vietnamesisk kvinna på båten sträcker sig efter en låda. Detta resulterar i att en av de amerikanska soldaterna skjuter kvinnan i tron om att hon sträckte sig efter ett vapen. Jay Hicks (Frederic Forrest), en av de amerikanska soldaterna, skriker då: ”Come on! Let’s kill them all!”, vilket resulterar i att alla de amerikanska besättningsmännen börjar skjuta besinningslöst mot bönderna. Som åskådare kan denna scen tolkas som någon form av eskalering – ett sätt för de amerikanska soldaterna att lätta på den frustration som de verkar ha inom sig. Detta kan vara en frustration som grundas i det faktum att de befinner sig mitt i ett krig – något som självklart sätter spår i form av stress och press av diverse slag. En annan förklaring till denna frustration kan istället vara soldaternas hunger efter att få döda. Det moraliska berättigandet av att ta någon annans liv kan leda till att man som soldat mer eller mindre räknar med att få göra det. Om detta då inte skulle ske kan det finnas en risk att en viss besvikelse infinner sig. Det är en besvikelse som kombineras med en känsla av utanförskap och frustration över att man inte får göra det som man ”förväntas göra” i ett krig, även om det handlar om något så absurt som att beröva en annan människa av dess liv.

Denna ovan nämnda normalisering och trivialisering av döden i krig kan liknas vid det förhållande människor hade till döden under den förmoderna tiden. Enligt Anja Hirdman var döden för människorna i förmodern tid en vardaglig och högst frekvent erfarenhet. Människor inte bara levde utan dog tillsammans och de flesta människor som levde på denna tid var högst bekanta med både döden som fenomen och med den döda kroppens utseende.³⁸ Det påminner om vardagen och de förutsättningar som soldaterna i filmen lever i, speciellt i det avseendet att döden hela tiden är närvarande. Man kan även dra paralleller mellan soldaternas

³⁷ Zander, Ulf, *Clio på bio – Om amerikansk film, historia och identitet*, s. 110.

³⁸ Hirdman, Anja, ”Förord”, Hirdman, Anja (red.), *Döden i medierna – Våld, tröst, fascination*, ScandBook AB, Falun, 2012. s. 8-9.

vardag i filmen och det som Tony Walters benämner det traditionella förhållningssättet i vilket döden först och främst drabbar barn och unga människor.³⁹ Det stämmer väl överens med det faktum att många av de som dör i krig är unga män. Enligt en traditionell uppfattning är dödsförloppet i krig oftast snabbt, vilket även det till viss del stämmer överens med filmers framställning av hur soldater i strid dör. Den tredje faktorn som stämmer överens med både Hirdmans resonemang och filmer som *Apocalypse Now* är att döden inom den traditionella synen ständigt är närvarande.⁴⁰

I Hirdmans resonemang kring synen på döden under den förmoderna tiden lyfts det även fram hur döden under denna tid hanterades med vissa bestämda ritualer och förberedelser.⁴¹ Detta är så klart något som vi ännu har kvar i modern tid i form av bland annat begravningar och likvaker och detta är även något som direkt motsäger och kontrasterar synen på döden som en normalitet eller trivialitet vilken är den mest frekvent återkommande framställningen av döden i krigsfilmer som *Apocalypse Now* och *The Thin Red Line*. Detta ritualiserande och förberedande av döda är något som till viss del lyfts fram i *Apocalypse Now*, men dessa tillfällen i filmen figurerar då som undantag i skuggan av den mer övergripande framställningen av döden som en väldigt trivial, ordinär och icke-spektakulär beståndsdel av verkligheten.⁴² Den amerikanske soldaten, tillika en av Willards besättningsmän på båten, Tyrone Miller (Laurence Fishburne) blir till exempel ordentligt begravd i en scen som inte var inkluderad i filmens originalversion från 1979. Att just denna soldat unnas en begravning beror i filmen på att gruppen under sin resa längs floden just då har landat på ett plantage som ägs av en fransk familj – en familj som tar emot de amerikanska soldaterna med öppna armar och erbjuder sig att begrava deras döda landsman med motivet att ”[w]e french always pay respect to the dead of our allies. You’re all welcome”. Här får man alltså se tecken på ett civiliserat och respektfullt beteende mitt i en omgivning som tidigare i filmen endast har präglats av galenskap och besinningslös död. Fransmännens beteende visar upp en syn på döden som speglas av höga värderingar och en vördnadsfullhet som har lyst med sin frånvaro tidigare i filmen.

³⁹ Åhrén Snickare, Eva, *Döden, kroppen och moderniteten*, s.11.

⁴⁰ Åhrén Snickare, Eva, *Döden, kroppen och moderniteten*, s.11.

⁴¹ Hirdman, Anja, “Förord”, Hirdman, Anja (red.), *Döden i medierna – Våld, tröst, fascination*, s. 9.

⁴² Kingsepp, Eva, “Medier i medier. Det okända och döden som ett annat sätt att vara”, Hirdman, Anja (red.), *Döden i medierna – Våld, tröst, fascination*, s. 132.

När ska näsduken fram?

Som tidigare har nämnts är film ett medium som bland annat är avsett att framkalla känslor hos åskådarna. Detta är något som tenderar att anspelas på lite extra av filmskaparna när karaktärer i filmerna dör. I krigsfilmer som *Apocalypse Now* är det ofrånkomligt att väldigt många karaktärer faktiskt kommer att dö, men känslomässiga band tenderar oftast att byggas mellan åskådaren och ett begränsat antal av filmens aktörer. Makten att avgöra vilka dessa aktörer blir genom att manipulera åskådarens känslor ligger hos filmskaparna.

Ett exempel på en scen i *Apocalypse Now* där filmskaparna leker och manipulerar med åskådarens känslor på detta sätt är när Willard och hans besättning precis har fått post från nära och kära hemma i Amerika. Den tidigare nämnde soldaten Tyrone Miller har fått ett band med en inspelad hälsning från sin mamma. Detta band lyssnar Tyrone på när båten helt plötsligt beskjuts inifrån djungeln. Tyrone blir träffad och dör, vilket omgående skapar en känslomässig kontrast mellan det man som åskådare får se såväl som höra; bilderna av Tyrones blodiga kropp på båten kombineras med orden från hans mamma på det inspelade kassetbandet. Döden i kriget smälter samman med den kärleksfulla och trygga vardagen hemma hos familj och vänner. Detta är ett praktexempel på hur filmskaparna anspelar på identifierbara faktorer som skapar band mellan åskådare och filmens aktörer.⁴³ Om man jämför denna scen med den tidigare nämnda scenen där amerikanska soldater i helikoptrar skjuter vietnamesiska soldater, kvinnor och barn till döds blottläggs en kontrastrik variation av hur filmskaparna framställer värdet av ett liv. I vietnamesernas fall tillåts man aldrig, ur ett rent känslomässigt perspektiv, komma så nära som man gör i Tyrone Millers fall.

Vietnameserna förblir identitets- och nästan ansiktslösa dödsoffer i kontrast till den amerikanske soldaten som man som åskådare vet namnet på och vars mammas röst vi precis har fått höra på bandinspelningen. Dessa detaljer betyder måhända inte att värdet i Tyrone Millers liv och död är betydligt högre än vietnamesernas men det visar dock på en inom filmens ramar existerande dubbelhet. I detta fall handlar det om dubbelheten som manifesteras genom att åskådarna uppmanas till identifikation med vissa karaktärer samtidigt som de även kan uppmanas till distansering från andra. Denna distansering kan appliceras på den tidigare nämnda scenen där de amerikanska soldaterna stannar och genomsöker en vietnamesisk båt för att följaktligen besinningslöst skjuta ihjäl dess besättning. Här befinner sig åskådaren långt ifrån det relaterande och den identifikation med karaktärerna som scenen i vilken Tyrone

⁴³ Dahl, Steven, *Folk mord som film – Gymnasieelevers möten med Hotel Rwanda – en receptionsstudie*, s. 249.

Miller dör frammanar. Man ska dock inte blunda för det faktum att filmen faktiskt berättas ur ett amerikanskt perspektiv och att de dödsfall man som åskådare får ta del av faktiskt färgas av detta. Viktigt att lyfta fram är dock att karaktärernas död, vare sig det handlar om Tyrone Miller eller de ansiktslösa vietnameserna, alla fyller sina enskilda funktioner inom filmen i form av olika grader av identifiering kontra distansering från åskådarens sida.

Kontraster och människans dualism

Innan huvudkaraktärerna i *Apocalypse Now* når sitt mål och sin slutdestination i form av överste Kurtz övernattar de på ett vid floden intilliggande plantage ägt av en fransk familj, en sekvens som inte var inkluderat i originalfilmen utan som först inkluderades i *Redux*-versionen. Vid detta laget har man som åskådare fått ta del av en film full av kontraster. Kontraster är något som på många sätt figurerar som ett centralt tema genom *Apocalypse Now*. Exempel på dessa är liv kontra död, rationalitet och förnuftighet kontra galenskap samt godhet kontra ondska. Hemma hos den franska familjen lyfts den sistnämnda kontrasten gällande godhet och ondska upp och en fransk kvinna vid namn Roxanne berättar om hur hon och hennes nu bortgångne soldatmake brukade tala om detta:

And I said to him: 'There are two of you. Don't you see? One that kills and one that loves.' And he said to me: 'I don't know whether I'm an animal or a god.' But you are both.

Människan framställs här som en varelse lika kapabel till att döda som den är att älska. Att döda i krig ställs här alltså som en kontrasterande motpol till den naturliga egenskapen att älska. Ur detta kan man då även dra slutsatsen att egenskapen att döda i Roxannes ögon kan liknas vid en högst naturlig egenskap – något man gör, inte i strid mot sin natur, utan i enlighet med den.

Francis Ford Coppola uttalade sig 1979 i en intervju med *Rolling Stone Magazine* om sitt användande av dualism och kontraster och hur han själv under inspelningen resonerade kring syftet och budskapet med filmen:

What do I have to express, what do I have to show to really show this war? And the truth has to do with good and evil, and life and death – and don't forget that we see these things as opposites, or

we want to see them as opposites, but they are one. It's not so easy to define them – as good or evil: You must accept that you have the whole.⁴⁴

Orden ovan syftar på den problematik som regissören stod inför vad gäller hur denne på bästa sätt skulle framställa Vietnamkriget. Citatet syftar även primärt på en av filmens avslutande nyckelscener. Scenen i fråga utspelar sig vid det ögonblick då Willard smyger sig in i templet som Kurtz befinner sig i och hugger ihjäl honom med en machete. Det som är speciellt med denna scen är att den klipps fram och tillbaka mellan just detta sista möte mellan Willard och Kurtz och infödingarna, vars ledare är Kurtz, utanför templet som rituellt och väldigt snarligt offerslaktar en ko, även de med hjälp av en machete. Att regissören har valt att klippa fram och tillbaka mellan infödingarnas slakt av kon och Willards slakt av Kurtz antyder ett visst symboliskt släktskap mellan skeendena. I en kommentar till scenen säger regissören att infödingarna utför denna slakt av kon som en rituell och symbolisk handling då de är mycket väl medvetna om vad som samtidigt sker inne i Kurtz tempel. De tror och hoppas att Willard, genom att mörda Kurtz, kommer att ersätta denne som deras nye ledare. Denna form av rituell kungamord, där konungens mördare blir den nya konungen, är något som författaren James George Frazer har skrivit om i *The Golden Bough*, en komparativ studie kring mytologi och religion. Inne i Kurtz tempel ligger ett exemplar av just denna bok, vilket för en påläst åskådare signalerar att ett tronskifte i enlighet med Frazers mytologi är något som Kurtz har planerat ska ske mellan honom och Willard:

He wants Willard to kill him. So Willard thinks about this/.../The notion is that Willard is moved to do it, to go once more into that primitive state, to go and kill.⁴⁵

Filmen visar kort senare, som nämnts ovan, att Willard faktiskt följer sina primitiva drifter genom att hugga ihjäl Kurtz. Detta primitiva stadiet som Coppola talar om är ett som har berörts även tidigare i filmen, inte minst i den tidigare nämnda scenen då de amerikanska soldaterna besinningslöst skjuter ner de vietnamesiska bönderna på båten. Detta primitiva stadiet visar prov på en lockelse hos människan att utföra ondska och är i filmen en

⁴⁴ Francis Ford Coppola, Rolling Stone Magazine intervju, 1 November, 1979.

⁴⁵ Francis Ford Coppola, Rolling Stone Magazine intervju, 1 november, 1979.

manifestation av den dualism som kan resultera i att även ”goda” människor, inom specifika avvikande kontexter och sammanhang, kan vara bärare av brister och därför också vara fullt kapabla till att utföra ”onda” gärningar. Detta avståndstagande från synen på människan som felfri och perfekt är med största sannolikhet något som gemene man i form av filmens åskådare kan tendera att identifiera sig med och även relatera till. Denna ovan nämnda dualism och kluvenhet hos människan manifesteras ytterligare i huvudkaraktären Willard när denne kommer ut från det tempel i vilket han precis har mördat överste Kurtz. Francis Ford Coppola resonerar kring denna scen på följande sätt:

After Willard kills Kurtz, he emerges from the temple. Kurtz's whole community is gathered there, and Willard is carrying two symbols of kingship – this is how I saw it – the book, Kurtz's memoirs, and the scepter, the weapon he throws down when he refuses the kingship. The community kneels before him and it's clear that if Willard wanted to take over, he could have.⁴⁶

Här får man alltså se prov på inte bara den dualism inom människan som möjliggör en förmåga att utföra kärleksfulla handlingar såväl som ondskefulla, utan även en relativt optimistisk syn på döden som början på något nytt. Döden tilldelas här en rituell och ceremoniell betydelse, dock inte i samma bemärkelse som en begravning eller en likvaka.⁴⁷ Här är det istället själva dödsakten som tilldelas den rituella betydelsen då det är genom denna akt som ett tronskifte inom samhället blir ett direkt faktum. När en kung dör ersätts denne av den individ som har tagit hans liv, och i den bemärkelsen tilldelas döden inte så stort utrymme utan får istället spela en relativt obetydlig och liten roll. Detta i skuggan av det faktum att livet efter den bortgångne kungens död måste fortsätta och att det, direkt genom den gamle kungens död, redan har fastställts vem som kommer att bli den nye kungen. Man kan alltså ur detta perspektiv även se spår av en syn på döden som en viktig spelpjäs som ur ett kreativt perspektiv får spela en nyckelroll i ett samhälles strävan efter förnyelse och kontinuitet på samma gång. Förnyelse i den bemärkelsen att det lämnas plats åt en ny regent, och kontinuitet i den bemärkelsen att samhället aldrig kommer stå utan någon som styr.

⁴⁶ Francis Ford Coppola, Rolling Stone Magazine intervju, 1 november, 1979.

⁴⁷ Hirdman, Anja, ”Förord”, Hirdman, Anja (red.), *Döden i medierna – Våld, tröst, fascination*, s. 9.

Ordinary People (1980)

Ordinary People är ett drama från 1980, regisserat av Robert Redford. Filmen kretsar kring en familj i sorg efter ena sonens död i en båtolycka följt av den andra sonens misslyckade självmordsförsök kort därefter. Filmen tar sin början efter dessa händelser och som åskådare dyker man rakt in i familjens sorgeprocess – en process som skapar spänningar och klyftor mellan familjemedlemmarna, speciellt mellan mamman och sonen. I rollerna ser vi bland andra Donald Sutherland som pappa Calvin, Mary Tyler Moore som mamma Beth samt Timothy Hutton som sonen Conrad. Filmen vann fyra Oscars när den kom ut, bland annat för bästa film, bästa regi samt bästa manliga biroll (Timothy Hutton).

Denna film hanterar döden på ett annorlunda sätt än vad till exempel krigsfilmer gör. Fokus läggs i denna film på vad som händer när döden drabbar den annars trygga, varma och skyddade kärnfamiljen.

Döden och kärnfamiljen

Genom tillbakablickar får man som åskådare ta del av det lyckliga liv familjen ifråga levde före sonen Bucks död. Dessa scener präglas av glädje, lättsamhet, värme och ett upprätthållande av det ideal som är den lyckliga och starka kärnfamiljen. Det som dock följer efter sonens död är ett rubbande av detta ideal och den värme som familjen tidigare utstrålade har nu ersatts med kyla, bitterhet och en övergripande stämning av skuldbeläggande från familjens olika parter. Den kvarlevande sonen Conrad skuldlägger sig själv för att han inte lyckades rädda sin bror under båtolyckan. Samtidigt känner Conrad att mamma Beth även hon lägger skulden på honom. Dessa skuldkänslor leder till att Conrad försöker ta sitt liv i familjens badrum, något som han misslyckas med och som ytterligare spår på skuldkänslorna han bär på:

I'm never gonna be forgiven for that. Never! You can't get it out. All the blood in her towels, in her rug.. Everything had to be pitched. Even the tiles in the bathroom had to be re-grouted.

Döden i filmen förknippas alltså inte enbart med saknad och sorg, utan än mer med vem som bär ansvaret för det som har hänt – vems fel är det? Vad gäller Conrads självmordsförsök kan

man anknyta till Michael Westerlunds resonemang kring hur det vid självmord inte finns någon självklar gärningsman att peka ut. Skulden ligger hos offret och på så sätt blir offer och gärningsman en och samma person.⁴⁸ Detta stämmer väl överens med händelserna i filmen och mammans benägenhet att lägga över all skuld på Conrad. I och med Conrads självmordsförsök blir döden även något som genomsyrar familjen i dubbel bemärkelse: sonen som dog samt sonen som vill dö.

Den trygga kärnfamiljen är överlag något som många av filmens åskådare onekligen kan relatera till och identifiera sig med. Inte minst för föräldrar, vars uppgift det är att skydda sina barn från de faror som finns i samhället. I filmen är detta något som diskuteras i förhållande till lycka genom en konversation mellan mamma Beth och hennes systems man Ward:

Ward, tell me the definition of happy. But first you've gotta make sure that your kids are good and safe, that no one's fallen off a horse, or been hit by a car, or drowned in that swimming pool you're so proud of. Then you come to me and tell me how to be happy.

Beth visar en bitterhet som troligtvis grundas i det faktum att hon har misslyckats med en förälders mest grundläggande uppgift: att skydda sina barn. Även här förenas döden med känslor kring skuld och ansvar. Det räcker inte att reducera fenomenet döden till enbart det faktum att någon har dött och nu inte existerar längre. Någon måste stå till svars, ta på sig ansvaret och bära skulden.

Med citatet ovan lyfts även en klassaspekt fram till ytan.⁴⁹ Man får ta del av nedbrytandet av den lyckliga och privilegierade övre medelklassfamiljen, som trots sitt ekonomiska oberoende, sina fritidsaktiviteter samt materiella välmående finner sig vara väldigt sårbar när de drabbas av döden. Pengar och materiella ting skänker en ingen lycka om man inte kan hålla sin familj trygg och säker från farorna utanför. Slutsatsen är att alla människor, oavsett klass, befinner sig i samma sårbara position i förhållande till döden – döden gör oss klasslösa. *New York Times* recensent är inne på samma spår när han resonerar kring hur "recently achieved

⁴⁸ Westerlund, Michael, "Att önska dö – Samtal om självmord på internet", Hirdman, Anja (red.), *Döden i medierna – Våld, tröst, fascination*, s. 159.

⁴⁹ Zander, Ulf, "Historia och identitetsbildning", Karlegård, Christer & Karlsson, Klas-Göran (red.), *Historiedidaktik*, s.84.

economic and social privilege is no defense against emotional chaos. Privilege is a plywood treehouse in a hurricane”.⁵⁰

Döden som framställs i *Ordinary People* skiljer sig på många punkter från den framställningen av döden man får se i de två krigsfilmer jag har valt att arbeta med. När döden i krigsfilmer ibland tenderar att skildras som vardaglig, betydelselös och väntad så är döden i *Ordinary People* något ofattbart som ruskar om, river sönder och lämnar ärr. Detta, förmodligen på grund av att döden här inte förväntas inträffa i samma utsträckning som i krig, särskilt inte när det gäller unga människor som Buck och Conrad. Paralleller kan dras till Anja Hirdmans resonemang kring TV-serier som *Morden i Midsomer* där döden framställs som relativt trivial, oviktig ”och helt underordnad, det beständiga och oupphörliga pågående livet”.⁵¹ Detta kontrasteras i *Ordinary People* där döden i familjen istället totalt rubbar beständigheten och oupphörligheten i livet. Familjelivet består i många avseenden av utsatta rutiner och ramor som fyller vardagen, något som familjen i *Ordinary People* visar prov på vid flera tillfällen i filmen. Dessa ramor och rutiner skapar en illusion kring att man har full kontroll över sitt liv. På detta sätt blir livet en ”oändlig repetition av vanor och beteenden, där allting börjar om och om igen, vilket döljer det oundvikliga slutet”.⁵² Döden agerar, i detta avseende, som ett brutalt uppvaknande och ett totalt uppochned-vändande av dessa ramor. Döden är långt ifrån trivial och blir istället något stort som alla involverade parter tvingas anpassa sig och sina liv efter. En slutsats man kan dra är därmed att döden som framställs i *Ordinary People* känns mer förankrad i verkligheten, och därför också något som åskådarna kan relatera till, till skillnad från döden i *Morden i Midsomer*. Det som främst kan anses vara identifierbart i *Ordinary People* är familjens sorg över den döda sonen. Sorgearbete och sorgprocesser som en konsekvens av den ofattbara döden⁵³ är något som alla människor onekligen kommer att uppleva under sin livstid. Våra liv är tidsbegränsade. Människor man älskar kommer att försvinna, vilket i sin tur kommer att leda till oundviklig sorg. Detta är känslor som skaparna av *Ordinary People* anspelar på hos åskådarna.

Vad som dock varierar hos de olika karaktärerna i *Ordinary People* är hur de uttrycker, alternativt inte uttrycker, sin sorg. Sonen Conrad agerar såväl utåt som inåt. Inåt i den bemärkelsen att han till en början ljuger för sina föräldrar och försäkrar dessa om att han mår

⁵⁰ Canby, Vincent, *Ordinary People* review, *The New York Times*, 19 september, 1980.

⁵¹ Hirdman, Anja, “Den triviala döden – Deckargenren och *Morden i Midsomer*”, Hirdman, Anja (red.), *Döden i medierna – Våld, tröst, fascination*, ScandBook AB, Falun, 2012, s.77.

⁵² Hirdman, Anja, “Förord”, Hirdman, Anja (red.), *Döden i medierna – Våld, tröst, fascination*, s. 11.

⁵³ Forsberg, Anette, “Döden i nyhetstappning – Sorgejournalistik som vägledning och gemenskap”, Hirdman, Anja (red.), *Döden i medierna – Våld, tröst, fascination*, ScandBook AB, Falun, 2012, s. 40.

bra. Den han slutligen öppnar upp sig själv och sin sorg för är psykologen Berger, spelad av Judd Hirsch. Denna relation anknyter till den tredje av Tony Walters tre idealtypiska förhållningssätt till döden. I detta förhållningssätt stärks jaget i sin dödsprocess med assistans av professionella i form av psykologer, psykoterapeuter och kuratorer.⁵⁴ Conrad agerar även utåt i den bemärkelsen att han i sin sorg och skuld beslutar sig för att ta sitt eget liv. Något som i grund och botten har sina rötter i Conrads ”brist och oförmåga att hantera svårigheter i livet”.⁵⁵

Mamma Beth agerar konsekvent inåt i sin sorg i den bemärkelsen att hon mer eller mindre efter sin sons död och sin andra sons självmordsförsök fortsätter leva sitt liv som om ingenting har hänt:

Beth resolutely pretends that there´s nothing wrong with her son. She goes about her daily routine of golf, tennis, bridge and committee meetings with the determination not of someone living the good life in suburbia, but of a woman climbing Everest. Her jaw is set. She doesn´t look back or down.⁵⁶

Det Beth gör är att agera i enlighet med en av Zygmunt Baumans två moderna livsstrategier i förhållande till människans dödlighet: hon väljer att bannlysa tanken på döden från sitt medvetande genom att luta sig tillbaka på de rutiner och repetitioner som gör hennes vardag trygg och säker.⁵⁷ Bauman syftar främst på individers hanterande av sin egen dödlighet, men jag anser att resonemanget är applicerbart även i Beths fall, även om det är tankar kring hennes söners död och dödlighet, mer än sin egen, som hon bannlyser från sitt medvetande.

The Thin Red Line (1998)

The Thin Red Line är en krigsfilm från 1998, regisserad av Terrence Malick. Filmen är baserad på en bok som skrevs av James Jones 1962. Denna bok filmatiserades för första

⁵⁴ Åhrén Snickare, Eva, *Döden, kroppen och moderniteten*, s.11

⁵⁵ Westerlund, Michael, “Att önska dö – Samtal om självmord på internet”, Hirdman, Anja (red.), *Döden i medierna – Våld, tröst, fascination*, s. 174.

⁵⁶ Canby, Vincent, *Ordinary People* review, *The New York Times*, 19 september, 1980.

⁵⁷ Hirdman, Anja, “Förord”, Hirdman, Anja (red.), *Döden i medierna – Våld, tröst, fascination*, s. 11.

gången redan 1964 vilket innebär att det både finns en bok samt ytterligare en film med samma titel som den nyare filmatiseringen jag har valt att använda mig av.

Filmen utspelar sig under andra världskriget och kretsar kring de soldater som stred i Stilla havet under Guadalcanalkampanjen, ett slag som ägde rum mellan den 7 augusti 1942 och den 9 februari 1943. I filmen får man följa ett stort antal amerikanska soldater men filmens huvudkaraktärer är menige Witt (Jim Caviezel), sergeant Welsh (Sean Penn), menige Bell (Ben Chaplin) samt kapten Staros (Elias Koteas).

Denna film skiljer sig enligt mig i många avseenden från många andra krigsfilmer då den, i enlighet med Terrence Malicks sedvanliga och väldigt karaktäristiska stil, besitter en djupare och filosofisk ton där fokus på de individuella soldaternas inre kamp och egna tankar prioriteras över ett, annars vanligt förekommande, patriotiskt ”vi mot dem”-perspektiv där propagandistiska one-liners och pampiga stridsscener ofta placeras i förgrunden. I denna film placeras dessa detaljer i bakgrunden och fokus läggs istället på individerna som utkämpade kriget samt människans förhållande till naturen.

Ljus och mörker

I filmens inledande scener följer vi två desertörer, menige Witt (Jim Caviezel) och menige Hoke (Will Wallace) i deras bekymmerslösa och lekfyllda vardag på en Stillahavsö där de lever tillsammans med öns urinvånare. Ljus, bad, barnlekar, skratt och sång sätter genast en ton som för tankarna till glädje och sprudlande liv i dess renaste former. Mitt i detta liv får man dock ta del av Witts högst kontrasterande tankar kring sin mammas sista tid i livet:

I remember my mother when she was dying. Looked all shrunk up and gray. I asked her if she was afraid. She just shook her head. I was afraid to touch the death I seen in her. I couldn't find anything beautiful or uplifting about her going back to god. I heard people talk about immortality, but I aint seen it. I wondered how it'd be when I died. What it'd be like to know that this breath now was the last one you was ever gonna draw. I just hope I can meet it the same way she did. With the same calm. Cos that's where it's hidden, the immortality I hadn't seen.

Redan här presenteras två skiljda mentaliteter kring döden; mammans harmoni och accepterande av det faktum att hon är på väg att dö kontra den osäkerhet, tvivel och rädsla som sonen känner. Denna rädsla kan relateras till resonemanget kring döden som en representation av det ovissa och det okända, ett fenomen som ofta tenderar att förknippas med

just rädsla, tvivel och osäkerhet.⁵⁸ I Witts tankar kring den döende modern målas det även upp en bild av dödlighet och odödlighet, varav det förstnämnda är något som existerar i det faktum att vi alla någon gång kommer att dö. Det sistnämnda är dock något man, enligt Witt, först når när man accepterar just detta faktum. Denna mentalitet kring uppnåendet av en, högst figurativ, odödlighet i form av acceptans, är något som inte bara nämns i *The Thin Red Line* och är därför något som jag kommer att återkomma till senare i uppsatsen.

F. X. Feeney resonerar kring dessa inledande scener i filmen och menar att Witt inte har deserterat från kriget utav feghet, lathet eller för att undfly döden. Feeney pekar istället på motsatsen, det vill säga att Witts agerande är hans sätt att förbereda sig inför döden. Genom att tillfälligt få spendera tid på den plats som han anser vara en av djup och genuin glädje, renhet och liv och samtidigt processera och resonera kring minnen av hans mors bortgång så försöker Witt att hitta det lugn, frid samt den, som han själv kallar det, ”odödlighet” som existerar i att omfamna och acceptera det faktum att man ska dö, till skillnad från att vända ryggen till och förneka det.⁵⁹ Resonemanget påminner om Astrid Söderbergh Widdings tankar kring döden ur ett kollektivt perspektiv på film och hur var och en väljer att spendera sin sista tid i livet när man vet att döden väntar runt hörnet.⁶⁰ Även om hon i sin diskussion uteslutande lyfter fram exempel från filmer som kretsar kring jordens undergång finns likheter med krigsfilmer i den bemärkelsen att soldater som utkämpar krig väntar på döden på samma sätt som människor som vet att jordens undergång är nära.

I *The Thin Red Line* används ljus och mörker som representationer av livet respektive döden. Det första exemplet på dessa anspelningar får man som åskådare ta del av tidigt in i filmen när de två ovan nämnda desertörerna hittas och hämtas upp av ett amerikanskt militärskepp. Soldaterna förflyttas från ljuset, leken, skratten och glädjen in till militärbåtens dunkla och mörka innanmäte, en kontrast som kan tolkas som livets övergång in i döden där militärbåten representerar kriget. Avsikten är att dra Witt och Hoke tillbaka in i ett krig där döden väntar runt varje hörn. Väl inne i båten, vars insida är mörk som graven, med undantag för vissa, nödvändiga ljuskällor, sätts Witt och Hokes i arresten där ännu en anspelning på ljus och mörker blottläggs. Witt sitter i en mörklad cell där han tänder tändstickor för att lika hastigt släcka dem. Detta upprepas ett antal gånger och skapar en förstärkt känsla av ljuset som en

⁵⁸ Kingsepp, Eva, “Medier i medier. Det okända och döden som ett annat sätt att leva”, Hirdman, Anja (red.), *Döden i medierna – Våld, tröst, fascination*, s. 131.

⁵⁹ Feeney, F. X., “Human, All Too Human”, *Los Angeles Weekly*, 1999.

⁶⁰ Söderbergh Widding, Astrid, “Tiden är kort – Eskatologi i film från *Armageddon* till *The Hole*”, Axelson, Tomas & Sigurdson, Ola (red.), *Film och religion – livstolkning på vita duken*, Bokförlaget Cordia, Örebro, 2005, s. 205.

representation av livet; ett liv som tänds och tillåts brinna i ett par intensiva sekunder, för att abrupt och hastigt släckas och istället ersättas av ett överväldigande mörker. Parallellerna till kriget, där väldigt många unga mäns liv plötsligt släcks och istället ersätts av det mörker som är döden är inte långsökta.

Rädslan för döden spelar i *The Thin Red Line* en väldigt framträdande roll och gör sig inte minst synlig ombord på fartyget, strax innan det är dags för de amerikanska soldaterna att landstiga på den ö där japanska soldater förväntas befinna sig för att skydda ett flygfält:

We're probably gonna die before we get of the beach. This place is...it's like a big floating graveyard. The only things that are permanent is, is dying and the lord.

Ordvalet talar för sig själv: ön som soldaterna ska landstiga framställs som en kyrkogård; platsen där soldaterna skall komma att dra sina sista andetag. Denna pessimism känns för åskådaren väldigt påtaglig och genomsyrar vad som verkar vara i princip alla soldater ombord på båten. Optimism, heder, stolthet och patriotism lyser med sin frånvaro och istället är det rädslan för döden som placeras i förgrunden. Denna gör sig synlig i form av tillknäppt tystnad, bedrövade ansiktsuttryck samt hopvikandet av brev som förmodligen innehåller soldaternas sista ord till familj och anhöriga. Var och en av soldaterna hanterar sin rädsla individuellt, trots att rädslan är en som delas av många och är av en högst kollektiv natur. Det relaterar till det kollektiva dödsperspektiv som presenteras i filmer om jordens undergång där döden blir något som man står inför kollektivt, tillsammans med jämlingar.⁶¹ På samma sätt besitter även soldaterna på båten i *The Thin Red Line* samma förutsättningar i det avseendet att alla har lika stor chans att överleva och alla löper lika stor risk att dö. Tonen som sätts i ovan nämnda scen är dock att döden samt rädslan inför den, denna kollektivism till trots, är något som man går till mötes ensam och tvingas hantera på ett högst individuellt plan. I den ovan beskrivna scenen ombord på båten finner vi dock ett undantag, och detta undantag är menige Bell. Detta är en soldat som, att döma av dennes tankar, vilka åskådarna får ta del av, inte delar den rädsla och ångest inför döden som verkar genomsyra alla de andra soldaternas tankar och agerande:

Why should I be afraid to die? I belong to you. If I go first, I'll wait for you there. On the other side of the dark waters. Be with me now.

⁶¹ Söderbergh Widding, Astrid, ”Tiden är kort – Eskatologi i film från *Armageddon* till *The Hole*”, Axelsson, Tomas & Sigurdsson, Ola (red.), *Film och religion – livstolkning på vita duken*, s. 205-210.

Dessa ord riktas till soldatens fru hemma i USA. Orden speglar den trygghet som Bell känner i tron på att döden inte innebär ett definitivt slut. Döden skulle istället resultera i återseendet mellan honom och hans älskade. Här förknippas alltså döden direkt med familj och närstående; när man dör hamnar man hos de man älskar och håller kära. Döden framställs här inte som något mörkt eller okänt, utan får istället representera trygghet, värme och att få komma hem. Här skapar alltså filmskaparna en kontrast i hur enskilda soldater kan se på döden och hur de rent mentalt väljer att föreställa sig och möta den.

De första döda kropparna som aktörerna i filmen, såväl som filmens åskådare, stöter på är två lemlästade amerikanska soldater som hittas i ett fält. Scenen utspelas i fullt dagsljus vilket återigen skapar en bild av hur dödens brutala mörker existerar sida vid sida med ljuset.

Scenen är helt dialoglös vilket skapar en bild av den, för de bredvidstående soldaterna, direkta och konkreta döden som chockerande och förstummande. I denna scen konkretiseras döden för de landstigande soldaterna som fram till denna punkt i filmen enbart har hanterat och konfronterat döden på ett mentalt stadium. Den ena döda soldaten ligger på mage med ansiktet ner i marken och sin ena avhuggna arm lutad mot sin torso. Soldat nummer två ligger på rygg, nästan halvsittande, lutad mot det höga gräset. Armarna är utsträcka åt sidorna och båda benen är avhuggna. De utsträckta armarna kan tolkas som en referens till Jesus på korset och dennes martyrskap.

Identifikation och identitet

Den ovan nämnda scenen i fältet kan kontrasteras mot en scen längre in i filmen där de amerikanska soldaterna invaderar japanernas läger. Om man sätter dessa två scener i förhållande till varandra kan man resonera kring filmskaparnas framställning av ”vår” (amerikanernas) död respektive ”deras” (japanernas) död. Här kan man även göra en tolkning av filmskaparnas intentioner kring att få filmens åskådare att identifiera sig med filmens aktörer.⁶² Scenen där de två lemlästade soldaterna hittas i fältet målar upp en bild av japanerna som skoningslösa och primitiva medan de amerikanska soldaterna framställs som sympatiska och känslsamma människor som är tagna av det allvar som infinner sig när de hittar sina landsmän mördade. I denna scen kan det alltså finnas en intention från filmskaparna att få filmens åskådare att sympatisera och identifiera sig med de amerikanska

⁶² Zander, Ulf, *Clio på bio – Om amerikansk film, historia och identitet*, s. 26.

soldaterna. Detta är dock något som kontrasteras och vänds upp och ned på i scenen där de amerikanska soldaterna invaderar japanernas läger. Här är det istället amerikanerna som framställs som primitiva i sitt besinningslösa dödande av skadade, svaga och undernärda japanska soldater. Menige Dale tar denna besinningslöshet ett steg längre än alla andra när denne med hjälp av tång drar ut tänderna på japanska soldater. Tänderna sparas av den amerikanske soldaten och bevaras i en påse, vilket tyder på att agerandet är något som sker i ett utstuderat syfte och inte enbart något som sker impulsivt i stridens hetta. Detta visar prov på den känslomässiga kamp kring avhumanisering som soldaterna fick utstå under kriget.⁶³ Här ser man alltså inte bara en kontrast i vilka aktörer som åskådarna förväntas att identifiera sig med, utan även en variation i filmskaparnas framställning av huruvida det är amerikanernas eller japanernas liv/död som är av störst värde. I denna films fall, baserat på scener av den ovan nämnda typen, så är det som åskådare problematiskt att helt uteslutande komma fram till vilka av filmens aktörer som är antagonister respektive protagonister. Både japaner och amerikaner visar på egenskaper och tendenser som vid olika tillfällen i filmen får dem att variera och skifta mellan dessa två roller. Även Ian-Malcolm Rijsdijk resonerar kring detta och menar att

Malick's sympathy for the Japanese in *The Thin Red Line* is really sympathy for all men in war and is a way of dealing with the combat film's fundamental ethical quandary: how to treat both sides of a conflict equally when audience identification will always promote the interests of one side over the other.⁶⁴

Man kan alltså konstatera att *The Thin Red Line* i många avseenden undviker den traditionella identitetsrelaterade uppdelning i "vi" mot "dem" som annars har en tendens att förekomma i filmer.⁶⁵ Istället tillämpas en teknik som förespråkar en jämlikhet mellan de två stridande sidorna i filmen. Det är en jämlikhet som humaniserar både de japanska såväl som de amerikanska soldaterna i det avseendet att båda sidorna framställs som likvärdigt kapabla till att visa upp högst sympatiska egenskaper som osäkerhet, rädsla och sorg såväl som att utföra hemska, bestialiska och mindre sympatiska och relaterbara akter i form av att döda och tortera. Detta, av filmskaparna, avståndstagande från det annars konventionella och

⁶³ Rijsdijk, Ian-Malcolm, "Terrence Malick's *The Thin Red Line*: Some Historical Considerations", *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, Volume 41.1, 2011, s. 40.

⁶⁴ Rijsdijk, Ian-Malcolm, "Terrence Malick's *The Thin Red Line*: Some Historical Considerations", *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, s. 41.

⁶⁵ Zander, Ulf, *Clio på bio – Om amerikansk film, historia och identitet*, s. 27.

traditionella ”vi” mot ”dem” samt ”gott” mot ”ont”-koncept som annars är väldigt förekommande i filmer kan resultera i att det möjliggörs för åskådaren att identifiera sig med båda de stridande sidorna i filmen.⁶⁶

Krigsfilmer tillsammans med dess stridande aktörer har ibland en tendens att förknippas med ett mansideal som speglar en hård yta och en matcho-identitet som i många fall verkar triggas och förstärkas av det faktum att soldaterna bär uniformer och vapen. Detta är något som Elliot A. Cohen resonerar kring när denne kritiskt jämför soldaterna som framställs i Steven Speilbergs *Saving Private Ryan* (*Rädda menige Ryan*, 1998) med de soldater som framställs i *The Thin Red Line*. Cohen menar att

[w]here *Saving Private Ryan* captures the mixture of comradeship and loneliness, fear of cowardice and fear of dying, simplicity and ambivalence that characterized the average American infantryman of 1944, *The Thin Red Line* turns those young men/.../into a bizarre combination of sub-human brutes and free-associating philosophers. No combination of proper uniforms and shots of bloody wounds can compensate for that fundamental misrepresentation.⁶⁷

Ian-Malcolm Rijdsdijk påpekar däremot att Terrence Malick feminiserar soldaterna i *The Thin Red Line* i den bemärkelsen att de tillåts agera och uttrycka sig väldigt känsligt i kombination med att de har väldigt nära till egenskaper som tvivel, oro och ångest.⁶⁸ Här har vi alltså två bedömare som i sina analyser av aktörerna i *The Thin Red Line* når två helt olika slutsatser: Cohen beskriver soldaterna med ord som får dem att framstå som självcentrerade machomän fulla av maskulinitet, testosteron och aggressivitet medan Rijdsdijk istället får soldaterna att spegla en finkänslig femininitet. Jag skulle vilja placera mina åsikter om filmens aktörer i en sfär som befinner sig någonstans mitt emellan Cohens och Rijdsdijks. Filmen visar upp aktörer som kan placeras i vartdera av de två olika facken, men det är betydligt svårare att hitta aktörer i filmen som speglar det Rijdsdijks brutala machoideal än vad det är att, i enlighet med Cohen, finna mer finkänsliga och mer realistiskt mänskliga aktörer fyllda av brister, tvivel och framför allt ångest och rädsla över att dö. Redan på fartyget innan landstigningen får man som åskådare ta del av en väldigt övergripande känsla av rädsla och dödsångest bland soldaterna – en rädsla som många av aktörerna verkar bära med sig under hela filmens gång. Andra

⁶⁶ Zander, Ulf, *Clio på bio – Om amerikansk film, historia och identitet*, s. 26.

⁶⁷ Cohen, Eliot A., "The Thin Red Line: Let it Slip Away", *SAIS Review* 19:2, 1999.

⁶⁸ Rijdsdijk, Ian-Malcolm, "Terrence Malick's *The Thin Red Line*: Some Historical Considerations", *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, s.42.

exempel på en mer ”feminin” och finkänslig sida finner man hos karaktärer som menige Witt och menige Bell, varav den förstnämnde visar prov på denna genom att filmen igenom sätta sina kamraters säkerhet och deras liv framför sina egna intressen kombinerat med en outröttlig och, näst intill naiv, tro på människans godhet och det vackra i världen. Menige Bell visar även han på en finkänslig sida i sina tankar kring frun som väntar på honom där hemma – en fru som Bell är fast besluten att ta sig tillbaka hem till oförändrad och opåverkad av det rådande krig han nu befinner sig i.

Exempel på aktörer i filmen som präglas av ett mer maskulint machoideal är sergeant Welsh (Sean Penn) och sergeant Keck (Woody Harrelson), varav den förstnämnde med sin hårda, känslolösa yta och pessimistiskt tvivlande natur agerar som kontrast till den mer filantropiska och optimistiska Witt. Sergeant Keck visar, i sin sista stund i livet, även han på ett mer, i enlighet med Cohen, självcentrerat machoideal när denne av misstag drar ut en sprint och faller offer för sin egen handgranat. Hans sista ord till en bredvidsittande kamrat färgas starkt av en desperat önskan om att bli ihågkommen som en ”man”: ”You write my old lady. You tell her...I want her to know I died like a man”. Här speglar alltså filmskaparna en uppfattning om en idealisk identitet bland soldater att vilja dö ”som riktiga män” eller ”som hjältar”. Fokus läggs här inte på att man håller på att dö utan istället på *hur* man dör och som en direkt konsekvens av detta också blir ihågkommen av sina närmaste. Här ersätts i filmen rädslan av döden med en rädsla över att efter sin död bli ihågkommen för fel saker.

Den naturliga egenskapen att döda

Who are you who live in all these many forms? Your death that captures all. You, too are the source of all that's gonna be born. Your glory. Mercy. Peace. Truth. You give calm a spirit. Understanding. Courage. The contented heart.

I *The Thin Red Line* målas det upp ett samband mellan naturen, livet och döden. Naturen ses, som framgår av citatet ovan, som källan till livet såväl som till döden, och denna mentalitet är en som återkommer vid ett flertal tillfällen under filmens gång, inte minst i alla dialoglösa djur- och växtlivsscener som symbiotiskt vävs samman med scener som speglar det mörker

och den död som kriget för med sig. Ett exempel på hur döden i kriget länkas samman med naturen på detta sätt finner man i filmens första stridsscen där de amerikanska soldaterna tvingas avancera upp för en kulle för att neutralisera de japaner som ligger i försvarsposition där. Blodstänk från soldaterna landar i denna scen på en bädd av grässtrån, filmat på ett sätt som förstärker känslan av att döden och naturen är sammanlänkade. Terrence Malicks förtjusning av naturen i sina filmer är ett ämne som andra också har varit inne på. Det gäller inte minst Hubert I. Cohen som menar att

[f]or Malick, everything is part of a vast tapestry in which man and nature are intervoven, neither one more important than the other. /.../ Those who have criticized him for indulging in beautiful images fail to recognize that his intention is not to present pretty pictures of nature but to make us realize and feel that man and nature are part of the same tapestry.⁶⁹

Eliot A. Cohen har även han skrivit om Terrence Malicks rika användning av naturscener i *The Thin Red Line*, men gör detta med en betydligt mer kritisk ton som insinuerar att Terrence Malicks framställning av naturen i filmen inte gjorde den ursprungliga bokens framställning någon rättvisa: ”In the movie, nature, as depicted in lingering camera shots, is beautiful and attractive; in the book, the jungle is dark, menacing, dangerous”.⁷⁰ Förvisso är Terrence Malicks framställning av naturen stundtals överväldigande i sin estetiska skönhet, men han speglar även en mörk och grym hänsynslöshet i naturen som vid ett flertal tillfällen i filmen också anknyts till människans likartade grymhet och hänsynslöshet.

Ett exempel detta på förhållande mellan människan, den brutala naturen och döden i filmen kommer i samma ovan nämnda stridsscen som visade blodstänket på gräset. Kapten Staros (Elias Koteas) ser sina stridande och döende soldater och refererar till dessa som ”children”. Detta följs av en scen där en döende fågelunge kravlar sig fram vid foten av ett träd. Bilden som målas upp blir en där parallellen mellan ”barnen” som dör på slagfältet och fågelungen som trillat ur sitt bo känns uppenbar att dra. Naturen, såväl som människan, framställs som grym och obarmhärtig. Naturen hyser ett mörker som gör både naturen och människan högst kapabla till att döda. Detta mörker i form av en egenskap hos människan som rotas i naturen syftas till vid återkommande tillfällen i filmen:

⁶⁹ Cohen, Hubert I., “The Genesis of *Days of Heaven*”, *Cinema Journal*, 42, Number 4, 2003, s. 51.

⁷⁰ Cohen, Eliot A., “*The Thin Red Line – Let it Slip Away*”, *SAIS Review* 19:2.

This great evil. Where's it come from? How'd it steal in to the world? What seed, what root did it grow from? Who's doing this? Who's killing us? Robbing us of life and light. Mocking us with the sight of what we might have known. Does our ruin benefit the earth? Does it help the grass to grow or the sun to shine? Is this darkness in you, too? Have you passed through this night?

Här refereras alltså till ett mörker, en ondska, i form av en naturlig egenskap. Ett mörker som gör det möjligt för människor att ta varandras liv. Ett mörker som rånar mänskligheten på livet och ljuset. Denna ondska framställs som en kontrast till ljuset och kärleken och beskrivs i citatet ovan som en natt vi är tvungna att passera genom och uthärda. Man kan även tolka denna kontrast som ett uttryck för människans dualism och dess förmåga att både vara kapabel till att älska såväl som att begå illdåd. Denna människans dualism har Terrence Malick återkommit till gång efter annan i sina filmer.⁷¹

Den triviala döden

En annan inställning till döden som filmskaparna bakom *The Thin Red Line* presenterar är den bedövade och avtrubbade; en inställning som får döden att framstå som trivial och betydelselös. Ett exempel på detta visar sig när en soldat frågar en annan om denne har sett många döda människor. Svaret lyder: "Plenty. They're no different than dead dogs...once you get used to the idea. They're meat, kid". Inte nog med att soldatens inställning till döden känns, möjligtvis avsiktligt, avtrubbad, utan vi får även här återigen se exempel på hur soldaternas död jämförs med djurs, som i fallet med den skadade fågelungen som tidigare nämnts. Den avtrubbning som speglas i soldatens svar kan potentiellt vara en försvarsmekanism som hjälper soldaterna att hantera den mängden av död som krig för med sig. Det kan alternativt vara konsekvensen av att döden i krig faktiskt blir en del av vardagen och något som man utsätts för och tvingas se så pass mycket av att avdramatiseringen blir ett faktum. Det liknar det traditionella förhållningssättet till döden i den bemärkelsen att döden i krig, i enighet med den traditionella synen på döden, ständigt är närvarande.⁷² Samma typ av avtrubbning inför döden visar sergeant Storm (John C. Reilly) när denne befinner sig inne i ett sjuktält fullt av sårade och döende soldater och säger: "I look at that boy dying. I don't feel nothing. I don't care about nothing anymore". Den apatiska tonen känns här väldigt påtaglig och det känns för mig som åskådare uppenbart att filmskaparna i scener som dessa har haft

⁷¹ Cohen, Hubert I., "The Genesis of *Days of Heaven*", *Cinema Journal*, 2003, s. 57.

⁷² Åhrén Snickare, Eva, *Döden, kroppen och moderniteten*, s. 11.

avsikterna att spegla den avdramatisering och avtrubning som soldater går igenom i förhållande till döden i krig.

Vid ett tillfälle i filmen skapas dock en kontrast mellan den triviala döden som nämns ovan och en allvarligare inställning till döden: menige Doll (Dash Mihok) har precis dödat en japansk soldat och den första tanke som slår denne är: ”I killed a man. Worst thing you can do. Worse than rape. I killed a man. Nobody can touch me for it”. Här läggs filmskaparnas fokus på själva akten att döda, att ta en annans liv, till skillnad från resonemanget kring döda kroppar eller döden som ett specifikt tillstånd. Här tas, till en början, ett visst avstånd från det triviala och avdramatiserade och fokus läggs istället på en betoning av det grava allvaret i att faktiskt beröva en annan människa av dennes liv. Akten att ta en människas liv jämförs av soldaten med akten att våldta en annan människa, men en viss avdramatisering sker därefter i soldatens tankeresonemang kring hur han kommer att komma undan med dödandet för att det har skett under krigets speciella omständigheter. Det visas alltså prov på en mentalitet kring dödandet som den absolut största synden någon kan begå, men att denna synd i krig är något som berättigas och ursäktas och något som man inte nödvändigt kommer att behöva stå till svars för.

The Fountain (2006)

The Fountain är ett drama från 2006 regisserat av Darren Aronofsky. Filmen är relativt okonventionell i sin struktur då den är uppbyggd kring tre parallella historier, en från det förflutna, en i nutid och en i framtiden, som överlappar varandra. Dessa tre historier länkas samman genom den nutida historiens två huvudkaraktärer Tom Creo (Hugh Jackman) och Izzi Creo (Rachel Weisz). Denna historia kretsar kring Toms strävan efter att finna ett botemedel mot cancer, en sjukdom som hans författande fru Izzi är döende i. Den andra historien man som åskådare får följa är handlingen i den bok som Izzi håller på att skriva. Denna historia kretsar kring en conquistador (Hugh Jackman) i 1500-talets Spanien som får i uppdrag av drottningen (Rachel Weisz) att resa till Sydamerika för att lokalisera ungdomens källa som påstås finnas där. Den tredje och sista historien kretsar kring samma conquistador och dennes, efter en strid med dödlig utgång, inträde i livet efter döden. Filmen är rik på tematik kring spiritualism, livet, döden och visar även prov på föreställningar om vad som händer efter man dör.

Optimisten

Izzi är döende i cancer. Hon visar dock, trots det faktum att döden väntar runt hörnet, upp en optimism som präglas av en tro på att döden inte innebär ett definitivt slut, utan att det istället fungerar som en tröskel som kommer att leda henne mot en ny, möjligtvis annorlunda form av medvetande, något som kan knytas till resonemanget kring vad som egentligen händer med en människas själ efter dennes död.⁷³ Inspirationen till Izzis inställning finner hon i det sydamerikanska mayafolkets mytologi kring världens skapelse:

He sacrificed himself to make the world. That's the tree of life bursting out of his stomach./.../His body became the tree's roots. They spread and formed the earth. His soul became the branches rising up, forming the sky. All that remained was first father's head. His children hung it in the heavens, creating Xibalba.

Xibalba, som Izzi talar om, är enligt mayamytologin en döende stjärna. Det är även platsen dit döda själar anländer för att bli pånyttfödda. Här målas alltså upp en bild av livet och döden som tätt sammanvävda och högst beroende av varandra. På samma plats som det nuvarande livet slutar, påbörjas ett nytt. Livet och döden framställs alltså symbiotiskt beroende av varandra och likvärdigt relevanta i en ständigt pågående och kontinuerlig cykel. Denna spirituella optimism präglar Izzis sista tid i livet och agerar som en röd tråd för hennes karaktär under filmens gång. Hennes attityd och inställning genomsyras av en acceptans, helhet och fridfullhet inför dödes närhet. Det är något som i allra högsta grad skiljer sig från den mer generellt förekommande inställningen till döden som tenderar att präglas av rädsla, sorg och osäkerhet. När andra ser på döden som ett definitivt avslut så ser istället Izzi på den som ”an act of creation”:

They'd planted a seed over his grave. The seed became a tree. Moses said his father became a part of that tree. He grew into the wood, into the bloom. And when a sparrow ate the tree's fruit, his

⁷³ Kingsepp, Eva, “Medier i medier. Det okända och döden som ett annat sätt att vara”, Hirdman, Anja (red.), *Döden i medierna – Våld, tröst, fascination*, s. 132.

father flew with the birds. He said...death was his father's road to awe/.../I'm not afraid anymore, Tommy.

Izzi ser alltså på döden som en källa för förnyelse och skapelse. Hon visar även upp en tro på att människan, genom sin död, kan länkas samman, och därmed också bli ett, med naturen. Citatet ovan innehåller också påståendet att "death was his fathers road to awe", vilket blottlägger en inställning kring döden som vägen till ett mer upphöjt och upplyst tillstånd kantat av ödmjukhet. Detta insinuerar också att döden skulle vara den sista pusselbiten i människans strävan emot att uppnå någon form av frid och mening med livet – något som exemplifieras ytterligare genom det minnestal som hålls om Izzi på hennes begravning:

It seems to me that we struggle all our lives to become whole. Complete enough when we die...to achieve a measure of grace. Few of us ever do. Most of us end up going out the same way we came in, kicking and screaming. But somehow Izzi, young as she was, she achieved that grace; in her last days she became whole.

Izzis syn på döden kan tolkas som en naturlig reaktion i förhållande till den situation hon befinner sig i. Izzi står i filmen vid dödens tröskel men lyckas, i kontrast till sin sörjande make, finna en acceptans och låter istället en spirituellt optimism kanta hennes sista tid i livet. Denna Izzis spiritualitet, samt situationen hon befinner sig i överlag, stämmer väldigt väl överens med Tony Walters tredje idealtypiska förhållningssätt till döden. Walter benämner denna typ av död som den postmoderna döden vilken karaktäriseras genom en utdragen process i form av diverse sjukdomar som till exempel AIDS och cancer. Det egna jaget har i detta förhållningssätt full auktoritet över sin dödsprocess. Meningen med döden skapas genom samtal och "ges en religiös aspekt genom individens privata andlighet".⁷⁴

⁷⁴ Åhrén Snickare, Eva, *Döden, kroppen och moderniteten*, s.11-12.

Tvivelaren

Tom arbetar inom medicinsk forskning och är mer eller mindre besatt av tanken på att finna ett botemedel mot sjukdomen som hans fru bär på. Till skillnad från Izzi så är Tom en tvivlare. Han tvivlar på att det finns något nytt som väntar på en människa efter dennes död – att döden inte skulle innebära ett definitivt slut. Tom är även en tvivlare i den bemärkelsen att han inte är övertygad om att döden är oundviklig. Det är en uppfattning som eskalerar från fast beslutsamhet till irrationell besatthet när Izzi väl förlorar sin kamp mot cancer. I detta skede menar Tom att ”[d]eath is a disease. It’s like any other. And there’s a cure. A cure. And I will find it”. Toms syn på döden kan, för en ”rationell” individ, uppfattas som en naturlig motreaktion på hans djupa sorg och den bittra slutsatsen att han faktiskt har lämnats kvar i livet ensam. Hans syn på döden kan reduceras till ett uttryck av förnekelse, en desperat bannlysning av döden⁷⁵ och en envis vägran att vika sig inför en definitiv sanning. Toms tvivlande natur kan även uppfattas som grundad i karaktärens potentiella rädsla för döden och det okända.⁷⁶ Tendenser till denna rädsla blottar Tom till exempel när Izzi vädjar till honom att han ska ”finish it”. Det som Izzi vill att Tom ska avsluta är hennes bok vars sista kapitel hon har lämnat tomt. Toms känslolösa respons på detta är: ”Please, leave me alone. I don’t know how it ends”. Om man drar en parallell mellan Izzis bok, vars sista kapitel har lämnats oskrivet och ännu är okänt, och livet, vars sista kapitel är döden, som för människan också är och förblir okänt, kan man dra slutsatsen att Toms uttalande kan appliceras lika mycket på hans rädsla och osäkerhet gentemot döden som på skrivandet av det sista kapitlet i hans frus bok. Darren Aronofsky menar att ett av filmens största teman är just rädslan inför döden samt hur människan i sin tur hanterar denna rädsla.⁷⁷ Detta är något som i filmen manifesteras både genom Tom och den spanske conquistadoren, som båda, dock med olika metoder, strävar efter att finna ungdomens källa och nyckeln till odödlighet.

⁷⁵ Hirdman, Anja, ”Efterord”, Hirdman, Anja (red.), *Döden i medierna – Våld, tröst, fascination*, ScandBook AB, Falun, 2012. s. 213

⁷⁶ Kingsepp, Eva, ”Medier i medier. Det okända och döden som ett annat sätt att vara”, Hirdman, Anja (red.), *Döden i medierna – Våld, tröst, fascination*, s. 131.

⁷⁷ Aronofsky, Darren, Aint it Cool News blogg intervju, 20 november, 2006

Conquistadoren och inkvisitorn

Parallellt med historien kring Tom och Izzi löper i filmen, som sagt, även en historia kring en spansk conquistador och dennes sökande efter den mytomspunna ungdomens källa i 1500-talets Sydamerika. Denna källa har conquistadoren avsikten att ta med sig hem till den spanska drottningen Isabel och därigenom göra henne immun mot inkquisitionens strävan efter att döda henne och ta över den spanska tronen. Man kan alltså dra likhetstecken mellan denna historia och den som kretsar kring Tom och Izzi. Drottning Isabel har i likhet med Izzi en dödsdom hängande över sig och conquistadoren gör i likhet med Tom sitt yttersta för att motarbeta denna. Conquistadoren och Tom binds alltså samman då båda strävar efter att finna en ”kur” för döden – den förstnämnde genom att uppnå evigt liv och den sistnämnde genom att bota cancer. Vad filmskaparna kan antas vilja förmedla är just att människans förhållande till samt ifrågasättande av döden är ett fenomen av mer eller mindre tidlös karaktär. Även om omständigheterna förändras och varierar kvarstår det faktum att döden väcker känslor av såväl acceptans som ovisshet och rädsla. Denna ovisshet är något som i filmen manifesteras genom vissa karaktärers strävan efter att undvika döden. Acceptansen och välkommandet av döden är även det något som förekommer i olika former i filmens parallella historier. I historien kring Tom och Izzi är det exempelvis Izzi som präglas av denna acceptans varav det i 1500-talshistorien är den spanska inkvisitorn, mannen som strävar efter att överta tronen från drottning Isabel:

Our bodies are prisons for our souls. Our skin and blood, the iron bars of confinement. But fear not. All flesh decays. Death turns all to ash. And thus, death frees every soul.

Det finns likhetstecken mellan inkvisitorns inställning och den inställning som cancersjuka Izzi har i den bemärkelsen att båda anser att livet inte begränsas till den tid som vi spenderar inuti våra fysiska kroppar. Istället menar de att döden agerar som ett själens frisläppande och möjliggörandet av en ny form av fortsatt existens.

Identifikation

I den del av *The Fountain* som kretsar kring Tom och Izzi får vi följa två karaktärer som man som åskådare sympatiserar med i mer eller mindre lika stor utsträckning, men på olika sätt. Sympatin filmskaparna med största sannolikhet vill framkalla hos åskådaren vad gäller Izzi grundas säkerligen i idéer kring hur man som människa strävar efter att hinna hitta sig själv och nå en form av inre harmoni innan man möter sin död. Izzis kamp och resa som man som åskådare får bevittna i filmen är en resa som mer eller mindre alla människor kan relatera till och även om inte alla människor drabbas av dödlig cancer som Izzi gör i filmen är fortfarande tankarna och idéerna kring besvarandet av livets ”stora frågor” möjliga att relatera till för i princip alla människor. Izzis öde som dödligt sjuk placerar dock henne i en situation där hon tvingas söka frid, acceptans och meningen med sitt liv tidigare än andra.

Darren Aronofsky menar att syftet med hans film är att just ställa dessa stora frågor som människor har brottats med sedan tidernas begynnelse: ”varför är vi här?”, ”vad är livet?”, ”vad är döden?” samt ”vad händer efter döden?” Han inskräper att dessa frågor är och förblir idéer snarare än frågor med tanke på att det inte finns några definitiva svar. Istället menar han att syftet med att inkorporera dessa tunga frågor i filmen är just att få åskådarna att tänka och diskutera kring dem.⁷⁸

Slutsats

Genrejämförelse

I min analys har jag använt mig av fyra filmer. Två av dem tillhör krigsfilmsgenren (*Apocalypse Now*, *The Thin Red Line*) och två är dramer (*Ordinary People*, *The Fountain*). Anledningen till att jag har valt just dessa filmer är för att de alla anknyter till döden. Trots det faktum att vissa av filmerna delar egenskapen om att befinna sig i samma genre betyder inte det att de porträtterar döden på exakt samma sätt. Framställningarna varierar vilket kan vara resultatet av att filmerna faktiskt är konstruerade hantverk och att de individuella filmskaparna i fråga har haft olika visioner och avsikter kring filmens innehåll trots det faktum att vissa av filmerna hanterar likartade teman. På samma sätt så har det visat sig finnas likheter att finna i filmer som inte befinner sig i samma genre, vilket även det kan

⁷⁸ Aronofsky, Darren, *The Evening Class* blogg intervju, 27 december, 2006

vara konsekvensen av att filmskaparna, trots hanterandet av helt olika genrer, har haft samma avsikter i porträtteringen av just döden i sina filmer.

I många avseenden karaktäriseras de två krigsfilmerna av en framställning av döden som mer eller mindre trivial och vardaglig, främst på grund av att döden är ett frekvent förekommande fenomen i krig. Döden har en tendens att i *Apocalypse Now* och *The Thin Red Line* bli avdramatiserad och karaktärerna i dessa filmer visar på en avtrubbad inställning gentemot döden. Prov på detta visas i *Apocalypse Now* när Willard ironiskt jämför sannolikheten med att bli anklagad för mord i kriget med att få böter för fortkörning på en racingbana. I *The Thin Red Line* får man som åskådare ta del av när soldaterna refererar till landsmännens döda kroppar som inget mer än kött.

En kontrast till denna avtrubbnings och avdramatisering av döden ser man i de två dramerna där döden istället intar rollen som något ofattbart, uppskakande och högst laddat. Istället för att präglas av en vardaglighet, som den har en tendens att göra i krigsfilmerna, så framställs döden här istället som något främmande och avlägset som inte hör hemma inom vardagens ramar. När den dock väl inträffar gör den ett enormt avtryck och lämnar stora känslomässiga ärr. I dessa filmer handlar det inte om soldater som förväntas dö för sitt land, utan man får istället följa individer som tillsammans med sina familjer lever ett lugnt, tryggt och skyddat liv fram tills det ofattbara händer i form av att en familjemedlem plötsligt dör i en olycka alternativt insjuknar i en dödlig sjukdom.

Trots dessa kontraster så finns det fortfarande paralleller och likheter att finna vad gäller hur de olika filmgenrerna hanterar döden som tema, eller mer specifikt hur filmens karaktärer anpassar sig efter dödens intrång och närvaro i deras liv. Rädslan för döden samt rädslan för det okända som följer döden är något som förekommer i de filmer jag har analyserat, och inte minst då i krigsfilmerna i vilka unga män tvingas befinna sig i en miljö där en potentiell död väntar runt varje hörn. Likheter går att hitta i *The Fountain*, och allra mest i Tom Creos karaktär. Toms agerande i filmen grundas i en rädsla för döden och det okända som följer. Denna rädsla yttrar sig rent konkret i ett avståndstagande från döden och ett förnekande av att det ens är något som är oundvikligt. I sin förnekelse reducerar Tom döden till vad han menar vara en sjukdom som det finns ett botmedel till.

Samtidigt som en rädsla för- och ett avståndstagande ifrån döden är något som förekommer i båda filmgenrerna så kan man även se tendenser bland karaktärerna som tyder på att ett accepterande och ett välkomnande av döden är något som målas upp i såväl drama- som krigs-genren. Likhetstecken kan dras mellan menige Bell i *The Thin Red Line* och Izzi Creo i

The Fountain på grund av dessa två karaktärers välkomnande av döden och accepterande av sin dödlighet. Denna inställning till döden är en direkt kontrast till den osäkerhet och rädsla som åskådaren finner i Izzis make Tom samt de amerikanska soldater som delar militärbåten med menige Bell. Dessa inom filmerna presenterade inställningar till döden är även inställningar som människan har brottats med i verkligheten sedan tidernas begynnelse. Även om vi som individer måhända inte tänker på döden dagligen har vi alla, individuellt alternativt i diskussioner med andra, resonerat kring döden och vår egen dödlighet. Som en konsekvens av detta blir inställningarna vi får ta del av ibland filmkaraktärerna något som är väldigt enkelt att ta till sig, identifiera sig med samt relatera till vare sig man känner igen sig i Izzis och Bells acceptans och frid eller Tom Creos rädsla, förnekelse och osäkerhet kring det okända. Filmernas karaktärer blir därmed inte enbart främmande figurer på en skärm utan spegelbilder av oss själva. Filmerna blir berättelser om ”oss” till skillnad från berättelser om ”dom”.

”Vi mot dem”-perspektivet är ett traditionellt verktyg som filmskapare kan använda sig av i sin strävan efter att väcka åskådarnas känslor och få dessa att relatera till vissa av filmens karaktärer såväl som distansera sig till andra. Detta är något som till viss del förekommer i filmerna jag har analyserat, men det är på samma gång något som vissa av filmskaparna avsiktligt verkar ha försökt distansera sig ifrån. I krigsfilmer finns det ju redan ett historiskt ”vi mot dom”-perspektiv i form av de stridande parterna. Vad en filmskapare kan göra är att förstärka denna känsla så att en eller flera av de stridande parterna framställs som mer sympatisk och god än en annan. Både Terrence Malick och Francis Ford Coppola tar dock avstånd från denna förstärkning i sina filmer. I *The Thin Red Line* relaterar Malick människan till naturen. Naturen framställs som vacker och varm såväl som brutal och skoningslös. På samma sätt framställs människan, oavsett vilken sida hon strider för, som likvärdigt naturligt kapabel till godhet och kärlek som hon är till ondska och dödande. Detta är något som man även ser spår av i *Apocalypse Now* i form av det resonemang som i filmen förs kring människans dualism och människans förmåga att båda agera i enlighet med godhet såväl som ondska. På detta sätt finns det ingen direkt antagonist för åskådaren att ta avstånd ifrån. Filmernas karaktärer framställs istället alla mer eller mindre som protagonister för åskådaren att identifiera sig med. Det åskådaren istället har möjligheten att ta avstånd ifrån är de onda gärningar i form av till exempel dödande som människan i sin natur är kapabel till.

Vad gäller de två filmerna i dramagenren så finns det inte heller här något direkt ”vi mot dem”-perspektiv i den traditionella bemärkelsen, med undantag för den del i *The Fountain* som utspelar sig i 1500-talets Spanien där conquistadoren och inkvisitorn faller in i rollerna

som protagonist respektive antagonist. Bortsett från denna del i *The Fountain* innehåller inte dramerna en uppdelning av karaktärer i onda respektive goda, utan man får istället som åskådare ta del av historier som innehåller familjemänniskor som man med enkelhet kan relatera till och sympatisera med. I dessa filmer är det i vissa avseenden döden och den sorg som döden för med sig som får representera det som filmens karaktärer tvingas kämpa emot. Detta ser vi exempel på i *The Fountain* där Tom Creos syn på döden präglas av rädsla, hat och bitterhet. Han ser på döden som en mörk sjukdom som kan botas och undvikas. Döden ikläst, ur Toms perspektiv, rollen som antagonist och hans personliga ärkefiende som han efter sin frus död svär att han ska förgöra. Toms syn på döden är extrem och en, av filmskaparna, säkerligen avsiktligt förstärkt och överdriven sådan, men den representerar fortfarande rädslan och förnekandet av döden, vilket är ett fenomen som mänskligheten har brottats med sedan tidernas begynnelse. Därmed blir också Toms syn på döden möjlig att relatera till och identifiera sig med för filmens åskådare. Åskådaren kan även känna igen sig i Toms frus Izzis syn på döden – en syn som kontrasteras mot Toms i den bemärkelsen att Izzi istället för att vända bort huvudet och förneka sin dödlighet väljer att avsluta sitt jordeliv med en omfamning av döden. Om Toms relation till döden präglas av en animositet och ont blod präglas istället Izzis av harmoni, värme och vänskap. Därmed får Izzi i filmen representera acceptandet av människans dödlighet – en inställning som alltid har fått agera som motpol till människans rädsla för döden och därmed också något som åskådare kan känna igen sig i och identifiera sig med. Detta är även teman som regissören Darren Aronofsky uttryckligen har inkorporerat i filmen på grund av deras tidlöshet.

I *Ordinary People* målas döden varken upp som vän eller fiende, utan får istället träda in i rollen som ett slumpens verktyg. Döden är något som, oavsett hur socialt och ekonomiskt trygg man känner sig, kan ske mer eller mindre ur det blå och som sedan genomsyrar den efterföljande vardagen. Till skillnad från i *The Fountain*, där man som åskådare får ta del av karaktärernas individuella förhållanden till döden, är *Ordinary People* mer en studie kring vad som sker inom en familj efter dödens intrång i den trygga vardagen. Mycket fokus läggs på frågor kring skuldbeläggande och ansvarstagande. Till skillnad från Tom Creo i *The Fountain*, som pekar ut döden som skyldig och ansvarig, läggs skulden inom familjen i *Ordinary People* på de kvarlevande familjemedlemmarna. Döden blir trots sin slumpartade natur någonting som någon i familjen måste ta ansvar för även om det inte är något som uttrycks direkt. Det som går att relatera till och identifiera sig med i denna film är, precis som i *The Fountain*, det ofattbara som sker när man förlorar en närstående. *Ordinary People* är en

film som visar på variationen i en familjs sorgeprocess och erbjuder därför också olika variationer av hur åskådarna kan tänkas förhålla sig och relatera till den sorg som utspelas. Beth lever i förnekelse genom att leva sitt liv som om inget hade hänt samtidigt som hon skuldbelägger Conrad för Bucks död. Conrads sorg och överväldigande skuldkänslor yttrar sig i form av ett misslyckat självmordsförsök. Pappa Calvin gör i sin tur sitt yttersta för att hålla ihop familjen genom att vara alla till lags. De olika karaktärsdrag och inställningar kring sorg som manifesteras genom familjemedlemmarna är mer eller mindre tidlösa och som åskådare kan man förhålla sig till och identifiera sig med dessa lika mycket idag som när filmen hade premiär 1980.

I *Apocalypse Now* och *The Fountain* visas det stundtals upp en inställning kring döden som rituell och som början på något nytt. Detta är en syn på döden som en skapelse, vilket kontrasterar den mer traditionella synen på döden som ett definitivt avslut. Det är dock två olika former av skapelse genom död som presenteras i *Apocalypse Now* och *The Fountain*. I den förstnämnda filmen har Willard möjligheten att, genom mördandet av Kurtz, ta över dennes plats som kung och ledare över den armé som Kurtz har byggt upp i djungeln. Döden agerar i detta fall som ett verktyg för förnyelse, fruktbarhet och en början på något nytt. Samma grundtanke präglar Izzi Creos dödssyn i *The Fountain*. Izzy ser på döden som en själens frigörelse och att hon i sin död kommer att bli ett med naturen. Detta är en syn på döden som skapande och fruktbar ur ett mer spirituellt perspektiv än den form av skapande genom död som presenteras i *Apocalypse Now*.

Tidsmässig jämförelse

Kan jag genom min analys dra slutsatsen att framställningen av samt synen på döden i amerikanska krigsfilmer och dramer har genomgått en förändringsprocess mellan 1979 och 2006? Svaret blir både ja och nej. Det finns så klart vissa svårigheter med att fastställa huruvida en övergripande inställningsförändring kring döden har skett eller inte enbart baserat på det begränsade antal filmer som jag har använt mig av. Men det finns icke desto mindre möjligheter att påtala likheter och skillnader vad gäller skildringen av döden i krig på film 1979 och skildringen av döden i krig på film 1998. Jag har även kunnat bilda mig en uppfattning kring samband och skillnader vad gäller synen på döden inom familjen på film 1980 respektive 2006.

Vid en jämförelse av de två krigsfilmerna kan jag fastställa att vissa element och tendenser vad gäller döden i krig stämmer överens samtidigt som det finns vissa skillnader. En av likheterna mellan framställningen av döden i *Apocalypse Now* och i *The Thin Red Line* är hur den för soldaterna uppnår en betydelselös och vardaglig karaktär på grund av dess ständiga närvaro. Willards liknelse mellan mordanklagelser i kriget och fortkörningsböter på en racingbana i *Apocalypse Now* kan liknas vid Dolls tankar kring det faktum att han just har tagit någons liv i *The Thin Red Line*. Detta är något som Doll anser är ett allvarligare brott än våldtäkt, men han vet att han aldrig kommer att behöva stå till svars för det.

En annan aspekt som förekommer både i *Apocalypse Now* och *The Thin Red Line* är människans dualism, det vill säga människans benägenhet att utföra såväl goda som onda handlingar. Ondskan representerar i *Apocalypse Now* förmågan att döda och sätts i kontrast till människans förmåga att älska. Ett liknande perspektiv finner man i *The Thin Red Line* där ondskan, det vill säga människans förmåga att skada och döda andra, istället representeras av ett figurativt mörker. Godhet och människans vilja att älska representeras i sin tur av ett kontrasterande figurativt ljus. Även om dessa två framställningar av människans dualism påminner om varandra läggs det i *The Thin Red Line* mer tyngd på förhållandet och parallellerna mellan människan och naturen än i *Apocalypse Now*. Människan och naturen presenteras i *The Thin Red Line* som sammanvävda spegelbilder av varandra, båda lika benägna till att visa upp egenskaper av godhet och kärlek såväl som ondska och brutalitet. *Apocalypse Now* visar på ett liknande sätt hur den mörka sidan hos människan kan ligga väldigt nära till hands inom krigets miljöer.

I både *Apocalypse Now* och *The Thin Red Line* målas bilden upp av döden i krig som besinningslös och brutal i sin karaktär. En skillnad värd att lyfta fram är att döden i *The Thin Red Line* framställs mer som ett taktiskt och nödvändigt medel för att vinna kriget (även om alla karaktärer i filmen dock inte befinner sig på samma våglängd kring nödvändighetsgraden) än vad den gör i *Apocalypse Now*, där döden istället presenteras på ett mer okontrollerat sätt där syftet med dödandet blir mer diffust. Detta kan bero på att Francis Ford Coppola avsiktligt ville skildra det faktum att dödandet i Vietnamkriget blev ett självändamål och inte ett nödvändigt medel för att vinna kriget. Det är endast genom Kurtz planerade rituella tronskifte som dödandet i sig i *Apocalypse Now* känns uttänkt, strukturerat och bärande av ett klart syfte.

Båda krigsfilmerna bär på snarlika former av kritik mot krig och filmerna saknar i princip helt ett patriotiskt och krigsvurmmande perspektiv. De två regissörerna använder sig på många sätt

av dödandet för att i filmerna betona och understryka denna ovan nämnda kritik. Det okontrollerade och besinningslösa dödandet i *Apocalypse Now* speglar USA:s deltagande i Vietnamkriget, ett deltagande som av många ansågs vara helt utan struktur, mening eller syfte. Dödandet i *The Thin Red Line* används som ett effektivt verktyg ur ett kritiskt perspektiv i den bemärkelsen att kriget för åskådaren målas upp som ett enormt slöseri med unga mäns liv på den världsliga bekostnaden av egendom. Kriget refereras i filmen även till som ett gift som förvandlar män till primitiva hundar.

Vad gäller de två dramerna kretsar både *Ordinary People* och *The Fountain* kring människans förhållande till döden, förlusten av en närstående samt sorgehantering. *Ordinary People* är en relativt rak historia som ger åskådaren insyn i vad som sker med den lyckliga kärnfamiljen när döden tränger in i vardagen. Synen på döden i *The Fountain* är tudelad. Här presenteras både rädslan och förnekandet av döden såväl som människans accepterande och fridfullhet i förhållande till sin dödlighet. Inkluderandet av dessa kontrasterande sidor är något som regissören Darren Aronofsky uttryckligen har sett relevans i att låta filmen kretsa kring då det enligt honom är denna typ av frågor som mänskligheten har brottats med sedan tidernas begynnelse. Här ser man alltså, baserat på dessa två filmer, en förändring från att döden är något som effektivt spelar på åskådarens känslor och dennes identifierande och relaterande av en familj i sorg till något som tillför en extra filosofisk, spirituell och existentiell dimension bortom enbart död och sorg. *The Fountain* lyfter fram och öppnar upp aspekter kring rädslan för det okända samt förnekande respektive accepterandet av vår dödlighet. Denna film inbjuder till individuella reflektioner för åskådarna kring deras eget förhållande till sin dödlighet. Tidlösheten i denna fråga bidrar med största sannolikhet till att döden kommer fortsätta att avhandlas på vita duken under överskådlig tid.

Källmaterial

American Zoetrope. 2000: *Apocalypse Now – Redux*

Fox 2000 Pictures. 1998: *The Thin Red Line*

Paramount Pictures. 1980: *Ordinary People*

Warner Bros. 2006: *The Fountain*

Litteratur

Andersson, Lars Gustaf & Hedling, Erik, *Filmanalys – en introduktion*, Studentlitteratur, Lund, 1999.

Aronofsky, Darren, Aint it Cool News blogg intervju, 20 november, 2006.

Aronofsky, Darren, The Evening Class blogg intervju, 27 december, 2006.

Canby, Vincent, "Ordinary People" (review), *The New York Times*, 19 september, 1980.

Cohen, Eliot A., "The Thin Red Line: Let it Slip Away", *SAIS Review* 19:2, 1999.

Cohen, Hubert I., "The Genesis of *Days of Heaven*", *Cinema Journal*, 42, Number 4, 2003.

Coppola, Francis Ford, Rolling Stone Magazine intervju, 1 november, 1979.

Dahl, Steven, *Folkmord som film – Gymnasieelevers möten med Hotel Rwanda – en receptionsstudie*, Forskarskolan i historia och historiedidaktik, Lund & Malmö, 2013.

Feeney, F. X., "Human, All Too Human", *Los Angeles Weekly*, Wednesday, January 13, 1999.

Forsberg, Anette, "Döden i nyhetstappning – Sorgejournalistik som vägledning och gemenskap", Hirdman, Anja (red.), *Döden i medierna – Våld, tröst, fascination*, ScandBook AB, Falun, 2012.

Gustafsson, Tommy, "Filmen som historisk källa – Historiografi, pluralism och representativitet", *Historisk tidskrift*, 2006:4.

Hirdman, Anja, "Den triviala döden – Deckargenren och *Morden i Midsomer*", Hirdman, Anja (red.), *Döden i medierna – Våld, tröst, fascination*, ScandBook AB, Falun, 2012.

Hirdman, Anja, "Efterord", Hirdman, Anja (red.), *Döden i medierna – Våld, tröst, fascination*, ScandBook AB, Falun, 2012.

Hirdman, Anja, "Förord", Hirdman, Anja (red.), *Döden i medierna – Våld, tröst, fascination*, ScandBook AB, Falun, 2012.

Karlsson, Klas-Göran, "Historiedidaktik: begrepp, teori och analys", Karlsson, Klas-Göran & Zander, Ulf (red.), *Historien är nu – en introduktion till historiedidaktiken*, Lund, 2004.

Kingsepp, Eva, "Medier i medier. Det okända och döden som ett annat sätt att leva", Hirdman, Anja (red.), *Döden i medierna – Våld, tröst, fascination*, ScandBook AB, Falun, 2012.

- Rijsdijk, Ian-Malcolm, "Terrence Malick's *The Thin Red Line*: Some Historical Considerations", *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, Volume 41.1, 2011.
- Söderbergh Widding, Astrid, "Döden i vitögat. Kriget genom kameran", Hirdman, Anja (red.), *Döden i medierna – Våld, tröst, fascination*, ScandBook AB, Falun, 2012.
- Söderbergh Widding, Astrid, "Tiden är kort", Axelson, Tomas & Sigurdson, Ola (red.), *Film och religion – livstolkning på vita duken*, Bokförlaget Cordia, Örebro, 2005.
- Westerlund, Michael, "Att önska dö – Samtal om självmord på internet", Hirdman, Anja (red.), *Döden i medierna – Våld, tröst, fascination*, ScandBook AB, Falun, 2012.
- Wright, Will, *Sixguns and Society. A Structural Study of the Western*, Berkeley, Los Angeles & London 1977.
- Zander, Ulf, *Clio på bio – Om amerikansk film, historia och identitet*, Historiska Media, Lund, 2006.
- Zander, Ulf, "Det förflutna på vita duken", Karlsson, Klas-Göran & Zander, Ulf (red.), *Historien är nu – en introduktion till historiedidaktiken*, Lund, 2004.
- Zander, Ulf, "Historia och identitetsbildning", Karlegård, Christer & Karlsson, Klas-Göran (red.), *Historiedidaktik*, Studentlitteratur, Lund, 1997.
- Zander, Ulf, "Läroböcker i sten", Karlsson, Klas-Göran & Zander, Ulf (red.), *Historien är nu – en introduktion till historiedidaktiken*, Studentlitteratur, Lund, 2004.
- Åhrén Snickare, Eva, *Döden, kroppen och moderniteten*, Carlsson Bokförlag, Stockholm, 2002.