

Lunds Universitet
Språk- och litteraturcentrum
Filmvetenskap
Handledare: Lars Diurlin
2016-05-25

Isak Santesson
FIVK01

Den nya ideologiska vågen

En ideologikritisk läsning av den rumänska 2000-
talsfilmen

Innehållsförteckning

1. Inledning.....	3
1.1 Ämne.....	3
1.2 Syfte.....	3
1.3 Teori och metod.....	4
1.4 Tidigare forskning.....	5
1.5 Material och Källor.....	6
1.6 Disposition.....	7
2. Analys av den rumänska nya vågen.....	8
2.1 Bakgrund: Den rumänska nya vågen, regissörerna och filmerna.....	8
2.1.1 Den rumänska filmhistorien.....	8
2.1.2 Filmerna och regissörerna.....	11
2.2 Relevanta begrepp.....	13
2.2.1 Interpellation och den ideologiska statsapparaten.....	13
2.2.2 Film och ideologi.....	14
2.3 Närläsning av filmexemplen.....	16
2.3.1 Kritik mot den dominanta ideologin.....	16
2.3.2 Comollis och Narbonis ideologiska kategorisering.....	21
3. Avslutning.....	23
3.1 Slutsatser.....	23
3.2 Vidare forskning.....	27
4. Käll- och litteraturförteckning.....	29
Filmografi.....	29
Tryckta källor.....	30
Otryckta källor.....	31

1. Inledning

1.1 Ämne

Under början av 2000-talet översvämmades Europas stora filmfestivaler helt plötsligt av filmer från ett land som dittills inte gjort ett avsevärt avtryck på den europeiska filmkulturen. Ett land som medan många andra länder i Europa gett upphov till stora auteurser och inflytelserika filmrörelser förtryckts under en hård kommunistisk diktatur. Ett land som än idag har ett av Europas minsta antal biografier per capita. Den rumänska nya vågen, som rörelsen av vissa kritiker och teoretiker har kommit att kallas, drog hem de finaste och mest prestigefyllda priserna från de flesta av de stora filmfestivalerna i Europa och filmerna blev hyllade av kritiker världen över.

Den här uppsatsen kommer att undersöka den underliggande ideologin i tre rumänska filmer från 2000-talet. Jag kommer att utefter ideologikritiska analysmodeller och teorier utplagda av filosofer och teoretiker som Louis Althusser, Jean-Luc Comolli och Jean Narboni undersöka huruvida dessa filmer utgör en gemensam ideologisk rörelse och om deras underliggande ideologi korrelerar med den som var dominant i det samhälle som de uppstod ur.

1.2 Syfte och frågeställning

Jag vill undersöka om den nya filmrörelsen som uppstått i Rumänien under 2000-talet har en gemensam ideologisk klangbotten. Därför ska jag med hjälp av den franska marxistiska filosofen Louis Althusserns teorier om interpellation och ideologiska statsapparater undersöka vilken typ av ideologiska budskap som reproduceras i dessa filmer. Genom att undersöka tre av de mest framstående filmerna som filmrörelsen har gett upphov till hoppas jag därför kunna avgöra om dessa filmer utsänder likartade ideologiska signaler. Jag kommer att studera filmerna och undersöka hur de förhåller sig till landets dominantaste ideologi, dvs ifall de ger tittaren en positiv eller negativ bild av hur samhället ser ut idag och hur olika samhällsliga institutioner representeras och avbildas i filmerna. Genom att utföra den här typen av närläsning av de tre filmerna hoppas jag kunna avgöra just hur dessa filmer förhåller sig till landets dominantaste ideologi samt ifall filmerna förhåller sig till denna ideologi på ett liknande

sätt och därför kan ses som en ideologiskt likartad filmrörelse. Jag kommer även undersöka huruvida filmernas respektive ideologi korrelerar med deras ekonomiska bakgrund, framgång på biomarknaden och hur de förhåller sig till den rumänska filmhistorien. Jag kommer i min uppsats utgå från den Althusseristiska definitionen av staten som ett samspel mellan den förtryckande statsapparaten (polisen, domstolen, militären...) och den ideologiska statsapparaten (skolan, familjen, medierna, filmindustrin...), som båda styrs av samhällets dominanta ideologi som är ideologin hos den dominanta/härskande klassen. Jag kommer även utgå från Comollis och Narbonis tankar om hur filmskapare kan förhålla sig till ett samhälles dominant ideologi genom att antingen jobba med eller mot den. Utefter dessa teorier kommer jag undersöka hur filmerna i fråga förhåller sig till den nu dominant ideologin och ifall de gör detta på ett likartat sätt.

1.3 Teori och metod

De teorier som utgör grunden för min analys (av de tre filmer jag har valt) är teorier som behandlar ämnet ideologi i film. Jag kommer att använda mig av teorier utvecklade av Althusser om interpellation och den ideologiska förmedlaren, vad Althusser kallar för den ideologiska statsapparaten som han myntar i sin text "Ideology and the Ideological State Apparatuses: Notes towards an Investigation", som jag förklarar mer ingående i stycket 2.1 *Relevanta begrepp*. Jag kommer även använda mig av Comollis och Narbonis teorier om olika typer av film och hur dessa förhåller sig till och ger uttryck för ett samhälles dominant ideologi dvs ideologin hos de som styr samhället. Utöver det använder jag de aningen mer lättförståeliga analysmodellerna grundade i Althusserns teorier som presenteras i *Understanding Film Theory* samt de reflektioner som finns kring Comollis och Narbonis teorier i *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*.

Många av Althusserns teorier har sedan åren då de publicerades avfärdats eller kraftigt kritiserats. Teorierna har av vissa till exempel anklagats för att vara paranoida, överdrivna och att de tillskriver filmmediet för stor makt över dess tittare.¹ Det är därför viktigt att se dessa teorier för vad de är – teorier och inte nödvändigtvis absoluta sanningar. Eftersom större delen av teorierna jag använder mig av utvecklades för en relativt lång tid sedan och mycket har hänt inom filmvetenskapen sedan de publicerades, kommer jag även använda mig av de nyare

¹ Stam, Robert, *Film theory: an introduction*, Blackwell, Malden, Mass., 2000, s. 138-139.

tolkningarna av dessa teorier, som ganska koncist presenteras i bland annat *Understanding Film Theory*.

Jag kommer använda dessa teorier tillsammans med den bakgrundsfakta och de existerande teorier om den rumänska nya vågen som finns i böckerna skrivna av Doru Pop, Dominique Nasta och Florentia C. Andreescu.² Genom att kombinera teorierna om ideologi i film, fakta kring filmerna och den filmvåg som de tillhör med mina egna anmärkningar och analyser av filmerna så hoppas jag kunna avgöra filmernas ideologiska ställning.

1.4 Tidigare forskning

I dagsläget är den svensk- och engelskspråkiga forskning som behandlar den rumänska nya vågen relativt bristfällig. Det finns ett antal böcker och artiklar som behandlar den rumänska nya vågen. Dessa är dock ganska allmänna kartläggningar av de ekonomiska, politiska och historiska faktorer som har gett upphov till filmrörelsen. Det finns fortfarande en brist på studier och närläsningar av enskilda filmer och de fåtal artiklar och böcker som ger sig på detta tenderar att lägga forskningens fokus på de rent estetiska dimensionerna av filmerna i fråga. Andreescus bok gör många ideologikritiska läsningar. Dessa är dock främst fokuserade på filmen under kommunisttiden samt hur filmerna under 2000-talet tar avstånd från denna ideologi. Eftersom relationen mellan filmerna jag har valt och den kommunistiska filmen beskrivs så utförligt av Andreescu har jag valt att inte fokusera så mycket på det. Av de få engelsk- eller svenskspråkiga analyser som gjorts av enskilda filmer så har större delen av dem behandlat de filmer jag har valt eller de regissörer som har gjort dem, just eftersom de ofta beskrivs som de mest centrala och relevanta verken inom den rumänska nya vågen. Trots detta finns det fortfarande många centrala teorier inom filmvetenskapen som ännu inte har applicerats på dem, däribland de teorier jag har valt.

Att undersöka filmer ur ett ideologikritiskt perspektiv är knappast något nytt inom filmvetenskapen, det var som störst under 70-talet men är fortfarande en inte helt ovanlig

² Andreescu, Florentina C., *From Communism to Capitalism* [Elektronisk resurs] ; *nation and state in Romanian cultural production*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2013.

Pop, Doru., *Romanian new wave cinema: an introduction*, McFarland & Company, Inc., Publishers, Jefferson, North Carolina, 2014.

Nasta, Dominique, *Contemporary Romanian cinema* [Elektronisk resurs] : *the history of an unexpected miracle*, Wallflower Press, London, 2013.

arbetsmetod. Jag har därför valt att placera dessa teorier i en kontext där de inte tidigare använts inom den svensk- och engelskspråkiga filmvetenskapen.

1.5 Material och källor

För att fånga essensen av den rumänska nya vågens ideologi har jag valt att utgå från de tre filmer som anses vara de största verk som denna filmvåg har gett upphov till. Dessa tre filmer är *Herr Lazarescus död* (*Moartea domnului Lazarescu, Cristi Puiu, 2005*), *12:08 öster om Bukarest* (*A fost sau n-a fost?, Corneliu Porumboiu, 2006*) och *4 månader, 3 veckor och 2 dagar* (*4 luni, 3 saptamâ si 2 zile, Cristian Mungiu, 2007*). De har alla mottagits varmt av kritiker över hela världen och blivit mångfaldigt prisbelönda på många av Europas största filmfestivaler. De uppvisar även allihop många av de karaktäristiska drag som brukar tillskrivas filmer från den rumänska nya vågen, däribland den realistiska och minimalistiska mise-en-scenen, den låga produktionskostnaden och de enkla och realistiska teman och berättelser som har blivit rörelsens trademärk. Filmerna är även gjorda av tre av de absolut största och mest produktiva regissörerna som kommit fram i samband med den rumänska nya vågen, Puiu, Porumboiu och Mungiu.

Mitt sekundärmaterial består dels av litteratur som behandlar den rumänska nya vågen i en filmhistorisk och politisk kontext, dels av teorier och analysmodeller som har att göra med ideologi och ideologi i film, främst skrivna av eller baserade på den strukturalistiska marxistiska filosofen Althusser. Den litteratur som kontextualiserar och förklarar den rumänska nya vågen består av tre böcker – några av de få engelskspråkiga källor som faktiskt behandlar detta ämne. Pops *Romanian New Wave Cinema: An Introduction* förklarar vad som skiljer den rumänska nya vågen från tidigare rumänsk film och hur och varför den startade. Pop försöker likna filmrörelsen vid andra filmvågor så som den franska nya vågen och den italienska neorealismen. Han driver tesen att den rumänska nya vågen inte bara är det senaste kapitlet i den rumänska filmhistorien, utan det senaste kapitlet i den europeiska filmhistorien. Han försöker därför lyfta fram enskilda auteurs och filmer från den rumänska nya vågen, med stort fokus på de filmer och regissörer min uppsats behandlar. Nastas *Contemporary Romanian Cinema: the History of an Unexpected Miracle* fokuserar istället på filmvågens historiska kontext genom att utförligt redogöra för hur film har sett ut och förändrats under Rumäniens historia. Ett liknande tillvägagångssätt påträffas även i Andreescus *From Communism to Capitalism* som också behandlar den rumänska nya vågen ur ett historiskt

perspektiv. Det som skiljer Andreescus bok från Nastas sakliga kartläggning av den rumänska filmhistorien är att Andreescu, på ett liknande sätt som min uppsats, analyserar de olika filmhistoriska perioderna utifrån teorier upplagda bland annat av den franske psykoanalytikern Jaques Lacan och den slovenska filosofen Slavoj Zizek.

De teorier jag utgår från är främst upplagda av Althusser och presenterades för första gången i hans nu kända text ”Ideology and the Ideological State Apparatuses: Notes towards an Investigation” där han förklarar hur ideologin existerar och utövas genom olika ideologiska statsapparater där film kan räknas in, mer om detta senare. Eftersom Althusser inte specifikt förklarar hur hans teorier är applicerbara på film så kommer jag även att utgå från böckerna *Understanding film theory* och *The Routledge Encyclopedia of Film Theory* som båda dels förklarar hur Althusserns teorier är relevanta inom filmvetenskapliga studier, dels hur ideologi används och syns i film. Jag kommer även använda mig av Comolli och Narbonis artikel ”Cinema/Ideology/Criticism” som publicerades i *Cahiers du Cinema* 1969, som redogör för hur ideologi genomsyrar olika typer av filmer och hur denna ideologi ska bemötas på ett kritiskt sätt.

1.6 Disposition

Analyskapitlet inleds med avsnittet *relevanta begrepp*. I detta avsnitt kommer de teorier som själva analysen baseras på presenteras utförligt. Dels kommer Althusserns teorier om hur ideologi kan påverka personer och göra dem till utövare av denna ideologi presenteras under rubriken *2.2.1 Interpellation och de ideologiska statsapparaterna*, dels så kommer teorierna utvecklade av Comolli och Narboni, om hur filmskapare kan förhålla sig till sitt samhälles dominantaste ideologi, presenteras under rubriken *2.2.2 Film och ideologi*. Efter att läsaren bekantat sig med de olika termerna och teorierna som kommer att präglade analysen följer en sammanfattande redogörelse för de mest väsentliga delarna av den rumänska filmhistorien, där bland annat den kommunistiska filmen och filmen åren efter revolutionen kommer att presenteras. Det är nödvändigt att ha denna typ av redogörelse för den rumänska filmhistorien eftersom det kan antas att merparten av de som läser denna uppsats inte har någon större vetskap kring detta, på grund av den brist på studier om rumänsk film som diskuterades tidigare. För att läsaren så bra som möjligt ska kunna följa analysens resonemang så innehåller kapitlet även korta referat av de tre filmerna.

Sedan följer själva analysen av filmerna som, istället för att dela upp efter varje film, presenteras tematiskt. Detta tillvägagångsätt har valts för att minska risken för repetition. Analysen består således av de två avsnitten: *2.3.1 Kritik mot den dominanta ideologin*, där Althussers teorier appliceras på filmerna och *2.3.2 Comollis och Narbonis ideologiska kategorisering* där Comollis och Narbonis teorier appliceras på filmerna. Resultaten av analysen kommer sedan diskuteras under rubriken *3.1 Slutsatser* som sedan följs av *3.2 Vidare forskning*, där fler vägar som skulle kunna tas inom ämnet kommer presenteras och diskuteras.

2. Analys av den rumänska nya vågen

2.1 Bakgrund: Den rumänska nya vågen, regissörerna och filmerna

2.1.1 Den rumänska filmhistorien

Från år 1947 då Rumänien gick från monarki till kommunistisk diktatur och fram till revolutionen och störtandet av denna regering år 1989 präglades den rumänska filmindustrin, liksom dess motsvarighet i många av de andra öststaterna under kommunistiskt styre, av ett starkt ideologiskt inflytande och en bristfällig kreativ frihet inom filmindustrin. Filmen var under denna tid, som Andreescu förklarar, framför allt ett ideologiskt verktyg vars huvudsakliga syfte var att glorifiera den rådande ideologin och den rumänska nationen. Filmerna handlade om externa eller interna hot mot den socialistiska/kommunistiska ideologin som övervinns av den rumänska arbetaren eller soldaten.³ Under dessa år drog regissörer som Sergei Nicolaescu – som trots sin relation till den kommunistiska regeringen fortsatte göra filmer långt in på 2000-talet – miljontals biobesökare med sina lättsamma komedier och storslagna historiska filmer. Regissörer som Nicolaescu var vad man efter revolutionen började referera till som ”Old Guard regissörer” eftersom de försvarade det gamla sättet att göra film.⁴ Likt många av de andra länderna i östblocket så upplevde Rumänien en kallad töperiod under 50-60-talet. Perioden, som i Rumänien varade i tio år, innebar att censuren och yttrandefriheten blev

³ Andreescu, *From Communism to Capitalism* [Elektronisk resurs] ; *nation and state in Romanian cultural production*, s. 85-91.

⁴ Pop, *Romanian new wave cinema: an introduction*, s. 8-9.

mindre restriktiv för en tid, vilket i länder som Polen och Tjeckoslovakien ledde till kritikerhyllade filmvågor. Rumänska filmer ingick också i vågen av kritikerhyllade östeuropeiska filmer, främst i form av filmen *The Forest of the Hanged (Padurea spânzuratilor, Liviu Ciulei, 1965)* som belönades med priset för bästa regi i Cannes.⁵ Det råder skilda meningar mellan Nasta och Pop över hurvida denna filmrörelse verkligen kan kallas för en filmvåg, där Pop menar att den skall kallas för det. Han refererar till den som ”den gamla nya vågen” medan Nasta menar att den i brist på inflytande eller en gemensam estetik mer ska ses som att enskilda individer gjorde dessa filmer utan vidare relation till varandra.⁶

Efter att den kommunistiska regeringen störtats i och med revolutionen 1989 gick den rumänska filmen igenom drastiska förändringar. Eftersom ideologin som tidigare var grunden för flertalet av landets filmer ogiltigförklarades, började unga filmskapare i Rumänien leta efter en ny röst och en ny identitet.⁷ Detta ledde till vad Pop kallar för ”the miserabilist years of Romanian cinema”.⁸ Det som karakteriserade den här filmtrenden, som varade från revolutionen fram till början av 2000-talet, var fokus på mörka, våldsamma och samhällskritiska berättelser, den traditionella arbetarhjälten som hade varit normen i filmerna under kommuniståren förändras till en mörk och plågad karaktär. Andreescu menar att dessa filmer visar en längtan efter att upprätta en moralisk rättvisa och ordning i samhället. Hon menar även att genom att så desperat försöka distansera sig från och avfärda de gamla värderingarna och trenderna som förknippades med den prokommunistiska och propagandistiska filmen, blev dessa filmer själva en typ av anti-kommunistisk propaganda, vilket hon menar ledde till att filmens konstnärliga värde och ”kvalitet” blev mindre viktigt än filmens politiska budskap.⁹ Filmerna som gjordes under dessa år var mycket impopulära bland såväl kritikerna som biopubliken. Rumänien hade under 90-talet rekordlåga biosiffror för inhemska filmer och den etablerade rumänska filmkritikern, Alex Leo Serban, hävdade

⁵ Nasta, *Contemporary Romanian cinema: the history of an unexpected miracle*, s. 24-31.

⁶ Pop, *Romanian new wave cinema: an introduction*, s. 213.

Nasta, *Contemporary Romanian cinema: the history of an unexpected miracle*, s. 24.

⁷ Andreescu, *From Communism to Capitalism; nation and state in Romanian cultural production*, s. 30.

⁸ Pop, *Romanian new wave cinema: an introduction*, s. 215.

⁹ Andreescu, *From Communism to Capitalism; nation and state in Romanian cultural production*, s. 4-5.

efter att ha besökt en filmfestival under början av nittiotalet menad att visa enbart rumänsk film producerad efter revolutionen, ”There is no Romanian Cinema Worthy of its name!”¹⁰

Det är svårt att säga exakt när den rumänska nya vågen började, eller vem som påbörjade den eller om den ens ägde rum. Puiu har ett flertal gånger hävdat att det bara är något utländska kritiker har hittat på och att det inte är fråga om en våg utan att det handlar om enskilda individer som gör filmer, samma syn som Nasta har gentemot den ”gamla nya vågen”.¹¹ Pop menar att Puius kortfilm *Marfa si banii* (2001) var det uppenbara startskottet medan både Nasta och Andreescu ser det som en långsammare process som inte har någon tydlig start- eller slutpunkt.¹² Vad som går att säkerställa från dessa tre källor är dock att under åren 2001-2011 kom en stor mängd Rumänska filmer att bli mycket uppmärksammade och hyllade på internationella filmfestivaler och av internationella kritiker Det som kallas den rumänska nya vågen kan därför ses som en våg av kritikerhyllade filmer som, beroende på vem man frågar, har vissa gemensamma nämnare, bland annat estetik och berättarteknik. Filmerna präglades av en minimalistisk, realistisk estetik samt ofta en mycket låg budget. Filmerna var långsamma, lågmälda och handlade om ”riktiga” människor med ”riktiga” problem. Ett fåtal personer låg bakom stora delar av de produktioner som tillskrivs denna filmrörelse och både skrev, producerade, regisserade och medverkade även ofta i filmerna. Det råder en viss konsensus kring vem den viktigaste av dessa regissörer var, där äran ofta tilldelas Puiu, som 2005 regisserade vad som också kan sägas vara rörelsens mest inflytelserika film, *Herr Lazarescus död*. Samtliga av de författare jag har utgått från menar dock att även Mungiu och Porumboiu har gjort ovärderliga insatser för den rumänska nya vågens framgång och utveckling.

¹⁰Filimon, Monica, ”In short(s) about the new romanian cinema”, *Film Criticism*,34(2), går att hämta från <http://search.proquest.com/docview/734770700?accountid=12187>.

¹¹ Pop, *Romanian new wave cinema: an introduction*, s. 217.

Nasta, *Contemporary Romanian cinema: the history of an unexpected miracle*, s. 24.

¹² Pop, *Romanian new wave cinema: an introduction*, s. 42-46.

2.1.2 Filmerna och Regissörerna

I filmen *Herr Lazarescus död* får vi följa den allvarligt sjuke och alkoholiserade gamle mannen Dante Remus Lazarescu (Ion Fiscuteanu) och sjuksköterskan Mioara (Lumita Gheorghiu) som åker från sjukhus till sjukhus i Bukarest för att försöka hitta någon som kan hjälpa Herr Lazarescu, som långsamt håller på att dö framför kameran. Vi får se hur den gamle mannens hälsa långsamt degraderar och hur han succesivt förlorar medvetandet om vad som händer runt omkring honom. De träffar den ena läkaren efter den andra som antingen avfärdar Lazarescus tillstånd som ett simpelt fall av för hög alkoholkonsumtion eller som på grund av patientöverbelastning hänvisar honom till ett annat sjukhus. Filmen blev varmt välkomnad av utländska kritiker och belönades med Un Certain Regard-priset i Cannes 2005 samt 47 andra internationella priser. Den hamnade även på många kritikers topp 10 listor under året och hyllas nu i efterhand som en av de bästa rumänska filmerna någonsin. Filmen blev även den första rumänska filmen någonsin som fick en någorlunda stor internationell distribution.¹³ Puiu var redan innan han slog igenom med filmen kritisk mot den statligt ägda filminstitutionen CNC (National center of cinematography) och dess urval av filmer att finansiera. Han har vid ett flertal tillfällen öppet kritiserat den och hävdar att den styrs av samma personer som styrde den under kommunisttiden, ett uttalande han stödjer med det faktum att CNC år 2006 gav den största summan pengar till den kommunistiska block-buster regissören Sergiu Nicolaescu, en regissör som Puiu avfärdar som: ”irrelevant både ekonomiskt och konstnärligt”. Som protest mot detta har Puiu valt att själv stå för stor del av finansieringen av sina filmer och skapade därför produktionsbolaget Mandragora, som ligger bakom *Herr Lazarescus död*.¹⁴ Det bör dock tilläggas att Puiu, trots sin starka ställning mot CNC, sökte statlig finansiering för distribution av *Herr Lazarescus död*.¹⁵

Filmen *12:08 öster om Bukarest* utspelar sig i en liten småstad i Rumänien under årsdagen för den rumänska revolutionen som ägde rum flera år tidigare. Vi får i filmen följa journalisten Jderescu som har bestämt sig för och avgöra om deras lilla stad också medverkade i revolutionen. För att hjälpa honom i hans diskussion bjuder han in två gäster, den gamle mannen Piscoci, som endast kommer eftersom hans ursprungliga gäst inte längre

¹³ Nasta, *Contemporary Romanian cinema: the history of an unexpected miracle*, s. 149.

¹⁴ Pop, *Romanian new wave cinema: an introduction*, s. 117-118.

¹⁵ Nasta, *Contemporary Romanian cinema: the history of an unexpected miracle*, s. 144.

går att få tag på och den alkoholiserade läraren Manescu som hävdar att han under dagen i fråga gick ut på torget och demonstrerade och på så sätt deltog i revolutionen. Under filmens gång börjar dock Manescus historia ifrågasättas av olika vittnen som ringer in till programmet och säger saker som inte stämmer överens med det som Manescu berättar. Tittaren såväl som karaktärerna i filmen blir succesivt allt osäkrare: talar Manescu sanning? Var det eller var det inte en revolution i den lilla staden? Filmen visades i Cannes där den mottog Camera d'or och fick även den en relativt stor internationell distribution, något mer än *Herr Lazarescus död*. En viktig aspekt som skiljer filmen från både *Herr Lazarescus död* och *4 månader, 3 veckor och 2 dagar* är det faktum att *12:08 öster om Bukarest* inte mottagit någon som helst finansiering från CNC. Filmen finansierades till stor del av Porumboius förmögna Pappa och producerades av hans egna bolag, 42 km film, beläget i den lilla staden Vaslui. Det sägs även att stora delar av filmarbetarna jobbade gratis.¹⁶

Filmen *4 månader, 3 veckor och 2 dagar* räknas som den rumänska nya vågens största succé, både när det kommer till biopublik och priser. Filmen drog en mycket stor internationell och nationell publik och belönades med det mest prestigefyllda priset i Cannes, Palme d'or. I filmen får vi följa de två studenterna Otilia och Gabriella som med hjälp av Mr. Bebe ska utföra en illegal abort. Filmen utspelar sig under de sista åren av Ceausescus regim då abort var helt förbjudet under alla omständigheter. Under filmens gång får vi följa Otilia som är där för att hjälpa Gabriella, som är den som aborten ska utföras på, och vilka uppoffringar och psykologiska prövningar hon tvingas genomgå under processen. *4 månader, 3 veckor och två dagar* skiljer sig från de två andra filmerna rent produktionsmässigt. Den mottog stora bidrag från CNC efter att ha vunnit institutionens årliga manustävling 2006. Utöver detta bidrog bland annat internationella Rotterdam Hubert Bals Fund och Mobra films (delvis ägt av Mungiu själv) och en rad fler mindre kontributörer vilket resulterade i att Mungius film hade en betydligt högre budget än de två andra filmerna. Filmen blev även en formidabel succé både nationellt och internationellt och räknas som den mest framgångsrika rumänska filmen gjord efter revolutionen.¹⁷

¹⁶Ibid, s. 151.

¹⁷Ibid, s. 170.

2.2.1 Interpellation och de ideologiska statsapparaterna

För att förstå Althusserns teorier om ideologi och hur det påverkar individer måste man först förstå vad det är Althusser menar med ideologi. Han presenterar detta samt de av hans teorier som blivit mest använda inom filmvetenskapen i texten "Ideology and the Ideological State Apparatuses: Notes towards an Investigation". När Althusser talar om ideologi tar han till viss del avstånd från den klassiska marxistiska definitionen av det så kallade falska medvetandet, myntat av Friedrich Engels. Kort och gott grundar sig denna uppfattning i att ideologi är något som används av den dominanta samhällsklassen för att manipulera proletariatet och hindra det från att inse och reflektera över dess orättvisa plats i samhället. Ideologin skapar en falsk föreställning för proletären om dennes roll i samhället.¹⁸ Althusser anser istället att ideologi är något mer komplicerat, att det är något som vi alla konstant är en aktiv del av och att den tar oändligt många olika former i alla delar av samhället. Han menar dock fortfarande att den ideologi som är dominant i samhället är ideologin hos samhällets dominanta klass men istället för att se på alla individer som mottagare/objekt och konsument av den dominanta ideologin så ser han dem även som förmedlare/subjekt för den dominanta ideologin. Alltså är individen både en mottagare och en sändare av ideologi – individen blir konstant utsatt för ideologi och utsätter konstant alla runt omkring sig för ideologi. Han menar att individerna i ett samhälle och dess institutioner är själva ideologin, att ideologi är något materiellt som vi alla är del av.¹⁹

Althusser menar dock inte att ideologi enbart sprids från person till person. Det som faktiskt gör oss till subjekt är de så kallade ideologiska statsapparaterna (ISA). De ideologiska statsapparaterna består av bland annat media, skolan och filmindustrin omringar oss från att vi föds och är vad som i grund och botten formar vår ideologiskt vinklade subjektivitet. Althusser skiljer ISA från den han kallar den förtryckande statsapparaten (RSA) som kontrollerar individer med hot om våld istället för att göra det med ideologi som (ISA). RSA

¹⁸ Etherington-Wright, Christine & Doughty, Ruth, *Understanding film theory*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2011, s. 90.

¹⁹ Althusser, Louis, "Ideology and the Ideological State Apparatuses: Notes towards an Investigation" i Sharma, Aradhana & Gupta, Akhil (red.), *The anthropology of the state: a reader*, Blackwell, Oxford, 2006, s. 98-103.

består av det vi i vanliga fall kallar för staten, RSA är öppen med att den styr folket genom olika lagar som om de bryts bestraffas med våld: "(Repressive) State Apparatus belongs entirely to the *public* domain, much the larger part of the Ideological State Apparatuses (in their apparent dispersion) are part, on the contrary, of the *private* domain".²⁰ Althusser menar att en av ISAs absolut viktigaste funktioner är att skapa förtroende för RSA och rättfärdiga dess handlingar och existens. Han menar att ingen kan kontrollera RSA under en längre tid utan att också kontrollera ISA. Som exempel tar han upp Lenins snabba konvertering av Rysslands skolor efter den Ryska revolutionen. ISA är alltså enligt Althusserns teori en väsentlig del för att skapa förtroende för och upprätthålla staten eftersom det är ISA som gör oss till en aktiv del av ideologin genom att få oss att utöva den i vår vardag.²¹

Althusser använder begreppet interpellation för att beskriva hur det går till när en individ blir adresserad av ideologin och på så sätt själv blir en utövare, ett subjekt, av ideologin. Han menar att individen själv är delaktig i sin egen omvandlingsprocess genom att omedvetet acceptera rollen som subjekt som den erbjuds. För att demonstrera hur denna process fungerar använder Althusser ett exempel där en polis ropar efter en person och beordrar den att stanna. Genom att stanna tar individen i fråga på sig rollen som en aktiv del av ideologin, ett subjekt, genom att utöva den. Det är genom att tilltala individen som ett subjekt, som något med en egen fri handlingsförmåga, som individen tar på sig rollen som ett subjekt – en utövare av ideologin.²²

Althusserns teorier blir intressanta när man ser på film som en ideologisk statsapparat och ser hur den interPELLERAR sina tittare och på så sätt gör tittaren till ett subjekt. Tittaren kan bland annat bli interPELLERAD av filmen genom att leva sig in i handlingen, sympatisera med karaktärerna och känna igen sig i olika situationer.

2.2.2 Film och ideologi

Comolli och Narboni var under slutet av 60-talet ledarskribenter för den legendariska filmtidskriften *Cahiers du Cinéma*. De är till stor del ansvariga för den marxistiska vändning som tidningen under den här tiden gjorde. I sin artikel "Cinema/Ideology/Criticism" som trycktes i *Cahiers* 1969 förklarar Comolli och Narboni den nya typen av filmkritik som

²⁰ Ibid, s. 92.

²¹ Ibid, s. 92-94.

²² Ibid, s. 103-106.

tidningen framöver ska ägna sig åt, en kritik som går ut på att tolka och avgöra filmers ideologiska undertoner. De anser att eftersom en film är en produkt som är menad att tjäna in pengar så är den del av det ekonomiska systemet och därför en del av ideologin. De menar dock inte att all film är ideologisk på samma sätt utan att eftersom filmskapare är olika så är också sättet som ideologin tar form i filmerna och den ideologiska vinklingen olika från film till film.²³ Comolli och Narboni är starkt influerade av Althusserns teorier och är användbara eftersom de undersöker hur en filmskapare och en film förhåller sig till den dominanta ideologin i samhället där den produceras. Till skillnad från Althusser lägger de dock fokus på hur en individ, i detta fall en filmskapare, kan förhålla sig till den dominanta ideologin istället för hur den enbart kontrolleras av ideologin. De menar att de olika sätt som filmer kan förhålla sig till samhällets dominanta ideologi kan delas in i sju kategorier var av fem är användbara för denna typ av undersökning.²⁴

A) Filmer som reproducerar den dominanta ideologin. detta utgör den absoluta majoriteten av all film som produceras oberoende av genre eller budget. Denna typ av film utmanar inte den ideologi som tittaren stöter på i sin vardag och bidrar därför till reproduktionen av denna ideologi. Filmerna gör inte anspråk på att vara politiska i varken berättande eller tematik. Comolli och Narboni kallar lite nedsättande denna typ av film för ”bourgeois realism”.

B) Filmer som tar upp politiska ämnen och frågor och använder dessa för att, som Comolli och Narboni beskriver det, attackera den dominanta ideologin. Filmerna diskuterar inte problem, de kritiserar dem kompromisslöst. De avfärdar även de typiska sätten att avbilda verkligheten rent estetiskt och kan på så sätt sägas ha en politisk form.

C) Filmer som inte direkt tar upp politiska frågor men som likt kategori B vägrar avbilda verkligheten på det traditionella sättet.

D) Filmer som är direkt politiska och vänder sig mot den dominanta ideologin men som använder sig av samma form och struktur som filmerna ur kategori A. Comolli och Narboni

²³ Branigan, Edward & Buckland, Warren (red.), *The Routledge encyclopedia of film theory*, Routledge, London, 2014, s. 242-246.

²⁴ Comolli, Jean-Luc & Narboni, Jean, ”Cinema/Ideology/Criticism” i Braudy, Leo & Cohen, Marshall (red.), *Film theory and criticism: introductory readings*, 7th ed., Oxford University Press, New York, 2009, s. 688-693.

menar att eftersom dessa filmer använder sig av de traditionella filmspråket så jobbar dessa filmer ofta för den ideologi som de försöker kritisera.

E) Filmer som till en början verkar vara styrda av den dominanta ideologin men som genom en närmare läsning innehåller en subtil kritik mot den ideologi de verkar styras av.

Det bör tilläggas att dessa ideologiska kategorier inte bör ses som representativa för alla filmer som någonsin har gjorts. Självklart finns det filmer som inte kommer passa in perfekt eller uppfylla alla kriterier för någon av dessa kategorier, filmer som inte kan placeras in i tydliga fack. Kategorierna bör istället ses som en typ av ideologiskt spektrum, som hjälper en att avgöra hur filmer förhåller sig till den dominanta ideologin.

2.3 Närläsning av filmexemplen

2.3.1 Kritik mot den dominanta ideologin

Althusser menar att den ideologiska statsapparaten (ISA) spelar en avgörande roll när det kommer till att skapa förtroende för den förtryckande statsapparaten (RSA), alltså staten. Nu kommer jag därför undersöka hur de tre utvalda filmerna, som i detta fallet representerar ISA, förhåller sig till RSA och vilken bild de försöker ge tittaren av den. Eftersom den dominanta ideologin även materialiserar sig i samhällets stora ISA så som media, skolan (som i detta fall också utgör en del av RSA eftersom den är statligt ägd) m.m. så kommer jag även i detta kapitel undersöka vilken bild filmerna ger tittaren av dem. Althusser menar att genom att kritisera eller anfälla ett samhälles stora ISA så anfäller man även samhällets ideologi. Han använder attacken mot den kyrkliga ISAn under den franska revolutionen som exempel:

The foremost objective and achievement of the French Revolution was not just to transfer State power from the feudal aristocracy to the merchant-capitalist bourgeoisie, to break part of the former repressive State apparatus and replace it with a new one (e.g., the national popular Army) but also to attack the number-one Ideological State Apparatus: the Church. Hence the civil constitution of the clergy, the confiscation of ecclesiastical wealth, and the creation of new Ideological State Apparatuses to replace the religious Ideological State Apparatus in its dominant role.²⁵

Herr Lazarescus död kan möjligtvis vara den film av de tre jag valt ut som mest öppet kritiserar en av statens mest grundläggande institutioner, sjukvården. Under filmens

²⁵Sharma & Gupta, *The anthropology of the state: a reader*, s. 96.

gång får vi ser hur den döende Herr Lazarescu gång på gång sviks av sjukvården och hur den misslyckas med att hjälpa honom. Filmen börjar med att Herr Lazarescu, i fortfarande relativt friskt tillstånd, kontaktar en ambulans och beskriver sina symptom och ber att få bli upphämtad. Den första halvtimmen av filmen tillägnas enbart väntan på ambulansen och vi får under tiden se hur Lazarescus tillstånd försämras tack vare av sjukvårdens ineffektivitet. När han till slut kommer till ett sjukhus möts han där av en irriterad läkare som avfärdar alla hans symptom som resultat av hans alkoholism och vägrar slösa tid på honom eftersom han har andra patienter att behandla. Det framgår tydligt att läkarens stress som resulterar i att han skickar vidare patienten är ett resultat av en den arbetsbelastning som ligger på sjukhuset. Filmen ger nu redan tittaren en tydlig bild av hur ineffektivt och illa organiserat landets sjukvårdssystem är och hur det vänder folk mot varandra. Läkaren som antingen kan ses som ännu ett offer för sjukvårdssystemet eller det inhumana ansiktet för sjukvårdssystemet ger sannerligen inte tittaren en positiv bild av hur staten styr sjukvården.

Filmen visar även de brister som finns i sjukvården på den byråkratiska nivån, tydligast visat i scenen när Herr Lazarescu just förlorat förmågan att tala och röra sig som han ska. Doktorerna har just lyckats fastställa att Herr Lazarescus hälsoproblem härstammar från vad som verkar vara ett sent stadium av hjärn- och levercancer. De inser att för att han ska ha någon chans att överleva och kunna: ”åka hem och dö på egen hand” (citat från filmen), så måste de genast utföra en avancerad och riskabel operation. Problemet är dock att för att kunna göra detta så behöver de ha den halvt medvetslöse och okontaktbara Herr Lazarescus signatur. Det som följer är en bisarr scen där tre doktorer försöker få Herr Lazarescu att hålla pennan och samtidigt som de tjuvar på honom att skriva under på pappret. Till slut inser de att det är lönlöst och de skickar vidare den sjuke gamle mannen till ett annat sjukhus för att slippa behandla honom. Filmen ger ytterligare inblickar i de olika bristerna som finns i hur sjukhusen fungerar. Till exempel när sjuksköterskan tidigt i filmen förklarar hur mycket svårare det kommer bli att få Herr Lazarescu inlagd om han inte har en familjemedlem eller nära släkting med sig eller när en av doktorerna bestämmer sig för att ljuga så att Herr Lazarescu kan komma före den flera timmar långa kön för att få en CT-scan. Alla dessa instanser målar upp bilden av ett illa organiserat sjukvårdssystem som inte är anpassat för gamla och ensamma personer som Herr Lazarescu.

En närläsning av *12:08 öster om Bukarest* avslöjar också vissa samhällskritiska tendenser, även om dessa inte är lika explicita som i *Herr Lazarescus död*. Den kritik som i

filmen riktas mot de samhällseliga institutionerna finns på ett mer metaforiskt plan. Trots detta uppvisar filmen en minst lika mörk och kritisk bild av dagens samhälle och dess olika institutioner som *Herr Lazarescus död*. Dessa tendenser märks då man väljer att undersöka de tre huvudkaraktärerna, Manescu, Jderescu och Piscoci, noggrannare. Vi kan börja med att undersöka karaktären Manescu. Han är oansvarig, alkoholiserad, skuldsatt och går inte helt att lita på. Något som blir lite problematiskt när vi får reda på att han jobbar som gymnasielärare. Det är genom honom som filmen gestaltar en av de få statliga institutionerna, skolan, som inte framställs i en särskilt positiv dager. Althusser beskriver dels skolan som det nutida samhällets kraftfullaste ISA (han menar att det i det moderna samhället tagit den rollen som kyrkan hade förr), dels eftersom skolan är statligt ägd så utgör den en del av den ”synliga” staten det vill säga RSA.²⁶ Precis som i *Herr Lazarescus död* så är den enda bild vi får av Rumäniens regering och dess sätt att styra landet en misslyckad illa fungerande institution. I det ena fallet var det sjukvården, i det andra skolsystemet. Under en scen i filmen tar sig Manescu efter en lång natt av supande in till skolan för att överse ett omprov och hämta upp sin lön. Han överraskas och irriteras över den stora mängd elever som misslyckats med provet och beklagar sig över att de inte ens ”kunde fuska ordentligt”. Han låter dem sedan utan något vidare engagemang sätta igång med sitt skrivande. Kort där efter kommer hans vän in i salen och de sätter sig och diskuterar sina respektive ekonomiska problem utan att ägna en tanke åt eleverna som skriver prov runt dem. Denna totala likgiltighet som Manescu visar gentemot elevernas utbildning ger inte tittaren en positiv bild av landets skolsystem eller, eftersom detta är den enda instans där vi får se en statligt styrd institution, av landets styre. Vi ser även hur filmen attackerar både RSA och en av samhällets ledande ISA.

Om 12:08 öster om Bukarest genom Manescu kritiserar Rumäniens skolsystem så kan vi om vi undersöker en av de andra huvudkaraktärerna finna ännu mer kritik riktad mot en av samhällets andra stora ISAn, medierna. Denna kritik lyfts fram genom karaktären Jderescu, som är journalisten som står bakom den talkshow som filmen handlar om. Återigen ger filmen oss en negativ bild av en av samhällets grundläggande institutioner. Det är bara att se hur själva talkshowen, som är menad som en seriös journalistisk utredning av en seriös fråga, blir ett oseriöst gräl mellan en (antagligen) oärlig gäst och en mängd svärande upprörda personer via telefon. Filmen målar upp en oseriös bild av medierna även genom Jderescus

²⁶ Ibid, s. 92-94.

beteende och hans arbetsmetoder. Han är gammalmodig och avfärdar det som är ”det nya” detta ser vi bland annat i scenen när han avbryter inspelningen av en musikvideo för att han tycker att de ska spela något mer ”rumänskt”. Han insisterar även på att inte låta kameramannen filma utan stativ trots att kameramannen insisterar på att det är så man filmar nu för tiden. Filmen ger en bild av nutida Rumänska media som något oseriöst och omodernt och reproducerar på så sätt en negativ bild av ett av samhällets största ISAn.

Om vi sedan slutligen undersöker den gamle mannen Piscoci i *12:08 öster om Bukarest* så finner vi en typ av kritik som riktas mot samhället som även förekommer i *Herr Lazarescus död*. Nämligen frågan om hur samhället tar hand om sina äldre. Det finns en viss likhet mellan Piscoci och Herr Lazarescu i den mån att de båda är ensamma gamla män som inte riktigt passar in i samhället. I Herr Lazarescus fall så ser vi detta genom den röra han lever i och genom andra explicita uppenbara tecken så som att han konstant går omkring och talar till sina katter. Piscocis utanförskapet gestaltas, som majoriteten av filmens samhällskritik, på en mer subtilt sätt. Vi får små indikationer på detta i sättet han pratar på och vad han säger samt genom hans tomma ensamma lägenhet där han enbart sitter och stirrar ut genom fönstret i väntan på att något ska hända. Även under talkshowen står han utanför och är egentligen inte alls delaktig i den huvudsakliga debatten som sker i programmet. När han väl får en chans att tala så verkar ingen riktigt lägga märke till det han säger, som inte heller har så mycket med det de två andra männen har diskuterat att göra. Vi får även genom samtal som Piscoci håller reda på att hans fru sen länge är död och att han ser tillbaka på tiden under Ceausescu med viss nostalgi. Denna nostalgi är något vi kan märka av i *Herr Lazarescus död* också i och med att vi genom några snabba konversationer kan måla upp en bild av hur Herr Lazarescus liv såg ut för länge sedan. Vi får veta att han har haft en familj men att både hans fru och dotter sen länge är borta från hans liv. Frun har dött och dottern har flyttat till Kanada och har inte längre någon kontakt med sin far. Allt detta pekar på att Piscoci såväl som herr Lazarescu känner någon typ av utanförskap, att han inte riktigt passar in i dagens samhälle. De har med tidens gång knuffats ut ur samhället och är nu ensamma.

Både *Herr Lazarescus död* och *12:08 öster om Bukarest* uppvisar alltså relativt likartade typer av kritik mot det samtida samhället, både explicit och implicit. Hur ser det då ut i *4 månader, 3 veckor och 2 dagar*? Filmen skiljer sig först och främst från de två tidigare filmerna rent historiskt eftersom den utspelar sig under åren innan revolutionen. Eventuell kritik av samhället som stöts på i filmen kan därför lika gärna vara riktad mot den gamla

kommunistiska regimen. Den mest uppenbara kritiken i filmen riktas mot Ceausescu och hans kontroversiella beslut att totalförbjuda abort i Rumänien.²⁷ Det är denna lag som tvingar de två kvinnorna att anlita en illegal läkare som sedan utpressar och våldtar dem. Även Ottilias och hennes pojkväns bråk grundar sig i att han vägrar hjälpa Ottilia genomgå samma procedur om hon någon gång skulle bli gravid, detta eftersom han anser det vara för riskabelt och att de eventuella påföljderna hade varit för hårda. Det är även samma risk för att bli påkommen och straffad som läkaren använder för att utpressa de två studenterna. All filmens grundläggande problematik härstammar alltså från antiabortlagstiftningen. Det är den förtryckande statsapparatusens lag samt rädslan för de fysiska påföljder som vägran att lyda kan medföra, som är orsaken till alla de missöden som Ottilia och Gabriella råkar ut för. Nasta skriver även hur filmen kritiserar den kommunistiska ideologin i sig.²⁸ Filmen börjar i studentkorridoren, där de två studenterna omges av omtänksamma, generösa och trevliga grannar. Mungiu målar här upp det Nasta kallar för en kommunistisk utopi, för att sedan i och med Ottilias och Gabriellas helvetiska färd ut i ”den riktiga världen” visa det sanna kommunistiska samhället.

Just när de fattiga studenterna råkar illa ut ser vi i filmen stundtals grupper av bekymmerslösa festande människor tillhörande en viss samhällsgrupp: överklassen. Här kritiserar filmen hur ojämnt det faktiskt var mot slutet av Ceausescus regim, hur vissa hade tillgång till god mat och champagne medan andra fick köa i timmar för en bit bröd. Denna kritik märks som mest av i scenen då Ottilia, efter Gabriellas abort, åker hem för att hälsa på sin pojkväns föräldrar. Hon välkomnas in i en stor lyxig lägenhet full med tavlor, böcker och festande människor. Scenen blir underlig då den jämförs med de otroligt mörka scener som precis visats. Ottilia sätter sig vid bordet och erbjuds champagne och en mängd olika lyxiga rätter, men det märks att hon inte riktigt är närvarande utan fortfarande har tankarna på de hemska saker som har hänt henne under dagen. Medan alla runt omkring henne skrattar och pratar kan vi se hur hon plågas, vilket de andra inte lägger en tanke på. När Ottilia återvänder till hotellet mot slutet av filmen och har sin avslutande, mycket tryckta och obekväma diskussion med Gabriella, kan vi i bakgrunden höra ljudet från en enorm bröllopsfest som också äger rum på hotellet. Även dessa personer är helt bekymmerslösa och äter god dyr mat.

²⁷ Nasta, *Contemporary Romanian cinema: the history of an unexpected miracle*, s. 169.

²⁸ *Ibid.*, s. 171.

Återigen visar filmen den enorma kontrasten mellan de olika samhällsskikten under kommunisttiden.

Kritik mot överklassen kan även ses i *Herr Lazarescus död*, även om det i detta fall mer handlar om deras attityd mot de som står under dem och som har det svårare än dem, snarare än deras orättvist privilegierade levnadsstandard. Överklassen i detta fallet utgörs av doktorerna på sjukhuset. Doktorerna är under återkommande tillfällen respektlösa och elaka dels mot de underordnade på sjukhusen, bland annat sjuksköterskorna och ambulansförarna, dels mot Herr Lazarescu. Särskilt illa behandlad blir sjuksköterskan Mioara som åker från sjukhus till sjukhus för att hitta någon som kan hjälpa herr Lazarescu. Under ett flertal tillfällen blir hon, på grund av sin bestämdhet och på grund av att hon säger vad hon tycker borde göras åt Herr Lazarescus tillstånd, tillsagd att hon ska veta sin plats och inte tro att hennes åsikt är lika viktig som doktorernas. Trots att det visar sig att Mioara har rätt angående Herr Lazarescus tillstånd vägrar doktorerna, på grund av hennes lägre placering i sjukhusets sociala hierarki, lyssna på henne. Som ett resultat försämras Herr Lazarescus tillstånd ytterligare.

2.3.2 Comollis och Narbonis ideologiska kategorisering

Som tidigare nämnt hade Comolli och Narboni, till skillnad från Althusser, en något mindre strikt syn på hur människor påverkas av ett samhälles dominanta ideologi. Snarare än att anse att ideologiskt vinklad subjektivitet var något människan var dömd att alltid leva i, såg de den dominanta ideologin som något som alla konstant var tvungna att förhålla sig till. I *Film theory: an introduction* skriver Robert Stam att detta delvis berodde på att många filmkritiker var angelägna att lämna någon form av kryphål, för att på så sätt kunna argumentera för hur till exempel omtyckta regissörer som John Ford inte låg under den dominanta ideologins kontroll.²⁹ Utefter dessa tankar konstruerade de sina sju olika kategorier som innebar sju olika sätt för filmer att förhålla sig till samhällets dominanta ideologi. Dessa kommer nu att appliceras på de tre filmerna ur den rumänska nya vågen, för att se om dessa förhåller sig till den dominanta ideologin på ett likartat sätt.

Genom att bryta med den traditionella filmestetiken har samtliga av de tre filmerna redan diskvalificerats från kategorierna A och D, som både riktar sig mot filmer med en

²⁹ Stam, Robert, *Film theory: an introduction*, Blackwell, Malden, Mass., 2000, s. 140.

outmanande och traditionell visuell stil.³⁰ Både Pop, Nasta och Andreescu konstaterar genomgående i sina böcker hur filmerna inom den rumänska nya vågen rent estetiskt och berättarmässigt skiljer sig från någonting som tidigare skådats inom den rumänska filmhistorien. Som Comolli och Narboni skriver är brytandet med det traditionella filmspråket, i sig en typ av protest mot ett samhälles normer och traditioner och därför mot ett samhälles dominanta ideologi.³¹ Det är dock värt att tilläga att *Herr Lazarescus död* och *12:08 öster om Bukarest* kan ses som större brott mot den traditionella filmestetiken och produktionen än *4 månader, 3 veckor och 2 dagar*, då filmskaparna i protest helt vägrat använda sig av dyr kamerautrustning, något som *4 månader, 3 veckor och 2 dagar* tack vare bidragen från CNC haft tillgång till.³²

När det kommer till filmernas innehåll så delar Comolli och Narboni upp filmer som redan kategoriserats som samhällskritiska i och med filmspråket i två kategorier: kategori B som öppet kritiserar den dominanta ideologin genom ämnena den tar upp och genom vägran att använda sig av det klassiska filmspråket och kategori C som genom sin vägran av det klassiska filmspråket blir samhällskritisk även om filmen inte handlar om direkt politiska ämnen. Samtliga av filmerna kritiserar de samhällen som de utspelar sig i. Det är dock, som Comolli och Narboni menar, viktigt att skilja på ifall de ”attackerar” den dominanta ideologin eller inte. Varken *Herr Lazarescus död* eller *12:08 öster om Bukarest* kan anklagas för att öppet ”attackerar” den dominanta ideologin. Sättet de kritiserar på ligger närmare kategori C. Kritiken kommer mycket från sättet filmerna berättas på och vilken typ av karaktärer och miljöer de utspelar sig i. Ingen av filmerna handlar om något direkt politiskt. *Herr Lazarescus död* handlar om en ensam gammal man som håller på att dö av cancer och *12:08 Öster om Bukarest* handlar om tre män som medverkar i en misslyckad talkshow. Kritiken mot den dominanta ideologin ligger till stor del under ytan och kan knappast ses som en öppen attack så som Comolli och Narboni beskriver det. De båda filmerna, som på liknande sätt förhåller sig till det traditionella filmspråket och på likartade sätt kritiserar den under deras produktion

³⁰ Ideologiska kategorisering presenterat i avsnitt 2.2.2 *Ideologi och film* s. 14-15.

³¹ Braudy, Leo & Cohen, Marshall (red.), *Film theory and criticism: introductory readings*, 7th ed., Oxford University Press, New York, 2009, s. 690-691.

³² Nasta, *Contemporary Romanian cinema: the history of an unexpected miracle*, s. 170.

dominanta ideologin, hamnar därför under de stilbrytande och inte rakt ut politiska filmerna i kategori C.

Hur placeras då en film i förhållande till den dominanta ideologin ifall filmen i sig inte utspelar sig under denna ideologi, som är fallet med *4 månader, 3 veckor och 2 dagar*? James Chapman börjar sin studie av historisk brittisk film med att hävda följande: ”It is a truth universally acknowledged – amongst historians at least – that a historical feature film will often have as much to say about the present in which it was made as about the past in which it was set.” Även Pop instämmer med detta och menar att Mungiu, vars filmer ofta utspelar sig i under kommunisttiden, använder film för att tolka det förflutna.³³ Bilden som ges av kommunisttiden i *4 månader, 3 veckor och 2 dagar* är onekligen mörk, med ett påtagligt förakt mot den gamla regimen och dess ideologi. En historiesyn som i någon korrelerar med den hos den nu dominanta ideologin. Filmen uppvisar, till skillnad från *Herr Lazarescus död* och *12:08 öster om Bukarest*, inga instanser av nostalgi till kommunisttiden. Även om filmen aldrig explicit hyllar det nuvarande samhället så ger den fortfarande tittaren en bild av hur hemskt det var att leva förr, ett sätt att hylla de förändringar i samhället som lett upp till nu. I det avseendet kan *4 månader, 3 veckor och 2 dagar* ses som en lämpligare kandidat för kategori A, filmer som reproducerar den dominanta ideologin. Även om filmen som tidigare nämnt, på grund av sitt filmspråk, inte passar perfekt in i kategori A.

3. Avslutning

3.1 Slutsatser

Vad kan då dras för slutsatser efter en undersökning som denna? Vad har de ideologikritiska teorierna utvunnit ur dessa filmer? Finns det några korrelationer mellan olika ideologiska mönster inom filmerna och deras ekonomiska bakgrund och deras framgångar på biomarknaden? Vilken typ av ideologi reproducerar filmerna egentligen och hur förhåller de sig till varandra, till den dominanta ideologin och till den rumänska filmhistorien?

Efter att med Althusers, Comollis och Narbonis teorier som utgångspunkt, ha närläst tre av de filmer som Pop, Nasta och Andreescu är överens om utgör centrala delar av

³³ Chapman, James, *Past and present: national identity and the British historical film*, I.B. Tauris, London, 2005, s. 1.

Pop, *Romanian new wave cinema: an introduction*, s. 16.

den rumänska nya vägen kan jag inte iaktta en gemensam ideologisk förankring. Samtliga av filmerna ger tittaren en mörk och dystert bild av den tid som filmerna utspelar sig i, men med tanke på att *4 månader, 3 veckor och 2 dagar* utspelar sig under en annan tid så måste bilden av samhället som filmen ger betraktas på ett annorlunda sätt. *Herr Lazarescus död* och *12:08 öster om Bukarest* ger liknande bilder av det postkommunistiska Rumänien som en dystert plats med illa fungerande samhällsliga institutioner. Vi får se sjukvård som misslyckas med att hjälpa folk, illa fungerande utbildningsystem och gamla ensamman som med en viss nostalgi ser tillbaka på det som var. Filmerna avbildar många av samhällets ideologiska- och förtryckande statsapparater på ett kritiskt sätt, och visar tydligt upp de brister som de respektive statsapparaterna har och de konsekvenser som de har på människor som till exempel Herr Lazarescu. I *4 månader, 3 veckor och 2 dagar* ser vi istället en mörk skildring av det förflutna, med en handling som kretsar kring en lag som inte längre finns. Det är även värt att tillägga att Rumänien när filmen gjordes hade ett relativt högt antal aborter per capita (ungefär samma som i Sverige). Samhället som vi får se i filmen framstår därför som mycket orättvist och avsevärt sämre i jämförelse med samhället som det var när filmen gjordes.³⁴ Filmen börjar även med att visa året 1987, alltså endast två år innan den kommunistiska regimen störtades, som ett sätt att ge publiken lite hopp och säga: snart är det över, snart upphör dessa lagar och detta samhälle som orsakar de två protagonisterna så mycket olycka. Andreescu menar att många av filmerna under 2000-talet reproducerar en form av neoliberal ideologi genom att visa hur enskilda individer faller offer för statens inkompetens.³⁵ Detta kan vi till exempel se i *Herr Lazarescus död*.

Den ideologiska skillnaden mellan filmerna kan förklaras då man väljer att undersöka de rent ekonomiska förutsättningarna som filmerna hade. *4 månader, 3 veckor och 2 dagar* tog efter att manuset granskats och utsetts som det bästa, emot en stor summa pengar av det statligt ägda CNC som gjorde produktionen av filmen möjlig. Som del av staten utgör CNC enligt Althussers teorier en del av den dominant ideologin. Enligt marxistisk filosofi, som Althussers, Comollis och Narbonis teorier grundar sig i, reproducerar alla produkter, i

³⁴Johnston, Robert, *Abortion statistics and other data* (statistik för Rumänien och Sverige), hämtad från <http://www.johnstonsarchive.net/policy/abortion> (2016-05-01).

³⁵ Andreescu, *From Communism to Capitalism; nation and state in Romanian cultural production*, s. 5-6.

detta fall filmen, de materiella relationerna och produktionsvillkoren som gör produktionen möjlig.³⁶ *4 månader, 3 veckor och 2 månader* reproducerar enligt denna teori till viss del CNCs ideologi. *12:08 Öster om Bukarest* och *Herr Lazarescus död* gör däremot inte detta eftersom de under sin produktion (*Herr Lazarescus död* tog i efterhand emot pengar för distribution) inte tagit emot statliga pengar.³⁷ Dock bör det tilläggas att alla filmerna som produkter av den kapitalistiska marknadsekonomin medverkar i reproduktionen av den dominanta ideologin, som i dagens Rumänien bygger på kapitalism. Comolli och Narboni inleder sin text med att klargöra att alla filmer som produceras inom ett kapitalistiskt ekonomiskt system och som bidrar till kapitalets cirkulation bidrar till att den dominant ideologin – statens ideologi – reproduceras. De menar dock att regissören i någon mån kan kontrollera hur filmens innehåll sprider denna ideologi vidare, som vi kan se på de olika sätten som de tre filmerna förhåller sig till den dominant ideologin.³⁸ För att återknyta till Andreescus teorier om filmernas reproduktion av neoliberal ideologi så kan faktumet att både *Herr Lazarescus död* och *12:08 Öster om Bukarest* producerats av små privatägda företag, helt utan statliga medel, ses som ännu ett sätt som filmerna reproducerar den neoliberal ideologin.

Filmernas respektive biljettintäkter i Rumänien kan även förklaras ur ett ideologiskt perspektiv). *4 månader, 3 veckor och 2 dagar* blev som tidigare nämnt en formidabel succé, än idag en av de mest framgångsrika postkommunistiska filmerna i Rumänien. Varken *12:08 öster om Bukarest* eller *Herr Lazarescus död* blev dock någon vidare framgång, särskilt *12:08 öster om Bukarest* som endast lyckades dra en publik på 13355 personer, medan *4 månader, 3 veckor och 2 dagar* drog en publik på nära 90 000 personer bara i Rumänien.³⁹ Exakt vad detta beror på är svårt att säkerställa – då det kan ha att göra med marknadsföring, filmernas innehåll eller en mängd andra svårdefinierbara faktorer. En förklaring kan ges genom att filmernas ideologiska budskap analyseras. Rumänien är ett land som under de senaste åren

³⁶ Sharma & Gupta, *The anthropology of the state: a reader*, s. 86-87.

³⁷ Nasta, *Contemporary Romanian cinema: the history of an unexpected miracle*, s. 144.

³⁸ Braudy, Leo & Cohen, Marshall (red.), *Film theory and criticism: introductory readings*, 7th ed., Oxford University Press, New York, 2009, s. 686-687.

³⁹ Biljettintäkter för filmerna: *4 månader, 3 veckor och 2 dagar*, *12:08 öster om Bukarest* och *Herr Lazarescus död*, hämtad från <http://lumiere.obs.coe.int/web/search/> (2016-05-15).

inte har haft det särskilt väl ställt rent ekonomiskt. Tillsammans med Bulgarien är Rumänien det fattigaste landet inom EU, med en BNP per capita på endast 14.400 dollar, i jämförelse med till exempel Sveriges 40.900 dollar per capita.⁴⁰ Även om ett lands BNP per capita inte exakt behöver korrelera med hur lyckliga eller olyckliga folk är i ett land så säger det ändå något om levnadsstandarden i Rumänien. Enligt filosofen och kulturteoretikern Herbert Marcuse finns det en korrelation mellan populariteten av filmer som ger folket en känsla av optimism och tider när folket har det svårt. För att beskriva detta fenomen använder han termen *bekräftande kultur*.⁴¹ Detta kan ge en möjlig förklaring till framgången *4 månader, 3 veckor och 2 dagar* upplevde på den inhemska marknaden. I och med att filmen målar upp ett dystert förflutet, ett samhälle som inte längre existerar med lagar som nu inte längre förtrycker Rumänien, kan filmen tänkas ge tittaren en viss sorts optimism, det kan även vara anledningen till att filmen vann CNCs manustävling. De två andra filmerna däremot målar upp nutida Rumänien som en dyster och olycklig plats, något som sannerligen inte ger tittaren en känsla av optimism.

Om dessa filmer ska placeras in i ett filmhistoriskt perspektiv och jämföras med de filmtraditioner som tidigare funnits i Rumänien så markerar dessa, trots de skilda ideologiska budskapen de sänder ut, ett nytt historiskt skede. Filmerna som analyserats i texten skiljer sig från den kommunistiska filmen och filmen under 90-talet som Pop kallar ”the miserbalist cinema”. Båda dessa rörelser hade gemensamma ideologiska klangbottnar, starkt knutna till den dominanta ideologin rent innehållsmässigt. Precis som den kommunistiska filmen reproducerade den kommunistiska ideologin så reproducerade filmen under 90-talet en typ av anti-kommunistisk post-revolutionär ideologi. I filmerna från 2000-talet kan vi dock se ett annat mönster i hur filmerna genom sitt innehåll reproducerar ideologi (även om de som tidigare nämnt fortfarande gör det genom att sätta kapitalet i cirkulation) – en större rörlighet för filmskaparna att själva ta ställning och på sina egna sätt förhålla sig till den dominanta ideologin.

⁴⁰ Statistik över länder Europas länders BNP per capita (räknat i US \$), hämtad från http://www.aneki.com/europe_richest.html, http://www.aneki.com/poorest_europe.html (2016-05-20).

⁴¹ Etherington-Wright, Christine & Doughty, Ruth, *Understanding film theory*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2011, s. 87-88.

Samtliga av filmerna bidrar alltså till reproduktionen av ideologi. Detta är som Althusser säger oundvikligt då ideologi är något grundläggande hos människan, något som kan likställas med föreställningen av det undermedvetna inom psykoanalysen. Analysen av filmerna visar att de innehållsmässigt varierar i hur de förhåller sig till den dominanta ideologin, något som utefter Comollis och Narbonis teorier kan förklarars genom att de olika filmskaparna också förhåller sig till den dominanta ideologin på olika sätt. I en historisk kontext kan det ses som att filmerna inte längre rent innehållsmässigt är bundna att reproducera vissa typer av värderingar och tankar, men nu istället reproducerar den dominanta ideologin genom att som produkter bidra till kapitalets cirkulation.

3.2 Vidare forskning

Ideologikritisk filmforskning är ett mycket brett område och särskilt när det kommer till ett så nytt och relativt outforskat område som den rumänska filmen under 2000-talet. Det finns därför en mängd studier som skulle kunna göras inom detta ämne av framtida forskare.

Att göra samma typ av undersökning fast på andra filmer av andra regissörer från samma kontext skulle vara intressant och användbart, då min undersökning endast har behandlat tre filmer från en tid då många andra kritikerhyllade filmer har kommit så som Cristian Nemescus *Nesfarsit (California Dreamin', 2007)*, Florin Serbans *Eu cand vreau sa fluier, fluier (Vill jag vissla så visslar jag, 2010)* och Radu Munteans *Hirtia va fi albastra (Pappret skall vara blått, 2006)*. En närläsning av dessa filmer skulle kunna avslöja ännu mer om den ideologiska samhörigheten mellan filmer som brukar placeras in i den rumänska nya vågen.

Det hade även varit givande att undersöka ytterligare filmer från de tre regissörer jag har valt ut, samtliga av dem är fortfarande aktiva och både Cristian Mungiu och Cristi Puiu har nyligen regisserat filmer som nu tävlar i Cannes film festival 2016.⁴² Genom att undersöka fler av deras filmer och leta efter liknande representation av den dominanta ideologins ISA och RSA skulle en mer utförlig bild av deras relationer till landets dominanta ideologi kunna målas upp.

⁴² Cannes film festival, The 2016 Official Selection, hämtad från <http://www.festival-cannes.fr/en/article/62135.html> (2016-05-18).

Det hade även kunnat göras en jämförande studie mellan filmer som kritiker brukar placera inom den rumänska nya vågen och de andra filmerna som producerades i Rumänien under denna tid, som överlag ofta drog en större publik än de filmer som jag fokuserat på i denna undersökning. Majoriteten av dessa filmer var lättsinniga komedier så som: Theodor Halacu-Nicons *Trei frati de belea* (*Three Looney brothers*, 2006) och Jesús del Cerros *ho ho ho 2: O loterie de familie* (*Ho Ho Ho 2: a Family Lottery*, 2012). Det hade varit intressant att göra samma typ av läsning av dessa filmer och se hur de, i jämförelse med de filmer jag har valt att undersöka, förhåller sig till samhällets dominanta ideologi.

En annan aspekt som jag har utelämnat ur min uppsats är de kvinnliga regissörernas plats i den rumänska nya vågen, något som varken Pop, Nasta eller Andreescu undersöker eller redogör för i någon större grad. Den absoluta majoriteten av regissörer som nämns i samband med den rumänska nya vågen är manliga och efter att letat i samtliga av de tre böckerna så är det två namn som kommer upp ett antal gånger, Ruxandra Zenide och Melissa de Raaf. Samtliga av deras filmer är svåra att få tag på och verkar i stort sett ha undgått någon mer detaljerad form av analys. Pop ger dem viss uppmärksamhet i ett kapitel där han samtidigt pratar om hur kvinnor över lag representeras i rumänsk film och nämner då dessa två regissörer i förbifarten, utan att närmare gå in på dem eller deras filmer.⁴³

Denna typ av undersökning hade även kunnat göras på andra potentiella filmvågor som kommer dyka upp eller har dykt upp under de senaste åren. En liknande undersökning skulle till exempel kunna göras av en filmrörelse som den rumänska nya vågen ofta har liknats vid, nämligen den grekiska nya vågen där filmer som Yorgos Lanthimos *Kynodontas* (*Dogtooth*, 2009) räknas in.

⁴³ Pop, *Romanian new wave cinema: an introduction*, s. 181-205.

4.Käll- och litteraturförteckning

Filmografi

Originaltitel: *4 luni, 3 saptamăni si 2 zile*

Produktionsbolag: Mobra Films (present), Centrul National al Cinematografiei (CNC) (co-production), Mindshare Media (in collaboration with), McCann-Erickson (in collaboration with), Televiziunea Romana (TVR1) (in collaboration with), Saga Film (in co-production with), Hubert Bals Fund of the Rotterdam Festival, The (produced with the support of), Fundatiei Anonimul (uncredited)

Produktionsland: Rumänien (ev Belgien också kolla upp)

Producent: Cristian Mungiu, Oleg Mutu

Premiärår: 2007

Regissör: Cristian Mungiu

Manus: Cristian Mungiu, Razvan Radulescu (Script consultant)

Fotograf: Oleg Mutu

Klipp: Dana Bunescu

Medverkande: B.la. Anamaria Marinca, Vlad Ivanov, Laura Vasiliu

Originaltitel: *Moartea domnului Lazarescu*

Produktionsbolag: Mandragora

Produktionsland: Rumänien

Producent: Bobby Paunescu

Premiärår: 2005

Regissör: Cristi Puiu

Manus: Cristi Puiu, Razvan Radulescu

Fotograf: Andrei Butica, Oleg Mutu

Klipp: Dana Bunescu

Medverkande: B.la. Ion Fiscuteanu, Luminita Gheorghiu och Doru Ana

Originaltitel: *A fost sau n-a fost?*

Produktionsbolag: 42 km Film

Produktionsland: Rumänien

Producent: Corneliu Porumboiu

Lunds Universitet
Språk- och litteraturcentrum
Filmvetenskap
Handledare: Lars Diurlin
2016-05-25
Premiärår: 2006

Isak Santesson
FIVK01

Regissör: Corneliu Porumboiu

Manus: Corneliu Porumboiu

Fotograf: Marius Panduru

Klipp: Roxana Szel

Medverkande: B.la. Mircea Andreescu, Teodor Corban, Ion Sapdaru

Tryckta Källor

Althusser, Louis, "Ideology and the Ideological State Apparatuses: Notes towards an Investigation" i Sharma, Aradhana & Gupta, Akhil (red.), *The anthropology of the state: a reader*, Blackwell, Oxford, 2006.

Andreescu, Florentina C., *From Communism to Capitalism* [Elektronisk resurs] ; *nation and state in Romanian cultural production*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2013.

Branigan, Edward & Buckland, Warren (red.), *The Routledge encyclopedia of film theory*, Routledge, London, 2014.

Chapman, James, *Past and present: national identity and the British historical film*, I.B. Tauris, London, 2005.

Comolli, Jean-Luc & Narboni, Jean, "Cinema/Ideology/Criticism" i Braudy, Leo & Cohen, Marshall (red.), *Film theory and criticism: introductory readings*, 7th ed., Oxford University Press, New York, 2009.

Etherington-Wright, Christine & Doughty, Ruth, *Understanding film theory*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2011.

Filimon, Monica, "In short(s) about the new romanian cinema", *Film Criticism*, 34(2), går att hämta från <http://search.proquest.com/docview/734770700?accountid=12187>.

Nasta, Dominique, *Contemporary Romanian cinema* [Elektronisk resurs] : *the history of an*

unexpected miracle, Wallflower Press, London, 2013.

Pop, Doru., *Romanian new wave cinema: an introduction*, McFarland & Company, Inc., Publishers, Jefferson, North Carolina, 2014.

Otryckta källor

Biljettintäkter för filmerna: *4 månader, 3 veckor och 2 dagar, 12:08 öster om Bukarest* och *Herr Lazarescus död*

<http://lumiere.obs.coe.int/web/search/> Hämtad 2016-05-15

Cannes film festival, The 2016 Official Selection

<http://www.festival-cannes.fr/en/article/62135.html> hämtad 2016-05-18

Johnston, Robert, *Abortion statistics and other data* (statistik för Rumänien och Sverige)

<http://www.johnstonsarchive.net/policy/abortion> hämtad 2016-05-01

Statistik över länder Europas länders BNP per capita (räknat i US \$),

http://www.aneki.com/europe_richest.html, http://www.aneki.com/poorest_europe.html

Hämtad 2016-05-20