

**Tytti Soila, Astrid Söderbergh-Widding
& Gunnar Iversen:
Nordic National Cinemas
Routledge, London och New York 1998**

Förlagsgiganten Routledge publicerar sedan en tid tillbaka en skriftserie om nationella filmkulturer, National Cinemas series, redigerad av den brittiska romanisten Susan Hayward. I denna serie, genom förlagets vidsträckta distributionsnät representerad i boklädor och bibliotek över hela världen, har turen nyligen kommit till Norden, och det är med stolthet man kan konstatera att det är tre nordiska forskare som fått uppdraget. Det är trots allt få nordiska humanistiska forskare förunnat att få komma ut i den internationella hetluften.

Internationella skrifter om nordisk film har oftast författats av icke-nordiska skribenter, som t ex Brian McIlroys bok från 1986 om svensk film i brittiska Flicks Books World Cinema-serie. Som författarna till *Nordic National Cinemas* (London och New York: Routledge, 1998), Tytti Soila, Astrid Söderbergh-Widding och Gunnar Iversen, konstaterar i introduktionskapitlet "Film production as a national project", har detta faktum hämmat den internationella synen på nordisk film, eftersom de utländska skribenterna saknat tillgång både till kultur och språk. Jag håller i detta fall med författartrion, men med den invändningen att så inte alls behöver vara fallet. Amerikaner, fransmän och briter skriver trots allt bättre böcker om Ingmar Bergman än vad svenskarna lyckas med, mest beroende på att den filmanalytiska nivån i dessa länder överglänser vår (jag bertsar här från Maaret Koskinens avhandling om Bergman, *Spel och speglingar*).

Innan jag övergår till att recensera boken, måste jag rikta en grundläggande kritik mot dispositionen; den framstår som en diplomatisk fadäs. Av bokens sammanlagt 262 sidor har tre femtedelar skrivits av finlandsvenskan Tytti Soila själv. Av hennes del handlar 65 sidor om finsk film och hela 90 sidor om den svenska filmen. Norge har fått 40 sidor, habilt författade av normannen Iversen. Den danska filmhistorien däremot består endast 20 sidor tryckt text, och den isländska fem sidor; båda dessa kapitel har författats av den svenska forskaren Astrid Söderbergh-Widding. Island kan visserligen näppeligen pocka på samma uppmärksamhet som filmnation som de övriga nordiska länderna, och man har så vitt jag vet inga professionella filmhistoriker. Men Danmark?

Det enda jag kan säga är att man inte kommer att vara glada i varken Köpenhamn eller Aarhus, båda filmforskningscentra av rang, och med åtskillig aka-

demisk expertis inom ämnet dansk filmhistoria. (Söderbergh-Widding har i sitt karakteristiskt välgenomarbetade kapitel om dansk film haft uturen att det samtidigt som denna bok producerades utkommit inte mindre än tre nya mer omfattande verk om dansk film, samtliga tre författade eller redigerade av Peter Schepelern.) Och visst är det lite märkligt att den nordiska filmens största affischnamn för närvarande, Lars von Trier, ägnas fem rader, medan Bo Widerberg förekommer, i bland i stora textsjok, på inte mindre än 9 sidor. När boken dessutom har ett flott porträtt av Greta Garbo på omslaget – förvisso från hennes tid som amerikansk filmstjärna – kan man nog utgå från danska protester mot gammalt svenskt översitteri i vad som uppfattas som ett nordiskt samprojekt. (I kapitlet om Sverige påstår Soila att Garbo förmodligen är världens mest kända och firade filmstjärna (den positionen skulle jag nog vilja reservera för Marilyn Monroe!)

Nåväl. I introduktionen anlägger författarna sina metodiska utgångspunkter. Man påpekar där sin intention att avvika från gängse internationella uppfattningar om nordisk film i en receptionsprocess som sätter de stora "auteurerna" (Bergman eller Dreyer) i fokus; istället önskar man skriva en historia först och främst om den populära film som nått publik framgång på hemmaplan. Att man lyckas med detta kan redan inledningsvis konstateras. Dessutom önskar man bidra till den internationella debatten om nationella filmkulturer, en analytisk föresats som jag är mindre säker på om att man verkligen fullbordar mer än på så sätt att internationell filmforskning här får några nya filmkulturer ordentligt belysta.

Även om både Iversens och Söderbergh-Widdings bidrag som antytts är förtjänstfulla, koncentrerar jag här mina synpunkter till Tyttis Soilas kapitel, som genom att de fått mycket större utrymme också blir de intressantaste och mest utförliga. Och av dessa väljer jag att inrikta mig på det tacksamma objektet "Sverige", eftersom mer än en tredjedel av boken handlar om vårt land. Dessutom tycks det mig som om Soila skrivit en både originell och uppslagsrik historik över svensk film, med många upplysande utblickar mot det samtida samhällsbygget.

Det är väl genomtänkt att Soila valt att anlägga ett kritiskt perspektiv på det svenska folkhemmets utveckling fram till 90-talets ekonomiska ruin. Att som vissa svenskar försöka dölja det som många utländska bedömare redan insett i en stort upplagd internationell publikation av detta slag hade varit pinsamt.

Soila redogör noggrant både för den sociala, ekonomiska och politiska utvecklingen i Sverige och kopplar sedan filmerna och deras mottagande till denna. Med uppenbar inspiration från Per Olov Qvists forskning om 1930-talets filmkulturer, resonerar hon om hur socialdemokratiens makt tillträde 1932 kom att representeras i samtidsfilmen, t ex i Gustaf Edgrens *Karl Fredrik Regerar* (1934), där Sigurd Wallén porträtterar en lantbruksarbetare som blir jordbruksminister. Om man skulle kritisera några bortseende här vore det de motkulturella rörelser i förhållande till moderniseringsprojektet som Qvist funnit i många av 30-talsfilmerna. Dessutom nämns inget om den antisemitism Qvist fann i nästan 10% av utbudet (Bengt Bengtsson har i en ny avhandling noterat hur denna antisemitiska hållning fortsatte ända in på 50-talet, och till hösten blir just det antisemitiska inslaget i svensk film föremål för en hel bok – i USA (!)).

Ändå måste man applådera det djärva helhetsgreppet i Soilas redogörelse, och dessutom hennes digra kunskaper på fältet (hennes Finlandkapitel är för den delen lika genomsyrat av belysande historiska anknytningar). Ibland berättar hon livfullt om just kopplingarna till tidens politiska verklighet, som i den långa analysen av Gustaf Molanders *Rid i natt* efter Vilhelm Mobergs roman (1942), enligt Soila den enda svenska film före Stalingrad som tog direkt ställning mot Tyskland. Ibland gäller hennes intresse estetiska specialaspekter, t ex att den berömda första drömsekvensen i Ingmar Bergmans *Smultronstället* (1957) inspirerades av Rune Carlstens filmatisering av Hjalmar Söderbergs *Doktor Glas* (1942), där Glas (inkarnerad av Georg Rydeberg) under en av sina promenader i Gamla stan fascinerar av en klocka utan visare i ett skyltfönster. Som alla *Smultronstället*-fantaster vet är det just klockor utan visare som konfunderar Isak Borg (spelad av Victor Sjöström) i den bergmanska drömmen. Bergman är naturligtvis ett återkommande namn i Soilas berättelse, och de flesta omdömen som artikuleras verkar väl underbyggda. Dock har jag lite svårt att inse omfattningen av den estetiska konservatism hon understryker när hon hävdar att ”han är en konservativ teaterregissör och talesman för en litterär teater och när man ser hans scenproduktioner eller för den delen filmerna verkar det som om Artaud, Craig, Reinhardt eller Brecht aldrig existerat”. Även om Soila några rader senare hänvisar till Maaret Koskinens studier av krackeleringar i illusionsetetiken hos Bergman (i form av spegelmetaforen och spelet i spelet) kan man hänvisa till mer enkelt påvisbara Brechtska distanseringstekniker, t ex ramhandlingen i filmen *Fängelse* (1948)

eller för den delen inledningen av hans uppsättning av Shakespeares *Vintersagan* på Dramaten för några år sedan.

Bland de många namn som skymtar förbi gläder man sig särskilt åt den svenska filmvetenskapens nestor, professor Rune Waldekrantz, vars bidrag även till svensk spelfilmsproduktion här presenteras i en internationell kontext. Waldekrantz var en av de unga intellektuella (han hade varit filmkritiker i denna tidning under signaturen ”Roderick”) som äntrade filmindustrin i 40-talets början, som en följd av uppgörelserna med filmens förmenta konstnärliga undermålighet på 30-talet. Som produktionschef på Sandrews förespråkade Waldekrantz konstnärligt genomarbetade filmer med möjlighet att nå den internationella marknaden. Sin första internationella framgång som filmproducent fick Waldekrantz med Alf Sjöbergs mästerverliga filmatisering av Strindbergs *Fröken Julie* (1951). Filmen vann första pris i Cannes tillsammans med Vittorio de Sicas *Miraklet i Milano* (1951), och Waldekrantz kunde driva sin linje vidare med Ingmar Bergmans *Gycklarnas afton* (1953), en film som i sin tur prisbelönades vid en filmfestival i Sao Paolo. Waldekrantz' ambitiösa strategi led dock ett svårt nederlag med misslyckandet med Alf Sjöbergs filmatisering av Pär Lagerkvists ”Barabbas” (1953).

Om Soila i de tidigare avsnitten av sin svenska filmhistoria går i spår som plöjts av forskare som Jan Olsson, Leif Furhammar och Qvist, blir hon mer kreativt personlig vad beträffar de senaste decennierna. Bo Widerbergs bok *Visionen i svensk film* och den efterföljande nya vågen i svensk film på 60-talet får stort utrymme med mängder av inträngande analyser och fräscha värdeomdömen. Widerbergs *Kvarteret Korpen* (1963), Vilgot Sjömans *Jag är nyfiken Gul* (1967), Stefan Jarls Mods-trilogi (1968-1993) och Jan Troells Utvandrarfilmer (1972) lyfts fram som representativa filmer för 60- och 70-talen, även om Soilas anklagelse mot Troell för ”misogyni” är lite överdriven. Även om det torde vara korrekt, som hon skriver, att Troells filmer kännetecknas av ”ensamma män med omöjliga föresatser” så har denna tematiska ingrediens en klart negativ laddning. I Troells universum exemplifierar mannen som försöker hävda sin auktoritet (antingen det gäller Karl Oskar i *Nybyggarna*, Ingenjör Andrée i *Ingenjör Andrées luftfärd* (1982) eller Hamsun i *Hamsun* (1996), samtliga gestaltade av Max von Sydow, eller för den delen mördaren Jari i *Il Capitano* (1991)) ofrånkomligen det manliga självbedrägeriets tragedi.

I ett särskilt avsnitt behandlar Soila kvinnliga filmskapare i Sverige, från Anna Hofman Uddgrens

pionjärinsatser med Strindberg-filmatiseringar som *Fadren* (1912) till Agneta Fagerström-Olsson, vars första spelfilm, *Hjälten* (1990), var en inverterad variant av Verdis opera *Rigoletto* där Fagerström-Olsson istället för fadern apostroferar dottern. Mai Zetterlings karriär behandlas i ett längre textparti, och intressant nog betonas Soila att det var Rune Waldekranz som producerade hennes debutfilm *Älskande par* (1964). Angående könsproblematiken konkluderar Soila att det sedan 1980-talet är de kvinnliga regissörerna som upprätthåller den europeiska konstfilmstraditionen vad avser formella experiment, medan manliga filmskapare mer ägnar sig åt klassiskt berättade action-filmer och thrillerar. Denna skillnad är förvisso anslående, men förklaringen torde närmast vara konstfilmens förlorade prestige: den har helt enkelt inte samma ställning längre, vare sig bland filmare eller bland filmforskare, inte minst illustrerat av de historiografiska föresatserna i föreliggande bok. (Bland filmkritiker i dagspressen finns förvisso en sådan tendens kvar, oberoende av skribentens könstillhörighet.) Ändå bidrar Soilas feministiska ambitioner väsentligen till att hon lyckas producera något eget av den svenska filmhistorien, och jag ställer mig helt bakom hennes anmärkning att klassmarkören i Sverige inte längre är yrkestillhörigheten: det är istället kön eller ålder, t ex mellan kvinna född på 70-talet och man född på 40-talet.

I sina utläggningar kring det Svenska filminstitutet och de svenska formerna för att med offentliga medel subventionera filmproduktionen vinner Soila många närmast komiska poänger och anknyter härmed till de internationella verk (t ex Angus Finneys *The State of European Cinema* (1996) eller Martin Dales *The Movie Game* (1997)) som på senare tid starkt ifrågasatt effektiviteten i de offentliga engagemangen för filmproduktion i Europa. På ett övertygande sätt visar Soila på luftigheten i bestämmelserna, och kopplar dessutom i en del resonemang statssubventionerna till ett slags politisk styrning. T ex kritiserar hon med rätta historielösheten i vårt land i en historia som för många inleds med att arbetarrörelsen organiserade

sig för 100 år sedan. Eftersom svenskarna, hävdar hon, berövats sin historia söker de kompensation i ett slags privatisering av bakgrunden, uttryckt dels genom fascinationen i vårt land för psykologi, psykoterapi och psykoanalys och dels genom de många barndomsskildringarna, inte minst på film. Astrid Lindgren-filmatiseringarna, argumenterar Soila, projicerar ett utopiskt folkhem istället för det folkhem som aldrig blev. Det är särdeles signifikant, sammanfattar Soila, att denna propaganda med dess falska bild av historien (Sverige var vid den period Lindgren-filmatiseringarna behandlar ett av Europas fattigaste länder) finansieras av den svenska staten. Låt mig själv här få inskjuta att jag finner både djärvheten och den intellektuella spänsten i resonemanget beundransvärda. Därmed inte sagt att jag så där alldeles obesett köper det.

Som helhet är Soilas svenska filmhistoria stimulerande läsning. Man kan visserligen ifrågasätta vissa fakta, som t ex att Victor Sjöströms film *Ingeborg Holm* (1913) skulle ha skapat en debatt som ändrade lagstiftningen beträffande omhändertagande av barn. Snarare var det så att filmen var en del av en debatt som i förlängningen ledde till ny fattigvårdslagstiftning 1918. Likaså ställer jag mig undrande till bildtexten "The Fathers restored" till Kjell Sundvalls *Jägarna* (1996). Om något handlar den filmen om maskulinitetens haveri i en tid där mannens sociala roll blivit allt mer osäker.

Det finns också en del missar i engelskan, men det är snarare den professionelle förlagsgranskarens samt korrekturläsarens ansvar att det på något ställe står "in" istället för "at", och "at" istället för "in". En bok av det här slaget produceras ju med helt andra förlagsresurser än en svensk akademisk bok. Förutom missen i dispositionen, påtalad i början av denna artikel, finner jag att *Nordic National Cinemas* är en ytterst användbar bok och en snygg representation utåt, åtminstone av de nordiska filmkulturer som fått tillräckligt utrymme.

Erik Hedling
Litteraturvetenskapliga
institutionen
Lunds universitet

