

ASTRID SÖDERBERGH WIDDING

Om filmen

V*ad är film?* Den frågan ställde sig den franske filmkritikern André Bazin på 1950-talet och den blev titeln för hans fyrabandsverk om mediet, *Qu'est-ce que le cinéma?*, som utkom i bokform under åren 1958–1962. Bazins eget svar formuleras egentligen redan i hans inledande essä om den fotografiska bildens ontologi, som han spårar i mumien som figur, med svepeduken i Turin som kompletterande bild. Såväl den balsamerade mumien som svepedukens avtryck av den döda kroppen visar det intima sambandet mellan avbild och ursprung. Denna indexikala relation utgör för Bazin själva grunden för fotografiet. Åter till verkligheten, till ursprunget – så lyder därmed också hans motto för filmen. Frågan är: till vilken verklighet?

Filmmediet är i dubbel bemärkelse frukten av les Lumière(s). Tidiga filmhistoriker, som Julius Regis och Edvin Thall i Sverige, föreställde sig att mediets främsta uppgift skulle vara att stå i vetenskapens tjänst. Å ena sidan fanns idealet om förnuft och vetenskap från upplysningstiden – *le siècle des Lumières* – som tycktes förkroppsligat i det nya mediet. För första gången kunde, genom filmen, världen registreras på ett vetenskapligt korrekt sätt och ett avtryck av verkligheten förmedlas i bild. Å andra sidan var det bröderna Lumière, Auguste och Louis, som brukar räknas som mediets upphovsmän, och som även de strävade efter att do-

kumentera verkligheten. Om det vittnar titlarna på deras första filmer: *Arbetarna lämnar fabriken*, *Barnet äter frukost*, eller *Tåget ankommer till stationen*.

Men deras uppfinning hamnade redan från början i en korseld av motstridiga intressen, mellan vetenskap och vidskepelse. Filmbilden, liksom tidigare den fotografiska stillbilden, har en unik förmåga att skapa en dubblering, en visuell dubbelgångare, till sin förlaga och däri skulle en aspekt av dess specifika ontologi alltså kunna ligga. Denna filmbildens förutsättning skulle komma att bli föremål för diverse, föga vetenskapliga, mystifikationer. Föreställningar om att kameran hade en unik kapacitet att registrera spöken och andar banade väg för en exploatering av mediets möjligheter i trickfilmens tecken, som spelar på föreställningen att andevärlden skulle kunna vara verklig, och därmed komplicerar tesen om filmen som verklighetens avtryck. Ett ofta citerat inlägg från 1895 i franska *La Poste* gjorde gällande att döden i och med filmen inte längre var absolut. Andefotografier, en genre som blomstrade under det tidiga fotografiets år, kunde med fördel föras över i filmmediet. Filmen tycks göra det omöjliga möjligt, och redan detta öppnar för en bredare definition av mediet än blott och bart som ett avtryck av verkligheten. Filmforskaren Tom Gunning beskriver hur den tydliga föreställningen om en visualitet baserad på vissheten om bildens materiella grund får ge vika för en betydligt mer otydlig registreringsprocess, där bilderna visserligen reproduceras, men där de tekniskt kan manipuleras och ständigt skiftar, och där det alltså ytterst kanske inte ens finns något original. Hans resonemang pekar fram mot det digitala skiftet långt senare, där den indexikala relationen till verkligheten gått förlorad.

Men Bazins beskrivning av filmens förmåga att visa ”verkligheten suspenderad” i ett slags balsamerat eller mumifierat tillstånd pekar framför allt också på möjligheten till ett bevarande av de döda genom filmen, vilket i hans förståelse inte rymmer något spår av mystifikation. Varje film utgör ett fysiskt avtryck av sin tids materiella kultur. Dess högst på-

tagliga bilder av människor som en gång existerat låter dem ånyo träda fram på vita duken var gång filmen på nytt projiceras.

Texterna i Bazins verk, ursprungligen publicerade som artiklar i tidskriften *Cahiers du cinéma*, formade också en teoretisk grund för den franska nya vågens filmer, som i förlängningen av den italienska neorealismen efter andra världskriget kom att i grunden omforma det som filmmediet under de närmast föregående decennierna förmedlat: från påkostade, glamorösa och ytliga studioproduktioner ut i vardagens verklighet. Nu gick filmarna ut på gatan, de använde amatörer som skådespelare, de återgav vardagliga händelser och skyggade inte för det repetitiva. I spåren av kriget var det under den tidiga neorealismen i hög grad dödens och ruinernas realiteter som dokumenterades, till exempel i filmer som Roberto Rossellinis krigstrilogi: *Rom – öppen stad*, 1945, *Ungdomsfängelse* (Sciuscià), 1946, och *Tyskland anno noll*, 1948. Om mumien görs till nyckelfigur för filmen är det alltså såväl i dess egenskap av dödens som livets avtryck – det är knappast en slump att Bazin såg just neorealismen som filmkonstens fullbordan, etiskt såväl som estetiskt. Men både dess etiska och estetiska imperativ fann han i den dokumentära hållningen, som inte skyggade för verkligheten och som kunde göra åskådaren medveten om skönheten i vardagen.

På neorealismen följde sedan den franska nya vågen, även den följd av nya filmvågor i många andra länder. För Frankrikes del hamnade visserligen Paris i centrum, men nu ett Paris betraktat från periferins perspektiv. Det välbekanta kunde skildras på ett nytt sätt tack vare anonymiteten i stadens utkanter. Även döden blir anonym när gangstern, gestaltad av Jean-Paul Belmondo, skjuts till döds i *Till sista andetaget* eller den prostituerade, gestaltad av Anna Karina, omkommer på samma sätt i *Leva sitt liv*. För den nya vågen var ambitionen verkligen en nystart på alla fronter. Teknologin var ny, med lättare utrustning som öppnade nya möjligheter för filmarna, men här fanns också en önskan att bryta mot rådande konventioner, att skapa världen på nytt med kamerans hjälp. Cirka femtio år efter Bazin skulle den förste, och den siste kvarvarande,

av den franska nya vågens stora regissörer, Jean-Luc Godard, komma att summera hela denna utveckling genom att skapa ett slags pendang till Bazins verk, utgivet i sin helhet 1998: *Histoire(s) du cinéma*, där historia skrivs i pluralis; det är inte en enhetlig historia, utan många. Om Bazin i sitt verk utgick från den fotografiska stillbilden som filmmediets essens, utgår Godard i stället från rörelsen och montage. Som sig bör för en filmskapare är det ett verk i rörliga bilder, rent tekniskt närmare bestämt producerat i videoform, men ljudspårets kommentarer finns också utgivna i fyra tryckta band hos Gallimard, rikt illustrerade. Det intressanta med Godards verk är dock mindre dess upphovsman än dess ämne: filmen själv. Verket återger och sammanfogar sekvenser och stillbilder ur filmhistorien i en montages och överlagringarnas estetik, där bild läggs på bild, ofta dessutom försett med olika citat och textfragment, där ljudspåren mixas och historiens vindlingar återges på nytt och kontrasteras i olika kombinationer.

Godards verk har karakteriserats som en orfisk berättelse. Men snarare skulle man kunna hävda att det är Godard själv som i sitt verk betraktar filmhistorien i den orfeiska mytens ljus, med Jean Cocteau filmer *Orphée* från 1950 och *Le Testament d'Orphée* från 1960 som ett par av nycklarna; den förstnämnda hör till de verk han själv flitigast citerat i sina filmer. Filmmediet enligt Godard beskriver genom sin historia en dubbel rörelse: åter från dödsriket, och sedan återigen tillbaka dit. Maksim Gorkij benämnde det skuggornas rike redan efter sitt första besök i filmens värld, på Aumonts Café chantant 1896, då mer känt som bordell än som projektionslokal.

I *Orphée* omarbetar Cocteau radikalt den 20-talspjäs som ligger till grund för hans film. Det han adderar till det ursprungliga stycket är en gestaltning av de krigets och dödens fasor som utspelats under decennierna sedan dess. Snarare än en vanlig spelfilm är *Orphée* en självbiografisk filmessä, med den av minnena hemsökte poeten i fokus. Vad han skildrar är ett slags nedstigning i helvetet, gestaltat i form av en zon utanför tiden, där historien har satts ur spel – i verkligheten ruinerna

av fortet Saint Cyr, som bombades under kriget. I dramat blir poeten, Orfeus, förälskad i sin egen död, som antar Eurydikes gestalt. Eurydike är därför hos Cocteau ingen verklig kvinna, utan snarare en projektion från nattens och skuggornas rike. Redan från början är hon därmed dömd att aldrig varaktigt kunna förena sig med ljuset.

Orfeusmyten leder sålunda vidare tvärsigenom Godards referens till Cocteau, och görs till kod för hela filmmediet som sådant. I sin avsaknad av materiell existens, genom att de blir till på duken och försvinner skugglikt på nytt, delar filmbilderna Eurydikes villkor, medan filmåskådaren delar Orfeus predikament. Men i filmens version av myten måste Eurydike inte dö; däremot fixeras hon, förvandlas just till bild och myt, som låter sig beundras på avstånd. Godard associerar här också till ännu en historia om det förbjudna tillbakablickandet: Lots hustru, som förvandlas till en saltstod. I den fotografiska bilden är det just, konstaterar han, silversaltet som fixerar ljuset, och som således gör det möjligt att återvända till det förflutna. Filmen bevarar det förflutnas ögonblick, konstens inspirerade nu, och accentuerar därmed också den lika nära som hemlighetsfulla förbindelsen mellan musa och museum, mellan den orfiska, lyriska inspirationen som hör det förgängliga ögonblicket till, och bevarandet som tar sikte på framtiden. Redan själva idén om bevarandet förutsätter förgängligheten.

Denna förgänglighet kännetecknar i hög grad det århundrade som brukar omtalas som filmens, det tjugonde, och däri ligger också den filmhistoriens väg åter till dödsriket som Godard samtidigt manar fram. Påfallande är i hur hög grad filmens historier sammanfaller med krigens, koncentrationslägrens, folkutrotningarnas nittonhundratals. Filmen har, menar han, mitt i sin ambition att återskapa livet i stället sålt sig till döden i en ohelig allians med dödsindustrin. Ett närmast oändligt antal propagandafilmer och dokument från fronten, liksom ett stort antal spelfilmer från krigsåren utan annat ärende än att slå mynt av krigets ikonografi, talar sitt tydliga språk. Filmen blir paradoxalt både minnets och glömskans medium. Den fixerar tidsflödet, inregistrerar och

bevarar, och bidrar på så vis till att skapa ett levande historiskt minne. Samtidigt har bilderna en prekär existens och deras sanningsvärde är konstant satt ifråga. Filmens bilder kan brukas och missbrukas. Hänvisningen till Orfeusmyten antyder också en betydligt mer pessimistisk hållning, där historiens färd i filmen skymtar fram för ett ögonblick, blott för att strax åter förpassas in i glömskans rike. Så kan filmen också riskera att göra överkligt det som en gång var smärtsam verklighet, att göra fiktion av det som en gång var obönhörliga fakta.

I sin första 3D-film, *Adieu au langage*, från 2014, återvänder Godard till frågan om filmmediets potential. Under dess tidiga år associerades den naturligt nog främst med den visuella förmågan att bevara minnet av det en gång sedda, men den har vidgats genom åren till att också omfatta dess auditiva aspekt, ljudspåret i alla dess dimensioner. Samtidigt integreras här, liksom i *Histoire(s) du cinéma*, språket i mediets visuella dimension, genom de många citaten som återges i skrift, överlagrade över bilden och mellan bilder, som ger orden liv på nytt i nya konstellationer, nya montage och samtidigt återknyter till stumfilmstidens tydliga integration mellan skriftspråk och bild. Den myckenhet av historiska citat från litteraturen såväl som från filmen som figurerar här vittnar om ambitionen till bevarande, som paradoxalt nog går hand i hand med titelns grundläggande radikala pessimism: ”Farväl till språket”. Men filmen uttrycker samtidigt också Maurice Blanchots uppfordrande maning till motparten, som Godard citerar: *Fais en sorte que je puisse te parler*, ”Gör så att jag kan tala till dig”. Språket är och förblir mänsklighetens främsta kommunikationsmedel, själva grunden och förutsättningen för dialog över gränserna. Filmen öppnar nya vägar för språket att tala på nytt. Godard återuppfinner språket genom att säga farväl till det, genom att låta det födas på nytt i och genom filmen. För honom tycks svaret på frågan ”vad är film” stå att finna i en grundläggande syn på det filmiska med rötter redan under de tidiga stumfilmsåren, då filmspråket uppfattades som ett nytt mänsklighetens lingua franca, men nu berikat med över hundra år av filmiskt minne, som låter sig delas filmskådare emel-

lan. Kanske handlar det här främst om filmens förmåga till tilltal, till att direkt beröra sin åskådare, och den historia av rent filmiska minnen som var och en bär med sig. Men detta kräver också mottaglighet: det är betraktaren som har makten att låta sig tilltalas eller ej, att bruka mediet till glömska eller till minne.

I sitt sista avsnitt av *Histoire(s) du cinéma*, adresserar Godard frågan om ”tecknen ibland oss”, eller med andra ord frågan om filmens framtid i den digitala skärmkulturen. Idag kan man konstatera att ryktet om filmens död i och med den digitala vändningen, som i likhet med alla teknologiskiften i filmens historia annonserats som dess undergång, än en gång visat sig vara betydligt överdrivet. Däremot finns det idag skärmar överallt, i det offentliga rummet liksom i det privata, och inte minst den rörliga kameraanvändningen har exploderat, från övervakningskameror till mobilkameror. Berättarformerna konvergerar: att ”remixa” och ”connecta” är vanliga ord i nysvenskan.

Men vid sidan av denna mediekonvergens finns också en tydlig rörelse i riktning åter mot det mediespecifika, en ”materiell vändning” där man på nytt intresserar sig för den fysiska filmremsan, och där flera filmmakare idag väljer att konvertera sina digitala alster till 35-millimetersfilm. Arkivet har blivit centralt som begrepp inom humaniora rent allmänt – och då i både verklig och metaforisk mening. Filmen betraktad som arkiv härbärgerar samtidshistorien, ett kollektivt minne. På samma gång har intresset för digitalisering ökat lavinartat, inte minst på filmens område. Det för med sig rika möjligheter att bevara och tillgängliggöra det rika visuella arvet från det sena 1800-talets och hela 1900-talets historia. Men om utgångspunkten är ett sanningskrav, grundat i idealet från Les Lumières, finns här givetvis också stora svårigheter och behov av nyanserade avvägningar. Vad ska bevaras?

För att så återvända till den inledande frågan, formulerad med utgångspunkt hos Bazin: *Vad är film – idag?* Utvecklingen under de senaste decennierna utgör tveklöst den största omvandlingsprocessen i filmme-

diets historia. Den kan målande beskrivas med sociologen Gilles Lipovetskys formulering som övergången från cinefli till cinemani. Cinefilin är välkänd. Den präglade både Bazins och Godards epoker. För cinefilen är biograffilmen både inspirationskälla och referensram för att förstå och tolka tillvaron, och filmhistorien formar ett gemensamt minne som väcker passion hos generationer av filmskapare och filmåskådare. Neologismen cinemani syftar till att fånga de rörliga bildernas spridning till nya teknologier, som gått hand i hand med en spridning av deras betydelse, som idag är långt mer heterogen. Men filmduken utgör ändå själva ursprungsskärmen, som idag bara funnit andra visningsfönster tack vare de nya teknologierna. Vad filmmediet under sina dryga hundra år har åstadkommit är att skapa och förmedla ett filmiskt sätt att se på världen, strukturerad i enlighet med samma det spektakuläras logik, och utifrån de underhållningens och stjärnsystemets utgångspunkter, som kännetecknat filmmediet genom decennierna. Samtidigt har spelfilmen funnit nya arenor utanför biografen, från världspolitiken till sporten. Efter 11 september 2001, det nyckeldatum då katastroffilmen blev fassansfull verklighet, kallades manusförfattare och regissörer från Hollywood till Pentagon för att analysera framtida tänkbara terrorscenarier av filmisk art, och vid de senaste olympiska spelen 2008 och 2012 har konstfilmsregissörer engagerats för att gestalta öppningsceremoniernas storhet, i verklighetsskildringar som vetter åt fiktionen.

Biografutbudet domineras idag mer än någonsin av de stora filmbolagens kommersiella produktioner, medan utrymmet är begränsat för cinefilernas konstfilmer. De stora produktionerna är sig i grund och botten tämligen lika, men tenderar samtidigt att utvecklas i alltmer spektakulär riktning: inte bara digital teknik, utan mycket specialeffekter, 3D-teknik, exploderande produktions- och marknadsföringskostnader och en excessernas estetik. Parallellt har vi sett ett helt annat slags bruk av rörliga bilder utvecklas, en ny nätverkskultur materialiserad på YouTube, där konsumenten själv blivit producent. Det är bilder som återigen, liksom genom mediets hela historia, spänner över spektrat

från liv till död. Här finns livsbilder, personliga filmer från livets olika höjdpunkter, här finns vardagliga trivialiteter av oräkneliga slag och här finns dödsbilder, alltifrån spontana mobilbilder från konfrontationerna i Turkiet till Daeshs iscensatta avrättningsfilmer.

Filmen är idag närvarande överallt, också i sin frånvaro. Den har format vår blick i förhållande till omvärlden: vårt förhållande till mode och reklam, till sexualitet och mellanmännskliga relationer, till krig och våld – liksom till den televiserade verkligheten och vardagen. Här finns både en fara – den extrema individualismens globala skärm – och en möjlighet – filmmediets unika förmåga att faktiskt verkligen nå fram till sin åskådare. Mellan risken för avtrubbnig och det fullständigt drabbande i bilden ligger mediets paradox. Filmen, flyktighetens och förgänglighetens förmedlare framför andra, är också direkthetens, omedelbarhetens medium. Bilder bevaras, och är i någon mening outplånliga, om inte fysiskt så genom att de etsas in på åskådarens näthinna. Om filmen kan man säga, att den utgör ett vittnesbörd framför andra om vår tid, om döden, och om livet.

Föredrag vid Akademiens årshögtid den 21 mars 2016

R E F E R E N S E R

- BAZIN, ANDRÉ, *Qu'est-ce que le cinéma? I, Ontologie et langage*, Paris: Éditions du Cerf, 1958; *II, Le cinéma et les autres arts*, Paris: Éditions du Cerf, 1959; *III, Cinéma et Sociologie*, Paris: Éditions du Cerf, 1960; *IV, Une esthétique de la Réalité: le néo-réalisme*, Paris: Éditions du Cerf, 1962.
- GODARD, JEAN-LUC, *Histoire(s) du cinéma I-IV*, Paris: Gallimard – Gaumont, 1998.
- GORKIJ, MAKSIM, "Lumières kinematograf", *Aura – Filmvetenskaplig tidskrift*, vol. I, nr 2, 1995.
- GUNNING, TOM, "Phantom Images and Modern Manifestations. Spirit Photography, Magic Theater, Trick Films, and Photography's Uncanny", i: Patrice Petro (red.) *Fugitive Images. From Photography to Video*, Bloomington och Indianapolis: Indiana University Press, 1995.
- LIPOVETSKY, GILLES & SERROY, JEAN, *L'écran global: culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*, Paris: Éditions Le Seuil, 2007.
- REGIS, JULIUS & THALL, EDVIN, *Filmens roman. En världserövrars historia*, Stockholm: Hugo Gebers förlag, 1920.
- WIDDING, ASTRID SÖDERBERGH, "Minnet och glömskans bilder. Jean-Luc Godards *Histoire(s) du cinéma*", i: *Montage om film*, Stockholm: Bonnier essä, 2002.