

**Regissörens kamp: Filmskaparens behov att  
berätta – med kortfilmsmanuset “Brännmärkt”  
som utgångspunkt.**

Daniel Lindblom

EXAMENSARBETE	
Arcada	
Utbildningsprogram:	Film och television
Identifikationsnummer:	
Författare:	Daniel Lindblom
Arbetets namn:	Regissörens kamp: Filmskaparens behov att berätta – Med kortfilmsmanuset ”Brännmärkt” som utgångspunkt.
Handledare (Arcada):	Robert Nordström
Uppdragsgivare:	
<p>Sammandrag:</p> <p>Vad är det som får en filmregissör att år efter år kämpa på för att få sin berättelse berättad och spelad in trots motstånd från otaliga håll? Varifrån kommer filmskaparens behov och vilja att berätta och skapa historier som tar upp problem i samhället och ibland visar dem på ett grymt och chockerande sätt?</p> <p>I arbetet kommer jag att använda mig av litteratur om världserkända auteurs – Bergman, Pasolini, Tarkovskij för att nämna ett par– och därigenom undersöka varifrån viljan att hämta fram dessa allvarliga ämnen kommer ifrån: varför bär individen det stora ansvaret att berätta för omvärlden om sina dramatiska och kvävande barndomsupplevelser, eller om livet i en censurerad stat, varför visa hemskheter till varje pris? Och på vilket sätt skall detta visas? Är konsten fri, eller bär berättaren förutom sin personliga drivkraft också på ett ansvar över vad han låter omvärlden uppleva?</p> <p>Med mitt eget filmmanus ”Brännmärkt” - som behandlar sociala problem i en familj med tonårsbarn - som utgångspunkt, kommer jag att diskutera filmberättarens behov av att berätta och om det ansvar som berättaren bär med sig. Min strävan med arbetet är att genom litteratur om erkända auteurs analysera varför personliga berättelser har en tendens att bli bra och sanningsenliga. Genom att göra detta vill jag också försöka locka nybörjare i branschen att våga leta efter sina egna berättelser, trots motgångar.</p>	
Nyckelord:	Kreativ kamp, auteur, vilja, ansvar, sociala problem, filmmanus
Sidantal:	37
Språk:	Svenska
Datum för godkännande:	

DEGREE THESIS	
Arcada	
Degree Programme:	Bachelor of Culture and Arts
Identification number:	
Author:	Daniel Lindblom
Title:	The Directors Struggle: The filmmakers need to tell stories – with the shortfilmscript ”Brännmärkt” as basis.
Supervisor (Arcada):	Robert Nordström
Commissioned by:	
<p>Abstract:</p> <p>What makes a film director to struggle year after year to get his story told and filmed despite opposition from many different directions? Where does the storytellers’ need and will to create stories come from - stories that are dealing with serious themes in the society, and to show them in a brutal and sometimes shocking way?</p> <p>In this thesis I will use literature about world recognized auteurs – Bergman, Pasolini, Tarkovskij, to name a few – and thru them I will examine where the will to tell a story comes from: why does the individual carry the big responsibility to tell the world about ones dramatic and suffocating childhood experiences? Why does anyone want to show atrocities to whatever price? And how is this to be shown? I will also examine whether there is something that can be called “artistic freedom”, or does the author always, thru his work, carry a responsibility towards the society and its people?</p> <p>By using my own film script “Brännmärkt” – a drama that deals with social problems in a family with a teenage girl– as basis for the filmmakers need to tell a story. My pursuit is to through literature of known auteurs and thru my own work, analyze why personal stories have a tendency to become good and truthful. And to encourage newcomers in the business to try and find their own personal material, one stories and an own voice. Despite oppositions.</p>	
Keywords:	Creative struggle, auteur, will, responsibility, social problems, filmscript
Number of pages:	37
Language:	Swedish
Date of acceptance:	

OPINNÄYTE	
Arcada	
Koulutusohjelma:	Filmi ja televisio
Tunnistenumero:	
Tekijä:	
Työn nimi:	Ohjaajan taistelu: Elokuvantekijän tarve kertoa tarina – lyhytelokuvakäsikirjoitus ”Brännmärkt” lähtökohtana.
Työn ohjaaja (Arcada):	
Toimeksiantaja:	
<p>Tiivistelmä:</p> <p>Mikä saa elokuvaohjaajan vuosi vuoden jälkeen taistelemaan saadakseen tarinansa kerrottua ja kuvattua huolimatta vastustusta eri puolilta? Mistä syntyy kertojan tarve ja tahto kertoa tarinoita jotka kohdistuvat ongelmiin yhteiskunnassa ja jotka joskus näytetään hirveällä ja järkyttävällä tavalla?</p> <p>Näyttötyössä tulen käyttämään kirjallisuutta maailmantunnetuista autereista – Bergman, Trier, Tarkovskij, mainitakseen pari - ja siten tutkia mistä tämä tahto kertoa tulee: miksi yksilö kantaa suurta vastuuta kertoa maailmalle dramaattisista ja vaikeista lapsuudenkokemuksistaan? Mistä syntyy halu näyttää hirveyksiä hintaan mihin hyvänsä? Ja millä tavalla tällaista tulisi näyttää? Onko sellaista kun ”taidelista vapautta” ollenkaan olemassa, tai kantaako tarinankertoja myös vastusta siitä mitä hän antaa maailman kokea?</p> <p>Ydin tässä näyttötyössä on keskustelu elokuvankertojan tarpeesta kertoa ja kertojan vastuusta oman elokuvakäsikirjotukseni ”Brännmärkt” – joka käsittelee sosiaalisia ongelmia perheessä jossa on teinityttö – pohjalta. Pyrkimykseni on, käyttäen kirjallisuutta tunnetuista autereista, analysoida miksi henkilökohtaisilla tarinoilla on taipumus muuttua hyväksi ja totuudenmukaisiksi, ja vakuutella aloittelijoita kertomaan omia, henkilökohtaisia tarinoitaan eikä luovuttaa vastoinkäymisistä huolimatta.</p>	
Avainsanat:	Luova taistelu, auteur, tahto, vastuu, sosiaaliset ongelmat, elokuvakäsikirjoitus
Sivumäärä:	37
Kieli:	Ruotsi
Hyväksymispäivämäärä:	

# INNEHÅLL

<b>1</b>	<b>INLEDNING</b> .....	<b>7</b>
<b>2</b>	<b>FRÅGESTÄLLNING/ SYFTE</b> .....	<b>9</b>
<b>3</b>	<b>METOD/ MATERIAL</b> .....	<b>10</b>
<b>4</b>	<b>BESKRIVNING AV PROJEKTET "BRÄNNMÄRKT."</b> .....	<b>11</b>
4.1	Berättelsen .....	11
4.1.1	<i>Varför denna berättelse? – de sociala frågorna som behandlas i "Brännmärkt."</i> .....	12
<b>5</b>	<b>ANDRA FILMSKAPARES BERÄTTARBEHOV</b> .....	<b>16</b>
5.1	Samhälleligt och humant ansvar: från Lilya 4-ever till Natural Born Killers och Columbine Highschool .....	16
5.1.1	<i>Barndom och trauma blir berättelse: Bergman, Knausgård, Tarkovskij.</i> .....	20
	<b>ÅTERSKAPANDET AV LIV</b> .....	<b>29</b>
5.2	Skapandet av karaktärerna i "Brännmärkt." .....	29
<b>6</b>	<b>SLUTORD</b> .....	<b>35</b>
	<b>Källor</b> .....	<b>38</b>

## FÖRORD

I det här arbetet kommer jag att försöka definiera de orsaker och impulser som låg bakom viljan och behovet att skriva kortfilmmanuset "Brännmärkt." Jag vill också försöka ge en inblick i varför en del människor känner sig tvungna att berätta, och hur och varför en berättelse föds. Jag önskar att arbetet skall kunna erbjuda en studie i personligt skrivande främst för unga filmstuderande.

## 1 INLEDNING

Hösten 2011 inledde jag mina studier på film och tv-linjen på Arcada, och efter ett halvårs väntan fick jag äntligen, för första gången någonsin, pröva att på allvar regissera och slutföra en kortfilm som jag skrivit manus till.

Mina första kortfilmer var mer eller mindre misslyckade (nybörjare som jag var), men det till trots var de genuina försök att berätta personliga och seriösa historier som jag uppfattade som mina egna. De var korta inslag från berättelser som påminde om mitt eget liv eller andra människors livsöden och problem, som jag hade bevittnat. Min sista kortfilm på skolan, *Barnfällan* (2014) - som behandlar förlossningsdepression och dess efterverkningar i en ung familj - uppmärksammades av folk både inom och utanför skolan, både av äldre tittare på premiären och av branschfolk. Jag fick intrycket att jag hade något att berätta. Något inom mig ville och skulle komma ut. Därmed påbörjade jag ett nytt manus med en ännu personligare berättelse, *Brännmärkt*, om två syskons vardagliga kamp med en allvarligt deprimerad och stundvis mycket elak och dysfunktionell mor.

När jag väl hade skrivit manuset till *Brännmärkt* och personer, lärare och branschfolk, framförallt en erkänd producent och filmregissör på ett filmbolag, som fattat intresse för idén, började prata om och kommentera manuset, var reaktionen till stor del denna: Det är ett viktigt ämne. En viktig film. I skolan sa lärare att det var viktigt att berätta historien rätt, på ett ärligt och inte så våldsamt sätt; i ett tidigare skede av manuset fanns det en hel del våld, framförallt hot om våld, mobbning, och lärarna menade att det lönade sig att vara försiktig med det, eftersom det lätt kunde komma många reaktioner på ämnen som mobbning, högstadium och depression.

Jag lyssnade motvilligt på dessa kommentarer men insåg snart insikten bakom deras ord. Jag insåg att i och med att filmens teman var så allvarliga hade jag ett desto större ansvar att berätta historien väl och framförallt sanningsenligt. Visst, det var min berättelse, men jag ville ge mina karaktärer, och högstadietiden, som manuset också till stor del handlade om, rättvisa. Det fick inte bli en svartvit berättelse. Man kan nästan att säga att det var min plikt. Jag fick inte chockera enbart för att chockera. Jag var tvungen

att förvandla det som var svårhanterligt och mörkt till något sympatiskt och vackert. Något som folk kunde relatera till utan att tvivla på sanningshalten. Men överst låg mitt behov att skriva en personlig berättelse.



## 2 FRÅGESTÄLLNING/ SYFTE

Arbetets frågeställning och syfte är att analysera varför filmskapare har ett behov att berätta, och varför man väljer att berätta just en viss sorts berättelse. Varför jag ville skriva och gestalta dramat *Brännmärkt*, och använda karaktären Nicole. Jag kommer att analysera filmskaparens behov att berätta personliga berättelser, och vad som får en att satsa hela sitt liv på berättandet, och till vilket pris. Jag kommer därtill att diskutera ifall filmskaparen och andra berättare har ett ansvar med det som berättas. Här kommer jag att bland annat använda mig av massakern i Columbine High School i Columbine i Colorado, USA, år 1999, då två beväpnade tonåringar mördade 12 elever och en lärare med skjutvapen, varefter de tog sina egna liv. Båda mördarna var stora beundrare av Oliver Stones film *Natural Born Killers* (1994) och kallade sig själva för NBK. (Black 2002).

Var låg motivet till dessa många filmer om våld och mördande? Hade filmkonstnären ett samhälleligt ansvar då de gjorde filmer som omedvetet lockade andra människor att utföra de våldsdåd som begicks i filmens fiktiva värld?

### 3 METOD/ MATERIAL

Som angreppsätt kommer jag att analysera varför jag hade ett behov av att berätta en personlig historia med manuset *Brännmärkt*, och analysera den processen och berättaransvaret genom andra, professionella filmberättare, som Ingmar Bergman och Andrei Tarkovskij, men också med författaren Karl Ove Knausgård. Som material kommer jag att använda mig av manuset *Brännmärkt* och analysera de sociala problem som manuset handlar om, främst varför jag ville använda mig av material som tonåringar, skolmobbing och problem i familjer. Jag kommer att till stor del använda mig av Andrej Tarkovskijs bok *Sculpting in Time* (Tarkovskij 1986) och genom hans världssyn på filmkonsten och konstnärens liv analysera om behovet och ansvaret med att berätta. Därtill kommer jag att använda mig av Ingmar Bergmans bok *Bilder* (Bergman 1990) och Karl Ove Knausgårds romanserie *Min kamp* (Knausgård 2009-2011) för att analysera var personliga berättelser kommer ifrån, och varför det egna livets händelser och incidenter blir bra historier.

## 4 BESKRIVNING AV PROJEKTET ”BRÄNNMÄRKET.”

### 4.1 Berättelsen

*Brännmärkt* är manuset till berättelsen som följer den femtonåriga Nicoles vår under hennes sista år i ett finlandssvenskt högstadium. Nicole är en hetsig och lätt irriterad tonåring som innerst inne har ett gott hjärta. Hon bor tillsammans med sin nioåriga lillasyster Lily och deras dysfunktionella och deprimerade mor Maria i ett radhusområde i en Helsingforsförort. Berättelsen kretsar kring hur Nicole försöker få sitt liv att fungera både hemma och i skolan, samtidigt som hon är tvungen att sköta om hemmet och övervaka sin lillasyster. Därtill är systrarnas mor oberäknelig. I ena stunden är Maria alldeles tyst, sinnesmässigt frånvarande, för att i andra stund skälla ut Nicole med hemska öknamn, eller också brista ut i våldsamma gråtattacker som skrämmer barnen.

Det tunga som händer i hemmet blir något som Nicole hela tiden bär med sig, och hennes frustration, ilska och illamående, kommer ut i skolan. Det är hennes klasskamrater som får se detta, framförallt hennes bästa vän Wilma, som alltid finns där för henne. Och ju mer situationen där hemma eskalerar, ju längre modern sjunker ner i sin depression och lamslår barnens behov, desto nervösare och ilsknare blir Nicole. Och samtidigt är hon tvungen att agera vuxen. Visa till sin lillasyster att ”allt är bra”. Det är där som Nicoles värld slits itu. Och när modern sedan en kväll inte alls kommer hem, hon försvinner, börjar syskonens verkliga problem.

Kärnan till berättelsen finns i moderns försvinnande. Systrarnas ensamma tillvaro i den sista delen av berättelsen gör att Nicole inser situationens allvar: de har ingen fungerande mor, Nicole måste vara den vuxna, ta hand om sin lillasyster, försöka klara dem genom detta. Uppehålla lugnet. Och det gör hon. Det blir hon tvungen att göra, tills hjälpen kommer och mor och dotter möts på sjukhuset.

I sin frustration och ilska har Nicole kommit på kant med sina klasskamrater och även med sin bästa vän. Plötsligt är hon nästan alldeles ensam, framförallt ensam med sina tankar. Men det är också då hon ser verkligheten i vitögat. Allt blir klarare för henne, och efter att modern hittats och de träffats, slutar berättelsen i ett lugn. Under hela berättelsen

telsens lopp växer Nicole, och trots att hon bara är femton år och i slutet av manuset fyllt sexton, har hon i slutet klarat av att vara ensam och ta ansvar över sig själv och sin lillasyster. Utan en mor.

Berättelsen slutar inte bara i klarhet utan också i förståelse. Mor och dotter träffas och talar. I slutet finns det ett hopp om att saker och ting kommer att lösa sig. Nicole har blivit något av en vuxen ung kvinna. Modern har varit som ett barn men inser nu vad som hänt och vill bli mor på nytt. Det är till stor del en personlig resa som manuset handlar om. I slutet av berättelsen har Nicole vuxit och vunnit en personlig triumf inom sig själv. Hon har klarat det.

#### **4.1.1 Varför denna berättelse? – de sociala frågorna som behandlas i ”Brännmärkt.”**

Motivet till att berätta en historia som denna var de bilder som jag burit med mig sedan mina uppväxtår. Bilder som under årens lopp förvandlats till flera historier som smälter samman till en. De flesta som gått i högstadiet har berättelser som de bär med sig från den tiden. Saker de sett och hört. Högstadiet är en djungel som man går genom. Därmed kan folk, vissa mer, andra mindre, sympatisera och identifiera sig med berättelsen om Nicole.

I högstadiet såg jag inte bara en utan flera inåtvända, sorgsna men också rebelliska tonåringar, som helt klart var ilskna av riktiga orsaker. Som tonåring, framförallt som en utsatt tonåring, blir personen lätt arg och ännu lättare sårad. Åtminstone enligt de vittnesbilder jag sett. Och det var det som jag först och främst ville berätta om - sårbarhet och ilska, eftersom jag tycker att de går hand i hand.

När det berättas en berättelse där det hela kretsar sig kring en mor som är deprimerad och stundvis mycket elak – ”en dålig mamma” – och där det finns en mobbare, och en tonårshjältinna, kan det lätt bli svartvitt och pretentiöst. Jag visste tidigt att jag inte ville berätta om en hundra procentig elak mor som slår sina barn och avskyr dem. Inte om en mobbare som bara har ont i sinnet och ingen human sida. Inte om en tonårsflicka som är ett offer och piper sin väg genom hemmet och skolkorridorerna. Nej, för det var inte

sådant jag själv hade sett och upplevt. Sällan är mobbaren enbart ond, sällan är offret enbart ett offer. Jag ville heller inte att berättelsen skulle vara våldsam, och i själva verket finns det nästan inget fysiskt våld i filmen, vilket från början av ett medvetet val; det var inte ett mål att visa slagsmål och familjevåld. Min strävan var inte att berätta om hur hemsk barndom Nicole och Lily har och hur mycket de lider, utan att istället berätta om högst ”vanliga problem”, som mer eller mindre kunde drabba vem som helst. Jag ville berätta om en familj som råkat illa ut. Det skulle finnas så väl ljus som mörker i berättelsen. Här finns ämnen som mental ohälsa, barn som tvingas bli föräldrar, tonårsångest, mobbning. Det är en uppväxtskildring på gott och ont. Och en skildring av utanförskap. Det är berättelsen om en ”vanlig” tonåring som folk kan identifiera sig med. En tonåring med ”växtvärk”: det är svårt och tungt att bli äldre. En tonåring som egentligen har en ”vanlig” familj, ett hem i ett radhus, ett eget rum, en fin lillasyster, men där den ensamstående modern gått vilse i livet. Modern står helt enkelt inte ut med det liv hon tvingas leva. Hon söker desperat efter en utväg, och tar ut sitt eget illamående på döttrarna. Främst tar hon ut det på den äldste som står som rebellen i hemmet och kräver att modern skall vara en ”normal förälder” och ta ansvar.

Det problem som står i centrum och där allt egentligen har börjat är Marias sjukdom; hennes mentala ohälsa som påverkar döttrarna. Nicole tvingas ta mammarollen, och hela skoldagen, från den tidiga morgonen vid ett nervöst frukostbord, till den sena kvällen, bär hon oron och ett icke önskat ansvar med sig. Oron för hurdan Maria skall vara när hon kommer hem: arg, skrikande och svärande, eller tyst och stirrande, manisk. Osäker. Det är just det som hemmet präglas av: det finns osäkerhet. Ingen kontroll. Ingen mamma som frågar hur deras dag varit, ingen som lagar mat åt dem, de lagar maten själva, mest bara bröd och yoghurt, eller fryspizza, det finns ingen förälder som plockar upp räkningarna och ser till att allt fungerar. Nicoles ständiga ängslan resulterar därmed i att hon betar sig ilsket och ibland också hånande mot sina klasskamrater, speciellt mot sin bästa vän Wilma. Hon skäller ut Wilma till en ”barbie” utan att själv riktigt förstå varför. Det är något med Wilma som stör Nicole, trots att det är hennes bästa vän. Det är Wilmas trygghet - Wilmas sociala kontroll - som Nicole ser och därför undermedvetet är arg på. Hon ser det i Wilmas ljusröda kläder, i Wilmas popularitet i skolan, och hon förbiser det faktum att Wilma alltid finns där för henne. Wilma sviker henne aldrig. Inte

ens i det bittra slutet då alla andra vänder henne ryggen och hon blir ”brännmärkt”. Precis som sin mor är Nicole fräck och stundvis elak mot dem som är henne mest kära.

Det finns sidoberättelser i manuset. Nicole blir kär i pojken Paul, som också blir kär i henne. Det ger Nicoles berättelse ljus. Men då en annan pojke, Jimi, kallar Nicole lesbisk, efter att Nicole själv varit spydig mot honom, blir situationen i skolan obehaglig. Det ljus som finns i Nicoles liv förmörkas av hennes egen ilska mot allt och alla, och den ilskan studsar tillbaka från andra tonårselever. Nicole slits itu; det är för mycket för henne. I detta drama finns det många av de element som påverkar en då man går i högstadiet – visserligen beroende på hurdan person man är och hurdan familj och hurdana vänner man har. Här finns den första kärleken, rädslan att förlora den. Här finns smyg-mobbningen. Här finns ett barn som blir lättare arg och sårbar än sina klasskamrater eftersom hon kommer från en söndrig familj. Nicole är ett barn som inte tillåts att vara ett barn. Hon tvingas istället att ständigt oro sig.

När filmen slutar har Nicole lugnat sig. Hon är visserligen ännu sårad, skör och framförallt omtumlad av det som hänt, men hon har också vuxit och insett – även undermedvetet, det syns främst i hennes lugnare kroppsspråk – att hon är storasyster och att hon lyckats finnas där för sin lillasyster. Att hon bär ansvaret för sitt eget beteende och för sina egna handlingar och sitt eget liv. Och framförallt att hon inte är sin mor. För det är det som egentligen händer i skolan, och kanske är det hennes undermedvetna rädsla: att vara som sin mor och bete sig som sin mor. Nicole bär moderns ilska och livssorg till skolan. Nicole är i den bemärkelsen nästan lika elak mot sin bästa vän Wilma som Maria varit mot Nicole.

Den starkaste bild som jag önskar förmedla är den om den ensamme men samtidigt rebelliske tonåringen som konstant känner en ångslan, och som samtidigt för en strid mot hela sin tillvaro: Nicole har ett hopp om att saker och ting – hennes egen ångslan, en oro hon inte ens förstår – skall bli bättre, att allt skall bli bra. Och för att skapa denna ångslan krävdes det att gestalta två skilda världar som smälter samman: världen hemma och världen i skolan. Det var kanske ännu mer viktigt att Nicoles ångslan skulle sammankopplas framförallt med skolan; med skolkorridorerna, klassrummen, stunderna då hon och Wilma sitter på en bänk i en korridor, stunden då pojkarna kommer fram till dem,

till synes vänliga, men ”hotet” skall hela tiden finnas där, det skall finnas en nervös stämning där trots att ”inget” egentligen just då händer. Och klasskamraternas närvaro: de snabba blickarna som kastas på Nicole då hon inte beter sig som de andra, då hon låter sig bli otroligt upprörd och arg och skriker ut sin ilska – något som ingen annan gör. Skolvärlden är ytterst viktig att skildra, eftersom det är i skolan som Nicole är tvungen att bära sin mask. Det är i skolan som hon smyger med skammen över att hennes mor är ”sjuk.” Och smygandet i skolan smälter samman med försiktigheten och tystnaden där hemma: smygandet innan smällarna. Smällarna som kan komma bakom skolkorridorrens hörn, eller i form av en dörrsmäll mitt i natten. Vi hör moderns fotsteg, kommer hon att gå in på toaletten eller inte, kommer hon att gå in mot ens rum, kommer det en smäll, en spark, så att dörren slås upp och så står hon där? Smällarna kommer bakifrån, och fast vi förväntar dem så överraskas vi varje gång.

Behovet att berätta just denna berättelse ligger i detta: att skriva fram barnets rädsla. Att överföra känslan av Nicoles rädsla, nervositet och ilska till flera andra. Förverkliga berättelsen genom att låta kameran, eller pennan, fånga de bilder som tidigare bara funnits i ens huvud och tillsvidare bara varit ens egna. För när berättelsen väl finns där ute är den inte längre ens egen utan också publikens. Min vilja är att publiken skall bli vittne till det som Nicole upplever, och det jag velat gestalta.

## 5 ANDRA FILMSKAPARES BERÄTTARBEHOV

### 5.1 Samhälleligt och humant ansvar: från *Lilya 4-ever* till *Natural Born Killers* och *Columbine Highschool*.

En nordisk film som behandlar sociala frågor - fast är inte varje film en sorts reflektion av ett socialt problem i vårt samhälle? - är exempelvis *Fucking Åmål* (Moodyson 1998) där två tonårsflickor upptäcker att de är kärre i varandra, till stor chock för hela kompis- och föräldravärlden.

Lukas Moodyson blev väldigt känd för filmen och fortsatte med att göra ännu viktigare filmer, med än allvarligare teman, inte minst med *Lilja 4-ever* (Moodyson 2002) - en ärlig och fruktansvärt rå vardagsskildring av trafficking mellan Sovjetunionen och Sverige. Moodyson bär ett ansvar genom att först i *Fucking Åmål* visa något som ännu inte är totalt accepterat i samhället och ge hopp och inspiration åt tiotusentals människor som tillhör sexuella minoriteter, för att i *Lily 4-ever* gå ännu längre. I den filmen visade han en hemsk skildring av ett riktigt problem; det fanns inget koketterande där. Bilderna som chockerade var sanna och genomtänkta. Så här säger Moodyson om *Lilja 4-ever*:

“Jag gör inte film för att påverka makthavarna, jag gör det för att störta dem.”  
(Wennö 2003).

Och vidare förklarar han i en intervju i Dagens nyheter (Wennö 2003):

Det är idiotiskt. Kvinnor som blivit offer för trafficking i Sverige, och vittnar om det, ska få stanna i landet fram till rättegången - sen är det tack och hej och tillbaka till där du kom ifrån och där får du en kula i pannan, tack så mycket Sverige. (Wennö 2003)

När han fått frågan om vilket moraliskt ansvar han har som konstnär svarade han med att han antar att han har samma ansvar som vilken människa som helst: ”Men som konstnär har man ansvar inför sitt kall, en uppgift som man måste förvalta så gott man kan.” (Wennö 2003).

Det som Moodyson talar om kan diskuteras. Talar han om det ansvar som varenda filmregissör, författare eller annan sorts berättare borde känna - visserligen vill många



konstnär behandla allvarliga ämnen för att påverka, för att bygga en bättre värld (det är det som Moodyson gjort i *Lilja 4 -ever*) – eller talar han om själva kallet att skapa, att dag efter dag, år efter år, sitta och drömma sig fram? Det kan konstateras att han talar om det ansvar konstnären lägger på sig själv, men också om det mänskliga ansvaret. Det humana ansvaret. Och är man konstnär har man ansvaret, genom den makten, att göra något lite mer.

Det finns många filmskapare som inte skyr kontroversiella ämnen. Regissörer som känner sig tvungna att göra de mest chockerande och brutala, våldsamma filmer för att nå fram med sitt budskap. En av dem är Oliver Stone, som ville visa hur stor inverkan media har på allt det som sker i USA, då han gjorde filmen *Natural Born Killers* (Stone 1994), som berättar om ett gift par som ger sig ut på en landsomfattande mordturné i USA. Och så småningom börjar media intressera sig för dem och gör dem till ett slags kändis-antihjältar som beundras världen över i denna fiktiva film.

Resultatet av filmskapandet av *Natural Born Killers* var en nattsvalt komedi där våldet inte minst är perverst och sextigt - mördarna framställs som hjältar som bara har roligt och är väldigt coola. Det har funnits tudelade åsikter om att filmen varit för provokativ och gett en alltför glamorös bild av seriemördandet och våldet i allmänhet - som just framställs som sextigt och snabbt, strittande - och inte minste om hur mycket filmen påverkade de två mördarna som var ansvariga till det som hände i Columbine Highschool 1999, vilket sammanfattas här:

Den 20 april 1999, Columbine High School, Littleton, Colorado. En dag som börjar likt hundratals andra: Eleverna strömmar in i skolan, lärare kommer ut ur lärarrummet för att gå till lektionerna, alla förväntar sig att det kommer att bli en helt vanlig dag, precis som alla andra dagar, vem skulle förvänta sig något annat? Vem skulle förvänta sig att bli skadad? Dödad? Att två klasskamrater, Eric Harris och Dylan Klebold - eller ”NBK” som de kallade sig själva efter Oliver Stones film *Natural Born Killers* - skulle ha beslutat sig för att ta sig in på skolan med bomber som de lade under varsin pulpet, och attackera elever och lärare med vapen och rökbomber, mörda 12 elever och en lärare?

Dagen började med att Harris och Klebold placerade en bilbomb en halvmil utanför skolan. Bilbomben detonerade på förmiddagen, men eftersom bomben exploderade så långt från skolan var det bara brandkåren som blev inkallad. Men sedan, när bomberna som de lagt under pulpeterna inte detonerade, Harris och Klebold hade gått utanför skolbyggnaden då, beväpnade de sig med vapen och rökbomber och gick och ställde sig vid skolans högsta ingång där de hade utsikt över matsalen, skolans vänstra ingång och idrottsplanen till höger. Vid lunchtid hörde ett vittne Eric harris skrika ”GO! GO!” varpå eld öppnades mot de elever som fanns omkring på skolområdet. Därefter fortsatte skjutandet inåt mot skolan, Harris och Klebold öppnade eld medan de tog sig genom korridorer, och gick in i biblioteket där femtiotvå elever, två lärare och två bibliotekarie gömde sig. I biblioteket satte de sedan igång med en sadistisk lek. De tittade bland annat ner under bänken och skrek ”tittut”, frågade en flicka om hon trodde på Gud eller inte, och efter att hon både sagt ja och nej i försök att svara rätt, blev hon skjuten i huvudet. En annan person retade de genom att anmärka på hans hudfärg. Och när de ett tag senare fick frågan, ”Vad gör ni?!” svarade Klebold: ”Oh, bara dödar folk!” Ett tag senare hörde vittnen Harris och Klebold diskutera vare sig de fick eller inte längre fick någon kick av att döda folk. Ett vittne citerade att Klebold sagt: 'Vi borde kanske börja knivhugga folk istället, det är kanske roligare.’ (Rosenberg 2016).

Därpå lämnade gärningsmännen biblioteket, varefter nästan 34 oskadade och tio skadade elever kunde fly ut ur skolan från den norra ingången. Därefter låste Harris och Klebold in sig i ett labb, och sedan, efter att ha yrat runt i skolan ett tag, kastat en Molotovcocktail och skjutit slumpmässigt omkring sig, gick de tillbaka in i biblioteket som nu utrymtes på levande elever, förutom två elever som låg medvetslösa. Nu var det dags för en sista attack, fullbordandet på detta sjukliga spel: Harris och Klebold tände molotovcocktails på ett par bord som antändes och började brinna. Sedan satte de sig ner vid ett bord och begick självmord. Eric Harris, 18 år, sköt sig själv i munnen. Dylan Klebold, 17 år, sköt sig själv i huvudet.

Det hela började redan år 1996, då Harris lade upp en webbsida på America Online. Där började han senare blogga om sin ilska mot samhälle, sin vilja att sabotera saker och ting, och skrev slutligen ner dödshot riktade mot klasskamrater och lärare på Columbine High School.

Någon tid efter att bloggen satts igång, blev Harris och Klebold åtalade för stöld av verktyg och hjälpmedel från en skåpbil i Littleton, varpå de dömdes att delta i en kurs om temperamentsbehandling. Harris, som klagade över att han mådde psykiskt dåligt och uppenbarligen var deprimerad, deltog även i terapisaamtal med en psykolog, och höll på med det i ett år. Trots det lyckades varken psykologen, föräldrar eller klasskamrater förebygga eller ens ana sig till det som Harris och Klebold planerade att utföra. Dagboksanteckningar som senare hittades, visar att de hade planerat att attacken skulle bli lika enorm som den i Oklahoma 1995. (Rosenberg 2016).

Mycket har spekulerats och även bevisats om pojkarnas farliga intresse i dator och tv-spel och filmer där det förekom våld. Att de kallade sig själva för NBK efter filmen *Natural Born Killers* ledde givetvis till en dramatisk och lång diskussion där många personer letade efter syndabockar. Däribland författaren John Grisham, som skrev en lång essä där han menade att Stones film lockat tonåringarna till att utföra attentatet på Columbine, och att man därför skulle vita åtgärder mot filmbolaget och deras policy angående våld i filmer. Och Stone svartmålad inte bara för hemsigheterna som ägde rum i Columbine Highschool, utan även för andra gånger, som när skott under ett rån avlossades mot en viss Patsy Byers, som sedan åtalade de två rånarnas föräldrar men också Stone och filmbolaget. Det hela fick ett slut då en Louisianadomare slog åtalet ner, och gjorde det till ett exempel för att andra filmskapare inte skulle tillåta sig att bli offer för människors ilska och anklagelser. (Black 2002 s. 135-138, Moore 2002, Brooks 2002).

Stone har själv menat att han inte känner något blod på sina händer, och att hans motiv till att göra filmen enbart låg i att visa våldet och media i USA, trots att han under tiden efter Columbine kände sig väldigt illa till mods och att hans intentioner gällande filmen närapå drunknade i all den smutskastning som han utsattes för. (Black 2002 s. 135-138, Moore 2002, Brooks 2002).

En annan viktig filmskapare, Michael Moore, har i sin Oscarvinnande dokumentärfilm *Bowling for Columbine* (Moore 2002) tydligt visat att den amerikanska vapenindustrin bär betydligt mer ansvar för våldet i Columbine och andra civila skjutningar än filmskapare. (Black 2002 s. 135-138, Moore 2002, Brooks 2002).

### 5.1.1 Barndom och trauma blir berättelse: Bergman, Knausgård, Tarkovskij.

Vad beror det på att så många olika konstnärer - filmregissörer, författare, poeter, fotografer, konstnärer - lider av ångest och olika sorts rädslor som de är tvungna att ta i bruk och göra konst av?

Ett världsberömt exempel är Ingmar Bergman (1918-2007) och hans ”demoner”, som han så ofta kallade sina ”hjärnspeken”: sin ångest och rädsla för det ena och det andra – ”Jag är rädd för allting!” har han sagt. Ett av Bergmans mest minnesvärda citat, ett som han använde då han förklarade varför han plötsligt gjorde en komedi, *Midsommarnattens leende* (Bergman 1955) lyder: ”Jag hade två alternativ: Jag kunde antingen göra en komedi eller ta livet av mig!”

Innan det hade Bergman gjort ett antal mörka och väldigt Strindberginfluerade filmer, som *En lektion i kärlek* (Bergman 1954) och framförallt *Gycklarnas afton* (Bergman 1953) där han för första gången använde Strindbergs direkta ord: ”*Det är synd om människorna...*” Bergman var alltså tvungen att göra en komedi för att lindrigt sagt lyfta sitt eget humör, innan han kunde gå vidare till mer allvarliga ämnen, som hans dödsfruktan i *Det sjunde inseglet* (Bergman 1957) och sinnessjuka i mästerverket *Persona* (Bergman 1966) som han skrev under en sjukhusvistelse och för övrigt talar om som sin främsta film. Han menade att han sedan dess aldrig nått lika långt.

Men varför valde Bergman att göra film? Varför var prästsonen tvungen att berätta? Och varför just sådana ”mörka och djupa” kammerspel om människornas sämsta sidor och lidanden? För Bergmans helvete var just det psykiska lidandet, vilket ju tydligt framställs i *Djävulens öga* (Bergman 1960) där huvudkaraktären Don Juan bokstavligen kommer från helvetet där han dagligen straffas genom att vara tvungen att drömma om vackra kvinnor. Därefter skickas han av Satan på uppdrag till jorden för att erövra en ung kvinnas oskuld, men misslyckas och återvänder till underjorden med ”än värre pinnor” upplevda i ”Det jordiska paradiset.” – kärlekens fruktansvärda plågor. (Bergman 1960).

Bergman har i intervjuer och i sina självbiografiska böcker, främst i *Laterna Magica* (Bergman 1987) berättat att han inte fick någon kärleksberöring av sin mor, något han ständigt längtade efter i en tid då män skulle uppfostras till män och beröring enbart var till för flickebarn. Och denna längtan efter moderskärlek (som dömdes som ”sjukliga närmanden” av en onådig barnläkare), hans föräldrars sorgsna äktenskap, barndomens plågor, broder-och faderhatet – i tidig ålder försökte Bergman tända eld på broderns säng som hämnd: ”Jag svarade med att tända eld på hans säng då han sov. Elden slocknade av sig själv(...)” (Bergman 1987 s. 69) - är något han utforskat i flera filmer, men främst i *Fanny och Alexander* (Bergman 1982) och i manusen till *Den goda viljan* (August 1992) och *Söndagsbarn* (Bergman 1992) som berättar om ett bättre minne: en cykeltur Bergman gjorde med sin far.

Det är uppenbart att Bergmans berättelser kom från det svåra i hans liv, och så kan man förstå fråga sig varför det handlade om ”alla dessa kvinnor?” i hans filmer. Bergmans mor spelade en enormt central roll i hans regissörskap, och likaså de kvinnor han hade förhållanden och ingick äktenskap med, de som förlöste varandra i ganska snabb takt. Bergman var hungrig efter något, efter ett sätt att förstå världen, människorna och sig själv, och fann det enbart i de levande bilderna. Och så här skriver Bergman i sin bok *Bilder* (Bergman 1990):

Jag gjorde mig förstådd på ett språk som gick förbi ordet, som jag saknade, musiken, som jag inte behärskade, måleriet som lämnade mig oberörd. Jag hade plötsligt en möjlighet att korrespondera med omvärlden på ett språk som bokstavligen talas från själ till själ i vändningar som på ett vällustigt sätt undandrar sig i intellektets kontroll. (Bergman 1990 s. 48-49)

Han fortsätter med att i samma bok förklara hur det var ett absolut att leva på detta sätt. Få bekräftelse om sig själv genom filmskapandet:

Det konstnärliga skapandet har hos mig alltid manifesterat sig som en hunger. Jag har med stilla belåtenhet konstaterat detta behov, men jag har aldrig under hela mitt medvetna liv frågat mig varför denna hunger uppstått och pockat på tillfredsställelse. Nu de sista åren, då den börjat avta, känner jag det angeläget att söka reda på orsaken till min verksamhet. (Bergman 1990 s. 46-47)

Om den tidiga barndomens vilja att få bekräftelse skriver han: ”(...) är mitt behov att visa upp vad jag åstadkommit; färdigheter i teckning, konsten att slå en boll mot väggen, de första simtagen.” (Bergman 1990 s. 48).

Bergman var också noga med att mena att enligt honom var konsten (inte bara filmkonsten utan all konst) nästan totalt betydelselös, samtidigt som han hoppades att andra fann konsten mer balanserad än så. Men det som drev honom var en nyfikenhet som aldrig gav honom ro eftersom drivkraften, filmskapandet, ersatte det ”förflutnas hunger efter gemenskap.” (Bergman 1990 s. 51).

Tydligast ser man Bergmans barndom i hans karaktärers förhållande till Gud och kristendomen, och framförallt i det kristna lidandet. Synden, döden, Guds straffdom. Framförallt i *Det sjunde inseglet* (Bergman 1957) där riddaren Antonius Block återvänder till sitt hemland efter ett korståg i det Heliga landet och bär med sig tvivlet på Guds existens, när han möter Döden på en strand. Därefter spelar han schack med Döden, i hopp om att överlista honom och få behålla livet men dessutom få svar på frågan om Gud. Men när Döden sedan vinner och riddaren äntligen får fråga sin fråga - om Döden vet något om Gud - svarar liemannen: ”Jag är ovetande!”. Och denna *ovetskap* visas i fler filmer, som i *Nattvardsgästerna* (Bergman 1963), där en präst förlorat sin tro i och med sin hustrus död. I en av filmens mest laddade scener uttalar prästen de kända Bergmanska orden: ”Guds tystnad” och ber att bli tröstad av en stackars livrädda människa, som själv sökt att bli tröstad av församlingens präst. I *Bilder* (Bergman 1990) skriver Bergman att han i dessa filmer var otroligt påverkad av sina minnesbilder från barndomen, då hans egen far stod och predikade i kyrkan. Det starka religiösa gav alla dessa bilder:

Det fanns Jesus och rövarna i blod och plågor, Maria lutad mot Johannes, se din son, se din mor. Maria Magdalena, synderskan, vem hade knullat henne senast? Riddaren spelar schack med Döden. Döden sågar ner Livsträdet, en skräckslagen stackare sitter i trädet och vrider sina händer. Döden anför dansen mot Det Mörka Landet, han håller lien som en fana, där dansar menigheten i en lång rad. (Bergman 1990 s. 231)

Bergman lider med sina karaktärer, och lidandet, det mänskliga lidandet, det individuella lidandet, finns ständigt där, och knappt en enda av personerna i hans berättelser be-

sparas detta lidande, förutom i *Fanny och Alexander* (Bergman 1982) där slutet är förvånansvärt lyckligt – men i de övriga filmerna misslyckas människan: teaterdirektören, gycklarnas ledare i *Gycklarnas afton*, är en fåne, hans konst är skrattretande; riddaren och hans vänner offerar sig och dör i en enda, sista meningsfull handling för att rädda en ung familj (ja, de räddas men till priset av att alla andra inblandade dör); en präst som förlorat sin tro misslyckas med att rädda en livsskrämd medmänniska som sedan begår självmord varefter prästen fortsätter att ”spela sin roll”; fortsätter att predika. I *Viskningar och rop* (Bergman 1972) försöker tre systrar hålla ihop för sin fjärde syster som plågas något fruktansvärt av den cancer som håller på att döda henne. Och de misslyckas. Systrarna bryter ihop och avskyr varandra och sig själva. Inte minst finns människans stumhet i dessa filmer. Främst i *Tystnaden* (Bergman 1963) och *Persona* (Bergman 1966) men också i *Såsom i en spegel* (Bergman 1961) och *Viskningar och rop*: människans stumhet som är en oförståelse för sin medmänniska och för sig själv. Och i *Smultronstället* (Bergman 1957) ville han nå och vädja till sina föräldrar: ”På andra sidan sundet kan han se sina föräldrar. De vinkar åt honom. Genom historien går ett enda motiv: tillkortakommanden, fattigdom, tomhet, ingen benådning. Jag vet inte nu och visste inte då, hur jag vädjade till mina föräldrar genom Smultronstället: se mig, förstå mig och – om möjligt – förlåt mig.” (Bergman 1990 s. 20).

Allt detta kretsar sig kring Bergmans behov att föra fram sin ”sanning” som han kallade det, sin jakt på en gemenskap och jakt på skydd eller också bemötande och samarbete med sina ”demoner” som har grunden i barndomen: ”Det var ingen tvekan att min uppfostran var en fruktbar jordmån för neurosens dämoner. Det mesta i vår uppfostran var baserat kring begrepp som synd, förlåtelse och nåd, konkreta faktorer i barnens och föräldrarnas relationer med varandra och Gud.” (Bergman 1990 s. 38). Och i *Fanny och Alexander* (Bergman 1982) använde han ett av sina mest personligt värsta minnen: rottingkäppen. Stryket han och hans bror fick då de blev bestraffade av fadern: ”(...) det var ritualen och förödmjukelsen som smärtade. Min bror råkade värre ut. Många gånger stod han vid mors säng och baddade hans rygg där piskrappen fått skinnet att lossna och randat blodiga strimor.” (Bergman 1990 sid. 39).

Eftersom det här handlar om berättare som så ofta och så dramatiskt står inför valet att antingen leva ett liv i självförnekelse och självavsky eller att skapa något till varje pris,

skall det dras en parallell till författaren Karl Ove Knausgård och hans autofiktiva roman *Min kamp* (Knausgård 2009-2011) som getts ut i sex olika böcker. Knausgård har sagt att det var ett absolut måste, att skriva romanen om sig själv, sin familj, fru och barn, om sina föräldrar, framförallt om sin oberäknelige och alkoholiserade far och dennes död, om sin bror och släktingar: ”Jag befann mig i en både existentiell och yrkesmässig kris. Läget var så allvarligt att jag kände att valet stod mellan att mista mitt liv eller att skriva om det.” (Vidborg 2012).

Knausgård har under de senaste åren, och egentligen enda sedan *Min kamp*-romanerna började komma ut, och vållade debatt långt utanför hemlandet Norges gränser, blivit beskylld för att hänga ut hela sin familj och orsaka lidande för sina närmaste, något Bergman också gjorde, men betydligt värre än Knausgård; Bergman övergav ju sin hustru och flydde iväg med en älskarinna. Men Knausgård fick sig också från släktens sida. Däribland har hans farbror ”Gunnar” inte bara anklagat honom för att vanära faderns och släktens namn, men också för att skriva lögnen om fadern och faderns död. ”Farbror Gunnar” – som han porträtteras i böckerna – gick så långt att han ville dra Knausgård och förlaget Oktober inför rätta och fick Bergens Tidende – tidningen som tidigare fört en hatsång mot Knausgård - att ta hans parti. Det slutade med att författaren var tvungen att ta faderns namn bort ur boken och kallade fadern enbart för ”pappa”. I boken har fadern inget annat namn.

Men det var ändå Knausgårds fru Linda Boström Knausgård som fick lida allra mest. Något som givetvis hela trebarnsfamiljen fick lida för. Linda, som varit allvarligt deprimerad i sin ungdom, drabbades, efter att de fyra första böckerna släpptes ut, av en allvarlig depression som höll henne i sitt järngrepp. Hon föll allt djupare, så att hon slutligen blev sängbunden, orkade inte stiga upp, inte ens för att vara mor till barnen, och ville inte leva. I en scen i den sjätte romanen beskriver Knausgård situationen: ”Hon hade släppt taget, och hon hade störtat så långt ner i sitt inre mörker att ingenting av det som hon hade omkring sig längre var meningsfullt.” (Knausgård 2011 s. 1040).

Lite senare blev Linda inlagd på sjukhus, en tid efter att hon yttrat sig om sina värsta tankar: ”Jag... jag tänker... hela tiden... Bara... Bara jag kunde få en sjukdom och dö. Det skulle göra det... lättare. För alla.” (Knausgård 2011 s. 1043).



I en annan scen i slutet av samma bok framgår det hur svärmodern anklagar Knausgård för att inte bär ansvar över det han skrivit: ”Har du tänkt på vilka konsekvenser det kan få att du skriver om dina barn? (...) Hur blir det för barnen när de är blir större? Att alla kommer att veta vilka de är? Har du tänkt på det? Att de är oskyddade?” (Knausgård 2013 s. 1064).

I och med att *Min kamp* blev stor kom även hans debutroman, den nästan 700 sidor långa *Ut ur världen* (Knausgård 1998), ut på svenska och många andra språk, och i och med den inleddes det en diskussion om moralen i debutromanen, som handlar om en tjugosexårig lärares förälskelse i en trettonårig flicka - det hela slutar med att de ligger med varandra. Knausgård har beskyllts för att fritt skriva att det är okej för män att fantasera om minderåriga flickor och till och med ligga med dem, något Knausgård förnekat, men det kan inte hjälpas: han har blivit attackerad, både då, 1998, och nu. Både för att vara sexist, homofob och litterär pedofil, och till och med att sympatisera med nazismen och Breivik, då han i sjätte boken brast ut i en flera hundra sidor lång essä där han försökte närma sig Hitler som en ”vanlig” person, och skriver dessutom att han i en video tycks finna ”en glimt av värme” i Hitlers ögon. (Hagerman 2013) Men i essän om ”Cyklopernas land” i Dagens nyheter (15.9.2015) besvarar författaren cykloperna: det svenska folkets avsky mot icke-politisk korrekthet, konstnärlig frihet och ärlig litteratur:

De enögda svenskarna anklagar mig för att vara kvinnohatare och litterär pedofil. Jag beskrivs som om jag vore kriminell, men har bara skrivit en roman. Varför är Sverige så fyllt av hat och rädsla? Varför är alla så tysta? (...) Och vad var mitt brott? Jag hade skrivit en roman. (Knausgård 2015)

Och orsaken till att han skrev *Min kamp*, som han sammanfattar i bok 6, var att han befann sig på en plats i sitt liv där han inte kunde göra annat än att skriva om sitt liv:

Det var därför jag skrev den. (...) jag var olycklig, så olycklig som jag aldrig varit tidigare, och jag var fullständigt ensam. Mitt liv var förfärligt, det var så jag upplevde det, jag hade ett förfärligt liv. (...) Jag vaknade olycklig, genomlevde dagen olycklig och gick och lade mig olycklig.” (Knausgård 2011 s. 948-953)

Botemedlet, eller bearbetningen av det ”hemska”, som han tidigare hade försökt göra genom att skriva fiktiva böcker, och dessutom var det ju stopp med det i och med en skriv-och existentialistisk kris, var just detta skrivande om det egna livet, sanningen till punkt och pricka och detaljerad in i det sista. Och lösningen på det: livet kunde gå vidare, åtminstone blev livet uthärdligt efter fullbordandet av de självbiografiska böckerna. Och om sanningen om skapandets villkor, de villkor som skadade familj och vänner, som gjorde romanen sann, men som drev hans fru till sjukdomens brant, skrev han: ”Om jag hade skrivit så att den gjort ännu ondare skulle den ha blivit sannare.” (Knausgård 2011 s. 974).

Men var går då gränsen, om en sådan finns eller skall finnas? Hur långt kan konstnären driva sin egen konst? I ett arbete där man jobbar med känslor är det svårt att inte låta känslorna få övertaget och leda en vartsomhelst. Men gick då Pasolini, en av de modernare regissörerna, längre än de flesta, eftersom han till slut blev mördad? Och var låg hans motiv till att gå så långt?

Pier Paolo Pasolinis film *Salo eller Sodomis 120 dagar* (Pasolini 1975) efter romanen *Les 120 Journées de Sodome* (de Sade 1785, publicerad 1904) av Markis de Sade, utspelar sig i det kortlivade Salórepubliken, som var det sista fascistfästet i Italien under andra världskriget. Pasolini hade en personlig relation till händelserna: hans bror blev dödad i Saló. I Pasolinis film har ett par vällustiga fascister skaffat sig makt över ett par unga, vackra fångar av både könen och utsätter dem för sexuell tortyr och förnedring. I filmboken *1001 filmer du måste se innan du dör* (Schneider 2003) skriver Edward Buscombe:

Pasolinis avsikt med det ohämmade makthavande – genom att visa extrem sexuell förnedring – var att tjäna som en metafor för fascismen som sådan, eftersom den för honom var en ideologi där man dyrkat makten för maktens skull. (Schneider, Buscombe 2003 s. 606)

I filmen finns de mest fruktansvärda scener. Här har vi en fascist som klär ut sig till biskop och två av fångarna tvingas ingå giftermål, varefter äktenskapets fullbordan skall äga rum, bara för att ett par av fascisterna skall tvinga sina kroppar mellan paret. Här finns också en scen där en ung kvinna tvingas äta avföring, en symbol för konsumtions-

samhället och dess skräpmat. Filmens slut är det värsta, då offren strypts, skalperas, får tungorna avskurna och bröstvårtorna utbrända – budskapet med allt detta ter sig som att tittaren skall äcklas av pornografin, vilket måste ha varit Pasolinis avsikt. Att på detta fullständigt smaklösa och grymma sätt ge en bild av fascismens totala grymhet.

När Antonioni talade om Pasolini och om mordet på regissören sa han att Pasolini "(...) blev offer för sina egna filmer." (Lim, 2012).

En annan auteur, den ryske mästeregissören Andrei Tarkovskij (1932-1986), menade att en filmregissör har makten att skapa en total värld, en annan total verklighet, och att ha en makt som denna medför ett stort ansvar, framförallt eftersom denna filmvärld också blir publikens värld, då de tar in av filmen. Publiken går och ser på filmen eftersom de vill ha något mer än sin egen verklighet, nästan som om de var "på jakt efter den tid som flytt." Därmed är det omöjligt att tala om "kreativ frihet", menade Tarkovskij, eftersom en regissör alltid är beroende och påverkad av sin publik, och därmed också bär det stora ansvaret över att kunna påverka publikens verklighet.

I väst finns det ingenting som kan kallas "totalt frihet." I annat fall vore friheten en enorm självkänedom och ett sätt att leva där man inte begär något av någon annan än av sig själv. Det gör inte en filmskapare. Han bär ansvaret, då han visar sin film, men också då han arbetar med den. Om sin kanske kändaste film *Stalker* (Tarkovskij 1979) skriver han: "Stalker verkar som en svag person, men i själva verket är det han som är oövervinnelig genom sin tro och vilja att tjäna andra." (Tarkovskij 1986 s. 181).

Och samtidigt menar Tarkovskijs att det genom ansvaret alltid är konstnären som förlorar och publiken som vinner. Konstnärer arbetar sig nämligen fram inte enbart för att säga något om sig själva men genom en försäkran om att han tjänar andra genom sitt skapande: "Jag är övertygad om att ifall en konstnär lyckas med någonting gör han det endast för att det är det som folk behöver – även om de inte medvetna om det just då." (Tarkovskij 1987 s. 181).

Tarkovskij hävdade starkt att vem som helst som ville kunde se på hans filmer som om de vore speglar där tittaren såg sig själv. Varje scen kunde handla om tittaren själv, ef-

tersom biobesökaren då drabbades av en ny värld då han såg på filmen. Då en film är livsliknande kan tittaren relatera till filmens värld genom den individuella upplevelse filmen skapar hos honom. Och ”Ju mer än filmkonstnär eftersträvar realism desto större blir hans ansvar.” (Tarkovskijs 1986 s. 184).

Tarkovskij skrev att film, och konst överhuvudtaget, inte egentligen skulle vara underhållning. Och att en filmregissörens uppgift inte är att göra folk glada utan tvärtom: ”(...) en filmregissör måste sträva efter att berätta folk sanningen om vår gemensamma existens, så som den träder fram genom min upplevelse och förståelse.” (Tarkovskij 1986 s. 186). Han ville visa filmer med en sorts sanning, den sanning han själv såg, den värld han ville föra fram, och den sanningen, menade han, var sällan varken enkel eller behaglig, och att det var endast genom att nå fram till den sanningen och ”realismen” som en kunde uppnå en ”moral triumf inom sig själv.” (Tarkovskij, 1986 s. 186).

## ÅTERSskapANDET AV LIV

### 5.2 Skapandet av karaktärerna i “Brännmärkt.”

Tarkovskij skrev att en regissörs uppgift är att ”återskapa liv i alla dess rörelser, motsägelser och dess dynamik och konflikter.” (Tarkovskij 1986 s. 187-188). Att det skulle vara konstnärens uppgift att avslöja varje uns av sanning som regissören har upplevt – även om en del andra inte finner den sanningen acceptabel. Som det redan sagts i detta arbete menade han att publiken, och varje enskild individ, kunde se hans film som om det vore en spegel, och det samma gäller för alla de berättelser, i detta fall filmer, som vi blir berörda av. Det samma gäller oss – skribenterna. Även vi nybörjare som önskar nå en publik och få en bekräftelse genom dem men också genom oss själva – då vi skriver en berättelse. Åtminstone i det fall då vi som vill och känner oss tvungna att skriva, berättar en berättelse: vi återskapar något vi tidigare har upplevt. Vi ”ser oss själva” i berättelsen, även om det är påhittat. Karaktärerna i *Brännmärkt* är alla fiktiva karaktärer. Det finns ingen människa som helt och hållet är som Nicole eller som hennes lillasyster Lily eller som hennes bästa vän Wilma eller som systrarnas mor Maria. Ändå är de riktiga personer för mig. Speciellt Nicole. De är både influerade av andra filmer och berättelser, och av personer i det ”riktiga livet” - ur mitt eget liv. Att skriva en personlig berättelse är visserligen både svårt och lätt, men det är framförallt en väg till att sträva för att berätta något som är ”sant”, trots att det är påhittat. Detta har varit strävandet bakom karaktärerna i manuset *Brännmärkt*: att skriva berättelsen och återuppleva både det som har funnits och inte funnits. Det har varit frågan om att ”skapa något bättre än en själv”, åtminstone att försöka. Det hela handlar om rening av ens sinne, eftersom auteurs som vi tidigare sagt måste ”få ut” de ”hjärnsböken” som finns inuti dem, och detta genom att skapa något bättre än vad autoren själv är. Denna ”rening” finns också hos publiken. Den enskilda biobesökaren, läsaren, den som ser på tavlor, uppnår också detta. Vi talar om katharsis, om ”emotionell och spirituellt rening och frigörelse som konst kan frambringa” i publiken. En annan orsak, eller åsikt, varför vi exempelvis skapar karaktärer är enligt Dostojevskij denna: ”Författaren (poeten) skapar livet som det aldrig varit för honom.” (Tarkovskij 1986 s. 188).

Karaktären Nicole, femton år gammal, har många ”fel.” Hon är ilsken, arg, betar sig fräckt och mot slutet rentutav elakt mot sina klasskamrater, även mot sin bästa vän. Nicoles tankar, som vi kanske inte får ta del av i dialog men som finns där i hennes ansiktsuttryck och i hennes beteende, är rastlösa och ångestfyllda. Det är inte en person som är trevlig. I varje fall inte en person som vem som helst skulle komma överens med. Nicole är inte en lätt person. Och det är inte meningen heller, det är inte meningen med filmen. Meningen var att skapa en karaktär som påminner om oss själva, om våra dåliga men också bra sidor, om den känsla vi har fått när vi gått i högstadiet eller då vi går igenom en annan svår period i livet; det är en återskapning av de goda dåliga sidorna och de goda bra sidorna. Livet i tonåren var fullt av tusentals mer eller mindre svåra tankar och hundratals obehagliga incidenter, men också roliga stunder. Euforiska sådana. Halvt överkliga. Av dessa väljer skribenten ett fåtal som hon eller han finner viktiga och värda att berätta – som han finner tillräckligt viktiga för att återfödas. I *Brännmärkt* är dessa scener givetvis fiktiva men de bygger på incidenter som skribenten upplevde på ett eller annat sätt och som i skrivandets stund – och till och med innan själva skrivandet: i stunden då idén uppstår i hjärnan – blir till just ”sann fiktion” – något jag tror på lika mycket som jag tror på händelser som verkligen ägde rum. Och ännu mer sant blir manuset då det filmas, för då får tankarna bild och liv i form av skådespelare, plats och ljud (ett filmmanuskript är trots allt inte en roman eller en dikt). Men då konstnären lägger ner dessa ”sanna incidenter” ger han dem fiktivt liv och det är på det sättet som karaktären Nicole blir betydligt bättre än skribenten själv. Skribenten – som Dostojevskij menade – kan därmed skapa en bättre person än honom själv: han kan skapa ett intressantare ”mörker” och ett intressantare ”ljus” genom att få Nicole i detta fall att säga mer provocerande saker än han själv skulle ha vågat säga. Nicole blir mer cool än hennes skapare, och Nicole kan uppnå det som skribenten kanske skulle ha velat uppnå. Mot slutet av Ingmar Bergmans *Fanny och Alexander* (Bergman 1982) finns det en scen där den onde biskopen, den tyranniske fadersfiguren som baserade sig på Bergmans egen far som var präst, dör under ”fruktansvärda plågor” genom att brinna ihjäl. I denna scen fick Bergman slut på något som han tänkt under hela sitt liv, och framförallt under hans barndom (han hade velat hämnas genom eld, han hade tänt på sin broders säng). Genom fiktionen fick Bergman det han ville. Det var hans sanning, och vi tar emot den sanningen, eftersom vi snabbt sympatiserar med filmens barn och moder och önskar att det goda skall vinna – samma sak önskar jag uppnå med karaktären Nicole,

men också med modern, trots att hon är ”fienden”: Nicole skall vara den mest sympatiska personen i filmen. Hon skall vara den hjältninna som skribenten aldrig kan vara. Modern skall vara det svåra, men också det sorgliga. Det tydligt sorgliga i berättelsen. I själva verket är modern sorgebarnet.

När vi ser Nicole kan vi se oss själva, om vi tar in filmens ”sanning.” När jag skrev Nicole, var det om mig själv jag skrev, men jag såg mig själv i en annan form. I en annan varelses kroppsspråk, känslor och språk. Orsaken att byta till ett annat kön var distansen.

För att lämna *Brännmärkt* för några rader skall jag kort sammanfatta varför en personlig berättelse – som samtidigt är den personliga resan, den personliga kampen, vad än man vill kalla det – blir bra. Och varför slutet på en film samtidigt är slutet på en filmskapares personliga resa. I flera av Ingmar Bergmans filmer ser vi hur han i slutet landar vid en punkt då svaret på frågan blivit antingen besvarad eller inte besvarad, men hur som helst har karaktärernas resa nått ett slags slut. Detta ser vi i *Det sjunde inseglet* (Bergman 1957) när schackspelet med döden är över. Döden har vunnit men står och kan inte besvara riddarens frågor om Gud. Döden svarar, efter spelet, att han är ”ovetande” och det enda som riddaren och hans följeslagare får riktig vetskap om är det som de hela tiden vetat och befarat: döden. Döden är det sista de vet. Och där, då de träder in i dödsdansen med liemannen, får resan sitt slut. Men för Bergman innebar det att han fick ”reningen”: han slapp sin dödsfuktan, den som innan dess hade plågat honom hela hans liv. I *Nattvardsgästerna* (Bergman 1963) handlar det återigen om det som var så svårt under hela Bergmans barndom, uppväxt och även i vuxenåldern, främst under den tid då han försökte finna sig till rätta med sitt material: kristendomen, Guds tystnad, tomheten som följer med den insikten. Och filmen slutar och får sin fullbordan med att prästen, som misslyckats med att rädda den person som sökte hans hjälp och som istället själv anförtrodde sig åt den hjälpsökande, håller sin predikan fast han inte längre tror på gud. Bergman nådde fram till detta slut då han höll på att besöka kyrkor i Uppland och en av de där dagarna bad sin far följa med honom – den dagen gick far och son på gudstjänst. Under den gudstjänsten meddelade prästen att han var sjuk, och att gudstjänsten därför skulle förkortas. Detta gjorde Bergmans far mycket upprörd, fadern reste sig och ville tala vett med prästen, och det hela slutade med att Bergmans sjuttiofemåriga far hjälpte

till med predikan. Och på så sätt uppenbarade sig slutet i *Nattvardsgästerna* (Bergman 1963) och det är där tragedin, den smått komiska och samtidigt mörka, ligger, då Bergman fick sitt filmslut: ”Oavsett allt, ska du hålla din gudstjänst.” (Bergman 1987 s. 317).

Slutet på *Vargtimmen* (Bergman 1968), och även hela filmen, handlar också om Bergman själv - om konstnären som förlorar, som blir utskrattad och hånad genom falska applåder och lovord, och som slutligen vilseleds till en punkt där han förvandlas till en clown och tappar förståndet – det är publiken och kritikerna som vinner – precis som Tarkovskij menade. De är kritikerna som slår ner konstnären, slår honom blodig och död. Här kan slutet beskådas: konstnären utskrattad, lurad och slagen. Besegrad. Något som Bergman kände att han själv upplevt.

I *Fanny och Alexander* (Bergman 1982) handlar slutet om det goda. Om att den onde dött och att barnen, ”den lilla världen”, är i trygghet. Filmens slut var förvånansvärt lyckligt, och så var det också Bergmans nästsista film. En film där han fick ta död på sin fader. Men också en film om det varma och glada i barndomen. (Bergman 1990).

I dessa filmer, och i flera andra, speciellt i trilogin om Guds tystnad - *Såsom i en spegel* (Bergman 1961), *Nattvardsgästerna* (Bergman 1963) och *Tystnaden* (Bergman 1963) - handlar filmsluten om en insikt. I *Såsom i en spegel* möter vi Guds ansikte, men i form av en spindel, och den sjuke Karins insikt är detta, att Gud hånar henne; att den sinnessjukdom hon trodde sig komma över i själva verket är obotlig. Och Karins make kommer att inse att hur mycket han än älskar henne kan han inte göra något åt hennes hallucinationer. Han kan aldrig rädda henne från sjukdomen. Och David, den sjuke flickans far, kommer att inse att han alltid lagt sitt arbete före familjen, han är en framgångsrik författare, och att han aldrig kommer att kunna ändra på det. Insikten i att de svåra sakerna i livet inte går att ändra på. Det sjuka och svåra vinner. Denna insikt lyser starkt också i *Nattvardsgästerna* (Bergman 1963), där prästen Tomas inser att han och Kristus lidit samma lidande. Hans lilla by Frostnäs är samma som Golgata. ”Jag bad om en uppgift och jag fick dig!” säger kvinnan som älskar honom men som insett ”kärlekslösheten i deras förhållande.” Och han kan aldrig älska henne, han har bara älskat sin fru



som dött i cancer och fråntagit hans tro på gud. Men hon följer ändå honom, för hon har inget val, som hon säger, och där slutar deras berättelse. (Bergman 1990 s. 286)

Det är i slutet av berättelsen som allt blir ”klart.” Det är där som den möjliga ”reningen” som författaren försökt genomföra, blir fullbordad. Och ett verk kan vara fullbordat trots att auteuren inte är fullständigt nöjd med sitt verk. Om auteuren känner att resan blivit gjord och att han kommit hem, till ett hem som ser annorlunda ut, nu när han själv förändrats under resans gång, har reningen skett. Det som man egentligen har gjort, enligt Louis-Ferdinand Celine, är en resa som ” (...) är totalt imaginär, och där ligger dess styrka.” (Celine 1932).

Det finns ett lugn i dessa slut, vare sig de är hemska eller mindre hemska. Det kanske finns ett lugn i varje film; en avslutning, eller en avtoning som det sägs. Det är för att publiken skall gå vidare. De har blivit betjänade av regissören och nu är regissörens show slut. Även ifall slutet lämnas öppet så finns det ett lugn även i det. För det är över. Färdigt.

I *Brännmärkt* är slutet väldigt viktigt för mig. Och viktig för berättelsen. Viktig för att det är en alldeles annorlunda scen med en totalt annorlunda stämning. Slutscenen är en annan värld så väl i ljuset och lägenheten – köket, vardagsrummet, tamburen - som hos personerna. I den scenen är alla ganska tysta, det finns inte mer än två dialogbyten, och de är mellan storasyter och lillasyster. Lillasyster Lily frågar: ”Kommer mamma hem snart?” och storasytern Nicole ler och nickar, men säger inte mycket annat än: ”Kom!” och de sätter sig till bords med Nicoles pojkvän. På fönsterbrädet syns ett fotografi av deras mamma, nästan som om modern vore där, men tyst, ja, nästan som om modern vore något som inte längre finns där hemma. Så är det inte, och död är hon inte, det vet tittaren, de har ju sett modern i slutet.

Slutet lämnar berättelsen om syskonen och modern visserligen öppen. Men det är klart att det blivit bättre. Modern är någonstans, är hon ute eller på sjukhuset, sägs inte. Men något bra har hänt eller håller på att hända. Det mörka och nervösa, dörrarnas smällar, svordomarna och skolans ångestfyllda korridorer med antingen ett skrikande kalt ljus eller mörker, och morgonens svaga ljus och kvällarnas mörker i lägenheten, finns inte

längre där. I denna avslutande scen finner jag som skrivit det en fullbordad som ibland sker i riktiga livet, förutom att det är en djupare sådan: Vi går genom någonting, saker händer, dåliga saker, och sedan landar vi ner på en lugnare plats. Efter regnet kommer solsken. Efter stormen lugn. Jag ville skapa något som vi bara upplever alldeles kort, flera gånger i livet, men som sedan försvinner, ja, lugnet försvinner, då nya problem uppstår. Med fiktionen kan vi uppnå det, och uppnår samtidigt rening.

Här i slutscenen uppnår Nicole sin triumf. Hon bevittnar systemens lugna ansikte, och Nicole har själv ett nytt och lugnare kroppsspråk. Det är triumfen. Och vår hjältinna har också vuxit som människa. Nicole är vi, hon är jag, som skrivit ner henne, och som Knausgård har sagt: ”Jag skriver för att skapa något bättre än en själv.” (Baron 2013).

Och vare sig man håller med Knausgård eller inte så är skapandet – skrivandet, målandet, filmandet, fotograferandet och mer – ett sätt att förvandla sig själv. Eller sin egen person genom konsten. Och att berätta om den förvandlingen, som i Nicoles fall var att genomlida skolan som den person hon blev där hemma, och sedan komma igenom det och landa i slutet. I lugnet.

Det är detta som är regissörens kamp. Berättarens kamp. Att förvandla det som gör ont till konst. Att återföda oss själva som något bättre, en annan, på olika sätt vackrare varelse än oss själva. Att få smärtan att stanna. Det är precis som Tarkovskij sade: återskapandet av liv. För mig har det varit att återskapa ett liv jag redan levat, men att göra det vackrare och mer noggrant, att ta fasta på specifika detaljer i försvunna stunder.

Tarkovskij såg det som sin och alla konstnärers plikt att försöka tränga sig in i kärnan på det allra mänskligaste: våra konflikter, motsägelser, kärlek, hat och så vidare. Men det som han hävdade starkast var:

I slutändan går det att sammanfatta allt i det enda enkla elementet i en persons existens: kapaciteten att älska. (...) Min vilja är att påminna var och en som ser mina filmer om att bli medveten om hans behov av kärlek, och att ge sin kärlek och veta att skönhet omsluter honom. (Tarkovskij 1986 s. 200)

## 6 SLUTORD

Filmen *Brännmärkt* har ännu inte blivit spelad in. Det är endast ett färdigt manus och en trailer innehållandes tre scener som producerats, samt en plan på hur filmen skall visualiseras. Men själva motivet till skrivandet av detta examensarbete låg i att fånga den vilja som berättare – de som vill berätta, professionella och icke-professionella, erkända och icke erkända – har, och varför det finns och varifrån det kommer, och varför jag just specifikt ville berätta den här berättelsen: om den femtonåriga Nicole och hennes tonår. Den uppgift som jag åtog mig var att berätta om allt detta berättande ur en ung skribents och regissörs synpunkt - med hänvisningar till de allra största auteurerna vars filmer jag funnit identifiering och djupt intresse i – och försöka komma fram till en slutsats om det ”rum” i själen där viljan och behovet att berätta uppstår.

Jag har också velat tala en del om berättarens ansvar men man kunde också kalla det för berättarens - eller i detta fall regissörens - val av berättelser. Det har redan ordentligt diskuterats om regissörernas barndom och uppväxt och rädslor, främst genom Bergman, men så fanns det också de här andra filmerna som jag ville ta med, som *Natural Born Killers* (Stone 1994) och hela historien med skolmassakern. Orsaken till det var att jag ville diskutera om det finns ett ansvar och varför någon vill göra en film på en skolmassaker. Jag tog också med ett kort avsnitt om Pasolini som blev mördad efter sin ökända film *Saló*. Men Pasolini hade bevittnat fascismen och hade grund för att göra filmen så totaltäcklig och motbjudande och hemsk. Frågan är varför det är nödvändigt för Stone att göra en film om mördande antihjältar, ja, han ville visa hur medierna används i USA, och det går inte att beskylla en skolmassaker på honom eller på filmbolaget. Däremot kan det diskuteras om det i framtiden är onödigt – ja rentav farligt och falsk nästan – att göra filmer om så hemska saker i dagens digitala värld. Till exempel massakern på Utoya i Norge 2011. Vore det inte otroligt fel att ge uppmärksamhet genom underhållning till en sådan fruktansvärd tragedi? Det kunde ge upphov till mer våld. Och våldsbekundran. När man dessutom ser på Gus van Sants film *Elephant* (Van Sant 2003) kan man undra varför han gjorde den filmen, eftersom Michael Moore redan gjort en utmärkt dokumentär (*Bowling for Columbine*, 2002) av skolmassakern, en dokumentär som lyfte fram USA:s vapenpolitik istället för att ge för mycket utrymme åt själva dödadet – dödadet visades inte, utan i Moores film visades enbart den stora sorgen, me-

dan Gus Van Sant visade skolmassakern i form av två unga mördare som inte alls var så motbjudande, och kanske var det hans motiv: att visa hur ”vanliga” tonåringar kunde gripa tag till vapen efter videospelen.

Det sägs att konstnären är fri att göra som han eller hon vill. Konstnärlig frihet. Men Tarkovskij, som ju på många olika sätt var ytterst medveten och som strävade till att visa kärlek och mänsklighet, menade att en regissör alltid är beroende av sin publik. Att regissören gör sitt arbete för att tjäna, för publiken finns där ute, bortom studion och inspelningsplatsen, och väntar på att ge sin dom och på att få uppleva och bli influerad av filmen.

Det som jag speciellt önskar uppnå med arbetet är att fånga en bild av unga författares och regissörers kamp, få dem att skriva vad de känner och vad de upplevt, istället för att skriva om seriemässigt våld i hopp om att chockera och nå en viss sorts publik. Jag skulle vilja att arbetet för fram det faktum att det krävs en diskussion i filmskolor om vilket material de unga skall sträva efter att arbeta med.

Jag önskar att fler unga i filmskolor, nu talar jag inte om mig själv men utan det jag själv sett de unga skriva om, skulle få se de rätta filmerna, se på den livssorg och den kärlek och skönhet och glädje som finns i Bergmans, Tarkovskijs, Truffauts, Kurosawas och Antonionis och andra auteurs filmer, och därmed influeras av den skönhet, och sedan leta inom sig själv det där behovet att berätta ens egen berättelse och inte en berättelse om en skolmassaker eller något annat våldsamt, något som är sextigt våldsamt, som gruppvåldtäkter, skjutningar av sina vänner, sina föräldrar, till och med självmord, ifall det endast görs för att chocker eller för att skapa debatt, och att göra detta utan kunskap och insikt i materialet är dumt – visst, konsten är fri, men insikten är det mest dyrbara man kan finna i sitt skapande, framförallt innan man börjar med sitt arbete (man är ju tvungen att leta sig fram och misslyckas också) och det kan ta ett tag att finna sitt material, det material som ändå slutligen automatiskt kommer till en och som man ärligt kan skriva ner och sedan spelas in.

Slutligen skulle jag vilja säga att det här arbetet var en sorts prolog till den film jag hoppas få göra inom kort, alltså *Brännmärkt*, och om min enorma vilja att göra den och min tro på de ungas berättarkraft.

## KÄLLOR

### Litteratur

Bergman, Ingmar. 1990 *Bilder*, Cinematograph AB 1990, Norstedts Förlag Ab, Stockholm, 435 s.

Bergman, Ingmar. 1987 *Laterna Magica*, Stockholm: Norstedts Förlag, 337 s.

Black, Joel. 2002 *The Reality Effect: film culture and the graphic imperative*, London: Routledge, 286 s.

Celine, Louis-Ferdinand. 2013 *Resa till nattens ände*, ny utg., Stockholm: Norstedts Förlag, 529 s.

Schneider, Steven Jay. 2006 *1001 filmer du måste se innan du dör*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 960 s.

Knausgård, Karl Ove. 2011 *Min kamp 6*, Pocketförlaget, 1120 s.

Knausgård, Karl Ove. 2015 *Ut ur världen*, Stockholm: Norstedt, 741 s.

Tarkovsky, Andrey. 2006 *Sculpting in Time*, Austin: University of Texas Press, 254 s.

### Artiklar och elektroniska källor

Baron, Jesse. 2013 Completely Without Dignity: An Interview with Karl Ove Knausgaard, *The Paris Review*, hämtad 2.3.2016  
<http://www.theparisreview.org/blog/2013/12/26/completely-without-dignity-an-interview-with-karl-ove-knausgaard/>

Brooks, Xan. 2002 Natural born copycats, *The Guardian*, hämtad 10.2.2016  
<http://www.theguardian.com/culture/2002/dec/20/artsfeatures1>

Hagerman, Maja. 2013 Ledare: Förvridet perspektiv på Hitler, *Dagens Nyheter*, hämtad 12.3.2016  
<http://www.dn.se/ledare/kolumner/forvridet-perspektiv-pa-hitler/>

Knausgård, Karl Ove. 2015 Karl Ove Knausgårds rasande attack på Sverige, *Dagens Nyheter*, hämtad 2.3.2016  
<http://www.dn.se/kultur-noje/kulturdebatt/karl-ove-knausgards-rasande-attack-pa-sverige/>

Lim, Dennis. 2012 Pasolinis Legacy: A Sprawl of Brutality, *The New York Times*, hämtad 3.4.2016 [http://www.nytimes.com/2012/12/27/movies/pasolinis-legacy-a-sprawl-of-brutality.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2012/12/27/movies/pasolinis-legacy-a-sprawl-of-brutality.html?_r=0)

Rosenberg, Jenniffer. 2016 Columbine Massacre, *About Education* hämtad 19.4.2016 <http://history1900s.about.com/od/famouscrimesscandals/a/columbine.htm>

Vidborg, Jerker. 2012. Karl Ove Knausgård: ”Priset för Min kamp var högt”, *Vi läser*, nmr. 5, hämtad 12.3.2016 <http://vilaser.se/priset-for-min-kamp-var-hogt/>

Wennö, Nicholas. 2003 Moodyson kritisk till debatten efter ”Lilja 4-ever”, *Dagens Nyheter*, hämtas 2.2.2016 <http://www.dn.se/kultur-noje/moodysson-kritisk-till-debatten-efter-lilja-4-ever/>

## Filmer

*Bowling for Columbine*. 2002 (dvd), manus och regi: Michael Moore, distribution: Sandrew Metronome Oy, ansvarig utgivare: Sandrew Metronome Oy, filmens längd 119 min.

*Det sjunde inseglet*. 1957 (dvd), manus och regi: Ingmar Bergman, distribution: Janus Films, ansvarig utgivare: Svensk Filmindustri, filmens längd 96 min.

*Djävulens öga*. 1960 (dvd), manus och regi: Ingmar Bergman, distribution: svensk Filmindustri, ansvarig utgivare: Svensk Filmindustri, filmens längd 87 min.

*Elephant*. 2004 (dvd) manus och regi: Gus Van Sant, distribution: HBO Home Entertainment, ansvarig utgivare: Fine Line Features HBO Film, filmens längd 81 min.

*Fanny och Alexander*. 1982 (dvd), manus och regi: Ingmar Bergman, distribution: Sandrew Metronome Sverige Ab, ansvarig utgivare: Sandrew Metronome Sverige Ab, filmens längd 183:22 min.

*Natural Born Killers*. 1994 (dvd), regi: Oliver Stone, distribution: Future Film, ansvarig utgivare: Warner Bros., filmens längd 119 min.

*Nattvardsgästerna*. 1963 (dvd) manus och regi: Ingmar Bergman, distribution: Svensk Filmindustri, ansvarig utgivare: Svensk Filmindustri, filmens längd 81 min.

*Smultronstället*. 1957 (dvd) manus och regi: Ingmar Bergman, distribution: FS Film, ansvarig utgivare: svensk Filmindustri, filmens längd 91 min.

*Sommarnattens leende*. 1955 (dvd), manus och regi: Ingmar Bergman, distribution: FS Film Oy, ansvarig utgivare: Svensk Filmindustri, filmens längd 108 min.

*Stalker*. 1979 (dvd), regi: Andrej Tarkovskij, distribution: Atlantic Film Finland, ansvarig utgivare: Mosfilm, filmens längd 161 min.

*Såsom i en spegel*. 1961 (dvd) manus och regi: Ingmar Bergman, distribution: FS Film Oy, ansvarig utgivare: Svensk Filmindustri, filmens längd 89 min.

*Tystnaden*. 1963 (dvd), manus och regi: Ingmar Bergman, distribution: FS Film Oy, ansvarig utgivare: svensk Filmindustri, filmens längd 95 min.

*Viskningar och rop*. 1973 (dvd), manus och regi: Ingmar Bergman, distribution: FS Film Oy, ansvarig utgivare: Svensk Filmindustri, filmens längd 91 min.

## **Bilagor**

Manuset ”Brännmärkt” (Version 12).