

OM EN APOKALYPTISK TON SOM PÅ SENARE TID ANVÄNTS I DEN MANLIGA SVENSKA FILMKONSTEN

Det finns likheter mellan Mats Hjelm's *Deliverance*, som nu visas inom ramen för det nya samtidskonstprogrammet Vox på Historiska museet, och Roy Anderssons *Sånger från andra våningen*. Båda hyllas ganska reservationslöst av det svenska kulturetablissemanget. Båda bearbetar på något sätt en erfarenhet av det svenska sociala projektets svikna arv. Och båda tröskar omkring i en kristen tematik och bildsfär som borde ha övergivits i samband med, tja, guds död. Men det finns skillnader också. Roy Anderssons pompösa och moraliserande samling av övergivna Gevaliareklamsuppslag är helt enkelt en dålig film. Mats Hjelm's *Deliverance*, å andra sidan, är definitivt inte direkt dålig. Men problematisk.

Deliverance är en virtuos konstruktion. En 37 minuter lång, loopad film i fyra kanaler, som i utställningsrummet på Historiska Museet projiceras på en tjugo meter bred, nästan oöverskådlig duk. Skärmbredden används såväl för att visa en enda bild som för att visa två, tre eller fyra parallella skeenden. Bildmaterialet är varierat. Interiörer från någon sorts stålverk varvas med panoreringar över ödsliga fabriks- och naturlandskap, delar ur en hypnos- eller avslappningsfilm, stilla, nattliga tagningar av en sjö, en brygga och ett hopptorn, och en sekvens där ärkebiskop K G Hammar delar ut nattvarden, följd av närbilder på en Kristusstaty. Ljudmaterialet är inte mindre varierat, och saknar oftast direkt koppling till händelserna i bildspåret. Oftast återkommande är John Lee Hookers *Tupelo Blues*, som i stycken har en funktion som liknar filmmusikens, och etablerar såväl stämning som kontinuitet. Lika framträdande är den långa passagen ur Berthold Brechts förhör inför House of Unamerican Activities 1947, som ligger som en voiceover över, om jag minns rätt, sekvenser som visar industrilandskap och radarskärmar, och som varken har någon tydlig illustrerande eller förklarande funktion.

Vad vinner man på att använda en kompositionsform som den Hjelm använder i *Deliverance*? Till den grad man kan tala om något sådant som en traditionell spelfilm eller dokumentär, så har en sådan, för det första, bara en kanal. Bilderna ligger i följd och skapar ett linjärt bildflöde, och filmens koherens kommer vanligtvis från den berättelse som utvecklas i sekvensen av bilder och scener. För det andra så är elementen i en sådan films ljudspår i allmänhet starkt kopplade – antingen beroende av eller överordnade – till händelserna i bildspåret: det kan röra sig om filmmusik, om enkelt film ljud vars källor finns synliga på skärmen eller är närvarande i den diegetiska sfären, och om olika former av voiceoverspår, där det snarare är den kommenterande texten som skapar filmens sammanhang och enhetlighet. I *Deliverance* är såväl bilder som ljud frikopplade från de funktioner de är tilldelade i en sådan "traditionell" kompositionsform. Hjelm har möjlighet att lägga bilder i sekvens, vilket han naturligtvis



utnyttjar, men han har dessutom möjligheten att visa åtskilda bilder synkront i upp till fyra kanaler, vilket låter honom spela med möten, överföringar, analogier och konfrontationer mellan samtida bilder. Och han kan förstås använda enkelt diegetiskt film ljud, vilket han också gör, men han har samtidigt alternativet att skapa dissonanser, kontraster eller överensstämmelser mellan vad ljuden och rösterna säger och vad bilderna visar. Genom att filmens element inte är kopplade till traditionellt angivna funktioner så kan de i högre grad ges ett kritiskt bruk: de kan undersökas och prövas, och de kan kombineras om för att ge upphov till nya figurer.

Men att kompositionsformen ger Hjelm sådana möjligheter betyder givetvis ingenting i sig. Frågan är vilka element filmen faktiskt bygger på och hur de är sammanställda. Efter att ha sett *Deliverance* gå två varv – den saknar angiven början och slut – uppfattar jag den helt enkelt som en ganska vag, dystopisk allegori över en samtida politisk och kulturell situation. I någon mån anger John Lee Hookers *Tupelo Blues* dess grundton. *Tupelo Blues* handlar om en liten by i Mississippi vars invånare inte har någon annan än Gud att vända sig till när syndafloden kommer, i form av ett skyfall. "It rained, it rained, / Both night and day. / The poor people was worried. / Didn't have no place to go. / Could hear many people, cryin' / 'Lord! Have mercy! / 'Cause you're the only one, / That we can turn to'" Kopplat till det andra framträdande elementet i *Deliverances* ljudspår, utdragen ur Brechts förhör inför House of Unamerican Activities 1947, får syndaflodestemat en politisk resonans. Förhören är definitivt obehagliga. Brecht – den politiske konstnären framför alla andra – tvingades på trettioalet lämna sitt hemland för att undfly Hitlers valde, bara för att svikas av det nya land han sökte sin fristad i, och konfronteras med ett inkvisitoriskt förtryck med kusliga likheter till nazisternas. Brecht, som lämnade USA för gott omedelbart efter förhören, hade förberett ett uttalande han inte gavs tillfälle att läsa upp, där han antydde likheterna mellan denna "Comittee of Unamerican Activities" och de "Kommitteen

für undeutsche Aktivitäten" han redan träffat på i sitt hemland, och där han varnade McCarthyisterna för vilka katastrofala följder deras handlande kunde få. (Brecht skulle senare medge att det fanns förmildrande omständigheter i amerikanernas beteende: "They weren't as bad as the nazis, the nazis would never have let me smoke. In Washington they let me have a cigar, and I used it to manufacture pauses with, between their questions and my answers.")*

Att dessa ljudelement – *Tupelo Blues* och förhöret – är sammanställda med bildmaterial som till stor del visar vad som ser ut som svenska industriella, urbana och rurala landskap, låter de två teman Hooker och Brecht kan tänkas stå för – syndafloden och sveket mot den politiskt radikale – associeras med en svensk politisk-historisk kontext. Panoreringarna visar en alienerad värld: folktomma fabriksmiljöer, människofrämmande infrastruktur, maskinparkar i princip utan spår av arbetare. Det vore kanske inte helt våldsamt osannolikt att läsa samman de olika delarna här till en berättelse om den katastrof (syndaflo) som nedmonteringen av det svenska sociala och kulturella projektet (sveket mot den radikale) innebär. Vilket också stämmer väl överens med det frånsägnings- eller återlösningstema som löper genom filmen, och som bokstaviggörs i sekvensen där K G Hammar delar ut nattvarden. *Deliverance* lämnar inget entydigt besked om huruvida Hjelm faktiskt menar att det bara är en gud som kan rädda oss nu, att det bara är kristendomen som kan återställa ordningen efter vår tids sociala och kulturella katastrof – men det råder å andra sidan ingen tvekan om att det är de här termerna hans film håller tillgängliga. *Deliverance* etablerar ett löst associativt nätverk som ingen tolkning skulle kunna beskriva uttömmande, men även om man inte uppfattar filmen som ett stort chiffer som skulle låta sig översättas till en serie entydiga påståenden så måste man ändå konstatera att filmen ytterst återfaller på en minst sagt belastad berättelse (Jesus återuppståndelse) och en rad tungt ödesmättade motiv. Filmens två återstående framträdande element

– avsnittet ur hypnosfilmen och de nästan kitschiga, nattliga tagningarna på ett hopptorn och en man försunken i kontemplation på en brygga – visar på samma sätt suggestivt vaga motiv i ett ödesmättat tonläge. Klippet ur hypnosfilmen – bilder av en snurrande spiralliknande form och en behärskad och mästrande voiceover-röst – kan antyda någon sorts demiurgisk existens, närvaron av en bedövande och omnipotent storebror, men den kan också tänkas utgöra en kritisk hänvisning till en viss form av passiviserande masskultur. Bilderna av ett hopptorn omgivet av nattligt mörker i sin tur kan föra tankarna till akten att ta ett språng ut i det okända, till någon sorts skrämmande men ofarlig och, för den med rätt grad av tillit eller tro, trygg handling.

För att en film inte ska urarta i rent kaos så måste det finnas sammanhållande krafter – berättelsestruktur, bildmässiga och rytmiska kvalitéer, upprepningar och variationer, kontrastverknings och analogier, etc etc – som skapar kontinuitet och koherens. Den form Hjelm använder i *Deliverance* tillåter ett maximalt antal kombinationer av olika ljud och bilder, och det vore inte svårt för honom att låta filmen skena iväg i en flimrande kakafoni. Men för att skapa sammanhang väljer Hjelm en i själva verket helt traditionell lösning: han låter filmens alla element kretsa kring en grundläggande, om än schematiskt berättad historia om syndaflo och återlösning. Den tekniska briljansen i Hjelm's hantering av filmens cirkulära struktur, fyra kanaler och icke-diegetiska, icke-kommenterande ljudspår följer inte att filmen i sista hand vinner sin koherens ur sitt apokalyptiska tonfall, som placerar *Deliverance* farligt nära de kalkonmässiga scenerna i Roy Anderssons *Sånger från andra våningen*, där grå, alienerade svenska socialdemokrater mycket subtilt lägger Kristus kors på stora bål mot bakgrund av överlastat grandiosa scenerier.

KIM WEST

*Inspelningarna från Brechts förhör inför House of Unamerican Activities, inklusive kommentarer, finns tillgängliga på <http://www.history.neu.edu/chstu301.htm>



BILDER UR MATS HJELM'S
DELIVERANCE #2005