

Vad är det som har hänt? Om Roy Andersson och den urspårade välfärdsstaten

Roy Andersson inleder sin kortfilm *Härlig är jorden* (1991) med en två minuter lång avrättningsscen. Den är arrangerad som en stiliserad tablå och fotograferad i en obruten tagning. Scenen skildrar en lika märklig som fruktansvärd händelse: hur en grupp människor gasar ihjäl en annan grupp människor mitt på en grusplan i en förort. En folksamling betraktar en grupp nakna människor som trängs likt vettskrämda djur inne i ett lastbilsflak. ”Jag vill inte!” gallskriker en flicka, innan hon tvingas upp på flaket bland de andra offren. Bakdörrarna på bilen slås igen och en slang med svart rök leds från avgasröret in i lastutrymmet. Fordonet startar och kör i långsamma cirklar på grusplanen. Kvävda skrik och bankningar hörs inifrån bilen. Hopen av åskådare förblir likgiltig. En medelålders man, som står bildens förgrund, vänder sig då och då om och ser med tom blick in i kameran.

”Många har sagt att inledningen av *Härlig är jorden* är det svartaste de sett”, skriver Roy Andersson i sin essäbok *Vår tids rädsla för allvar* (1995).ⁱ Påståendet är drastiskt, men gasningen är onekligen en av de mest otäcka scenerna i modern svensk film. Scenen är ett uttryck för regissörens filmkonstnärliga ideal – ”den komplexa bilden” – som enligt honom själv alltid är ”krävande och provocerande”.ⁱⁱ Det finns en stark koppling mellan den säregna bildstilen och den bryska samhällskritiken. I *Härlig är jorden* samverkar form och innehåll för att skaka om åskådaren och tvinga fram reflektion över vardagsmänniskans kapacitet till känslökyla. Samtidigt ingår kortfilmen i ett långsiktigt projekt att göra motstånd mot samtiden, både på ett estetiskt och ideologiskt plan. Andersson har under många år renodlat ett speciellt filmiskt uttryck för att belysa ett kristillstånd i det moderna samhället.

Roy Andersson är en kompromisslös överlevare från konstfilmens höjdpunkt på 1960-talet. Han tillhörde de första kullarna på Svenska Filminstitutets (SFI) utbildning, där han skolades i filmkonsten som ett personligt uttrycksmedel i den så kallade auteur-teorins anda. Samtidigt hade Andersson en arbetarbakgrund och hela hans verksamhet har kommit att präglas av ett klassperspektiv. Den unge regissören blev en del av den ”nya svenska filmvågen” med vänsterengagerade filmare som ifrågasatte det etablerade samhället och dess normer. Han samarbetade med bland andra den stridbare Bo Widerberg på *Den vita sporten* (1968), en politisk dokumentärfilm som rapporterade om de våldsamma protestdemonstrationerna i Båstad med anledning av en tennismatch mellan Sverige och den dåvarande apartheidstaten Rhodesia.

Andersson gjorde sin spelfilmsdebut med *En kärlekshistoria* (1970). Det var på samma gång en finstämd skildring av sommarförälskelsen mellan två tonåringar och en

desillusionerad betraktelse av ett förfelat välfärdsbygge. Filmen blev en kritiker- och publiksuccé och Andersson etablerade sig som ett framtidslöfte och en ny kritisk röst inom svensk film. Han uttalade sig bland annat om 1960-talets vänstervåg som ”alltför rödkindat optimistisk” och hävdade att man behövde ”skarpare analyser” och ”djupare allvar”.ⁱⁱⁱ Andersson hade själv stora pretentioner med sin nästa film. Under inspelningen av *Giliap* (1975) lade filmteamet ned stor tid och möda på att utarbeta ett nytt estetiskt uttryck för att bära upp den tungsinta samhällskritiken. Man rörde sig bort från den poetiska vardagsrealismen i *En kärlekshistoria* mot ett mer abstraherat ateljéfilmande med få närbilder och långa tagningar. Avsikten med filmen var att gestalta hur livet i välfärdsstaten hade stagnerat och att människorna saknade mål och mening med sin tillvaro. *Giliap* fick dock rykte om sig att vara tråkig och blev en så pass kostsam flopp att Andersson tvingades gå i konkurs. Därtill hade den unge regissören gjort sig ett namn inom branschen som en besvärlig perfektionist och han fann sig plötsligt ute i kylan.

I det kritiska läget innebar reklamgenren en chans att överleva som filmare. Beställningsfilmen blev emellertid mer än en födkrok. Andersson fick stora framgångar som reklamkreatör och under 1970- och 1980-talen gjorde han en rad populära filmer för bland andra chokladfabrikanten Fazer, försäkringsbolaget Trygg-Hansa och spelet Lotto. Hans reklamfilmer utmärkte sig genom en originell humor och känsla för vardagens absurditeter. Samtidigt var produktionerna mycket genomarbetade, både på ett konceptuellt och visuellt plan. Ambitionen hängde ihop med att regissören, i brist på möjlighet att finansiera egna spelfilmprojekt, använde sig av reklamen som en konstnärlig plattform.

De höga kvalitetskraven resulterade i ett gott renommé och flera internationella priser, men inställningen ledde också till offentliga tvister. Ett omtalat exempel är den kontroversiella aidsfilmen *Någonting har hänt* (1987). Socialstyrelsen beställde en informationsfilm om sjukdomen för visning i skolorna, men Andersson tolkade sitt uppdrag fritt. Projektet utmynnade i ett generalangrepp på det vetenskapliga etablissemanget och filmen drev konspirationstesen att hiv-viruset orsakats av medicinska experiment på bland annat förståndshandikappade. Socialstyrelsen fann *Någonting har hänt* alltför magstark och inspelningen avbröts, vilket fick regissören att högljutt protestera i medierna. Såväl viljan att gå mot strömmen som den konstnärliga integriteten förblev en del av Anderssons signum som beställningsfilmare. När den kooperativa butikskedjan Konsum tackade nej till en reklamfilm som på ett självironiskt sätt överdrev företagets vardagsgrå image, vägrade regissören att göra några ändringar. På fullaste allvar försvarade han sitt beslut med att man då ”hade tappat

sanning – ett stycke sanning – och sanning är grunden för poesi. Och poesi är grunden för [mänsklig] värdighet”.^{iv}

Anderssons storslagna planer på en ny spelfilm, liksom hans beska kritik av SFI som inte sköt till pengar, blev med åren en följetong i medierna. I brist på filmstöd byggde regissören dock upp en omfattande produktionsapparat kring sitt bolag Studio 24, med målet att göra långfilm på egna villkor. Tillsammans med kollegor, som producenten Kalle Boman, filmaren Stig-Åke Nilsson och fotografen István Borbás, experimenterade han fram den filmstil som kom att kallas för den komplexa bilden. Den innebar en renodling av tablåestetiken i reklamfilmerna, där bildskämt berättades utan klipp eller kamerarörelser. Samtidigt gick den allt hårdare stiliseringen hand i hand med en mörkare tematik. Arbetet med en film för socialdemokraterna inför valet 1985, *Varför ska vi bry oss om varandra*, markerade startpunkten för en mer radikal samhällskritik med hårdare ironier. I valfilmen presenterade regissören ett skräckscenario i form av ett nyliberalt Sverige där egoismen regerar och människoliv bara värderas i pengar. Med efterföljaren inför valet 1988, *Kan vi bry oss om varandra*, rörde han sig mot en mer abstrakt samhällsproblematik avseende en existentiell fattigdom och den moderna människans längtan efter en annan tillvaro.

När Andersson fick i uppdrag att spela in den första delen av Göteborgs Filmfestivals stafettfilm *90 minuter 90-tal*, vidgade han fokuset för sin modernitetskritik till att omfatta ”moralbegrepp, existentiella begrepp, förhållandet till din nästa, det vill säga djupa mänskliga frågor som vi inte ägnat oss åt i filmerna de senaste tio-femton åren”.^v Resultatet blev *Härlig är jorden*, som innebar Anderssons comeback inom biograffilmen. Efter ett par lukrativa reklamuppdrag utomlands kunde han påbörja inspelningsarbetet av långfilmen *Sånger från andra våningen* (2000), som hade som anspråk att bli en ”viktig sammanfattning av ett läge som råder just nu och sedan hur vi ska gå vidare som samhälle”.^{vi}

Sånger från andra våningen vann Prix du Jury på filmfestivalen i Cannes och fick stor uppmärksamhet i svenska medier. Med efterföljaren *Du levande* (2007) befäste Andersson sin ställning som en internationellt omtalad filmskapare med ett originellt perspektiv på sin samtid. Häromåret visade Museum of Modern Arts i New York en retrospektiv visning av hans filmer, och idag talar regissören om sin sentida framgång i termer av en personlig revansch gentemot den inhemska filmbranschen: ”Jag har kunnat utveckla en filmstil, teknik, allt detta, scenografier och allting utan [SFIs] jävla filmstöd”.^{vii}

Trots att regissören har hållit en hög profil under åren, både genom sina utspel och utmanande alster, har hans produktion rönt en begränsad uppmärksamhet i forskningsssammanhang. Litet tillspetsat kan man säga att den mest utförlige uttolkaren av

Roy Anderssons filmer har varit Roy Andersson själv. Han har till exempel redogjort för tankarna bakom sitt filmskapande i journalistiska reportage som *Återkomsten* (2000) och i dokumentärfilmer som *Det är en dag i morgon också* (2009). Framför allt har Andersson kommenterat sina verk i egna essäer och i extramaterialet till filmerna som dvd-utgåvor. Den forskning som gjorts i Sverige om regissören har haft karaktären av punktbelysningar av enskilda filmer eller svepande översikter.^{viii} Ett undantag är Peter Dahlén, Michael Forsman & Klas Viklund som redan 1990 i den fylliga artikeln ”Folkhemsdrömmen som sprack” analyserade regissörens produktion fram till *Någonting har hänt*. Där argumenterar de för att han allt sedan *En kärlekshistoria* har bearbetat ett urspårat välfärdsprojekt: upplevelsen av att det svenska folkhemmet som en vision om det goda samhället,^{ix} har resulterat i en förmyndarstat präglad av alienation och materialism. Bland annat hävdar de: ”Med sina spruckna gemenskapsbilder vill Andersson få oss att reflektera över vad som hänt, hur arbetarrörelsens krav på ekonomisk utjämning och social trygghet utmynnat i främlingskap och expertvälde”.^x

Denna artikel tar vid ungefär där Dahlén, Forsman & Viklunds slutar och min ambition är att ringa in den kritiska samtidsblick som Andersson har renodlat i sina sentida filmer. Genom att ta fasta på såväl den estetiska som ideologiska aspekten av den komplexa bilden, vill jag belysa Anderssons filmskapande som ett samhällskritiskt projekt med många nyanser. Inledningsvis presenteras han som en speciell filmmodernist och hans syn på mediet diskuteras bland annat genom Gilles Deleuzes filmfilosofi. Därefter beskrivs hur regissören skildrar sin samtid genom en förening av svartsyn och humanism, vilken relateras till svart humor som estetisk tradition. Jag tar särskilt fasta på hans intresse för rationaliteten som en mörk sida av moderniteten, vilket knyter an till Zygmunt Baumans arbete om det sociala maskineriet bakom Förintelsen. Texten avrundas med ett resonemang kring hur Anderssons gestaltning av ett existentiellt urholkat samhällsliv överlappar en så kallad postsekulär tankegång. Sammantaget presenteras tre analytiska infallsvinklar på en säregen filmskapare, som inte bara provocerar tanken och upprör känslor, utan även lockar oss att skratta åt tingens tillstånd.

Anspråksfull filmare på tvärs med samtiden

I *Sånger från andra våningen* finns en ung poet som blivit deprimerad av att skriva dikter. Genom poesin har mannen upptäckt hur vacker världen kan vara och nu kan han inte sluta att gråta över hur eländigt det är i verkligheten. Att konsten kan förändra synen på livet är en central idé för Roy Andersson. ”Om vi tilltror den konstnärliga verksamheten möjligheten att

öka kunskapen om och förtydliga tillvaron så förstår vi också att den har en av sina viktigaste uppgifter i att pröva och ompröva de rådande värdenormerna”, skriver han i *Vår tids rädsla för allvar*.^{xi}

Fiktionens potential att få publiken att uppfatta världen på annorlunda sätt är ett förbisett område inom medieforskningen. Istället har det funnits en tendens att fokusera på problematiska aspekter av förhållandet mellan fiktion och verklighet. Särskilt populärfilmen har förmodats grunla denna gräns och förmedla våldsschabloner såväl som befästa osunda värderingar. Även Andersson är en skarp kritiker av den breda underhållningen, som han avfärdar som banal och präglad av ett icke-tänkande. Hans egen syn på mediet är uppbounden kring föreställningen att det bara är filmbilder av hög konstnärlig kvalitet som kan tillmätas något värde.

I dagens digitaliserade mediekultur drunknar lätt enskilda filmbilder i överflödet av audiovisuella framställningar. Inom filmteorin finns det tankar om att vi lever i en tid där bildens förmåga att överraska har blivit ledstjärna – att åskådare i dagens informationssamhälle konsumerar rörliga bilder med en blasé attityd, till skillnad från tidigare epoker då betraktare på ett mer aktivt sätt studerade ett begränsat antal målningar och fotografier.^{xii} Ett skäl till att Andersson utmärker sig som regissör är just att han komponerar sina filmbilder efter den traditionella bildkonstens principer, inspirerad av målare som Honoré Daumier, Otto Dix och Edward Hopper.

För att få full kontroll över bildens utformning spelar Andersson in sina filmer i ateljé. Han använder sig av traditionell trompe l'œil-teknik för att skapa ett intryck av vidsträckt scenrum, som parker och flygplatsterminaler. Framför allt gör studiomiljön det möjligt att finslipa bildinnehållet i otaliga provfilmningar. Det kan ta flera månader att spela in en enda scen. Anderssons minutiösa provfilmning kan beskrivas med ett begrepp från bildkonsten: han ”skissar” när kulisser byggs om, detaljer i scenografin ändras och aktörernas rörelser anpassas till den fast placerade kameran. Resultatet kan liknas vid målningar som rör sig, levande tablåer (”tableaux vivants”).

Det omsorgsfulla inspelningsarbetet speglar en övertygelse hos regissören om att filmbilden kan aktivera djupare tankar hos åskådaren. Andersson är en bildskapare med ett filosofiskt intresse och hans arbete förenar dessa två områden. Ett välkänt exempel är antologin *Lyckad nedfrysning av herr Moro* (1992), som var del av en ambitiös reklamkampanj för att förbättra attityderna bland skolungdom till vårdraken. Boken satte in omsorgen i ett humanistiskt och existentiellt sammanhang genom historiska texter och fotografier på temat människans värde. I antologin samsas filosofiska teser och skönlitterära

fragment med autentiska bilder som på olika sätt berör människans utsatthet. Där finns fotografier med en vardagshumoristisk ton, men också chockerande ögonblicksbilder, till exempel av en jude som skjuts ihjäl vid en massgrav. Enligt Andersson innehåller boken ”starka exempel på empati, medkännande och förmåga att sätta sig in i andra människors situation, ett fantastiskt underlag för funderingar över och diskussioner om etik och moral”.^{xiii}

Också i ett annat hänseende säger *Lyckad nedfrysning av herr Moro* någonting om regissörens syn på konstens roll i samhället. I samband med ett politiskt maktskifte avbröt beställaren, Stockholms landsting, distributionen av boken till skolorna. Den nya borgerliga ledningen ansåg att projektet var dyrt och svårbegripligt. Avbeställningen av antologin (som blev en storsäljare i handeln) gav Andersson anledning till att protestera mot en tendens i samtiden att inte ”ta saker på allvar, göra saker ordentligt, gå till botten, dra konsekvenser, klargöra”. [...] På många sätt tror jag att vår tillvaro i slutet av det 20:e århundradet, ja hela vårt samhälle, präglas av skräck för allvaret och hat till kvalitet”.^{xiv}

Kritiken av det ytliga i samtiden omfattar, som sagt, också filmproduktionen. Andersson har en kategorisk syn på filmen som medium. Enkelt uttryckt finns det för honom bara ett fåtal filmer av någon kvalitet, medan lejonparten är meningslösa. Hållningen kan kallas för konstnärlig elitism, men den är också ett uttryck för övertygelsen om att film är på allvar. På samma gång är Andersson en idealist och han riktar sig till en bred publik med sitt udda bildspråk och utmanande tankestoff. ”Man gör en film för att den ska ses och förstås, leva vidare hos dem som ser den” säger han. ”Folk blir inte fascinerade av något för att det är som dom har tänkt sig. Utan tvärtom: för att dom får se något dom inte tänkt eller sett”.^{xv}

Som anspråksfull filmskapare har Andersson få motsvarigheter i dagens mediekultur, både ur ett svenskt och internationellt perspektiv. Man kan ändå jämföra honom med en annan pedantisk regissör, Stanley Kubrick, som har kallats för ”den siste filmmodernisten”. Kubrick var en intellektuellt sofistikerad filmare som arbetade inom den så kallat högmodernistiska tradition, som man brukar förknippa med modern konst under 1900-talets första hälft. Kubricks verk speglar just många estetiska och ideologiska tendenser inom modernismen, inte bara en vilja att bryta ny konstnärlig mark. Det handlar också om en lidelse för det mediespecifika uttrycket, en preferens för satir och ironi framför sentimentalitet, ett förkastande av konventionellt berättande, en strävan att skildra människan med stiliserad distans och ett intresse för såväl borgerlighetens som modernitetens mörka sidor.^{xvi} En sådan beskrivning stämmer också in på Andersson som har tagit starkt intryck av filmmodernister som Luis Buñuel, Federico Fellini och Milos Forman. Han har även i allmänhet visat en hängivenhet för modernistisk konst, litteratur och filosofi. På sätt och vis skriver regissören i

Vår tids rädsla för allvar själv in sig i modernismens kanon när han diskuterar sitt filmskapande genom texter av Ezra Pound, Samuel Beckett och Milan Kundera.

Andersson är inspirerad av Pounds tankar om konsten som en vetenskap med uppgift att analysera människan. Pound skriver att konsten ger oss ”en stor procent av de bestående och ovederläggliga erfarenheterna om den mänskliga naturen, [...] människan sedd som en tänkande och en kännande varelse. Dess domän börjar där den medicinska vetenskapens tar slut”.^{xvii} Överhuvudtaget finns det inom estetiken som historisk tradition en föreställning om konsterefarenheten som en speciell, subjektiv kunskapsform. Att det som är uppdiktat inte ger en sämre form av kunskap, utan en annan sorts insikt med ett värde i sig.^{xviii} En attraktionskraft hos fiktionen är att den innebär ett utforskande med fantasins frihet. I mötet med det uppdiktade stimuleras man att tänka i nya banor – i en vidare bemärkelse handlar det om ett överskridande av verklighetens begränsningar som kan berika förståelsen av tillvaron.^{xix}

Den avskalade scenografin och de statiska bildkompositionerna i Anderssons filmer är uttryck för en långt driven vilja att abstrahera. Enligt Dahlén, Forsman & Viklund stiliserar regissören vardagen så att det triviala plötsligt framstår som komplicerat och svårbegripligt.^{xx} Själv motiverar han sin metod med hänvisning till Viktor Sjklovskijs idé om ”automatiseringsprocessen”, det vill säga att vanans makt kan få människan att sluta uppleva det alldagliga. Det är just för att återställa förnimmelsen av livet som det finns detta som kallas konst, skriver Sklovskij, som slår fast att ”konstens tillvägagångssätt, dess grepp är ’främmandegöringen’ av föremålet och den ’medvetet försvårade formen’, vilka båda syftar till att stegra varseblivningens svårighet och varaktighet”.^{xxi} Hos Andersson finns det en nära koppling mellan abstraktion och samhällskritik, där främmandegörandet av vardagslivet är ett sätt att belysa större sociala sammanhang. Flera av hans stilgrepp har funktionen av distanseringseffekter, det vill säga konstnärliga lösningar som skapar ett känslomässigt avstånd till framställningen för att framkalla reflektion hos åskådaren. Exempel på detta är det reducerade bildinnehållet med en avskalad scenografi, liksom bruket av vitsminkade amatörskådespelare som uttalar sina repliker med nollställda ansikten.

Maaret Koskinen har redogjort för hur Andersson är influerad av den filmteori som André Bazin formulerade efter andra världskrigets slut.^{xxii} Till skillnad från många tidigare filmteoretiker, som lade tonvikt på filmens möjligheter att manipulera verkligheten, hade Bazin en tro på filmen som ett egalitärt medium. Han hade tagit ett särskilt intryck av den italienska neorealismens osminkade sätt att skildra tillvaron ”som den är” och teoretiserade om att filmbilden var essentiellt förbunden med den fysiska världen. Bazin postulerade att

filmen borde vara som ett fönster mot verkligheten – och eftersom tillvaron är mångtydig bevaras mångfalden bäst av så kallade objektiva berättartekniker som helbilder med djupfokus och långa tagningar. Det var, för Bazin, det filmseende som kommer närmast åskådarnas vanliga perception. Med sin hårda stilisering befinner sig Andersson långt ifrån den närmast halvdokumentära neorealismen som ett filmestetiskt ideal. Dock håller regissören hårt på såväl sekvenstagningen som avståndsbilden som sin estetiska norm, och han skriver att åskådaren skall lämnas frihet att ”själv bestämma vad som är viktigt i bilden. Bazin ansåg, och jag delar till fullo hans uppfattning, att just det mycket bättre sätter igång åskådarens känsloliv och intellekt”.^{xxiii}

Bazins tankar om film är en viktig nyckel till Anderssons filmskapande, som emellertid också kan beskrivas med vägledning av andra teorier än dem som regissören själv pekat ut. En relevant ingång är Gilles Deleuzes filmfilosofi. Det är en radikal och omstridd teori som framhåller filmen som en distinkt tankeform. Liksom filosofi bygger konst på tankens frihet och att tänka är, för Deleuze, att experimentera och skapa nya associationer. Vare sig det är i form av filosofi eller konst, finner sig starkt tänkande inte till rätta i ett fast system eller en vedertagen världsbild. I stället handlar det fria tänkandet om att störa och komplicera det allmänt accepterade sättet att förstå samtiden. I förlängningen innebär tänkande en kreativ handling som bejakar förvandlingen av livet. Det är genom att konfronteras med annorlunda former av förståelse som mänskligheten kan omskapa sin livsvärld.

På ett allmänt plan är kopplingen mellan film och filosofi belysande för ambitionen hos Andersson, som anser att ”filmen som medium besitter en potential vad beträffar filosofisk klarhet, filosofiskt allvar och filosofiskt engagemang som är långt större än vad vi är vana vid att tilltro detta medium”.^{xxiv} Även om Deleuze har en mycket precis syn på vad filosofi innebär (dess uppgift är specifikt att skapa ”begrepp”), resonerar denne på ett liknande sätt om filmen. Eftersom det ur ett historiskt perspektiv är fråga om ett nytt medium, anser han att filmen kan berika det filosofiska tänkandet med en annan förståelse av samtida fenomen. Enligt Deleuze karakteriseras modernistisk film av en speciell audiovisualitet – en organisk förening av rörelse och tid som ger upphov till mentala bilder och aktiverar inre åskådarprocesser.^{xxv} På samma gång ser han filmen som ett uttryck för det moderna tillståndet, som kännetecknas av såväl en splittring mellan människan och världen, som en minskad tro på totala helheter. För Deleuze är filmen ett mentalt substitut för den förbindelse som ohjälpligt har gått förlorad, såtillvida att mediet erbjuder artificiella lösningar på människans alienation.^{xxvi}

Deleuze argumentation bygger på uppfattningen att filmens bilder är subjektiva och inte sammanlänkade med en sociopolitisk verklighet. En sådan relativism rimmar illa med Bazins analoga syn på relationen film och verklighet, som Andersson delar. Ändå sätter Deleuzes teori fingret på regissörens strävan efter att upprätta en koppling mellan människan och världen. Medan postmodernister som Peter Greenaway eller Lars von Trier delvis bekräftar det artificiella genom att betona det metafilmiska, är Anderssons filmskapande knutet till universella sanningsanspråk och upplevelsen av att han genom abstraktionen kan beskriva den sociopolitiska verkligheten på ett ”sant” sätt.

Också i ett annat avseende finns det en överlappning mellan Anderssons och Deleuzes filmsyn. Regissören är kritisk till den dominerande estetiken inom film- och tv-industrin, som han menar är ”bekvämlighetens, inkompetensens och snålhetens filmspråk och har stora likheter med det sätt som vårt samhälle, ja hela världen, både analyseras och styrs”.^{xxvii} Likaså anser Deleuze att mediekulturen förhärskas av ett överflöd av klichéer som förstelnar tanken. Följaktligen lyfter han fram frågan: hur kan filmen motverka den utbredning av klichéer som mediet bidrar till, lika mycket som televisionen och tidningarna? Även om Deleuzes teori är lika sofistikerad som komplex, är den påfallande traditionell så till vida att den färgas av en vördnad inför stora filmskapare, som likställs med stora tänkare. Enligt cinefilen Deleuze är det just auteurs som har förmågan att höja sig över det mediokra och skapa motbilder till de monolitiska klichéerna i informationssamhället.^{xxviii} Ytterst handlar det om att presentera nya sätt att se på världen med en politisk förändringspotential. Tankegången är kontroversiell och väcker en rad frågor, men den ringar onekligen in Anderssons filmiska projekt när det gäller den konstnärliga pretentionen och viljan att göra motstånd mot samtiden.

Moralisk blindhet i moderniteten

Scenen med massmordet i *Härlig är jorden* brukar framhållas som det första renodlade uttrycket för den komplexa bilden som estetisk princip. Den är delvis utformad efter ett kopperstick av Jacques Callott, ”De hängdas träd”, som ingår i serien *Les Grandes Misères de la Guerre* (1633). Det är ett panorama från det trettioåriga kriget som visar hur plundrare hängs i ett träd där kroppar dinglar som fruktklasar. Nere på marken tar de församlade soldaterna och civila åskådarna inte någon notis om händelsens mänskliga innebörder. Man småpratar eller deltar i dödandet som om det vore vilket vardagsgöromål som helst. Kombinationen av objektiv distans och grymt skeende gör, resonerar Andersson, att ”De hängdas träd” aktiverar betraktarens intellekt och känsloliv på ett speciellt sätt: ”i och med att den är så kall så väcker den också så jävla starka reaktioner”.^{xxix}

Samtidigt är den komplexa bilden knuten till en speciell ”tråkighetsetetik”, som man kan spåra tillbaka till *Giliap*. Tråkighet är allmänt en upplevelse av att världen har vissnat – en matt längtan utan något obestämt objekt.^{xxx} I sina filmer betonar Andersson just tillvarons tristess. Han bygger upp handlingen kring sociala situationer och ögonblick i vardagen som sammantagna skapar bilden av ett samhällsliv som har stagnerat. Den dämpade färgskalan och det letargiska berättartempot förstärker intrycket av ett nedslående tillstånd i samtiden. På samma gång antyder de statiska filmbilderna av håglösa figurer som befolkar stora rumsliga miljöer, att den lilla människan har små möjligheter att påverka sin situation.

Tanken om att det i tråkigheten finns en öppning mot det mörkt komiska illustreras väl av *Härlig är jorden*. Den glåmiga man som då och då vänder sig om mot kameran under gasningen, är huvudperson i filmen som har formen av en trailer för hans känslolösa liv. I en serie tablåer visar mannen (Klas Gösta Olsson) upp bland andra sin mor, som ligger som ett kolli på sjukhuset (”Jag är mycket fäst vid henne”) och brodern (”min enda riktiga vän”) som mest verkar besvärad av att se honom. Till det yttre har han ett framgångsrikt liv med dyr bil och bostad – men tomheten i huvudpersonens ansikte är ett uttryck för hans inre. Mannen arbetar som mäklare (”Det måste finnas såna också”) och i en tablå visar han en lägenhet för ett ungt par. Han säger med en kort ton: ”Det finns många som vill ha en sån här våning, särskilt ungdomar. Men dom har inga pengar. Och har man inga pengar då blir det ingen våning”. Det finns en koppling mellan den kyla och det förakt för mänsklig svaghet som mannen visar ungdomarna och hans passiva deltagande i gasningen: båda scenerna visar på en skrämmande moralisk blindhet i det moderna samhället.

Modernitetskritiken i *Härlig är jorden* bygger på ett komplicerat samspel mellan gravallvar och ironi. Att smälta ihop det komiska och det otäcka på film är ett speciellt sätt att bringa åskådare ur fattning. Det är en inkongruent syntes som kan uppfattas som provocerande, men har också potentialen att väcka publikreaktioner med stor komplexitet.^{xxxi} Gestaltningen av gasningen i förorten ställer åskådaren inför en utmaning: att balansera humanistiskt medlidande med den svarta humorns osentimentala syn på människans kapacitet till ondska.

Begreppet svart humor lanserades av den franske surrealisten André Breton i *Anthologie de l'humour noir* 1940. I boken förenas en brokig samling galghumoristiska texter, skrivna av bland andra Jonathan Swift, Franz Kafka och Salvador Dalí, som kretsar kring människans djuriskhet och brutalitet. I sitt förord sammanfattar Breton den svarta humorn med stöd i Sigmund Freuds teorier om skrattets funktion som en psykologisk skyddsmekanism som kan utvinna nöje ur världens grymhet. Breton utropar rent av den svarta humorn till en subversiv

tendens i samtiden, en särskild ”modern sensibilitet” och en ”dödsfiende till sentimentaliteten”.^{xxxii} Som en av surrealismens förgrundsgestaltar var Breton ett centralt namn inom modernismen. Den svarta humorn à la Breton delar följaktligen ett viktigt mål med den nya tidens konst: att provocera rådande smaknormer och undergräva en ihålig samhällsmoral. Samtidigt gavs boken ut i ett speciellt historiskt skede – bara dagarna innan tyska soldater tågade in i Paris – och trots all svärta och cynism har *Anthologie de l’humour noir* drag av ställningstagande mot den enfaldiga militarismen.

I forskningen brukar man betona världskrigens betydelse för den svarta humorns framväxt.^{xxxiii} Den mekaniserade slakten på slagfälten under första världskriget skapade en bördig jord för makabra skämt i humanismens tecken, och Hitlers Förintelseprojekt kastade en mörk skugga över hela tanken om den västerländska civilisationen. Det var emellertid först i samband med de antiauktoritära strömningarna på 1960-talet som den svarta humorn fick ett bredare genomslag. Antikrigsromaner som Joseph Hellers *Moment 22* (*Catch 22*, 1961) skildrade individens maktlöshet inför militärbyråkratin och filmer som Stanley Kubricks *Dr. Strangelove eller: Hur jag slutade ängslas och lärde mig älska bomben* (*Dr Strangelove*, 1964) satiriserade galenskapen i det kalla kriget.

Under efterkrigstiden blev den svarta humorn en populär estetisk strategi för att gestalta mänsklig ångest inför det opersonliga massamhälle som bredde ut sig. Samtidigt påverkades humortraditionen av nya modernistiska rörelser. Den nya tidens svarta humorister fokuserade inte på samma sätt som surrealisten Breton på det undermedvetnas mörker, utan belyste snarare individens utsatthet i en kall verklighet. Man tog särskilt intryck av den filosofiska strömningen existentialismen, inom vilken bland andra Jean-Paul Sartre och Albert Camus teoretiserade om människans liv som irrationellt i en värld utan Gud. Existentialismen som en stoisk trosform spelade dock mindre roll än dess dramatiska beskrivning av tillvaron som hopplöst absurd. Följaktligen satte den absurdistiska teatern också ett avtryck på den svarta humorn; man kan se paralleller med Samuel Becketts pjäs *I väntan på Godot* (*En attendant Godot*, 1953) som gestaltade livet som stillastående och meningslöst, ja, som ett enda stort skämt utan poänger.

Becketts dramatik har varit särskilt viktig för Andersson, samtidigt som hans filmer på ett övergripande plan präglas av den svarta humorns tematik. Regissören återkommer ofta till självbedrägeriet hos den västerländska civilisationen och han framhåller särskilt den skamlösa förträngningen av nazisternas brott. Till exempel skapar *Någonting har hänt* en association mellan medicinska experiment i koncentrationslägren och tendensen hos den rationella vetenskapen att reducera mänskliga subjekt till objekt. I en scen fyller tyska soldater på

isblock i en bassäng där en naken judisk man står och skakar. I bakgrunden läggs döda kroppar på hög. Intrycket av en noga reglerad inhumanitet förstärks inte bara av tråkighetsestetiken, utan också av att läkare i vita rockar studerar sitt försöksobjekt utan medkänsla. En SS-officer ser till så att köldexperimentet förlöper på bästa sätt: han ger juden i en spark så att denne flyter ut i mitten av bassängen bland isblocken. På ljudspåret sjunger den på 1940-talet folkkäre underhållaren Edvard Persson visan "Skånska slott och herresäten" ("På himmelen vandrar sol, stjärnor och måne / och kastar sitt fagraste ljus över Skåne / på höga och låga, på stort och på smått / på ståtarens koja och ädlingens slott"). Stilgreppet är absurt, för att inte säga grovt, men musiken blir också en påminnelse om hur man i Sverige kunde fördriva ett bekymmerslöst vardagsliv samtidigt med genomförandet av historiens mest omfattande folkmord.

Det finns en överlappning mellan civilisationskritiken i Anderssons filmer och Zygmunt Baumans analys i *Auschwitz och det moderna samhället* (1998). I *Vår tids rädsla för allvar* citeras Baumans argument om att: "Förintelsen uppstod ur och genomfördes i vårt moderna, rationella samhälle, på vår civilisations höga nivå och på kulmen av människans kulturella landvinningar, och av denna anledning är den ett problem för detta samhälle".^{xxxiv} Bauman betraktar folkmordet delvis som en konsekvens av att civilisationsprocessen har frigjort rationaliteten från "påverkan från etiska normer eller moraliska hämningar".^{xxxv} Andersson belyser ett snarlikt samband mellan Förintelsens mekanismer och skrivbordsbyråkratins logik: att mänsklig grymhet inte bara utövas i krig, utan även kan vara rutin i det civila livet. Hans filmer rymmer många scener med övergrepp, inte bara i stor skala, utan även av ett mer diskret slag.

I en tablå i *Sånger från andra våningen* får en plikttrogen kontorist sparken. "Jag har varit här i 30 år!" jämrar sig mannen, som ligger på knä framför sin chef. "Det är ingenting jag kan göra", fräser chefen. Ungefär som i köldexperimentet betonas det förnedrande i situationen genom ett segdraget händelseförlopp. När chefen bryter sig loss, klamrar sig kontoristen fast i hans ben och släpas – långsamt – genom korridoren. Scenen påminner även om hur folksamlingen utan att ingripa bevittnar dödandet i *Härlig är jorden*. Det är bara en mindre våldsam bild av det inhumana som norm i arbetslivet. Kollegorna gläntar på sina kontorsdörrar, men ingen sträcker ut en hjälpsam hand till mannen som blir liggande kvar i korridoren.

Sånger från andra våningen handlar om hur självbevarelsens rationalitet genomsyrar det moderna samhällslivet. "Man är ju bara människa", gnäller filmens huvudperson, försäljaren Kalle (Lars Nordh). "Man gör så gott man kan. Kämpar för att få lite mat på bordet och ha

litet trevligt”. Han gömmer sig från samvetet i sin självömkan, men det är svårt att förtränga alla obehagligheter. Bland annat spökar en vän som tog livet av sig. För Kalle kom självmordet som en lättnad, eftersom han var skyldig mannen pengar. När de råkas på en tågplattform tittar Kalle bort, men spöket vankar efter. Den bortvända blicken är ett stilgrepp som påminner om Emmanuel Lévinas moralfilosofiska tes om människans ofrånkomliga ansvar för ”den andre”. För Lévinas är moralen förenad med mänsklig närhet. Särskilt det nakna ansiktet påminner om en plikt mot den andre, opåverkad av rationalitet och egen nytta: ”från det ögonblick den andre ser på mig, är jag ansvarig för honom”.^{xxxvi} Anderssons mest obehagliga scener negerar Lévinas tes genom att figurer bevittnar andras lidande med en oberörd min. I Kalles fall tvingar dock mötet med spöket fram ett halvt moraliskt uppvaknande. Han vänder sig om och bekänner för sin döde vän att han svikit sitt ansvar – men likväl dröjer sig den moraliska skulden kvar: ”Vad ska jag göra? Jag kan ju inte betala tillbaka några pengar nu?” beklagar sig Kalle.

Samhällets utveckling som en sekulär tragedi

Roy Andersson skildrar den svenska välfärdsstaten i ett tillstånd av upplösning. Det är ett pessimistiskt perspektiv som går stick i stäv med optimismen hos det moderna projektet. Från Upplysningstiden och framåt har det funnits en stark tro på det mänskliga förnuftets möjligheter att forma världen till fulländning. Även det svenska folkhemsbygget vilade på föreställningen om att man stakade ut vägen till en ljus framtid. Den moderna framstegstanken har dock blivit allt mer ifrågasatt, och Anderssons filmer speglar delvis föreställningen om ett postmodernt skede där de ”stora berättelserna” har förlorat sin trovärdighet. Men på samma gång som han belyser ett samhälle som utvecklats i en sämre riktning, präglas filmerna av en existentiell vilshenhet som rimmar illa med idén om att längtan efter de stora visionerna har vittrat bort.

Regissörens samhällskritik speglar en personlig uppfattning om att det svenska välfärdsprojektet har utmynnat i ett överrationaliserat och andefattigt samhälle. Som han ser saken beror tillståndet inte bara på den skenande kapitalismen och materialismen, utan också på att socialdemokratien baserat sin vision på en alltför instrumentell tanke om mänskligt liv. ”De har centrerat livsvärdena i enbart materiella termer och det tycker jag är så fel. Alla de bärande tankarna – solidariteten, ansvaret och medmänskligheten – har förtvinat och vi har fått ett samhälle som motarbetar de ideal som det en gång byggdes på”, säger han och fortsätter: ”Med välståndet kom också girigheten och alla skulle bry sig om sin egen täppa. [...] mänskliga bindningar, kontakter och vänskap byttes ut mot saker”.^{xxxvii}

Man kan förtydliga perspektivet genom att ta avstamp i en historiefilosofisk tankefigur av Walter Benjamin. Med inspiration från Paul Klees akvarellmålning *Angelus novus* (1920) skriver Benjamin om en ”historiens ängel” som hjälplös får bevittna förstörelsen av Paradiset eftersom hans vingar har fastnat i en storm. Hårda vindar blåser bort från Paradiset och tvingar ängeln in i framtiden, med ryggen före, medan ruinhögen växer framför honom.^{xxxviii} På ett allmänt plan skisserar Benjamin upplevelsen av ett förlorat paradiset: stormen står för idén om historien som ett oundvikligt framåtskridande, medan ängeln ser utvecklingen som en katastrof. Anderssons samhällskritik baseras på en liknande tanke om folkhemmet som en vacker dröm som aldrig slog in. I filmerna återstår bara det gamla utanpåverket av välfärdsprojektet i form av till åren gångna figurer som uppehåller sig i bedagade lägenheter och offentliga rum. Tidsmiljön är diffus: en sammansmältning av folkhemmet under de så kallade rekordåren kring 1970 och den samhällsbild som tillhör 2000-talet. Bristen på framtidstro känns i de grådaskiga filmbilderna som bidrar till ett helhetsintryck av ”gammal modernitet”.

I *Sånger från andra våningen* fungerar bokstavligen inte längre den gamla magin. Under ett uppträdande misslyckas en trollkarl med ett beprövat trick. När han ”sågar itu” en frivillig ur publiken, börjar denne att skrika högt av smärta. Trollkarlen ser oförstående på den skadade mannen, som måste köras till sjukhuset. I filmen är hela samhället lamslaget av sociala fenomen med apokalyptiska förtecken. Ett larmande tåg med flagellanter driver längs gatorna, liksom under medeltidens pestkatastrofer. Samtidigt är staden igenkorkad av en trafikstockning: alla vill ta sig därifrån, men ingen vet hur.

Uderyggsstämningen beror på en ekonomisk kris som de styrande står handfallna inför. I en debattartikel i *Dagens Nyheter* i kölvattnet av *Lyckad nedfrysning av herr Moro*, anklagade Andersson verklighetens politiker för att uppvisa samma mentalitet som beslutsfattarna hade i 1930-talets Tyskland: en ”kadettlogik” som bygger på godtycket och kortsiktigt tänkande. Med sin tafatthet och sin önskan om att allting skulle bli som det varit kompromissar man med sina värderingar och utlämnar utvecklingen till ödets farliga nycker.^{xxxix}

Idén utvecklas i *Sånger från andra våningen* där politikerna bokstavligen förlitar sig på vidskepelsen. I hopp om att beveka de sjunkande aktiekurserna beslutar man sig för att ”offra den unga generationen”. I en scen samlas det etablerade samhället – kungafamilj, regering, kyrka och fackföreningar – under högtidliga former vid ett stenbrott. Fanor vajar i vinden och en liten flicka leds ut på en plankan över stupet. Folkmassan ser andaktsfullt på medan drottningen skrider fram och ger barnet en knuff i ryggen. Ett kort skrik hörs och en kör stämmer upp i psalmen ”Guds lilla barnaskara”. Nästa symbolmättade scen, från den avslagna

etterfesten på Grand Hôtel, stryker under att makthavarna har gått vilse i samtiden och tappat orken. ”Var är vi någonstans?” ropar en kraftigt berusad man. En vithårig nationalekonom lägger en spya över bardisken och sluddrar: ”Vi har offrat vår blomstrande ungdom. Kan vi göra mer?” ”Nä”, muttrar biskopen, som sitter utslagen i en fåtölj.

Krisen hänger ihop med att politikerna har lämnat över makten till marknadskrafterna. Andersson har satiriserat nyliberaliseringen av samhället i flera av sina beställningsfilmer. Ett välkänt exempel är en reklamfilm för pensionssparande hos Handelsbanken (1993), där några direktörer hoppar fallskärm från en flygning. Därefter tackar också besättningen för sig. Kvar blir passagerarna som ser sig omkring – vart är det herrelösa planet på väg och vad skall hända med dem? *Sånger från andra våningen* bygger vidare på denna kritik av en individualistisk mentalitet och hur kapitalet kan röra sig fritt utan samhällsansvar. I början av filmen träffas två direktörer. Det är en ny tid, säger den ene nöjd. Kollegan är dock orolig för företagets orimliga vinster, det blir en katastrof för många om verksamheten måste läggas ned. ”Då ska vi inte vara här”, blir det lugnande svaret: ”Varför ska man vara där det är en massa elände?” Följaktligen flyr alla direktörer, i slutet av filmen, från det ekonomiska kaos som man har skapat. En hord av kapitalister evakuerar landet i ringlande köer genom en flygplansterminal, knuffandes små berg av resväskor.

I *En kärlekshistoria* finns en enfaldig kylskåpsförsäljare (Bertil Norström) som stretar efter den småborgerliga lyckodrämmen. Andersson har i sina filmer visat ett särskilt intresse för kälkborgaren som en tragikomisk grundfigur. Även den känslokalle mäklaren i *Härlig är jorden* är en variant av motivet. Regissören har förklarat sin tvetydiga fascination för medelklassen med att den genom sin mellanställning på ett speciellt sätt speglar samhällets struktur: ”Den vill alltid litet mer än den lyckas med och ser därför på sina misslyckanden med större bitterhet än arbetarklassen och överklassen”.^{x1} I *Sånger från andra våningen* är det försäljaren Kalle som får illustrera den trångsynta materialismen i samhället. Han är stolt över att vara sin egen lyckas smed och har som sin livsfilosofi att köpa saker som man kan sälja ”med en extra nolla på”. Utan att inse det själv, är Kalle en kugge i den olyckliga samhällsprocess som bygger på att medborgarna utan betänkligheter exploaterar varandra. Mänskliga relationer har blivit förtingligade på ett djupgående sätt och till och med kristendomens kärleksbudskap perverteras av kommersiella krafter. Kalle samarbetar med en cynisk kapitalist som har som affärsidé att kränga krucifix inför ”Jesus 2000:e födelsedag”. Som höjden av ironi slår satsningen fel – eftersom det är passé med oegennyttig kärlek. ”Att man kan vara så dum, så korkad! Tro att man kan göra stålar på en korsfäst loser!” fräser affärsmannen och kastar sina värdelösa Jesusfigurer på en skräphög.

I Anderssons filmer finns en stark tragikomisk impuls. Den klassiska tragedin, som formades i antikens Grekland och fortlevde i kristendomens Europa, var knuten till en tro på det heliga och en metafysisk stränghet. När traditionen blev försvagad i och med sekulariseringsprocessen tömdes stilgrepp som ”ödets makt” och ”det gudomliga straffet” på överindividuella betydelser. *Sånger från andra våningen* upprepar den historiska tragediformeln med en modernistisk sensibilitet och Kalle är delvis en parodi på en tragisk figur. ”Det är inte lätt att vara människa”, kverulerar han. Firman har ju brunnit ner och sonen ”har skrivit dikter så att han blivit snurrig”. Men Kalle är inte alls något offer för en högre makts nycker – han anlade själv branden som ett försäkringsbedrägeri. Den egentliga tragedin är att han bidragit till en samhällssituation som är så hemsk att hans son blivit deprimerad.

Dikten ”Snubblande mellan två stjärnor” av César Vallejo utgör en klangbotten för *Sånger från andra våningen*. Vallejo var en socialistisk poet som med stort patos skrev om den lilla människans utsatthet i en hård värld.^{xli} På sjukhuset tröstas sonen med strofer ur dikten, bland annat ”Älskad vare den som sätter sig”. Han har ju bildligt talat ”satt sig ner”, sammanfattat tillvaron i dikter – och blivit oändligt ledsen över hur illa människorna behandlar varandra. Sjukhustablån är utformad i en kristen fromhetstradition av sorgeframställningar (”pietà”), där mannen omges av medmänniskor som visar sitt medlidande. ”Det är inte farligt att gråta. Det ska man göra när man är ledsen”, säger en medpatient. En annan intagen påminner om att Jesus också blev pinad på korset för att han var snäll.

Sånger från andra våningen dryper av ironier, men det finns ingen distans till det kristna kärleksbudskapet. Privat är Andersson ateist, men som en politisk moralist bygger han upp en värnadsfull stämning kring högre värden som har förlorat sin forna tyngd. Det går att jämföra med en aktuell postsekulär strömning inom forskningen, som försöker upplösa den konventionella polariseringen mellan modernitet och religion. Teoretiker argumenterar för att i en tid när det moderna projektet har tappat i styrka, måste religiösa och sekulära perspektiv lära sig av varandra. Man pekar på att centrala moderna värden, däribland humanismen som tradition och den politiska idealismen, är sprungna ur den kristna idévärld som sekulariseringen har sökt tränga undan.^{xlii}

Kritiken av ett samhälleligt misslyckande i ett existentiellt hänseende fördjupas i *Du levande*. ”Snälle herre, förlåt dom. Förlåt dom”, ber en kvinna som står knäfallen i en församlingslokal. I tablåns bakgrund smiter övriga besökare ut ur lokalen. Kvinnan fortsätter:

Förlåt också dom som tänker på sig själva. Förlåt dom som är giriga och snåla.
Dom som luras och bedrar. Dom som blir rika på att betala usla löner. Herre,

förlåt dom. Förlåt oss. Herre, förlåt också dom som förödmjukar och skändar. Förlåt dom som plågar och dödar. Förlåt dom som bombar och ödelägger städer och byar. Förlåt dom som är oärliga, dom som ljuger och är falska.

Kvinnans bön för döva öron pekar på en blotta hos det sekulära samhället: att moderniteten har skåpat ut den kristna etiken, utan att kunna axla rollen som moralisk vägledare. Det ligger en smärtsam ironi i att kvinnan med stor inlevelse bekänner en kollektiv skuld när samhällslivet i sig inte är moraliskt fordrande. Ställd inför svåra samvetsfrågor kan man, som majoriteten i församlingslokalen, lika gärna dra sig undan.

Du levande bearbetar upplevelsen av en samtid där egenkärleken överskuggar människokärleken. Filmen skildrar ett mikrokosmos med figurer som lever sina liv på tomgång och som tillsammans gör livet sämre för varandra. I en scen beklagar sig en gammal psykiatriker över att år efter år behöva ”lyssna på rader av patienter som inte är nöjda med sin tillvaro, som vill ha roligt, som vill att jag ska hjälpa dom med det”. Han fortsätter: ”Dom begär att bli lyckliga samtidigt som dom är självupptagna, själviska och ogenerösa”. Sådana människor kan man ju inte hjälpa, anser läkaren, som dock inte reflekterar över det större orsakssammanhanget utan bara skriver ut piller, så starka som möjligt.

Milan Kundera har skrivit om en förbannelse i moderniteten: eftersom den bara har förmågan att objektiviera världen, reduceras förståelsen av människornas liv till deras samhällseliga funktion. Därför är det, enligt Kundera, en uppgift för konsten att skydda det prosaiska livet mot glömskan.^{xliii} Tanken speglas i det överrationaliserade samhällsliv som Andersson gestaltar. På samma gång som människorna saknar livsglädje, ges en förnimmelse av äkta liv i marginalen av de enformiga rutinerna. Det triviala livet högtidlighålls rent ut av genom stilgrepp som mild ljussättning och finstämd stråkmusik. Även något så ordinärt som en kontorist som tar sig en tupplur på besökssoffan, eller en kvinnlig alkoholist som gnäller på en parkbänk, får något värdigt över sig.

Den humanistiska grundtanken sammanfattas i titeln på ett filmporträtt av regissören: *Den lilla människans storhet* (2000). I sina filmer framställer Andersson figurer i deras alldagliga ensamhet som ”någonting större”. En blyg tonårsflicka har i *Du levande* en dröm som är lika djupsinnig som banal – när hon gifter sig med sin drömprins, samlas folk spontant och hyllar brudparet som en kör. ”Alla människor var ju så snälla. Fast jag inte kände dom”, säger flickan. Hon är innerligt rörd av sin fantasi som öppnar upp tanken mot en annan värld, där människorna kan glädjas och visa kärlek till varandra. ”Det var så fint, så himla fint”, försäkrar hon. Scenen är belysande för hur Andersson i sina filmer skänker den lilla

människan drag av det sublima. Det är dock inte frågan om någon storslagenhet i bemärkelsen överskridande av det alldagliga, utan om att visa upp vardagsmänniskan i ett vackert ljus.

I en nyckelscen i *Sånger från andra våningen* har en man fastnat med sitt finger i en tågdörr. Pendlare skyndar förbi på perrongen och en man snäser ”Hur klantig får man vara”. Några figurer har dock stannat upp för att hjälpa till, trevande, utan att riktigt veta hur. Tablån konkretiserar en speciell aspekt av ömhet: att vuxna kan behandla varandra med samma varsamhet som man visar barn. De valhänta samariterna tröstar och klappar mannen med det klämda fingret på ett sätt som är både lustigt och rörande. Hos Andersson uppträder humanismen just i handlingar och situationer som annars betraktas som löjliga eller rent av föraktliga i det kalla samhällsklimatet. Det är när figurer träder fram bakom sin sociala fasad och blottar sin tafatthet och ömklighet – när de med Vallejos ord snubblar mellan stjärnorna – som de visar sin mänsklighet. Det är i scener om sådana undantag som längtan efter en annan tillvaro tonas fram som starkast. Det är inte bara i skräckbilder av instrumentella övergrepp, utan också i glimtar av medmänsklighet, som regissören koncentrerar sin belysning av det hemska som har hänt med det moderna samhällslivet.

Källor

- Andersson, Roy (1994): ”Bryt med godtycket”, i *Dagens Nyheter* (4/9).
_____ (1995): *Vår tids rädsla för allvar*, Göteborg: Filmkonst.
- Andersson, Roy, Kalle Boman & István Borbás (1992, red): *Lyckad nedfrysning av herr Moro*, Stockholm: Gidlund.
- Bale, Kjersti (2010): *Estetik*, Göteborg: Daidalos.
- Bauman, Zygmunt (1998): *Auschwitz och det moderna samhället*, Göteborg: Daidalos.
- Benjamin Walter (2003): ”On the Concept of History”, i *Selected Writings: 1938-1940*, Cambridge: Belknap Press of Harvard university.
- Breton, André (1997): *Anthology of Black Humor*, San Francisco: City Light.
- Brunow, Dagmar (2010): ”The Language of the Complex Image: Roy Andersson’s Political Aesthetics”, i *Journal of Scandinavian Cinema* nr. 1.
- Dahlén, Peter, Michael Forsman & Klas Viklund (1990): ”Folkhemsdrömmen som sprack”, i *Filmhäftet*, nr. 1-2.
- Deleuze, Gilles (2009a): *Cinema 1: The Movement-image*, London: Continuum.
_____ (2009b): *Cinema 2: The Time-image*, London: Continuum.
- Gehring, Wes (1996): *American Dark Comedy*, London: Greenwood press.
- Göransson, Mattias (2000): *Återkomsten*, i *Filmkonst*, nr. 69.
- Holmberg, Jan (2005): ”Can We Bother About Each Other?”, i Soila, Tytti (red): *The Cinema of Scandinavia*. London: Wallflower.
- King, Geoff (2002): *Film Comedy*, London: Wallflower.
- Koskinen, Maaret (1998): ”Konsten att återbörda tingen till synligheten”, i Hedling, Erik (red): *Blågult flimmer*, Lund: Studentlitteratur.
- Kundera, Milan (1988): *Romankonsten*, Stockholm: Bonniers.
- Lévinas, Emmanuel (1990): *Etik och oändlighet*, Stehag: Symposion.
- Lindqvist, Ursula (2010): ”Roy Andersson’s Cinematic Poetry and the Spectre of César

- Vallejo”, i *Scandinavian-Canadian Studies*, vol. 19.
- Naremore, James (2008): *On Kubrick*, London: BFI.
- Nilsson, Michael (2000): *Den intelligenta reklamen*, Göteborg: Manifesto.
- Pound, Ezra (1975): ”Den seriöse konstnären”, i *Litterära essäer*, Lund: Bo Cavefors förlag.
- Sigurdson, Ola (2009): *Det postsekulära tillståndet*, Göteborg: Glänta.
- Sklovskij, Victor (1971): ”Konsten som grepp”, i Aspelin, Kurt & B A Lundberg (red): *Form och struktur*, Stockholm: PAN/Norstedts.
- Svendsen, Lars Fr H (2003): *Långtråkighetens filosofi*, Stockholm: Natur & kultur.
- Söderbergh Widding, Astrid (1997): *Blick och blindhet*, Stockholm: Bonnier.
- Vallejo, Cèsar (1974): ”Snubblande mellan två stjärnor”, i *Mänskliga dikter*, Stockholm: FIB:s lyrikklubb.
- Walton, Kendall L (1990): *Mimesis as Make-Believe*, Cambridge: Harvard university press.
- Åkerlund, Berthil (1992): *Insida*, Uppsala: Cordia.

-
- ⁱ Andersson 1995, s 42
- ⁱⁱ Andersson 1995, s 42
- ⁱⁱⁱ *Filmkrönikan* (TV2, 1974 28/4)
- ^{iv} *Rekordmagazinet* (TV2, 1989 5/4)
- ^v ”90-talet skildras av tio regissörer”, i *Arbetet* 1990 (2/2)
- ^{vi} *Den lilla människans storhet* (2000)
- ^{vii} ”Svenska stilister”, i *Film & TV*, 2010, nr 2
- ^{viii} Se t ex Koskinen 1998, Nilsson 2000, Holmberg 2005 och Brunow 20010
- ^{ix} Folkhemmet var en kraftfull politisk metafor som den svenska socialdemokratin framgångsrikt övertog från konservativa politiker på 1930-talet. Den syftade på visionen om ett modernt idealsamhälle med välfärd och samkänsla som grundval; när staten tog ansvar för allas bästa skulle samhället bli precis som i det ”goda hemmet”.
- ^x Dahlén, Forsman & Viklund 1990, s 33
- ^{xi} Andersson 1995, s 78
- ^{xii} Söderbergh Widding 1997, s 9-11
- ^{xiii} Andersson 1995, s 102
- ^{xiv} Andersson 1995, s 11
- ^{xv} ”Ett stipendium räddade mig från det värsta”, i *Damernas värld* 1976, nr 27
- ^{xvi} Naremore 2008, s 3-4
- ^{xvii} Pound 1975, s 78
- ^{xviii} Bale 2010, s 11-31
- ^{xix} Walton 1990, s 36-37
- ^{xx} Dahlén, Forsman & Viklund 1990, s 36
- ^{xxi} Sklovskij 1971, s 51
- ^{xxii} Koskinen 1998, s 173-175
- ^{xxiii} Andersson 1995, s 28
- ^{xxiv} Göransson 2000, s 27
- ^{xxv} Deleuze 2009a, s 201-219
- ^{xxvi} Deleuze 2009b, s 162-164
- ^{xxvii} Andersson 1995, s 32
- ^{xxviii} Deleuze 2009a, s 214-215, 2009b 268-269
- ^{xxix} *Den lilla människans storhet* (2000)
- ^{xxx} Svendsen 2003, s 51, 156
- ^{xxxi} King 2002, s 191-192
- ^{xxxii} Breton 1997, s xiii-xix

-
- xxxiii För en historisk överblick av svart humor på film, se Gehring 1996
- xxxiv Bauman 1998: s 15
- xxxv Bauman 1998, s 55
- xxxvi Levinas 1990, s 112
- xxxvii Åkerlund 1992, s 51
- xxxviii Benjamin 2003
- xxxix Andersson 1994
- xl ”Kraschlandning för filmgeniet”, i *Arbetet* 1989 (25/2)
- xli Se t ex Vallejo 1974 För en utförlig diskussion om Anderssons bruk av Vallejo, se Lindqvist 2010
- xlii Sigurdson 2009
- xliii Kundera 1988, s 13, 24