



Sveriges lantbruksuniversitet
Swedish University of Agricultural Sciences

Fakulteten för landskapsarkitektur, trädgårds-
och växtproduktionsvetenskap

Landskapet genom linsen

Ett panorama över bakgrundens betydelse i dukens odysseer

Jenny Barrett



Självständigt arbete, 15 hp
Landskapsarkitekturprogrammet
Alnarp 2014

Landskapet genom linsen: ett panorama över bakgrundens betydelse i dukens odysseer
Landscape through the Lens: A Panorama of the Significance of Background in Screen Odysseys

Jenny Barrett

Handledare: Åsa Klintborg Ahlklo, SLU, Institutionen för landskapsarkitektur, planering och förvaltning
Examinator: Arne Nordius, SLU, Institutionen för landskapsarkitektur, planering och förvaltning

Omfattning: 15 hp
Nivå och fördjupning: G2E
Kurstitel: Att skriva om landskap
Kurskod: EX0379
Ämne: Landskapsarkitektur
Program: Landskapsarkitektprogrammet

Utgivningsort: Alnarp
Utgivningsår: 2014
Omslagsbild: Jenny Barrett
Elektronisk publicering: <http://stud.epsilon.slu.se>

Nyckelord: landskap, film, filmkonst, kinematografi, Återkomsten (Vozvrashchenie), The Straight Story, roadmovies, landskapsbilden, filmanalys, bildanalys, filmisk allegori

Keywords: landscape, film, cinematography, The Return (Vozvrashchenie), The Straight Story, roadmovies, depiction of landscape, film analysis, image analysis, cinematic allegory

SLU, Sveriges lantbruksuniversitet
Fakulteten för landskapsarkitektur, trädgårds- och växtproduktionsvetenskap
Institutionen för landskapsarkitektur, planering och förvaltning

SAMMANDRAG

En ofta förbiseedd aspekt inom filmkonsten är hur landskapet kan samspela med och inverka på handlingen och manifesterar huvudkaraktärernas känsloliv.

Uppsatsen syftar till att skapa en djupare förståelse för den roll landskapet spelar i film utifrån en detaljstudie av två personligt utvalda roadmovies; *Återkomsten* (A. Zvyagintsev, 2003) och *The Straight Story* (D. Lynch, 1999).

Jag redogör för hur landskapsbilden har utvecklats ur bildkonsten sedan århundraden tillbaka, långt innan kinematografins uppkomst.

Utifrån mina studier har jag utvecklat och sammanställt en samling metoder och frågeställningar som används för att tydligare beskriva och ge svar på vilken roll landskapet spelar i de två filmerna - och som i förlängningen kan tillämpas på film i allmänhet.

Undersökningen visar att det finns en mängd moment inom film för att signalera en allegorisk avsikt till publiken; vissa mer konventionella och närmast schablonmässiga medan andra är subtila och fungerar som en allegorisk beståndsdel i filmberättandet.

Precis som människan präglar landskapet, präglar landskapet också människan i en slags växelverkan i de studerade filmerna. Landskap ger oss möjlighet att skapa mening i filmiska händelser och det kan symbolisera och uttrycka det som inte kan sägas i ord. Landskapet kan understryka och förstärka känslor som yttras och har förmågan att åter spegla våra allra innersta subjektiva upplevelser av världen.

ABSTRACT

An often overlooked aspect of cinematic art is how landscape can interact with and shape narrative and manifest the emotions of the protagonists.

This essay aims to create a deeper understanding of the role that landscape plays in film based on a detailed study of two road movies: *The Return* (A. Zvyagintsev, 2003) and *The Straight Story* (D. Lynch, 1999).

I give an account of the development of the depiction of landscape, which began centuries before the birth of cinematography.

On the basis of my studies, I have developed and compiled a collection of methods and questions that are employed to more clearly describe and explain the role landscape plays in the two films – and that by extension can be applied to film in general.

The investigation shows that there are a multitude of ways in which films announce allegorical intention to the audience; some are conventional and virtually stereotypical while others are subtle and act as allegorical components of the film narrative.

In the films studied, there is an interplay in which landscape makes an impression on people just as people make an impression on landscape. Landscape allows us to create meaning in film narratives and can symbolize and express what cannot be said in words. Landscape can highlight and reinforce expressions of emotion and is capable of reflecting our innermost subjective experiences of the world.

FÖRORD | ACKNOWLEDGEMENTS

Uppsats tillhörande kursen *Att skriva om landskap* (15 hp) vid SLU:s landskapsarkitektprogram i Alnarp. Detta är grundutbildningens avslutande del och leder till en kandidatexamen i landskapsarkitektur.

Jag vill rikta ett varmt tack till min handledare Åsa Klintborg Ahlklo för hennes inspirerande vägledning, nya infallsvinklar och uppmuntrande kommentarer.

Mitt hjärtligaste tack till familj och vänner för ert stöd, entusiasm och kreativa kommentarer.

All pictures from *Vozvrashchenie (Återkomsten)* are courtesy of Atlantic Film. All pictures from *The Straight Story* are courtesy of STUDIOCANAL and with the blessing of the film's director Mr. David Lynch. I am very grateful for the kindness shown to me in this matter by Mr. Lynch and his assistant Mr Michael T. Barile.

Malmö, maj 2014

Jenny Barrett

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

Sammandrag

Abstract

Förord | Acknowledgements

1. INLEDNING	7
Bakgrund	7
Mål & Syfte	7
Frågeställningar	7
Material & metod	8
2. ROADMOVIE SOM BEGREPP - en modern odyssee	9
Uppkomst & historia	9
Innehåll & uppbyggnad	10
Teman	10
Karaktärerna	11
Vid vägens slut	11
3. BILDER I ETT LANDSKAP.....	12
Landskapsbilder - historik	12
Filmisk allegori	13
Filmerna i korthet	15
<i>Återkomsten (Vozvrashchenie)</i>	15
<i>The Straight Story</i>	15
Analys - filmförloppet	16
1. Öppnings- och slutscener	16
2. Avgörande scener	16
3. Mellanspel	17
4. Säsongskiftningar	17
5. Typ av landskap	17
6. Kamerateknik	18
7. Rörelsesätt	20
8. Återkommande element i landskapet	22
9. Ljudlandskap	22
Analys - <i>Återkomsten</i>	23
1. Öppnings- och slutscener	23
2. Avgörande scener	24
3. Mellanspel	25
4. Säsongskiftningar	25
5. Typ av landskap	26
6. Kamerateknik	27
7. Rörelsesätt	27
8. Återkommande element i landskapet	28
9. Ljudlandskap	28

<i>Analys - The Straight Story</i>	29
1. Öppnings- och slutscener	29
2. Avgörande scener	31
3. Mellanspel	32
4. Säsongsskiftningar	33
5. Typ av landskap	33
6. Kamerateknik	33
7. Rörelsesätt	34
8. Återkommande element i landskapet	34
9. Ljudlandskap	35

4. AVSLUTANDE DISKUSSION 36

Landskapet som stämningsförstärkare	36
Landskapsbilden	36
Speglingar	37

5. KÄLLFÖRTECKNING 38

Tryckta källor	38
Elektroniska källor	39
Audiovisuella källor	39
Bildförteckning	40
Bildmaterial	40

1. INLEDNING

BAKGRUND

Jag har alltid varit intresserad av film, bildkonst och symbolik. Efter att ha lämnat biosalongen känner jag ofta ett behov av och en lockelse i att analysera filmen eftersom det är spännande att upptäcka nya vinklar och tolkningar än de man fick inledningsvis. Jag har funderat en del över byggnadsarkitektur i filmer, speciellt i sf-film, men sällan utforskat landskapets och naturens roll för filmens dramaturgi.

Få reflekterar över landskapsvyerna som flimrar förbi över filmduken och för de allra flesta är det inte mer än en stämningsfull kuliss. Det är inte lika självklart för alla att se denna användning av landskap. Dessutom är ju själva syftet kanske delvis att inte märkas så direkt – det ska främst förstärka en känsla. Om man däremot börjar se efter mer ingående upptäcker man ofta att det finns fler lager av innebörd än vid första anblicken. Landskapets roll i film förefaller i skrivande stund att vara ett relativt utforskat ämne. Litteraturen och övriga källor är därför begränsade. Det som har skrivits är främst av geografer och medieakademiker. Jag vill därför ta tillfället i akt och kombinera två intressen för att utforska och lära mig mer om hur landskapet skildras på filmduken. Med mina landskapsarkitektögon kan jag förhoppningsvis upptäcka nya dimensioner i filmlandskapet och kanske kan dessa vara av intresse för både arkitekt och filmare liksom för en intresserad allmänhet.

MÅL & SYFTE

Målet med uppsatsen är att undersöka landskapets inverkan på dynamiken och känslan i film och dess betydelse för handlingen. Med utgångspunkt i roadmovies vill jag undersöka om den inre resan speglas i den yttre och om och hur landskapet fungerar som kuliss för protagonisternas mentala rum.

Syftet är att pröva landskapsarkitektens perspektiv på filmens värld och därigenom öka kunskapen om denna sfärs imaginära rum.

FRÅGESTÄLLNINGAR

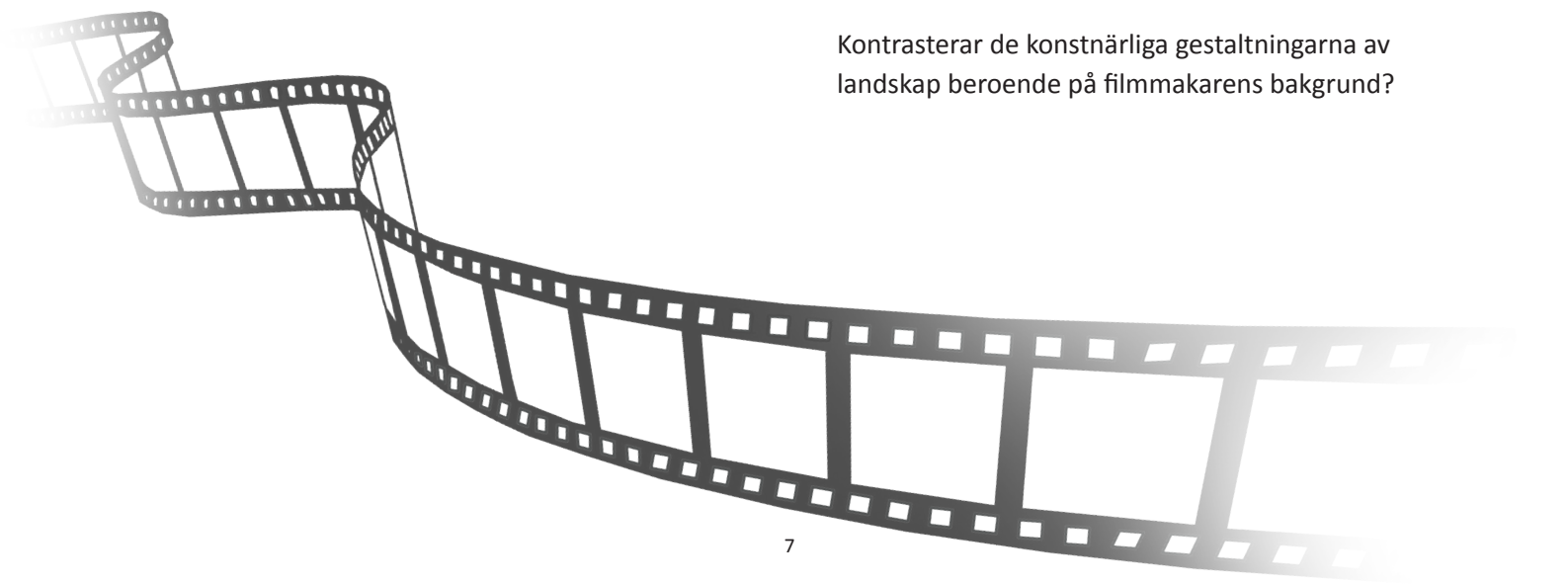
Kan man koppla sin förståelse av landskap till hur man förstår en film?

Vad betyder dessa miljöer och landskap för åskådaren och hur påverkar de vår syn på filmens handling? Hur leder de handlingen framåt? Är det medvetet gjort eller mer slumpartat och undermedvetet skapat?

Använder sig filmmakarna av symbolmässiga konventioner och ikonografiska schabloner eller vågar de träda utanför normen?

Är det så att landskapet och vädret skiftar efter huvudpersonernas humör, sinne och känsloliv?

Kontrasterar de konstnärliga gestaltningarna av landskap beroende på filmmakarens bakgrund?



MATERIAL & METOD

Mitt uppsatsarbete har skett i etapper. Den första utmaningen bestod i att göra ett så givande och relevant filmurval som möjligt. För att kunna göra denna avgränsning krävdes det en slags förstudie där jag granskade och analyserade ett antal illustrativa och välkända roadmovies varav jag redan sett de flesta tidigare.

Därefter valde jag ett par speciellt uttrycksfulla filmer som gjort särskilt starkt intryck på mig och där landskapet föreföll ha särskilt stor ikonografisk betydelse för handlingen och hela filmens dynamik och känsla. De får också representera nedslag i olika länder och kulturer även om det bara handlar om ett väldigt begränsat urval. Genom att detaljstudera dessa två filmer kunde jag sedan närmare prova mina idéer och se om landskapet haft inverkan på hur filmerna uppfattas och hur det eventuellt kan understryka och förstärka känslor. Några av de övriga filmerna i min förstudie omnämns i uppsatsen i inledningen i en mer allmän presentation av begreppet roadmovies.

Jag har gjort kvalitativa analyser genom att varva litteraturstudier med filmstudier. Själva analyserna har gjorts med hjälp av textmaterial om filmanalys, film och landskap och egen erfarenhet. Jag har funnit information i publicerade böcker, databaser och artiklar. Därtill har även Internetsidor hjälpt min undersökning. Till varje detaljstuderad film ställde jag ett antal frågor som jag sedan försökt ge svar på.

För ett bredare perspektiv och en mer utförlig och omfattande analys skulle givetvis ett betydligt större urval av filmer ha varit nödvändigt. Då hade man tydligare kunnat visa hur landskap i film utvecklats i respektive länder/regioner utifrån nationell identitet och kultur, politik, ekonomi, och sociala förhållanden.

Vägen till att få rättigheterna till bildmaterialet ur filmerna har varit krokig och stundtals svårnavigerad. Processen har varit både svår och

spännande men framför allt lärorik. Jag hade aldrig kunnat ana att det som började som en artig anhållan om tillstånd från olika film- och produktionsbolag skulle utmynna i ett personligt godkännande och lyckönskning av en världsberömd regissör.

2. ROAD MOVIE SOM BEGREPP

- en modern odyssee

“Nog finns det mål och mening i vår färd - men det är vägen, som är mödan värd.”

(ur dikten "I rörelse" av Karin Boye från samlingen "Härdarna" 1927).

UPPKOMST & HISTORIA

De första filmerna skapades i slutet av 1800-talet av banbrytande filmmakare som bröderna Lumière och Georges Méliès. Allt sedan dess har resandet, både till verkliga och påhittade platser, varit ett populärt tema på film. Roadmovien är en relativt modern filmgenre men den har sina rötter i ett av de mest klassiska teman som finns i historieberättandet, nämligen resan. Ursprunget står att finna redan i klassiska litterära verk som Homeros epos *Odysséen* och *Aeneiden* av Vergilius. Dessa bygger på fantastiska irrfärder och äventyr och handlar ofta om att ta sig igenom problem och hinder på väg mot lyckan. En utveckling och process pågår, en framåtrörelse på mer abstrakta plan parallellt med den fysiska förflyttningen. Ett färskt exempel på länken mellan roadmovien och den klassiska litteraturen, är *O Brother Where art Thou* (bröderna Cohen 2000). Filmen, som är löst baserad på *Odysséen*, utspelar sig i 1930-talets amerikanska söder och vi följer tre rymlingars strapatser och äventyr under deras sökande efter en gömd skatt, och deras färd hem.

Roadmovien utspelar sig på väg - i bil, motorcykel, buss eller på åkgräsklippare. Givetvis finns det även exempel på filmer där protagonisten rör sig till fots eller på cykel. Det finns till och med resor med båt och rymdfarkost, men det vanligaste är ändå att färden sker med ett motordrivet fordon längs med just en väg, oftast asfaltsbelagd. Vyn genom vindrutan blir i sig också en filmisk upplevelse

som bidrar till roadmoviens ofta mångfacetterade landskap.

Det råder delade meningar kring huruvida roadmovies är en egen genre. Som sådan inkräktar den nämligen på andra mer tydligt definierade filmtyper såsom thriller, komedi och drama osv och skulle därför kunna benämnas vara en subgenre. Sam North (2009, *The Road Movie*) menar dock att alla roadmovies har något gemensamt - en väg, och ett socioekonomiskt existensberättigande. De är alla roadmovies för att de ger en bild av tiden då de gjordes och för att på vägen blir alla likställda. Ett annat utmärkande drag för roadmovies är att de alla mer eller mindre manifesterar sig i en yttre resa som återspeglar rollfigurernas inre förändring - att genom en yttre resa samtidigt genomgå en inre resa som leder till utveckling och insikt. Att hitta "hem". I denna uppsats ansluter jag mig, i likhet med North, till att se roadmovies som en egen genre för tydlighetens och enkelhetens skull.

Roadmovien är en ytterst flexibel berättelseform som är populär bland manusförfattare och filmskapare. En historia kan berättas på kort tid med relativt enkla medel. Dels av den enkla anledningen att det är en billig genre eftersom "scenografin" redan finns till hands. Dels förändras scenografin naturligt utmed vägen som karaktärerna färdas på genom filmens förlopp. Att vara "på väg" är ett enkelt sätt att skapa dynamik och det ger en anledning till att variera miljöerna. Detta är ett tacksamt sätt att skapa filmupplevelser på och används gärna även i andra filmformer såsom t ex musikvideos.

Att berätta en historia kräver alltid en inramning av något slag. Kanske kan man säga att det var en slags kringresande bildföreställning, ett populärt evenemang under 1850-talets USA, som var det första fröet till roadmovien. Man vecklade långsamt

Panorama, från grekiska pan-, hel, all, allt och horama, syn. Illusorisk rundmålning som ger en 360 graders avbildning av vyn. Ursprung i den irländske målaren Robert Barkers återgivning av Edinburgh 1788. Genom olika ljuseffekter ges betraktaren i centrum (som oftast befinner sig i halvdunkel) illusionen av djup och av vid horisont. Förstadier till panoramat kan påträffas i barockmåleriet och i manierismens teaterkulisser. De första egentliga panoramorna uppstod i London och Paris på slutet av 1700-talet i form av vyer över städer och slag. Särskilda byggnader uppfördes för rundmålningarna i Europas större städer, däribland en i Stockholm vid Kaptensudden på Djurgården 1889-96. (Konsttermslexikonet & NE)

ut stora panoramabilder¹, ofta överdrivna eller fiktiva landskap, för att berätta om en resa eller en historia. Genom dessa bilder skapades illusionen av att man rörde sig genom landskapet. Man berättade om frihet och rikedomar som stod att finna vid resans mål (North 2009).

Roadmovien är ett finurligt sätt för socialt medvetna filmare att behandla olika samhällsfrågor. Detta blev särskilt tydligt när filmgenren vann mark efter de stora folkvandringarna som följde i spåren av 1930-talets stora depression. Tidiga roadmovies behandlade ofta samhällsfrågor och denna utveckling utmynnade senare i att man under 1960- och 1970-talen ofta skildrade kriminella, fredlösa och rymlingar. Filmutvecklingen speglade samhällets omvälvningar när USA vaknade upp från det tillrättalagda 1950-talet (Wood 2007, *100 Road Movies*, s 17). Roadmovien blev först erkänd som en egen genre på 1960-talet när numera kultförklarade filmer som Penns *Bonnie & Clyde* (1967) och Hoppers *Easy Rider* (1969) slog igenom. De antiauktoritära motorcyklisterna i *Easy Rider* återspeglar filmer där rollfigurerna är fast i liv som verkar meningslösa och rotlösa. Då erbjuder vägen en räddning.

Roadmoviens framsteg har nära kopplingar till bilens utveckling. Åren efter Andra världskriget fick bilismen sitt stora genombrott samtidigt som ungdoms- och populärkultur började få allt mer medieutrymme och blev en tid då filmgenren började blomstra.

På 1990-talet, under en roadmovie-renässans (Wood 2007, s 18) släpptes *Thelma & Louise* (Scott 1991) - en av få roadmovies med kvinnliga protagonister i huvudrollerna. I övrigt är roadmovien oftast manlig terräng. Samma årtionde släpptes även moderna klassiker som *My Own Private Idaho* (Van Sant 1991), *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* (Elliott 1994) och *Wild at Heart* (Lynch 1990). Även de ultravåldsamma *Kalifornia* (Sena 1993) och *Natural Born Killers* (Stone, 1994) rönste stor uppmärksamhet.

1

Om vi vänder blicken mot Sverige hittar vi filmen *Smultronstället* (Bergman 1957). Den egoistiske och känslökalle professorn Isak Borg genomgår tack vare sin yttre färd även en inre resa och rannsakan. Resan i Isaks minne leder till existentiella frågor om religion och humanism. I *Det nya landet* (Hansteen Jörgensen 2000) följer vi tonårige Ali från Somalia och rumskamraten Massoud, 40 år, från Iran som lämnar en flyktingföreläggning i Skåne. Flykten blir en resa genom ett Sverige som visar upp sidor av tillhörighet och utanförskap, fördomar och stereotyper.

INNEHÅLL & UPPBYGGNAD

Ofta finns det en episodisk struktur i roadmovien. För varje episod presenteras en ny utmaning att möta och det är även vanligt att landskapstyperna skiftar. Huvudpersonen får ny kunskap och/eller nya bundsförvanter längs vägen. På motsvarande sätt kan utgången även bli den motsatta – att man förlorar något. Roadmovien handlar ofta om en individ eller en grupp som försöker att fly den värld de lever i och som ger sig iväg på ett äventyr för att söka befrielse, omvandla sina liv, finna försoning eller fly från samhällets pressande normer och lagar (Wood 2007, s 15). Resans slut medför dock sällan frid och förlåtelse. Istället är det vanligt med fortsatt lidande eller till och med död. Det är vanligt att filmskaparen använder sig av parallellhandlingar och tillbakablickar under färdens gång för att tydligare knyta ihop berättelsen. Många filmer knyts dock samman genom att huvudkaraktärerna "hittar hem".

TEMAN

Behovet att fly, lockelsen i den öppna vägen och oupptäckta spår är alla ledmotiv som är väl etablerade inom folklöre och litteraturen. Roadmovien kan också ofta liknas vid en slags bildningsroman², en historia där hjälten förändras, växer och utvecklas under resans gång (Wikipedia 2013). Dessa ämnen dyker även upp som vanligt

2 **Bildningsroman** – (efter tyska *Bildungsroman*), romantyp vars tema är huvudpersonens utveckling och mognad. Klassiska exempel är Goethes *Wilhelm Meister* och Thomas Manns *Doktor Faustus*. (NE)

förekommande teman inom roadmovies. Här följer några kortare beskrivningar av teman man ofta finner i roadmovies.

Frihet eller myten om frihet visar ofta en vacker väg men den kantas av faror som lurar för att stoppa och förhindra friheten. Här finner vi filmerna där färden får symbolisera en överresa, en passage till en ny start, fri från det förflutna - en befrielse från det förflutnas bojar. På samma tema finns roadmovies om uppvaknande - där kärlek och drömmar krossas av den krassa verkligheten. Man letar efter en utopi men hittar en dystopi. I *Trollkarlen från Oz* (Fleming 1939) visar sig Oz bara vara en illusion. Dorothy lär sig att hon ska lita på sig själv och att hon själv besitter svaret på de olika problem hon ställs inför. Genom sin färd lär hon sig till slut hur hon ska hitta hem, både bildligt och bokstavligt talat. Ett annat vanligt tema är filmer som handlar om identitet. I dessa filmer behandlas ämnen som inre sökande efter identitet och mening. Detta tema är ett användbart sätt att utforska nationell identitet och att konfrontera sociala och politiska problem (Wood 2007, s 19). *Motorcykeldagböckerna* (Salles 2004), baserad på Che Guevaras bok visar hur en ung Che Guevara med vän beger sig iväg på en resa genom

Latinamerika för att undkomma förpliktelser och ansvar och framför allt för att utforska friheten. Här får vi bevittna huvudkaraktärens inre psykologiska förvandling och uppvaknande socialt och politiskt.

KARAKTÄRERNA

Ofta består huvudkaraktärerna av en grupp väldigt olika typer av människor. Under färden blir de beroende och utlämnade åt varandra och de tillåts sällan att vara ifred. Eftersom personerna kommer så nära varandra är risken överhängande att en, kanske till en början tillsynes friktionsfri grupp, slits isär. Om de däremot lyckas överbrygga det känslomässiga avståndet dem emellan kan de bli mer sammansvetsade och finna gemensamhet och förståelse vid resans slut. Bilen/färdmedlet har ersatt terapioffan.

VID VÄGENS SLUT

Det finns några typiska scenarier för hur roadmovies brukar sluta. Protagonisten (-erna) kan återvända hem, visare efter erfarenheten. Detta blir en slags triumf vid slutmålet. Ett annat karakteristiskt slut är det när protagonisten (-erna) finner ett nytt hem vid slutmålet. Vidare kan man se att många filmer inte tycks ha ett tydligt slut utan själva resan fortsätter i oändligheten. Slutligen finns de filmerna där protagonisten (-erna), efter att de inser att, som ett resultat av resan, de aldrig kan återvända hem, väljer döden eller blir dödade.



3. BILDER I ETT LANDSKAP

Film erbjuder oss ett sätt att förstå oss själva och vår självbild lite bättre. Det kan i sanning ses som en förlängning av vår inre alternativa verklighet. Det finns grepp och koncept inom filmskapande som särskilt tydligt triggat vissa känslor hos de flesta av oss. Ett av dessa är att använda sig av landskap som känslöförmedlare. Filmlandskap har nämligen förmågan att uttrycka det outsägliga.

Landskap är ett mångbottnat och svårdefinierat begrepp och definitionen varierar beroende på vilken disciplin som diskuterar den. Landskap i film är likaså ett väldigt omfattande och mångfacetterat begrepp. Det landskap vi åskådare till slut får se är sammansatt och uppbyggt av flera olika lager av innebörd och tolkningar och eftersom varje individ besitter unika inre referensramar kan vi också uppleva filmer helt olika. Hur vi som åskådare sedan tolkar det är inte något självklart utan beror bland annat på vår kultur och bakgrund. Kawin skriver att "filmiska landskap är både en medveten konstruktion genom användandet av iscensättning, specialeffekter och inramning, och en 'verklig' framställning genom användandet av det redan befintliga landskapet"³ (Kawin 1992, se Le Héron 2004, s 60: min översättning). Landskap har alltså förmågan att skapa mening i filmiska skeenden och filmmakaren strävar efter att hitta de platser och landskap som åskådaren kommer att reagera på. Man kan dessutom skapa förväntningar genom hur man placerar åskådaren i förhållande till landskapet i filmen. Även om betraktaren kan sägas vara passiv på ett vis när den ser en film, krävs det enligt Lukinbeal (2005, *Cinematic Landscapes*, s 1) ändå ett visst engagemang eftersom man måste sträcka sig ut och försöka etablera en platskänsla oavsett om det är genom en vindruta, på en filmduk, eller att stå i mitten av ett landskap.

Film består av en uppsättning av stillbildsrutor som tillsammans bildar en rörlig helhet. Film är alltså i grund och botten egentligen en mängd olika bilder. Detta gör det spännande och relevant att titta på

sambandet mellan traditionell bildkonst och film. Filmkonsten har tydliga kopplingar till bildkonsten historiskt sett. Det är en konst som möjliggör och förstärker den mänskliga uppfattningsförmågan snarare än begränsar den. För att bättre förstå landskapets betydelse i filmens värld kan man titta på hur landskap, historiskt sett, avbildats och skildrats inom konsten.

LANDSKAPSBILDER – HISTORIK

Under medeltiden i Europa fungerade bildkonsten främst som ett medel för att sprida den kristna tron. Landskapet var då detaljlöst och endast en slags bakgrund. I Nederländerna under 1500-talet framträdde två karaktäristiska huvudriktningar för hur man inom måleriet avbildade landskap. Den ena avbildade landskapet som abstrakt och underströk ett antropocentriskt tema medan det andra gav en mer realistisk skildring av landskapet med mindre fokus på mänsklig närvaro (Melbye 2010, *Landscape Allegory in Cinema*, ss 24-25). Den senare inriktningen var särskilt framträdande i Nederländerna under 1600-talet. Denna inriktning hade i sin tur två olika kategorier. Den ena var naturalistisk och den andra avbildade ett mer idealiserat landskap som ofta var italienhärmande. Samma inriktning sökte utvidga och till slut finna en ersättning för de traditionella religiösa motiven och här framkom landskap som en ny fristående motivtyp (Janson 1988, *Konsten*, s 493). Claude Lorrain (1600-1682) var en inflytelserik konstnär som började måla italienska landskapsvyer under barocken. Han influerade inte bara de nederländska italienhärmande målarna utan påverkade så småningom även romantikerna under 1700- och 1800-talen. Det var under denna period man började diskutera kring det gudomliga i naturen.

Varför började man då under 1500- och 1600-talen måla tavlor med endast landskap? Tidigare hade dessa bara fungerat som en slags bakgrund och inramning. En del av förklaringen ligger enligt Lefebvre (2006, *Landscape and Film*, s 14) i att renässansens humanister utvecklade idén om att

³ " Film landscape is both a deliberate construct through the use of sets, trick photography and framing, and a 'real' representation through use of existing landscape."

gud fanns i allt och därmed också i naturen. Under 1600-talet utvecklades därför landskapsmåleriet som en egen fristående genre. Det var genom förgrundsgestalter som Claude Lorrain som det ideala eller pittoreska landskapet spreds och blev populärt. Gunning (2010, *Cinema and Landscape*, s 34) beskriver hur det ideallandskap som skapades under denna period sedan kom att förse målare med en struktur att utgå ifrån i flera århundraden därefter. I *Europas trädgårdar* beskriver Blennow (1995, s 207) hur trädgårdskonstens tongivande figurer under 1700-talets England drog paralleller mellan trädgårdskonst och teaterdekor eftersom man kunde se trädgården som komponerad av olika scener. Här fungerade besökaren som både åskådare och aktör. Detta var en slags ny modell för hur man beskådade och upplevde naturen. Genom att ändra sitt sätt att se på naturen förvandlades den till landskap. Landskapet blev subjekt och människan en stöttande funktion till landskapet istället för tvärtom.

Filmkonsten utvecklades under en tid då vår relation till plats och rumslighet genomgick viktiga förändringar. Det var en tid för vetenskapliga upptäckter, sociala förändringar och resor som i grunden förändrade europeiska uppfattningar och erfarenheter av plats och miljö. Melbye (2010, s 47) menar att fotografi och sedan även kinematografi erbjöd ett sken av äkthet – man kunde se landskapet precis så som det såg ut även för blotta ögat. Kamerans ramar begränsade dock blickfältet till att endast visa landskap ur sfären av konstnärliga överväganden. Det kameran riktar in sig på är alltså oundvikligen alltid ett uttryck för kulturell påverkan och medvetna val. Enligt Natali (2001, *The Sublime Excess of the American Landscape: Dances with Wolves and Sunchaser as Healing Landscapes*, s 107) var landskapsbilden i den västerländska kulturen, även innan filmen uppfanns, en symbolisk skärm där idéer om naturen och nationell identitet, utopier och dystopier, förhållande till förfäder och nykomlingar, och religiösa och historiska berättelser hade projicerats, ihopsatta på ett nytt sätt och förbättrade, presenterade som drömd dekor eller utgivna som verklighetstroga reproduktioner.

FILMISK ALLEGORI

Landskap i film är så mycket mer än bara en nödvändig bakgrund för olika händelser och scener att utspela sig i. Användandet av landskapsbilder kan fungera som en berättarteknik och personlig stil istället för att bara vara en symbolisk fond eller att vara underordnat handlingen. Landskapet kan alltså spela en självständig rollkaraktär i film. Film har förmågan att visa naturen på ett nytt sätt och förhöja landskapets känslomässiga effekter genom redigering och komponering.

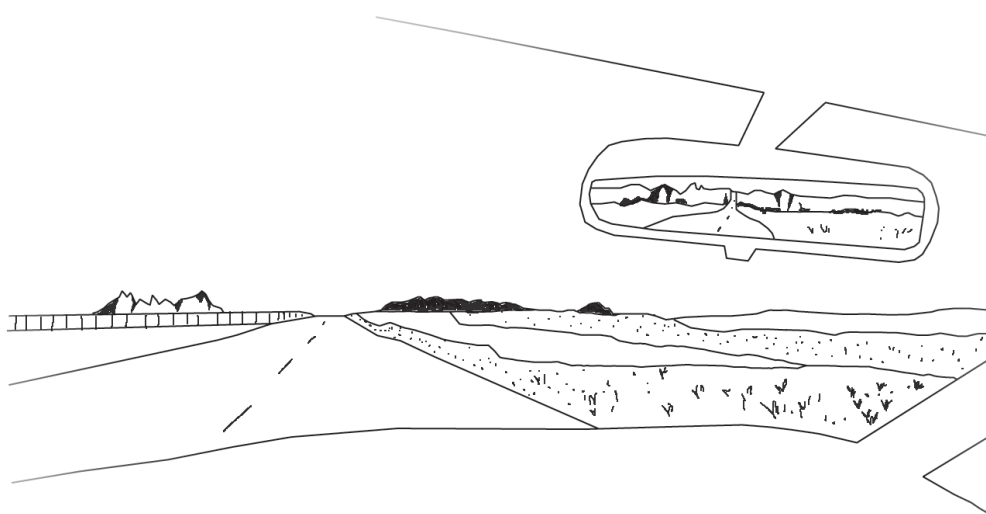
Dissanayake (2010, s 191) beskriver hur landskap kan fungera på ett antal olika nivåer avseende symbolisk betydelse och förmåga att förkunna:

Landskap etablerar en känsla av tid, plats och stämning; de delar upp berättelsen och ger den en mer varierad rytm; de kan förhöja bildkonsten i film; de kan tvinga fram en känsla av åtskiljande, en ironisk sammanställning; de kan spela på och manipulera vår rumsmedvetenhet; de öppnar upp nya och intressanta kunskapsteoretiska vägar till innebörden av en film; de kan ge yttre form till figurers inre dramer; de fungerar som visuella analogier för figurers sammansatta psykologier⁴ [min översättning].

I film kan man genom landskapet förmedla djupare konstnärliga sanningar. Landskap kan ha en psykologisk dimension där det speglar protagonistens inre rum i det yttre. Melbye (2010) beskriver hur man kan projicera mänskliga egenskaper och känslor på landskapet. Detta kallar han för *landskapsallegori*. Målarkonst är ett statiskt medium och kan endast antyda en föreställning om kontemplation genom att visa ett idealiserat landskap, medan filmkonsten är

4 "Landscapes establish a sense of time, place and mood; they serve to punctuate the narrative and invest it with a more varied rhythm; they can intensify the pictoriality of films; they can enforce a sense of disjunction, an ironic juxtaposition; they can play on and manipulate our spatial consciousness; they open up new and interesting epistemological pathways to the meaning of a film; they can externalize inner dramas of characters; they act as visual analogies for complex psychologies of characters."

ett dynamiskt medium och bättre lämpad att visa denna psykologiska förvandlingsprocess. Melbye (2010, s 53) beskriver vidare hur man med filmkonsten även kunde manifesteras dimensionerna rum och rörelse vilket gav en ännu tydligare möjlighet att se landskapet som en återspeglning av mentala processer. För att signalera en allegorisk avsikt till publiken kan man använda sig av en rad olika metoder. Det viktigaste är att man låter naturliga omgivningar och miljöer stå i förgrunden som oberoende motiv och att det finns en tydlig psykologisk utgångspunkt i inre kamp eller förvandling. Betydelsen av filmisk allegori har växlat genom tiderna. Den härrör från en kulturell tendens till samhällskritik. En produktiv period för sådana filmer kan enligt Melbye ses under 1960- och 1970-talen. Ledande filmriktningar i västerlandet har dock för det mesta vänt sig bort från landskapsallegori under de senaste decennierna. (Melbye 2010, s 160). Inom mainstream-film har natursceneri huvudsakligen återgått till sin konventionella roll som bakgrund.



FILMerna I KORTHET

ÅTERKOMSTEN (*Vozvrashchenie*)

Andrey Zvyagintsev, 2003 Ryssland

De unga bröderna, Andrej (Vladimir Garin), femton år, och Ivan (Ivan Dobronravov), tolv år, bor med sin mor och mormor. Fadern (Konstantin Lavronenko) känner de endast genom ett bleknat gammalt fotografi. När de en dag kommer hem efter att ha varit och badat med vännerna, upptäcker de till sin stora häpnad att fadern återvänt till familjen efter tolv års frånvaro. I tron att de ska på en fisketur över veckoslutet släpper mamman motvilligt iväg pojkarna med den fåordige fadern. Det ska visa sig att resan blir längre än så och fadern förklarar aldrig riktigt vart de ska eller varför.

Pojkarnas första glädje över faderns återkomst byts snart ut till frustration, ilska och sorg eftersom fadern inte alls visar sig vara den de hoppats och trott. Han testar, skäller ut, skärskådar och ignorerar dem. Han är inbunden och brutal. En oförståelse och spänning mellan fadern och sönerna börjar träda fram. Samtidigt som de rör sig bort från bebyggelsen och kommer närmare den vilda naturen börjar Ivan tvivla på om det verkligen är deras far och ifrågasätter honom och resans syfte. Ju längre sträcka de avverkar på bilfärden, desto mer anspänd blir situationen. Detta leder till att Andrej, som febrilt försöker knyta an till fadern han aldrig känt, distanserar sig från Ivan. Situationen eskalerar ända tills de slutligen når en avlägsen ö i en sjö i norra Ryssland – här ställs spänningen mellan fadern och Ivan på sin spets.

I slutändan, efter en skakande upplösning på en fader-son-relation som blir alldeles för kort, har huvudkaraktärerna genomgått ett slags mandomsprov och motvilligt lärt sig mycket om sig själva.

THE STRAIGHT STORY

David Lynch, 1999 USA

I den verklighetsbaserade *The Straight Story* följer vi med på Alvin Straights (Richard Farnsworth) färd genom Iowa och Wisconsin. Alvin bor med sin dotter Rose (Sissy Spacek) i Laurens, Iowa. Alvin framställs som en envis, klok och stolt man som inte gärna vill be andra om hjälp. Han vill inte vara till belastning eller oro dottern som redan har det kämpigt på grund av ett lättare begåvningshandikapp. Första gången vi möter honom på vita duken har han fallit och kan inte ta sig upp igen; han är i underläge och vi känner nästan direkt sympati med honom. Han tar sig motvilligt till läkaren där vi får höra om alla hans krämpor – diabetes, problem med höften, synen och lungorna.

Han har inte haft någon kontakt med sin bror Lyle (Harry Dean Stanton), i Mount Zion, Wisconsin, på många år men när de en kväll nås av beskedet att brodern fått en stroke beslutar sig Alvin att det är dags att förlåta gamla oförrätter och beger sig iväg på en gammal John Deere-åkgräsklippare. Detta något originella val av färdmedel eftersom Alvin inte kan köra bil på grund av sina hälsobekymmer. Resan bjuder på många möten, lärdomar och möjlighet till botgöring och försoning. Det blir en känslöfylld färd i långsamt tempo genom Mellanvästern.

ANALYS – Filmförloppet

Vid undersökningen av landskapets roll och betydelse i film för den här uppsatsen, har jag använt mig av en kombination av metoder. Filmerna har undersökts dels ur ett filmanalytiskt perspektiv dels genom bildanalys. Filmanalysen har skett med fokus på ett visst antal punkter som jag på förhand bestämt. Jag har dels utgått från egna erfarenheter och föreställningar om vad som är viktigt i filmsynopsis, dels har jag utgått från några kända strategier som jag funnit i litteraturen. Jag har sammanställt detta till en egen samling frågor som jag ställt till varje film för att försöka besvara mina frågor. Här följer en beskrivning av de olika punkterna.

1. Öppnings- och slutscener

Le Héron (2004, *Placing Geographical Imagination in Film: New Zealand Filmmakers' Use of Landscape*, s 61) menar att det finns specifika geografiska föreställningar som (nyzeeländska) filmmakare utgår ifrån när de gör film. Hon argumenterar för att detta i sin tur resulterar i att vissa givna typer av landskap därför blir avbildade. Le Héron menar att särskilt öppnings- och slutscenernas uttryck ofta blir representativa för hur platser sedan behandlas i filmen som helhet. Dessa kallas ofta för "etableringsbilder" och ger åskådarna en uppfattning om var filmernas handlingar äger rum. Därmed menar hon att man kan kategorisera en film beroende på hur landskapet visas i inlednings- och i slutscenerna av en film.

Enligt Le Héron finns det tre huvudstrategier för hur man kan introducera berättelsen genom landskapet.

1. Landskapsprocesser och –krafter är inte viktiga i berättelsen
2. Landskapet styr mänskliga förhållanden
3. Landskapet styr handlingen

I den första kategorin är det landskapet i inledningsscenen som förbereder åskådarna på var filmens berättelse ska komma att utspelas. Ett typiskt exempel genom filmhistorien är att filmen inleds med en svepande panorering över ett idylliskt "vykortslandskap". Därefter är landskapets roll inte av någon särskild betydelse längre. Det är ett vackert men konventionellt och intetsägande landskap. Det används huvudsakligen som bakgrund eller kuliss. I de båda andra kategorierna har landskapet däremot en framträdande roll i huvudkaraktärernas liv.

I den andra strategin visas ofta landskapet först för att direkt följas av kameratagningar av människor. Filmen placerar landskapet som ett självständigt ämne eftersom vi inte möter huvudkaraktärerna förrän senare.

I den sista kategorin inleds oftast filmen med att visa människor och *därefter* presenteras åskådaren för landskapet. Detta möjliggör för filmmakarna att först presentera karaktärer som därefter placeras i en miljö som kommer att påverka alla efterföljande händelser. Här har landskapet en av huvudrollerna och är avgörande för hela berättandet.

Under denna rubrik ges en översiktlig beskrivning av öppnings- och slutscenerna i de valda filmerna. Jag undersöker därefter vilken(-a) strategier som använts i respektive film. Jag undersöker om det finns några likheter och/eller skillnader mellan filmerna.

2. Avgörande scener

Det finns alltid någon eller några nyckelscener i en film som särskilt bidrar till att leda berättelsens handling framåt eller som hjälper till att skapa en djupare förståelse av intrigen. Under denna rubrik väljer jag ut ett antal avgörande scener som jag anser vara särskilt betydelsefulla för handlingen. Scenerna beskrivs kortfattat och samtidigt diskuteras

om landskapet spelar den avgörande roll jag förmodar eller om det endast spelar en statistroll.

3. Mellanspel

En film håller sällan samma tempo hela berättelsen igenom. Det behövs variation för att skapa dynamik och spänning för att lyckas behålla åskådarens uppmärksamhet. Det blir en tid för reflektion och för att begrunda det som hittills skett. Ofta utspelar sig detta mellanrum, utan dialog, på vägen i montage där vi ser rollfigurerna förflytta sig. Detta visar tydligt hur tiden förflyter.

Här undersöker jag hur "pausen" eller mellanspelet manifesterar sig i de valda filmerna. Jag vill se om rörelsen genom landskapet är reducerad till att vara en ren transportsträcka eller om landskapsbilden under mellanspelet verkligen säger något om filmens handling och vilken betydelse det har för att illustrera protagonistens sinnesstämning.

4. Säsongsskiftningar

Genom mänsklighetens historia har vi letat symbolik och mening för att förstå vår omvärld. De fyra årstiderna; vår, sommar, höst och vinter, har ofta fått symbolisera människoåldrarnas ständiga cykel (Cooper 1989, *Symboler - en uppslagsbok*, s 232). Årstider kan vara mer eller mindre lika beroende på var på jordklotet man befinner sig. I film kan skiftningarna årstiderna emellan vara ett effektivt sätt för att visa att tid förflyter eller för att visa och förstärka olika känslouttryck. Det naturliga och mest tydliga sättet att visa på säsongsskiftningar är genom landskapet och naturen. Här undersöker jag hur dessa skiftningar påverkar hur man uppfattar filmen samt om och i så fall hur det förstärker stämningen.

5. Typ av landskap

Det finns naturligtvis väldiga mängder av typer av landskap som man kan skildra i film. Dock är det särskilt vissa typer av kategorier av landskap som utmärker sig genom att vara tydligt laddade med symbolik och betydelse. Vilka dessa landskap är beror delvis på vilken kulturell bakgrund och/eller sammanhang filmskaparen utgår ifrån. Melbye (2010, s 35) beskriver hur landskap som förmedlar vidsträckt och oändlighet ses som sublimala, till exempel berg och öken. Däremot framkallar paradisliska landskap såsom dalar, ångar, trädgårdar och lundar förnimmelser av det vackra.

Rollkaraktärerna i roadmovies förflyttar sig från plats till plats och rör sig ofta mellan många olika varianter av landskap. Det kan till exempel vara från det tämjda till det mer vilda eller tvärtom. I denna uppsats har jag valt ut ett antal olika kategorier av landskap som jag uppfattar vara särskilt betydelsefulla och vanligt förekommande inom västerländsk film. Med utgångspunkt ifrån dessa kategorier analyseras senare de två filmerna för att undersöka vilka landskap som skildras och vad filmmakarna kan tänkas vilja säga med de olika typerna av landskap.

Kust/strand: Detta speglar ofta en traditionell sommarupplevelse. Det kan representera fantasi, möjligheter, eller osäker framtid i en ny värld. Stranden kan manifesteras karaktärernas osäkerhet och enligt Le Héron (2004, s 65) är det en plats där ovanligt beteende är accepterat. Skiljelinjen mellan hav/sjö och land kan också symbolisera en gräns mellan olika psykologiska tillstånd och nivåer.

Hav/sjö/vattendrag: Vatten symboliserar liv men kan även ha kopplingar till döden. Ofta ser vi berättelsens vändpunkt vid just ett vattendrag. Enligt Melbye (2010, s 67) är en flod det bäst lämpade naturliga fenomen som finns tillgängligt för att förmedla begreppet inre

omvandling.

Ö: symboliserar ofta isolering, övergivenhet.

Skog: I skogen kan karaktärer söka tillflykt och avskildhet. Här är naturen som en förtrollad, sammansatt och stundtals mörk och skrämmande plats. Den kan upplevas som oändlig men samtidigt intim.

Jordbruksmark: Här visas tydligt människans påverkan på landskapet.

Staden/småstaden: Henri Lefebvre (1991, *The Production of Space*, s 236. Hämtat ur *Tuning the self* av Stuart Aitken, s 115) förklarar att även om olika kulturer har olika tolkningssätt så är det vanligt att horisontell rymd symboliserar underkastelse, vertikal rymd makt och underjordisk rymd död. Med detta kan man tolka storstaden med skyskrapor som en plats för makt medan den plattare småstaden innebär brist på eller, förlorad makt.

Berg: Le Héron (2004, s 64) beskriver hur berg traditionellt symboliserar det ouppnåbara och den vördnadsbjudande naturen. Berg som bakgrund kan skapa en känsla av skala och inger respekt inför naturens storslagenhet.

6. Kamerateknik

Det finns mängder av metoder för att filma, avbilda och gestalta landskap i film. Här undersöker jag några olika tekniska metoder och beskriver deras betydelse. Jag förklarar även hur man kan gå tillväga för att förstärka ett visst uttryck genom kameraföring och -teknik.

Ljussättning

Något av det mest grundläggande när det gäller filmskapande är att ge kameran tillräckligt mycket med ljus för att exponera. Det är detta ljussättningen handlar om. Det finns inga direkta begränsningar när det handlar om ljussättning – det handlar bara om att

åstadkomma den känsla som filmmakarna vill komma åt. Genom att experimentera med olika ljussättningar kan man skapa olika stämningar. Kontrast handlar om skillnader i ljusstyrka. Mycket ljus och kontraster lämpar sig väl för dramatik såsom i skräckfilm. Ett mjukare ljus skapar istället en stillsammare och mer drömsk bild. Genom att lysa upp en person underifrån skapar man effektivt en hotfull och ganska otrevlig bild av karaktären. Om ljuset däremot kommer från ovan skapar det en lätt instängd och klaustrofobisk känsla. När man filmar utomhus i dagsljus brukar det vara fördelaktigt att låta solljuset falla in snett på motivet. Detta skapar nämligen större kontraster och mer djup i bilden (Dahlgren 2002, *Ljussättning för film*).

Kort **skärpedjup** ger skärpa endast på valda delar av bilden. Det innebär att föremål framför och bakom motivet hamnar i oskärpa. Detta är en effektiv metod när man vill lyfta fram motiv ur bakgrunden.

Kamerarörelser

Zoomning innebär en kontinuerlig förstoring eller förminskning av motivet. Det åstadkoms genom att ändra längden på brännvidden på objektivet. Man använder detta typiskt för att rikta åskådarens uppmärksamhet till något särskilt. Vid *panorering* följer kameran en rörelse från höger till vänster eller vice versa. *Tiltning* är detsamma som en vertikal panorering, dvs. en rörelse uppifrån och ner eller tvärtom. Dessa kamerarörelser har förmågan att skapa nyfikenhet hos publiken då de är som kamerans öga och vill undersöka nya saker som dyker upp i bild eller saker som man kan ana ligger strax utanför bilden.

Filter & färgmättnad

Filter finns i en oändlig mängd varianter. Det är transparenta plastfilmer som man placerar framför kameran eller lamporna för att åstadkomma olika effekter. De kan ändra ljusets färg och skapa specialeffekter. De kan förändra och förbättra rådande ljusförhållanden

- korrigera och kompensera.

Beroende på färgmättnaden och vilka färger man väljer att sälla bort kan man snabbt ändra stämningen och känslan i filmen. Ibland kan hela filmen vara i en viss grön-blå ton medan det ibland bara är kortare partier. Det ger helt olika effekter med varma respektive kalla toner. Man kan använda sig av klara bilder med stor skärpa eller oskarpa suddiga.

Kameravinklar

Höjden som kameran befinner sig på påverkar väldigt mycket hur man upplever situationen som tittare. Det finns några vanliga metoder för att skapa effekt. *Grodperspektiv* är när man filmar ur en låg vinkel och uppåt. Om man filmar upp mot en människa upplevs den som dominant då personen ser mycket större ut än den egentligen är. Genom att filma ur grodperspektiv visar man det stora mot det lilla. Det är en effektiv metod för att illustrera maktförhållanden. *Fågelperspektiv* betyder att man filmar ner från en högre höjd mot en person. Personen verkar då underlägsen jämfört med åskådaren/kameran. *Normalperspektiv* är när kameravinkeln befinner sig i normalhöjd (ögonhöjd). Detta skapar en slags jämbördighet och är den vinkeln som ger minst dramatik. För att skapa översiktsvyer och för att få med vidsträckta områden används ofta kamerakran, även kallad jib. Med denna får man med perspektivet ovanifrån och man kan åstadkomma svepande livfulla bilder.

Åkningar

Det är vanligt att använda sig av åkningar inom filmskapande. De två vanligaste varianterna kallas *tracking* och *trucking*. Tracking innebär att man åker närmare motivet. Trucking innebär en åkning i sidled i förhållande till motivet. Båda dessa görs på en så kallad *dolly*. Dolly är en vagn med hjul som kameran placeras på för att göra jämna åkningar. Vid större produktioner rullar den ofta på räls.

En intrackning, det vill säga ett närmande av motivet, förstärker ofta en reaktion eller ett tillstånd. En uttrackning innebär rörelse av kameran i riktning från motivet i scenen. Detta är särskilt vanligt vid slutet i filmer då det skapar känslan av att åskådaren nu lämnar rollkaraktärerna för sig själva.

Användandet av *handhållen* kamera medför att åskådaren känner sig mer delaktig i händelseförloppet. Kameran blir här extra tydligt åskådarens ögon. Det skapar en extra intensitet och intimitet i en scen. Tagningarna blir skakigare men även mer flexibla. Detta lämpar sig särskilt väl för tagningar med slagsmål eller dokumentär känsla.

Klippövergångar

Det finns ett antal olika typer av klippövergångar man kan använda sig av när man sammanfogar olika tagningar. Den vanligaste typen av klipp är *rakt klipp* – en övergång mellan tagningar helt utan paus eller någon form utav övergång. Enligt Nordisk Film/TV Union (1983) innebär *övertoning* att den nya bilden framträder gradvis genom den gamla – de tonas in i varandra. Den ena tagningen blir gradvis svagare medan den andra gradvis blir starkare. Detta är en mjukare övergång än vanligt klipp och har förmågan att skapa drömsk och romantisk stämning. *Intoning* påminner om en övertoning förutom att bilden här gradvis framträder från en helt svart bild. *Uttoning* är tvärtom från bild till svart. Dessa tekniker är vanliga vid öppnings- och slutscener i filmer eftersom det skapar en mjuk och lugn avtoning. Inuti filmer kan in- och uttoningar användas för att illustrera att tid förflutit. De bidrar till att skapa ett vilsamt tempo.

Vindrutan – ett fönster mot världen

När bilen slog igenom och blev var mans egendom började det i filmer dyka upp rese-kameratagningar från framsidan och från bakrutan av bilen vilket bland annat bidrog till att åskådaren nu blev placerad i

samma position som rollfigurerna i filmen. Vi som åskådare är alltid kamerans öga. När kameran är placerad så att den blickar in eller ut genom bilens fönster blir det som en film inuti filmen. Särskilt fram- och bakrutan är till och med i ett format liknande en filmduk. Utvecklingen av denna teknik gjorde också att man nu effektivt kunde framkalla en känsla av klaustrofobi. (Wood 2007, s 16) Detta är särskilt verkningfullt när det rör sig om två eller fler personer som inte kommer överens, i ett begränsat utrymme.

Andra metoder som ofta används för att framkalla vissa stämninglägen är slow motion, ultrarapid, stillbilder, eller att visa flera bildfönster samtidigt.

7. Rörelsesätt

Rörelsehastigheten med vilken vi förflyttar oss i landskapet påverkar hur vi hinner uppfatta vår omgivning. Seendet begränsas av farten. Att promenera på en smal gångstig ger uppenbart fler möjligheter att upptäcka och uppskatta detaljer i omgivningen än när du reser med bil i över hundra kilometer i timmen på en motorväg.

Schivelbusch (1998, *Järnvägsresandets historia: om rummets och tidens industrialisering under 1800-talet*, s 49) beskriver hur man upplever det genomfarna rummet mycket mer intensivt vid lägre hastigheter. Detaljrikedomen i omgivningen man har förmåga att uppfatta skiljer sig markant beroende på vilken hastighet man färdas i. Allt från enskilda objekts karaktär och särdrag till träd, områden, landskapsformationer och hela byar om det är ett kuperat landskap.

Beroende på vilken hastigheten är så kanske omgivningen endast flimrar förbi bredvid. Vid högre hastigheter kan man endast urskilja det landskap tydligt som befinner sig på ett visst avstånd ifrån färdmedlet. Man måste alltså

se förbi de närmast liggande objekten och rikta blicken längre bort om man ska kunna uppfatta något visuellt. I *The View From the Road* (Appleyard, Lynch & Myer 1964, ss 6-8) beskrivs det hur synfältet minskar med ökande hastighet. Det som befinner sig närmast färdmedlet hinner endast upplevas som otydligt och suddigt och därför flyttas blicken längre bort där landskapet är mer stabilt och kan beskådas med tydlighet och någorlunda skärpa. När man är i rörelse kan det alltså krävas ett visst avstånd från landskapet för att kunna ta del av det och förstå det – precis som man kan behöva en viss distans till händelser och skeenden i livet för att kunna smälta dem, göra dem begripliga och förstå dem.

Hastigheten som föraren beslutar sig för påverkas av naturliga skäl av hur landskapet är utformat. Om det är stora öppna vyer, stora landformer och ytor, inbjuder det till högre hastighet eftersom det då inte är lika mycket som begränsar synfältet. Det går att hålla en någorlunda uppsikt ändå.

En vanlig metod för att skapa dramatik i filmer, särskilt roadmovies, är att låta fordonet gå sönder – antingen tillfälligt eller permanent. Då är rollkaraktärerna tvungna att stanna upp och lösa problemet. Hur karaktärerna löser problemen med fallerande fordon kan symbolisera kriser i deras liv. Hur de löser "krisen" med fordonet kan säga något om hur de har eller kommer att lösa sin egen "inre kris".

Trafikslag

Beroende på vilket transportmedel man färdas med påverkas man på olika sätt. Här följer en översiktlig beskrivning av de vanligaste trafikslagen i roadmovies. Slutligen nämns några mindre vanligt förekommande. Till **fots** går det långsamt och man får en mer intim kontakt med landskapet. Normal gånghastighet brukar ligga kring 5-6 km/h. Man kan känna varje liten enskild sten och tuva under sina

fötter. Samtidigt är man synnerligen sårbar för både väder och vind. På cykel, flakmoped och åkgräsklippare (!) ligger standardhastigheten kring 20-30 km/h vid optimala förhållanden (Trafikverket 2004, s 49). Att **cykla** kräver också fysisk aktivitet och det gör att detta färdmedel också tydligare förbinder personen med själva resandet. Cyklisten "gör" resan genom att trampa sig framåt. Liksom för fotgängaren är cyklisten synnerligen utsatt för vädrets makter. Särskilt vinden och kuperingen av landskapet påverkar. Det kräver en tydlig insats och ansträngning.

När vi däremot diskuterar de motordrivna transportmedlen finns det en uppenbar skillnad – att det är ett mer "passivt" sätt att resa på. Det är inte människokroppen som gör den avgörande fysiska ansträngningen utan motorn. Både motorcykel, bil och buss kan komma upp i ansevära hastigheter. De ska förhålla sig till de för vägen gällande hastighetsbestämmelserna, det vill säga upp till 110 km/h i Sverige. Av föraren krävs det kanske mer, eller åtminstone en annan typ av uppmärksamhet och ansvar än vid de lägre hastigheterna. För **motorcyklisten** går det fort men man är ändå utsatt för väder och vind. En vanlig vy i roadmovies där motorcykeln är färdmedel är att man ser hur vinden blåser i rollfigurernas hårsvall. Det kan symbolisera frihet. Det är ett farligt, mer vilt och vågat sätt att resa på och av den anledningen används motorcykeln ofta i filmer för att symbolisera rebeller och ungdomskultur. Den klassiska roadmoven *Easy Rider* (1969) är typexemplet på detta och blev stilbildande.

Att färdas i **bil**, som nog får antas vara det vanligaste transportmedlet i roadmovies, är en starkt visuell upplevelse. Fordonet är ett synnerligen bra alternativ just i film eftersom bilen rymmer flera personer och därmed många olika rollkaraktärer. Wood (2007, s 12) menar att idealantalet huvudpersoner när det gäller bilfärd är två, då det är lättare att filma dessa sittandes i framsätet på en bil.

Själva bilrutan, både fram och bak, påminner, som tidigare nämnts, till och med om en filmduk till formatet vilket bidrar till att skapa en utpräglad filmisk upplevelse. Mazierska och Walton (2006, *Tourism and the moving image*, ss 5-11) beskriver hur det finns tydliga paralleller mellan hur landskapet upplevs vid en resa (med bil) och vid ett biobesök. De menar att både att resa och att se en film är starka visuella upplevelser och härstammar från människans inneboende nyfikenhet och lust att fly vardagen. Båda innebär en slags resa i tid och rum. I film finns inga begränsningar när det gäller hur man utforskar tid.

Moderna **tåg** kan förflyttas i enorma hastigheter. Höghastighetståg utvecklas idag för att kunna hantera hastigheter upp emot 500 km/h. Vid dessa hastigheter hinner man knappt uppfatta någon utsikt förutom på mycket långt håll. I takt med att den moderna järnvägens utveckling tog fart i mitten av 1800-talet förändrades människans upplevelse av landskapet på ett omvälvande vis. Vissa beskrev det som att både rum och tid utplånades som en följd av järnvägens verkningar, detta, eftersom man tack vare tågens hastighet nu kunde tillryggalägga en sträcka på en bråkdel av tiden jämfört med tidigare när man endast hade häst och vagn till sitt förfogande (Schivelbusch 1998, s 34). Eftersom järnvägsnätets utbyggnad möjliggjorde för befolkningen att nå nya delar av landet på kort tid, förlorade landskapen sin ursprungliga isolering och det mellanliggande rummet, reserummet, minskade vid tågresan (Schivelbusch 1998, s 38). Även om de fysiska avstånden naturligtvis kvarstod, blev själva avståndsuppfattningen annorlunda eftersom så mycket mer av landet och landskapet blev tillgängligt. Många av de som var skeptiska till järnvägen ansåg att sinnesblandade intryck föll bort och kallade det en "landskapsförlust" (Schivelbusch 1998, s 51). Andra uppskattade scenväxlingarna och ansåg att järnvägen iscensatte ett nytt landskap.

Precis som i bilen påminner tågfönstret om en filmduk. Att betrakta landskapet genom fönstret är en upplevelse likt en filmföreställning. Tågpassagerarens möjligheter att se framåt genom kupéfönstret är begränsade till skillnad mot vid bilfärd då de flesta i fordonet kan se landskapet rullas ut rakt framför dem.

Utöver de vanligaste transportmedlen i roadmovies som jag ovan beskrivit finns det naturligtvis några mer ovanliga men likväl förekommande varianter. Det kan röra sig om att färdas ovanför jordytan genom luften i flygplan, luftballong eller rymdfarkost; över vatten i båt, ubåt eller på en enkel flotte. De landskap som kantar färden genom vatten och luft/rymd är inte lika kända för de flesta åskådarna och används ofta för att bidra till en tydlig känsla av isolering och utsatthet.

8. Återkommande element i landskapet

I många filmer finns det fenomen, varelser eller händelser som återkommer under filmens gång. I denna uppsats har jag valt att undersöka om det finns några återkommande element i filmlandskapet. Dessa kan sägas höra ihop med säsongsskiftningar på något sätt. Landskapsbilden påverkas ju av både årstider och väder om och om igen. Just repetitionen av element och händelser kan användas effektivt för att binda ihop och förstärka en historia. Jag vill utreda om dessa element återspeglar känslöstämningar eller har något särskilt symbolvärde under filmens utveckling.

9. Ljudlandskap

Här undersöker jag hur ljud och musik använts i filmerna. Jag tar reda på om detta förstärker landskapet och om och hur ljud och bild samverkar för att framkalla olika känslöstämningar. I bästa fall är ljudlandskapet en integrerad del av filmlandskapet som bidrar

till upplevelseförstärkning. Vatten som porlar, sjungande syrsor och vinden som rasslar bland löven. Ljudlandskapet har förmågan att kunna förstärka eller tona ner olika känslor och situationer i filmen. Till exempel kan en avskalad och monoton ljudbild göra så att det tydligare förmedlas hur ödslig, karg och ogästvänlig en miljö är. Ljudlandskapet i en film innefattar hur ljudsammansättningen är. Det kan vara naturliga ljud av naturfenomen, till exempel åska och djurläten. Det inkluderar också olika konstgjorda ljud framkallade av människor såsom komponerad musik eller designat ljud (Wikipedia 2014).

ÅTERKOMSTEN

*"Mamma, var kom han ifrån?"
"Han bara kom. Sov nu."*



1. Öppnings- och slutscener

Filmen inleds med en tagning av en silverblänkande, mörk och lugnt böljande vattenyta sedd rakt ovanifrån. Filmtiteln uppenbarar sig långsamt i en övertoning och bokstäverna verkar nästan komma upp ur djupet. Därefter följer kameran med ned under vattenytan nästan som om vi skulle drunkna. Stämningen är hotfull, något ligger begravet i vattnet. Det är en båt. Musiken är suggestiv och förstärker den kusliga atmosfären.

"Hoppa nu!": Vanja våndas

Första gången vi ser människor i filmen är när några barn plötsligt hoppar in i landskapet i sjöns kalla gråblå vatten. Det är nästan som om landskapet slukar dem. Denna scen kan antyda upplevelsen av en födelse. Landskapet är kargt och stenigt med en fyr i bakgrunden. Vi hör måsar. Miljön är tydligt präglad av den stora sjön. Pojkarna utmanar varandra att hoppa och de hoppar i en efter en. Ivan, eller Vanja som han kallas, är sist kvar eftersom han är höjdrädd. Han blir därför retad av storebrodern Andrej och kamraterna. När de andra pojkarna slutligen gått hem panorerar kameran långsamt till en vidvinkelbild av Vanja ensam huttrandes i kylan i tornet på piren. Bilden av Vanja sittandes frysandes i hopptornet, omgiven av metallräcken, påminner till bildkompositionen om en fånge bakom galler. Han är fångad i sin rädsla.



Vanja i hopptornet

Vanjas isolering och utsatthet speglas tydligt i det karga, öppna landskapet. Han vågar inte ta sig ner förrän slutligen modern klättrar upp och tröstar och hämtar honom. En parallell händelse i filmens slut är när fadern klättrar efter Vanja i fyrtornet och ska "rädda" honom.

Om vi ser på Le Hérons indelning av filmer efter hur berättelsen introduceras genom landskapet, finner vi att *Återkomsten* följer mönstret för strategin där landskapet styr mänskliga förhållanden. Vi ser landskapet allra först och därefter dyker människorna upp.

Filmens slutscener kan i mångt och mycket kopplas till inledningen. I början av filmen jagar bröderna varandra efter ett slagsmål och vi ser dem springa genom stadens gator. På liknande vis ser vi i filmens avslutning hur fadern jagar Vanja tills det ödesdigra slutet. I de sista scenerna ser vi hur bröderna har lyckats ro båten med den döde fadern till fastlandet igen. Medan de är upptagna med att lägga all packning in i bilen igen upptäcker de rätt som det är till sin förskräckelse att båten har slitit sig och glidit ut igen. Dessutom har den fortsatt att ta in vatten efter att den stötte emot en sten vilket gör att båten snabbt sjunker och fadern med den. Fadern uppslukas i princip av landskapet. Denna scen anspelar naturligtvis på båten vi inledningsvis såg ligga på botten. Andrej upptäcker det först och skriker "pappa!" och därefter springer Vanja ut i vattnet en bit och ropar förtvivlat "pappa, pappa, pappa!" Här förstår vi att trots alla tvivel och uppstudsighet gentemot fadern så älskade Vanja honom. Andrej startar bilen och backar ut från stranden och ut ur bild. Därefter följer en utzoomning av stranden och kameran placeras i fågelperspektiv så det ser ut som om bilspåren leder ut mot vattnet. Tallskogen är i förgrunden.

I epilogen ser vi de svartvita bilder som bröderna tog under sin resa. Fadern är inte med på en enda av bilderna. Han är borta igen. Det är bilder på modern innan avresan och sedan bilder på bröderna under resan. Den allra sista bilden vi ser är dock en äldre bild på just fadern och ett litet barn. Denna bildsekvens kan ses som en påminnelse om att fadern återigen är förlorad samtidigt som den ändå visar att de har en moder att återvända till. Regissören har sagt att dessa fotografier frigör känslorna och att ljudet av regnet som smattrar i bakgrunden har en renande effekt.

2. Avgörande scener

Hopptorn

Se texten under föregående analyspunkt.

Fadern



Fadern

Filmen är fylld av symbolik och det mesta är knutet till faderns gestalt och roll. Första gången vi ser fadern är när pojkarna smugit in i sovrummet för att få en skymt av honom. Här finner de honom sovandes i en säng. Fadern ser nästan död ut där han ligger i sängen. Denna scen är synnerligen likt en målning från 1490 av Andrea Mantegna, "Kristi begråtande". Denna scen skulle kunna antyda att fadern är en slags Kristusgestalt eftersom det är en anspelning på en återuppståndelse. I slutet av filmen när fadern ligger död i båten är hans position slående lik den som vi såg honom i för allra första gången när pojkarna såg honom sovandes i sängen. Efter tolv års frånvaro återkommer fadern oväntat. Han är sedan endast kvar "på jorden" med sin familj

i några enstaka dagar innan han dör och försvinner igen. Det sista han gör i denna värld är dessutom att han offerar sig för sonen i slutet av filmen.

Modern har sagt till sönerna att fadern är pilot. Vanja ifrågasätter detta direkt medan Andrej endast känner glädje och är förväntansfull. Åskådaren får aldrig veta säkert var fadern egentligen varit och varför han gav sig iväg på denna färd. Det går dock att utläsa vissa antydningar till att han kan ha suttit i fängelse. Varken modern eller mormodern verkar särskilt glada över hans hemkomst och han är väldigt förtegen om sitt förflutna när sönerna frågar.

Pojkarna börjar alltså med motsatta förhållningssätt till fadern. Vanja tvivlar på faderns avsikter och identitet och under ett samtal med Andrej ställer han till och med frågan "hur vet jag att han är far?" Andrej däremot verkar endast känna lycka över att äntligen ha fått en fadersgestalt. Dessa förhållningssätt kommer att prövas och förändras under filmens gång.

Fadern verkar under all bisterhet försöka ta igen förlorad uppfostran. Under filmens gång lär han sönerna att handskas med olika slags problem. Fadern tvingar dem att lära sig att ta ansvar. Genom olika händelser under resans gång – bråket vid restaurangen, den stulna plånboken, bilen som fastnat och några fler, inser pojkarna en hel del om vad det kan innebära att lämna barndomen och närma sig vuxenvärlden. Dessa nyvunna lärdomar tvingas de slutligen använda sig av på olika vis innan filmen är slut.

Bron

Efter att Vanja högljutt demonstrerat hur missnöjd han är med att han aldrig hann fiska färdigt får fadern nog och slänger ut honom ur bilen. Denna händelse sker precis vid en bro över ett vattendrag. Det är symboliskt att det händer precis vid en bro då den ofta symboliserar övergången från ett existensplan till ett annat. Detta är också en av vändpunkterna i filmen. Vanja tvingas anta ett nytt förhållningssätt och inte klaga lika ofta som tidigare. Han övergår från ett tillstånd till ett annat

och det är som en slags övergångsrit på vägen mot att bli vuxen. När Vanja sitter och väntar på bron observerar han noga en lastbil i fjärran som är på väg att närma sig bron genom det platta landskapet. Vanja stannar dock aldrig bilen och ber om hjälp. Detta torde innebära att han någonstans ändå har en tro på att fadern ska komma tillbaka. Det börjar ösregna och detta kan man se som att Vanja måste lida för att han ifrågasatte fadern. Då är Vanjas lidande i regnet en slags botgöring. Det kan också representera en reningsprocess.



Vanja vid bron

Klockan - "Jag kunde ha älskat dig, om du varit annorlunda!"

I slutet av filmen vill pojkarna bege sig ut på en kort fisketur. Det är soligt och rofyllt vid stranden. De får faderns tillåtelse och han till och med ger Andrej sitt armbandsur för att han ska kunna ta ansvar för att hålla tiden. De lovar att vara tillbaka från turen efter en timme. De stannar till vid ett övergivet gammalt rostigt fartyg och fångar här en stor fisk. Trots Andrejs oro övertygar Vanja honom ändå att vänta med att åka tillbaka på några timmar till. Kanske är det här som Andrej börjar lyssna mer på brodern och ifrågasätta allt som fadern kräver. När bröderna slutligen kommer tillbaka till fadern tre timmar senare uppstår tumult eftersom fadern örfilar både Andrej och sedan även Vanja när han försöker ta på sig skulden. Detta är ännu en slags vändpunkt i filmen. Andrej förändras från och med denna händelse. Hans och Vanjas roller är i princip ombytta i allt som därefter sker. Det mest dramatiska händelseförloppet centreras kring stranden på ön. När Andrej blir förtvivlad och

arg slår han näven i den ljusa sanden. Kontrasten mellan det stillsamma idylliska landskapet, väderleken och de intensiva känslouttryckarna är påtaglig och verkningfull. När Vanja springer genom tallskogen, tätt följd av fadern och Andrej, illustrerar trädens stammar tydligt farten och desperationen när de hastigt växlar förbi.

3. Mellanspel

När trion ger sig ut på vägen ser vi kantlinjen i vägen som flimrar förbi. Detta illustrerar tydligt hur resan har tagit sin början och att de är på väg. Vid vissa kameratagningar är kameran placerad på motorhuvud riktad rakt framåt över vägen som snabbt rullar förbi. Väglinjerna kan samtidigt symbolisera hur tiden förflyter allteftersom resan fortlöper. Även om detta är en roadmovie ser vi endast ett fåtal scener som använder vägar som passerar eller rollkaraktärer som tittar ut genom fönster när landskapet korsas.



På väg

4. Säsongsåftningar

Filmen utspelar sig under sommaren. Pojkarna är lediga från skolan vilket kan förklara hur de kan vara iväg under flera dagar. Kanske sommaren symboliserar barndomen och övergången till att bli unga vuxna om man ska se året som en analogi till livscykeln. I mångt och mycket handlar filmen om de två brödernas plötsliga väg mot vuxen världen.

5. Typ av landskap

Följet rör sig från urban miljö mot vildmark och isolation. Förändringen i landskapet understryker hur bröderna blir mer och mer utlämnade åt fadern varefter resan fortskrider. Genom att sällskapet rör sig bort från staden, bebyggelsen och därmed också andra människor blir det också ett tydligare fokus på huvudkaraktärernas historia och dynamik och färre distraherande element runtomkring.

Vid ett tillfälle i mitten av filmen ser vi Vanja sitta och meta på en trädstam. Stammen lutar sig ut över vattnet och vi ser hur liten Vanja ter sig mot den stora sjön, omgiven av mörk barrskog. Denna bild illustrerar tydligt hur ensam och isolerad han känner sig i sitt förhållande till fadern, och delvis även brodern. Landskapet är förrädiskt vackert.



Vanja metar

Genomgående i filmen ser de flesta miljöerna ödsliga, slitna och övergivna ut. Övergivenhet verkar vara ett tema. Husfärgen flagnar, betongen är slitna; båt, stuga, hopp- och fyrtorn är slitna och ovårdade. Det är folktomt och kallt. Ödsligheten kan återspegla hur familjen blivit övergiven av fadern.

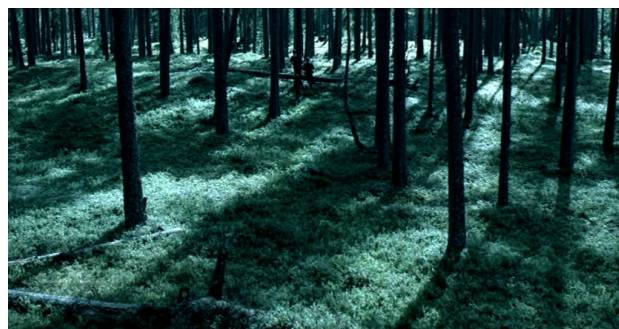
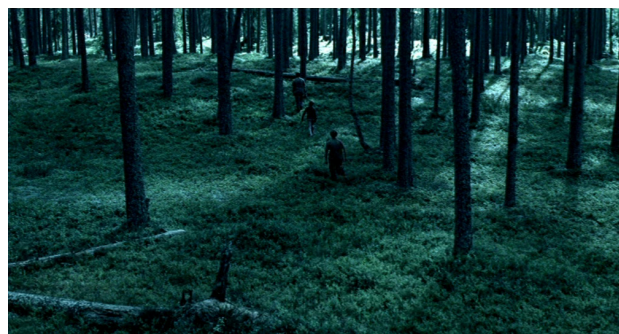
När trion befinner sig på ön är den karga terrängen överallt närvarande. Öns kärva vindpinade landskap understryker karaktärernas isolering och den blir omformad till en plats med innebörd.

Flera av händelserna i filmen utspelar sig nära vatten, antingen sjöar eller vattendrag. Stranden är enligt Le Héron en plats där ovanligt beteende

är accepterat. Vi kan även se att det är på stranden just många av de mest dramatiska dialogerna utspelar sig. Vid en bro över ett vattendrag inträffar en av filmens vändpunkter när Vanja blir lämnad ensam några timmar.

Många scener visar svajande gräs. Både vid kusten och inåt land på fälten de passerar med bilen. Gräset rör sig i vinden med rörelser som påminner om vågrörelserna som syns på vattenytan. Kanske är detta en parallell till temat vatten som verkar vara ett viktigt ledmotiv i filmen.

Landskapet i *Återkomsten* är ofta mäktigt, magiskt och snudd på övernaturligt. Vid en vandring på ön ser vi fadern och sönerna passera genom en tallskog med blåbärsbuskar som mjuk matta. Solens strimmor skiner igenom trädkronorna efter en stund och skapar en effektiv skuggverkan. Denna "pelarsal" sedd ur fågelperspektiv ger en andlig antydning och stämningen är sakral. Denna rörelse genom träd och grenverk kan också indikera karaktärernas inträngande in till ett djupare psykologiskt plan.



Skuggspel

6. Kamerateknik

Bildkompositionen är väldigt målerisk och nästan varje scen ser ut som en landskapsmålning. Filmens färgschema går huvudsakligen i blått, grönt, grått och andra kalla marina färger. Detta har man åstadkommit genom att dra ner färgmättningen och öka de blå-gröna färgerna så att de dominerar. Detta bildspråk bidrar till den suggestiva stämningen.

När pojkarna är i hopptornet i inledningen filmas de först underifrån från åskådarens vy och vi får en tydligare känsla av hur högt upp de är. När endast Vanja och brodern Andrej är kvar filmas de ovanifrån istället så vi ser det mörka vattnet samtidigt. Det bidrar till känslan av den svindlande höjden. Här har kameran växlat till att visa höjden från pojkarnas vy. Detta kan vara gjort för att understryka att just dessa två pojkar är huvudpersoner i berättelsen.

Särskilt vid scenerna vid hopp- och fyrtornen har det använts dramatiska kameravinklar vilket tydligt förstärker känslan av höjd. Vanja och fyrtornet är vid ett tillfälle filmade i en sådan vinkel att de ser precis lika höga ut. I tagningen innan har Vanja precis sett en död mås liggandes i sanden. Detta är ett sätt att antyda (faderns) kommande död vid tornet. Att Vanja ser ut att vara lika lång som tornet kan symbolisera att han och tornet snart är mer "jämspelta" eftersom höjdskräcken kommer att övervinnas.



Vanja och fyrtornet

I slutet av scenen när Vanja blivit lämnad vid bron och till slut blir hämtad igen har det börjat åska och ösregna. När vi ser Vanja stiga in i bilen igen är kameran placerad vid marken för att förstärka regnets smattrande mot asfalten. Denna kameravinkel visar också på maktperspektivet och hur Vanja och fadern kämpar om makten.

Handkamera används vid några tillfällen för att skapa en mer intensiv känsla. Den används vid pojkarnas bråk i början, vid bilen när den fastnat i leran, och vid scenen på stranden när fadern örfilar sönerna.

7. Rörelsesätt

I *Återkomsten* reser de först med bil. Delvis är detta av naturliga skäl det enda logiska valet eftersom huvudrollerna är tre till antalet. Dessutom är två av dem barn vilket innebär att de bara kan vara passagerare och passiva medan fadern styr. Vanja sitter under hela färden i baksätet av bilen. Detta kan representera hans attityd mot fadern som är mer tveksam och ifrågasättande. Han verkar hela tiden studera fadern på lite avstånd.



"Ro själv!"

Under filmens andra halva är det båten som är det främsta färdmedlet. Vid två tillfällen i filmen går transportmedlet sönder. På vägen till ön havererar båtens utombordsmotor. Fadern tvingar då sönerna att ro resten av vägen. Han kommenderar: "Ro på mitt kommando!" Vanja utropar då ifrågasättande "Ro själv! Du är ju starkare." Denna scen lyfter fram hur fadern ständigt tvingar dem att ta ansvar och

att växa upp. Andra gången det blir problem med transportmedlet är när pojkarna är på väg tillbaka till fastlandet. Här råkar de köra på en sten i full fart och motorn går även här sönder. Dessutom skrapas båtens skrov så att det går håll. Denna händelse understryker att pojkarna fortfarande befinner sig i chocktillstånd och därför är oaktsamma i sin körning.

8. Återkommande element i landskapet

Ett återkommande element i filmen är **vatten**. Vi ser det i alla möjliga slags varianter. Det allra första vi ser i filmen är en böljande vattenyta. Därefter återkommer vatten som tema då de badar, fiskar och åker båt på stora sjöar. Det regnar dessutom vid flertalet tillfällen i filmen. Vi ser till och med vatten i Vanjas gråt.

Vatten är en tydlig symbol för rening och botgöring. Förutom detta kan det även vara olycksbådande och ett hot. Man kan se det som en anspelning på resan till dödsriket. Scenen när pojkarna av fadern tvingas ro båten mot ön påminner om den, i myten, underjordiska floden Styx som ligger som en gränslinje mellan livets och dödens riken. Här förde färjkarlen över de döda i sin båt. Där fadern sitter med huvan uppe i diset påminner han på något vis om denna karaktär. Dimbankar kan antyda mysterierna i hjärnans djupa skrymslen.

Vid upprepade tillfällen i filmen befinner sig huvudkaraktärerna i händerna på vädrets makter. Åska och regn används som förstärkande dramatisk effekt vid flertalet tillfällen. När pojkarna ligger i tältet och Vanja tvivlar på faderns identitet och intentioner börjar åskan mullra utanför och snart faller regnet. Även när Vanja tvingas vänta vid bron börjar det ösregna. Likaså när pojkarna måste ro till ön den sista biten efter att motorn slutat fungera.

Ett annat återkommande element är **fisken**. Hela resan ska egentligen vara en fiskeresor och pojkarna fiskar vid flertalet tillfällen. Fadern, däremot, vill varken fiska eller ens äta fisken. Vi ser vid ett par tillfällen närbilder på fiskar som kippar efter

andan. Bland annat en gång då vi ser två fiskar i en genomskinlig plastpåse. I scenen strax därefter ser vi bröderna i sitt tält livligt diskutera huruvida fadern är den han utger sig att vara. Fiskarna i påsen anspelar sannolikt på pojkarnas utsatthet.

Fisken är även ett kristet motiv. Ordet ICHTHYS är en akronym sedan kristendomens ursprung. Den var beteckning för det tidigare grekiska ordet ichthys för fisk. Detta ord fungerade som kodord för Kristus under förföljelsen av de kristna i Romarriket⁵. Då faderns återkomst verkar anspela på en kristusgestalt kan detta förklara varför fisken är ett återkommande motiv.

9. Ljudlandskap

Filmens inre rytm fångas skickligt av kompositören, Andrej Dergachev. Musiken är suggestiv och subtil. Den är vacker men stundtals både skrämmande och obehaglig. Ofta är det inte direkta melodier utan ljudbilder bestående av förvrängda, vibrerande basljud som låter som om de kommer från vattnets djup. Musiken och ljuden används endast vid de allra mest dramatiska scenerna för att ytterligare förstärka olika känslolägen. Annars är det en film med mycket tystnad. Kanske är det också de musiklösa, avskalade scenerna som är de allra mest dramatiska. Tystnaden får åskådaren att själv fantisera ihop ett imaginärt ljudspår som kan bli mer effektivt än några andra toner.

⁵ Kristusmonogram bildat av begynnelsebokstäverna i Iésous Christos Theou (H)vios Soter (grek. 'Jesus Kristus, Guds Son, Frälsare'). Det uppträder i tidigkristna inskrifter, ibland i formen av en stiliserad bild av en fisk (grek. ichtys), bl a i Roms katakomber. (NE)

THE STRAIGHT STORY

”... I wanna finish this one my own way.”



1. Öppnings- och slutscener

Det första vi möter är syrsornas svirrande sång samtidigt som en klar nattlig stjärnhimmel långsamt zoomas in. Det är som att vi sakta färdas genom rymden. Syrsornas melodi ökar i volym för att stillsamt övergå i Angelo Badalamentis själfulla och suggestiva musik. Den första övergången sker genom övertoning till svepande flygbilder där vi får se raka, ordnade rader av uppodlad åkermark. Vi ser en skördetröska som ryker av spannmålet den skördar. Därefter sker en ny övertoning och nu flyger vi över den lilla staden Laurens, Iowa där berättelsen ska ta sin början. Vi får namnet på staden direkt genom att det går att utläsa i stora bokstäver på vattentornet som sticker upp ur den i övrigt låga bebyggelsen. Precis när vattentornet med namnet Laurens är placerat i mitten av bilden tonas tagningen över till en gatuvy över affärsstråket i det lilla samhället med samma namn. Skördetröskan passerar stråket. Det är folktomt och lite ödsligt. Endast några lösdrivande hundar har tagit gaturummet i anspråk.



Laurens

Efter dessa inledningsvis svepande drömlika montage i slow-motion dimper vi, efter ännu en övertoning, slutligen ner i en villaträdgård. Kameran betraktar trädgården lite ovanifrån och vi ser en korpulent dam, Dorothy, som ligger i en solstol. Hon hälsar på en kvinna, Rose, som går ut från grannhuset. Här slutar musiken.

Kameran glider sävligt nedåt mot Dorothy som nu lämnar solstolen och försvinner ur bild. Kameranivån har nått ögonhöjd och söker sig mot ett fönster. Plötsligt hör vi en duns och vi förstår att någon innanför detta fönster har fallit. Efter att vi sett att Dorothy återvänt till sin solstol ovetande om vad som inträffat i grannhuset, blir bilden svart. Här har en uttoning använts, det vill säga en övertoning från bild till svart. Denna teknik används ofta för att markera att tid har förflutit och det bidrar ytterligare till det lugna tempot.

Nästa scen vi ser är Alvins kamrater som är vid baren och undrar varför han inte dykt upp. En av kamraterna, Bud, går hem till Alvin där han till slut finner honom liggandes på golvet, hjälplös. Alvin vägrar att åka till sjukhuset men accepterar till sist motvilligt, huvudsakligen för att lugna dottern, att åka med Bud och Rose till vårdcentralen.

The Straight Story stämmer överens med Le Hérons andra strategi för hur man introducerar berättelsen genom landskapet – landskapet styr mänskliga förhållanden. Landskapet visas först och följs därefter av kameratagningar av människor. Vid första anblicken kan dock *The Straight Story* istället verka överensstämma med den första strategin. Filmens inledning skiljer sig dock märkbart jämfört med den första strategin där landskapsprocesser och –krafter inte är väsentliga för hur berättelsen utvecklas. I inledningen får vi visserligen se glidande kameratagningar över landskap, tonsatt med drömsk musik. Det är dock scener som alla är betydelsefulla för filmens kommande handling. Den inledande stjärnhimlen är samma utblick Alvin ständigt har under sin färd mot Wisconsin. Trots att han erbjuds husrum ett antal gånger tackar han alltid nej och sover under bar himmel istället. Han kan inte förlåta sig själv för de misstag

han gjort i livet och tillåter sig därför inte denna bekvämlighet. Alla de inledande sekvenserna är gjorda i svepande rörelse. Det är en antydning om det som sedan präglar filmens hela handling, nämligen Alvins resa och rörelse genom denna roadmovie. Skördetrösken som arbetar på åkern visar att det är höst. Detta är också en analogi till att Alvin befinner sig på livets höst. Man kan dessutom tänka sig att ordspråket "som man sår får man skörda" ur Galaterbrevet i Bibeln⁶ funnits i Lynchs tankar. Alvin har gjort många misstag i sitt liv och eftersom man bara kan skörda det man tidigare sått behöver Alvin göra gott. Hans färd kan ses som en slags botgöring och det är detta som sannolikt antyds i filmens början.

Filmens slutscener binder samman och återkopplar till öppningsscenen. När Alvin kör den sista bävande sträckan på sin gräsklippare, smalnar vägen av och Alvin omfamnas av landskapet alltmer. Solens strålar strilar genom de höstfärgade trädkronorna och bländar Alvin/åskådaren. Detta starka vita ljus kan vara en antydning om annalkande död och livet efter detta. Kort därefter ger gräsklipparmotorn upp och "dör". Alvin sitter kvar i sitsen och väntar tills en förbipasserande äldre man i traktor kommer. Mannen ber Alvin att försöka starta om motorn igen och den puttrar igång. Är hela denna sekvens kanske en analogi till döden? Har Alvin faktiskt lämnat jordelivet nu och är allt som utspelar sig här efter en slags "drömsekvens"? Är mannen på traktorn färjkarlen som hjälper Alvin vidare?

När Alvin slutligen är framme vid Lyles hus, förefaller det nästan som att det fallfärdiga huset är på väg att uppslukas av det omgivande landskapet. Huset går i samma färgskala av röda och bruna hösttoner som träden som ramar in platsen. Huset är precis som de båda bröderna skört och "sjukt". Här kan man möjligtvis se en antydning till versen "Av jord är du kommen. Jord skall du åter varda." ('*dust to dust*') som ofta är en del av den kristna begravningsritualen. Bröderna ska inom en inte alltför avlägsen framtid själva föras åter till jorden. Här symboliserar landskapet själva urkraften vi alla ska återvända till.



Skördetider

Alvin ropar efter Lyle tre gånger och när han slutligen får ett svar drar han en lättnadens suck över att brodern fortfarande är i livet. Lyle kommer ut med gåstol (ett hjälpmedel Alvin själv vägrat tidigare) och slitna, smutsiga kläder. De båda bräckliga bröderna sätter sig ner och utbyter ömsint sårbara blickar under tystnad. När Lyle ser vilket färdmedel Alvin kommit dit med förstår han vilken beslutsamhet och kraftansträngning det krävts. Lyle blir rörd till stillsam gråt och Alvin likaså. De börjar blicka uppåt och kameran följer långsamt med dit deras blickar vänder sig. Genom en övertoning är vi tillbaka till en stjärnhimmel samtidigt som musiken tar vid. Åskådaren rör sig återigen genom rymden/himlen, identiskt med inledningsscenen. Eftertexterna rullar fram över samma stjärnhimmel. Vi hör syrsorna igen halvvägs in i eftertexterna, mellan två musikstycken.

Filmens öppnings- och slutscen är densamma - bilder av en mörk stjärnhimmel. Himlen och känslan av oändlig rymd dominerar. Detta är en effektiv metod för att avsluta en berättelse då repetitionen förtydligar dessa moments betydelse för hela filmen. Stjärnhimlen kan symbolisera stillhet, frid och att ha fått sinnesro, vilket Alvin söker under sin färd. Samtidigt kan det, som Kreider (2000, *Film Quarterly*) föreslår, lika gärna antyda en enorm tomhet och likgiltighet – ett ovisst slut. Vi får aldrig se om brodern förlåter Alvin. Liksom i de flesta roadmovies är det resan i sig som är tillräcklig.

⁶ Galaterbrevet 6:7.

2. Avgörande scener

Till en början kan filmen verka helt utan det mörker som annars är vanligt i Lynchs filmer. Det finns dock vid närmare anblick några scener som antyder att Alvin kanske inte berättar hela sanningen, "the straight story", i sina anekdoter från sitt liv. Kreider (2000) föreslår att Alvins sanning är att det är han som är orsaken till att Rose förlorat vårdnaden om sina barn. Detta eftersom Alvin på grund av alkohol och/eller ouppmärksamhet indirekt är anledningen till att ett av barnen blivit allvarligt brännskadat i en eldsvåda. Resan Alvin gör är en slags pilgrimsresa för försoning och gottgörelse. Det är inte främst den yttre fysiska resan som är betydelsefull i filmen utan det är resan i Alvins undermedvetna. Denna underliggande berättelse visas främst genom starka, suggestiva visuella metaforer. De olika mötena Alvin har med folk längs vägen kan verka slumpartade men de är alla ledtrådar till vad som verkligen är Alvins sanna historia (straight story).

Här beskriver jag några av de viktigaste scenerna i filmen, de som för handlingen framåt och gör att vi bättre kan förstå berättelsen.

Sticks in a bundle

Detta är en återhållen men intensivt känsloladdad scen. Alvin träffar en ung gravid tonårsflicka på rymmen. Precis som vid många andra scener sker samtalet vid lägereldens sprakande gnistor. Lägerelden har historiskt varit en typisk plats för berättande och *The Straight Story* knyter tydligt an till denna tradition. Alvin och flickan sitter vid lägerelden nära väggkanten men ändå en bit ifrån bebyggelse och i ett flackt jordbrukslandskap. De är alltså relativt isolerade från omvärlden. Alvin berättar om sin dotter Rose och hennes barn och hur "One night, somebody else was watchin' the kids and there was a fire". Kameran fokuserar då på lägereldens flammor och bilden övertonas långsamt till bilder på det tomma hemmet i Laurens och slutligen på en tårfylld Rose. Alvin beskriver en anekdot med innebörden att familjen är det viktigaste vi har, "tillsammans är vi starkare"

("sticks in a bundle"). Vi hör elden och syrsorna i bakgrunden av berättandet. Efter detta möte förefaller det som att flickan beger sig hem igen.

Hysterisk bilist

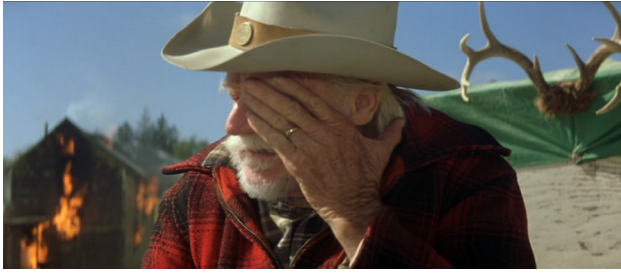
Här möter Alvin en kvinna, nästan på gränsen till ett sammanbrott, som inte kan förstå varför hon kört ihjäl så många rådjur. Det omgivande landskapet är ödsligt och vi hör hur vinden susar genom det höga gräset. Precis som Alvin berättar inte heller denna kvinna hela sanningen, "the straight story". Det är dock inte endast oturen som åstadkommit all olycka. Precis innan har hon kört om Alvin i alldeles för hög fart. Denna scen representerar ansvarslöshet och oförmågan att ta ansvar för konsekvenserna av ens eget handlande. Landskapet är en förutsättning för det som händer, det vill säga det inbjuder till fortkörning. Det betyder dock inte att man är tvungen till att köra fort. Man ska motstå frestelsen att låta omgivningen styra.



Att ta sitt ansvar

Förlorad kontroll

Vid en kraftigare nedförsbacke förlorar Alvin kontrollen över gräsklipparen. Alvin bromsar desperat men inget händer. Samtidigt pågår en brandövning vid ett övergivet hus i slutet av backen. Några medelålders personer sitter och tittar på. Kameran växlar mellan Alvins förskräckta ansikte och huset som står i full brand. Vi hör ljudet av en skenande motor och ljudet av branden. Alvin flämtar, är andfådd och uppskakad. Detta skulle kunna vara att Alvin får minnesbilder från branden då Roses barn blev skadade.



Alvin och branden

Baren

I en bar där även en krigsveteran från andra världskriget sitter, berättar Alvin om ett eget smärtfyllt minne från kriget. Alvin hade som krypskytt av misstag skjutit ihjäl en av de egna – "a little fella". Det är smärtfyllda minnen och hjärtgripande. Denna scen antyder att det var detta som var den utlösande faktorn till Alvins problem med alkoholen.

Samtal vid kyrkogård

Den sista natten på resan slår Alvin läger invid en gammal kyrkogård. Kyrkoherden kommer ut till lägerelden och erbjuder Alvin mat men Alvin avböjer. Det visar sig att prästen träffat Lyle på sjukhuset men då hade Lyle aldrig nämnt något om en broder. Alvin säger:

"Well, neither one of us has had a brother for quite some time".

Det är blåsigt och kallt och vi ser skuggverkan av löven. Man hör under hela deras samtal hur brasan sprakar och blåsten susar. Alvin förklarar hur nära de två bröderna var under uppväxten:

"We'd talk about the stars and whether there might be somebody else like us out in space, places we wanted to go and... it made our trials seem smaller."

Alvin förklarar vidare när prästen undrar varför bröderna är ovänner:

"Well, whatever it was that made me and Lyle so mad... don't matter any more. I wanna make peace. I wanna sit with him, look up at the stars like we used to do so long ago."

Efter denna scen blir det en uttoning från bild till svart. Landskapet i denna scen innefattar både en kyrka och kyrkogård. Detta kan ses som en påminnelse om att Alvins och Lyles bråk är en

urgammel historia. Här får vi höra att alkoholen var en katalysator till deras bråk, precis som Alvin själv påpekar:

"Story as old as the Bible. Cain and Abel⁷. Anger Vanity. You mix that together with liquour, and... you've got two brothers who haven't spoken in ten years."

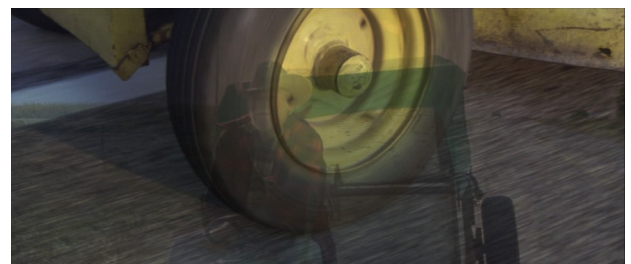
Det udda valet att slå läger vid en begravningsplats kan bero på att Alvin har en inre dragning till svar eller förlåtelse från religionen. Alvin dras, kanske undermedvetet, till någon slags religiös försoning men ändå avböjer han hjälp från en av kyrkans representanter. Detta är möjligtvis för att han vill nå försoning först innan han tillåter sig att ta emot hjälp utifrån.

3. Mellanspel

Mellanspelen i *The Straight Story* utspelar sig till största delen av att vi ser Alvin köra igenom det guldgula jordbrukslandskapet på sin åkgräsklippare. Dessa sekvenser är ofta filmade ur fågelperspektiv med mjuk, följsam kameraföring som liksom sveper över landskapet som en mjuk vind smeker grödorna på sensommaren och hösten. Denna kameraföring understryker Alvins isolering och litenhet i det stora landskapet. Det är kanske också något slags hyllning till hans envishet och mod – det visar hur han envisas att ta sig fram på det här långsamma viset trots avstånden och ensamheten.

Sekvenserna avbyts med långsamma övertoningar som ytterligare förstärker den makliga takten.

⁷ 1 Mosebok 4. Kain och Abel är i Bibels skapelseberättelse söner till Eva och Adam. Kain begår mänsklighetens första mord då han dödar sin bror Abel eftersom Gud föredrog broderns offergåva. Gud förbannar Kain som därefter flyr till landet Nod.



Den makliga takten

Till och med färdstrecken på vägen rullar förbi långsamt. Väglinjerna filmas flertalet gånger. Vid ett tillfälle ser vi ur fågelperspektiv hur Alvin kör längs med vägen. Kameran växlar därefter upp mot himlen en kort stund för att sedan riktas neråt igen bara för att visa att Alvin knappt hunnit några meter längre.

Ett annat grepp som används för att illustrera färdens gång är att man filmat tagningar av gräsclipparhjulen som långsamt snurrar runt.

4. Säsongskiftningar

Denna film utspelar sig under några veckor på hösten. Denna årstid är inom konsten ofta tätt förknippad med något som är på avtagande eller döende. Valet av årstid säger något om vad filmen illustrerar och allegoriserar. Filmens färgskala går i varma toner, liksom höstens färgprakt. Sädesfälten går i gyllengult, trädens kronor i alla nyanser mellan bärnstensgult, vinrött och brun ockra.

Det finns flera små scener som ytterligare framhäver höstens betydelse för filmens berättelse. Inne i baren står tv:n på. Nyheterna med vädret visas. Över skärmen kan den uppmärksamme läsa rubriken "Major October Storms". Detta kan ses som ett sätt att förstärka känslan av att det snart kommer någon form av betydelsefull tid, händelse eller uppgörelse.

En annan observation som är relevant för detta avsnitt är att allteftersom hösten fortskrider och Alvin kommer längre på sin resa så åldras de övriga karaktärerna i filmen parallellt. Detta förstärker ytterligare känslan av att gå mot åldrande och höst.

5. Typ av landskap

Mellanvästerns landskap, och därför även det dominerande landskapet i *The Straight Story*, är det brukade landskapet. Mellanvästern har också bland de bördigaste jordbruksmarkerna i världen och kallas ibland USA:s kornbod. Ursprungligen täcktes stora delar av området av tallgrass-prärier. Det finns

idag endast fragment kvar av detta ekosystem. Det är i stort ett landskap berövat på invånare. När människor visas i landskapet framstår de därför som små mot de dominerande stora kullarna och de är i händerna på elementen. Folktomheten och känslan av enslighet är delvis ett resultat av hur jordbruket bedrivs i Mellanvästern. Människan brukar den rika jorden men i sin strävan på effektivitet har landskapet utarmats och blivit monotont och istället för variation har monokulturer vuxit fram. Detta sätt att bruka marken har ökat avstånd och isolering människor emellan. Det är alltså människan som har skapat det här landskapet och nu måste leva med konsekvenserna precis som Alvin och hans bror har skapat avståndet mellan sig och måste leva med konsekvenserna. Det folktomma och ödsliga landskapet skulle kunna symbolisera och återspegla det stora faktiska och själsliga avståndet mellan Alvin och hans bror och även mellan andra människor i filmen. Den topografiska variationen är inte så stor och även om landskapet visserligen är böljande, förutom något undantag, är det alltid terräng som en gammal åkgräsclippare mäktar med.



Mellanvästerns jordbrukslandskap

6. Kamerateknik

Genom filmen får vi se många montage av resesekvenser när Alvin färdas mellan sina olika stopp. Här ser vi många exempel på övertoning, intoning och uttoning. Dessa mjuka övergångar illustrerar tydligt den långsamma takten med vilken Alvin rör sig igenom landskapet.

Hela filmen går i varma guldgula toner som ger en lugn och mjuk känsla rent visuellt. Detta färgschema samspelar också väl med årstiden då

filmen utspelas – hösten.

Vid dramatiska och särskilt betydelsefulla scener ser vi inzoomningar på Alvins ansikte. Detta sker till exempel när Alvin hör krocken mellan den överspända bilisten och rådjuret.

När Alvin förlorar kontrollen över gräsklipparen vid nedförsbacken filmas allt skakigt och detta förstärker den oroliga känslan. Väglinjerna bara flimrar förbi och illustrerar effektivt den okontrollerbara farten och paniken.

Helt svarta bilder som övergångar inträffar efter de särskilt betydelsefulla scenerna. Detta bidrar till att man hinner smälta det man fått se och att man lättare kan gå vidare till det som ska hända härnäst.

7. Rörelsesätt

Alvin gör sin resa på en gammal John Deere-åkräsklippare. Det är ett unikt transportmedel och även om det är motordrivet är det ett mycket långsamgående fordon. Den högsta möjliga hastigheten är ungefär 8 km/h. Den gamla maskinen är seg men sårbar, precis som den gamle mannen Alvin. Denna färd sker alltså i ett mer "mänskligt" tempo. Alvin hinner noggrant begrunda allt i sin omgivning, och underförstått därmed även sitt liv. Hastigheten i denna film kan också förstås som en analogi till Alvins ålder – var han befinner sig i livet. En äldre människa har ett annat rörelsemönster och förflyttar sig dessutom långsammare än de flesta yngre. Därför är åkräsklipparen ett särskilt passande typ av fordon för denne äldre, sävlige man. Andra val av fordon kunde varit cykel eller kanske en flakmoped men



Det mänskliga tempot

för den ena krävs mer fysisk ork och gräsklipparen blir på något sätt mer talande för Alvin och hans identitet som boende i Mellanvästerns jordbrukslandskap.

I denna film går färdmedlet sönder vid tre tillfällen. Den första gräsklipparen Alvin ger sig iväg på få motorstopp redan efter några kilometer. Därefter skjuter Alvin den med sitt gevär så att den brinner upp. John Deere-gräsklipparen som blir den som slutligen tar honom hela vägen fram går sönder vid två tillfällen. Dels i den kraftiga nedförsbacken när Alvin förlorar all kontroll, dels under den alla sista sträckan då motorn lägger av och åkräsklipparen bara rullar fram den sista snutten till Lyles tomt.

Alvin Straight var Richard Farnsworths sista skådespelarroll och han spelade in filmen i starka smärtor från sin obotliga cancer. Detta är ytterligare en dimension som förklarar varför Alvins karaktär och personlighet blir så hjärtskärande djupsinnig och smärtefull.

8. Återkommande element i landskapet

Ett återkommande element i *The Straight Story* är **eld**. Elden kan betecknas som ett slags tillfälligt inslag i landskapet. Detta är en utpräglad symbol för botgöring samtidigt som det påminner om det mörka förflutna (eldsvådan?). Likt en Fågel Fenix kan resan genom elden leda till en ny start, fri från det förflutna. Elden återkommer bland annat i följande scener: Alvin skjuter den första gräsklipparen som då börjar brinna, bålet vid cyklisternas läger, krigsveteranen berättar hur hans vänner blev ihjälbrända av en brandbomb, alla lägereldar som Alvin gör upp varje kväll under sin resa och så det faktum att Alvin röker hela filmen igenom, trots läkarens varning.

Ett annat element man kan föra in under denna rubrik är **vädrets makter** i form av regn och åska. Åskan kan symbolisera plötsliga och livsavgörande förändringar. Precis innan Alvin och Rose får samtalet med nyheten om Lyle har ett åskoväder börjat. När Alvin hör Rose tala i telefon ser man

snart att han förstår vad som hänt. Samtidigt ser vi skuggan av regnet som rinner på fönsterrutan avtecknas på Alvins ansikte. Det är som att regnet får symbolisera de tårar Alvin inte själv får fram.



Skuggtårar

Rådjur är också ett återkommande symboliskt element i handlingen. Allt ifrån rådjuren som blir påkörda av den hysteriska kvinnan, till hornen Alvin har på sin vagn, till själva gräsklipparens logotyp (John Deere) som är en råbock. Alvin tillagar dessutom rådjurskött på lägerelden samtidigt som rådjursfigurer (tillverkade av människor för jakt) verkar vaka över honom i skuggorna i bakgrunden. Dessa rådjur kan symbolisera oskyldiga varelser som blir skadade eller dödade på grund av andras vårdslöshet. De fungerar som en påminnelse om Alvins dåliga samvete.

9. Ljudlandskap

Denna lågmälda film fylld med subtila sinnesuttryck har ett ljudspår som följer filmens långsamma tempo. Musiken är skriven av Angelo Badalamenti, som länge haft ett nära samarbete med David Lynch. Ljudspåret är suggestivt, följsamt och stämningsmättat. Mellan scenerna med dialog visas ofta montage av Alvins färd på åkgräsklipparen, tonsatta med Badalamentis musik.

Redan i allra första början av filmen hör vi ljudet av syrsor. Dessa kan sägas representera natten och den stjärnhimmel som Alvin så gärna återigen vill dela med sin bror.

I början av färden, när vi ser på vägskylden att

Alvin närmar sig "The Grotto" (eg. Grotto of the Redemption i West Bend, Iowa), kör plötsligt en långtradare förbi i rykande hastighet. Den tutar intensivt. Alvins hatt flyger av och han tvingas stanna. Efter detta startar inte motorn igen utan han tvingas ta sig hem igen för att hitta nya lösningar. Här representerar tutandet kanske en förvarning om kommande faror och strapatser, att denna resa inte kommer att vara någon nöjesupplevelse för Alvin.

Mot slutet av filmen korsar Alvin Mississippifloden på en bro. Alvin verkar förväntansfull och imponerad över brokonstruktionen och hälsar muntert på några barn som sitter i en passerande bil. När han nästan är över bron tjuver ett båthorn och detta verkar bli en slags påminnelse om verklighetens mödor för Alvin ser genast istället bekymrad och fundersam ut. Broar har ofta en stark symbolisk laddning och de symboliserar ofta en slags förbindelselänk mellan olika verkligheter, mellan himlen och jorden eller någon annan symbolisk övergång. Det kan symbolisera övergången från döden till odödligheten – Alvin och brodern är på ålderns höst. Bron kan dock även stå för vägen till upplysning, till seger över döden (Cooper 1989, s 22). Tutandet är en påminnelse om vad hans verkliga mål med färden är, att han snart är framme och skall förbereda sig inför mötet med brodern. Det kan även vara ett tecken på att ålderdom, sjukdom och död i slutändan är oundvikliga.

Vid alla färdscener/mellanspel hör vi samma musiklinga, förutom på den allra sista sträckan mot Lyles bostad. Här är musiken mer vemodig och ödesmättad. Det får illustrera hur viktigt det är för Alvin att ha nått fram till slut.

4. AVSLUTANDE DISKUSSION

LANDSKAPET SOM KÄNSLOFÖRMEDLARE

Det finns vissa symbolmässiga moment inom film som man ofta använder sig av för att framkalla en effekt och reaktion. Ett vanligt exempel är åskknallar som är dramatiska, direkta och nästan schablonmässiga. I denna uppsats har jag tittat på hur dessa återkommande element i landskapet kan påverka filmens berättelse men framför allt har jag försökt undersöka det mer finstiltade och subtila i landskapet; det som inte är fullt så uppenbart. Med utgångspunkt i två roadmovies har jag undersökt landskapets roll i film och om det finns någon korrelation mellan rörelsen genom landskapet och progressionen i huvudrollens karaktär. Roadmoviegenren frodades i kölvattnet av andra världskriget och den kraftiga tillväxten av den amerikanska bilindustrin. Eftersom genren innebär ett resande genom olika landskap så är även det naturliga landskapet ofta en integrerad del av berättelsen på ett mer utpräglat sätt än i filmer i andra genrer.

LANDSKAPSBILDEN

Landskap som begrepp är komplext och föränderligt och alla människor besitter ett slags inre referenslandskap. Utöver detta tillkommer det skillnader i hur vi uppfattar landskapsideal. I *Återkomsten* är det nästan som att vissa scener är som infogade landskapsmålningar likt en stillbild tagen ur ett verk av någon klassisk konstnär. Man kan spåra landskapsskildringen inom konsten så långt tillbaka som till medeltidens måleri för att tydliggöra och medvetandegöra den visuella allegorin som sedermera skulle komma att ses i filmer. Landskapsallegorin i film speglar sin tid, kultur och dess strömningar. Litteratur och måleri lade alltså grunden till att vi slutade se landskapet som endast en stödjande funktion i bakgrunden.

Filmanalysen har utförts utifrån ett visst antal förutbestämda punkter. Dessa frågor har jag sedan ställt till de båda filmerna för att analysera

landskapets betydelse i film. Jag har bland annat identifierat ett antal scener som jag anser vara centrala i filmens handling och med utgångspunkt från dessa har jag analyserat hur landskapet påverkar handlingen.

I de två filmerna jag studerat finner jag att landskapet tydligt kan inverka på handlingen och/eller fungera som en yttre manifestation av huvudkaraktärernas inre mentala kamp. Beroende på hur många lager man som åskådare väljer att lyfta på finns det en möjlighet att uppleva filmen på en helt annan nivå än den som först förefaller presenteras.

I *Återkomsten* börjar resan i en trygg, civiliserad zon, men trion reser djupare in i utforskad vildmark. Detta efterliknar huvudpersonernas personliga resa mot kärnan av sitt eget psyke och de tvingas konfronteras med svåra sanningar. Det karga och ödsliga landskapet i filmen tjänar till att autentisera den här filmens berättelse om familjeförhållanden, övergivenhet och om att växa upp. I *The Straight Story* följer vi Alvin på hans färd på sin åkgräsklippare genom Mellanvästern. Samtidigt som denna fysiska färd äger rum pågår hans eget introspektiva sökande efter sanningen om sin existens. Användningen av det agrara Mellanvästern-landskapet understryker och symboliserar det stora faktiska och själsliga avståndet mellan Alvin och hans bror, ett landskap och ett själsligt avstånd båda skapade av människor.

Hur öppnings- och slutscener är gjorda bestäms till stor del av hur relationen mellan människa och landskap utforskas i berättelsen. I båda filmerna är det landskapet vi ser allra först, innan människorna presenteras. Detta antyder att landskapet kan ha en betydande roll i resten av filmen. I *Återkomsten* är landskapet högst närvarande i nästan alla de avgörande scenerna jag identifierat. Framför allt gäller det scener vid vattnet. I *The Straight Story* är det inte riktigt lika tydligt uttalat men likväl är

landskapet, på en allegorisk nivå, nästan ständigt närvarande. Alvin befinner sig dessutom utomhus till största delen av filmen eftersom han på grund av sin vilja till botgörelse vägrar att ta emot husrum.

Det finns flera paralleller mellan filmerna. I båda filmerna är dialogen knapp och ofta får tystnaden tala istället. Därför blir landskapet särskilt framträdande i sin roll. Filmerna utspelar sig dessutom i landskap där det nästan verkar råda brist på människor. Förutom huvudkaraktärerna är landskapet den största rollkaraktären. Kolosserna Ryssland och USA kan båda erbjuda öppna, vidsträckta vidder och spektakulära landskap. Det horisontella dominerar ofta. Det upplevs inte lika ofta som "trångt" som i Europa eller andra tätbefolkade delar av världen. Denna skala passar bil och andra motorfordon och här finns gott om ödsliga och avfolkade bygder. Dessa avstånd tillsammans med tomhet, ödslighet och ibland mystisk natur bidrar till hur vi som åskådare känner med karaktärerna i deras ensamhet och isolation och det mentala avståndet vi skapat människor emellan.

Rollkaraktärerna kan så småningom även behöva kämpa mot landskapet självt. Landskapets makter såsom svår terräng, väder och liknande innebär att den inre konflikten manifesterar sig även i det yttre. Det finns exempel på detta i båda filmerna i denna studie. I *Återkomsten* inträffar händelser då bilen fastnar i leran och regnoväder ställer till besvär vid flera tillfällen. I *The Straight Story* får Alvin problem med åkgräsklipparen när motorn inte klarar av det kuperade landskapet och precis som i *Återkomsten* ser vi vid flertalet tillfällen att regnskurar sätter käppar i hjulet för det som varit planerat. Just användandet av åskknallar och regn återfinns i båda filmerna så trots att regissörerna är nyskapande filmmakare verkar det alltså finnas symbolmässiga konventioner som alltjämt gäller.

I *Återkomsten* präglas hela filmen av en slags överhängande känsla av undergång. Genom valet av ett suggestivt avskalat ljudlandskap och en mättad färgskala har man fått fram den

melankoliska stämningen. *The Straight Story* berättar om motvilja, envishet, förnekelse och gottgörelse. Här har musiken en mer traditionell inramning där den främst förstärker de olika montagen när Alvin färdas genom Mellanvästerns böljande jordbrukslandskap. Musikens långsamma tempo samspekar tydligt med filmens tempo. Genom olika tekniska metoder kan man förstärka och förändra uttrycket i en film. I roadmovies är låga kameravinklar av snurrande hjul och bilder av backspeglar vanliga. Vägens mittlinje som flimrar förbi dyker upp i båda filmerna och är ett sätt att visa hur en sträcka avverkas och att tid förflyter.

SPEGLINGAR

Filmiska landskap är mångskiktade. De kan både förstärka, understryka, symbolisera och uttrycka det outtryckliga. Det kan även vara ett komplement till det som utspelas rollfigurerna emellan. Huvudkaraktärens sociala landskap speglas ofta i landskapet och precis som människor präglar landskapet präglar landskapet människan i en slags växelverkan i filmerna.

Det har varit ytterst spännande att upptäcka en relativt outforskad dimension av filmkonsten och att få undersöka landskapets betydelse bortom mellanakt, paus och bakgrundskuliss. Min utgångspunkt har varit att inbjuda och inspirera till ett nytt sätt att se på filmlandskap och möjliggöra ett annorlunda sätt att läsa av det. Vi skulle med fördel i framtiden kunna ge mer uppmärksamhet till landskapet i film och lyfta fram dessa platser om de bidrar till berättelsen på ett sätt som betraktaren annars har en tendens att förbise. Med bättre kunskaper och därmed förståelse om landskapsallegori i film öppnas det upp nya möjligheter för att i berättande ge uttryck för det som sker i det inre.

5. KÄLLFÖRTECKNING

Tryckta källor

Böcker

Aitken, Stuart C. (2002). *Tuning the Self: City Space and SF Horror Movies*. Kitchin, Rob & Kneale, James (red.) *Lost in Space: Geographies of Science Fiction*. London; New York: Continuum. E-bok.

Appleyard, Donald, Lynch, Kevin & Myer John R. (1964). *The View From the Road*. Cambridge, Mass. : MIT Press.

Blennow, Anna-Maria (1995). *Europas trädgårdar: från antiken till nutiden*. Lund: Signum.

Cooper, J. C. (1989). *Symboler - en uppslagsbok*. Helsingborg: Forum.

Dissanayake, Wimal (2010). *Landscapes of Meaning in Cinema: Two Indian Examples*. Harper, Graeme & Rayner, Jonathan (red.) *Cinema and Landscape*. Intellect Ltd.

Gunning, Tom (2010). *Landscape and the Fantasy of Moving Pictures: Early Cinema's Phantom Rides*. Harper, Graeme & Rayner, Jonathan (red.) *Cinema and Landscape*. Intellect Ltd.

Janson, H. W. (1988). *Konsten: måleriets, skulpturens och arkitekturens historia från äldsta tider till våra dagar*. Stockholm: Bonniers.

Lefebvre, Martin (red.) (2006). *Landscape and Film*. Routledge Chapman & Hall.

Lucie-Smith, Edward (1995). *Konsttermslexikonet: måleri, skulptur, arkitektur, fotografi, grafik, konsthantverk: material, stilar, skolor, teknik*. Stockholm: Forum.

Melbye, David (2010). *Landscape Allegory in Cinema: From Wilderness to Wasteland*. New York: Palgrave Macmillan.

Nordisk Film/TV Union (1983). *NFTU's Film & TV technical terms in English and five Nordic languages*. Stockholm: Proprius.

Schivelbusch, Wolfgang (1998). *Järnvägsresandets historia: om rummets och tidens industrialisering under 1800-talet*. Lund: Arkiv.

Wood, Jason (2007). *100 Road Movies*. London: British Film Institute.

Tidskriftsartiklar

Le Héron, Erena (2004). *Placing Geographical Imagination in Film: New Zealand Filmmakers' Use of Landscape*. *New Zealand Geographer*. Vol. 60:1, ss 60-66.

Lukinbeal, Chris (2005). Cinematic Landscapes. *Journal of Cultural Geography*. Vol. 23:1, ss 3-22.

Mazierska, Ewa & Walton, John K. (2006). Tourism and the moving image. *Tourist studies*. Vol. 6:1, ss 5-11.

McHugh, Kevin E. (2008). Movement, memory, landscape: an excursion in non-representational thought. *GeoJournal*. Vol. 74:3, ss 209-218.

Natali, Maurizia (2001). The Sublime Excess of the American Landscape: Dances with Wolves and Sunchaser as Healing Landscapes. *Cinémas*. Vol. 12:1, ss 105-125.

Elektroniska källor

Bildningsroman. 2014. *Nationalencyklopedin*. <http://www.ne.se/bildningsroman> (Hämtad 2014-02-14).

Dahlgren, Peter (2002). *Ljussättning för film*. <http://www.voodooofilm.org/artikel/ljussattning> (Hämtad 2013-11-01)

Kreider, Tim (2000). The Straight Story. *Film Quarterly*. <http://davidlynch.de/quarterstraight.html> (Hämtad 2013-11-17).

North, Sam (2009). The Road Movie. *Hackwriters*. <http://www.hackwriters.com/roadone.htm> (Hämtad 2013-09-01).

Road Movie. 2013. *Wikipedia*. http://en.wikipedia.org/wiki/Road_movie (Hämtad 2013-11-17).

Trafikverket (2004). *Vägar och gators utformning – begrepp och grundvärden*. http://www.trafikverket.se/TrvSeFiler/Foretag/Bygga_och_underhalla/Vag/Vagutformning/Dokument_vag_och_gatuutformning/Vagar_och_gators_utformning/Grundvarden/grundvarden.pdf (Hämtad 2013-12-02).

Filmklippning. 2014. <http://sv.wikipedia.org/wiki/Filmklippning> (Hämtad 2013-11-17).

Ljudlandskap. 2014. <http://sv.wikipedia.org/wiki/Ljudlandskap> (Hämtad 2013-11-17).

Audiovisuella källor

The Straight Story (1999), [Video: DVD], Regissör: David Lynch, USA/UK/Frankrike: Asymmetrical Productions/ Canal+/Channel Four Films/CiBy 2000/Les Films Alain Sarde/Studio Canal/The Picture Factory/The Straight Story Inc/Walt Disney Pictures.

Vozvrashchenie [Återkomsten] (2003), [Video: DVD], Regissör: Andrey Zvyagintsev, Ryssland: Ren Film

Bildförteckning

Återkomsten

Sida	Tidpunkt i filmen
23 <i>Vanja i hopptornet</i>	00:03:31
24 <i>Fadern</i>	00:09:40
25 <i>Vanja vid bron</i>	00:47:16
25 <i>På väg</i>	00:18:04
26 <i>Vanja metar</i>	00:41:33
26 <i>Skuggspel</i>	01:04:08 & 01:04:13
27 <i>Vanja och fyrtornet</i>	01:05:05
27 <i>"Ro själv!"</i>	00:57:31

The Straight Story

Sida	Tidpunkt i filmen
29 <i>Laurens</i>	00:02:06
30 <i>Skördetider</i>	00:57:46
31 <i>Att ta sitt ansvar</i>	00:56:36
32 <i>Alvin och branden</i>	01:00:03
32 <i>Den makliga takten</i>	00:53:57
33 <i>Mellanvästerns jordbrukslandskap</i>	00:25:47
34 <i>Det mänskliga tempot</i>	00:27:11
35 <i>Skuggtårar</i>	00:13:45

Bildmaterial

Alla illustrationer av författaren.

Bildrättigheter till *Återkomsten* med tillstånd av Atlantic Film.

All pictures from *The Straight Story* are courtesy of STUDIOCANAL.