



Faculteit Letteren en Wijsbegeerte

Jessie Lombaert

***Genrestudie: Analys av Ingmar Bergmans
Smultronstället som en europeisk roadfilm***

Masteruppsats föredragit för att erhålla
mastergraden i Mastern Språk och Litteratur:
Engelska - Skandinavistik

2014

Promotor	Prof. Dr. Sophie Wengerscheid Avdelning Skandinavistik
Co-promotor	Prof. Dr. Petra Broomans Avdelning Skandinavistik

Abstrakt

I den här avhandlingen betraktar jag Ingmar Bergmans *Smultronstället* (1957) utifrån en ny synvinkel, nämligen som roadfilm. Det antas allmänt idag att roadfilmen är en amerikansk genre som uppstod under 1960-talet med Dennis Hoppers *Easy Rider* (1969) som genreförebild, tolv år efter *Smultronstället*. Att definiera *Smultronstället* som roadfilm är följaktligen problematiskt, för det första eftersom det är en europeisk och ingen amerikansk film, för det andra eftersom genren var enligt definitionen inte till när filmen blev gjord. Trots detta vill jag ändå bevisa att *Smultronstället* kan betraktas som en europeisk roadfilm; Idéen utgår från filmkritikerna som använder *Smultronstället* som förebild för att bevisa att rötterna av den amerikanska roadfilmen måste hittas i en europeisk tradition av resefilmer och -berättelser. Jag vill ta den här diskussion en steg vidare och analysera *Smultronstället* som en verklig europeisk roadfilm med hänsyn till de typiska tema, karaktärer och ikonografi av genren. Jag börjar med en teoretisk inramning av båda versioner av genren, samt en översikt av de olika hållningar mot den europeiska varianten innan jag gör själva analysen som visar att en tolkning av *Smultronstället* som europeisk roadfilm fungerar bra, fastän det finns en brist på litteratur och forskning om den europeiska roadfilmen. Trots detta tror jag att den här analysen bjuder en extra insikt i filmen samt i frågan om roadfilmen är en typisk amerikansk genre.

Innehåll

1. Inledning.....	1
2. Forskningsläge.....	2
2.1. Viktigaste verk.....	2
2.2. Europeisk variant eller självständig genre?.....	4
3. Roadfilmens uppstående: föregångare.....	8
3.1. Litterära föregångare.....	8
3.2. Klassiska Hollywood föregångare.....	10
4. Två varianter: den amerikanska och den europeiska roadfilmen.....	11
4.1. Den amerikanska roadfilmen.....	11
4.1.1. Resan.....	13
4.1.2. Karaktärerna.....	14
4.1.3. Ikonografi.....	15
4.2. Den europeiska roadfilmen.....	18
4.2.1. Resan.....	19
4.2.2. Karaktärerna.....	21
4.2.3. Ikonografi.....	22
4.3. Försoning av båda genrer: en övergripande modell.....	23
5. Analys: <i>Smultronstället</i> som tidig europeisk roadfilm.....	24
5.1. Filmens innehåll.....	24
5.2. Den geografiska resan.....	25
5.3. Den psykologiska resan.....	27
5.3.1. Den första drömmen.....	28
5.3.2. Den andra drömmen.....	29
5.3.3. Den tredje drömmen.....	31
5.3.4. Den fjärde drömmen.....	36
5.4. Karaktärerna.....	37
5.5. Ikonografi.....	40
6. Slutsats.....	42
7. Filmografi.....	44
8. Bibliografi.....	45
8.1. Vetenskapliga källor.....	45
8.2. Icke-vetenskapliga källor.....	46
9. Bilagor.....	47

*Fröken Agda, var vänlig och gör i ordning en liten mat,
jag tar bilen.*

Isak Borg

1. Inledning

Mycket har redan skrivit om *Smultronstället* (Bergman, 1957); i allmänheten är recensioner¹ om filmen övervägande positiva, och filmen blev så populär huvudsakligen tack vare huvudkaraktärens (Isak Borg) drömbilder genom vilka han tittar tillbaka till sitt liv. Filmen visar alltså en psykologisk resa, en vandring i huvudkaraktärens personligt förflutna. Därtill inträffar den här psykologiska resan under en verklig utfärd, från Stockholm till Lund. Men, trots att resemotivet är väldigt tydligt i filmen, finns det bara några litteraturkritiker och recensenter som använder ordet ”roadfilm” när de skriver om *Smultronstället*. Maaret Koskinen till exempel talar om moderniseringen av resemotivet och påstår att *Smultronstället* är Bergmans ”roadmovie par excellence”². Jämväl hävdar Philip och Kersti French i deras bok *Wild Strawberries* att *Smultronstället* är ”the ur- roadmovie” och att därför andra stora roadfilmer liksom *Easy Rider* (Hopper, 1969) står i implicit skuld till Bergmans *Smultronstället*³. Till sist har vi Jason Wood som tar upp *Smultronstället* i hans bok *100 Road Movies*, en tydlig bedömning av filmens genre.⁴ Men varför finns det så lite recensioner som anser filmen som en roadfilm? Två orsaker kan urskiljas; först och framför allt blev roadfilmen ansedd som en fullbordad genre endast efter *Bonnie and Clyde* (Penn, 1967) och *Easy Rider*, ungefär tolv år efter *Smultronstället*. Följaktligen anses genren som en typisk amerikansk angelägenhet, genompyrd av ideal som bildar den amerikanska drömmen. Att det betraktas som en amerikansk genre återspeglas följaktligen i antalet uppslagsböcker om genren, som är huvudsakligen amerikanska. En av de mest omfattande och senaste boken är David Ladermans *Driving Visions. Exploring the Road Movie*, som utgör en bra bas för att definiera och förstå den amerikanska roadfilmen. I den traditionella genre-uppdelningen skiljer man mellan Hollywoods roadmovie och den europeiska roadfilmen då båda versioner uppstod i en annan kultur och tar upp andra temata. Ändå, klassificeringen är inte okomplicerad; det finns en debatt om (1) statusen av den europeiska roadfilmen: är det en variant av den amerikanska eller en självständig genre, och (2) relationen mellan de två genrerna: hur påverkar de och blev de påverkade av varandra? Var *Easy Rider* verkligen först eller var det filmer som *Smultronstället* som betydde början av filmgenren?

I den här uppsatsen ska jag visa att *Smultronstället* kan betraktas som en roadfilm, även om genren blev etablerad endast efter filmen gjordes. Jag börjar med en översikt av de viktigaste verken angående roadfilmen, i vilken jag redogör vad redan har skrivit om genren och hur filmkritiker

1 Olika recensioner finns på www.ingmarbergman.se/verk/smultronstallet

2 Maaret Koskinen i DN 18/07/1990 på www.ingmarbergman.se

3 French, P. och French, K. *Wild Strawberries* s. 71

4 Interview med Jason Wood på www.electricsheepmagazine.co.uk

förhåller sig till *Smultronstället* som roadfilm och idén att det finns en europeisk roadfilmgenre. Sedan ska jag inrama genren genom att titta till genrens inflytelserika föregångare, varefter jag kännetecknar både en europeisk och amerikansk roadfilmgenre för att slutligen komma till en övergripande modell. Till sist är det meningen att analysera *Smultronstället* som roadfilm med hjälp av dessa begreppsbestämningar. Mervärdet av en sådan analys är att denna nya synvinkel kan å ena sidan bidra till filmens symbolik och tolkning, och å andra sidan kan det ge nya insikter angående roadfilmgenren i helhet.

2. Forskningsläge

2.1. Viktigaste verk

Vid början av min forskning blev det snart tydligt att David Laderman är en fast värde när det gäller roadfilmen. Han skrev först artikeln ”What a trip: The Road Film and American Culture” innan han publicerade boken *Driving Visions, Exploring the Road Movie* sex år senare. Artikeln redogör för historien om roadfilmens tillkomst och föregångare, och fokuserar på spänningen mellan genrens förnyande å ena sidan och traditionella särdrag å andra sidan, på såväl det tematiska som filmtekniska området. Vidare bestämmer han 1967 (*Bonnie and Clyde*) som tidpunkt på vilken roadfilmen blev en verklig, fullständig genre som filmatiserar social kritik under Depressionstiden i en modernistisk idealistisk anda. En typisk roadfilm innehåller enligt Laderman en resa gjord av ett par, ett dåligt slut och samhällskritik.⁵ Därefter visar han genrens utveckling till cynism, nihilism, ironi, psykologisk förvirring och rädsla i utbyte mot mindre samhällskritik och rebellie under 1970-talet. Han fortsätter artikeln med uppkomsten av den postmoderna roadfilmen av 1980-talet och början av 1990-talet, i vilken ironisk hån av social och politisk kritik och trivialisering råder. Sedan mitten av 1980-talet blev psykologisk förvirring ersatt av hyperrealitet, extrem självmedvetande och pastich av roadgenren. Dock, det syns att postmoderna roadfilmer återfördrar den rebelliska andan, liksom i *Thelma and Louise* (Scott, 1991), en annan förebilds-roadfilm, känd för dess feministisk social kritik. Laderman använder denna indelning av olika tidsperioder i *Driving Visions*, varje ovanstående kategori utvidgad till ett fullständigt kapitel. Sista paragrafen om *Thelma and Louise* blev utarbetad i boken till ”the 1990s Multi-Cultural Road Movie” och till sist finns det ett kapitel ”Traveling other Highways” i vilket han försöker att känneteckna den europeiska roadfilmen och hänvisar till *Smultronstället* som ”precursor to the American existentialist road movie of the

5 Laderman, “What A Trip, The Roadfilm and American Culture” (1996) s. 45

1970's", visande sin ståndpunkt beträffande förhållandet mellan *Smultronstället* och roadfilmen.⁶

En annan intressant bok är *The Road Movie Book* av Steven Cohan och Ina Rae Hark som är en samling av olika artiklar om roadfilmen, huvudsakligen utifrån en amerikansk synpunkt. Boken var ett brukbar komplement för att definiera roadfilmen som genre men bristen av en europeisk inslag och faktum att det är en samling av artiklar som handlar bara om *en* film eller fokuserar på *ett* element av roadfilmen gjorde boken för den här uppsatsen inte synnerligen nyttigare än Ladermans *Driving Visions*.

En verk som bara handlar om den Europeiska roadfilm är *Crossing New Europe: Postmodern Travel and the European Road Movie* av Ewa Mazierska och Laura Rascaroli, den enda boken jag har hittat som handlar om den europeiska roadfilmen och fokuserar på hur europeiska resefilmer visar rörelse i och genom Europa under de senaste trettio år samt konsekvenserna på det nutida europeiska social-geografiska utrymmet som har förändrat den nationella identiteten av många europeiska länder. Boken är ingen överblickande uppslagsverk liksom Ladermans *Driving Visions* men snarare en samling av olika ämnen som har på något sätt att göra med den europeiska roadfilmen. Redan i bokens introduktion förmäler de Bergmans *Smultronstället* som en besynnerlig europeisk film "på vägen" utan många likheter med den amerikanska genren.⁷ Förresten för de *Smultronstället* på tal endast i ett avsnitt om kvinnliga karaktärer i postmoderna europeiska roadfilmer, någonting som är knappast tillfredställande särskild om de börjar boken med en så starkt yttrande om *Smultronstället* som europeisk roadfilm.

Vidare finns det två artiklar som handlar om roadfilmen på bägge kontinenter. Den första artikeln är "Romancing the Road: Road Movies and Images of Mobility" av Ron Eyeran och Orvar Löfgren. Artikelns första hälft berör genrens karakteristiker och tillblivelse särskild i förhållande till den amerikanska besattheten av frihet och social mobilitet, medan i andra hälften forskar de konsekvenserna av placandet av roadfilmen i en annan social och kulturell kontext- i Europa- och beslutar att det är svårt att skapa en svensk roadfilm för i Sverige fungerar retoriken och erfarenheten av den sociala mobiliteten på ett annat sätt än i USA.⁸ Trots att de inte tar upp *Smultronstället* i artikeln och att de påstår att den svenska roadfilmen fungerar inte, är artikelns avgränsning av roadfilmen intressant för att de, bortsett från social kritik, tar upp temat av personligt psykologisk utveckling. Denna erkännande av psykologi som viktig tema i en roadfilm är betydande om man vill visa att en europeisk film på vägen under vilken huvudkaraktärerna gör en psykologisk resa utan social kritik också kan vara en roadfilm.

Sista artikeln är Wendy Everetts "Lost in Transition? The European Road Movie, or A Genre

6 Laderman, *Driving Visions* (2002) s. 252

7 Mazierska & Rascaroli, *Crossing New Europe: Postmodern Travel and the European Road Movie* s. 3

8 Eyeran & Löfgren, "Romancing the Road: Road Movies and Images of Mobility" s. 54

adrift in the Cosmos” vilken skaffar en jämförelse mellan nutidens europeiska och amerikanska roadfilmer. Hursomhelst, hennes hållning mot genren är inte riktigt tydlig då hon först påstår att det är en amerikansk genre som europeiska regissörer ”utnyttjar och missbrukar” varefter hon medger att de allra första roadfilmer var europeiska, till exempel *Smultronstället*, och att Dino Risis *Il Sorpasso* (1962) var *Easy Riders* stora europeiska föregångare.⁹ Hennes ton skiftar ännu mer när hon påstår att roadfilmen utvecklades samtidigt på de två kontinenterna och att det bara var definitionen själva som är en amerikansk angelägenhet.¹⁰ Till sist prisar hon roadgenrens flexibilitet som möjliggör det att skapa en europeisk variant i en europeisk social och kulturell kontext som visar europeiska affärer och frågor.¹¹ Sammanfattningsvis kan man säga att artikeln är helt paradoxalt därför att tala om ”en europeisk variant som utnyttjar och använder genren” implicerar att standarden är amerikansk trots att hon medger att båda varianter utvecklades samtidigt på de två kontinenterna och påverkade varandra; ändå är hennes fokus på roadgenrens flexibilitet i en annan geografisk och social-kulturell kontext nyttig för att underbygga att *Smultronstället* är en europeisk roadfilm.

2.2. Europeisk variant eller självständig genre?

I det här avsnittet vill jag belysa filmkritikernas hållning mot diskussionen om det finns en självständig europeisk roadfilmgenre eller inte då det finns uppenbarligen mycket menings- skiljaktighet om spørgsmålet; Detta är ett av skälen varför *Smultronstället* inte automatiskt associeras med roadfilmgenren. Varför anser Laderman och många andra kritiker det som en typisk amerikansk genre fästän att Everett till exempel påstår att både genrerna utvecklades samtidigt och att de första roadfilmerna var Fellinnis *La Strada* (1954) och Bergmans *Smultronstället*?

Mazierska och Rascaroli tar hänsyn till genreproblematiken redan i bokens introduktion och förklarar att antagandet av 1960-talets hollywoodformat som standarden är problematiskt för klassificeringen av tidigare europeiska resefilmer liksom *Smultronstället* som likvärdig roadfilm.¹² De förstärker deras resonemang genom att först tillägga att alla amerikanska akademiska skrifter om roadfilmen hänvisar till roadfilmer av 1930-talet, liksom Franks Capras *It Happened One Night* (1934), någonting som bevisar att amerikanska forskare erkänner att genren var till redan innan den definierades på 1960-talet.¹³ För det andra vänder de sig till amerikanaren Bertram M. Gordon som påstår att de allra första filmerna i filmhistorien var europeiska samt ”travel films” (till exempel

9 Everett, “Lost in Transition? The European Road Movie or a Genre ‘adrift in the Cosmos’” s. 165f

10 Everett s. 166

11 Everett s. 173

12 Mazierska & Rascaroli s. 4

13 Ibidem

Méliès' *Voyage dans la Lune*, 1902).¹⁴ Med andra ord, filmer i vilka resandet var ett viktigt narrativt motiv uppstod i Europa lika tidigt som i USA, någonting som Everett också påstår men inte förklarar. För att förklara deras synpunkt börjar de boken med den generella uppfattningen att genren är en amerikansk fenomen: ”Road movies are widely considered to be a peculiarly American filmgenre, [...] borrowed and adapted by filmmakers of other nationalities [...]”.¹⁵ Men gradvist försöker de att vända den här idén, genom att hänvisa till ett citat ur Eyerman och Löfgrens artikel som bevisar att genren har europeiska rötter:

The journey as a metaphor for life itself is not an especially American invention, the homo viator motif has a long European history, but the americanisation of this type of narrative in the road movie format is a consequence of the way specific conceptions concerning the freedom and the function of the road were constructed in the United States¹⁶

De fortsätter med påståenden att trots dessa klara europeiska rötter, få europeiska regissörer som gjorde roadfilmer på den tiden, liksom Wenders och Kaurismäki, blev ansett som skapare av den europeiska roadfilmen, men som ”användare” av det amerikanska formatet och att litteraturkritiker ofta förbiser att det fanns europeiska resefilmer i femtio-talet (innan *Easy Rider*) som hade en mycket europeisk anda (t.ex. *Smultronstället*).¹⁷ De menar att det var endast på sextio-talet att vissa europeiska roadfilmer började att ha särdrag av den amerikanska modellen, utan att tappa sina starka europeiska identiteten. Några exempel är Godards *Weekend* (1967) och Wenders *Alice in den Staden* (1974). Därjämte fanns det fortfarande Europeiska roadfilmer som inte alls tog upp den amerikanska modellen och blev mycket europeisk liksom Akermans *Les rendez-vous d'Anna* (1978).¹⁸ Förresten antyder Mazierska och Rascaroli att både genrer har inte bara uppstådd samtidigt men också påverkat varandra och blev påverkade av varandra, en fenomen de kallar för ”cross-fertilisation”. Fenomenet exemplifieras inte eftersom de menar att det finns inte lagom forskning om förhållandet mellan de amerikanska och icke-amerikanska roadfilmerna för att tydligt kunna visa hur en sådan cross-fertilisation fungerar.¹⁹

Wendy Everett använder också ordet ”cross-fertilisation” utan att ge tydliga förebilder. Emellertid är hon inte blind för den amerikanska dominansen och försöker hon att förklara denna dominans genom att urskilja mellan uppstå och definiera: det var i USA att genren blev definierad

14 Gordon s. 7-9 citerat i Mazierska & Rascaroli s. 4

15 Mazierska & Rascaroli s. 2

16 Eyerman & Löfgren s. 55

17 Mazierska & Rascaroli s.3

18 Ibidem

19 Ibidem s. 3f

och därför 'blev' det en amerikansk genre.²⁰ Det är en godtagbar förklaring, men om man tittar till artikelns rätt aggressiv inledning ("I shall take a well-known genre that is more commonly considered to articulate "peculiarly american dreams, tensions and anxieties" (Cohan and Hark 2) in order to consider some of the ways in which European filmmakers use and abuse this genre for their own ends"²¹) kan man undra om hon själva tror vad hon skriver och varför det finns så mycket negativism mot den europeiska genren om hon bekräftar senare i artikeln att det finns cross-fertilisation. Trots detta inser hon vikten av roadfilmen som hjälpmedel för att begripa vår nutida identitet och värld, precis eftersom roadfilmen är en så flexibel genre som anpassar sig till kontinenten i vilken filmen blir gjord. Med andra ord, olika varianter av en genre i åtskilliga samhällen skaffar oss ledtrådar för att förstå olika kulturer som lägger vikt vid saker inbäddad i en egen historia. En sådan paradoxal hållning visar hur förvirrande och komplex frågan egentligen är.

Eyerman och Löfgren påstår och förklarar varför roadfilmen är en så mycket amerikansk genre: "As Hollywood film, road movies articulate particular values and longings that have resonated with audiences around the world, but particularly those in the United states".²² Fastän de anser roadfilmen som en typisk amerikansk genre, medger de liksom Gordon att homo viator-motivet fanns redan i den europeiska litteraturhistorien innan de första amerikanska reseberättelserna och roadfilmerna blev till. Men, medan att Everett säger att det var definitionen som gjorde genren amerikansk, påstår Eyerman och Löfgren att det är filmatiseringen av det här motivet som är orsaken till den amerikanska dominansen.²³ Filmatiseringen är enligt de en konsekvens av åsikterna på frihet och på vägens funktion som blev uppfattat endast i Amerika. Dessa åsikter har att göra med vägar liksom Route 66 och den mellanstatliga motorvägen som var nya impulser till myten av social mobilitet och den amerikanska drömmen.²⁴ Artikeln fortsätter med frågan varför europeiska regissörer blev så intresserad av den amerikanska genren - någonting som implicerar att de tänker att den amerikanska genren var först - och i andra hälften av essän undersöker de vad sker med roadfilmen när europeiska regissörer transplanterar den amerikanska formen i ett europeiskt samhälle och kulturell kontext. Slutligen drar de slutsatsen, efter en synnerligen kort analys av bara två filmer (*Ha ett underbart Liv* (Malmros, 1991)) och *Drömmen om Rita* (Lindström, 1993)), att den amerikanska modellen funkar inte i en svensk kontext på grund av fem skillnader mellan båda varianter: atmosfären på väg, vägarna själva, körning, idéen av risktagande och social mobilitet i bägge kontinenter;²⁵ och det gäller enligt Eyerman och Löfgren

20 Everett s. 166

21 Ibidem s. 165

22 Eyerman & Löfgren s. 54

23 Ibidem s. 55

24 Ibidem s. 55f

25 Ibidem s. 71-73

för alla svenska roadfilmer. Jag tror att inte ta hänsyn till *Smultronstället* i en essä om den svenska roadfilmen är en stor brist och att denna analys är inte lagom differentierad, bara användande två rätt så nya filmer. De verkar att ha ingen uppmärksamhet alls för vad andra kritiker har sagt om den europeiska roadfilmen som genre och inte heller för filmer som tidigare blev klassificerad som roadfilm.

Laderman erkänner att det finns ett slags europeisk roadfilm och ägnar även sista kapitlet av sin bok åt ämnet. Det är slående att, om man tittar på avsnittets struktur, det inte finns någon uppdelning som det finns i det första kapitlet om den amerikanska roadfilmen (t.ex. iconography and style, subject matter and themes, classical hollywood predecessors osv.) Han använder en annan, mindre tydlig metod som utgår från fem europeiska filmer (*La Strada*, *Wild Strawberries*, *Weekend*, *Im Lauf der Zeit* (Wenders, 1976) och *Sans toit ni loi* (Varda, 1985)) som visar olika drag av den europeiska roadgenren och följaktligen konkluderar han att den fullständiga europeiska roadfilmen är *Bandits* (Von Garnier, 1997), en ”post-modern, visionär roadfilm” som inkorporerar alla element av de föregående fem roadfilmer. Jag tänker att det var en för enkel konklusion, särskild eftersom han inte hinner att definiera omtänksamt den allmänna europeiska roadfilmen, för att inte tala om en ”post-modern, visionär roadfilm”. Han hävdar vidare att en forskning i den europeiska roadfilmen hjälper till att definiera den *formande* (min kursivering) amerikanska genren genom deras motsatsförhållande.²⁶ Med det här uttalandet klarlägger han att han anser den amerikanska varianten som den grundläggande genren och exemplet av vilket den europeiska varianten blev avlidit. Vikten av en forskning i den europeiska versionen utgår utifrån en amerikansk intresse: genom en sådan forskning blir den specifika kulturella amerikanska utvecklingen och påverkan tydlig.²⁷ Trots allt tillstår han att omformuleringen av den amerikanska genren i en europeisk miljö är också driven av uteslutande kontinentala reseberättelser som utforskar frågor av nationell identitet, politik och filosofi och erkänner därmed en sorts fullvärdighet av den europeiska roadfilmen.²⁸ Dessutom, i första kapitlet av sin bok hänvisar Laderman till en rad europeiska litterära verk som var på något sätt källan till den amerikanska roadfilmen (se avsnitt 3.1.). För Laderman är roadfilmen helt tydlig en amerikansk genre, utan att förneka de europeiska påverkan.

Att roadfilmgenren anses som någonting amerikansk är given: största antalet roadfilmer är amerikanskt, *Easy Rider* betraktas som första verklig roadfilm och det finns mer och kvalitativ bättre böcker som handlar om den amerikanska roadfilmen än om den europeiska, av vilken Ladermans verk har bidragit i stor utsträckning till genres avgränsning. Alltså avgränsningen av

26 Laderman 2002 s. 247

27 ibidem

28 ibidem

genren är en särskild amerikansk angelägenhet, men därav får man inte konkludera att genren själva är i sig amerikansk. Fastän det finns försök av såväl europeiska som amerikanska filmkritiker för att definiera och urskilja en europeisk variant, räcker det inte för att kunna tala om en komplett definierad genre. Mazierska och Rascarolis bok ser lovande ut när man läser titeln, men även de lyckas inte att varken beskriva utvecklingen eller ge en tydlig översikt av tendenser och karakteristiker av den europeiska roadfilmen. Jag tror att de olika försök och diskussionen om antagandet av en europeisk roadmovie påvisar att det *finns* en europeisk variant men jag håller med Mazierska och Rascaroli att ämnet behövs mer forskning för att kunna definiera den europeiska roadfilmen.

3. Roadfilmens uppstående: föregångare

Vi vet redan att *Easy Rider* ofta anses som den första roadfilmen och att olika filmkritiker påstår att början av filmhistorien betydde också på något sätt början av roadfilmen; tänk bara på bröderna Lumières *L'Arrivée d'un Train en Gare de la Ciotat* (1895) som är den första filmen som förenar det nya mediet film med idén av rörelse och resande, eller Méliès' *Voyage dans la Lune*.²⁹ Men, om vi går ännu vidare tillbaka ser vi att även i den tidigaste litterära traditionen resan och resemotivet är befintliga och man kan säga att litteraturen har bidragit i stort sätt till uppkomsten av roadfilmen. Bortsett från inflytelserika böcker finns det också filmiska föregångare, bestående av fullständiga genrer snarare än individuella filmer. I följande avsnitt ska jag redogöra de mest tongivande föregångarna, särskild vad beträffar den amerikanska traditionen. När det gäller den europeiska roadfilmen är det inte helt tydligt hur stor påverkan av dessa föregångare är på genren -på grund av brist på forskning, men i alla fall skaffar denna översikten en bra inramning för att kunna begripa bättre var roadfilmen kommer från och vad den betyder.

3.1. Litterära föregångare

Enligt Laderman finns roadfilmens rötter i den västerländska litterära traditionen av reseberättelser.³⁰ En påfallande kontinuitet mellan västvärldens reseberättelser och roadfilmen är den tematiska tendensen av att ge samhällskritik. Början av den här utvecklingen finns i, så att säga, början av litteraturhistorien med Homeros' *Odyssée*. I den här berättelsen verkar det att Homeros uppskjuter kontinuerligt Odysseus' hemkomst i Ithaka och framhäver därmed resans vikt över

²⁹ Everett s. 165

³⁰ Laderman 2002 s. 6

målet. Vikten av eposet för litteraturhistorien är att det blev grunden till den narrativa strukturen för senare reseberättelser som nyttjar den klassiska resestrukturen och är på samma gång sociala satirer, liksom till exempel Cervantes' *Don Quixote*. Dessa förebilder är europeiska, men resemotivet är lika mycket närvarande i den amerikanska litterära traditionen, då resande är inbäddad i den amerikanska nationella historien av expeditionsresor från England till Den Nya Världen, flykt från religion och utvandring till västen.³¹ Alla dessa händelser i Amerikas historia bidrar till landets identifikation med resande och expansion.

En annan viktig idé som uppstod i den litterära traditionen och återfinns senare i roadfilmen, är att huvudkaraktärer upptäcker den verkliga värden av livet genom att vara på väg, och att leva i naturen är mer autentiskt än att leva i ett samhälle. Boken som innehåller dessa två idéer är Mark Twains *Huckleberry Finn* i vilken samhället observeras av karaktärerna Huck och Jim från vattnet och kritiserar samhällets korrupcion. Dessutom hittar de två karaktärerna trygghet bara när de är på väg, en motiv som också återkommer i roadfilmer, till exempel i *Bonnie and Clyde*. Egentligen skulle man kunna säga att *Huckleberry Finn* förenar motiv av den amerikanska roadfilmen som fokuserar på samhällskritik och den europeiska som fokuserar personligt utveckling (se avsnitt 4).

Men, innan den amerikanska roadfilmen blev till, uppstod först en ny litterär genre, kallas för "the road novel". Den här litterära genren är en form av reseberättelse i vilken vägen och transportmedlet står centralt och romantiseras. Dessa transportmedel är över huvudtaget bilar eller motorcyklar och dess funktion är att föra huvudkaraktären helt självständig bort från det industriella samhället. Bilen eller motorcykeln är emellertid en ambivalent koncept; å ena sidan är bilen alltså medlet som befriar oss, men å andra sidan sätter det oss också i fängelse då individuella motoriska transportmedel symboliserar samhällets teknologiska utveckling och de vanebildande krafter de innehar, någonting roadnovel- och roadfilm- karaktärer vill flytta från. I sin bok *The Journey Narrative in American Literature* har Janis P. Stout uppdelat den amerikanska road novel i fem kategorier till: "the home-founding journey", "exploration and escape", "return to europe", "the quest" och "lost and wandering".³² Sista kategorien är av betydelse för den här uppsatsen, eftersom det är i denna kategori att Stout placerar Jack Kerouacs roman *On the Road* (1955), en bok som enligt Laderman "can be understood, in retrospect, as a "master narrative" for the road movie, especially in the distinctive modernist/rebel version that emerges in the late 1960's".³³

Att *On the Road* är alltså den mest betydelsefulla och gestaltande, litterära källa för den amerikanska roadfilmen bekräftas av Cohan and Hark³⁴ och Eyerman och Löfgren³⁵. Boken har

31 Stout s. 4-5 citerat i Laderman 2002 s. 7

32 Stout s. 105 citerat i Laderman 2002 s. 9

33 Laderman 2002 s. 10

34 Cohan & Hark, *The Road Movie Book* s. 6

35 Eyerman & Löfgren s. 58

nämligen många tematiska och stilistiska egenskaper som är nyttiga för att avgränsa och definiera roadfilmen. *On the Road* handlar om två unga män, Sal Paradise och Dean Moriarty som åker bil genom USA med det enkla målet att återuppliva deras själ; sökande står centralt och är viktigare än destination och stabilitet. Romanen betraktas som en anti-kulturell manifest som förkastar traditionella konservativa familjevärdena, den typiska amerikanska protestantismens arbetsmoralen och medelklassens materialismen av 1950-talet. Roadromanen motsatte sig mot dessa koncept genom att låta protagonisterna uppta en bohemisk livsstil på den befriande vägen; en livsstil som uppstod i Efterkrigsamerika som kände behovet att kompensera för den bortkastade krigstiden genom att konsumera alla goda saker livet har att bjuda, så mycket som möjligt. På detta sätt visar boken de alternativa sociala värdena av "the Beat movement"³⁶ som resulterade senare i 1960-talets motkultur. Boken glorifierar bilen, inte bara som transportmedel men också som figurligt medel vilket igångsätter karaktärernas psykologiska transformation. Därtill lovprisas vägen som en angenäm vildmark bort från de civiliserade städerna, någonting som åberopar bildframställning av den amerikanska Vilda Väster³⁷. Påverkan av western visas också i karaktärerna, då Sal och Dean analyseras som luffare, en vandrande karaktär som symboliserar livsstilen av den stora depressionstiden som förkastar materialism och som liknar den vandrande cowboyfiguren av western, med vilken de också identifierar sig ibland. Protagonister i roadfilmen är ofta en blandning av dessa två figurer, resulterande i en *road outlaw*, en figur som befinner sig både moraliskt och bokstavligen utanför samhället. Huvudkaraktärerna former dessutom en manlig duo, ett mönster som många roadfilmer tar över. *On the Road* var alltså en grundläggande litterär källa av vilken många element övertas av roadfilmen.

3.2. Klassiska Hollywood föregångare

Laderman urskiljer tre stora grupper av hollywoodfilmgenrer som påverkade roadfilmen:³⁸ den första är western, av vilken roadfilmen tar över resan som narrativ struktur och fokuset på den dubbeltydiga gränsen mellan natur och kultur. Andra igenkännliga element är irrande och utvandring i ett öppet landskap och den estetiska uppmärksamheten för landskapet och vildmarken. western anteciperar alltså inte bara roadfilmens tema av vandring och kritik, men också på ett visuellt sätt var den prototypen av roadfilmen. Cowboyfiguren visar också likheter med "the road outlaw, som visat ovan i 3.1. .

36 En amerikansk efterkrigs litterär grupp som förnekade en traditionell livsstil och materialismen, experimenterade med droger och var intresserad av alternativa seksualiteter och stiler. Kerouacs bok är en prototypiskt exempel av 'Beat litteratur'.

37 Laderman 1996 s. 42

38 Laderman 2002 s. 23ff

En andra grupp filmer som är enligt Laderman mer inflytelserik för roadfilmen är vad han kallar för "Depression-era social conscience films". Dessa filmer använder mobiliteten för att ge ett rebelliskt svar på den sociala krisen av Depressionstiden. Kännetecknande för dessa filmer är känslan av rotlöshet, både i berättelsen och karaktärerna samt mycket irrande och flykt. Temana som var bildande för roadfilmen är social isolation och social kritik. En viktig påverkan kommer från gangsterfilmen, en genre som enligt Laderman tillhör depressionsfilmerna. Det kriminella elementet som ofta är väsentlig i roadfilmens huvudkaraktärer kommer från gangsterfilmens tradition i vilken karaktären inte bara är en luffare som i *On the Road*, men en ambitiös outsider som vill nå ett (ofta finansiellt) mål genom att överskrida samhällets gränser.³⁹ En mer generell karakteristik är att alla Depressionsfilmer (fängelse film, skrewball, gangsterfilm) har ett mörk och ofta dåligt slut, någonting som ledde till en ny genre som uppstod efter Depressionsfilmen: film noir.

Film noir är den sista och mest inflytelserika grundläggande kategori för skapelsen av roadfilmen. Temata som efterkrigs rädsla och paranoia står centralt och blir uttryckta med hjälp av bilen. Noir filmen överträffar gangsterfilmen genom att överdriva det mörka och det cyniska, och genom fokuset på karaktärernas katastrofala slut. Resan själva är inte längre bara en befrielse från samhället men ett riskabelt företag. I dessa noir filmer väntar huvudkaraktärerna ofta på det oundvikliga fatala ödet, ett öde som är deras bestraffning för att överskrida samhällets konservativa normer.⁴⁰ Alla dessa element formaliseras senare i roadfilmen.

4. Två varianter: den amerikanska och europeiska roadfilmen

4.1. Den amerikanska roadfilmen

Om man vill förklara varför roadfilmen anses som någonting typiskt amerikansk är det viktigt att ta hänsyn till ett av de styrande elementen, nämligen 'vägen' och dess betydelse i den amerikanska historien. För det första har resemotivet tecknat det amerikanska samhället redan från början, då landet uppstod med pilgrimers utvandring från England till Det Nya Världen under 1700-talet. Pilgrimerna flyttade för politiska och religiösa skäl från England och såg i Amerika ett land som kunde ge nya perspektiv. Under de följande tvåhundra åren förblev vandring och migration en viktigt element i den amerikanska historien där kolonisterna från ostkusten gradvis spred sig över landet till västkusten och slutade gränsen år 1890. Kolonisterna ansåg det som deras öde, eller

³⁹ Laderman 1996 s. 44 & Laderman 2002 s. 24f

⁴⁰ Laderman 2002 s. 26f

”Manifest Destiny” att sprida över och kultivera landet. Även idag är idén av resande och uppskjutning av gränser fortfarande essentiell hos amerikanerna, tänk till exempel på Amerikas månlandning i 1969 som är en bokstavlig och figurlig uppskjutning av gränser, eller Obamas inträdestal år 2009 i vilken han refererade till resan av pilgrimerna och amerikanernas uppgift att fortsätta det: ”It is now our generation’s task to carry on what those pioneers began. For our journey is not complete until our wives, our mothers and daughters can earn a living equal to their efforts”⁴¹. I paragrafen ur vilken detta citat kommer, används ordet ”resan” inte mindre än fem gånger. Utvandringsanda, uppskjutning av gränser och ”att vara på väg” är sålunda ett viktigt element i det amerikanska samhället, och detta blev en av de grundläggande idéerna för roadfilmen, som visar sig som en nutida manifestation av denna fascination med vägen.

För det andra är resemotivet ett medel för att motsätta sig mot konservativa sociala normer, och fungerar protagonisternas resa som kulturell kritik som filmatiserats genom att korsa gränserna av det förtroliga samhället i syfte att ta avstånd från det. Laderman kallar det för ”defamiliarization”, en resa i vilken huvudkaraktärerna eftersträvar det okända och flyr från de sociala omständigheterna de upplever som bristfälliga eller/och beklämmande. Tre nivåer urskiljs på vilka kritiken sker; först på en filmisk nivå: användningen av den nya traveling shotten och förnyad montage och soundtrack. På en narrativ nivå har roadfilmer ofta ett öppet slut som leder till reflektion hos tittaren och till sist, på en tematisk nivå, börjar protagonisterna förtvivlat en resa, letande efter en bättre framtid. Förresten delar Laderman roadfilmer upp enligt tema: ”the quest road movie” som fokuserar på vandring med en sorts upptäckten (ofta psykologiskt) som ändamål och ”the outlaw road movie” som har en mer desperat atmosfär i vilken karaktärerna är på flykt.⁴²

Tematiken av motstånd och kritik på samhället uppstod utifrån Amerikas motkulturella oro av det sena 1960-talet. Under denna motkultur förkastade ungdomar de 1950-talet normerna angående ras, sexualitet, Vietnamkriget, materialism och kvinnorättigheter. Dessutom är filmgenren själv en del av den amerikanska 'independent cinema' som var ett alternativ för Hollywood-produktioner och ett medel för att filmatisera motkulturella ärenden i kontroversiella genrer. Emellertid hävdar Laderman att roadfilmen inte bara är en form av motstånd och förnyelse utan att det också finns konservatism och konformitet gällande film- och samhällsnormer. Konservatism finns i roadfilmens subtext gällande kön: över huvudtaget fungerar den heterosexuella vita mannen som protagonist och är kvinnor eller passiva passagerare eller erotiska distraktioner som är medansvarig för mannens nedfall. Den största delen av roadfilmer utgår sålunda från en manligt perspektiv, enligt traditionen sedan de första romanerna i litteraturhistorien. Därutöver stödjer

41 <http://www.whitehouse.gov/the-press-office/2013/01/21/inaugural-address-president-barack-obama>

42 Laderman 2002 s. 20

genren den här manligheten genom att länka ihop automobilens teknologi, att köra bil och sitta bakom ratten som ger mannen makten över farten och resan i helheten.⁴³

Efter att ha talat om vägen och Amerikas reseanda finns det en viktig element till som bidrar till den generiska utvecklingen av genren: bilen. Bilen var redan viktig för filmindustrin innan roadfilmen uppstod. D.W. Griffith var den första som använde bilar för sina traveling shottar. Detta sätt av kameratagning placeras kameran på ett transportmedel (oftast en dolly) så att kameran rör sig tillsammans med protagonisterna och händelserna. Men användningen var ömsesidig och genom filmen blev bilen mycket populär och njöt den även av en ”prop-star” status⁴⁴ sedan de första stumfilmerna. Detta ombesörjde uppståendet av en ny populär filmtema lite senare, definierad av J. Smith som ”saved by an auto”-tema, av vilken Griffiths *The Drive for a Life* (1909) var det första exemplet.⁴⁵ Också i stumfilmer och gangsterfilmer av trettioalet var bilar rekvisiterna som var ansvariga för berättelsens fortgång. Det var endast på 1960-talet -under Hollywoods döende- att bilen och 'att köra bil', blev en fullständig tema med en politisk och rebellisk anda, och att genren äntligen frodades.⁴⁶

4.1.1. Resan

I det här avsnittet ger jag en ännu djupare analys av resans betydelse i den amerikanska roadfilmen och fördjupar jag mig i roadfilmen som symbolisk flykt och avvisande av samhället. I andan av motkulturen fungerar resan som vägen av överflöd i stället för ett praktisk eller funktionell väg; protagonisterna reser för resans skull, letande efter en befriande kraft, en frihet som de hoppas att hitta på vägen. Den här vandringen liknar pikareskromanens vandring och återspeglas i resans struktur: filmen har ingen klar början, mitt eller slut - någonting som var väldigt nyskapande sett från Hollywoods traditionell aristotelisk struktur.⁴⁷ Här vill jag ändå tillägga en kommentar beträffande definitionen av roadfilmens struktur. Liksom på föregående sida betonas roadfilmens öppet slut, någonting som enligt mig stämmer inte såväl med roadfilmens definitionen som praktiken. Enligt definitionen väntar karaktärerna ofta på deras ödesdiger livsändelse och det visas tydligt i olika typiska roadfilmer som har ett bestämt slut bestående av protagonistens död (*Easy Rider, Bonnie and Clyde*).⁴⁸ Man kan emellertid argumentera för ett öppet slut då roadfilmer ofta

43 Laderman 1996 s. 43

44 kommer från ”props”, på engelska: rekvisiter

45 Smith s. 179-192 citerat i Laderman 2002 s. 3

46 Laderman 2002 s. 3f

47 Ändå finns det ingen samstämmighet om roadfilmens resa: i motsats till Laderman påstår Eyerman & Löfgren att roadfilmen har en fast narrativ struktur och att resan sker från början till slut, och betonar inte den episodiska filmstilen. (s.69)

48 Döden av dessa karaktärer måste också ses mot bakgrunden av den amerikanska Produktionskoden som stipulerade

igångsätter någon tankeprocess hos tittarna, men helt öppet är det mestadels inte.

Atmosfären skiftar ofta, tillsammans med handlingen, resulterande i en förvirrande episodisk filmstil som reflekterar sättet av resande, som är över huvudtaget oplanerat.⁴⁹ Både Eyerman & Löfgren och Laderman tillägger att resan är en metafor för livet själv: viktigare än destinationen är resan *till* den, som är en del av personligt lärande. I roadfilmer är händelser under resan alltså viktigare än filmens slut. Karaktärerna upptäcker ofta nya sidor av sin personlighet, och ”mognar” under resan.⁵⁰

Ett annat element som karakteriserar resan är det pastoraliska idealet, någonting som har alltid varit en essentiell komponent av den amerikanska literära och kulturella traditionen (tänk till exempel på verk av Thoreau, Whitman och Emerson). Vad roadfilmen har övertagit av den romantiska pastoralism av 1800-talet är längtan efter att fly Amerikas upptagna stråk och urbana centrum, längtan efter åter-upptäckningen av naturen och vildmarken, och behovet att dra sig tillbaka från civilisationen och humaniteten. Men som jag redan har visat i avsnitt 3.1. är roadfilmens pastoralism paradoxal, för att medlet med vilket karaktärerna vill flytta från det industriella samhället är samtidigt symbolen av ett sådant industrialiserat samhälle: bilen. Om den här paradoxen förklarar Laderman att idén av att flytta från samhället måste betraktas på ett cyniskt sätt, och att det egentligen är omöjligt att bryta sig fullständigt loss från det.⁵¹ Den här idén är väldigt tydlig i en mycket nyligen roadfilm, *Into The Wild* (Penn, 2007) i vilken protagonisten rymmer från samhället för att leva ensam i naturen, i vilken han på slutet dör.

Slutligen filmatiserar roadfilmen också vad hände under ungdomars drogkultur av 1960-talet: begär efter verklighetsflykt. Den fysiska resan protagonisterna gör kan länkas till drogtruppen: båda resor fungerar som medel med vilket ungdomar eftersöker den autentiska realiteten.⁵² Det är alltså inte överraskande att droger är ett populärt motiv i roadfilmer.

4.1.2. Karaktärerna

Enligt Sergeant & Watson är roadfilmens protagonister mörka personer som använder vägen för något vågande mål eller bortglömda individer som anser vägen som livssätt.⁵³ Laderman tillägger att resan är vanligen gjord av en duo som har ett romantisk förhållande eller ett

att en film måste visa moraliska standarder. En film liksom *Bonnie and Clyde* i vilken brottslighet och sexualitet förhållnings kunde inte annars att sluta med karaktärernas död.

49 Laderman 2002 s. 17

50 Eyerman & Löfgren s. 67

51 Laderman 2002, s. 18f

52 Ibidem s. 19

53 Sergeant & Watson s. 256F citerat i Laderman 2002 s. 17

vänskapsförhållande.⁵⁴ Också Cohan & Hark anser paret som mönstret, ändå de urskiljer två sorter: paret innan Kerouacs *On the Road* och efter boken, som orsakade ett slags paradigmiskt skifte i formen av paret. Innan *On the Road* var roadfilmens protagonister heterosexuella par eller en grupp statlösa personer, medan efter boken blev den manliga paren standarden.⁵⁵ Att resa som par har också praktiska skäll: att sätta två protagonister i framsätet av en bil främjar den klassiska inramningen och dialogen mellan de två. Ett par ordnar dessutom narrativ spänning, konflikt och intimitet då de måste göra allt tillsammans (sova, äta, osv).

Eyerman & Löfgren påstår däremot att roadfilmen handlar väsentligen om ensamvargen, outsiders och missanpassade personer, och att filmens utveckling är väl beroende av möten med andra karaktärer. Detta skapar växlande par och triangelförhållanden.⁵⁶ Utvecklingen av dessa relationer händer i det inre utrymmet av bilen eller längs vägen med en ganska fixerat rollspel bestående av huvudsakligen män som är varandras motsats. Vanligtvis är det också vita män som har den ledande funktionen i roadfilmen medan att kvinnor fungerar som understödande figurer eller hot: mörka förförerskor som drar män ifrån deras mål. Den här idén återspeglas också visuellt, i bilens inre utrymme som visar hierarkin mellan mannen -vanligtvis som föraren, och kvinnan som passagerare. Fastän Timothy Corrigan anser buddy-roadfilmen som arketyper av genren⁵⁷, påstår Cohan & Hark att det bara finns en kort period att buddy-roadfilmen dominerade.⁵⁸ Filmer med den manliga paret blev problematisk på slutet av 1970-talet, när den homosexuella frihetsrörelsen utvecklades och att man inte längre kunde försumma att det fanns intimiteten mellan de två manliga protagonisterna - någonting som förblev ett tabuämne trots att det fanns en frihetsrörelse. Ett sista viktigt skifte i formen av paret skedde under 1990-talet med filmen *Thelma and Louise* (1991) i vilken det manliga paret blev ombytt med ett kvinnopar.

För resten tillägger Laderman att använda ett koppel som huvudkaraktärer är en form av genrens konservatism, där paret som narrativ fokus är en typisk Hollywood karakteristik.⁵⁹

4.1.3. Ikonografi

Den amerikanska roadfilmen har utpräglade visuella och symboliska bilder som hjälper till genrens avgränsning. Laderman differentierar mellan två stora grupper, första gruppen bestående av tre typiska visuella element (bilen, vägen, landskapet) och andra gruppen bestående av filmtekniker

54 Laderman 2002 s. 17

55 Cohan & Hark s. 7f

56 Eyerman & Löfgren s. 65

57 Corrigan, Timothy *Movies and Culture after Vietnam*, s. 144

58 Cohan & Hark s. 9

59 Laderman 2002 s. 20

som bidrar till skapelsen av dessa bilder.

Det är uppenbart att något transportmedel är en central beståndsdel av roadfilmens ikonografi. Det kan vara såväl en bil som motorcykel, men över huvudtaget är det bilen, det mest privilegierade transportmedlet jämfört med tåg och buss, var man inte har kontrollen över ratten. Cykling och vandring till fots är också möjligt men det går mycket långsammare och på det sättet avläggs en kortare distans som är följaktligen mindre befriande. Det vill förstås inte säga att det finns inga roadfilmer som ha tåg, bussar eller cyklar, men de är mindre prototypiska. Att infoga bilen som återkommande bild är enligt Laderman bara en modernisering av reseberättelsen och western som blir transponerad i en amerikansk och industrialiserad miljö (hästen som ersätts av bilen). Också på tematisk nivå är det en modernisering av reseberättelsen: var i tidigare reseberättelser lärande och vägen till vuxenhet stod central (jfr. bildningsromaner), är fokusen i den moderniserade versionen sökning efter det inre självet och en ny framtid i ett nytt samhälle, en sökning i vilken bilen är ett viktigt hjälpmedel.

Valet av bilen som transportmedel har att göra med transportmedlets stigande popularitet efter Andra Kriget. Före krigsperioden var det vanligare att åka buss eller tåg - ett mer gemensamt sätt att åka, i motsatts till bilens individuella resa som genomgick en åkning efter kriget. Dessutom är det lättare att skapa en viktig konversation i den intima interiören av en bil än att låta det ske i ett offentlig och opersonligt tåg. Alltså, på en basis ikonografisk och narrativ nivå handlar roadfilmer om körning med bil.⁶⁰

Den amerikanska mellanstatliga motorvägen är ett annat huvudelement av roadfilmens ikonografi. Det är den specifika omgivningen i vilken protagonisterna, chaufförerna, åker sina bilar eller motorcyklar och i allmänhet skaffar motorvägen den visuella bakgrunden i vilken genren är inbäddad. Att den mellanstatliga motorvägen står central är tack vare utvecklingen av motorvägens system under 1950-talet.⁶¹ Igen finns det en länk till western, i vilken cowboyn likaså följer något spår i det stora öppna landskapet. Vidare symboliserar dessa motorvägar, som finns bort från civilisationen, äventyren att åka bort från det välkända och det familjära som Laderman har definierat som "defamiliarization". De mellanstatliga motorvägar är så viktiga att Laderman anser de och möjligheten att överskrida gränser via dessa vägar som central fokus av filmens mise-en-scène. Utifrån den här idén är det möjligt att urskilja roadfilmen från andra bil-relaterade genrer liksom racefilmen och "stadskörningsfilmen" (till exempel *Taxi Driver* (Scorsese, 1976).

Ett tredje viktigt element som ingår i roadfilmens ikonografi är det öppna landskapet med en lovande horisont som begränsar den mellanstatliga motorvägen. Det finns en tydlig parallell med

60 Laderman 2002 s. 13

61 Under Eisenhowers styrelse blev The Interstate Highway Act of 1956 gjort; det medför byggnaden av 66 000 km motorväg, någonting som hade aldrig hänt tidigare i USA.

western, i vilken cowboyn vandrar i det öppna landskapet. Det öppna landskapet fungerar här som bakgrund genom vilken den mellanstatliga motorvägen är omgiven och bidrar till känslan av frihet; jfr. Sergeant & Watson: ”with their vision of the open road eternally vanishing into the horizon, road movies offer audiences a glimpse at an ecstatic freedom”.⁶² Oavsett från vägens frihet finns det likaväl några platser av civilisation på väg, liksom bensinmackar, vägkrogar och motell som behövs för såväl praktiska skäl som för berättelsens skull (möte med nya karaktärerna, nya intrig). Dessa korta uppehåll tjänar till att utvidga filmens narrativ struktur och bidrar till resans äkthet; en lång resa utan uppehåll skulle nämligen verka som överklig.

Vidare finns det en samling filmtekniker som stödjer genrens ikonografi beskrivit ovan. Till exempel utnyttjar genren traveling shotten, i motsats till den mer konventionella tracking shotten. En tracking shot är långsammare och är mer lämplig för att visa vandring till fots eller löpande. I motsats till detta försöker en traveling shot att överföra känslan av resande i en ultra-mänsklig, moderniserad fart. Synpunkten utifrån vilken shotten är gjord kommer ofta från föraren eller bilen själv. Dessa traveling shottar byts ofta med shot från föraren, bilen och landskapet. Detta bidrar till det skiftande perspektivet, och i synnerhet under körningsscener är ”montage editing” rådande. I Montage editing skapas scenens meningen genom att montera olika shottar tillsammans och att associera de; alltså meningen skapas inte genom de ursprungliga enskilda bilderna, men genom sambandet av de alla. Genom montage editing blir körning ett slags idé eller känslighet, någonting som inte är fallet med ”continuity editing” en teknik som används för att inrätta en logisk koherens mellan bilder som resulterar i en kontinuitet av film och resa. Om roadfilmen hade använt continuity editing för körningsscener, då blev fokusen den lineära destinationen, någonting som inte passar i roadfilmen som frambringar en vandrande resa utan rätlinjighet. Det finns ändå continuity editing i roadfilmen, men montage editing används för att framhäva idén av resande och i synnerhet resande utan mål.⁶³

En annan sak som karakteriserar roadgenrens ikonografi är filmens inramning. De använda kompositionerna innefattar ofta framsidans vindruta, sidovindrutan och backspeglarna, ofta utifrån förarens åsikt. Vidare använder roadfilmen också tekniken att inrama en annan inramning för att betona handlingen av tittande under körning. En annan intressant poäng är att det här sättet av inramning visualiserar temat av själv-undersökning, och på det sättet är bilden av en karaktär som tittar i back-eller sidospiegeln en metafor för självbetraktelse.⁶⁴

Ett annat element av roadfilmen är filmmusiken. Laderman påstår att tillkomsten av roadfilmen utan tvekan kan sammankopplas med tillkomsten av rock- och populär musik under

62 Sergeant & Watson, citerat i Laderman s. 13f.

63 Laderman 2002 s. 16

64 Ibidem

1960-talet. Rockmusiken ger ett extra uttryck av instinktiv uppsving av körning under hög hastighet. Atkinson visar länken mellan roadfilmer, musik och rebellkulturen när han påstår att ”Road movies have become ineluctably tied to the cheap-and-nasty aesthetics of rock 'n roll, rebel youth culture and the no-future potential of crazed automobile use”.⁶⁵ Därtill kan roadfilmer också ha formalistisk nonsynkron filmmusik som främjar atmosfären av körningsupplevelsen.

Till sist har vi filmens atmosfär. Trots att stämningen växlar ofta, finns det en rådande stämning av desillusion⁶⁶. Den här desillusionen växer ut realisationen av protagonisterna att den utopiska utsikten angående sociala förnyelser är förgäves. De är medvetna att de egentligen inte kan fly fullständigt från eller ändra samhället, som resulterar i en sådan stämning. Utifrån denna realisation blir resan planlös och tar vandringen en bitter riktning, ofta med döden av protagonisterna till följd. I vissa roadfilmer är desillusionen väldigt närvarande, till exempel *Thelma and Louise*, *Bonnie and Clyde* och *Into the Wild*, i vilken protagonisterna inte lyckas att anpassa sig i samhället, som resulterar i deras livsändelse.

4.2. Den europeiska roadfilmen

I *Crossing New Europe* forskar Mazierska och Rascaroli hur koncepten ”förflyttning” i Europa blev dramatiserats i filmen under de senaste trettio åren, från sjuttio-talet till idag. De ser roadfilmen mot bakgrunden av den nya mobiliteten i Europa som började på sjuttio-talet, med öppningen av många gränser i Europa, globaliseringen, fallet av Berlinmuren, tillväxten av den Europeiska Unionen osv. Dessa tilldragelser förorsakade att nationsgränser försvann och att nationella identiteter förblev svagare på grund av till exempel början av samma myntenheten (Euro).⁶⁷ sådana utvecklingar förenklade mobiliteten i Europa, någonting som skapade ett postmodernistiskt problem, nämligen att skapa en egen identitet i ett sådant samhälle, medan att undvika fixeringen och lämna öppen möjligheterna. De tror att filmens medium är en relevant medium för att dramatisera dessa frågor av identitet jämfört med till exempel litteratur eller musik, eftersom filmen kan visa tydligen fenomen som uppskjutning av gränser, skapelse av nya transnationella identiteter och kommuner.⁶⁸

Med denna inledning ser vi redan att den europeiska roadfilmen drivs av andra motiv än den amerikanska: det finns ingen rebellisk anda men i stället är identitetsfrågan viktigare än samhällskritik och därtill är den europeiska version inte inbäddad i en efterkrigs motkultur. I övrigt

65 Atkinson s. 16 citerat i Laderman 2002 s. 16

66 Laderman 2002 s. 19

67 Mazierska & Rascaroli s. 2

68 Ibidem

finns det inte mycket mer information och forskning om kontexten i vilken den europeiska roadfilmen är inbäddad och Mazierska och Rascaroli talar bara om roadfilmens utveckling under de senaste trettio år, utan att verkligen ge historien om roadfilmens tillkomst i Europa. Tyvärr märks här bristen av forskning om ämnet.

4.2.1. Resan

Enligt Mazierska och Rascaroli är det problematiskt att definiera den europeiska roadfilmen därför att i motsats till den amerikanska genren som är helt koherent, europeiska filmer ”på vägen” är för varierande i tema och stil för att kunna kristallisera i en uniform genre.⁶⁹ Det har att göra med idén att Europa skapar ”författarfilm”⁷⁰ i motsats till Hollywoods studioindustri. Det här är en ganska naiv idé eftersom Laderman har visat att den amerikanska roadfilmens temata och stilar är rätt så mångskiftande⁷¹, med ett återkommande tema: resan som samhällskritik eller upptäcksresan av både samhället och självet. Det här överensstämmer med den europeiska resefilmen i vilken resan också är ett motiv för att utreda metafysiska frågor, psykologiska osäkerheter och livets mening.⁷² Ändå differentierar Laderman mellan de europeiska och amerikanska resorna och hävdar han att den europeiska versionen inte verkligen är intresserad av att framställa en resa av det höpplösa, irrande fredlösa paret och inte heller att romantisera vägens frihet som ungdomars uttryck av politisk motstånd. Vad är verkligen fokuset för den europeiska versionen är undersökning av psykologiska, emotionella och spirituella konditioner av självet. Man kan säga att den europeiska versionen utmärker sig genom allegorisk undersökning av den etiska och filosofiska ärenden av stora europeiska filosofer: Kant, Kierkegaard, Descartes och Nietzsche. På grund av detta är utrymmet av mobilitet mer begränsad i den europeiska roadfilmen än i den amerikanska versionen: det handlar inte om att överskrida nationsgränser, men gränser innan en kultur och nation och därför har filmen en så kallad ”closed-off road movie space”. Från den här synpunkten blir vägen hellre associerad med introspektion än med frihet eller flykt. Fokuset ligger inte på resan bort från samhället, men hellre på en resa till den nationella kulturen och samhällets rötter, för att eftersöka vad det betyder att vara en civiliserad medborgare.⁷³

Vad beträffar transportmedel, är det typiskt för europeiska roadfilmer att åka kollektivt -

69 Mazierska & Rascaroli s. 4

70 En film som är kännetecknad av en särskild stil i vilken regissörens ”signatur” är synbar

71 Något som jag har inte fokuserat på, men kapitel 2-5 i *Driving Visions* handlar om fyra olika sorter roadfilm, beroende på tiden i vilken de är gjorda.

72 Mazierska & Rascaroli s. 4

73 Laderman 2002 s. 247f

buss eller tåg, lifta eller gå till fots, i motsats till den amerikanska cabriolet eller motorcykel.⁷⁴ Everett tillägger att resan ofta är associerad med de nödtvungna resorna av utvandrare under och efter Andra Världskriget, och har ofta på grund därav en pessimistisk ton, medan att de amerikanska resor är associerad med friheten, mobiliteten uppåt och utåt. Hon citerar Jesinghausen för att bevisa sin ståndpunkt:

While the american road movie can view the road in essentially positive terms, as a way of visualizing "the space between the western desert and the eastern seaboard" within "a utopian fantasy of homogeneity and national coherence" (Cohan and Hark 3), in Europe it tends to be associated with widespread migratory experiences and the metaphysical sense of "homelessness" that has come to be identified as the modern condition, as what Martin Jesinghausen [...] refers to as "the transcendental homelessness of modern life (83)".⁷⁵

Egentligen är det inte så lätt att bestämma över roadfilmens atmosfär. Här säger Everett att den amerikanska versionen är en optimistisk genre, i motsats till den europeiska. Dock, som jag har redat visat ovan (4.1.3.) har den amerikanska genren också ofta en negativ atmosfär och blir protagonisterna desillusionerade eller dör de vid slutet av resa. Jag skulle säga att båda versioner är inte särskilt optimistiskt och att skillnaden ligger i karaktärernas sinnesstämning vid början av filmen: reser de med gott hopp (och är alltså optimistiska) och blir de pessimistiska under resan liksom i den amerikanska versionen eller finns det redan vid början av filmen någon bedrövelse, liksom i den europeiska versionen. Resultatet är detsamma: båda versioner är rätt så mörka.

Förutom detta menar hon att roadfilmen har blivit en populär genre eftersom temat av resan är lämplig för att visa det postmodernistiska tillståndet som är präglad av migration, en pågående process som består av individuella och kollektiva resor, såväl i rum som tid; Och frågan om identiteten har enligt henne alltid varit present i europeisk film.⁷⁶

I motsats till Mazierska och Rascaroli framhåller hon att resan görs med bilen. Det har att göra med mannens möjlighet att ha kontroll över bilen, och följaktligen passar det inte enligt det här synsättet att protagonisterna åker buss eller tåg. Den här stora skillnaden av karakterisering blir begriplig om vi tänker på att Everetts mål med sin artikel var att visa hur den europeiska roadfilmen blev avlidit av den amerikanska och visar därför vissa amerikanska särdrag, liksom att åka bil som i den traditionella maskulina hollywoodgenren. Mazierska och Rascaroli emellertid pläderar för en självständig europeisk genre som är ganska annorlunda än den amerikanska, i vilken bilen är en

74 Mazierska & Rascaroli s. 5

75 Everett s. 166

76 Ibidem

viktigt element men inte fokuset som i den amerikanska roadfilmen.

Laderman säger inte vad det mest frekventa transportmedlet är i den europeiska roadfilmen, men bekräftar att fetichism av bilen inte är så stor som i den amerikanska roadfilmen. Fokuset ligger alltså inte på handlingen av snabbt körning eller hög hastighet som spektakel. I den europeiska roadfilmen accentueras innehållet och betydelsen av sökning och inte transportmedlet. Därtill samtycker han till vad Everett säger om orsaken till resan: det är inte en syftlös men en nödvändig resa för karaktärerna: de söker jobb, ett hem eller familj. Han tar också upp Mazierska och Rascolinis idé av resning i grupp som fokus, i motsats till den amerikanska paret eller ensamma "road outlaw".⁷⁷

Därtill urskiljer Laderman två specifika typer av europeisk roadfilm enligt förebilder av Jean-Luc Godard och en Wim Wenders. I Godards *Weekend* ifrågasätts livets mening, det är en komplett omvändning av den amerikanska roadfilmen med stor samhällskritik, i vilken protagonisterna inte blir romantiska fredlösa men hänsynslösa opportunisterna. I den här filmen vill Godard visa antipati mot den amerikanska kapitalism och bilkulturen. Wim Wenders' roadfilm *Im Lauf der Zeit* är den andra förebilden som visar en nästan handlingslöst förhållande av att vara på väg som är ett slags terapi för de emotionella markerade protagonisterna. Deras vandringar måste betraktas mot bakgrunden av den post-Nazi tyska nationella kulturen i vilken vandringen förblir en sökning efter försoning mellan personligt förvirring och det nationella obeskrivliga förflutna som förföljer det moderna samhället; Denna roadfilm är alltså särskild europeisk för den är inbäddad i den europeiska historien av andra Världskriget.⁷⁸

4.2.2. Karaktärerna

Mazierska & Rascaroli definierar europeiska huvudkaraktärer inte liksom de amerikanska rebellerna, men överhuvudtaget är protagonisterna vanliga medborgare som reser för praktiska skäl.⁷⁹ Everett utmärker olika typerna av protagonister liksom asylsökande, utvandrare, flanör, hemlösa, och turister. Dessa olika kategorierna möjliggör det att skapa massor filmer med olika motiv för att resa, som bidrar till den europeiska roadfilmens mångsidighet.

Karaktären av invandraren är inbäddad i Europas historia för det har alltid varit invandrare i Europa tack vare närheten och öppenheten av gränserna. I synnerhet sedan slutet av kommunismen fanns det ett större antal utvandrare till de rikare länderna i Europa. Av det skälet blev ekonomisk utvandring ett viktigt tema för den europeiska roadfilmen, i vilken protagonisterna går på väg med

⁷⁷ Laderman 2002 s. 248

⁷⁸ Laderman 2002 s. 255-264

⁷⁹ Mazierska & Rascaroli s. 5

ett bestämt mål, till sakta men säkert händelserna under resan tar över fokusen och destinationen blir meningslös. Ofta har dessa invandreresor ett öppet slut.

Sedan har vi resan av nomaden. I den här kategorien finns också turisten och flanören. Hans resan är mindre fokuserad, påtänkt eller dramatisk än invandrarens resa. Det finns ofta olika resor som inte har ett tydligt slutmål. I stället ligger fokusen på en personlig geografi.⁸⁰

Laderman uppmärksammar också en hög frekvens av kvinnliga protagonister i europeiska roadfilmer, jämfört med den amerikanska versionen. Närvaron av kvinnor i sig är inte nyskapande -i amerikanska filmer fungerar de som passiv partner eller förförerska- men kvinnan som allvarlig huvudkaraktär var helt nytt. Till exempel, i Vardas' *Sans toit ni loi* (1985) är huvudkaraktären en ”road kvinna”, eller enligt Laderman ”The First serious Queen of the Road”.⁸¹ En annan förnyelse som Laderman observerar har att göra med protagonisternas åldersgrupp. Medan att det handlar om unga rebeller i den amerikanska roadfilm, kan det i den europeiska versionen handla om den gamla mannen (se t.ex. *Smultronstället*).

I allmänheten skulle man kunna säga att (huvud)karaktärerna i europeiska roadfilmer är mycket mer varierade än den amerikanska. Det hänger ihop med den europeiska roadfilmens tema av reflektion som inte behöver ett slags prototypisk karaktär; alla människor kan, på en given ögonblick, bestämma sig att reflektera över livet och letar efter deras inre själv. Detta hänger ihop med förekomsten av vad Laderman kallar för ”allegoriska karaktärerna” i den europeiska roadfilmen. Ett möte med en präst skulle då kunna fungera som ”religion” medan en forskare symboliserar vetenskap, och de kan hjälpa med huvudkaraktärernas psykologisk resa.

4.2.3. Ikonografi

Filmens ikonografi i den europeiska tradition är helt annorlunda än i den amerikanska roadfilmen. I stället för stora öppna vägar finns det en rikedom av länder, språk, kultur, förbudit och separerad av många nationsgränser. Förresten ligger fokusen eller på att överskrida nationsgränser eller – i fallet av en national resa- på ländens natur och landskapet genom vilket karaktärerna reser.⁸² Det här är en stor skillnad till den amerikanska versionen i vilken de vidsträckta landskapen med horisonten är filmens ikonografisk fokus som symboliserar en hoppningivande framtid. Den mest passande filmteknik för att låta se naturen och som samtidigt ge en intryck av mobilitet är liksom i den amerikanska versionen *traveling shotten*.⁸³

80 Everett s. 168 - 172

81 Laderman 2002 s. 265

82 Mazierska & Rascaroli s.5

83 Everett s. 167

I motsats till den amerikanska roadfilmen som börjar optimistisk med horisonten som lovar en bra framtid, påstår Everett att den här konditionen inte verkligt är fallet i den europeiska varianten.⁸⁴ Det kan ha att göra med faktumet att vägarna själva är helt annorlunda i Europa än i Amerika. Det finns mer trafik på de Europeiska vägarna och de är mindre ”öppna”, precis de två egenskaper som karakteriserar den amerikanska roadfilmen (tomma och öppna vägar). Till följd av den europeiska vägens ikonografi tar den europeiska roadfilmen också en annan, mindre optimistisk ståndpunkt. I stället för den försvinnande horisonten finns det skärpta krökar, trafik kaos, problematiska vägkorsningar med oläsbara eller missande vägvisare.⁸⁵ Dessutom är vägarna inte i ett bra stånd, ofta under snö och is, eller förintat av krig eller försummelse.⁸⁶ Man kan säga att de europeiska vägarna är problematiska; de symboliserar att det finns ingen ”lätt väg att följa” och det är enligt Everett ett sätt att knuffa omkull de amerikanska parametrarna och ett sätt att etablera en europeisk roadgenre som visar Europas fragmenterade identitet och problemen som det medför, samt letandet efter självet och självkänedom.⁸⁷

I Ladermans analys av fem europeiska roadfilmer bemärker han i allmänheten de samma kamerateknikerna som i den amerikanska roadfilmen bestående av traveling shottar, high angle extreme långa shottar, långa tracking shottar (till exempel för att visa trafikstockning), och montage sekvenser under körningen. Ändå säger han att den europeiska metoden skiljer sig från den amerikanska genom att infoga ett slags 'off screen space'⁸⁸ i stället för att fokusera på akt, kollision och körning som visuell spektakel.⁸⁹

4.3. Försoning av båda genrer: en övergripande modell.

Efter att ha betraktat uppmärksamt båda versioner av roadgenren vill jag i det här avsnittet komma till något slags övergripande modell och klargöra element och särdrag som finns i både versioner och kan anses som basingredienserna av roadfilmen, bortsett från traditionen enligt vilken filmen blev gjord. Först, grunden till roadfilmen är resan samt ett transportmedel som symboliserar någonting. Genom att påpeka den symboliska värden av resan går jag en steg vidare än Corrigan som säger att ”road movies are, by definition, movies about cars, trucks, motorcycles, or some other

84 Ibidem s. 168

85 Ibidem s. 169

86 Ibidem

87 Ibidem

88 Offscreen space är ett utrymme som är present i filmens diegesis men är inte synligt i bildrutan. Offscreen space blir betydelsefull när en karaktär tittar på, eller uppmärksammar någonting som befinner sig utan bildrutan och som tittaren följaktligen inte kan se. Det bidrar till filmens spänning.

89 Laderman 2002 s. 258

motoring soul-descendant of the nineteenth-century train".⁹⁰ Både resan och medlet är av lika stor betydelse och det visas i filmens iscensättning, som lämnar plats för scener i vilka bara transportmedlet och landskapet fokuseras på, i motsats till film som betonar transportmedlet själva och dess tekniska kapaciteter, liksom racefilmer. Den här jämvikt och samverkan mellan resan och medlet är någonting som håller isär roadfilmen i sig från andra resefilmer. På både kontinenter erkänns filmgenren som ett medel för att visa samhällskritik eller självbetraktelse: jfr Laderman som uppdelar genren i å ena sidan "the outlaw road movie" (resan som samhällskritik) – som är fokusen i Amerika och "the quest road movie" (som leder till någon upptäckt, till exempel livets mening). Den sistnämnda kategorien kan alltså användas för att visa en resa som självupptäckt och det är kategorien som har största antalet i Europa. Det finns samhällskritiska roadfilm på vår sida av världen lika väl (*Weekend*) och jag ska visa att Bergman på indirekt sätt förenar dessa två huvudteman.

Vad beträffar karaktärerna är det inte så självklart att hitta en konstant, det finns alltså ingen prototypiska roadman-eller kvinna som gäller på både kontinenter. Alla möjligheter har redan kommit i tur i olika filmer: den ensamvargen, road paret, män och kvinnor, gammal och ung. I varenda kontinent finns nog en prototyp; valet och bildning av karaktärerna är således någonting som är typisk för och urskiljer båda varianter.

I både versioner är den allmänna stämning av filmen snarare negativ. Roadfilmen är ingen komisk eller romantisk genre – det finns möjligen humor men det är för att lätta på den rådande negativa stämningen och ofta antar humor formen av ironi eller sarkasm. Roadfilmer spelar inte verklig på tittarens känslor men ska snarare förkunna något budskap. Till sist ärameratekniker och inramningen också lika: de iscensätter på ett realistisk sätt resan och karaktärerna och det mest typiska är traveling shotten, som återger karaktärernas rörelse på vägen.

5. Analys: Smultronstället som tidig europeisk roadfilm

5.1. Filmens innehåll

Smultronstället handlar om Isak Borg, en sjuttioåttå år gammal läkare som ska resa till Lund för att motta sitt hyllning som jubeldoktor. Filmen börjar med Professor Borg som sitter och skriva vid sin skrivbord och berättar för tittaren om sig själv och sin familj: att han har för praktiska skäl avstått från samvaro och därigenom har blivit en smula ensam, och att han har en son, svärdotter

90 Corrigan s. 144

och mor som fortfarande lever. Efter denna korta introduktion fortsätter filmen med en mardröm som leder till att Isak bestämmer sig att köra till Lund i stället för att flyga. När Marianne -Isaks svärdotter- hör detta, beslutar hon att åka med. Hon har stannat hos professor Borg under någon tid för att ta avstånd från sin make och reflektera över deras äktenskap, och nu tänkte hon att det var dags för hemfärden. De två börjar bilresan och första uppehållet är vid professor Borgs sommarhus var han dagdrömmar över det förflutna (en sommardag 1897) medan att Marianne går och simmar. Vid sommarhusen möter Isak en ung kvinna, Sara, som är på väg till Italien med två vänner: Viktor och Anders. Isak ger de skjuts och de reser med till Lund. Sedan måste de väja för en bil och undkommer de en allvarlig bilolycka i sista ögonblicket. Paret som förorsakade olyckan reser nu också med men deras sällskap är kortvarigt då de inte sluter att bråka med varandra och Marianne ber de slutligen att stiga av. De fem fortsätter resan till en restaurang och har en trevlig lunch, efter vilken Marianne och Isak går och besöker Isaks mor, Fru Borg, en iskall och ensam änka. Efter besöket fortsätter de resan till Lund, Marianne bakom ratten och Isak i passageraresätet, någonting som tillåter Isak att falla i sömn och fortsätta drömmen om sommarhuset, dock i en sinister anda. När Isak vaknar efter denna mardröm har han ett viktigt samtal med Marianne och i den här scenen sker någon slags psykologisk upplysning hos Isak. Denna är den sista scenen på väg och i följande scenen anländer de i Lund och är de välkomnade av Evald. Efter jubelceremonien går Isak omedelbart till sängs efter att ha haft tre viktiga samtal; ett med fröken Agda, ett med Evald och ett med Marianne, som visar ett skifte i Isaks attityd och beredskap att ändra sitt liv. Filmen slutar med en sista dagdröm om samma barndomsminne av sommar 1897.

Denna översikt av filmens händelser ser på en basnivå rätt så klar och entydig ut, men i följande avsnitt ska jag visa att idén av resan är filmens grundläggande strukturerande element och att det är genom en geografisk resa från Stockholm till Lund att Isak gör en psykologisk resa genom sitt personligt förflutna till sitt inre själv. I den här filmen har vi alltså å ena sidan den fysiska resan under vilken olika händelser och möten sker och å andra sidan genomgår Isak Borg en psykologisk resa som åstadkommer till följd av de olika händelserna under färden. I följande två avsnitt (5.2. och 5.3.) ska jag analysera och länka ihop de olika skeendena under den fysiska resan med protagonistens psykologiska resa för att nå filmens mening, sett i ljuset av den europeiska roadfilmen.

5.2. Den geografiska resan

Filmens geografiska börjar efter Isaks mardröm, när han bestämmer sig att åka bil i stället för att flyga till Lund (se 5.3.1. för vidare förklaring). Han reser alltså med ett bestämt mål,

nämligen mottagandet av sin hyllning som jubeldoktor. Detta överensstämmer med vad Everett och Laderman skriver om resan i den europeiska roadfilmen: att resan är en nödvändighet för karaktärerna, att de reser med ett tydligt mål, i motsats till den typiska amerikanska roadfilmen i vilken karaktärerna reser för resans skull och var resan måste tolkas som en flykt från samhället. Utom den här uppenbara anledningen finns det också andra bevekelsegrunder: göra ett besök till sommarhuset ur hans barndom och hälsa på Isaks mor, saker han inte kunde göra om han hade tagit flygplanet. Orsaken till att han vill göra det på den dagen hittas i filmens första dröm, Isaks första mardröm. I den surrealistiska mardrömmen vandrar Isak ensam i stan och konfronteras han med olika symbol och händelser som förebådar döden. Det driver honom att göra en bilresa under vilken han kan besöka personer och ställen, kanske för den sista gången. Förresten har nästan alla andra karaktärer också ett tydligt resmål: Marianne vill gå tillbaka till Evald för att tala om deras äktenskapsproblem men har själv inga pengar för att betala transport och reser därför med. Sara, Viktor och Anders är på väg till Italien för att tillbringa semestern utomlands. Det är bara Anders och Berits resmål som inte är tydligt, men det är sannolikt att de var på väg till någonstans i alla fall, och att de inte bara reste utan mål eller flydde från samhället.

Eftersom vi har bestämda resor utnyttjar filmen en closed-off road movie space: vägen som tillryggaläggs är från Stockholm till Lund och inga nationsgränser överskrids. Karaktärerna stannar inom Sveriges landgränser och reser från stan till stan: det är inte meningen att uppskjuta gränser som är fallet i många amerikanska roadfilmer, de reser inte till ”friheten” eller till ”framtiden” men till någon bestämmelse. Idéen av en sådan closed-off road movie space återspeglas tydligen i filmens ikonografi, men det ska jag ta upp i 5.5.

Att åka kollektivt är ett annat särdrag som vi anträffar i *Smultronstället*. Trots att de inte åker buss eller tag (arketyper av kollektiv resande) har filmen ändå atmosfären av en kollektiv resa då det dröjer inte länge innan de två huvudkaraktärerna möter fem medresenärerna Sara, Viktor, Anders, Sten Alman och hans fru Berit. Funktionen och en djupare analys av karaktärerna finns i avsnitt 5.4.

Medlet till resan är bilen, men det finns ingen fetichism av bilen. Bergman fokuserar inte på en snabbt resa och bilens tekniska möjligheter, det finns inga närbilder av bilens däck eller andra del liksom i till exempel *Easy Rider*; Bilen är gammal, just liksom chauffören. Bilen romantiseras alltså inte, men ändå är det en viktig element då det är medlet som möjliggör det att göra filmens fysisk resa samt psykologisk resa, någonting jag ska redogöra för i följande avsnitt.

På en först nivå kan man säga att filmen har ett bestämt slut: både Isak och Marianne kommer fram till sitt resmål, han får sin hyllning och hon anländer hemma. Men, som vi vet är filmens fokus inte destinationen utan resan själva och även på denna nivå (resans symbolik och

Isaks personlig utveckling) finns det avslutning med sista scenen som visar Isaks inre fred. Det också verkar som om Evald ska stanna hos Marianne, att de ska ha barnet och att Evald inte längre måste betala lånet – alla problem är alltså upplösta. Fastän roadfilmen definieras som en genre med ett öppet slut har jag visat (jfr. 4.1.1.) att det inte verklig stämmer. *Smultronstället* är således inget undantag på regeln.

5.3. Den psykologiska resan

Isaks psykologisk resa är faktiskt filmens huvudhändelse, och det är elementet som gör filmen till en mycket europeisk roadfilm då vi har sett att fokuset ligger på undersökning av psykologiska, emotionella och spirituella konditioner av självet. Resan är associerad med introspektion och alla olika händelser under resan som jag har radat upp i 5.1. bidrar till denna psykologiska resa, i synnerhet hans mardrömmar och dagdrömmar, som ordnar en personlig resa tillbaka i Isaks egen förflutna. Genom sin psykologisk resa kommer Isak till insikten att hans största synder är hans stolthet och egoism, medveten avvisning av andra människor och uteslutning av medmänniskligheten ur hans liv. Det var troligtvis ingen tillfällighet att Bergman nämnde protagonisten Isak, som liknar ordet 'isig', ett adjektiv som beskriver Isak fullständigt eftersom han förnekar att vara delaktig i någon annan människans liv, eller livet i allmänheten. Isak kämpar emot undermedvetna känslor som tvingar sig till hans medveten genom mardrömmar och dagdrömmar. Erkännandet och förståelsen av dessa drömmar medför att han genomgår en personlig utveckling. Notera att jag talar om dagdrömmar och mardrömmar; enligt Thorsten Botz-Bornstein är det nödvändigt att skilja mellan både två.⁹¹ En dagdröm är imaginär och sker på samma tidsplan liksom realiteten medan att en verklig dröm (nattdröm, mardröm) är avkopplad från varje verklig tidsmässig nivå och använder en egen tid och eget rum. Eftersom det finns fortfarande något slags realistisk temporal nivå i dagdrömmar har de inte samma effekt på en individ liksom "verkliga" drömmar. Botz-Bornstein baserar sig på Freud och Kraepelin för att förklara att skillnaden mellan en dag – eller nattdröm ligger i den intellektuella input; under dagdrömmen "upplever" eller hallucinerar drömmaren inte men representerar han drömmens händelse. Att representera dessa bilder medan att inte fullständigt drömma är någonting som sker medveten och liknar processen av "att tänka på". En dagdröm skiljer sig ändå från en tanke då logiken i dagdrömmen är begränsad till dagdrömmens tillstånd och är alltså friare än i tankar, var logiken är rådande. I en "verklig" dröm sker de fantasifulla bilderna omedvetet: en dröm är liksom en passiv upplevelse som är inte bildad av intellektet. Det är därför att drömmar är så viktiga för psykologien: de erbjuder djupare insikter i

91 Botz- Bornstein: *Films and dreams*, s. 114

den mänskliga själen.

Bergman själv urskiljer i sin film också mellan dagdrömmar och mardrömmar men kallar dagdrömmarna för ”minne”. Skillnaden mellan de två sorterna är verkligen relevant i *Smultronstället* då den tredje dröm till exempel, som är en ”verklig” dröm (mardröm) och ingen dagdröm ger den största insikten i Isaks själ, såväl för Isak själv som för tittaren i motsats till den andra drömmen, som också ger mycket information om Isak, men snarare om hans förflutna och inte om hans känslor, det är bara en representation av händelser. Hur drömmarna bildas filmtekniskt och fungerar psykologiskt ska jag visa i de följande fyra paragraferna.

5.3.1. Den första drömmen

den första drömmen sker just efter filmens titel som kommer efter introduktionsscenen. Vi ser Professor Borg som ligger oroligt i sängs och berättarrösten (Borg själv) säger att han hade haft en egendomlig och obehaglig dröm. Scenen skiftar från filmens realitetsnivå -Isaks säng, till drömplånet: Isak som promenerar sig i en okänd stad med öde gator och förfallna hus, just liksom berättarrösten beskriver. Det är påfallande att scenen är överexponerad, någonting som bidrar till den surrealistiska anda scenen utstrålar. Svart – vit kontrasten är mycket starkt och ordnar att det finns många skuggor, genom vilken vi kan inte alltid se Isaks ansikte tydlig. Andra påfallande drag är de många skiftena mellan medium/long shot och närbilder av till exempel Isaks anlete, klockan, ett hjul. Följande saker Isak uppmärksammar på gatan är tecknar av döden: första saken är en klocka utan visare på gatan, och lite senare ser han att hans egen klocka också saknar visare, med ljudet av Isaks hjärtklappning – ett tecken att han är rädd- i bakgrunden. Det skulle kunna betyda att hans tid ”är slut” och att döden närmar sig. Dessutom sker denna dröm på ett eget tids- och rumsplån: han vandrar i en okänd stad i vilken det finns ingen tid.

På en mindre explicit nivå är den här scenen en visuell tolkning av vad han har sagt tidigare i introduktionsscenen: “Detta har medfört att jag frivilligt avstått från praktiskt taget all så kallad samvaro”.⁹² Det är liksom att Isak vandrar i sitt eget samhälle i vilket inga människor finns. Vad är märkligt är att det liknar inte så frivilligt liksom han själv säger i introduktionsscenen; han ser förtvivlad och orolig ut, liksom han letar efter någonting, andra människor kanske. När han slutligen ser någon, går han fram till denna person, men ögonblicket denna figuren vänder sig mot Isak, visas ett bisarrt anlete och faller figuren ned, blödande. Det oroar Isak. Följaktligen hörs kyrkklockor i en olycksbådande ton, medan att hästar med en vagn kommer fram, bärande en likkista – igen ett tecken av döden. Den verkliga konfrontationen med döden sker när likkistan faller

92 *Smultronstället* 00:00:15-00:00-23

av vagnen och Isak ser att personen som ligger i kistan är han själv. Genom denna bilden konfronteras han med faktum att han snart ska dö. Efter denna bilden vaknar han, med ett väldigt oroligt uttryck på sitt ansikte som symboliserar Isaks sinnesstämning innan resan och i allmänheten.⁹³ Det är en viktig bild därför att efter den psykologiska utvecklingen och vid filmens slut, får den här bilden en parallell avbild som visar Isaks utveckling och nya sinnesstämning. Sammanfattad, denna dröm visar att Isak är egentligen mycket ensam, i motsats till vad han själv sade i introduktionsscenen (”jag avstått [frivilligt] från praktiskt taget all så kallad samvaro, 3Jag har blivit en smula ensam”⁹⁴) och att han är rädd att dö snart. Denna dröm är orsaken till att han väljer att åka bil till Lund, i stället för att ta flygplanet. På det sättet kan han hälsa på sin mor och göra ett upphåll vid ett sommarhus, saker han kunde inte göra om han skulle resa med flygplanet, och saker han ska kanske göra för det sista gången innan han dör.

Under resan själva är det genom Mariannes uttryck att vi vet varför han är en så obehaglig människa och att tittaren lär känna Isak som egoistisk och kall:

Du är en gammal egoist, farbror Isak. Du är fullständigt hänsynslös, du har aldrig lyssnat till någon annan än dig själv, men du maskerar det bra bakom din gammalmans finess, din vänliga charm. Men du är en behård egoist. Sen må du i tal och skrift utmålas som den store människovännen, men vi som har sett dig på nära håll, vi vet vem du är. Oss lurar du inte.⁹⁵

Att han är iskall och avstår från alla känslor vet vi också efter Marianne berättar Isaks reaktion när hon kom till honom med äktenskapsproblem: "Dra inte in mig i era äktenskapliga kalamiteter, för dem struntar jag i. Jag har ingen respekt för själsliga lidanden. Men om du behöver psykisk onani, kan jag ordna en bra själskvackare".⁹⁶ Dessa första scener skapar Isaks personlighet och visar hur andra människor känner honom samt hur han känner sig själv, visande sin rädsla i mardrömmen. Utifrån denna negativa bilden ”avreser” han själv samt tittaren till en förståelse och utveckling till en positivare personlighet.

5.3.2. Den andra drömmen

Isaks andra dröm skiljer på olika plån från hans första dröm. Först, den är ingen nattdröm eller ”fullständig dröm” utan en dagdröm; den sker alltså semi-medveten. Det vill säga att drömmen inte verklig handlar om förtryckta känslor som dyker upp, men det är snarare en representation av

93 Bilaga 1

94 *Smultronstället* 00:00:36-00:00:39

95 *Smultronstället* 00:14:43-00:15:06

96 *Smultronstället* 00:15:44-00:15:55

tankar han hamnar i. Drömmens funktion är således annorlunda än första drömmen: först och främst visar den orsaken till Isaks senare beslut att avstå från känslor: avvisningen av sin älskade kusin Sara.

Drömmen inträffar under uppehållet vid sommarhuset var Isak som barn har tillbringat många sommar, när han ser smultronstället och dras han in i det förflutna (jfr. Proust's madeleine). Uppmärksamma att han själv inte använder ordet "dröm" men "minnets bilder": "jag vet inte hur det inträffade, men dagens klara verklighet gled över i minnets ännu klarare bilder som steg fram för mitt öga med styrkan av ett verklig skeende"⁹⁷. Den här dagdrömmen ser följaktligen annars ut än den första drömmen: den har ingen surrealistisk anda men drömmen är, liksom han själv säger, mycket realistisk. Isak själv är närvarande i drömmen men är ingen del av drömmens diegesis, då de andra karaktärerna ser honom inte. Hans tillvaro i drömmen är bara för att visa att det är Isak som sitter och drömmer. Isak tittar på sin egen barndom, en dag i 1897: han ser sin kusin Sara med vilken han var förlovad, vara förförd av Sigfrid, Isaks bror. Efter att ha kyssat henne, känner hon sig dålig för att förråda Isak. Men, senare i drömmen berättar Sara för Charlotta (Isak syster) om hennes söndring av känslor: Isak är fin och moralisk, läser poesi, talar över livet men hon känner sig äldre än Isak fast de är jämnåriga. Sigfrid ändå är fräck, spännande och passionerad, egenskaper som Isak inte har. Det är intressant att Isak kan "erinra" sig samtalet mellan Sara och Charlotta trots att han var frånvarande i denna scen så många år sen. Eller någon (Sara eller Charlotta) berättade det för honom eller han inbillar sig det så, visande självkänedom och att han var medveten varför hon valde Sigfrid. Efter den här scenen känner Isak "en känsla av tomhet och sorgsenhet" någonting som visar att den här klara minnen har tecknat Isaks liv. Senare ger Isak en vink att Sara gifte sig med Sigfrid genom ett kvickt namnspel: när Isak väcks up av en kvinna som också heter Sara (och som också spelas av Bibi Anderson) säger han att han heter Isak, varpå hon anspelar på Gamla Testamentet och frågar: "Var de två inte gifta?" Varpå Isak svarar: "nej, tyvarr inte, det var Abraham och Sara"⁹⁸. I följd av filmen bekräftar Isak den här idén.

Sara har två män som reser med: Anders, i vilken hon är kär, och Viktor som är också kär i henne, men känslan är inte verklig ömsesidig. Detta triangelförhållande liknar mycket Isaks egen situation (mellan kusin Sara, Isak och Sigfrid) och tillsammans med dagdrömmen vid smultronstället är detta ett av sakerna han tänker på under resan och som drar i gång hans personlig utveckling. Hittills vet vi att Isak var redan sen barndomen en tillbakadragen och lugn person, någonting som har kostat honom sin ungdomskärlek. Detta är troligtvis någonting som ledde till att han blev helt känslökall, av rädsla för att vara sårad en gång till.

97 *Smultronstället* 00:18:51- 00:18:55

98 *Smultronstället* 00:30:24- 00:30:30

Efter denna dröm inträffar två viktiga händelser som påverkar Isaks personligt utveckling: de nästan krockar med en annan bil (Sten Alman och Berit) och besöken hos Isaks mor. Eftersom dessa händelser har ingenting att göra med drömmar, men att i stället karaktärerna i dessa scener är viktiga, ska jag analysera dessa skeenden i avsnitt 5.4. .

5.3.3. Den tredje drömmen

Tredje drömmen är igen av samma slag som den första, det är en mardröm som överfaller Isak under bilfärden, medan att Marianne kör. Det regnar på vägen och i film betyder det ofta att någonting dålig ska hända, det är således en indikation för Isaks mardröm. Isak faller i sömn och övergången mellan filmens realitet till Isaks dröm visas genom en ”dissolve” av den sovande Isak i en shot av fåglar som drar honom igen tillbaka till sommaren 1897. Liksom alla andra drömmar inleds den av Isak själv, och här använder han ordet dröm:

Jag somnade, men förföljdes under sömnen av drömmar och bilder, som föreföll mig ytterst påtagliga och förödmjukande. Jag kan inte förneka att det i dessa drömsituationer fanns något betvingande som borrhade sig fast i mitt medvetande med en nästan outhärdlig avsiktighet.⁹⁹

Dessa ord bekräftar vad Botz-Bornstein skriver om skillnaden mellan en dröm och en dagdröm: Isak själv har ingen kontroll över uppkomsten av mardrömmen och det avslöjar hans inre själv. Följaktligen ska följande drömmen ta upp Isaks förtryckta känslor, då han ger inget rum åt de när han är vaken och medveten.

Drömmens början liknar Isaks dagdröm vid smultronstället och fortsätts där. Första bilden är den tomma smultronkorgen som Sara lät falla när Sigfrid kysste henne. Philip och Kersti French påstår att smultron symboliserar renhet, den tomma korgen kan alltså tolkas som förlusten av Saras renhet när han kysste och senare valde Sigfrid.¹⁰⁰ Isak själv är del av drömmen nu och sitter vid smultronstället tillsammans med Sara, som tvingar honom att titta på sig själv i en spegel och gör klart för honom att ”Du är en ängslig gubbe som ska dö”¹⁰¹; det uppenbarar igen Isaks ångest och inre känslor. Vidare säger kusin Sara att hon ska gifta sig med Sigfrid och att Isak måste försöka att le, men han svarar att det gör ont. Det symboliserar hela kärlekshistorien mellan Sara och Sigfrid som har skadad Isak. Att titta på sig själv i spegeln är ett mycket starkt moment i drömmen för att det symboliserar självbetraktelse, som är kärnan av Isaks psykologisk resa. Följande scenerna i

⁹⁹ *Smultronstället* 00:51:05- 00:51:28

¹⁰⁰ French s. 23

¹⁰¹ *Smultronstället* 00:51:47-00:51:50

drömmen visar alltså saker och känslor som Isak alltid har förtryckt. Först har vi dialogen med Sara efter att hon har frågat honom att titta i spegeln:

Sara: Titta, nu blev du sårad i alla fall.

Isak: Nej, jag blev inte sårad.

Sara: Jo, du blev sårad, därför att du inte tål sanningen. Jag har tagit alldeles för mycket hänsyn. Då blir man grym utan att vilja det.

Isak: Ja, jag förstår.

Sara: Nej, du förstår inte! Vi talar inte samma språk. Se dig i spegeln en gång till. Nej, du ska inte titta bort. Nu säger jag så här "Jag ska gifta mig med din bror Sigfrid." Titta nu hur du blir i ansiktet. Försök att le! Så där ja, nu ler du

Isak: Det gör så ont!

Sara: Du som är professor emeritus borde veta varför det gör ont, men det vet du inte. För trots att du vet så mycket, så vet du egentligen ingenting.¹⁰²

Denna scen visar inte bara att hennes val för Sigfrid har tecknat Isak, men också att han "talar inte samma språk" som Sara, att han vet så mycket som läkare och har en hög I.Q., men att han saknar emotionell intelligens, mänskliga värme. I denna dröm ser vi för den första gången att Isak verkligen har känslor, han är övermannad av sorg.¹⁰³ Drömmen övergår från smultronstället till något annat ställe i skogen, var Sara håller Sigbritts pojke i handen och går till huset. Isak följer, och scenen är påfallande mörkare. Han står ensam vid och tittar på den tomma vaggan, musiken låter olycksbådande. Detta ögonblick återspeglar Isaks tankar att han aldrig fick Saras barn, och känner sig ensam. Sen tittar Isak på Sara och Sigfrid som har en trevlig afton. Först hör vi bara Sara som spelar en nedstämd melodi på pianot som övergår till jämlik sorgsen melodi, men nu spelad av en violin, som låter ännu mer tragiskt. Isak kan bara titta på tablån, han står utanför huset och är ingen del av Saras liv. Vad händer sedan är typisk för drömmen: det finns ingen logik i tid eller rum och plötsligt är det natt, visualiserat genom en bild av månen. Tillsammans med de starka svart-vit kontrasterna av denna scen är det typiskt surrealistiskt. Isak knackar på en dörr och det är Sten Alman som öppnar, han ber Isak att komma in. Vad följs är en rekonstruktion av en publik doktorsexamen i vilken Isak misslyckas. Igen visar det Isaks rädsla och ofullkomligheter: han kan inte bestämma bakterieprovet i mikroskopet och får inget ut av orden: "Inke tan magrov stak farsin los kret. Fajne kaserte mjotron presete". Också för tittaren är det helt oklart vad det betyder, och därigenom känner vi samma förvirring liksom Isak. Alman förklarar att det är läkarens första plikt

102 *Smultronstället* 00:51:55- 00:53:05

103 Bilaga 2

och den är ”att be om förlåtelse”. Ingen tillfällighet att Isak visste det inte, då det hänvisar till hans känslökallhet, Isak kan inte säga ”förlåt” eftersom han aldrig känner sig skyldig. Till sist säger examinatoren (Alman) att Isak är ”skyldig till skuld”, men hittills vi vet inte varför. Efter tentamen beslutar Alman att Isak är inkompetent och att han är anklagad för en del allvarliga förseelser: känslökyla, själviskhet, hänsynslöshet; anklagelserna framställdes av Isaks hustru och det var orsaken av Isaks frus äktenskapsbrott. Sedan konfronteras Isak med henne, fästän att han säger att det är omöjligt då hon dog 30 år sedan. Alman svarar: ”Många glömmen en kvinna som varit död i trettio år men ni kan när som helst återkalla den här scenen i ert minne”¹⁰⁴, detta insinuerar att följande scen var så viktig för Isak att den är fortfarande helt klart i hans minne, just liksom minnen av smultronstället som också hade ”styrkan av en verklig skeende”. Alman leder Isak genom skogen och de uppehåller sig på ett ställe från vilken de tittar på Karins äktenskapsbrott. Det är inte trolösheten själva som chockerar Isak, men Karins förutsägelse om Isaks reaktion på det:

Nu ska jag gå hem och tala om det här för Isak och jag vet precis vad han säger: ”Stackars lilla flicka, vad jag tycker synd om dig.” [...] och [jag] säger: ”Har du verkligen lite medlidande med mig? Och han säger: ”Jag tycker oändligt synd om dig.” [...] och [jag] frågar om han kan förlåta mig. Och han säger: ”Jag har ingenting att förlåta dig”. Men han menar inget med vad han säger, för han är alldeles kall [...] Jag säger att det är hans skuld att jag är som jag är. Då ser han mycket sorgsen ut och säger att det är hans skuld. Men han bryr sig inte om någonting, för han är alldeles kall.”¹⁰⁵

Dessa scener innehåller många av Isaks förtryckta känslor och vi når klimaxen av Isaks inre upplysning. Efter denna scen frågar Isak Alman var Karin nu är. Almans svar är nyckeln till förståelsen av Isaks personlighet:

Alman: (svaret på frågan var Karin finns) ”Det vet ni. Hon är borta. Hör ni inte så tyst det är? Allt är ju bortopererat, professor Borg. Ingenting som smärtar, blöder eller skälver.”

Isak: Och vad blir straffet?

Alman: Det gamla vanliga, antar jag.

Isak: Det gamla vanliga?

Alman: Ensamheten ¹⁰⁶

104 *Smultronstället* 01:04:45-01:04:55

105 *Smultronstället* 01:05:23- 01:06:41

106 *Smultronstället* 01:07:18-01:07:40

Hela processen blir nu tydlig: under ungdomen blev Isak avvisad av Sara, sin ungdomskärlek. Detta tecknade honom och Isak börjar att känna sig helt inkompetent vad gäller känslor och bestämmer att avstå från känslorna i allmänheten. Under åren blev han så känslökall att hans egen fru begick äktenskapsbrott och under drömmen inser han att hans egen egoism var delvis ansvarig för det och att det var hans eget val att leva ensam, han har "bortopererat" alla sina känslor, så att ingenting smärtar, blöder eller skälver; så att han aldrig behöver uppleva samma smärta han kände när Sara gifte sig med Sigfrid.

I en dissolve skiftar drömscenen igen till realiteten och Isaks ansikte är igen mycket betydelsefullt, han ser ut liksom han har kommit till insikten.¹⁰⁷ Han säger till Marianne att han har haft många besynnerliga drömmen de sista månaderna och att det känns liksom han vill säga något som han inte vill höra när han är vaken: "Att jag är död. Fast jag lever."¹⁰⁸ Han inser slutligen att orsaken till hans ensamhet ligger hos han själv, att det var han själv som "bortopererade" allt.

Följande samtal mellan Marianne och Isak är av stor vikt och visar de första ändringarna i Isaks beteende: det är den första gången att Isak är beredd att lyssna på Marianne, ("jag är tacksam för att du berättar") som säger att Evald liknar Isak och berättar om äktenskapsproblemet. Under berättelsen blir det tydligt för Isak att Evald är lika kall som han eftersom han föddes i en dålig äktenskap och fick ingen kärlek av Isak (Evald: "Jag var själv ett barn i ett äktenskap som var en frisk avglans av helvetet"). Detta samtal ombesörjer att Isak förstår Marianne och hennes problem med att leva tillsammans med Evald, och det är den första gången att Isak känner medlidande med Marianne, eller i allmänheten med en annan människa än sig själv. För det andra tillåter Isak att hon röker en cigarett (Isak: "Vill du röka en cigarett, så får du gärna") medan att i början av bilfärden påstod han att "Det borde vara lag på att fruntimmer inte fick röka." Sen förklarar Marianne varför hon säger detta allt till Isak: efter att ha sett Fru Borg (se 5.4.) förstod hon att Isak blev so iskall delvis genom henne, som är en iskall kvinna. Marianne uppmärksammar nu samma kylighet hos Evald och vill inte att hennes eget barn blir likaså (Marianne: "Nånstans måste det ju ta slut") och därför har hon bestämt sig att uppfostra barnet ensam i stället för att stanna hos Evald och göra abort. Dessa två scener (mardrömmen och samtalet med Marianne) gav de största insikter i Isaks inre själv och är ansvarig för Isaks inre upplysning. Efter samtalet med Marianne inser Isak att han har fördärvet mycket i hans liv genom sitt egoism och hänsynslöshet och att samma saken ska hända hos Evald som har övertagit samma känslökallhet och befinner sig nu mitt i en äktenskapskris.

Efter den här upplysningsscenen blir Isak ännu mer sympatisk och hänsynsfull, någonting

107 Bilaga 3

108 *Smultronstället* 01:08:37-01:08:41

som illustreras i de följande scenerna: först i ett samtal med Fröken Agda, just före han går och lägger sig säger han: ”Fröken Agda, jag är ledsen för det där i morse.”¹⁰⁹ Hennes reaktion (”är professorn sjuk? Jag vet inte, men det låter ängsligt”) visar att det är helt ovanligt för Isak att vara omtänksam, låt vara att ursäkta sig (jfr. mardrömmen, i vilken han inte visste att en läkarens första plikt är att be för ursäkt). Han går även en steg vidare och frågar: ”Tycker inte fröken Agda att vi som varit så goda vänner i en hel mansålder... skulle kunna säga du till varandra?” Men fröken Agda betackar för alla ”intimiteter” och påstår att de är gamla nog för att veta hur man bör bete sig. I sig är Fröken Agdas reaktion ingen överraskning då för henne måste det vara helt bisarrt att se Isak så finkänslig efter att han har varit så oförsämd denna morgonen; hon har alltså ingen aning vad hände under resan eller i Isaks inre.

Andra samtalet som visar Isaks utveckling till finkänslighet visas i en sist dialog mellan Evald och Isak innan han tumlar i sin sista dröm; det händer efter ceremonien när Isak har gått redan till sängs och Evald går och tar en titt på sin far som frågar honom att komma in ett tag. Evald ser liten oroligt ut och frågar ”är det någonting särskild?” - inte vara van att sin far frågar honom för att tala om saker- och då frågar Isak hur det ska bli mellan honom och Marianne. För Evald är det märkligt att Isak frågar det för Isak har aldrig förut bekymrat sig öppet om Evalds och Mariannes äktenskap. Evald svarar att han har bett henne stanna då han inte kan vara utan henne. Därefter börjar Isak om lånen som Evald fortfarande måste betala tillbaka. Men innan att Isak kan tala ut, avbryter Evald honom och säger att han ska få sina pengar tillbaka, men underligt nog var det inte vad Isak menade; han ville släppa lånen, trots att vid början av resan förklarade han att det är en hederssak att amortera fem tusen om året, även om Marianne förklarade att de har svårt att återbetala den, och att Evald arbetar sig ihjäl.

Kort därefter kommer Marianne in och har ett förtroligt moment med Isak under vilken de tackar varandra för resan och säger att de tycker om varandra. Om filmen har varit en Hollywood melodrama skulle det ha låtit sentimentalt men i filmens kontext är dessa ord mycket betydelsefulla: från Isaks sida är att medge sådana känslor en vidare nedtrappning av hans kylighet samt kan vi tolka denna utlåtande som ”ett tack” för att hjälpa, förstå och vara uppriktig mot honom, för det är också tack vara Marianne att han insåg vad hans beteende har orsakat (jfr. Evald’s uttalande att han själv är levande död). Från Mariannes sida visar det att hon för den första gången har respekt för Isak, någonting som växte under bilfärden genom att möta hans mor (se 5.4.) och lyssna på hans drömmar och bekymmer. Med andra ord, en ömsesidig respekt och förståelse har vuxit under bilfärden mellan Marianne och Isak. Isak har slutligen hunnit att lyssna på sin inre själ som efterföljer honom: drömmarna om viktiga moment ur hans liv, hans ofullkomligheter, egoism och

109 *Smultronstället* 01:19:38 – 01:19:42

känslolöshet orsakade för Isak en utveckling till hänsynsfullhet.

5.3.4. Den fjärde drömmen

Slutligen symboliserar den sista drömscenen Isaks inre utveckling. Tittaren dras tillbaka en gång till till sommaren av 1897, för att liksom han själv förklarar, stilla sig (Isak: ”då jag under dagen varit orolig eller sorgsen brukar jag för att stilla mig återkalla minnen från barndomens värld”). Denna drömscen är liksom den andra drömmen en minne och ingen verklig dröm; det betyder alltså att vi har inte att göra med förtryckta känslor som dyker upp men Isaks medvetet val att tänka tillbaka på synbilder. Drömmen fortsätter dagdrömmen hos smultronstället som slutade där förut. Från en point of view shot (Isaks synvinkel) ser tittaren att Sara kommer till Isak som befinner sig fortfarande vid smultronstället och säger att moster vill att Isak letar efter sin far. När Isak svarar att han inte hittar sina föräldrar, föreställer Sara att hjälpa honom att leta efter de. Det är en påfallande ljus scen och även musik, som är en harpa (jfr. association av harpan med himmeln), låter glad. Det är också den första spralliga scenen mellan Isak och Sara och det synas som om Isak har slutligen hållit till godo med minnen om Sara. Till sist är det Sara som leder honom till en yta vid skogens rand från vilken han har utsikt mot sina föräldrar som håller på med att fiska. De vinkar mot honom, en kärleksfull tecken som ger Isak ro och kontrasterar starkt de smärtsamma minnena av andra drömmen. Det är första gången i filmen att han upplever en bra dagdröm om det förflutna i vilken han är älskad. Sista bilden av drömmen samt av filmen är en närbild av Isaks tillfredsställt ansikte och det sammanfattar Isaks psykologisk utveckling: först har han ett oroligt uttryck efter den första drömmen, sen visar han förståelse efter tredje drömmen och efter fjärde drömmen har han hittad fred.¹¹⁰

Sammanfattningsvis kan man säga att genom en analys av dessa fyra drömbilder har jag visat att Isak 'isig' Borg har genomgått en personlig utveckling från hänsynslös och känslolokall till hänsynsfull under en bilresa från Stockholm till Lund. Med hjälp av dagdrömmar eller minnen får tittaren information om Isaks förflutna, som skapar en bakgrund som förklarar delvis hans isig beteende. Mardrömmar visar i sin tur Isaks inre känslor, de går således en nivå djupare än representationen av det förflutna i dagdrömmarna. Et annat element som också har bidragit till förståelsen och utvecklingen av Isaks attityd är mötena med de olika medresenärerna som symboliserar någon tidpunkt ur Isaks liv, och det ska jag behandla i följande avsnitt.

110 Bilaga 4

5.4. Karaktärerna

Liksom Mazierska och Rascaroli definierar är både Isak och Marianne vanliga medborgare och inga rebellerna liksom i den amerikanska roadfilmen. Uppdelningen av de olika typerna (asylsökande, utvandrare, flanör, hemlösa och turist) är inte tillämpliga på *Smultronstället*, men det är intressantare att analysera karaktärerna i ljuset av Isaks psykologisk utveckling än utifrån dessa modeller. Vidare bekräftar *Smultronstället* Ladermans anmärkning att det finns en hög frekvens av kvinnliga karaktärer i europeiska roadfilmer; de viktigaste i det här fallet är Marianne, Karin, kusin Sara och Sara, och Fru Borg. Och fastän *Smultronstället* visar spår av den amerikanska modellen i vilken kvinnor förorsakar mannens nedgång (kusin Saras avvisning av Isak, Karins äktenskapsbrott, Fru Borgs isig attityd Isak övertar), är det också kvinnor som hjälper honom med hans psykologisk utveckling (Marianne).

Hierarkien in bilen själva hänger ihop med det allmänna könsmonstret av roadfilmen: enligt traditionen är det en blank vit man som är huvudkaraktären och kör alltså för det mesta. Men, liksom är typisk för den europeiska roadfilmen är kvinnliga karaktärer också viktig och det återspeglas i scener i vilken Marianne kör. Hon sitter bakom ratten under de svåraste delarna av vägen: efter kollisionen -troligtvis eftersom Isak vill hämta sig efter förskräckelsen- och under stormen. På ett ögonblick ber hon även Alman och Berit att stiga av, det är alltså hon som gör reglerna och har kontroll över andra, även manliga medresenärer. Det här mönstret ser vi också hos Sara, som här kontroll över Anders och Viktor som är både kär i henne och följer med i Isaks bil efter hon har ordnat liften.¹¹¹ Därtill påstod Laderman att den europeiska roadfilmen visar tendensen att inte ha en ungdomlig protagonist, någonting som vi också ser i *Smultronstället* med den sjuttioåttå år gammal Isak.

Som redan sagt (5.2.) ligger fokuset mer på kollektivet som bidrar till Isaks personlig resa än resan av paret som började resan. Isak och Marianne är förstås filmens ”huvudpar” och visar därmed karakteristiker av den amerikanska roadfilmen, men de former ingen kärlekspar och är även inte vänner vid början, för Marianne är det bara en nödvändighet att resa med.

Marianne är enligt Marilyn Johns den tvingande kraft som leder Isak till hans upplysning och hon representerar de känsloladdade undermedvetna sakerna Isak kämpar emot.¹¹² Det är särskilt tydligt i ett av de första scenerna när Isak säger att han ”har ingen respekt för själsliga lidanden, men om du behöver psykisk onani, kan jag ordna en bra själsvackare”. Därmed ”följer” *Smultronstället* Eyerman och Löfgrens mönster, då de påstår att roadfilmens huvudkaraktärer är

¹¹¹ Mazierska & Rascaroli s. 178

¹¹² Johns, Marilyn. E. ”A Journey into Autumn”: Ovder and *Smultronstället* s. 297

konstiga par bestående av motsatser. I det här fallet är Marianne en känslig kvinna medan Isak är en man som förtrycker sina känslor. Marianne är också personen som vill bryta igenom cirkeln av känslokyla i familjen Borg och när hon klarlägger det nästan bokstavligen i samtalet med Isak efter tredje drömmen sätter det igång Isaks hänsynstagande.

Andra karaktärer som är viktiga i ljust av Isaks personlig utveckling är Sara, Anders och Viktor. Vad beträffar Sara är det helt entydigt: hon är en nutida avspegling av Isaks kusin, tolkad även av samma skådespelerska Bibi Anderson (Isak till Sara: ”Hon (kusin Sara) var ganska lik dig”) Sara har också något slags triangelförhållande med Anders och Viktor: hon kilar stadigt med Anders, och Viktor, som är också kär i henne reser med som förkläde. Ändå har hon också samma tvivel om vilken pojke hon måste välja som på något sätt återspeglar Isaks kusins tvivel:

Sara: vem tycker du bäst om?

Isak: vem tycker du själv bäst om?

Sara: vet inte. Fast Anders ska ju bli präst. Han är ganska varm och rar, förstås. Fast prästfru... Viktor är ju kul. Han kommer att gå långt.

Isak: vad menar Sara med det?

Sara: Läkare tjänar mera pengar En präst är ju nåt antikverat. Fast han har snygga ben, killen och söt nacke. Fast hur kan man tro på Gud?¹¹³

Sara är en mycket symbolisk karaktär, liksom en minnesbild som efterföljer Isak fortfarande idag, en levande minne. Sista scenen hon förekommer i är också viktig för Isaks inre fred, då hon säger ”Förstår du att det är dig jag älskar? I dag, i morgon och alla dagar”¹¹⁴. Det låter ganska konstigt då det har aldrig varit någon ”kärlek” mellan Sara och Isak under bilfärden men det kan tolkas som Isaks kusins ord, som egentligen fortfarande älskar Isak på något sätt, fast att hon gifte sig med Sigfrid. Det verkar som om Isak har accepterat att Sara gifte sig med Sigfrid, förstående att det var ett komplext val.

Berit och Alman är också en avspegling av Isaks eget liv: de bråkar oupphörligt och deras äktenskap återspeglar Isaks äktenskap med Karin. Paret är liksom Sara ”en anda” ur det förflutna, någonting som Isak själv påstår i samtalet med Marianne: ”Jag tänkte på Alman och hans hustru. De påminde mig om mitt eget äktenskap”¹¹⁵. Liksom Isak är Alman egoistisk och antipatisk, och har ingen inlevelse i sin frus känslor. Det är också intressant att det är Alman som är personen i tredje drömbilden som säger till Isak att han har ”bortopererat allt” och att Isaks straff är ensamheten. Om

113 *Smultronstället* 00:49:57-00:50:19

114 *Smultronstället* 01:22:36- 01:22:43

115 *Smultronstället* 01:14:05-01:14:10

vi fortsätter på samma linje och anser Alman som symbolisk karaktär som är ”en form av” Isak, kan vi tolka Almans förklaring som Isaks process av självmedvetenhet, eller helt allegorisk som Isaks medveten, och då blir det Isak som säger till sig själv att han har bortopererat allt och inser själv att han har orsakat följderna.

Sista viktig karaktär och händelse är mötet med Isaks mor. Kvinnan är lika isig som Isak, eller även värre; sättet på vilken hon tar emot Marianne är inte verkligen välkomnande, frågande varför hon är inte hem, hos barn. Scenen visar att Fru Borg har blivit ensam och bittert under åren, men det mest påfallande är vid scenens slut, när Fru Borg frågar Isak ”är det inte kallt härinne?” på vilken han svarar: ”nej, här inte särskild kallt. Sedan förklara hon att hon ”har frusit så länge jag kan minnas ... mest här i magen”¹¹⁶. Bortsett från denna hänvisningar till kylighet, finns det också hänvisningar till döden: helt rättfram genom att tala om hennes egen död: ”Jag har ett fel till. Jag dör inte. Arvet faller inte ut enligt beräkningar som gjorts upp av unga människor”. Också på symboliskt sätt hänvisas till döden när Isak tittar på sin fars guldklocka som också har inga visare (jfr. första drömmen om Isaks död). Fru Borg är alltså också en levande död (Marianne om Fru Borg: ”En urgammal kvinna - iskall alltigenom, mer skrämmande än döden själv”). Denna scen är betydelsefull för tittaren eftersom den visar att Fru Borg är delvis orsaken till Isaks kylighet. Scenen är också viktig för Marianne, som bestämde efter mötet att hon inte vill att sitt eget barn blir likaså. Indirekt var mötet också viktig för Isaks upplysning då det var genom Mariannes iakttagelser att det finns så många likheter mellan Fru Borg, Isak och Evald och att hon är rädd att Evald ska bli liksom Fru Borg, att Isak insåg att han är ansvarig för Evalds kylighet. Detta är ögonblicket på vilket Isak inser vad står på spel, vad han redan har gjort och vad han ännu kan rädda.

Sammanfattningsvis kan man säga att alla karaktär är valda omsorgsfullt och är av stor vikt för Isaks psykologisk utveckling. Alla karaktärer symboliserar något moment ur Isaks liv (utan Fru Borg och Marianne) och hjälper till en bättre förståelse av Isaks attityd.

Om vi vidare betraktar karaktärerna i allmänheten är Philip och Kersti Frenchs definition av roadfilmens karaktärer ganska tillämplig på *Smultronstället*. Enligt de består karaktärerna av en protagonist som går tillbaka till sin förflutna och möter olika ställföreträdare av sitt samhälle på vägen som leder till någon sorts transformation av huvudkaraktären.¹¹⁷ Om vi tar ”ställföreträdare av sitt samhälle” inte för strikt och ersätter det med ”ställföreträdare av karaktärens förflutna” passar definitionen ganska bra. En annan intressant insikt kommer från Daniel Garretts artikel ”Wild Strawberries, a Brief Note about Ingmar Bergman and Pauline Kael” i vilken han påstår att Isak Borg måste inte tolkas som en individuell karaktär men som en typ av civiliserad europeisk

116 *Smultronstället* 00:47:28-01:47:35

117 French s. 71

medborgare: ”a man with money, comfort, and safety, who is yet lonely”.¹¹⁸ Rikedom och intellekt är tydligen inga förutsättningar för lycka; En sådan betraktelse visar alltså filmens samhällskritik gällande sjuttioalets materialism som leder ofta till individualism. Samhällskritik finns också i den första scenen med Isaks påstående att ”vårt umgänge med andra består huvudsakligen i att vi diskuterar och värderar vår nästas karaktär och beteende”, som är skälet av hans eremitliv: han vill inte delta i ett sådant samhälle då han själv har erfarit att vara bedömd av andra människor för sin beteende (att vara egoistisk och hänsynslös) är ofta orättvis då beteenden är ofta mer komplicerade än det uppfattas av andra människor. Bortsett från dessa samhällskritiska element är filmens fokus fortfarande självbetraktelse.

Jag drar slutsatsen att karaktärerna är -liksom resan själva- mycket europeiska på grund av variationen gällande kön, ålderdom och personlighet, och karaktärens symbolisk betydelse som bidrar till huvudkaraktärens psykologisk utveckling. Karaktärerna står i stor kontrast till den amerikanska modellen: det handlar inte om ungdomliga rebeller som reser för resans skull, letande efter en bättre framtid, men alla karaktärerna i *Smultronstället* måste tolkas i ljuset av Isaks inre utveckling och Isak själv kan dessutom bli ansett som en typ av europé av sjuttioalet: rik men ensam.

5.5. Ikonografi

på ikonografiskt sätt skiljer den europeiska roadfilmen sig från den amerikanska modellen genom att utelämna fokusen på vägen eller ett vidsträckt landskap; Det finns shottar av bilen på vägen men de är inte dominerande. Snarare ligger fokusen på naturen, enligt Mazierska och Rascaroli ett typiskt särdrag av det europeiska mönstret. På sätt och vis är en sådan skiljande ikonografi en logisk följd eftersom landskapen och väger i Europa skiljer sig helt enkelt mycket från landskapen och väger i Amerika (och huvudsakligen den mellanstatliga motorvägen och route 66); det syns tydligt i en jämförelse av två bilder av en extreme long shot i både *Smultronstället* och *Easy Rider*.¹¹⁹ Om det finns shottar av bilen på vägen är det hellre med en bestämd anledning, till exempel scenen i vilken Alman nästan krockade med Isak, filmades delvis från Isaks synvinkel (för att ha den samma överraskande känsla liksom Isak själv) men också delvis från ett outsidersynvinkel så att både vägen och bilen står i bild och att tittaren kan åse hela tilldragelsen. Att den ikonografiska fokusen ligger inte på vägen och bilen hänger också tillsammans med faktum att Isak reser med ett bestämt mål och inte till ”en bättre framtid” som illustreras med en vidsträckt

118 Garrett Daniel på www.offscreen.com

119 Bilaga 5

landskap. Dock, vägen ser inte ut liksom Everett beskriver; hon påpekade vägens dålig ståt och bilköer, men underlig nog är Isak ofta den enda som är på vägen; det kan ha varit Bergmans omtänksamt val för att en resa till ens inre själv passar bättre i naturen än på en livligt trafikerad väg. I det verkliga livet ska människor också snarare besinna sig genom att göra en långpromenad i naturen än i stan.

Den ikonografiska fokusen av scenerna under vägen ligger tvärtemot på bilens inre rymd och konversationerna som händer därinne. Det här stödjas av bildkompositionen som inramar dessa scener på ett helt statiskt och översiktligt sätt. Det finns huvudsakligen två vinklar ur vilken tittaren får tillgång till bilens innandöme: vindrutan-kompositionen som ger en neutral synpunkt på hela bilens inre rymd och kompositioner från karaktärernas sidor, beroende på vem som talar. Dessa kompositioner är kanske de mest typiska ikonografiska element av filmen som roadfilm. Märklig är bristen av bilder utifrån back- eller sidospeglarna (från Isaks synpunkt) som symboliserar självbeträktelse och som hade passat väldigt bra i filmens kontext av självreflektion. De många vindruta-kompositionerna är ganska statiska och balanserade: Mariane och Isak vid varsin sida i bilen med bakrutan mellan de två, alltid i formen av en medium shot.¹²⁰ Det finns variationer (till exempel när Sara och sina två vänner reser med, de placeras in i kompositionen utan att kompositionen ändras. Också början av filmen är mycket statiskt, till exempel i scenen var Isak berättar om sin familj och bilden fokuserar på de olika fotoramarna. Det är ett helt kallt och statiskt sätt för att föreställa en familj och passar ihop med Isaks kallt förhållande till de olika familjemedlemmarna. Filmens statiska anda finns vidare i scenen vid frukosten, när Marianne frågar om hon får resa med : scenen är bildad på ett rätt så statiskt sätt med Isak i mitten och å varje sidan en kvinna: Marianne och och Fröken Agda. Bortsett från den här triangulära kompositionen finns det olika andra triangulära -särskild i bilen- och rektangulära¹²¹ kompositioner som bidrar till filmens statisk anda. Dessa statiska scener står i stor kontrast med Isak expressionistiska och surrealistiska drömscener (första och tredje). Dessa scener kännetecknas av många skuggor, diagonalkompositioner, en serie olika vinklar och shottar (till exempel en låg vinkel shot under samtalet med examinatoren Alman) och olika närbilder som fokuserar på Isaks uttryck eller vad han själv tittar på. Tack vare dessa olika synvinkel får tittaren tillgång till Isaks inre och bryter filmen bokstavligt och figurligt genom den statiska ytan. Den andra och fjärde drömmen är inte så förundrande men formar ändå en stor kontrast till de statiska scener under vägen. Vad utmärker sig under minne-scenerna är de många point-of-view shottar utifrån Isaks synvinkel. Genom dessa scener, i vilken Isak ofta är en utomstående som tittar på någon scen han själv inte deltar i, är det

120 Bilaga 6

121 Bilaga 7

möjligt för tittaren att förstå Isaks inre smärt och känna medlidande. Tillsammans med de andra drömscen former de en balanserad kontrast till de statiska scenerna under vilken Isak är till fullo medveten. Vi kan alltså säga att också kompositionen och stilen går hand i hand med filmens innehåll: scenerna är statiska och stiliserade, liksom Isak själv, när han är till fullo medveten och visar inga känslor, medan att scenerna är dynamiska gällande synvinkel och inramning under minne-scener och surrealistiska under mardröm-scener som åskådliggör Isaks känslor.

6. Slutsats

Sammanfattningsvis kan man säga att *Smultronstället* kan tolkas utan tvekan som europeisk roadfilm. För att börja med, filmen innehåller alla baselement av en roadfilm oavsett ursprunget: en resa gjord av en eller fler karaktärer med ett modernt transportmedel som symboliserar någonting. Vad resan precis symboliserar beror mestadels på filmens ursprung – amerikansk eller europeisk – men jag tror att *Smultronstället* förenar egentligen båda temata: självbetraktelse (Isaks upptäcktsresa) och samhällskritik (individualism, materialism) med ändå den största fokusen på temat av själv-reflektion, som blev slutligen den huvudsakliga karakteristiken av den europeiska roadfilmen som skiljer sig från det amerikanska mönstret. Det här temat har påverkat alla andra egenskaper av roadfilmen (ikonografi och karaktärer) och på det här sättet bildas en mycket europeisk roadfilm som skiljer sig på olika plan från den amerikanska, utan att mista huvudegenskaperna. Genom att analysera filmen utifrån roadfilmgenren och genom att länka ihop den geografiska resan med huvudkaraktärens psykologisk resa får tittaren en djupare insikt i protagonisten och filmen i helhet.

Med den här uppsatsen har jag också avslöjat idén att roadfilmen är en egentlig amerikansk genre. Jag har visat att roadfilmens ursprung ligger i både olika europeiska reseberättelser och filmhistorien själv som uppstod i Europa, och att det var endast efter olika europeiska roadfilmer blev gjorda – av vilken *Smultronstället* är en utomordentlig förebild- att liknande amerikanska film uppstod. Trots detta måste erkännas att amerikanerna var först och kvalitativt bättre vad gäller definitionen av roadfilmen och att de har likaså frambringat kvantitativt de mesta roadfilmer sedan uppkomsten av genren. Men det vill inte säga, tror jag, att de måste förneka en jämlik europeisk version, som egentligen uppstod tidigare än den amerikanska. Det bästa sättet för att umgås med och som gör rättvisa åt båda varianter är att erkänna att det finns på båda kontinent en egen variant av roadfilmen, båda inbäddade i en egen kontext som behandlar eller europeiska eller amerikanska angelägenheter. Om vi nu skulle analysera filmer liksom till exempel *Weekend* och *La Strada* som

europiska roadfilmer kan det bidra till filmens mening och vara en riktlinje för att förstå hur de olika element samverkar i en film och kanske även hur den europeiska roadfilmen fungerar, då jag tror att en ingående forskning om den europeiska roadfilmen behövs för att nå en omfattande definition, börjande från alla filmer som anses som ”föregångare” av den amerikanska roadfilmen. En sådant forskning skulle kunna vara banbrytande för erkännandet av den europeiska roadfilmen.

7. Filmografi

Smultronstället. Svensk Filmindustri, Sverige, 1957. Allan Eklund (producent), Ingmar Bergman (regi & manus), Gunnar Fischer (fotograf), Oscar Rosander (klipp), Erik Nordgren (musik), med Victor Sjöström, Bibi Anderson, Ingrid Thulin, Gunnar Björnstrand.

Alice in den Städten. Filmverlag der Autoren och WDR. 1974. Wim Wenders

Bandits. Barvaria Film 1997. Katja von Garnier

Bonnie and Clyde. Warner Bros. Entertainment. 1967. Arthur Penn

Drömmen om Rita. Kinotuotanto och Filmlans international AB. 1993. Jon Lindström

Easy Rider. Raybert Productions. 1969. Dennis Hopper

Ha ett Underbart Liv. Svensk Filmindustri. 1992. Ulf Malmros

Il Sorpasso. Fair Film, INCEI film och Sancro Film. 1962. Dino Risi.

Im Lauf der Zeit. WDR och Wim Wenders productions. 1976. Wim Wenders

Into the Wild. River Road Entertainment, Square One C.I.H. och Linson Film. 2007. Sean Penn

It happened One Night. Columbia Pictures. 1934. Frank Capra

L'arrivée d'un Train en Gare de la Ciotat. Société Lumière. 1895. Louis Lumière och Auguste Lumière

La Strada. Ponti-De Laurentiis Cinematografica. 1954. Federico Fellini

Les Rendez-vous d'Anna. Hélène Films. 1978. Chantal Akerman

Sans toit ni loi. Ciné Tamaris. 1985. Agnès Varda

Taxi Driver. Bill/Phillips och Italo/Judeo Productions. 1976. Martin Scorsese

The Drive for a Life. American Mutoscope and Biograph. 1909. D.W. Griffith

Thelma and Louise. Pathé Entertainment. 1991. Ridley Scott

Voyage Dans La Lune. Star Film Company. 1902. Georges Méliès.

Weekend. Athos Films. 1967. Jean-Luc Godard

8. Bibliografi

8.1. Vetenskapliga källor

- Atkinson, Michael. "Crossing the Frontiers." *Sight and Sound* 4.1. Januari 1994. s 14-17.
- Botz-Bornstein, Thorsten. *Films and Dreams. Tarkovsky, Bergman, Sokurov, Kubrick and Wong Kar-Wai*. Plymouth: Lexington Books, 2007.
- Cohan, Steven och Rae Hark, Ina, eds. *The Road Movie book*. London: Routledge, 1997.
- Corrigan, Timothy. *A Cinema without Walls. Movies and Culture after Vietnam*. New Jersey: Rutgers University Press. 1991
- Everett, Wendy. "Lost in Transition? The European Road Movie, or A Genre "adrift in the cosmos"" *Literature Film Quarterly*, 37:3. 2009. s 165-175.
- Eyerman, Ron och Löfgren Orvar. "Romancing the Road: Road Movies and Images of Mobility". *Theory Culture Society*. 12:53. 1995. s 53-79
- French, Philip, och French, Kersti. *Wild Strawberries (Smultronstället)*. London: British Film Institute, 1995.
- Gorden, Bertram M., "The Film, the Historian and the Tourist: a View to Future Methodology and the Role of Male as a Travel Mentor in English Language Films from 1890 to Present" paper presenterat under 'Tourism and Histories' konferens, juni 2003, Universitet av Central Lancashire, Preston.
- Jesinghausen, Martin. "The Sky over Berlin as Transcendental Space: Wenders, Döblin and the 'Angel of History'" *Spaces in European Cinema*. Ed. Myrto Konstantarakos. Exeter and Portland: Intellect, 2000. 77-92
- Johns, Marilyn E., "Journey into Autumn: 'Ovder' and 'Smultronstället'." *Scandinavian Studies*, 50:3. 1978. s. 292 – 303.
- Laderman, David. *Driving Visions*. Austin: University of Texas Press, 2002.
- Laderman, David. "What a Trip: The Road Film and American Culture". *Journal of Film and Video*. 48:1/2. 1996. s. 41-57
- Mazierska, Ewa och Rascaroli, Laura. *Crossing New Europe. Postmodern Travel and the European road movie*. London: Wallflower Press, 2006.
- Smith, Julian. "A Runaway Match: The Automobile in the American Film, 1900-1920" i *The Automobile and American Culture*, ed. Lewis och Goldstein.
- Stout, J.P. *The Journey Narrative in American Culture*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1983.

8.2. Icke- vetenskapliga källor

Koskinen, Maaret. Recension i *Dagens Nyheter* 18/08/1990. Stiftelsen Ingmar Bergman. 15/05/2012. Web. <<http://ingmarbergman.se/verk/smultronstallet>>

"Inaugural Address by President Barack Obama". Office of the Press Secretary. 21/01/2013. web. <<http://www.whitehouse.gov/the-press-office/2013/01/21/inaugural-address-president-barack-obama>>

Garrett, Daniel. "A Brief Note about Ingmar Bergman and Pauline Kael" Off Screen. 9.9. September 2005. Web. <http://offscreen.com/view/wild_strawberries>

9. Bilagor

Bilaga 1: Isak vaknar oroligt efter första mardrömmen



Bilaga 2: Isak försöker att le



Bilaga 3: Ansikte efter andra mardrömmen: förståelse



Bilaga 4: Isak har hittat inre fred



Bilaga 5: Ikonografiska skillnader mellan *Easy Rider* och *Smultronstället* på grund av en olik miljö



Bilaga 6: balanserad och statisk komposition och förebild av en typisk roadfilm-komposition från vindrutan



Bilaga 7: Triangulär komposition med Isak i mitten och rektangulär komposition med Sara i mitten

