

## Innehåll:

<b>1 Inledning.....</b>	<b>1</b>
1.1 Syfte - metod.....	2
1.2 Material - bakgrund och avgränsning.....	3
<b>2 Allmämdiskussion - teoretisk ram.....</b>	<b>5</b>
<b>3 Analys.....</b>	<b>9</b>
3.1 <i>Europa</i> .....	10
3.2 <i>Maria Brauns äktenskap</i> .....	14
3.3 Jämförande analys.....	20
<b>4 Sammanfattning - slutsats.....</b>	<b>23</b>
<b>5 Källförteckning.....</b>	<b>24</b>

## 1 Inledning

En av de första filmerna med historiskt tema som fick riktigt stor uppmärksamhet var D.W. Griffiths *The Birth of a Nation* (1915). Med denna film ville Griffith själv bli accepterad som historiker; en historiker som arbetar med bilder istället för med ord. Att förmedla historia med bilder istället för med ord menade Griffith gjorde det lättare för publiken att "actually see what happened" (Zander 1998: 45). Filmen hade samma år visning i Vita Huset, varpå USAs dåvarande president Woodrow Wilson efter filmen ska ha sagt "It's like writing history with lightning. And my only regret is that is all so terribly true" (Rosenstone 2006: 13). Ett uttalande som detta antyder vilken betydelse en enskild film kan få då det handlar om att återge det förflutna.

Jag ska med den här uppsatsen analysera två filmer som utspelar sig i Tyskland strax efter andra världskrigets slut. De båda filmerna uppvisar fikcionaliserade berättelser, men de utspelar sig i en faktisk dåtid, och hur den återges kan bli intressant att undersöka. Filmerna som ligger till grund för analyserna är Rainer Werner Fassbinders film *Maria Brauns äktenskap* (1979) och Lars von Triers *Europa* (1991). Dessa filmer kom att generera stora framgångar för både Fassbinder och Trier kommersiellt sett, vilket också sägs vara regissörernas egna önskemål. Jag ska i uppsatsen fokusera på den narrativa uppbyggnaden, det vill säga hur filmernas visuella element fungerar och är strukturerade. Det är dels därför dessa regissörers verk kan bli extra intressanta, då von Trier och Fassbinder båda är auteurer medför detta generellt en särskild berättarstil.

Uppsatsen kommer att utgå ifrån att filmmediet har en väldigt betydelsebärande roll för den enskilde individen i hennes skapande av historisk medvetenhet, och har man detta som utgångspunkt är det intressant och viktigt att försöka förstå hur filmen behandlar och återger historiska händelser och hur det i sin tur kan tolkas av åskådaren.

## 1.1 Syfte - metod

Med denna uppsats kommer jag först att redogöra för de vetenskapliga diskussioner som behandlar vilken roll filmen har som historieförmedlare; filmens roll som audiovisuell historiograf. Min förhoppning är att här ringa in de mest centrala frågorna, för att på grundval av dessa få ett teoretiskt underlag då jag ska analysera och jämföra två filmer som utspelar sig i Tyskland strax efter andra världskrigets slut; Rainer Werner Fassbinders film *Maria Brauns äktenskap* och Lars von Triers avslutande film i Europa-triologin, nämligen *Europa*. Större delen av forskningen inom detta område har koncentrerats till att undersöka så kallad mainstreamfilm, och det är av den anledningen jag har valt dessa regissörers verk, samtidigt som denna jämförelse kan bli intressant då filmerna återger samma historiska period. I analyserna kommer det att läggas störst vikt vid filmernas narrativa struktur; deras berättarform. I en jämförelse filmerna emellan hoppas jag kunna ge en mer omfattande bild av vad en specifik films narrativa uppbyggnad kan få för betydelse då den återger en viss historisk period.

Mitt syfte med uppsatsen är således att analysera och jämföra två filmers historiska återgivning i hopp om att få en ökad förståelse för hur dessa konstruktioner är uppbyggda och på vilket sätt de kan uppfattas. Det jag söker svar på är således:

- Hur är filmernas historiska återgivning konstruerad, och hur kan den uppfattas?
- Vad för likheter och skillnader visar filmerna upp i egenskap av audiovisuella historiografier?

Den här uppsatsen följer en kvalitativ, hermeneutisk metod med en teoretisk utgångspunkt i diskussioner kring audiovisuell historiografi, här främst representerade av den amerikanska historieprofessorn Robert A. Rosenstone som har skrivit ett flertal böcker, artiklar och essäer i ämnet. Jag kommer också att komplettera Rosenstones idéer med svenska bidrag i forskningen kring detta område, där Mats Jönsson är en av de mer framträdande aktörerna. Både Jönsson och Rosenstone är influerade av Hayden White, en av de främste förespråkarna för narrativismen. Jönsson liknar narrativismen vid en som han säger historiefilosofisk åskådning som med relativistiska, strukturalistiska och poststrukturalistiska förtecken betonar berättandets retoriska funktioner (Jönsson 2004: 19). Jönsson menar att grundtanken i narrativismen är att den historiografiska verksamheten, det vill säga återgivningen eller representationen av det förflutna, aldrig kan beskriva en historisk verklighet på ett tillförlitligt sätt. All historiebegränsande verksamhet tar snarare formen av en berättelse, ett så kallat narrativ. Detta har också jag som utgångspunkt då jag gör mina analyser. Narrativismens

fokusering på hur en historisk representation alltid är skapad utifrån berättarstrategier och retoriska grepp blir också relevant för min undersökning, då det är filmernas narrativa uppbyggnad jag ska undersöka i förståelsen av audiovisuell historisk återgivning.

## 1.2 Material - bakgrund och avgränsning

Lars von Trier kan beskrivas som en regissör som gärna experimenterar med olika typer av berättartekniker. Om filmen *Europa* säger von Trier själv i Stig Björkmans bok *Trier om von Trier* (1999) att det har gjorts en massa film om andra världskriget, framförallt av amerikanerna, men att det är rena krigsfilmer som utspelar sig under kriget. Det finns inte så många filmer som utspelar sig direkt efter kriget; nederlaget och de mekanismer som uppstår efter ett nederlag är i sig intressanta att behandla (Björkman 1999: 128). I Peter Schepelers studie om Trier, *Lars von Triers elementer* (1998), framkommer att Trier försökte göra *Europa* till en som han säger mer lättillgänglig, stereotyp och kommersiellt gångbar film. Filmen är en blandning av fakta och fria fantasier. Rollkaraktärerna och deras inbördes förhållanden kom i första hand, säger Trier (Schepelern, 1998: 118f).

Rainer Werner Fassbinder är en av de mest framträdande regissörerna som har behandlat Efterkrigstyskland, menar Thomas Elsaesser i sin studie om Fassbinder, *Fassbinder's Germany* (1996). *Maria Brauns äktenskap* är den första filmen i den så kallade BRD-triologin, och blev, när den kom, Fassbinders dittills största succé, både kommersiellt och bland kritikerna. Detta kom att leda till ett större internationellt erkännande för Fassbinder. *Maria Brauns äktenskap* kom också att bli en nyckelfilm inom the *New German Cinema*, där den var en av många filmer som behandlade Tysklands nazistförflutna. Den här filmen har en betydligt mer konventionell stil än Fassbinders tidigare verk, där historien berättas kronologiskt, sammanhängande och konsekvent, enligt Elsaesser. Han skriver vidare att *Maria Brauns äktenskap* närmast uppfyllde Fassbinders önskemål om att göra en tysk Hollywoodfilm, och samtidigt en samhällskritisk film som är tillgänglig för en bredare publik (Elsaesser 1996: 98ff). Elsaesser menar att filmen är uppbyggd för att kunna tillfredsställa olika typer av publik, att den bitterljuva berättelsen om en kvinnas modiga försök att ta sig in i en mansdominerad värld räcker för många åskådare, men för en mer intellektuellt analyserande publik erbjuder filmen också en rik metaforisk text. I vetskapen om att detta är en film av en europeisk auteur, så inbjuder filmens olika motiv till en läsning av en hel nations öde, mer än en enskild kvinnas (Elsaesser 1996: 98ff). Fassbinder har en liknande inställning som von Trier angående sin egna filmiska historieskildring, då Fassbinder säger:

”we make a particular film about a particular time from our point of view” (Elsaesser 1996: 105).

Då Fassbinder och von Trier är auteurs kan inte deras filmer sägas vara konstruktioner av en filmindustri såsom klassisk Hollywoodfilm. Dessa regissörer kan ta sig betydligt större konstnärlig frihet i skapandet av sina filmer, och intressant att nämna med tanke på mitt val av filmer, *Maria Brauns äktenskap* och *Europa* är just att regissörerna med dessa ville närma sig en mer konventionell stil, det vill säga en stil liknande Hollywoodfilmen. Den största delen av forskningen i relationen film/historia har som sagt koncentrerats till mainstreamfilmen, och därför finner jag det extra intressant att analysera filmer gjorda av två auteurs för att se hur de återger historien.

I sin senaste bok *History on Film, Film on History* (2006) undersöker Robert A. Rosenstone hur film återger historien, samtidigt som han för diskussioner kring hur vi kan förstå denna historiska värld som det audiovisuella mediet skapar eller återger. Filmanalyserna omfattar olika typer av film såsom dramer, dokumentärer och experimentella filmer producerade i olika geografiska, politiska och sociala kontexter. Utöver denna bok kommer jag att ta användning av artiklar och tidigare avhandlingar av Rosenstone, vilka tillsammans skapar en lämplig utgångspunkt inför mina analyser.

2004 färdigställde Jönsson sin avhandling *Film och historia – Historisk Hollywoodfilm 1960-2000*, där han behandlar relationer mellan audiovisuella media och historia. Jönssons huvudtes är här att film alltid säger mer om sin produktionskontext än om perioden den skildrar. Mitt arbete syftar inte till att koppla filmen till dess produktionskontext, men det jag huvudsakligen finner användbart för min uppsats i Jönssons avhandling är dels de olika teoriavsnitten, och dels Jönssons allmänna och omfattande diskussioner kring relationen film/historia. Andra texter av Jönsson jag finner relevanta för mitt arbete är artikeln *Visuell historiografi – Hayden White, narrativism och film* (1998) som redogör för, diskuterar och kritiserar narrativistiska idéer, samt texten *Som vargar med eld* (1999) vilken bland annat undersöker på vilket sätt fiktionsfilmen präglar vår uppfattning om historien.

Det är främst utifrån texter av Jönsson och Rosenstone som jag bildar ett analysunderlag. Här finns breda och omfattande diskussioner och argument presenterade, utifrån vilka jag hoppas kunna få en bra inblick i relationen film/historia. För att avgränsa mina analyser kommer jag främst att se till filmens narrativ snarare än narration, alltså filmens struktur eller berättarform framför handlingen. Jag kommer som sagt inte heller att här att knyta filmerna till deras produktionskontexter, vilket annars är vanligt i studier om förhållandet mellan film och historia.

## 2. Allmämdiskussion - teoretisk ram

Det skrivna ordets eller den skrivna historiografins dominerande roll som återgivare av dåtid, samtid och framtid har idag till stor del övertagits av det audiovisuella mediet. Detta faktum är något som forskare nu har börjat inse, menar Mats Jönsson; man har börjat förstå att den visuella historiografen spelar en väldigt betydande roll i gemene mans försök att skapa sig en historisk medvetenhet (Jönsson 1998: 12). Rosenstone instämmer i detta, och menar vidare att popularitetsmässigt så kan inte de skrivna historiska texterna mäta sig med den betydligt mer framträdande historieförmedlaren: det audiovisuella mediet. Bara det faktum att spelfilmer idag också kan få fungera i undervisningssyfte vittnar om detta mediums inflytande (Rosenstone 2001: 50f). Det leder oss fram till frågan: Hur mycket av filmens historiska återgivning kan vi då tro på? Svaret på detta är olika mycket, beroende på film menar Rosenstone. Filmers sätt att skildra det förflutna skiljer sig inbördes väldigt mycket åt, vilket innebär att vi inte kan tala om *historisk film* i singular (Rosenstone 2001: 52). (Med begreppet *historisk film* syftar jag i denna uppsats på all film med någon typ av historiskt tema). Vad som däremot är allmänt gällande för filmer är att de aldrig kan återskapa en historisk händelse så som den faktiskt utspelades, man kan aldrig göra en exakt kopia av det förflutna. Filmer förvrider alltid det förflutna på ett eller annat sätt, de fikcionaliserar, trivialiserar och romantiserar människor och händelser. I en klassisk historisk spelfilm skapar regissören en berättelse utifrån de olika historiska ledtrådar, ”fakta”, han eller hon har att tillgå. Man måste fylla ut luckor i historien och uppfinna sekvenser för att få berättelsen sammanhängande. En film är därför filmskaparens egna personliga reflektioner över historien snarare än vad det är en spegel reflekterande det förflutna (Rosenstone 2001: 58ff).

Filmteoretikern William Guynn skriver i sin bok *Writing History in Film* (2006) att filmens historiska återgivning alltid har mötts av stor skepticism från framförallt historiker, då de anser att det endast är skriven historia som erbjuder den typ av disciplin och den distans till det man observerar som ett vetenskapligt synsätt kräver. Att producera en historisk film, som är regisserad och därav förvrängd, fyller inget vetenskapligt syfte. Vi kan därmed inte lära oss något värt att veta genom filmiska representationer menar många historiker (Guynn 2006: 1f). Just när det gäller att kritisera filmisk eller visuell historisk återgivning tenderar historiker att använda sig av det skrivna ordet eller av skrivna historiska verk. Detta är något Rosenstone ställer sig kritisk till. Liksom det audiovisuella mediet är även skriven historia, eller alla typer av historiska representationsformer en konstruktion. Att då använda sig av en konstruktion för att kritisera en annan kan te sig en aning problematiskt. Film är ingen riktig historisk värld,

men det är inte heller några andra historiska representationsformer över huvud taget (Rosenstone 2006: 1). Jönsson menar att en annan viktig omständighet åskådaren bör vara uppmärksam på är att bildflödet har en diskriminerande selektivitet, vilket innebär att det som är utanför bild naturligtvis aldrig kan ses. Det som inte syns i bild måste också det vägas in i utvärderingen av mediets funktion som återgivare, då en spelfilm omöjligt kan presentera all fakta utifrån alla olika perspektiv (Jönsson 1999: 84).

I ordets traditionella bemärkelse är inte film historia eller historieskrivning, men film är likväl en minst lika betydelsefull form av historieskrivning som vilken annan som helst enligt Rosenstone. Film har gett oss verktyg att se verkligheten på ett nytt sätt, då filmens sanningar inte är bokstavliga utan metaforiska eller symboliska (Rosenstone 2006: 158, 164). Rosenstone drar paralleller mellan skriven och audiovisuell historia och menar att de åtminstone är likställda på två sätt: 1) De refererar till verkliga händelser, 2) De är båda uppbyggda efter vissa allmänt accepterade regler och konventioner (Rosenstone 2006: 2). Även Jönsson menar att audiovisuell och litterär historieskrivning sina olikheter till trots har en mängd gemensamma berättande och retoriska grunder, vilka inte ska jämföras men både kan och bör diskuteras utifrån sina respektive traditioner, förutsättningar och kontexter. Respektive uttrycksform måste alltså bedömas utifrån sina egna unika förutsättningar (Jönsson 2004: 66).

Jönsson poängterar sedermera att åskådaren alltid måste vara medveten om att det aldrig är *en* verklighet filmer med historiskt tema återger, utan historia skapas ständigt på nytt vilket innebär att resultatet av dessa *rekonstruktioner* aldrig kan vara tillförlitliga. För att bättre förstå filmens inflytande på vår historiska medvetenhet bör undersökningarna av den audiovisuella historiografin genomföras utifrån produktionstekniska, narratologiska och/eller receptionsteoretiska perspektiv. Om relationen mellan film och historia verkligen skall förstås, så är det alltså berättandet och inte berättelsen bör vi lägga störst fokus på i våra undersökningar (Jönsson 1999: 84f).

Den svenske historikern Ulf Zander diskuterar i en artikel filmens roll som skapare av artificiella och kollektiva minnen, att allmänheten kan dela samma eller liknande kunskap om en viss historisk händelse eftersom de har sett samma film skildra den. Denna företeelse, menar Guynn, är något filmskaparen bör vara medveten om, då hon konstruerar sin berättelse. Detta exemplifierar han genom att citera Marc Ferro: "*Are not the images of the revolution of 1905 which dominate our memory those from Eisenstein's work The Battleship Potemkin?*" (Guynn 2006: 165).

Audiovisuell historiografi återger en för film unik typ av berättande: ett berättande vars form och innehåll kräver vissa grundläggande och unika kunskaper. Det är viktigt att besitta dessa kunskaper, att lära sig filmmediets specifika förutsättningar innan man tolkar dess utsagor. Vad som fordras för att analys- och tolkningsarbete av visuell historiografi skall kunna fungera tillfredsställande, är vad Jönsson kallar *visuell läskunnighet*. Anledningen till att en film kan berätta olika saker beroende på vem som tolkar, beror på vad personen i fråga har för typ av historisk kunskap och för grad av visuell läskunnighet (Jönsson 1999: 82).

Istället för att filmens historiska värld på något sätt ska försöka leva upp till den skrivna historiens standard, anser Rosenstone att vi bör låta filmen skapa sin egen standard utifrån mediets alla möjligheter. Historia är alltid en konstruktion, och en slags inlärdd process, och vi bör vara noggranna med hur vi förvandlar förflutet till historia. Filmmediet skapar enorma möjligheter till att återberätta det förflutna; möjligheter som vi bör ta vara på. Vi kan inte bedöma fel och rätt vad gäller en films historiska återgivning, men vi kan undersöka *hur* det förflutna blir berättat och *vad* det får för konsekvenser (Rosenstone 2006: 30).

Det går att dela in historisk film på en mängd olika sätt, samtidigt som kategorisering alltid innebär generalisering. Rosenstone väljer att i sin essä "Looking at the past in an postliterate age" (2001) att dela in historisk film i tre breda kategorier, vilket kan vara intressant att nämna inför mina analyser.

Under kategorin *History as drama* placerar Rosenstone filmer som är uppbyggda efter en så kallad klassisk Hollywoodmodell, vilka vanligtvis skildrar en verklig dåtida person eller händelse. Hollywoodfilmer är konstruerade för att så att säga dölja eller osynliggöra de olika audiovisuella elementen. Alla filmens delar har sammanfogats enligt vissa representationskoder, vissa konventioner som bildar något som kan kallas *filmisk realism*, alltså en fiktion som åskådaren ska känna sig bekant eller hemma med, skriver Rosenstone. Denna standardtyp av historisk film vill alltså fungera som ett fönster mot en riktig värld i det förflutna, då de i högsta möjliga grad vill osynliggöra att de är konstruktioner. Mainstreamfilmen relaterar gärna till eller grundar sina manus på skriven historia, vilket också bidrar till känslan av en faktiskt och sann dåtid skriver Rosenstone, dock inte i samma utsträckning som dokumentärfilmen vilket jag snart kommer till. Filmernas förhoppning är med andra ord att åskådaren inte ska behöva reflektera över att det är fiktion de ser (Rosenstone 2001: 54).

Den andra kategorin kallar Rosenstone *History as document*, och ett problem med själva begreppet *dokumentärfilm* menar Rosenstone är att det direkt indikerar att det ska vara en korrekt verklighetsbeskrivning. Men likt skriven historia skapar dokumentärfilmen fakta



genom att välja ut vissa spår/ledtrådar av det förflutna för att sedan placera in dem i ett visst förlopp, ett narrativ. Generellt litar ändå den allmänna publiken mycket mer på dokumentärfilmens redovisning av fakta än spelfilmens (Rosenstone 2006: 70f). Som tidigare nämnt har spelfilm och dokumentärfilm ändå många gemensamma drag, speciellt vad gäller den narrativa uppbyggnaden. Ofta börjar dokumentärfilmen med vissa problem eller frågeställningar som i slutet av filmen ska ha lösts, och liksom mainstreamfilmen sätts i historiska dokumentärfilmer fokus på enskilda individer som ska avmystifierats under filmens gång, gärna historier om hjältar. Enskilda individers problem som reds ut fungerar ofta som ett substitut för själva det verkliga historiska problemet menar Rosenstone, att när filmen är slut är det förflutna ett nu avslutat kapitel. Individers personliga problem är betydligt lättare att reda ut än samhällseliga och sociala.

Filmvetaren John O'Connor argumenterar för att det inte finns någon anledning att privilegiera dokumentärfilm framför dramafilm. Det traditionella argumentet är ju att dokumentärfilm motsvarar en standard som ligger närmre den skrivna historien, om man jämför med klassisk dramafilm. O'Connor menar att båda dessa typer av film är kapabla till att frambringa tankeväckande historiska analyser, samtidigt som de båda är kapabla till tanklös förvrängning och fatala felrepresentationer av historien (Guynn 2006: 14).

Hollywood har dominerat filmvärlden sedan tjugotalet, men de har inte monopol på att göra filmer med historisk tema, utan några av de intressantaste filmer som har gjorts på detta område är icke-amerikanska, anser Rosenstone. Kategorin *Experiment film* kännetecknas av att filmskaparen gör ungefär motsatsen till Hollywoodfilm vad gäller att bygga narrativet. Man vill här bryta mot alla klassiska konventioner och berättarformer. Istället för att vara en spegel av det förflutna och utge sig för att visa verkligheten så som det var, erbjuder filmer under denna kategori istället alternativ till vårt sätt att se på dåtiden. De syftar inte till att berätta om all historia eller att visa ett sammanhängande historisk förlopp såsom man tror det utspelade sig, utan de vill istället peka på ett fåtal historiska händelser och visa att dessa kan vara väldigt betydelsefullt för människor idag (Rosenstone 2001: 57f). Film kan inte återge en "sann" historisk verklighet, men en historisk berättande text såsom film kan på ett direkt sätt skapa en meningsfull och känslomässig kontakt mellan åskådaren och det förflutna. Film bör därför skildra historiska händelser på ett sätt som kan vara värdefullt i vår nutid, hjälpa oss med de problem vi har idag (Guynn 2006: 5).

Således är den viktiga frågan inte, menar Rosenstone, huruvida historisk film uttrycker fakta eller bevis lika bra som skriven historia, utan en viktigare fråga är: vad för typ av historisk värld konstruerar varje enskild film, och hur konstruerar filmen den historiska världen? Hur uppfattar vi sedan denna konstruktion, och vad får den för betydelse för oss? (Rosenstone 2001: 52).

### 3 Analys

Med detta teoretiska underlag kan jag utgå från följande inför mina analyser: Filmer med historiska teman återger aldrig en historisk händelse så som den utspelats. Detsamma gäller litteratur. Därav kommer jag inte att undersöka filmernas historiska återgivning i termer av sant/falsk. För mina analyser är det vidare ej relevant att jämföra filmernas representation med skrivna historiska verk. Diskussionerna ovan har snarare poängterat att filmens berättande endast bör bedömas utifrån de representationsmöjligheter mediet har att tillgå. Diskussionerna har också uppmärksammat att den audiovisuella historieåtergivningen kan vara viktig och värdefull i sig, att mediets möjligheter att återge historien är många och därför väl värda att beakta.

Utifrån Rosenstones övergripande indelning av historisk film kan jag lättare orientera mig och redogöra för de filmer jag analyserar. Jag kommer att relatera mina iakttagelser av filmernas konstruktion till Rosenstones olika kategorier, för att utifrån detta göra antaganden om hur filmerna kan uppfattas, och/eller hur de önskas uppfattas. De frågor jag mer konkret kommer att arbeta utifrån är således: Hur är filmernas narrativa strukturer uppbyggda? Hur arbetar de olika audiovisuella elementen och hur kan vi förstå dem utifrån Rosenstones indelning? Vilken betydelse får sedan den narrativa uppbyggnaden för åskådarens uppfattning av den historiska återgivningen?

### 3.1 *Europa*

Amerikanen Leopold Kessler anländer till Tyskland efter krigsslutet 1945 för att arbeta som sovvagnskonduktör för Zentropa, ett tyskt järnvägsbolag. Hans önskan är att kunna bidra till det lidande landets återuppbyggnad då det som han själv säger ”är på tiden att någon visar det här landet lite godhet”. Han blir förälskad i Katarina Hartmann, dotter till Zentropas ägare som han senare kommer att gifta sig med. Zentropa har under kriget fört judar till koncentrationsläger, vilket företaget nu försöker hemlighets hålla. Katarina erkänner sin medverkan i den nazistiska terroristorganisationen Werwolf men säger att hon nu har brutit med den, vilket visar sig vara lögn. Leopold Kessler blir indragen i en härva mellan de allierade och nazistsympatisörerna, där hans idéer om rätt och fel kommer att prövas. Filmen utspelas i mångt och mycket på det tåg där Leopold arbetar, ett tåg vilket man på olika sätt kan se som en metafor för det tyska samhället under denna tid, då olika vagnar kan sägas representera olika samhällsklasser. Från förstaklassvagnen längst fram i tåget till vagnen längst bak, där utmärklade, troligtvis tidigare koncentrationslägerfångar färdas.

Filmen följer en klassisk anglosaxisk struktur med en tydlig början respektive slut, och varken karaktärer eller handling är här baserade på verkliga personer och händelser. Vad von Triers uppenbarligen inte har ansett nödvändigt i *Europa*, är autencitet vad gäller språket. Många tyska karaktärer spelas av personer från andra nationaliteter, vilket relativt tydligt kan uppfattas av åskådaren.

Ett återkommande tema i von Triers filmer är hypnos, vilket också är fallet redan i *Europas* inledningsscen. Kameran drar fram längs en järnvägsräls, vilket är det enda förekommande i bild. Samtidigt som vi ser detta hör vi en voiceover räkna från ett till tio, och då han säger tio befinner vi oss i Europa, och filmen börjar. Först antar vi att voiceovern talar till oss åskådare, vilket en voiceover vanligtvis gör. Sedan när voiceovern har fört oss in i Europa och huvudpersonen Leo syns för första gången, förstår vi att det är Leo voiceovern talar till. Ett annat annorlunda drag med just denna voiceover är att den kommenterar både dåtid, samtid och framtid, vad som har hänt, händer och ska hända. Den guidar oss in i filmen, förflyttar oss framåt i tiden för att till slut föra oss ut ur Europa vid filmens slut. Det är alltså voiceovern som etablerar tid och plats: Frankfurt 1945 efter krigsslutet. Att en voiceover etablerar tid och plats är i sig inget ovanligt drag. Skillnaden är att den i *Europa* talar till huvudpersonen, som en röst i Leos huvud vilken åskådaren får ta del av. Voiceovern är på så vis inte ”osynlig”, då åskådaren till en början ställs frågande om vem den talar till. Voiceovern har här också en avdramatiserande effekt då den kommenterar något innan det inträffar, till exempel Leos död.

Voiceovern arbetar således inte på konventionellt vis, då den bryter spänningsmoment och tydliggör sig själv genom att ställa åskådaren frågande till dennes funktion, det vill säga till vem den talar.

Som nämnt fungerar bland annat voiceovern för att guida åskådaren i vilken tid och plats filmen utspelas i. Om inte, så sker etableringar på andra sätt, som via högtalarna på tågstationen eller via dialoger karaktärerna emellan. Filmen är således tydlig med att tala om vilken specifik historisk period och vilken historisk plats den för tillfället utspelas i. Men då platsen där handlingen huvudsakligen utspelas är koncentrerad till ett tåg, önskar inte filmen beskriva alla de olika tyska städerna eller platserna utifrån deras verkliga historiska miljöer. De olika stationerna tåget färdas mellan är en mer övergripande orientering av spelplats, vilka inte visuellt gestaltas. Filmen visar snarare upp hur det såg ut på järnvägsbolaget Zentropas vagnar under den här tiden, ett bolag som aldrig har existerat i en verklig dåtid. Filmen utger sig således inte för att gestalta en faktiskt historisk plats så som den såg ut.

Mise-en-scène motsvarar åskådarens uppfattning om hur Tyskland såg ut den här tiden, alltså konstruerad med en önskan att verka autentisk. Von Trier säger själv i Stig Björkmans bok att det har lagts ner mycket researcharbete på det området (Björkman 1999: 128). Däremot är scenbyggena i utomhusscenerna mer experimentellt utformade. Vissa scener verkar mer vara uppbyggda för att förmedla en viss känsla, snarare än att se realistiska ut. Jag tänker dels på slutscenen där Leos döda kropp flyter i vattnet ut ur Europa: en scen som närmast liknar en målning. I en annan utomhusscen ligger Leo i gräset och tittar upp mot stjärnhimlen, och bakom honom ser vi en den bro där tåget ska explodera. Att bron och tåget så uppenbart är modellbyggen, är inget som filmskaparen har ansträngt sig för att dölja.

*Europa* kommenterar ibland eller för tankarna till 40 och 50-talets Hollywoodfilmer. Dels för att filmen mestadels är svart/vit, dels musikspåret, men också användningen av bakprojektion vilket jag återkommer till. Musiken kommenterar endast det vi ser i bild; om det är något sorgligt, romantiskt, skräckfyllt och så vidare, och vid något enstaka tillfälle kan en plötslig tystnad i musikspåret fungera effektivt. Alltså används musiken för att förstärka det vi ser bild, liksom i klassiska Hollywoodfilmer. Den används vid ett tillfälle för att motarbeta bilden, detta för att skapa en komisk effekt. Jag tänker på scenen då de nyrenoverade tågagnarna dras in på stationen av en mängd människor samtidigt som det spelas storslagen, romantisk musik och Leos farbror börjar gråta då han får syn på detta vackra tåg.

Kännetecknande för kameraarbetet i *Europa* är rörligheten. Det är mycket åkningar, panoreringar och tiltningar, och vid de fåtal tillfällen kameran är stillastående brukar istället kulissen röra sig, det vill säga det skakiga tåget. Det sker inte alltid några etableringsbilder av själva spelrummet via kameran, utan detta kan voiceovern ibland få fungera som. I de enskilda scenerna sker sällan klipp, men majoriteten av klippen mellan scenerna är så kallade osynliga eller rena klipp. Kameran arbetar vid vissa tillfällen låt oss säga relativt okonventionellt, såpass att den ibland synliggör sin egen roll som återgivare. I den scen då Leo efter ett telefonsamtal tvingas återvända till sin och Katarinas bostad filmar kameran snett ovanifrån och framifrån då han kliver in. När Leo sedan går in till nästa rum tiltar kameran först nedåt och följer Leo hela vägen, varpå bilden nu plötsligt är upp och ner en längre stund. Detta synliggör förstås de tekniska instrumenten, det vill säga kameran, vilket leder till ett förtydligande av att det är en konstruktion vi ser, vilket så kallad mainstreamfilm i största möjliga mån oftast önskar undvika.

Filmen är till övervägande del svart/vit och utspelar sig nästintill genomgående under nattetid. Detta bidrar förstås till att ljuset antingen är väldigt starkt på vissa punkter, eller väldigt mörkt. Antingen är något väldigt svart eller skuggigt, eller väldigt upplyst. Det vi ser i bild är mestadels upplyst av vad som skulle kunna vara ljuskällor i bild. Om en lampa i bild står på en viss plats faller också karaktärernas skugga utefter denna, alltså en konventionell eller anspråkslös ljussättning. Om man i filmen önskar skapa en viss effekt med hjälp av visuella tekniker, är inte spel med ljus/skugga det mest brukade.

Det mest dominerande eller påtagligt experimentella av de visuella greppen i *Europa* måste sägas vara Triers användning av så kallad bakprojektion. Man kan lite enkelt beskriva det som så att man låter skådespelarna agera framför en filmduk, vilket gör det möjligt att ge den slutgiltiga bilden flera lager, eller ett större djup. Detta används i *Europa* för att skapa ett flertal olika visuella effekter. Dels ger det möjligheten till att experimentera med olika färger. Filmen är svart/vit, tror vi, tills Katarina Hartmann dyker upp i bild för första gången, och då i färg. Detta sker på tåget då Leo går in i hennes sovvagn, och vi ser honom i svart/vitt och Katarina i färg. Detta spel med färger tas ytterliggare ett steg längre lite senare i filmen då det i en och samma scen, utan klipp, sker ett färgskifte mellan Leo och Katarina. Först syns Leo i färg och Katarina i svart/vitt, för att sedan skifta så Katarina blir i färg och Leo i svart/vitt. Stundtals kan också enskilda föremål få vara i färg mot en svart/vit bakgrund, jag tänker främst på den scenen där Leo drar i tågets nödbroms som lyser i stark röd färg. På detta sätt markeras enskilda föremål/personer, och åskådaren måste förstås reflektera över varför just dessa har fått extra stort utrymme i bilden. Detta synliggör i högsta grad filmskaparens

inblandning, liksom det spel med olika oproportionerliga storlekar på människor och föremål inom samma bild. Det finns flera exempel på detta, ett är den scen där en ung pojke (filmad i färg) skjuter en nyutnämnd tysk borgmästare (filmad i svart/vit). Vi ser borgmästarens ansikte i extrem närbild, samtidigt som pojken syns i halvbild då han skjuter borgmästaren. Användningen av bakprojektion är alltså något som stundtals tydligt synliggör konstruktionen för åskådaren. I en annan scen springer Leo för att stoppa en tickande bomb ombord på tåget, ett ganska klassiskt spänningsmoment. Men istället som i de flesta filmer klippa mellan den tickande klockan och huvudpersonen, ser vi här istället en klocka i extrem närbild vilken Leo springer framför.

Som jag tidigare nämnt är det mestadels rena klipp mellan scenerna, men bakprojektionstekniken fungerar också som scenövergångar. Ett exempel är då Katarina och Leo bestämmer att de ska gifta sig. Vi ser dem båda i närbild; de är utomhus stående på en bro och ett vattendrag syns i bakgrunden. Sedan vänder de sig båda med ansiktena riktade mot vattnet, vilket plötsligt byts ut mot en präst. I nästa klipp ser vi dem viga sig i en kyrka. Scenerna uppfattas genom sådana här övergångar som att de flyter in i varandra. När det inte sker några klipp emellan dem, är åskådaren synnerligen oförberedd på scenbytena.

De olika visuella elementen arbetar inte för tiden konventionellt, det vill säga tiden då filmens spelades in, utan filmen verkar som sagt snarare vilja likna en Hollywoodproduktion från 40/50-talet. Dock inte fullt ut. Detta är inte heller bidragande till den historiska återgivningens funktion, då även dessa filmer liksom mainstreamfilm idag arbetar med att försöka dölja konstruktionen i högsta möjliga mån för att historien ska verka så realistiskt återgiven som möjligt. I *Europa* kan vi se att det främsta fiktionsbrytande greppet är användningen av bakprojektion, som till skillnad från i äldre Hollywoodfilmer här arbetar på ett experimentellt sätt. Den uppmärksammar åskådaren på vissa personer eller detaljer istället för att bara fungera som en verklighetstrogen rörlig bakgrund, vilket var syftet i äldre Hollywoodfilmer. Något som kan vara viktigt att poängtera innan nästa analys är att de olika audiovisuella teknikerna, trots sina enskilda experimentella egenheter, sällan motarbetar varandra. Bakprojektionerna, voiceover och kameran som är mest bidragande till att ibland bryta fiktionsflödet, kommenterar eller arbetar samtidigt med handlingsplanet.

### 3.2 *Maria Brauns äktenskap*

Filmens handling tar sin början mitt under brinnande krig. Vår huvudperson Maria är i full färd att gifta sig med Hermann Braun, samtidigt som bomber regnar ner runt omkring dem. Dagen efter vigseln drar Hermann ut i krig, vilket kommer att innebära en lång tid av väntan för Maria. Hon tar arbete på en bar för de allierade där hon möter den amerikanske soldaten Bill som hon senare inleder ett förhållande med då hennes man Hermann förklarats död. Bill lär Maria att prata engelska, han försörjer hennes familj med mat och cigaretter och snart väntar Maria barn. Plötsligt en dag står den dödförklarade Hermann i dörröppningen till Marias sovrum, för att så att säga ta paret på bar gärning. Maria dödar Bill vilket Hermann i den följande rättegången tar på sig skulden för. Maria vill nu återgälda sin mans uppoffring och gör abort, bestämmer sig för att skaffa ett arbete och tjäna mycket pengar för att på så sätt kunna trygga hennes och Hermanns framtid då han blir frigiven. Maria kommer i kontakt med den fransk-tyska textilfabrikaten Karl Oswald som erbjuder henne ett arbete vilket kommer att leda till en framgångsrik karriär för Maria.

Filmen utspelar sig i en tid av massarbetslöshet och fattigdom, och vi får alltså följa en kvinnas och/eller en nations uppgång ur ruinerna av ett krigshärjat land. Berättelsen och dess huvudpersoner är helt och hållet fiktiva och därmed inte baserade på verkliga personer och händelser. Berättelsen följer som tidigare nämnt en klassisk anglosaxisk struktur med presentation av karaktärer/problem, upptrappning, klimax och slut. Detta presenterat sammanhängande och kronologiskt. Däremot ges ingen tydlig etablering av tid och rum. Filmen utspelar sig mellan (gissningsvis) andra världskrigets slutskede och 1954, och de hopp framåt i berättelsen som filmen tar får aldrig en tidstämpel. Det är helt enkelt filmens slut som knyts till en konkret historisk tid, ett bestämt år och datum. Någon exakt tid däremellan kan åskådaren endast gissa sig till, detta genom vissa ledtrådar från bland annat ljud och musikspår vilket jag ska återkomma till. Hur som helst så erbjuder filmen en ungefärlig etablering av både tid och rum, vi tror att den utspelar sig i andra världskrigets slutskede någonstans i Tyskland. Frånvaron av etablerade platser är något filmen iscensätter själv, bland annat i den scen där Maria söker jobb i baren för de allierade, varpå arbetsgivaren frågar Maria vad hon har för adress vilket åskådaren aldrig får höra. En annan sekvens är den där Maria åker tåg och vi får höra olika stationer ropas ut i högtalarna, men vi får inte veta varifrån tåget avgår eller var Maria stiger av. Men filmen visar ändå upp en tid och rumsetablering tillräcklig för att åskådaren ska kunna orientera sig och ungefärligt veta när

och var detta utspelad. Inte genom en beskrivande texttrad inledningsvis eller en voiceover, utan genom symboler och audiovisuella medel.

Den första bilden i filmen är ett porträtt av Hitler, vilket visas samtidigt som bomber faller och vi får höra en tysk präst viga ett par. Redan här etableras en ungefärlig tid och plats. Porträttet av Hitler faller ner i samband med bombningen, vilket antyder att det närmar sig den senare delen eller slutet på andra världskriget. Och självklart, det tyska språket och porträttet på Hitler hänvisar oss till Tyskland.

Kameraarbetet i denna film kan inte sägas vara konventionellt eller utefter en klassisk Hollywoodstil, utan vittnar snarare om att det är en auteurfilm vi ser. Vi får ytterst sällan en etablering av de olika spelrummen sett utifrån, vi vet alltså inte hur de olika rummen ser ut från utsidan. Däremot etableras inomhusmiljöerna och ger oss en övergripande orientering i rummen, men inte på konventionellt vis genom en avståndsbild. Kameran är till övervägande del i filmen rörlig, och etablering av miljöerna sker oftast genom åkningar och panoreringar där kameran filmar i speglar och genom hål i väggar och tak för att på så sätt visa det rum i vilket de olika karaktärerna rör sig. Detta innebär att det bitvis är långa tagningar utan klipp, och denna stil kan ge kameran en levande roll. Kameran filmar inte som regel på traditionellt vis genom hel/halv och avståndsbilder, även om det förekommer, utan vanligt är istället att den söker sig till karaktärerna genom att leta efter dem i speglar och håligheter. Detta synliggör stundtals kamerans roll som återgivare, att kameran i sig blir en medaktör vars uppgift är att fånga upp karaktärerna i filmen. Kamerans olika vinklar och positioner i *Maria Brauns äktenskap* är ett väldigt betydelsebärande element i dels åskådarens relation till karaktärerna, och vidare i gestaltandet av en historisk tid. Många bilder är som sagt tagna genom hål i väggarna som ramar in själva bilden, och vanligt är också att kameran ofta befinner sig bakom galler, stängsel och andra föremål. Dessa bilder visar ibland upp krigets förödande följder – bilder genom de sargade husen – samtidigt som de skapar ett avstånd till det de visar, som exempelvis filmens karaktärer. Liksom kameran stundtals står skymd från Maria, eller står på avstånd, på samma sätt upplevs åskådarens relation till huvudpersonen. Kamerans relation till huvudpersonen kan här alltså jämföras med åskådarens. Den kan som tidigare nämnt upplevas som en egen aktör; en aktiv och synlig sådan. Kameran fungerar då stundtals i filmen som ett fiktionsbrytande element, vilket både uppmärksammar sin och åskådarens roll som vittnen av denna berättelse. Då kameran gör sig själv synlig avslöjar den att detta är en regisserad, konstruerad och fikcionaliserad berättelse vi får ta del av.

Som jag tidigare varit inne på lite löst kan det diegetiska ljudspåret i filmen etablera en mer precis tid för filmen, just för det skede som berättelsen för tillfället befinner sig i. Utöver de



tecken eller symboler åskådaren känner igen och kan sätta i en historisk kontext (porträttet av Hitler), kan till exempel radioprogrammen som vid flertalet tillfällen ljuder högt i filmen, fungera som en tidsmässig orientering. Det kan vara program av diverse slag som diskuterar och kommenterar det politiska läget i landet, som spelar för tillfället populär musik eller som direktsänder en fotbollsmatch, vilket är fallet i filmens slutscen. Just i denna slutscen är etablering av tid tydlig, då det är en faktiskt historisk händelse som återges via radion, nämligen VM-finalen i fotboll i Schweiz mellan Västtyskland och Ungern den 4 juli 1954. Musik och ljudspåret används både konventionellt och experimentellt. Konventionellt genom att skapa eller förstärka känslor och situationer, och experimentellt då ljudspåret i sig används för att säga något som inte kommenterar bilden eller handlingsplanet. Ett sådant ljudtrick används redan i filmens inledningsscen: brölloppsscenen. Här får vi höra ett barns skrik under en längre tid. Barnet i fråga existerar inte i bildrummet, och dess skrik överröstar stundtals både dialog, bomber och musikspår. Alltså ett icke-diegetiskt ljud som förstås är pålagt av en anledning. Vilken funktion får det då? Först förstärker barnskriket känslan av kaos då allt omkring huvudpersonerna tycks rasa samman av bombningarna. Sedan får skriket en mer central roll. Symboliserar det en pånyttfödelse, en nystart av något slag? Kanske Tysklands pånyttfödelse då landet bombas sönder och samman samtidigt som porträttet av Hitler faller ner, och/eller början på Maria och Hermann Brauns äktenskap som är grunden för filmens handling. Hur som helst fungerar ljudspåret redan inledningsvis på ett experimentellt sätt, då åskådaren inte kan relatera barnskriket till det han/hon ser i bild. Vi får alltså olika information från ljud respektive bild, och då de inte går att relatera till varandra bryter de den klassiskt berättande fiktionen, vilket resulterar i att filmskaparens inblandning synliggörs.

Stundtals i filmen kan det tyckas att Fassbinder använder ljudspåret för att referera till gamla tyska expressionistiska filmer. En väldigt dramatisk musik kan läggas till en synnerligen oskuldsfull eller simpel händelse, vilket skapar en väldig kontrast. Detta synliggör också de olika visuella elementen; musik kontra bild. Detta till skillnad från konventionell eller klassiskt berättande film där ljudspåret vanligtvis fungerar som en bakgrund till bilden, musik och ljudeffekter ska då endast stödja eller förstärka det bilderna önskar visa. Ett tydligt exempel på det spel mellan diegetiskt och icke-diegetiskt ljud som är återkommande i filmen, är den scen då Maria, Oswald och Senkenberg firar en väl genomförd affär. Här vet vi inte om ljudet utspelar sig i bildrummet eller inte, eftersom vi inte får någon etablering av ljudkällan. Som bakgrund till scenen hör vi ett klassiskt musikstycke spelas, vilket först kan uppfattas som att det endast relaterar till eller förstärker det nuvarande känslotillståndet hos filmens karaktärer. Sedan sätter sig Oswald vid pianot för att så att säga förutsäga det vi ska få höra av

musikspåret, han spelar en viss musikslinga precis innan musikspåret hunnit dit. Här ställs åskådaren återigen ovetande om karaktärerna själva hör musiken; har de någon typ av ljudanläggning i rummet vilken Oswald spelar till, eller är hans spelande en kommentar till det icke-diegetiska ljudspåret?

Ljudet används som ovan nämnt också konventionellt i *Maria Brauns äktenskap*, både på det diegetiska och det icke-diegetiska planet. Ljudspåret användes också för sådana klassiska eller konventionella syften som att låta musiken spela i en scen för att helt plötsligt tystna då en viss karaktär har något viktigt att säga. Detta är ju effektgivande. Intressant att nämna är också att det diegetiska ljudet, såsom radion, ibland får eget liv. Innan beskrev jag hur kameran fungerar då den skapar distans mellan åskådaren och filmens karaktärer, och denna distans bidrar också radion till att skapa. Här är det inte fråga om någon osynlig ljudkälla, utan vi vet att den befinner sig i scenen. När jag säger att ljudet kan få eget liv syftar jag just på radioljudet, framförallt i slutscenen där vi får följa fotbollsfinalen. Radiovolymen tycks här höjas och sänkas i relation, eller bättre uttryckt utan hänsyn till karaktärerna och deras inbördes konversationer. Effekten av detta blir att det skapas en viss distans både karaktärerna emellan och till åskådaren.

Vad gäller mise-en-scén så är miljöer och föremål uppbyggda för att kunna motsvara en generell uppfattning om hur den här tiden och platsen i fråga såg ut. Vi rör oss mestadels i inomhusmiljöer, och vi kan förmoda att en övervägande del av scenerna är inspelade i studio. Trots att filmen till största del utspelas just inomhus, ofta i mindre rum, skapas aldrig någon klaustrofobisk stämning. Som tidigare nämnt bidrar kamerans rörlighet till detta, att den kan röra sig så fritt och filma genom hål, fönster och speglar. Spegel är vanligt förekommande i filmens mise-en-scén. Kanske för att ge kameran större rörlighet, men en allmän tolkning om att en spegel önskar visa en karaktärs komplexitet eller mångsidighet är också möjlig. Karaktärerna kommer vi som sagt aldrig riktigt nära eller förstår fullt ut, och i vissa fall såsom i slutet när Oswalds testamente läses upp och Hermann ser sig i spegeln en längre stund, förstår vi att karaktären Herrman besitter något mystiskt eller hemlighetsfullt. Vad jag vill komma till är att mise-en-scène i *Maria Brauns äktenskap* är konstruerad för att berätta något mer än enbart hur femtiotalets Tyskland såg ut, även om den också fungerar på sådant sätt.

En intressant och väldigt uppmärksam iakttagelse av Thomas Elsaesser rörande cigarettpaketen som används i filmen, är att de inte är tidsenliga. På det amerikanska cigarettpaketet Camel som vid ett tillfälle zoomas in i extrem närbild står det att läsa den Tyska statens hälsovarning för tobak menar Elsaesser, en varningstext som trycktes först på sjuttioalet (Elsaesser 1996: 104). Denna extrema närbild på ett icke tidsenligt föremål skulle

kunna ses som ytterligare ett sätt att från regissörens sida bryta fiktionen och inte utge sig för att vara autentisk. I sådant fall refererar Fassbinder kanske till den tiden då filmen spelades in, vilket kan leda till vidare tolkningar. Huruvida detta var regissörens avsikt ställer jag mig frågande till. För åskådaren är det tämligen svårt att kunna utläsa denna hälsovarning inom loppet av en sekund, och dels tror jag att det är en väldigt begränsad skara av publiken som besitter sådana kunskaper om cigarettpaketets kosmetiska utveckling. Jag tror snarare att denna bild syftar till att tydligt visa en symbol för Amerika: Camel. En slags symbol för de allierades inflytande i landet, en symbol för lyx, eller vad man nu önskar. Hur som helst fyller mice-en-scène fler funktioner än att enbart referera till en förfluten tid.

Ljussättningen i filmen spelar en väldigt central roll för hela upplevelsen, eller bättre uttryckt; ljussättningen har en betydligt större funktion än att enbart göra det möjligt för oss att se något. Jag vågar påstå att vi i varenda scen i filmen kan se skådespelarens skugga, oavsett kameravinkel. Scenen är upplyst från alla håll, oavsett var det naturliga ljuset kommer ifrån, om det är ljuskällor synliga i bild såsom fönster, lampor eller stearinljus. Traditionella ljuseffekter förekommer, liksom att en karaktär går ut från mörkret in i ljuset väl tajmat med en viss dialog, eller att man ger en karaktär ett visst ljus beroende på vad vi tror är hennes tillfälliga känslotillstånd. Men ljussättningen fungerar förstås också på intressantare sätt än så. Jag ska snart redogöra för den teatrala känslan vilket filmen stundtals framkallar, där också ljussättningen är ett betydande element. Förekommande är att man med ljus och skuggor liksom maskerar skådespelaren, endast gör ögonen ljussatta eller vise versa. Spel med ljus/skugga ”låser” i vissa sekvenser in karaktärerna bakom ett slags galler, ett galler av skuggor. Detta skulle förslagsvis kunna tolkas som en bildlig beskrivning av karaktärernas inre tillstånd, men detta skuggspel opponerar samtidigt mot dialog och ljudspår. Liksom ljudspåret, kan kanske användningen av ljus tolkas enskilt i en viss sekvens, att det berättar något om karaktärerna vilket de övriga elementen i scenen för tillfället inte bekräftar eller relaterar till. Ljuset fungerar alltså stundtals så att säga relativt traditionellt, men i övervägande del av filmen kan vi inte tala om en traditionell ”osynlig” ljussättning.

Intressant att nämna med tanke på den tyska expressionismen som jag tidigare berört, är att också ljussättningen i vissa stunder direkt kan sägas vara inspirerad just härifrån. Jag tänker främst på den scen där Maria går till sin doktor för att få ett hälsointyg, och doktorn ger sig själv en spruta. Här jobbar ljud, ljus och skådespel faktiskt på samma expressionistiska sätt för att direkt härleda tankarna tillbaka till de tyska tjugotalsfilmerna. Det blir en väldigt laddad sekvens då dessa audiovisuella element förstärker en inte alltför dramatiskt händelse.

I förtexterna tillägnar Fassbinder filmen till teaterregissören Peter Zadek. Huruvida det går att finna kopplingar mellan *Maria Brauns äktenskap* och Zadeks teateruppsättningar kan jag inte föra diskussion om då jag inte är alltför bekant med Zadeks verk. Men nog infinner sig stundtals en teatral känsla i *Maria Brauns äktenskap*. Bidragande faktorer till detta är kuliss, ljussättning, musik och framförallt skådespelarnas agerande. I scenen där Maria dödar Bill är det minimal men väldigt tydlig dialog och skådespeleriet är långsamt men med markerade rörelser samtidigt som kameran filmar snett underifrån (sett som från en teaterpublik?). Just ett väl markerat spel från skådespelarnas sida bidrar till detta, liksom snabba rörelser eller plötsliga känslomässiga vändningar, vilket exempelvis gör sig gällande i scenen där Senkenberg helt plötsligt och ganska omotiverat brister ut i gråt under middagen.

Sammantaget kan vi se att de olika audiovisuella elementen stundtals går att utläsa var för sig, det vill säga att de inte alltid behöver relatera till det som är synligt i bildrummet. En sådan främmandegörning, genom att exempelvis placera in ett visst ljud i en miljö där den inte hör hemma, kräver en aktiv åskådare. Betydelsen av ett enskilt visuellt grepp, kan således skapas hos åskådaren själv.

### 3.3 Jämförande analys

Vi kan börja med att begrunda Rosenstones påstående om att mainstreamfilmen för den generella åskådaren är såpass bekant, att reflektioner över filmens konstruktion alltjämt uteblir. Just när sådana tankegångar om film som konstruktion inte infinner sig hos åskådaren, ger ofta dessa historieskildrande mainstreamfilmer ett intryck av att endast återge dåtiden såsom den utspelats; att visa historien som den faktiskt såg ut. Vi kan börja med att titta på vad *Maria Brauns äktenskap* och *Europa* har gemensamt med den typ av film som Rosenstone valt att kalla *History as drama*.

Vad gäller handlingsplanets uppbyggnad kan vi se att båda filmerna följer en klassisk anglosaxisk struktur med början, upptrappning etc. Det sker inga hopp bakåt i tiden, utan historien berättas kronologiskt. Kännetecknande för mainstreamfilm är också, menar Rosenstone, att berättelsen vanligtvis är koncentrerad till en enskild individ; en karaktär med vilken åskådaren sympatiserar eller identifierar sig. I *Europa* får åskådaren oavbrutet följa karaktären Leo Kessler. Vi får inga erfarenheter eller kunskaper utöver de Leo får, ingen scen eller dialog i filmen utspelas utan Leos närvaro. En tydligare identifikation med huvudpersonen kan knappast äga rum, då voiceovern först verkar hypnotisera åskådaren och föra oss in i *Europa* för att sedan under filmens gång fortsätta tilltala Leo, men aldrig vid namn. Åskådaren och Leo blir tilltalade av samma voiceover och delar samma kunskaper om filmens övriga karaktärer och omgivningar. På så sätt kan Leo sägas symbolisera alla oss utomstående åskådare som kommer in i *Europa*, in i filmen. I *Maria Brauns äktenskap* kan man som Thomas Elsaesser påpekat tolka huvudpersonen Marias funktion på olika sätt. Dels som en klassisk hjälteroll likt karaktären Leo, och dels som en symbol för nationen Tyskland. Hjältarna i våra filmer, huvudpersonerna vi identifierar oss med, Leo respektive Maria, fungerar båda liksom i mainstreamfilm som identifikationsobjekt eller hjältar, men samtidigt går det att tolka eller utläsa mer i dessa karaktärer. Speciellt intressant i *Maria Brauns äktenskap*, då karaktären Maria också symboliserar ett kollektivt öde, kan stå för en kollektiv historia. Vanligt inom mainstreamfilm är att dessa enskilda karaktärer fungerar som ett slags substitut för ett större samhälleligt eller historiskt problem, att när karaktärernas problem löses är så att säga historien ett nu avslutat kapitel. I både *Europa* och *Maria Brauns äktenskap* är det synnerligen tragiska öden våra hjältar går till mötes då båda dör i slutet, men deras död innebär inte att historien så att säga är ett avslutat kapitel. Tvärtom leder detta till vidare reflektioner, lämnar filmerna ”öppna”.

Historisk mainstreamfilm tenderar att visa upp en visuell värld konstruerad för att ge ett intryck av hur dåtiden verkligen såg ut. Förhoppningen är alltså att återge en viss historisk miljö så realistiskt som möjligt. Detta är inget som varken *Europa* eller *Maria Brauns äktenskap* försöker göra. I *Europa* är man som sagt noggrann med etablering av tid och plats, men då de olika platserna som tåget för tillfället befinner sig på aldrig visas i bild, kan man inte påstå att filmen önskar vara historiskt korrekt på sådant sätt. *Maria Brauns äktenskap* undviker istället att utge sig för att vara historiskt korrekt återgivande vad gäller spelplats, genom att inte etablera någon befintlig miljö över huvud taget. Denna uteblivande etablering av framförallt en specifik historisk plats som är genomgående för *Maria Brauns äktenskap*, kan tolkas som ett direkt sätt att från regissörens sida inte önska vara korrekt historiskt återgivande. Att etablera tid och plats innebär att man utger sig för att beskriva vad som faktiskt hände där och då; att man på ett dokumentärt vis återger något som faktiskt har inträffat. Detta undviker *Maria Brauns äktenskap* genom att inte placera åskådaren i en konkret historisk tid och plats. Vad som däremot är gemensamt för de båda filmerna är en helt autentisk mise-en-scén.

Medan Hollywoodfilm eller mainstreamfilm försöker dölja konstruktionen så mycket som möjligt i sina historiska återgivningar, synliggör både Fassbinder och von Trier den på ett eller annats sätt. Då åskådaren uppmärksammas på att det är en konstruktion han/hon ser, minskar också intrycket av en autentisk eller sann återgivning. Då filmernas visuella uppbyggnad eller narrativ skiljer sig mycket åt gör de detta på olika sätt. I *Europa* är det framförallt användningen av bakprojektion som synliggör konstruktionen. Man experimenterar med färger, olika storlekar på föremål och människor och uttrycker ibland en karaktärs inre tillstånd visuellt i en bakre bild samtidigt som vi ser karaktären i fråga i en främre. Kameraarbetet i både *Maria Brauns äktenskap* och *Europa* bryter ibland fiktionens flöde då kameran synliggör sig själv genom experimentella och synnerligen okonventionella kameravinklar och åkningar, vilket den generelle åskådaren säkerligen uppmärksammar. Ljudspåret i *Maria Brauns äktenskap*, både diegetiskt och icke-diegetiskt, synliggör också konstruktionen stundtals, eller mer sammanfattande: i *Maria Brauns äktenskap* kan vardera enskilt audiovisuellt element läsas för sig. De kompletterar inte alltid varandra eller handlingen, utan det uppstår stundtals ”krockar” mellan exempelvis ljud och bild. Vi kan tala om främmandegörning, till exempel det inledande barnskriket som får en väsentlig betydelse först då åskådaren sätter det i ett annat sammanhang än det synliga i bilden. Att mening skapas på sådant sätt, det vill säga att ett visuellt element får sin betydelse genom åskådarens egna reflektioner, är något som strider mot den klassiska berättarformen där man vill berätta

något lättbegripligt och sammanhängande. I *Europa* fungerar alla de olika visuella greppen snarare som komplement till varandra, om än på ett experimentellt sätt.

Filmernas handlingsplan, det vill säga strukturen på själva berättelserna, är såpass konventionella att de i den bemärkelsen skulle falla in under begreppet mainstreamfilm. Därav inte sagt att de faller in i den kategorin utifrån Rosenstone (2001). Filmernas narrativ, det vill säga på vilket sätt de förmedlar handlingen, har nu visat sig vara väldigt betydelsefullt för hur åskådaren uppfattar historieåtergivningen. Själva tematiken i filmerna är i det avseendet inte här relevanta, även om filmerna på det planet i egentlig mening ställer fler frågor om dåtiden än besvarar dem. Ämnen som arbetslöshet och fattigdom tas upp i båda filmerna, men de står inte i centrum för vare sig handlingen eller för de visuella elementen att uttrycka. När Rosenstone (2001) talar om *History as experiment* handlar det snarast om filmer som inte gör anspråk på att vara realistiska återgivningar. Detta har vi nu på olika sätt kunnat konstatera att varken *Europa* eller *Maria Brauns äktenskap* gör. Granskar man de audiovisuella strukturerna i filmerna skiljer de sig inbördes mycket åt, men konsekvenserna av dess funktioner blir desamma: de bryter fiktionens flöde, synliggör konstruktionen och undviker etableringar av faktiska, historiska platser.

#### 4. Sammanfattning - slutsats

Den här uppsatsen har behandlat Rainer Werner Fassbinders film *Maria Brauns äktenskap* (1979) och Lars von Triers film *Europa* (1991) med syftet att analysera och redogöra för hur dessa filmers narrativ är konstruerat. I förståelsen av detta har uppsatsen sedermera lagt fram förslag på hur filmerna kan tolkas i egenskap av historiska återgivare. Som teoretisk grund inför filmanalyserna har uppsatsen redogjort för tidigare synpunkter och diskussioner inom detta område med ett speciellt fokus på historikern Robert A. Rosenstones forskning. Uppsatsens sökte svar på frågeställningarna:

- Hur är filmernas historiska återgivning konstruerad, och hur kan den uppfattas?
- Vad för likheter och skillnader visar filmerna upp i egenskap av audiovisuella historiografier?

Dessa frågor kan sammanfattningsvis besvaras med att båda filmerna, genom olika audiovisuella uttryckssätt, inte utger sig för att vara sanna representationer av historien. Detta påstående är grundat på Rosenstones teorier kring hur olika visuella konstruktioner eller filmstilar, gör olika mycket anspråk på att vara historiskt korrekta återgivningar. Uppsatsen har kommit fram till att den främsta anledningen till att dessa filmer inte utger sig för att vara realistiska återgivningar, är dels filmernas sätt att etablera eller placera åskådaren i de historiska miljöerna, och dels att filmerna stundtals synliggör konstruktionen, vilket innebär att den filmiska illusionen bryts.

Vad gäller likheter och skillnader så kan vi se att båda filmerna har det gemensamt att de inte önskar uppfattas som autentiska i sin historieåtergivning, vilket de visuellt uttrycker på skilda sätt. I *Maria Brauns äktenskap* arbetar de flesta visuella element på ett sådant vis som uttryckligen inte önskar likna en mainstreamfilms historieåtergivning. De flesta audiovisuella element synliggörs vid något tillfälle för att berätta något mer eller något annat än hur det faktiskt såg ut vid den tiden då filmen utspelar sig. Även någon typ av främmandegörning förekommer via de audiovisuella uttrycken. I *Europa* kan man istället påstå att de flesta visuella element utöver användningen av bakprojektion kompletterar varandra för att så att säga hålla illusionen uppe. Men att von Trier använder sig av ett sådant stilgrepp är tillräckligt okonventionellt för att bryta fiktionens flöde och göra åskådaren uppmärksam på konstruktionen.



## 5. Källförteckning

### **Litteratur:**

Björkman, Stig, (1999), *Trier om von Trier*.

Stockholm: Alfabeta Bokförlag AB.

Elsaesser, Thomas, (1996), *Fassbinder's Germany*.

Amsterdam: Amsterdam University Press.

Guynn, William, (2006), *Writing History in Film*.

New York/London: Routledge.

Jönsson, Mats, (2004), *Film och historia. Historisk Hollywoodfilm 1960-2000*.

Lund: Lunds Universitets Förlag.

Rosenstone, A. Robert, (2004), *Experiments in Rethinking History*.

New York/London: Routledge.

Rosenstone, A. Robert, (2006), *History on Film, Film on History*. 1:a uppl.

Harlow: Pearson/Longman.

Rosenstone, A. Robert, (1994), *Revisioning History: Film and the Construction of a New Past*.

New Jersey: Princeton University.

Schepelern, Peter, (1998), *Lars von Triers elementer: En filminstruktørs arbejde*. 2:a uppl.

Köpenhamn: Munksgaard/Rosinante.

**Artiklar:**

Galt, Rosalind, (2005), "Back Projection: Visualizing Past and Present – Europe in Zentropa".  
*Cinema Journal*, vol. 45, nr. 1, s. 3-6.

Jönsson, Mats, (1998), "Visuell historiografi".  
*Filmhäftet*, vol. 101, nr. 1, s. 12-18.

Jönsson, Mats, (1999), "Som vargar med eld".  
*Häftet för kritiska studier*, nr. 3, s. 81-88.

Rosenstone, A. Robert, (2000), "The Historical Film: Looking at the Past in a Postliterate Age".

Landy, Marcia, *History and Memory in Media*.  
New Brunswick: Rutgers University Press, s. 50-65.

Zander, Ulf, (1998), "Från nationens födelse till gränslandsmytens död".  
*Filmhäftet*, vol. 103, nr. 3, s. 43-55.

**Filmer:**

Trier, Lars, von, (1991), *Europa*.  
Danmark, Sverige, Frankrike, Tyskland, Schweiz.

Fassbinder, Rainer, Werner, (1979), *Maria Brauns äktenskap*.  
Västtyskland.