

Avsiktliga drömmar

Den franske regissören Jean-Jacques Beineix har i flera intervjuer betonat att han inte vill göra tjänst hos logiken eller yttre verkligheten (Chaplin 206/1986; DN 810113). Han anser att filmens uppgift är att avbilda det omedvetna, den inre världen hos människan.

74 Beineix hävdar att när han gör sina filmer, arbetar han intuitivt och spontant: "Jag tänker associativt, som i psykoanalys, med utgångspunkt i tema, som i jazz. Jag arbetar som en målare som först i efterhand hittar på en förklaring till varför han gjort så och så." (Arbetet 861117)

Beineix filmer kan mot denna bakgrund studeras som om dessa vore drömmar som innehöll arketypiskt material.

Arketyperna är enligt C G Jung sådana arkaiska lämningar i psyket som står för människans förmåga eller tendens att skapa symboler (förträdesvis bilder). (*Människan och hennes symboler* 1964). Vissa bilder skapar alltså människan lika instinktivt och ofrivilligt som bin dansar sin dans eller fåglarna bygger sina bon så att de alltid liknar artfrändernas bon.

Det omedvetna är, säge Jung, den del hos det mänskliga psyket som reflekterar – och är del av – ett kollektivt omedvetet som är gemensamt för alla människor. Det är en primitiv urkraft som man bara kan få indirekt kunskap om. Det uttrycker sig genom symboler och arketyper som påträffas förutom i konst, t ex i drömmar, riter och myter. Men även irrationella handlingar, felsägelser och inkonsekvenser i det dagliga talet kan inom sig bära spår från det omedvetna.

Det symboliska/arketypiska materialet måste tolkas eftersom det inte kan uttryckas på något annat sätt. Jungs egen tolkningsmetod kallas för *amplifiering*: symbolmaterialet som ska tolkas, sammanföras med liknande material inom mytologi, riter och folkseder tills dess innebörd klarar.

Det är tveksamt om det går att tillämpa faktisk amplifiering i Beineix' filmer eftersom det är svårt att fastställa i vilken mån dessa är "äkta" symboler, dvs direkt framsprungna ur upphovsmannens omedvetna. Filmproduktion kräver rationella och motiverade val, även om man följer sin intuition som regissör. Men likafullt kan man undersöka förekomsten av arketypiskt material och huruvida detta formar en menings-

full helhet i hans filmer. På grund av denna tveksamhet kommer dock inte ordet symbol användas i fortsättningen om bilder som står för något utöver sig själv, utan i stället används ordet "tecken".

Av det föregående följer att syftet här inte är att studera filmerna som om dessa vore uttryck för det omedvetna hos en viss person, varigenom undersökningobjektet är filmens upphovsman eller möjligen det samhälle som filmerna uppkommit i. Syftet är snarare att studera filmerna i sig; dess struktur och innehåll och dessas inbördes relationer. Alltså studera det som filmens narrativa yta döljer *inom* sin ram.

Samtliga tre Beineixfilmer som diskuteras här nedan har en enkel boy-meets-a-girl-historia. I *Betty Blue 37.2 på morgonen* träffar den unge författaren in spe, Zorg, flickan Betty som riktar och förtär sin energi på att främja honom i hans karriär. I *Månen i rännstenen* träffar hamnarbetaren Gerard en överklassflicka, Loretta. Han lämnar sin kvinna, Bella, för den andras skull men återvänder hem efter en kort tid.

I *Divas* något mera komplicerade intrig inleder den unge brevbararen Jules ett förhållande med Cynthia, en berömd sångerska vars konsert han bandat i smyg. Bandet jagas av taiwanesiska skippirater och Jules jagas dessutom av en inhemsk narkotikaliga p g a ett komprometterande ljudband som kommit i hans ägo. Jules får hjälp av en mystisk vän som heter Gorodish och dennes vietnamesiska flickvän Alba.

Bildkompositionen i filmerna är omsorgsfullt genomtänkt, och hänvisar till åtskilliga regissörer (Hitchcock, Mnoushchine) och bildkonstnärer (Magritte, Picasso, Yves Klein). Filmerna innehåller också, det narrativa planetas kausala uppbyggnad till trots, en mängd irrationella drag eller "lösa ändar" – det finns "felsägelser" som t ex vissa kamerarörelser, eller "sprickor" som klipp och sekvenser som enligt narrativens ekonomi inte borde vara där.

Dessa sprickor i narrationen hänvisar till ett bestämt håll och bygger ut flera betydelsenivåer under handlingsytan. Där finns en scen i *Diva* som exemplifierar detta tämligen väl: scenen börjar med en etableringsbild där en smärt vacker ung kvinna korsar gatan. Hon går snett förbi kameran så att hon hela tiden syns i helbild. Hon är klädd i röd kjol med brett skärp. Väl framme vid trottoaren går hon över ett galler för varmluftsluckan och den lätta kjolen åker upp och avslöjar hennes trosor och ett par läckra ben. När hon

nödortfigt sveper ned kjolen, tiltar kameran nedåt för att åka under jorden i ett schakt där Gorodish, Jules vän, förhandlar med skurkarna.

Den snygga tjejen funktion *berättarmässigt* är alltså att föra kameraögat till det ställe där Gorodish möter skummisen. Vi kommer aldrig att se henne mera – det är hennes rörelse som räknas här. *Intertextuellt* hänvisar sekvensen naturligtvis till den berömda scenen med Marilyn Monroe i *The Seven Years Itch*. Den upplysande kjolen avslöjar det som finns under den och svarar därmed till det betraktande ögats *begär*. På ett *metaforiskt plan* får detta sin parallell i kamerarörelsen nedåt, som avslöjar "den underjordiska verksamheten"; "sjaskiga väggarna i avloppet, de skumma figurerna, skuggorna – det omedvetnas (men även samhällets) skrämmande innanmäte.

Ett tydligt brott mot narrativens ekonomi, en spricka i berättelsens logik är i *Diva* en lång nattlig promenad, den "Blåa promenaden", som Jules och Cynthia tillsammans företar. Mitt i ett flöde av bilder, snabba klipp och rask händelseutveckling ter sig denna sekvens som ett oas, ett lyriskt mellanspel ackompanjerad av drömmande pianomusik.

Sekvensen börjar egentligen redan i en bar där Cynthia har bestämt ett möte med Jules. Han väntar på henne och när hon träder in iklädd en afrikansk dräkt och frisyra, har hon i sitt skickskap en afrikansk man som skrattar och spelar bongotrumma. Hon presenterar mannen för Jules. Mannen gör en gest mot Cynthia och säger till Jules: "Afrikas drottning!", varpå Jules svarar i närbild med överygad min: "Natens drottning!"

Nattens drottning är, som bekant, en rollgestalt i Mozarts opera Trollflöjten. Hon är mor till Pamina, som blivit bortrövad. Den förtvivlade modern anstränger sig för att få dottern tillbaka, en intrig som direkt hänvisar till Demeter-Persefone-myten där fruktbarhetsgudinnan Demeter får sin dotter bortrövad av underjordens härskare. Den afrikanska mannen är dessutom en lekfull Papagenofigur (drottningens fågelfångare) och sträcker fram en liten – som han säger – magisk fågel till Jules. Fågeln är blå-vitröd till färgen och, som vi kommer att se, är inte denna färgsättning utan betydelse i sammanhanget.

Kedjan Demeter-Nattens Drottning-Cynthia är ett av de samband som knyter Cynthia till den arketyppiska gestalten, Stora Modern som enligt många jungianer spelar en avgörande roll i människas liv. Hon är det yttersta plenum, den inneslutande princip som befinner sig i ständig förnyelse, skriver Cooper (*Symboler* 1978) och fortsätter att hon dessutom har skaparens och förgörarens paradoxala natur: hon livnär, skyddar och ger värme, men hon upplöser, slukar och dödar också.

Under den Blåa promenaden förstärks sambandet mellan Cynthia och den Stora Modern ytterligare: den Stora Modern bär en blå mantel, och blå är natten i denna för övrigt blåtonade film. Fåglarna kvittrar, kameran tiltar upp och visar en valvbåge. Klipp till kvinnostatyer – kvinnor på piedestal – paret passerar dammen i Tulirierna: vattnet krusar sig stilla och gungar en segelbåt.

Cynthia och Jules har nu satt sig vid dammen, Cynthia sitter med ryggen mot Jules med hakan upp i stolt vinkel och håller i paraplyet som tidigare burits av Jules. Han flyttar sig närmare henne och lägger handen försiktigt, frågande, över hennes axel. Ett duvflock flyger sin väg. Kameran tiltar uppmot trädkronorna, varefter det följer en kort montage med stadsbilder, pelare och obelisker.

Fågelkvittret och pianomusiken knyter även nästa klipp inne i Cynthias hotellrum till denna sekvens; promenaden omslutas alltså inom en ram med "prolog" och "epilog". Klippet börjar med en bild på en vas full med gula rosor, panoreras sedan över Cynthias och Jules sovande ansikten och stannar i närbild på den lilla magiska fågeln som glöder i morgonsolen.

Portvalv, pelare, träd, vatten, båt, vas, duvor, och rosor – alla dessa är tecken som hänvisar till den Stora Modern. Någon eller några av deras egenskaper står som sinnebilder för hennes egenskaper: det är fråga om skyddande och omgärdande tecken som hänsyftar till förvandling och tillväxt.

Den Blåa promenaden understryker också den karaktär som Cynthias förhållande till Jules har. Hon är 32 år en reslig kvinna med rundhyllta armar och brett, självtillitsfullt anlete. Jules i sin tur är ett tiald år yngre, smalaxlad och timid kille med små vassa ansiktsdrag. Om man betraktar paret under promenaden, så ser det ut som om det var en drottning med sin uppvakning som vandrar i Tulirierna, inte ett förälskat par.

Det intressanta är nu att när självet, det medvetna jagets relation till den Stora Modern i det omedvetna är på tal, betecknas ofta självet som sonen-älskaren till den Stora Modern. Den grundläggande principen i människans omedvetna förhåller sig alltså till självet, psykets medvetna del, som Stora Modern förhåller sig till sonen-älskaren. Och i *Diva* bildar alltså förhållandet mellan Cynthia och Jules en metafor som gestaltar detta förhållande.

I den blåa natten lyser månen, silvrig och rund. Eftersom den alltid är i förvandling, är även den en av den Stora Moderns attribut: "It is chiefly at night and under the moon when the inwardness speaks and the world of secrets is unsealed, that the world comes to itself. The full moon, the whistling of the wind in trees link us to instinct and the life of unconscious past," skriver Erich Neumann (*Art and the Creative Unconscious* 1969). Den Stora Modern är månggudinnan och månggudinnan är också romarnas Diana, som är av intresse i vårt sammanhang. Dianans färger är blått, rött och vitt – en färgsättning som vi redan sett ständigt återkommer i *Diva*. Martin P:n Nilsson skriver i sin bok *Olympen* (1919, 1964) att Diana är en självhårlig gudinna som är sig själv nog och ej tål make och man. Hon identifieras emellertid också som barnsbördens gudinna – Nilsson skriver att den forna Artemiskulten inte på något sätt var fri från erotiska inslag.

I samtliga tre filmer av Beineix möter åskådaren en kvinnogestalt, som presenteras på ett likartat sätt: hon kommer fram till den stillastående kameran, har mörkt hår, en putande, generös mun, små bröst, väl tilltagen bakdel och en tuff framtoning. Samtliga präglas av ett oförtäckt sensualitet – men de tycks inte på något sätt vara beroende av den man som de skänker sin gunst till.

Färgkombinationen blått, rött och vitt är alltid i deras närhet och förstärker Dianakonnotationen. I *Diva* är gestalten något åtsidosatt av Cynthia men igenkännbar som Alba, den lilla väninnan till Gorodish. I *Månen i rännstenen* finner vi en fadd variant i Loretta, emedan hon finns fullt utvecklad i *Betty Blue*.

Här är det dock inte fråga om Stora Modern, utan en av hennes transformationer, Anima. Hos en vuxen man är Anima den gestalt som äger den ledande och ledsagande funktionen i psyket, skriver Marie-Louise von Franz (*Jung: Människan och hennes symboler* 1964). Anima sägs vara nyckfull, primitiv, t o m elak när hon intar en aktiv roll. Jung har ofta berättat en myt från Hopi-indianerna, när han velat illustrera det sätt som Anima arbetar efter. Myten förtäljer att Hopi-indianerna levde djupt under jordytan, under flertal lager. Varje gång ett jordlager blev överbefolkad, gjorde kvinnorna situationen så outhärdlig för männen att dessa kände sig tvingade att flytta uppåt tills de slutligen nådde markytan, dvs medvetandets värld. Anima väjer alltså inte för några medel när det gäller att driva psyket till ett större medvetande och insikt. (Von Franz: *The Feminine in Fairytales*, 1972)

Den viktigaste funktionen för Anima är att den spelar rollen av en vägvisare till den inre världen och självet. En man, säger jungianerna, förmår inte till skapande arbete förrän han känt vid och försonats

med sin Anima. (Jung 1964)

Denna process i vilken Anima fungerar som en vägvisare, kallar Jung för *Individuationsprocessen*. Den lilla Alba i *Diva* fungerar som en självmedveten hjälp för Jules, i *Månen i rännstenen* försöker Loretta ömt och något tafatt locka Gerard ut ur dennes avdomnade tillvaro.

Betty Blue däremot är i en högre grad en metafor för individuationsprocessen i allra högsta grad. Detta slås fast redan i den inledande, nästan två minuter långa samlagsscenen. Scenen är mycket realistisk och kameran närmar sig långsamt och ogenerat det älskande paret. Ovanför sängen ler i en affisch Leonardos Mona Lisa. Detta kan kopplas till det faktum att animautvecklingen sker enligt von Franz i fyra stadier. Det första kännetecknas av erotiska drömmar, ofta i lumpen och tarvlig form. Scenen i filmen är så ogenerat naken (i en artikel har den fyndigt kallats för osed/vanlig!) att den gärna kan liknas med porrfilm och därigenom med sådana fantasier som det här är fråga om.

Det sista stadiet i animautvecklingen karakteriseras av vishet och den feminina arketypens transformativa karaktär – den närmar sig den Stora Modern. Enligt von Franz är Mona Lisa en sinnebild för detta stadium (Jung 1964). Hela Zorgs psykiska utveckling finns alltså förtätd i filmens inledande bild. Innan hans Anima i form av Betty griper in, lever han ett vegeterande liv som ett allt-i-allo i en tämligen förfallen bungalowby vid kusten. Betty hittar ett bokmanuskript som han har gömt och närano glömt, förmår honom att lämna byn, ser till att texten kommer till förläggaren och uppmuntrar honom i hans författardrömmar.

Varje gång hon gör något betydelsefullt för Zorgs utveckling, dominerar bilden av mångudinnas färger, blått vitt och rött. När Betty abrupt ska få Zorg i väg från bungalowbyn, så sätter hon helt sonika eld på hans kåk. Eld är ju en av grundelementen och står för förändring eller övergång från ett tillstånd till ett annat.

76

Filmen är full av små tecken som stödjer förloppet i individuationsprocessen: när t ex Betty har fått veta att hennes begynnande graviditet var inbillning, målar hon sitt ansikte – hon anlägger en mask av tjock vit färg med stor suddig mun. Zorg sätter sig mitt emot henne och gnider in sitt ansikte med mat. I vissa primitiva ritualer gjorde bäraren av dödsmask det möjligt för de övriga deltagarna att möta döden. Därmed övergick deras fruktan i bekantskap med döendet så att det blev ett ögonblick i förvandlingsprocessen snarare än ett slut, skriver Cooper (1978). Betty har inte mycket tid kvar, och när hon slutligen bryter samman, sliter hon av sig sitt högra öga. Kvar har hon sitt vänsteröga, månens och nattens öga, det som blickar in i det förflutna.

Personen Betty dör, men en arketyp kan aldrig dö, den förvandlas och intar en annan form. På sjukrummet där Zorg kväver den komatosa Betty med en kudde, är Zorg klädd till en kvinna i en lysande röd klänning – rummet i övrigt domineras av blått och vitt. "Du och jag är oskiljaktliga. Ingen kan någonsin skilja oss åt!" säger Zorg innan han trycker kudden mot Bettys ansikte. Genom denna rituella handling går hans Anima upp i honom. På väg från sjukhuset regnar det ymnigt och ett neonkor blinkar ihärdigt över Zorgs huvud. Korset är sinnebild för den arketypiska människan som är utrustad med obegränsade möjligheter att växa och utvecklas harmoniskt.

Väl hemkommen sätter sig Zorg ned för att äntligen skriva. Och som sagt, eftersom arketyperna transformeras, är det på sin plats att den vita katten (Mångudinnas djur) som redan tidigare förknippats med Betty sätter sig på bordet bredvid honom och vi hör Bettys röst: "Skriver du?"

I motsats till *Betty Blue* är *Månen i rännstenen* en tragedi. Det är den av Beineix' filmer som är den mest drömlika med svärupptäckta övergångar mellan olika

tillstånd. Månen lyser avlägsen, rund och outgrundlig och översköjls långsamt med rött – blod eller blodröda moln. Den reflekteras i pölen i rännstenen och är alltså degraderad från sin himmelska plats.

Gerard, huvudpersonen, är hamnarbetade och filmens teckenvärld består till stora delar av skepp – dessa är företrädesvis blå-vit-röda till sin färgsättning. Skeppet, den omslutande, med dessa färger betecknar målet för Gerards längtan: den Stora Modern som räddar och beskyddar på livets hav.

Men hans Anima i Loretas skepnad är tafatt och fadd. Visserligen flamar hela Gerards omgivning i de bekanta färgerna när hon träder in i krogen där Gerard sitter, men hennes provokationer till uppbrott med den statiska tillvaron har ingen bestående effekt. Dessa utgörs endast av långa blickar – inte sällan mot en bakgrund av en stor utomhusreklamskylt med texten "Try another world" över en flaska som guppar på vågorna. Det räcker inte till.

De kvinnor som omger Gerard i de sjaskiga hamnkvarteren är vulgära, slarvigt klädda och sexuellt utmanande, i många fall prostituerade. Detta beskriver det andra stadiet i animautvecklingen, där Gerard stannar.

I en drömartad scen, i nattens mörker, förrättar kyrkvaktmästaren vigsel mellan Loretta och Gerard. Till vigselringar tar han gloriorna från två små Madonnastatyetter. Madonna (också en transformation av den Stora Modern), som får lämna sin gloria som vigselring, skulle kunna tolkas som ett gott omen och närmande till ett nytt stadium i individuationsprocessen. Men när Gerard på morgonen kommer hem för att göra upp med sin flickvän, hittar hon i hans ficka bitar av "ringen". Den har gått sönder. En bruten ring betyder en bruten överenskommelse. Inte oväntat återvänder Gerard inom kort till sin övergivna flickvän.

Som synes erbjuder Jean-Jacques Beineix' filmer rikligt med material som stöder en tolkning där filmerna och personerna i dem kan ses som metafor för olika stadier i människans personliga utveckling, individuationsprocessen. Därmed är inte sagt att detta skulle vara det enda möjliga sätt att tolka dem. Tvärtom inbegriper Beineix' produktion en komplexitet och rikedom som lockar till flera tolkningar. Dessas utseende formas av den logiska nivån eller abstraktionsplan man anlägger – såsom den tidigare nämnda scenen med flickan på trottoaren implicerar.

Så förser t ex *Diva* underlag för en tolkning med begreppsparat fetischism-narcissism som utgångspunkt – bara om man ska hålla sig inom ramen av psykoanalytiska förgreningar. Det är möjligen upphovsmannens egna uttalanden om sin intention och om sitt arbetssätt som rekommenderar den typ av läsart som här tillämpats. Retuligen är ju tolkningens riktning och resultat beroende av ytterligare en part, det tolkande subjektet – det är ju som bekant i mötet mellan denne och "texten" som ett verk blir till!

Litteratur:

- Cooper, J C: *Symboler*, Forum, Stockholm 1978
von Franz, Marie Louise: *The Feminine in Fairytales*, Spring Publications, Dallas, 1972
Jung, C G: *Människan och hennes symboler*, Aldus/Bonniers, Stockholm 1964
Neumann, Erich: *Art and the Creative Unconscious*, Bollingen, Princeton, 1974
Nilsson, Martin P.: *Olympen*, Prisma, Stockholm 1964
Olofsson, Marie: *Franska förförelser*, ST, 840104
Olsson, Sven: "Bilden har en annan uppgift", Arbet, 861117
Skawonius, Betty: *Film som en inre värld*, Dagens Nyheter 840113
von Zweigberg, Helena och Åhlund, Jannike: *När bilden besegrar ordet*, Chaplin 206, nov. 1986