

SKANDINAVISKA FILMER I VÄRLDEN

OM UTLANDSSEKVENSENS BETYDELSE I NIELS ARDEN OPLEVS *MÄN SOM HATAR KVINNOR* (2009), SUSANNE BIERS *HÆVNVEN* (2010) OCH SARA JOHNSENS *UPPERDOG* (2009)

ANDERS MARKLUND

Lund University

ABSTRACT. This article analyses three recent and very successful Scandinavian films – Niels Arden Oplev's *Män som hatar kvinnor/The Girl with the Dragon Tattoo* (Sweden), Susanne Bier's *Hævnen/In a Better World* (Denmark) and Sara Johnsen's *Upperdog* (Norway) – in order to understand how the relationship between the national and the international is articulated. Focus is on the scenes taking place abroad and on the functions that these scenes fill within the films' overall story and thematic concerns. One conclusion is that scenes set abroad allow the films to divert attention away from otherwise harsh representations of national communities. A brief concluding discussion suggests that such a use of the scenes may facilitate the films' transnational distribution.



1. BORTOM DET NATIONELLA

Film har länge setts som ett betydelsefullt bidrag till bevarandet av nationell gemenskap och identitet; nationellt förankrade berättelser låter åskådare känna att filmer handlar om dem, om deras land och föreställningar och inte om någon annan nation. Ännu är många filmer nationella i denna mening, men under senare år har studier i nationell och europeisk film betraktat allt fler filmer som transnationella snarare än nationella; de finner en betydelsefull internationell publik och tonar ofta nationellt specifika inslag till fördel för representationer som finner relevans även för en internationell publik.¹

¹ Fem verk med olika perspektiv på dessa frågor: *European cinema: face to face with Hollywood* (Elsaesser 2005), *Film England: Culturally English Filmmaking since the 1990s*

Den här studien handlar om filmer som överskrider gränsen mellan det nationella och det internationella, både i innehåll och i distribution. Studien handlar därmed också om vad möten med andra länder innebär för filmerna. I första hand studeras hur internationella inslag inordnas i filmernas berättelser. Bilden som ges är att filmerna skildrar en otrygghet i dagens skandinaviska samhällen, men att de delvis distanserar åskådaren från denna känsla och från bakomliggande problem. Här spelar världen bortom nationens gränser en betydande roll – både som grund till, och distansering från, otrygghet och problem.

Utgångspunkt tas i tre av de mest uppmärksammade skandinaviska filmerna under de senaste åren, och mer specifikt i de filmsekvenser som utspelar sig utomlands.² Filmerna är framträdande exempel på transnationaliseringen av skandinavisk film: *Män som hatar kvinnor* (Niels Arden Oplev 2009) blev en internationell publikframgång utan motstycke för Skandinavisk film, *Hævnen* (Susanne Bier 2010) förärades de finaste internationella utmärkelserna, och även om *Upperdog* (Sara Johnsen 2009) inte nått samma slags framgångar har den uppmärksammats på en rad nordiska festivaler.³ Trots filmernas olikheter och skilda genrer, finns det väsentliga paralleller som motiverar en gemensam analys av just dessa filmer, bland annat val av plats för utlandsscenerna, tematiska likheter och filmernas dystra skildring av dagens skandinaviska samhällen.

Utlandsscener möjliggör betydelsefulla möten mellan plats och tematik. Både *Upperdog* och *Hævnen* etablerar sina utlandsscener i inledningen, och båda har förlagt dem till krisdrabbade områden präglade av fattigdom och väpnade konflikter – i Afghanistan respektive Afrika (gissningsvis Sudan).⁴ I båda filmerna är händelserna obehagliga och traumatiska, och utgör en tydlig kontrast till den grad av trygghet som präglar Norge respektive Danmark. *Upperdog* skildrar en obehaglig händelse vid en vägspärr i Afghanistan. Det är en central händelse i filmen som intrigen flera gånger återkommer till, och då

(Higson 2011), *Small Nation, Global Cinema: The New Danish Cinema* (Hjort 2005), *Crossing New Europe: Postmodern Travel and the European Road Movie* (Mazierska & Rascaroli 2006) och *The politics of contemporary European cinema: histories, borders, diasporas* (Wayne 2002).

² För en översikt över sekvenser som utspelar sig utomlands och deras funktion i svenska filmer de senaste decennierna, se Marklund (2010).

³ Den svenska filmen *Män som hatar kvinnor* sågs av fler än sju miljoner åskådare i Europa, och 1,5 i USA vilket är extraordinära siffror. Den danska filmen *Hævnen* vann bland annat både Golden Globe och Oscar för bästa utländska film, och Susanne Bier belönades som främsta regissör vid European Film Awards. Den norska filmen *Upperdog* var öppningsfilm till The Norwegian International Film Festival i Haugesund, vann en rad utmärkelser i Norge och nominerades även till Nordiska rådets filmpris.

⁴ Det nämns inte i filmen var den utspelar sig, men i kommentarer vid filmens premiär talades det om Sudan och flyktinglägret i Darfur, vilket är en rimlig association. Scenerna spelades dock in i Kenya. Se exempelvis Pham (2010).

betraktar ur nya perspektiv. *Hævnens* inledning utspelar sig i ett afrikanskt flyktingläger, och filmen vänder tillbaka dit vid flera tillfällen. Till skillnad från *Upperdogs* skildring av en händelse ur nya perspektiv, utvecklar *Hævnen* en separat afrikansk berättelse som används som parallell till händelser i Danmark. *Män som hatar kvinnor* har förlagt sina korta utlandsscener till slutet av filmen och placerar dem i länder – Australien och Caymanöarna – som snarare än fattigdom och krig förknippas med ett rikt liv. Platserna används för att markera en fristad från otrygghet, våld och förfall i det svenska folkhemmet.

En analys av *Hævnen* introducerar utlandssekvensers funktion, medan följande avsnitt fördjupar diskussionen inom fyra områden av gemensam betydelse. En kort diskussion om relationen mellan filmernas transnationella innehåll och distribution avslutar artikeln.

2. EN STOR MANS FALL

Hævnens tre längre afrikanska sekvenser används för att karaktärisera den svenske – men i Danmark bosatte – flyktinglägersläkaren Anton (professionell, engagerad, moralisk), men framför allt för att skildra en serie händelser som är centrala för filmens tematik. Det handlar om makt, aggressivitet och våld, det våld en lokal krigsherre utövar mot gravida kvinnor i närheten av flyktinglägret.⁵

Det sista längre avsnittet i lägret är det viktigaste. Krigsherren, kallad Big Man, brukar slå vad med sina soldater om vilket kön gravida kvinnors foster har, och skär sedan upp buken för att se vem som har rätt. En av dessa kvinnor har tidigare i filmen räddats av Anton, andra har aldrig nått fram i tid. I den här scenen kommer Big Man själv skadad till sjukhuset och fruktar att han ska mista ett ben. Hans närvaro skapar obehag. Den afrikanska personalen, andra patienter och personer runtomkring inser inte varför denna onda människa har rätt till hjälp. Anton ser det däremot som sin plikt – som läkare och människa – att bistå alla som behöver hjälp, och han har tidigare i filmen markerat för sina barn att det alltid är fel att ge igen, att hämnas, även då man blivit kränkt. När Big Man blivit bättre uttalar han grovt föraktfulla, sexistiska ord om en avliden patient, en ung flicka vars liv Anton inte kunnat rädda. Anton tar sin skyddande hand från Big Man, kastar ut honom från sjukhuset och ser hur han släpas iväg av en vredgad folkmassa, misshandlas – möjligen till döds – i okontrollerad vrede.

⁵ Utöver dessa tre centrala sekvenser finns kortare scener som främst visar resor och påminner åskådaren om att filmen växlar mellan två delar av världen. Dessutom är eftertexterna utformade på ett för filmen karaktäristiskt sätt när de länkar samman bilder av natur, geologi och landskap från olika delar av planeten.

Sekvensen är viktig eftersom den tvingar Anton att överge sina etiska principer, att acceptera det oacceptabla: hämnden på Big Man. Den skam Anton känner ”is grounded not just in guilt but failure and a sense of being significantly less than we could or should be ... and it includes implicit reference to a standard unattained, a better kind of person” (Kalin 2003:18). Denna etiska standard kan Anton upprätthålla i Danmark, när förödmjukelsen riktas mot honom personligen av en aggressiv bilmekaniker, men inte i Afrika, när ett monster riktar orätten mot värnlösa kvinnor.

Hævnen är konstruerad i linje med en vanlig strategi inom konstfilmsberättande; att låta paralleller bidra till åskådarens tolkning.⁶ Redan nästa del av denna Afrika-sekvens ingår i en parallell berättelse om hämnd och i filmens frånvaro-tema. När Anton kommit till sitt rum misslyckas han återigen förhindra hämnd. I ett samtal mellan Danmark och Afrika försöker Elias, Antons tioårige son, berätta att hans klasskompis Christian tänker hämnas på den aggressive bilmekanikern genom att spränga en bomb under hans bil. Anton är för trött och förbindelsen för dålig för han ska uppfatta allvaret i Elias ord. Han förmår varken lyssna eller stödja, och nästa dag hjälper Elias Christian att hämnas. Första gången misslyckades Anton förhindra hämnd för att han reagerade med mänsklig vrede, andra gången för att han inte reagerade alls, för att han var frånvarande.

Denna sekvens i *Hævnen* illustrerar gemensamma teman i de tre filmerna, varav särskilt hämnd diskuteras längre fram.⁷ Den anknyter också till utlandsskildringarnas likartade representation och funktion i filmerna; en främmande, farlig plats och ett sätt att skapa kontraster och paralleller till det som utspelar sig i Skandinavien.

3. FRÄMMANDE PERSPEKTIV

Upperdog liknar *Hævnen* i hur utlandsscenerna varvas med scener i Skandinavien och hur åskådaren får värdera utländska händelser i förhållande till skandinaviska. Det finns också påtagliga skillnader. *Hævnen* gör ett par

⁶ David Bordwell diskuterar parallellitet i sin karaktäristik av konstfilmens kausalitet och karaktärer. Han lyfter fram att ”as causal connections in the fabula are weakened, parallelism come to the fore. The film sharpens character delineation by impelling us to compare agents, attitudes, and situations.” (Bordwell 1985:207) Alla hämndsituationer i *Hævnen* berör Anton och hans familj på något sätt, och även om händelserna är oberoende av varandra – eller just därför – stimuleras åskådare att jämföra dem med varandra.

⁷ Temat frånvaro berörs i korthet längre fram. Temat mäns våld mot kvinnor diskuteras inte, då det är mindre framträdande i de andra filmernas utlandsskildringar. Det är dock påfallande att alla tre filmerna använder temat. I *Män som hatar kvinnor* är det den allt överskuggande frågan, vilket redan titeln antyder. I *Upperdog* var det faderns dödliga våld mot modern som gjorde att Yanne och Axel hamnade på barnhem och senare adopterades från Asien till Norge. I *Hævnen* och *Män som hatar kvinnor* bidrar de extrema fallen till en stark känsla av obehag och stor klarhet i karaktäriseringen.

teman enkelt läsbara, bland annat genom tydlig karaktärisering, kausalitet och motivation, och presenterar ett moraliskt dilemma. *Upperdog* har en annan strategi och prioriterar att synliggöra olika perspektiv: Att värdera en händelse är, enligt filmen, svårare än det först kan framstå eftersom värderingen är beroende av information och valt perspektiv. Karaktäristiskt för *Upperdog* är hur följsamt information och perspektiv växlar och hur förhållandevis konkret de förankras i sociala situationer.

Den första skildringen av den tragiska händelsen i Afghanistan väver samman ord och bilder från tre olika tider och platser. Det sker på ett sätt som samtidigt påminner om samspelet mellan upplevelse, minne och berättelse, och om de situationer som formar dem. Inledningsvis är den norske FN-soldaten Per hemma, och hörs förklara vad som hände natten till den 17 april 2008. Snart visas bilder från Afghanistan som illustrerar hans berättelse; under ett nattligt uppdrag har han förvarnats om en misstänkt bil; han skjuter mot ett fordon som närmar sig; skotten dödar föraren; han riktar sedan sitt vapen mot bilens andra passagerare, två barn. I följande bilder från ett militärförhör i Norge redogör Per för dessa händelser. När *Upperdog* senare i filmen återvänder till samma situation, presenteras nya perspektiv som kompletterar och relativiserar den ursprungliga skildringen.

Sista skildringen är en dröm, en mardröm där Per återupplever händelserna ur en annan position; tidigare var Per soldaten som förvarnats om en misstänkt bil och som han avlossat dödande skott mot. Nu befinner han sig inuti bilen, i baksätet jämte de båda barnen, just innan den närmar sig vägspärren och förarens död. Per följer samtalet i bilen, och även om han inte förstår vad som sägs, ser han att det är ett vardagligt samtal mellan far och son, och han inser att den förtrolighet som finns i samtalet snart försvinner för evigt, när han själv som soldat skjuter ihjäl fadern och riktar sitt vapen mot barnen. Drömmen slutar när Per tvingats ut bilen och blir ihjälskjuten – av sig själv som soldat. Genom att låta Per dela barnens perspektiv görs konsekvenserna av den verkliga händelsen smärtsamt tydliga för både Per och åskådare.

Drömmen ger en glimt av empati, förmågan att leva sig in i andras situation, tankar och känslor. Sara Johnsen har i flera intervjuer påpekat att hon är intresserad av att skifta perspektiv, att låta norrmän bli betraktade med en främmandes blick, eller, som i mardrömmen, låta norrmän dela de främmandes blick (Busk 2009, Faldalen 2009 och Lyngar 2009).⁸ Johnsens

⁸ Jämför med Elsaessers diskussion av Aki Kaurismäkis *Mannen utan minne* (2001) där han lyfter fram hur filmens huvudperson iklär sig rollen att höra till en marginaliserad grupp, trots att han egentligen inte gör det (Elsaesser 2011:113ff). I ett annat sammanhang undrar Elsaesser om inte europeiska filmskapare möjligen kunde lära av diaspora-filmskapare att "trade in their hyphenated identities as nationals for a place in the world community of those who

synsätt påminner om den mexikanske regissören Alejandro González Iñárritus strävan att i *Babel* (2006) skapa en VÄRLDSFILMSBLICK (world cinema gaze). Strategin är att låta identiteter och erfarenheter mötas genom att fokusera på något universellt. I *Babel* har González Iñárritu valt *lidande* som utgångspunkt:

I realized that what makes us happy as human beings could differ greatly, but what makes us miserable and vulnerable beyond our culture, race, language or financial standing is the same for all [...] Accordingly, *Babel* was transformed into a picture about what joins us, not what separates us. (Shaw 2011:23)

I Deborah Shaws diskussion av *Babel* är empati centralt, liksom det även är i *Upperdog* då fadern skjuts ihjäl och barnen hotas med vapen. Det är tydligt att Per delar deras skräck. Ändå, varnar Shaw, kan en världsfilmblick vara omöjlig att uppnå, eftersom "it can only work through a universalist and melodramatic take on 'the human condition'", vilket inte medger mer än en ytlig förståelse för andra (Shaw 2011:28). Även *Upperdog* och *Hævnen* utgår från universella känslor, och möter liknande svårigheter i att förstå andra. Genom att avsluta drömmen med Pers död nekas Per, och åskådaren, en längre stunds empati med de föräldralösa och traumatiserade barnen. Fokus flyttas tillbaka till Per och hans upplevelse av skuld. Motsvarande skifte i *Hævnen* sker i den stund då Anton delar flyktingarnas raseri mot Big Man, och flyktingarna för bort Big Man och slår (ihjäl) honom. Så snart man ser vad som händer mellan flyktingarna och Big Man, skiftar fokus tillbaka till Anton och hans känsla av skuld. Åskådare ges en kort glimt av andras subjektivitet och livsavgörande bekymmer, innan skandinavisk existentiella funderingar och etiska bryderier återigen blir huvudsaken.⁹ Trots att perspektivskiftena är korta bidrar de till en viss relativisering och uppluckring av en strikt nationell åskådarposition. Filmer som *Babel*, *Upperdog* och *Hævnen* indikerar hur mycket, eller hur lite, empati med det främmande som västerländska berättelser och åskådare förväntas kunna hantera. De visar också hur lite utlandssekvenser handlar om främmande perspektiv.

'interfere in internal affairs': that capacity so unique to the cinema, of seeing through the eyes of others into the mind of the self" vilket är just vad Johnsen gör. (Elsaesser 2005: 511)

⁹ Det finns även andra asymmetrier mellan de skandinaviska huvudpersonerna och lokalbefolkningen. Dels återvänder skandinaverna snart hem igen och kan, åtminstone geografiskt, lämna bekymren bakom sig. De andra stannar kvar. Dels verkar empatin förutsätta ett fall från en "högre medvetandenivå": från vaknhet till dröm i Pers fall, från universella etiska ideal till skuld och skam i Antons.

4. LANDSKAP FÖR EXPERTER

Beträffande det konkreta valet av utländsk plats har främst landskap och tillfälliga boenden valts; flyktingläger och baracker som saknar den känsla av hemhörighet och förtrogenhet med en viss plats som medger att man kan känna trygghet och frihet, koppla av, uttrycka sin personlighet och dela gemensamma berättelser och erfarenheter med andra (Duyvendak 2011:38). Platser där människor faktiskt verkar höra hemma saknas nästan helt, och därmed även en påtaglig kulturell förankring.

Särskilt karaktäristiska är *Hævnens* afrikanska scener, med flyktingläger och fältsjukhus som tydligt uttrycker hemlöshet och framställer de främmande platserna som tämligen kultur- och identitetslösa. Robert Sklar hör till dem som noterat att *Hævnens* berättelse bryts upp med bilder av landskap, och föreslår att avståndsbilderna över Danmarks och Afrikas öppna landskap skapar en sorts renhet eller neutralitet i miljön, skild från människors kamper (Sklar 2011:47-48). Susanne Bier har berättat att hon medvetet undvek just religion, men även i andra avseenden visar filmen en generisk plats, avskalad från sin kulturella identitet.¹⁰ Svårigheten i att skapa en världsfilmsblick består i, menar Shaw, att den kulturella och nationella förankringen saknas. (Shaw 2011:28) Så är det också i *Hævnen*. (Exempelvis leker flyktingbarnen med en fotboll de fått av Anton, i stället för att ... – göra det de annars hade gjort.)

Män som hatar kvinnors båda utlandsscener är på ett angränsande sätt frigjorda från en kulturell kontext. I den första, när Mikael Blomkvist reser till Australien för att söka upp den sedan fyrtio år försvunna Harriet Vanger skildras resan i en serie korta tagningar som betonar landskapets storslagna ödslighet. Det är en resa till en person placerad i utkanten av kultur och samhälle. Lisbeth Salander, i den andra scenen, befinner sig på vad Marc Augé betecknat ICKE-PLATSER (Non-Place), platser som knappast är en del av lokala traditioner och normer, och som därför lika lite hör samman med dem som bor på platsen som med en tillfällig resenär som Lisbeth (Augé 1995). Lisbeth är förvisso inte isolerad där hon vandrar omkring bland de rika personerna på Caymanöarna, men hon befinner sig utanför en lokalt kulturell och social kontext. Hon vandrar ut i en värld där hon räknar med att vara lika fri från Sverige som Harriet varit i Australiens öde landskap.

Skandinaverna i de tre filmerna reser som kulturoberoende personer, experter, till dessa landskap. Antons läkaryrke är i hög grad universellt – flera insatser är av akut karaktär och kräver ringa kommunikation med patienten, än mindre personkännedom. Han har ett odelat ledarskap och hans uppdrag

¹⁰ Biers påpekande kom i anslutning till att filmen redan innan dess premiär anklagades av Sudans utrikesdepartement för att vara anti-islamisk. En obefogad kritik. (Pham 2010) För en kort kontext till *Hævnens* afrikanska hämnd och kulturella miljö, se Hale (2010).

inordnas (än mindre underordnas) inte i lokala förhållanden eller traditioner. Även soldaten Per och finansturisten Lisbeth är experter inplacerade i landskap de behärskar, och i kulturer de håller på en gevärslängds eller dollarsedels avstånd.¹¹ Filmerna behöver en plats som är avlägsen och främmande, en plats där lokal kultur är mindre viktig och kan negligeras genom att välja utländska landskap anpassade för experter.

5. HÄMND OCH MEDIEBILDER

Filmernas hämndmotiv är framträdande i orkestreringen av skuld, offer och rättvisa, och både i *Hævnen* och *Upperdog* är motivet nära förknippat med utlandssekvenserna.¹² I båda filmerna bidrar kombinationen hämnd och utland till viktiga reflektioner över mediebilder av främmande länder.

Upperdogs hämndsekvens bidrar med ytterligare ett perspektiv på händelserna i Afghanistan; den här gången synliggörs svagheter i mediens nyhetsrapportering. I ett montage av ljud och bild från olika tider och platser etableras Pers agerande som korrekt, medan krigsreportern Susannes arbete framställs som försåtligt. I rollen som offer söker Per upp Susanne på tidningen VGs redaktion för att konfrontera henne: Hennes fotografi vid vägspärren där Per riktade sitt vapen mot barnen togs ur sitt sammanhang och att publicera bilden var missvisande, sensationsinriktat och kränkande. En ljudbrygga och flashback för åskådaren tillbaka till en militärgenomgång där ett befäl varnar soldater att även det som förefaller oskyldigt kan vara farligt. Mer som ett skämt – med anspelning på reportern Åsne Seierstad och hennes sedermera kritiserade dokumentärroman *Bokhandlaren i Kabul* (2002) – varnar han för att även unga journalister, särskilt ljusa fagra kvinnor, kan vara försåtliga, att ”där nere är ingenting så som det ser ut att vara”, och ger sedan exempel. Här förflyttas åskådaren från befälets Powerpoint-bilder fram i tiden till händelserna i Afghanistan, först (när befälet varnar för bilar) till Pers upplevelse av den hotfulla situation då han dödade föraren i den misstänkta bilen, sedan (när befälet varnar för kvinnor) till situationen då Susanne

¹¹ Något förvånande iscensätter *Upperdog* en sexscen mellan det polska hembiträdet Maria och den norske Axel på ett angränsande kolonialt sätt; hennes nakna kropp är ett landskap som erövrats av engelsktalande leksakssoldater. Samtidigt som filmen tydliggör klasshierarkin mellan Maria och Axel, framställer den deras passion/kärlek som någorlunda jämnstark. Möjligen menar filmen att främmande landskap/kroppar ska betraktas enligt mottot *Make love, not war?*

¹² I *Män som hatar kvinnor* är utlandscenerna, med finansmannen Wennerströms död och Lisbeths rikedom, snarare en avslutande poetisk rättvisa än hämnd, och berörs inte här. Den poetiska rättvisan består i att den person som utnyttjat samhället och dragit sig (och sina skatter) undan utomlands möter ruin och död (Wennerström), medan den som blivit fruktansvärt behandlad av representanter för det svenska samhället kompenseras (Lisbeth). Wennerström dör i Marbella, Lisbeth kan leva ett lyxliv i Västindien för hans pengar. *Män som hatar kvinnor* är en rape- revengefilm men innehåller även andra hämndmoment (Se exempelvis Wenger 2012).

övertalar Per. Filmen återvänder till Norge när Per konfronterar Susanne med att inte ha skildrat situationen som den var, utan för att själv bli känd. Hennes invändning, att hon bara gjorde sitt jobb, mister i trovärdighet när nästa flashback visar hur hon smickrar Per för att få följa med på uppdraget.

Sekvensen visar hur filmen rättfärdigar Pers agerande och ifrågasätter journalisten och nyhetsrapporteringen. Sekvensen åskådliggör hur Per blivit ett offer, och motiverar den hämndaktion som Per senare genomför. Hämnden ger en viss tillfredsställelse (för både Per och åskådaren) men har även en viktigare funktion, nämligen att genom upprepning tydliggöra faran i att sakna nödvändig information när en händelse (bild) värderas. Som hämnd arrangerar Per och hans lillebror fotografier på Susanne som ser ut att visa hur en "känd krigsreporter köper knark av minderårig manlig prostituerad" vilket uppmärksammas i pressen.¹³ Per är nöjd med att hans bilder har gjort en poäng: tagna ur sitt sammanhang ger de en osann bild och leder till obehag för en enskild person (Susanne) när de offentliggörs. *Upperdog* både expanderar och relativiserar innebörden i enskilda nyhetsbilder och visar hur en situation är mycket rikare än vad en sensationsinriktad bild förmår förmedla. *Upperdogs* hämndaktion betonar därmed viktigare och mer principiella frågor om brister i medierapportering och om ansvarsfull publicering. I förlängningen är detta en mycket central kritik av hur bräcklig grund föreställningar om ett land som Afghanistan vilar på.

Även om medier inte uppmärksammas i *Hævnen* ansluter filmen mycket tydligt till korta nyhetsbilder om flyktingläger och våldsamheter i en region som denna. Hämndsekvenserna från Afrika handlar om grovt våld, både i anledningen till hämnd och hämnden i sig. Zygmunt Bauman har påpekat (efter Ryszard Kapuściński) att nyhetsmediers fokusering på nød, svält och våld i vissa länder leder till en förenklad bild som osynliggör orsaker till (och lösningar på) problem. En missuppfattning som riskerar att förmedlas är att en

image of the self-inflicted brutality sediments in public consciousness – an image of ... an alien, subhuman world beyond ethics and beyond salvation. Attempts to save that world from the worst consequences of its own brutality may bring only momentary effects and are bound in the long run to fail (Bauman 1998: 75)

Det är inte entydigt att *Hævnen* bidrar till denna missuppfattning. Å ena sidan bekräftas Baumans farhågor: Det är Antons etik som hindrar våld, men i den stund han själv tvivlar förmår inget tygla de destruktiva lokala krafterna. Å andra sidan visar filmens slutbild att Anton återvänder till flyktinglägret, sannolikt i tron att kampen kan vinnas.

Båda filmerna utgår från en dominant och enahanda medierepresentation. *Havvens* berättelse om våld och hämnd i Afrika ligger nära denna mediebild,

¹³ Den rubrik som brodern själv ger bildserien i filmen (i svensk textning).

men antyder att det onda kan besegras. *Upperdog* använder sin hämndberättelse för att skapa en allmän diskussion om mediebilder som tas ur sina sammanhang, och konkretiserar genom att kritisera en utrikesreporter och en nyhetsbild som skildrar våld i Afghanistan.

6. FARVÄL TILL OSKYLDIGHETENS PLATS

Slutpunkten hör till det viktigaste i en berättelse. I de här filmerna märks en förskjutning bort från föreställningar om en nationell idyll till slutsekvenser som lämnar åskådaren i tankar som vandrar mellan Skandinavien och utlandet. Utlandsinslagen i dessa sekvenser bidrar till en distansering från nationellt skildrade problem, och låter samtidigt ana en uppluckrad nationell identitet.

Linda Williams studie i melodramatiskt filmberättande diskuterar det nostalgiska draget i melodramens strävan att mot slutet av berättelsen återföra huvudpersonerna till en OSKYLDIGHETENS PLATS (space of innocence) (Williams 1998:65, se även Boym 2001). Denna plats kan vara en idyllisk trädgård eller ett lantligt hem – Williams lyfter särskilt fram moderns lantliga barndomshem som en klassisk plats att nostalgiskt längta tillbaka till (Williams 1998:65). Den enkla tumregeln att berättelsen slutar lyckligt om huvudpersonerna kan återvända till oskyldighetens plats kompliceras i de här filmerna. Det finns en misstro mot oskyldighetens plats som fångas av Biers påpekande att det i Skandinavien och Nordeuropa finns en *föreställning* om att vara ”very secure, very safe, and it’s very idyllic... I wanted to make a movie where the landscape ... would portray that idyllic setting that needed to be broken.” (Making of 2010) *Hævnen*, liksom de båda andra filmerna, förefaller tveka över huruvida oskyldighetens plats finns; kanske är den blott en föreställning. Tvekan gör det besvärligt att återföra karaktärerna till en sådan plats.

Det finns ändå platser i filmerna som vid en första anblick ser ut att fungera som oskyldighetens plats. Två i *Hævnen* och en i *Upperdog* befinner sig i Skandinavien (men anknyter till utlandet), medan *Män som hatar kvinnors* båda utlandsscener på ett tydligt sätt uttrycker just tveksamheten i möjligheten att återvända till ett idylliskt barndomshem.

I *Hævnen* borde Christians farmors hem vara just en sådan plats som Williams beskriver: en gammal, lantligt belägen gård, där farmor bor. När Christian och hans far lämnar London för farmors gård och Danmark säger de att de flyttar hem. Men är de verkligen hemma? Snarare än en lycklig hemkomst, används förflyttningen till att illustrera deras rotlöshet. När Christian väljer var han ska bo i det stora, opersonligt inredda huset, väljer han ett litet rum där han betraktar en jordglob; som om han tänkte på var någonstans, inte i huset utan i världen, han ville bo eller var han hamnar härnäst. Christian och hans far är vad Agnes Heller lite nedlåtande kallar

geografiskt promiskuösa, två personer utan någon hemhörighet (Heller 1995).¹⁴ De två andra tänkbara idyllerna i *Hævnen* är Elias båda hem – hos modern och fadern. De är inramade av skog, öppet landskap och vatten – platser som kunde framstå som idylliska, men som ändå inte är det. Antons frånvaro och föräldrarnas separation betonas, och det framgår att en hel, lycklig familj skulle krävas för att detta skulle vara en oskyldighetens plats.¹⁵ I *Upperdog* ter sig å förstone Pers föräldrahem som en idyllisk plats, när han mot slutet av filmen kort återvänder dit. Gården ligger vackert på en bergssluttning, med utsikt över en solig och lantlig dal. Den inledningsvis så idylliska vistelsen förbyts dock till en obehaglig känsla när åskådaren indirekt påminns om händelserna i Afghanistan.¹⁶ I både *Upperdog* och *Hævnen* finns fortfarande platserna, husen och landskapen för de traditionella idyllerna – åtminstone i fysisk mening – men det är idyller som, i enlighet med Biers påpekande tidigare, filmerna bryter ned. Utlandet är en del av nedvärderingen av dessa nationella idyller – vare sig det handlar om karaktärers rotlöshet, frånvaro eller associationer till dödande. Ingen av filmerna för karaktärerna tillbaka till en nationellt nostalgisk miljö, och ingen stärker en strikt nationell berättelse.

Män som hatar kvinnor tvivlar ännu tydligare på ett lyckligt slut där huvudpersonerna återvänder till oskyldighetens plats. Två unga kvinnor lämnar Sverige. Harriet återvänder till slut, efter en fyrtioårig exil på en avlägsen icke-plats, till sitt barndomshem och Sverige. Samtidigt lämnar Lisbeth ett förtryckande folkhem bakom sig.

¹⁴ Se även Duyvendak 2011:7-16. Christians rotlöshet betonas även den första dagen i skolan när han presenteras inför klassen: "Christian har bott i många länder, nu har han flyttat hit från London." Läraren nämner varken att Christian "flyttat hem" eller hans mångåriga anknytning till orten.

¹⁵ Vid sidan av hämnd och aggressivitet är frånvaro filmens andra centrala tema. Antons idealistiskt motiverade arbete i flyktinglägret innebär att han tappar kontakt med personer som står honom nära. Det gäller utsattheten Elias känner, och att faderns råd saknas när de bäst behövs. Frånvaron gäller också Antons separation från hustrun Marianne. Hon minns bittert att "när du var här; det var bara lögn, det var bara ren inbillning". Inte ens när Anton "var här" var han hemma, närvarande i familjens liv, och därmed inte heller i viktiga delar av sitt eget liv.

Ett mindre centralt tema i filmen handlar om att materiell trygghet/välstånd (som husen och tomtorna) inte är tillräcklig för hemtrevnad eller lycka. Det behövs något mer, som i filmen möjligen kunde beskrivas som närhet: både att vara på samma plats och att stå någon nära i andra betydelser. En tolkning i den här riktningen borde ta hänsyn till Hans Christian Andersens "Nattergalen", som Bier lyfter fram som en intertext genom att låta Christian läsa ur berättelsen över sin döda mor i början av filmen, och upprepa den som voice-over i slutet av filmen (Andersen 1843).

¹⁶ Under en älgjakt avlossar Per reflexmässigt skott, och filmen (och i synnerhet Pers lillebror) ifrågasätter om Per verkligen hade kontroll över vad han siktade och sköt på. Tveksamheten skapar en obehaglig situation, och åskådaren tar med sig en känsla av att Pers dödande skott i Afghanistan på motsvarande sätt kan ha avlossats okontrollerat.

Harriet återvänder från Australien till Sverige, till släktsätet Hedeby och sin farbror Henrik Vanger, när den som tidigare hotade henne är död. Även om Hedeby nu framstår som tryggt är det inte någon idyll. Roberta Rubenstein nämner i en diskussion om hem (och hemlöshet) att: "Even if one is able to return to the literal edifice where s/he grew up, one can never truly return to the original home of childhood, since it exists mostly as a place in the imagination" (Duyvendak 2011:24). I *Män som hatar kvinnor* är det så: Föreställningen om Hedeby som det goda barndomshemmet har på sin höjd funnits kvar i Mikael Blomkvists minnen av Harriet en lycklig barndomssommar. Det oskyldiga barnets bild av denna tid raseras av Harriets minnen. Vid det känslofyllda återseendet visas ett fyrtio år gammalt fotografi på Harriet, en bild som tydliggör och överbryggar tiden som förflutit. Det är dock inte Mikael's idylliska barndomsminnen som bilden frammanar utan Harriets egna, fruktansvärda minnen: "Jag var 14 år när pappa våldtog mig första gången. Året därpå..." Berättelsen förklarar hennes exil i Australien; hon tvingades undfly det Sverige där oskyldighetens plats förnekats henne.

Män som hatar kvinnor avslutas utomlands. Lisbeth stiger ut ur en svart limousine, vid en solig strandpromenad omgiven av palmer, berg, hav och strand. Hon ger chauffören en sedel och går sin väg. Hennes nya kostbara och eleganta stil gör henne snart osynlig bland andra välbärgade personer som vandrar längs strandpromenaden på Caymanöarnas icke-plats. Lisbeth är rotlös och hemlös och saknar en oskyldighetens plats att återvända till. Men, även om hon inte förunnas ett hem, så lämnar filmen henne rotlös och hemlös i en långt angenämare position än någonsin tidigare.¹⁷

Lisbeth och Harriet visar att filmer kan föra huvudpersoner till en annan sorts oskyldighetens plats, en som varken behöver handla om oskyldighet eller återvändande till en idyll, men som ändå är bättre än tidigare. I *Hævnen* består denna andrahandsidyll av två mer harmoniska familjer. Christians självmord förhindras och det finns hopp om att han och hans far verkligen kan närma sig varandra. Anton förefaller ha återförenats med sin separerade hustru Marianne, och deras son Elias har undkommit bilbombsexplosionen med liv och hälsa i behåll. Både Christian och Elias ges hopp – gott nog i den värld som *Hævnen*

¹⁷ Christine Ingebritsen, talar om Lisbeth som "rootless, unbounded, global" och påpekar att hon "occupies an apartment yet she never really lives in any one particular 'home' in the Swedish 'people's home'" (Ingebritsen 2011:6). Detta framträder ännu tydligare i Stieg Larssons böcker och i de två följande filmerna. Angående rotlöshet, så är det intressant att notera hur *Män som hatar kvinnor* inför slutet låter Lisbeth återknyta kontakten med sin mor – ungefär som *Upperdog* lämnar Axel och Yanne, och *Hævnen* Christian i tankar på sina frånvarande mödrar – som en länk till, och påminnelse om, den oskyldighetens plats modern nog ville ge, men aldrig kunde.

skildrat.¹⁸ I sin recension i *Film-Dienst* ansluter Ulrich Kriest till Williams tankar om melodramens eftersträvade lyckliga, idylliska slutpunkt:

Man kann am Ende des Films hevrorragend diskutieren, inwieweit dessen Epilog, der schließlich den Konflikt gemäß der Genregeetze des trivialen Hollywood-Melodrams löst und die Fiktion als Fiktion ausstellt, zum Filmtitel passt. 'In einer besseren Welt' mag solch ein Ende möglich sein. Im Hier und Jetzt (und bei Michael Haneke) wäre der Film zehn Minuten kürzer. (Kriest 2011:56)

Även *Män som hatar kvinnor* hade förefallit mer sannolik och mindre behaglig om den undvikit de avslutande, väl tillrättalagda glimtarna från filmens främmande platser som i så hög grad bidrar till att släta över filmens oförrätter. Åskådaren tillåts glädjas åt fördärv som avslöjats, ondska som besegrats, att de goda och trofasta finns kvar, och att offer har återförts hem eller lämnats i nästintill lycka. Filmens globala icke-platser är en säkerhetsventil som medger att åskådare kan bevara en tro på oskyldighetens plats.

Upperdog är den film som har det minst melodramatiska slutet. Scenen utspelar sig i Norge, men låter – återigen – åskådarens tankar vandra mellan olika platser och tider. Slutscenen tillhör inte handlingens linjen om Per och Afghanistan, utan om Axel och Yanne, två asiatiska syskon som inte setts sedan de helt unga adopterades av två norska par. Axel har tagit initiativ till ett första gemensamt möte med sina adoptivföräldrar, sin syster och hennes adoptivmor, sedan syskonen anlände till Norge. Åskådaren har lärt känna Axel som alierad i sin sociala miljö, oförmögen att lita på en varaktig närhet till andra, och osäker men arrogant.¹⁹ I slutscenen frågar hans mor vad som är meningen med att de alla samlats, varpå Axel svarar att ”Jag vill bara sitta här lite. Med min syster. Och hennes mor. Och min far. Och min mor.” När han nämnt alla i deras familjeroll skjuter Yanne fram ett foto på bordet. Bilden betonas tydligt i scenen: det första Axel frågar när de träffas är om Yanne har tagit med bilden, ett fotografi av Yannes och Axels mor. Alla ser på bilden,

¹⁸ Bier påpekar ofta att hon vill nå ut med sina berättelser till en stor publik, och hon är högst medveten om att försonande och hoppfulla slut underlättar: ”Det er nok riktig, at jeg altid går efter en form for forløsning. Og at det altid er det etiske korrekte, der får lov at vinde. For det føler jeg, at jeg er nødt til at tro på. Hvis der er én ting, jeg skal fortælle verden, så er det dét. Det betyder ikke, at jeg ikke kan have respekt for bøger eller film, der fortæller noget andet – jeg har bare ikke selv lyst til det.” (Thorsen 2010)

¹⁹ Axels otrygghet och saknad påminner om Christians (som visar den genom aggressivitet gentemot sin far, mobbaren på skolan och bilmekanikern) och Lisbeths (som i första hand väljer att isolera sig från sociala kontakter). De förhållningssätt som Axel, Lisbeth och Christian intar – distansering, isolering, aggressivitet – leder dock varken till tröst eller lindring av känslan att vara övergiven och lämnad ensam (Se Kalin 2003:8-11).

och när Yanne skjuter fram den på bordet är den också det sista som visas i filmen.²⁰ Bilden gör en person närvarande i Axels liv som tidigare varit frånvarande för honom. Scenen utgör ingen nostalgisk förskjutning av nutiden till förmån för ett idylliskt ursprung eller melodramatisk lycka, utan en harmonisk förening av nutid och ursprung. Fotografiet (och Yanne) ger Axel en berättelse om varför han befinner sig där han är, och i det avslutande mötet synliggör och befäster han denna berättelse i en familjegemenskap. Genom att bevara minnet av modern, trots att han inte själv har egna minnen av henne, fullständigar Axel sin norska identitet. På en mer generell nivå – genom att lyfta fram historier som inte tidigare hört till den norska nationella berättelsen – avstår *Upperdog* från en nationell nostalgi och berikar i stället den nationella berättelsen med nya minnen.

7. SKANDINAVISKA FILMER I VÄRLDEN

De tre filmer som diskuterats ger sig ut på dubbla resor i världen. Dels en resa inom filmerna, långt bort till främmande länder. Det är en resa som i någon mening är negativ, då den inte primärt handlar om själva destinationen, utan fyller andra funktioner i filmen. Dels en annan resa, som filmen gör till andra länders filmpublik, huvudsakligen via europeiska festivaler och art house-biografer.²¹ Eftersom det finns farhågor om att transnationella filmer som dessa mister en del av sin nationella särprägel, kommer avslutningen att kort beröra hur dessa båda resor ser ut att samverka.²²

Filmerna har förvisso nationell förankring, men inte så stark att den försvårar för internationella åskådare att uppfatta allt väsentligt. Skildringen av den egna nationen, präglas av en sorgsen, för att inte säga kritisk blick på skandinaviska samhällen. Den distanserar sig från nationellt specifika idyller

²⁰ Efter fotot följer eftertexternas intressanta bildskifte. Foton är ett framträdande motiv i filmen. Till skillnad från de andra bilderna som ges en framträdande plats i filmen – de offentliga fotografierna, det vill säga Afghanistanbilden av soldaten så som den visades i *VG* och i reklambyråns anti-krigskampanj, och den fejkade knark-köpsbilden med journalisten, men även den sönderrivna bilden av syskonens ankomst till Norge – har inte denna bild manipulerats (beskurits/rivits sönder eller skapats vid en icke-autentisk situation) eller tagits ur sitt sammanhang. I stället framställs bilden som en autentisk bild, som det går att utläsa sanningar ur, möjliga att inarbeta i och stödja familjehistorieskrivningen.

²¹ För en kort introduktion till de internationella distributionsnätverk som kretsar kring filmfestivaler, se (Elsaesser 2005).

²² Andrew Higson lyfter fram frågan så här: ”As a local culture is commoditised for global consumption, we must consider the extent to which the local is modified, reconfigured and translated for its new global niche audiences. Cultural representations designed for a consumer market must never be allowed to become too unfamiliar, too exotic, for fear of what media economists and others call ‘cultural discount’ – that is, the diminished appeal that products rooted in a particular culture might have for foreign audiences” (Higson 2011:91).

och skildrar otrygghet och olycka, vilket gör att filmerna i viss mån påminner om ANTI-NATIONELLA NATIONELLA FILMER, Mike Waynes namn för filmer som visar en tydlig "critique of the myth of *community* which underpins national identity" (Wayne 2002:45). I de tre filmerna är det en problematisk nationell gemenskap som visas upp, men till viss del undviker filmerna att framställa problem och missförhållanden som enbart nationella. Till skillnad från de filmer Wayne talar om, visar inte dessa skandinaviska filmer "an acute attunement to the specific social, political and cultural dynamics within the territory of the nation" (Wayne 2002:45). Utlandssekvenserna i *Hævnen* och *Män som hatar kvinnor* bidrar snarare till att flytta fokus bort från det egna samhällets problem än att belysa dem. Att konstruera ett monster som Big Man på en främmande plats trivialiserar till viss del den aggressivitet och hämndlystnad som visades i scener från Danmark. Att låta Lisbeth stå stark i Caymanöarnas slutbild, i en chimär av lycka, underlättar för åskådaren att bortse från att hon ännu är en sårad person och att alla strukturella problem förblivit olösta i Sverige. Att göra problem universella, triviala och mer distanserade tonar ner de anti-nationella inslagen i filmerna. Även om anti-nationella nationella filmer visas utomlands, så är de enklast att förstå, och har störst relevans, inom en nationell kontext. Att dessa tre filmer låter utlandsscener lindra den kritiska hållningen borde bidra till ökad internationell tillgänglighet.

I en angränsande grupp filmer, GRÄNS-ÖVERSKRIDANDE FILMER (cross-border films), berör Wayne andra betydelsefulla element, angående filmer som "inscribe travel and a certain porosity of national identities within their narratives" (Wayne 2002:45).²³ Förutom resorna märks även dessa mer öppna, porösa, nationella identiteter i alla tre filmerna. Filmerna förmår aldrig betrakta det nationella projektet med oreserverad stolthet – snarare tvärtom – och, som påpekats, är det en bräcklig nationell gemenskap som skildras. Dessutom har flera av de centrala karaktärerna starka band till andra länder och kulturer, eller rent av en kosmopolitisk identitet. I en del fall uttrycks detta negativt som rotlöshet eller frånvaro, men trots allt framstår några av dessa transnationella karaktärer som mer förebildliga än flera av dem med tydligare förankring i en nationell kultur. Wayne menar att resor och öppna identiteter underlättar för filmerna att nå en internationell publik. Så är det också i dessa

²³ Även Tomas Elsaesser berör detta när han diskuterar vad som egentligen kännetecknar *européisk* film. Han menar att "addressing the world, in the world's terms" innebär att filmskapare måste lära sig betrakta sin egen identitet utifrån: "It is as if European cinema first had to learn to be world cinema, with all the dangers of self-othering this entails, before it can be (once more?) European, that is to say, before it recognizes its part in the process of becoming a stranger to its own identity" (Elsaesser 2005:511). De filmskapare som diskuterats här lyckas väl med att distansera sig från en nationell identitet.

filmer, där en mild självkritik mot de nationella projekten, undviker att alienera andra åskådare.

En annan förutsättning för internationell distribution som Wayne betonar är att det ”kulturella material” som en film anknyter till bör ha haft ”sufficiently successful prior circulation in the international market” (Wayne 2002:41). I det här sammanhanget framstår mediernas rapportering från de skildrade främmande länderna som ett sådant material. De nyhetsbilder från internationella kriser och hjälpinsatser som filmerna så tydligt anknyter till är lika välkända internationellt som de är i Skandinavien, och erbjuder därmed även åskådare i andra länder en nationellt oberoende ingång i fiktionen. Att filmerna dessutom tonar ner de främmande ländernas kulturella identitet, och prioriterar ganska öde landskap framför sociala sammanhang, bidrar till ett begripligt fokus på tämligen universella frågor. Och till internationell distribution.²⁴

Utlandssekvenserna i dessa filmer syns således på flera sätt bidra till att göra filmerna mindre nationellt förankrade, och därmed mer lättillgängliga för en internationell publik. Filmerna passar väl in i den transnationella filmarena där, enligt Tomas Elsaesser, en viss sorts ”kulturell kompetens” behövs, nämligen att kunna ”tilltala världen på världens villkor” (Elsaesser 2005:511). Det är tydligt att utlandssekvenserna i dessa skandinaviska filmer på ett intressant sätt bidrar till att göra filmernas tilltal internationellt, och även om detta inte i sig är tillräckligt för en framgångsrik internationell distribution, så är det ändå ett första steg ut i världen.

REFERENSER

- Andersen, Hans Christian. 1843. *Nattergalen*. *Nye eventyr* band 2, s. 18-26.
http://www.adl.dk/adl_pub/vaerker/cv/e_vaerk/e_vaerk.xsql?ff_id=22&id=2474&hist=fmN&nnoc=adl_pub
- Arden Oplev, Niels. 2009. *Män som hatar kvinnor*. Sverige: Yellow Bird.
- Augé, Marc. 1995. *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London: Verso.
- Bauman, Zygmunt. 1998. *Globalization: The Human Consequences*. New York: Columbia University Press.
- Bier, Susanne. 2010. *Hævnen*. Danmark: Zentropa Entertainments.
- Bordwell, David. 1985. *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge.
- Boym, Svetlana. 2001. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.

²⁴ En vanligare form av internationellt välkänt kulturellt material är litterära förlagor som sålt väl utomlands. *Män som hatar kvinnor* är det tydligast tänkbara exemplet på detta. På angränsande sätt är det med *auteurs*, där regissörens namn blir ett varumärke som både garanterar produktens kvalitet och marknadsför den. Susanne Bier har sedan hennes Dogme 95-film *Elsker dig for evigt* (2002) kommit att bli en av få europeiska regissörer vars namn och filmer är ganska välkända internationellt.

- Busk, Daniel. 2009. Multitalentet. *Film & Kino* 5, s. 29-31.
- Duyvendak, Jan Willem. 2011. *The Politics of Home: Belonging and Nostalgia in Western Europe and the United States*. London: Palgrave Macmillan.
- Elsaesser, Tomas. 2005. *European cinema: face to face with Hollywood*, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- 2011. Hitting bottom: Aki Karuismäki and the abject subject. *Journal of Scandinavian Cinema* 1:1, s. 105-122.
- Faldalen, Jon Inge. 2009. Alle nordmenn er litt upperdog. *Rushprint* 6. <http://rushprint.no/2009/6/alle-nordmenn-er-litt-upperdog/>. Hämtad d. 23 januari 2012.
- Gonzales Inárritu, Alejandro. 2006. *Babel*. USA: Paramount.
- Hale, Sondra. 2010. Rape as a Marker and Eraser of Difference: Darfur and the Nuba Mountains (Sudan). In: Sjoberg, Laura & Sandra Via (red.), *Gender, War, and Militarism: Feminist Perspectives*. Santa Barbara, Denver & Oxford: Praeger, s. 105-113.
- Heller, Agnes. 1995. Where Are we at Home? *Thesis Eleven* 41:1, s. 1-18.
- Higson, Andrew. 2011. *Film England: Culturally English Filmmaking since the 1990s*. London & New York: I.B. Tauris.
- Hjort, Mette. 2005. *Small Nation, Global Cinema: The New Danish Cinema*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- Ingebritsen, Christine. 2011. Stieg Larsson and the New Globalism: Lessons for IR Theory, paper presented at Cornell University Symposium, October 15. <http://peaceprogram.einaudi.cornell.edu/pdf/Ingebritsen-PKFest.pdf>. Hämtad den 23 januari 2012.
- Johnsen, Sara. 2009. *Upperdog*. Norge: Friland film.
- Kalin, Jesse. 2003. *The Films of Ingmar Bergman*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kriest, Ulrich. 2011. In einer besseren Welt. *Film-Dienst* 6, s. 56.
- Lyngar, Marius. 2009. I rommet mellom to scener – et møte med Sara Johnsen. *Z*, 2. <http://znett.com/2009/05/i-rommet-mellom-to-scener-et-mote-med-sara-johnsen/>. Hämtad den 23 januari 2012.
- Making of. 2011. Susanne Bier discusses 'In a Better World'. *Making of*. <http://www.makingof.com/posts/watch/2908/susanne-bier-discusses-in-a-better-world>. Hämtad den 15 januari 2012.
- Marklund, Anders. 2010. Beyond Swedish Borders: On Foreign Places in Swedish Films 1980-2010. I: Hedling, Erik, Olof Hedling & Mats Jönsson (red.) *Regional Aesthetics: Locating Swedish Media*. Stockholm: Kungliga Biblioteket, s. 81-104.
- Mazierska, Ewa & Laura Rascaroli. 2006. *Crossing New Europe: Postmodern Travel and the European Road Movie*. London: Wallflower press.
- Pham, Annika. 2010. Sudan condemns Bier's Civilization, *Cineuropa* 30 August. <http://cineuropa.org/2011/nw.aspx?t=newsdetail&l=en&did=127837>. Hämtad d. 11 januari 2012.
- Shaw, Deborah. 2011. *Babel* and the Global Hollywood Gaze. I: Broe, Dennis and Terri Ginsberg (red.), *Situations: Project of the Radical Imagination* 4:1, s. 11-31. <http://ojs.gc.cuny.edu/index.php/situations/article/view/742/1203>. Hämtad den 23 januari 2012.
- Sklar, Robert. 2011. In a Better World. *Cineaste* Summer, s. 47-49.
- Thorsen, Lotte. 2010. Susanne Bier: Det var rædselsfuldt at få så mange bank. Den aktuelle danske instruktør ser tilbage på sin karriere på godt og ondt. *Politiken* 21 August. <http://fbyen.dk/film/article1041647.ece> Hämtad den 13 januari 2012.
- Wayne, Mike. 2002. *The politics of contemporary European cinema: histories, borders, diasporas*. Bristol: Intellect.
- Wenger, Marie. 2012. Hämnden är ljuv – på film. *Studio ett* 3 January. Stockholm: Sveriges Radio. [Radiosändning] <http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=1637&artikel=4889116>. Hämtad den 23 januari 2012.

Williams, Linda. 1998. Melodrama Revised. I: Brown, Nick (red.). *Refiguring American Film Genres: Theory and History*. Berkeley: University of California Press, s. 42-88.

Anders Marklund

Lunds Universitet
Språk och Litteraturcentrum, Filmvetenskap
Box 201
221 00 Lund
Sweden

anders.marklund@litt.lu.se