

Orden bara trillade ur mun på en Man tyckte varje film var ett mästerverk!

Michel Ekman: Varför blev det film, just den konst-arten? Du har skrivit att du har en passion för film.

Jerker A. Eriksson: Ja, så är det. Jag hade andra intressen, litteratur till exempel. Men filmen över-skuggade allting. Jag kan mer eller mindre tidsfästa när det började, åren 1943–44, jag var 12–13. Och då blev det en besatthet. Var och varannan dag gick jag på bio, det gick för sig då när det fanns kvarters-biografer. Lite senare började jag förarga mig över att filmen var åsidosatt i kulturlivet och pressen. Jag kände mig som en främling med mitt filmintresse.

Hur gick det att utöva den passionen på den tiden?

Det gick bra. Kvartersbiograferna hade ett myck-

et rikt utbud. Hesperia, som jag kallade mitt univer-sitet, och Kamera på Kaserngatan. Från premiärbio-graferna kom allt till dem. Och kvartersbiograferna var väldigt generösa när det gällde åldersgränser. Sexton år var gränsen men jag slank in på dem utan svårigheter. Vissa biografer var omöjliga, oerhört stränga, men inte kvartersbiograferna. Där bildade jag mig och försökte se så mycket som möjligt. Det fanns inte så mycket skrivet på den tiden, men en bok var Rune Waldekranz *Filmen växer upp*. Senare kom Roger Manvell, en alldeles förbisedd filmkri-tiker och kommentator som spelade en väldigt stor roll på 40- och tidigt 50-tal i England. Han var väl-digt viktig han också. Jag läste med min bedrövliga

När tidskriften Filmihullu för några år sedan gav ut ett nummer (3/2010) ägnat den finländska film-kritikens guldålder på 1950-talet med devisen "På spåret av ett försvunnet yrke" hade det en de-dikation som löd: "Den intellektuella gudfadern för vårt nummer är den inhemska filmkritikens grand old man Jerker A. Eriksson, primus inter pares, vars insiktsfulla texter redan har inspirerat skribenter i sex decennier".

Jerker A. Eriksson är född 1931. Han inledde sin bana som filmkritiker mycket tidigt, redan 1951, och fick en etablerad om än kontroversiell ställ-ning nästan genast. Av de kolleger som dök upp under femtioalet uppfattades han som en fyrbåk i ett filmklimat som i Peter von Baghs beskrivning befann sig "ungefär fyrtio år efter kulturländer-na". Av filmimportörer och producenter avskyddes både han och hans yngre kolleger på grund av de-ras omutligt kritiska linje, och många försök att

lägga krokben för dem gjordes. De belades bland annat med portförbud till förhandsvisningarna, och deras tidningar hotades med uteblivna annon-ser, ett på den tiden kännbart inkomstbortfall.

Eriksson började i Hufvudstadsbladet men skrev under största delen av sin aktiva tid i Nya Pressen. 1963 upphörde han med filmkritiken för att bli chef för Finlands filmcensur. Därefter har han sporadiskt skrivit filmessäer och krönikor, bland annat i Nya Argus, i vars redaktionsråd han satt åren 1962–1982. Han har också föreläst i filmestetik vid Helsingfors universitet.

I dessa dagar, när den seriösa filmkritiken är en utrotningshotad genre åtminstone i dagspres-sen, greps jag av nyfikenhet på hur det var förr och hur pionjären minns sin insats och idag upp-fattar film. Den här intervjun är gjord vid två träf-far kring årsskiftet 2013–2014.

Michel Ekman

skolengelska, han skrev en klar och enkel engelska. Honom och Waldekrantz började jag läsa 1944 – just de åren lades grunden för mitt filmintresse som har hållit i sig genom åren. Jag läste ju väldigt mycket som man gör i den åldern men det kunde ändå inte konkurrera med filmen. Den fyllde mig.

Jag kommer ihåg en film – Michael Curtiz *De tappra 600* (1936) – som var barnförbjuden. Det här var betydligt tidigare, 1940, så jag tänkte att nu gäller det att klämma till. Jag gick till biografen och sa att jag var aderton år. ”Är du aderton år”, sa vaktmästaren, ”det var som fan! Och du är sådär liten. Nu måste du nog äta gröt när du kommer hem!” ”Ja, det skall jag göra”, sa jag och så fick jag se filmen. Och den gjorde så stort intryck på mig att jag fortfarande kan gå igenom den scen för scen på kvällarna. Och en barnförbjuden film, att utge sig för att vara aderton och komma in! Och jag var åtta år!

När blev ditt intresse mera proffsigt? Hur kom du på den idén?

Jag såg alla de där filmerna, och gjorde anteckningar när jag kom hem, mina impressioner. Fast dem har jag inte kvar längre, de har försvunnit i flyttingarna. Och jag var missnöjd med filmkritiken, jag tyckte den var så fjantig, så jag tänkte att jag skulle börja skriva själv. Jag hade den fasta övertygelsen att filmkritiken skulle vara på samma nivå som litteratur- och teaterkritiken. Jag tyckte det var fatalt att den var så undanskuffad och behandlades mer eller mindre styvmoderligt och nedlåtande. Filmkritikernas förbund hette Elokuvajournalistit/Filmjournalisterna, så sade man inte om andra konstarter. Så jag skrev ett par filmkritiker och skickade dem till *Hufvudstadsbladets* Hans Kutter. ”Jo”, sa han, ”ni kan börja skriva men jag måste godkänna era kritiker innan de trycks.” Så jag fick börja skriva. Jag kände mig ändå lite osäker så jag skickade en del av mina kritiker till Rune Waldekrantz. Det kom ett mycket vänligt brev tillbaka där han skrev att det verkade ok, och då fick jag en viss säkerhet.

Du var mycket ung, 19 år, när du började, och var mycket ung när du fick en – åtminstone bland cineaster – etablerad ställning.

Jag skrev en kort tid i *Hbl* men sen ringde *Nya Pressen* och frågade om jag ville börja skriva för

dem. Och NP var oerhört generösa. Vi var tre skribenter som skrev för den, Bengt Pihlström, Eirik Udd och jag. Man fick skriva hur långt som helst och om vad som helst. Det kunde vara ödesdigert. Ibland när jag läser recensioner från den tiden tänker jag att ”gud, vad menade jag?”. Det som jag saknar efteråt var entusiasmen man hade då. Man kunde se en film som kanske inte var så bra, men orden bara trillade ur munnen på en. Man tyckte att varje film var ett mästerverk! Lite senare började man sälla, men i början fanns det enorma intresset, entusiasmen, passionen. Dessutom fanns då när jag började – det var 1951 – inga kritiker. *Hbl* hade nog recensitioner, men inte på samma sätt som NP som hade en så väldigt generös inställning, framför allt redaktionssekretären Carolus Sjöstedt. Det fanns en som höjde sig över alla andra och det var Martti Savo som skrev i *Työkansan Sanomat* och sedermera flyttade över till *Vapaa Sana*. Han var den som man alltid kunde resonera med. Jag kommer ihåg en gång när jag skrev en artikel om tjeckoslovakisk film i *Hbl* i anledning av en filmvecka. Följande dag ringde Martti Savo upp och kommenterade den och så blev jag bekant med honom. En annan jag lärde känna då var Aito Mäkinen som grundade filmklubbar, var med och grundade Filmarkivet, var en strålande importör av kvalitetsfilm. Han betydde väldigt mycket. En av de centrala gestalterna på femtiotalet. Aito Mäkinen gjorde ett fantastiskt arbete under lång tid. Han är en av de glömda kulturpersonligheterna. Han borde ha fått Kulttuurirahastos stora pris.

Fanns det möjlighet att se klassiker när du började som kritiker?

Det var nog väldigt svagt. Min filmkarta var full av vita fläckar. Och så plötsligt fick man se en klassiker! Jag minns när jag såg Eistensteins *Pansarkryssaren Potemkin* (1925) eller Pudovkins *Storm över Asien* (1928), det var alldeles otroligt. De kom upp på repertoaren på Capitol. Däremot visades inte *Oktober* (1927), den var ju bannlyst i Sovjetunionen på grund av sin bild av revolutionen.

Ja, Capitol visade ju sovjetiska filmer. Men fanns det nån som visade andra klassiker?

Det var nog väldigt lite som visades, till exempel av neorealismen. Rosselinis *Rom öppen stad* (1945)



Affisch för Vsevolod Pudovkins film *Потомок Чингис-Хана* ("Djingis Khans arvinge", 1928) även kallad "Storm över Asien".

visades här men annat kom inte. Det var importörerna som inte trodde på filmerna. Nån har skrivit efteråt om mig som "den unga kritikern som blev förtjust i neorealismen" – men herregud, hur kunde man bli förtjust i något man aldrig fick se! För att se Rosselinis *Paisà* (1946) och De Santis *Caccia Tragica* (1947) åkte jag över till Stockholm. Ett undantag var Vittorio de Sica. Han kom hit med *Cykeltjuven* (1948) och *Umberto D* (1952). Visconti kom med *Belissima* (1951), det var den första som nån av nån underlig anledning tog in. De kom sådär droppvis.

Med de franska filmerna var det lite bättre, det var vissa importörer som tog in dem, men också där fanns stora vita fläckar. Kvartersbiograferna visade sånt som tagits in under kriget, Aito Mäkinen visade något på Roberta på Robertsgatan. Det var svårt att bilda sig en uppfattning om Filmen med stort

F eftersom importen av franskt och italienskt var så dålig i början av 50-talet. Senare kom Bresson. Hans *Syndens änglar* (1943) hade visats tidigare men de som gjorde det största intrycket på mig var *Les Dames du bois de Boulogne* (1945) och *Prästmans dagbok* (1951), stor-slagna saker. Jämfört med den franska film man sett tidigare, Marcel Carné och Christian-Jaque, representerade han en ny, enkel och renodlad stil. Han blev illa åtgången av kritiken i Frankrike innan man småningom insåg hans storhet.

Filmkritiken skiljer ju sig från litteraturkritiken genom att allt uppmärksammas lika, stort och smått, högt och lågt. Allt skräp ska få en recension. Var det från början självklart att det skulle vara såhär? Diskuterades det när filmkritiken växte fram?

Ja, det var nog så från början. Men man gick ju in för att fullständigt ghettoisera de dåliga filmerna, att avsätta dem. Det var kanske inte så klokt för publiken tyckte ju om dem. Och så lyfte man fram de goda

filmerna, skrev om dem sida upp och sida ner. Men ofta blev det en *backlash* för när man skrev i sin väldiga entusiasm så blev det kryptiskt. Kanske man inte helt lyckades med att ta fram de goda – men de dåliga skulle man demolera. En gång gjorde jag så att jag skrev att "den har jag inte sett men den är så dålig så det spelar ingen roll" och det blev ett helvetes liv! Importören rasade och gick till chefredaktören.

Filmkritikens betydelse blev erkänd!

Jag hoppas det! Det viktigaste var att få filmen uppmärksam. Själva filmkritiken var ett bihang. Filmkritiken skulle lyfta fram denna lite åsidosatta konst och ge den ett renommé och en nimbus som de andra hade. Det var det viktigaste. I vissa fall spelade de unga fransmännen från tidskriften *Cahiers du Cinema* också in. När de jämförde en film

med Shakespeare så tänkte man att ”Just så! Så ska det vara!” Man blev sporrad av det.

Småningom kom den stora generationen, Matti Salo, Risto Hannula, Sakari Helander, som alla hörde till Akademiska filmklubben och började skriva om film. Det var en stor skillnad mot 1951 då det var alldeles dött. De unga finska kritikerna kom och bilden förändrades. I NP arbetade Pihlström och Udd. Jörn Donner började skriva 1952. Mitt i allt blommade det upp! Åtminstone i vissa tidningar fick filmkritiken en status som motsvarade litteratur- och teaterkritiken. Man blev oändligt sårad om den skuffades åt sidan.

Hade du en tanke på vilken din målgrupp var?

Egentligen inte. Jag var ju så spotsk. En gång skrev jag att ”jag skriver för *the happy few*”, det var när det kom en arg insändare om filmkritiken. Men jag hänvisade till Stendhal som skrev för *the happy few*. Det var kanske inte så lyckat det heller...



*En cigarr, en mörk skönhet, en visuellt slående flykt mellan tvättstreck, med kulsprutor i famnen. Tuulikki Paananen som Manja i Nyrki Tapiovaaras film *Varastettu kuolema* (1938), baserad på Runar Schildts novell ”Köttkvarnen” från 1919.*

På den tiden fanns ändå tillräckligt med publik för kvalitetsfilm?

Ja, det visade sig. Det fanns en ”*silent majority*” för den, vilket visades av Akademiska filmklubben och filmklubben Studio, som Aito Mäkinen grundade. De visade film på olika biografer, senare på Savoy, det var ju en väldig uppslutning. Filmklubbarna på femtiotalet var en folkrörelse, de hade en mycket stor publik. De grundades i Åbo och Tammerfors, i Jakobstad och Kotka, till och med i Anjalankoski. Det fanns ett slumrande intresse och också svåra filmer gick bra. Jag tror Finland var ett av få länder i Europa där Resnais *I fjol i Marienbad* (1961) blev en publiksuccé! En annan som blev det var [Bressons] *Prästmans dagbok*. Otroligt! Otroligt! Man tänkte att ”det var som fan!” och gnuggade sig i ögonen. Och då skulle man frånsa att spektakulära underhållningsfilmer som *Quo vadis* och sådana blev publikframgångar. De skulle ha blivit det i vilket fall som helst. Importören som tog in dem hette Nils Winberg. Han var min skolkamrat. Han köpte sig en lägenhet på inkomsterna! På 1960-talet kom de som var intresserade av film, kamikazeimportörerna. Som Mårten Kihlman som hade den lilla biografen Cinema på Museigatan, eller bröderna Kamras som hade Bio City. Det fick bära eller brista men de hade ett levande intresse för filmen som sådan.

Berätta om Akademiska filmklubben!

Det var Pekka Lounela som grundade den, och Jouko Tyyri och Risto Varjonen, gamla goda vänner. Den började 1953–54. Och så kom jag med och blev sen ordförande i min tur. Det fanns ett stort intresse för den. Ganska intressant var att Pekka Lounela en dag kom och sade att ”nu har jag hittat en helvetes bra finsk film”. ”En bra finsk film, vad menar du?”, sa jag. Det var Nyrki Tapiovaaras film *Varastettu kuolema* (Den stulna döden, 1938). Den var ju faktiskt intressant, en förfärligt intressant film! Tapiovaara hade sett mycket film, René Clair och andra, och tagit intryck av surrealismen bland annat. *Varastettu kuolema* är också en väldigt rolig film. Och det var Pekka Lounela som upptäckte den. I Akademiska filmklubben var han och Jouko Tyyri de drivande.

Men hur var det annars med finsk film? Fanns det något bra?

Det fanns inte mycket att intressera sig för. En som jag uppskattade var Jack Witikka. Hans filmer, och han var också en förfärligt sympatisk människa. Hans film *Silja* (1957) var nånting. Den hade en naturlighet. De flesta andra regissörer blev som förstenade när de tog sig an Sillanpääs berättelser. Erik Blomberg var också sympatisk. Hans film *Den vita renen* (1955), den var bra med sitt mytiska, sagaaktiga grepp. Sen måste jag nämna Matti Kassilas *Den blå veckan* (1954). Där fanns en vardaglighet som annars var ovanlig. Men annars – puh... man var så pinad. De var så primitiva. Finska filmer handlade oftast om kärlekslivet i Pihtipudas eller om finska flickor på äventyr i Stockholm. Mycket var sånt strunt och det skrev jag också. Kanske man var orättvis, det var ett sätt att komma åt dem. Jag kommer ihåg hur svältfödd man var på goda finska filmer. Och Edvin Laines *Okänd soldat* (1955) var nog en sån där – en upplevelse! Den gjorde ett riktigt stort intryck. Jag såg den tillsammans med Aito Mäkinen. Efter alla dessa slätstrukna filmer kom plötsligt den här som hade vågat nånting! En som öppnade något nytt var också Maunu Kurkvaaras *Rakas* (1961). Så som Helsingfors skildrades där – det var nytt. Men annars var jag inte imponerad av den finska filmen. Man har sett den utvecklas kollossalt sen dess.

Ännu om filmutbudet. Hur var det med film som inte kom från den västerländska kulturkretsen?

Ja, det fanns japanska filmer. Jag kommer ihåg den första japanska filmen som kom, Kinugasas *Helvetets port* (1953). Den visades före Kurosawas *Rashomon* som hade gjorts redan 1950, före Mizoguchi. Det var mycket glest besatt i salongen. Staffan Aspelin, som sen blev teaterregissör, satt där och slog ut med armarna: ”Var är publiken, var är publiken?”

Men det var nog en rännil som kom. Det var Aito Mäkinen som tog in Mizoguchi. Men jag kommer ihåg senare när jag såg [Ozus] *Tokyo Monogatari* (1953) – herregud, det var ju alldeles fantastiskt! Det var som när man såg Dreyers *Vredens dag* (1948). Man satt sig upp: ”Det är inte sant dethär!” Och sen *Les Dames de bois de Boulogne* som Aito

Mäkinen tog in. Det fanns ju vissa såna där som man tänkte ”otroligt!”. Man blev klar över att det fanns den linjen inom filmen, den ena kungslinjen: Bresson, Ozu och Dreyer. De där minimalisterna. Den var spartansk och återhållsam och avvek från det vedertagna sättet att berätta. Intrigen spelade en underordnad roll, det fanns inga höga toner. ”*Less is more*” kunde man säga med Mies van der Rohe. Men det där är filmer jag aldrig kunnat skriva om, där svek mig nog orden.

Kom Kurosawa till Finland an efter som filmerna gjordes?

Ja, Kurosawa började komma sen, han var den stora. Han överskuggade de andra. Tänk på *Sju samurajer*, när den kom... Kameraföringen i den. Och kameraåkningarna i *Rashomon*, hur fan han gick i land med det.

Men när man tänker på de stora upplevelsorna, som De Sicas *Miraklet i Milano* från 1951 (Du skrev att det var en av de fem bästa filmer du sett?) Ja, det var entusiasmens överdrifter men jag tycker jag har rent samvete. Jag har inte sett den sen dess. Den avlägsnade sig lite från neorealismens huvudfåra. Den underbara Emma Gramatica i scenen där mjölken sprider sig... Men jag har ibland funderat på regissörer som Mario Soldati och Aldo Vergano som är helt bortglömda idag. Jag tänker på den generation som tycker Hitchcocks *Vertigo* är världens bästa film – har de sett Soldati, Vergano eller Pudovkin? De tror att jag talar om någon halvbackskedja i Partizan Belgrad... Soldati gjorde en bra film, *Fuga in Francia* (1948). Han var författare också, en tusenkonstnär som också gjorde film. Aldo Vergano var väldigt känd. Men de har alldeles sjunkit i glömska. Men *Miraklet i Milano* gjorde nog ett bra stort intryck på mig. Man var inte så sofistikerad på den tiden. Jag skulle bra gärna vilja komma tillbaka till det där att man sätter sig käpprak i stolen och gnuggar sig i ögonen och tänker: ”det är inte sant det här!” Men nu har man sett så mycket.

Fanns det annat än japansk film?

Satyajit Rays film om Apu visades här, alla tre delar (1955, 1956, 1959). Det finns en fantastisk scen när hans pappa går ner till Ganges, och så dör han där. Och då – ups! – lyfter en massa fåglar när

han frigörs. Den gjorde intryck på mig. Men annars var det dåligt. Det fanns mexikansk film, de här två herrarna, fotografen Figueroa och regissören Fernández. De var så visuellt praktfulla. Figueroa fick fria händer för regissören och gjorde de mest fantastiska bildkompositioner. Han arbetade också för John Ford i *The Fugitive* (1947). Men när han jobbade för Bunuel i *Los Olvidados* (1950), då fick han hålla sig i skinnet! Bunuel gjorde *Robinson Crusoe* (1954), också i Mexico, det var intressant! Filmerna från Mexiko kom hit för att de distribuerades av amerikanska bolag. Från Argentina kom en eller två filmer – men i övrigt har det varit ganska tomt. Från Afrika ingenting. Det behövdes någon kamikazeimportör, annars gick det inte.

Om vi går tillbaka till dig igen. Hurdana var möjligheterna att teoretiskt bilda sig på femtiotalet? Fanns det till exempel akademisk forskning att tillgå?

Det började nog komma. Jag nämde redan Roger Manvell. Han är oförtjänt bortglömd. Han var oerhört viktig, också i England. Hans lilla bok *Film* (1946) kom ut i Penguin-serien. Men den som jag tycker var oöverträffad var tidskriften *Sequence* med Lindsay Anderson, Gavin Lambert och Karel Reisz. De skrev naturligtvis i den engelska *common sense*-stilen. Jag hade de där årgångarna, den kom ut under en kort tid, 1947–1952. Jag tyckte den var toppen av allt och gick utöver fransmännen. Fransmännen var också intressanta men de här var så oerhört bra. Penelope Houston hörde också till dem.

Och så har jag ju alltid varit intresserad av amerikansk kultur och politik och den vägen kom jag in på den nya kritiken. Där fanns klara principer och jag tänkte att ”så där borde man ju kunna skriva om film också”. Samma målmedvetenhet, och samma idéer och principer skulle kunna anbringas på filmkritiken. Och samma allvar.

Fanns det redan då en motsättning mellan det engelska och det franska sätter att skriva?

Ja, det fanns det. Det finns en underbar sak, det var när *Under Capricorn* (Alfred Hitchcock 1943) och *Monkey Business* (Howard Hawks 1952) hade visats så skrev en fransk filmkritiker att ”nu har filmen inträtt i intelligensens fas” och då kommenterade Lindsay Anderson: ”*Can absurdity go*

further?”. Anderson och de andra tyckte nog att de unga fransmännen var groteska. På den tiden hade jag *Cahiers de Cinema*. Jag läste Francois Truffaut och Louis Marcorelles med intresse, och förstås Andre Bazin. Han skrev en väldigt svår franska och jag kunde ingen franska. Med mitt franska lexikon stavade jag mig mödosamt igenom honom. Truffaut skrev betydligt enklare. Men när Bazin jämförde det ryska montaget med de långa tagningarna hos Renoir och William Wyler så gav det mersmak. Det öppnade en helt ny värld. Jag tänkte: ”Det är så det är!” Den var genomträngande, hans syn på de där sakerna. När Bazin ansåg att den nya tekniken hos Renoir och Wyler är så demokratisk – åskådaren kan själv plocka ut ur bilderna vad han vill – skrev Karel Reisz i typisk engelsk stil att den kommentaren var nu rena struntet! Där var skillnaden mellan de engelska och franska sätten att se på film. Men ur var sitt perspektiv var de lika förtjusta i de här filmerna, bägge två. Och i bägge grupperna började de själva göra film. Den engelska *Free cinema*, det var ju kritiker som satte igång att göra film. Att läsa å ena sidan Bazin och Truffaut, å andra sidan Anderson och Lambert var ett elixir, det var så förfärligt spännande!

Du har skrivit att du var uppvuxen med montageestetiken, att det var en verkligt stor förändring när du mötte Bazin?

Det stämmer. Det finns en bok, Ernest Lindgrens *The Art of the Film* från slutet av fyrtiotalet. Han var en montageförespråkare, de stora namnen var Pudovkin, Eisenstein, Dovsjenko, och de gjorde ett väldigt intryck på en då, men sen ändrades perspektivet lite när jag läste Bazin. Naturligtvis leder montaget åskådaren, som hos Eisenstein. Som man för en hund i koppel! Och sen Bazins syn: åskådaren måste arbeta på ett helt annat sätt hos Renoir. Montaget ger allt till skänks. Visst har ju *Pansarkryssaren Potemkin* fantastiska saker – som det där lejonet. Och i *Oktober*, den där bron som höjer sig. Det är otroliga saker, men de har sin begränsning... Och då kommer ju de långa tagningarna in i bilden. Den som skrev en fantastisk recension av Bressons *Les Dames de Bois de Bologne* var Gavin Lambert. Han skrev att så här kan filmen komma närmare en litterär anspänning. Lambert påpekar att det är ett

nytt sätt att göra film. De här killarna [*Sequence*-skribenterna] hade ett förfärligt stort inflytande på mig. Och Truffaut – entusiasmen, den väldiga entusiasmen! Till höger och vänster dömde han ut saker och tog sen fram sånt som han entusiastades av. *Fanns det en tradition som Bazins kritik byggde på? Du nämnde Renoir.*

Ja, framför allt hans *Spelets regler* (1939). Där händer hela tiden så mycket. Kameran fångar upp motiv och följer dem så att det blir en enhetlig rörelse hela tiden. Nån kommer in och säger något och så för någon annan det vidare. Han klipper inte så mycket men har en väldigt rörlig kamera. På det sättet är det en modern film. Aito Mäkinen tog in en kopia och ordnade en visning, jag vet inte var han fick tag på den. Men Renoir var nog känd från tidigare, *Toni* (1935) och andra trettiotalsfilmer. Fast *Bodou räddad från vattnet* (1932) tog Aito in, så den kom ganska sent. *French cancan* (1955) visades också. Och så kom *Vigo, L'Atalante* (1934), Aito tog in den. Men alla de här kom med betydande fördröjning.

Vad sökte du i filmerna som kritiker? Fanns det speciella linjer du gick efter i vad du uppskattade?

Det är svårt att säga. Det var den väldiga upplevelsen man sökte, att mitt i allt! Så småningom hade jag läst om filmerna och visste vad det hela gick ut på, men jag kunde inte direkt precisera vad jag... Ändå är det fel att tala om stundens ingivelse, nog visste jag precis vad jag letade efter, med åren allt bättre, och så tänkte jag: "Det var det här jag sökte, det här jag ville ha!" Förutom dem som jag nämt var John Ford en, han var förfärligt stor. Lindsey Anderson kallade honom i sin stora essä för "Poeten John Ford". Han gjorde ett väldigt intryck på mig. Till exempel *My Darling Clementine* (1946). Där finns den där ena scenen när huvudpersonen Wyatt Earp går ut för att dansa och hans bror säger "Vad är det som doftar här" och han svarar "Det är jag". Han har varit hos barberaren! Och så går Wyatt Earp och Clementine ut och dansar. Fullständigt underbara scener. Och westerns som *She Wore a Yellow Ribbon* (1949), *The Wagon Master* (1950). Det var som att gå i kyrkan, de var så fantastiska. Först var det den väldiga entusiasmen. Småningom, genom att se filmer, kom man till insikt på ett visst sätt.

Du nämnde ditt intresse för den nya kritiken. Hur väl gick den att tillämpa på filmkritiken?

Jag sökte efter vad det var som styrde en film. Jag ska ta ett exempel. En som gjorde ett stort intryck på mig var William Wylers *Little Foxes* (1941). En av Karel Reisz och Andre Bazins favoriter. Där fick man en teknisk insikt, "*technique as discovery*". Tekniken var inte bara ett sätt att iscensätta, utan ett sätt att upptäcka den där bilden. Det här var alldeles tydligt en idé som gestaltade hela filmen. Och filmerna var ju inte enslingar, de hängde ihop med varandra. Bakgrunden vilade på ett studium av sydstaterna vid sekelskiftet, det styrde bilderna. Det var inte bara ett sätt att filma. Filmen vore otänkbar om man inte kände till samhällsbakgrunden som styr hela sammanhanget. Och William Wyler med sina bilder i djupverkan märker med ens att det här är inte bara ett sätt att berätta utan det är ett sätt att upptäcka, ett alldeles nytt sätt. En storartad film. Den hade allt man behövde. Å ena sidan den historiska bakgrunden, å andra sidan tekniken som inte blev ett självändamål utan ett sätt att berätta.

Där finns en berömd scen som brukar tas fram, den är oerhört disciplinerat gjord. Manusets bygger på Lilian Hellmans pjäs *Kvinnan utan nåd*. Hon, huvudpersonen, sitter i förgrunden, hennes man i bakgrunden. Han famlar efter sin hjärtmedicin och man vet att hon borde hjälpa honom, men hon gör det inte. Hon är i förgrunden med alldeles stelnat ansikte och han kryper iväg i bakgrunden. Och då hade fotografen sagt att han kan göra honom lika skarp som henne. "Nej", sa Wyler, "det ska inte göras. Han ska vara diffus. Det enda viktiga är att man ser hennes orörliga ansikte när han släpar sig bort." Så ville Wyler ha det och det är alldeles rätt. Om de hade varit lika skarpa hade scenen förlorat mycket av sin spänning. Wyler speglar den oerhörda girighet och penninglystnad som utmärkte samhället vid den här tiden. Hon ser ut som en dollarsedel hela kvinnan. Såna scener arbetar han med hela tiden.

Samma sak, fastän kanske inte lika bra – det där djupet, som också finns i Renoirs *Spelets regler* – finns i *De bästa åren av mitt liv* (1946). Wyler säger att där finns tre-fyra-fem olika skikt i bilderna, alla lika skarpa. Man kunde ju klippa förstås, men låt åskådarna klippa själva! Vad de vill ha fram ur bilden, vad de tycker är viktigt. Det här tyckte Karel



Regi. George Stevens (t.v.) instruerar Montgomery Clift och Elizabeth Taylor i *A Place in the Sun* (1951)

Reisz var dumheter, men det ligger något i det! Vad jag lärde mig när jag läste den amerikanska nykritiken var att ingenting får lämnas hängande, allt hör ihop på ett speciellt sätt. Så jag började se filmer på ett nytt sätt.

Med åren blev jag sen mera förtjust också i långa tagningar. En regissör jag tyckte om var George Stevens. Det finns en scen, till exempel, i *En plats i solen* (1951). Huvudpersonen, den unge George Eastman, kommer till sin flickvän på hennes rum. Man ser henne bakifrån, och man ser honom sitta där. Och så berättar hon att hon är med barn. Man vet att det är illa. Men Stevens fryser kameran, rör den inte, klipper inte. Han låter bara bilden sjunka in. Man ser inte hennes minspel. Man vet vad hon har varit med om och tänker: "Nu är han i blåsten!". Men poängen är just att han låser kameran. Inga onödiga gester, det är vad det är. Vissa av hans filmer är bra på det sättet att det kommer såna där scener som man skulle kunna göra hackmat av, men han låter dem tränga in långsamt, långsamt, nästan

droppvis. Han har sen sjunkit i glömska, den gode George Stevens. Men den där scenen glömmar jag aldrig för den är så fullständigt perfekt. Annars blir det lätt så att man tar en bild av honom, en bild av henne, sätter till lite musik så man tänker "herregud vad gör du!". Men inte han. Sådant lägger man märke till med åren.

Hade du en struktur eller checklista som styrde dig när du skrev eller krävde varje film sin egen form?

Ju äldre jag blev desto mera var det filmens bakgrund som intresserade mig, den historiska bakgrunden och tematiken. Då när jag började skriva om film sprattlade jag ju vild som en groda i vattnet. Det bara rann ur mig. Då var det det rent filmiska som imponerade på mig och jag utnämnde mästerverk på löpande band. Men sen när tekniken blev mera utvecklade – som hos Bresson – så fick jag känslan av att jag inte skulle ha kunnat göra filmerna rättvisa. Dreyers *Vredens dag* klarade jag ännu av. Men vad är det för vits att skriva om Bresson att "Det var en

bra film, den ska ni gå och se!” Eller om man tänker på Antonionis *Cronaca di un amore* (1950), eller var det *L'Avventura* (1960). Jag förstod vad han var ute efter, men hur i helvete skulle jag kunna beskriva det? Den börjar med en kameraåkning i cirkel och det är egentligen hela filmen! Och då tänkte jag att hur ska jag kunna beskriva det här, att den där åkningen var huvudsaken? Skriv nu sen att ”Jag har sett en bra film där åkningen är huvudsaken!” Jag skulle ha fått sparken! Om du är imponerad, om du tycker att det var fantastiskt, men inte kan förklara varför, då låter du bli! För annars vulgariserar du hela filmen. Och jag märkte att jag blev imponerad och förstummad. Godard, Straub och Fassbinder var såna som jag kände mig främmande för. Naturligtvis irriterade det mig. Men egentligen hoppade jag av kritiken i god tid.

Det råkade sig så att du inte ens nämnde Ingmar Bergman senast vi sågs. Ändå intresserade du dig för honom?

Ja, det slog mig efteråt att vart i all världen tog Ingmar Bergman vägen? Det var två filmer som höjde sig över resten – fastän man ju gärna såg dem alla. Det var *Fängelse* (1949), en högst bisarr sak men faktiskt intressant. Den där läraren som kommer till filmregissören och säger att nu tycker jag att du ska göra en film om helvetet. Och sen *Gycklarnas afton* (1953). Jag såg den på biograf och gud vad jag generade mig över den fasansfulla publiken. Där i början när hon förödmjukas – och hela salongen gapskrattade! Det var hemskt! De gapskrattade och fnittrade och ”ojoj”. Sen var jag inte lika förtjust i *Såsom i en spegel* (1961) och *Nattvardsgästerna* (1963) och de där senare. De är ambitiösa, inte fråga om annat, överambitiösa, men de förmår inte riktigt entusiasmera. *Fanny och Alexander* (1982) är förstås en praktprestation. Underligt, jag såg häromdan *David Copperfield*, den engelska. Den där mamman som David beundrar över allt, de har ett väldigt gott förhållande. Så gifter hon om sig med en gräslig karl, alldeles som biskopen i *Fanny och Alexander*. Han kör ju

mer eller mindre den där pojken på porten sen. Jag kan våga en hacka på att Bergman har tagit intryck av *David Copperfield*.

Vad var det som gjorde intryck hos Bergman?

Inte direkt problematiken. Men man tänkte att varför kan vi inte göra lika ambitiösa filmer i det här landet? Man såg ju gärna Bergmans filmer, det fanns kvalitet dem. Utom kanske komedierna. Jag kan inte förstå vad fransmännen såg i *Sommarnattens leende* (1955). Den som jag tyckte förfärligt mycket om var *Sommarlek* (1951) – jag tyckte att man för första gången såg nordisk sommar, så att den nästan stiger in i filmen med en oerhörd sensualism och fräschör. Underbara bilder!

Bergman var en fantastisk människa, måste jag säga i förbigående. Jag träffade honom två gånger. Ena gången här i Helsingfors. Jag blev alldeles petrifierad, en sån berömdhet! Jag fick inte ur mig ett ord. Men den som genast inledde en konversation



Förnedringsscenen. Gudrun Brost och Anders Ek i Ingmar Bergmans Gycklarnas afton (1953)



Hasse Ekman och Harriet Andersson i *Gycklarnas afton*

var ju Jörn Donner. Det var i början av femtiotalet, Bergman var här med Harriet Andersson, jag tror det var *Sommaren med Monika* (1953) som var anledningen. Men sen var jag i Stockholm med Maunu Kurkvaara. Han skulle göra en episodfilm i Sverige och jag var där som tolk. Vi gick på restaurang nästan nära Dramaten och så kom Ingmar Bergman dit. Jag vet inte hur många år det var sen vårt möte i Helsingfors, då när jag inte fick ett ord ur mig. Men Bergman kände igen mig! Han hade just sett en film som hette *A Cold Wind in August*. ”Har du sett den, var den inte fin!” sa han. Jo, jag hade sett den och så pratade vi om några scener. Många år efteråt kom han ihåg mitt ansikte fast jag inte hade sagt något. Det gjorde ett stort intryck. Ur den synvinkeln tyckte jag att han var en hjärtlig människa!

Från Bergman kommer man lätt över till skådespelarna. Var de viktiga för dig? Följde du dem aktivt?

Jag tycker om filmer som helheter. Inte kan man lyfta fram en skådespelare och säga att ”hon var fantastisk men filmen var strunt”. Inte kan man heller säga att ”kameran gjorde ett gott arbete”. Det hör ihop, alltsammans! Naturligtvis kan man säga att regissören hade en helhetssyn och ett gott manus. Manusförfattaren är A och O. Och dessutom den litterära förlagan som man ofta glömmer bort.

Till exempel när det gäller Vilda Västern-filmer glömmer man alldeles bort böckerna som de bygger på. Ofta var de översättningar. Ernest Haycox och James W. Bellah var dåliga författare men genom att man har arbetat med dem har man åstadkommit bra filmer som bygger på deras texter. På den punkten har jag nog försyndat mig, jag har inte lyft fram skådespelarna. Men till exempel Anna Magnani i *Rom öppen stad*, så som hon spelade så hör det ihop med hela filmen. Inte kan man lyfta fram

henne och säga att hon var fantastisk. Vem var fantastisk – Rossellini, Anna Magnani eller hela filmen? Hon hör dit som ett block i filmen. Eller ta nu Maria Cassares i Bressons *Les Dames* – hon hör ihop med hela filmen.

Du vill inte särskilja de olika elementen. Hur är det med musiken?

Den är förstås betydelsefull. Som tema – tänk på musiken i Fellinis *La Strada* (1954)! Sen finns det de amerikanska filmerna av den sämre sorten där orkestern tar i för kung och fosterland och allt ska bygga på musiken. Den sedermera så uppskattade Erich Korngold: nån tappar ett halsband: tip – tip – tip, och då låter orkestern BOM – BOM – BOM... Den sortens musik... Men när teman går igen – som i Reeds *Tredje mannen* (1949), eller då *La Strada* – så kan man bygga upp filmen. I allmänhet fäster jag mig inte så mycket vid musiken, skam till sägandes, jag är väl omusikalisk. Men man kan tänka på *En plats i solen*, där har Franz Waxman komponerat ett tema för Alice Tripp, den ena flickan som huvudpersonen möter, och så har han ett helt annorlunda tema för Angela Vickers, den andra flickan. Då är det intressant att följa med hur Stevens arbetar med olika teman genom filmer. Han definierar på sätt och vis personernas förhållanden genom musiken. Han arbetar alltid med väldigt starka kontraster och det

Elva filmer som gjort ett djupt intryck på Jerker A Eriksson

1) *Sergej Eisenstein*: Ivan den förskräcklige I–II (1944, 1958).

”Tolkningen av både historien och personligheten är oförglömliga.”

2) *Luchino Visconti*: Jordan skälver (1948). ”Neorealismen i sino prydno med amatörskådespelare och hela det sociala sammanhanget. Växer fram ur den sicilianska verkligheten konsekvent och utan sidospår.”

3) *John Ford*: My Darling Clementine (1946). ”En följd av helt underbara scener, som till exempel dansscenen med Wyatt Earp och Clementine.”

4) *Jean Renoir*: Spelets regler (1939). ”Ett alldeles modernt sätt att berätta som föregriper de filmer som ska komma genom den rörliga kameran och de långa scenerna.”

5) *Roberto Rossellini*: Paisà (1946). ”En av de verkligt fina filmerna om andra världskriget, om hur människor obönhörligt drogs in i krigets verklighet.”

6) *Robert Bresson*: Les Dames du bois de Boulogne (1945). ”Introducerar den moderna stilen inom filmen.”

7) *Orson Welles*: Citizen Kane (1941). ”Också en pionjär för ett nytt filmberättande som klär av mysteriet Kane, vars förebild var mediemogulen Randolph Hearst.”

8) *Stanley Kubrick*: Paths of Glory (1957). ”En film om andra världskriget som inte är det minsta cynisk men som visar cynismen i krigsverkligheten. Och med en slutscen som får tårarna att rinna.”

9) *Yasujiro Ozu*: Tokyo Monogatari (1953). ”Den minimalistiska stilen par excellence med

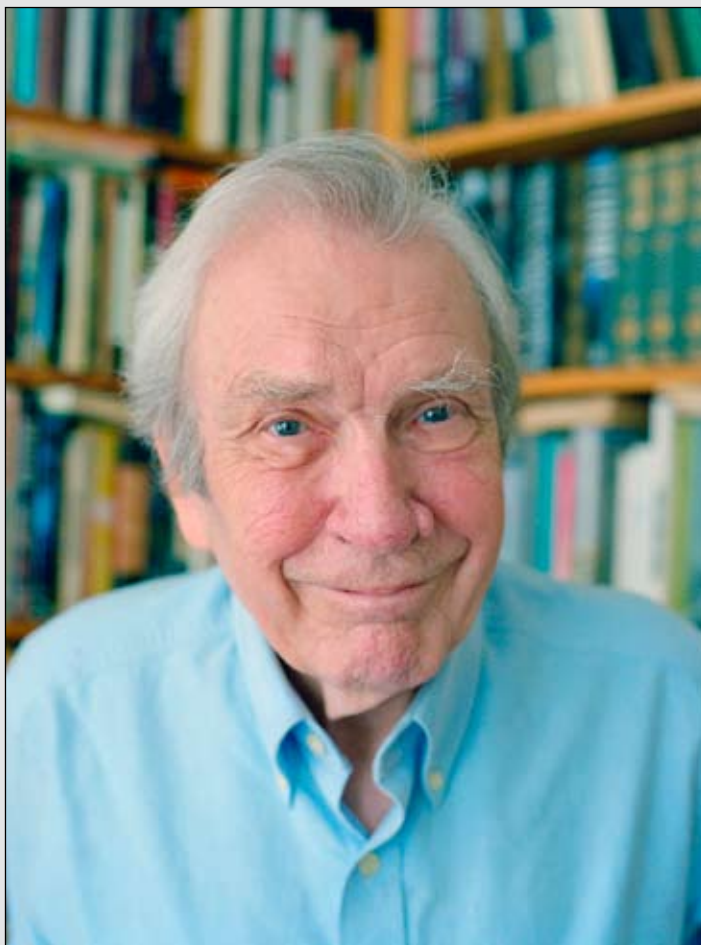


Foto: Helen Korpak

Ozus unika kameraarbete.”

10) *Robert Altman*: McCabe & Mrs Miller (1971). ”Tar kål på westernmytologin på ett oöverträffat snaskigt och sjaskigt sätt. En marxistisk film om en småföretagare i bordellbranschen som råkar i det stora syndikatets klor.”

11) *Vittorio De Sica*: Umberto D (1952). ”De Sicas bästa film. Empatisk och mänsklig, uppbyggd från extremt enkla och vardagliga utgångspunkter.”

Och 250 filmer till, lika bra eller bättre än de här...

kommer fram också i musiken, på ett lyckat sätt.

Hur förhåller du dig till att förmedla känslor i kritiken? *J. M. G. Le Clézio* skriver att filmens stora

gåva till oss är känslorna, att vi får gråta i salongens mörker. Hur förhåller du dig till det?

Nog var det ju väldigt viktigt att man greps av en film. Jag kommer ihåg när de gjorde en film om

den engelske uppfinnaren William Friese-Greene. Han var med om att uppfinna filmen fastän han har hamnat i skuggan av fransmännen. Där finns en underbar scen när han rullar en film och mitt i allt upptäcker att det blir levande bilder. Och han springer ut på gatan och kallar in en poliskonstapel och säger: ”Vill ni se ett underverk?” Jag såg den filmen tillsammans med Aito Mäkinen och han blev så tagen av filmens födelse att han började gråta! Och jag medger, jag tog själv fram näsduken. Så där satt vi och lipade! Det finns en scen, från min barndom förstås, från *Captain Courageous* med Spencer Tracey. Den handlar om en överklasspojke som hamnar på en fiskebåt och blir uppfostrad där. Och skepparen, han ligger då i vattnet och håller i sig i båten. I själva verket, vet åskådaren, har han förlorat sina ben. En otroligt gripande scen, det hörs ett snyftande och klagande från salongen, inte ett öga är torrt! Och han ropar pojkens namn och säger: ”Vi ska inte gråta nu, vi ska ta det lugnt!” Sen tappar han taget och försvinner. O gud! Det var 1938.

Den som använder närbilder väldigt sällan är John Ford, men när de kommer är de oerhört gripande. Jag kommer ihåg när jag skrev en essä om Ford och gick tillbaka till T. S. Eliot, som sa att det är inte fråga om det som är övergående utan om det som är bestående i ett konstverk. En man som verkar fullständigt gammalmodig och i otakt med tiden kan ändå ge vår tid mycket, som Ford. Det prickar in det som jag tycker så mycket om hos honom. Fords bästa filmer genomsyras av poesi och enkel värdighet, ett sinne för det omistliga och varaktiga. Jag minns en scen i *Rio Grande* (1950) som gjorde ett djupt intryck på mig. Vi befinner oss i en nybyggarbosättning där indianerna rövar bort byns alla barn. Ford visar en helbild av barnens mödrar som står och ser på det som händer. Scenen är helt tyst. Det enda som hörs är vinden som blåser och får deras förkläden att fladdra. Inte utan skäl kallade Lindsay Anderson honom för den siste romantikern.

Vad tycker du om filmkritiken idag?

Finns den? Peter von Bagh sa att ”det finns ju inte mera nån filmkritik”. Det är ganska grymt sagt. På femtio- och sextiotalen fanns *Vapaa sana* som hade väldigt ambitiös filmkritik, du hade *Uusi Suo-*

mi, och *Ylioppilaslehti* var alldeles suverän. *Suomenmaa* hade en kritiker som hette Leo Stålhammar – nu kommer tidningen ut en gång i veckan. Det finns knappt några fora mera – det finns *Helsingin Sanomat* och *Hufvudstadsbladet*. Det var det som von Bagh menade, det finns inga fora. Husis har sina fredagssidor, Hans Sundström är en duktig kritiker, liksom *Helsingin Sanomats* Pertti Avola. Men inte går det att man skriver en filmkrönika en gång i månaden! Jag tycker att det just nu skulle vara så viktigt att uppmärksamma filmen på kultursidorna med krönikor, artiklar och påpekanden. Man måste hålla igång hela tiden för att publiken ska vara intresserad. För att inte tala om *Helsingin Sanomats* Nyt-bilaga – den är en katastrof! Rena vulgaritas. Allt är också så personifierat. Om det finns en finsk aktris som har fått en biroll i en Hollywoodfilm så – bom!

Filmkritiken har blivit TV-kritik. TV tar fram vissa saker. När det kommer något i TV borde det byggas upp. Jag hade en spalt i *Vasabladet* där jag tog upp filmer som skulle visas i TV, och andra filmer också. Förut kunde man till och med skriva understreckare om film. Jag skrev till exempel en om Vigo, Ruttmann och Jennings. Idag är det svårt att tänka sig en hel sida om film i Husis, utom då recensionerna. Ett av skälen till att man kunde arbeta med så stort intresse på femtotalet var nog att vi malde in filmen oavbrutet. Ok, det gick till överdrift, men i *Nya Pressen* hade vi Filmfocus, Intim filmdagbok, Sett på film och De tios råd. Hela tiden. När den gamle redaktionssekreteraren blev pensionerad sa Kaj Brunila, som kom efter honom, att ”kanske vi skulle ta det lite lugnare nu med filmen”. Samma sak på *Ylioppilaslehti* – Matti Salo, Risto Hannula, Sakari Helander bultade in filmen. Och det fanns ett intresse som det här fångade upp. Folk vaknade till ett ”Film – naturligtvis” – och filmklubben Studio kunde fylla hela Bio Savoy!

Ett urval av Jerker A. Erikssons filmkritik har getts ut i finsk översättning: *Epäilyksen varjo*.

Elokuva-arvosteluja ja -esseitä vuosilta 1951–1981. Red. Matti Salo, övers. Risto Hannula, 504 s. Finlands filmarkiv 1982. Boken innehåller också en bibliografi.