

# När utopin blev mardröm

Om en animerad film som ifrågasatte  
”det socialistiska systemet”

Midhat Ajanovic, lärare i filmvetenskap

## *En karikatyr som blev animatör*

Den ledande estniska animatören och överhuvudtaget mest kände baltiske filmaren heter Priit Pärn, ett namn som många av dem som är bekanta med animation sedan länge kan uttala felfritt, eftersom hans samlade verk hör till den moderna animationens hörnstenar. Min uppsats kommer huvudsakligen att koncentrera sig på hans film *Eine murul* från 1987. Denna film framstår som ett av de mest framträdande exemplen på en konstnärlig skildring av sin samtid och sitt samhälle, före detta Sovjetunionen, där karikatyrens metaforiska bildspråk framstår som hans huvudsakliga uttrycksmedel. Förutom vissa drag hämtade från estnisk kultur, tradition och historia kan man se denna film även som ett kraftigt motstånd, som en konstnär från ett litet folk bjuder mot det gigantiska imperiet vars ockupation och ideologiska system hotar att kväva all frihet och identitet hos de underkuvade. Hans sätt att skåda verkligheten genom ”karikatyr-mikroskop” fungerar även i den rad filmer som han skapat sedan 1991 när Estland blev en självständig stat. I dessa granskar han kritiskt den västeuropeiska samhällsmodellen.

Priit Pärn föddes i Tallinn 1946 i en rallarfamilj och utbildades till biolog i Tartu. Åren 1960 till 1966 arbetade han som plantekolog vid Botaniska trädgården i Tallinn. Men biologin kunde inte ersätta den starka kärlek till teckning som Pärn hade hyst sedan barndomen. Utan att ha någon konstnärlig utbildning utvecklade han i sina skämtteckningar en skissartad och grov teckningsstil, typisk för den gamla östeuropeiska skolan som den tog sig uttryck i bland annat den humoristiska tidningen *Krokodil*, som publicerades i flermiljonupplaga i det forna Sovjet.

Sedan slutet av 1960-talet är Pärn verksam som professionell karikatyrtecknare och illustratör.

Efter att ha vunnit stora priser för karikatyr på den kända karikatyrfestivalen i före detta jugoslaviska (makedoniska) Skopje blev han relativt känd över hela det forna östblocket. Därmed fick han möjlighet att, under ledning av den legendariske ryske animatören Fedor Chitruk, bli regissör för animerad film vid Tallinnfilm Studio.

Pärns filmlista innehåller ett stort antal kortfilmer och reklamfilmer samt tiotalet animationer på upp till en halvtimmes längd, många av dem belönade med priser vid de viktigaste festivalerna. Under senare år har han allt mer ägnat sin tid och energi åt pedagogik och är nu konstnärligt ansvarig för institutionen för animation vid Åbo skola för konst och media i Finland.

### *Världen skådad genom ett karikatyrmikroskop*

Pärn förblev en genuin karikatyrist även som animatör, så att hans grundläggande uppfattning om animation baseras på karikatyr, vilket implicerar ett frekvent bruk av satir i form av bildmetaforer. I sin bok om estnisk animation, *Between Genius & Utter Illiteracy* (2003), beskriver Chris J. Robinson Pärns konstnärliga stil som "grotesk realism" vilket är en koncis men ganska precis formulering. I före detta Sovjet påverkade karikatyrkonsten animationens utveckling i lika hög grad som de amerikanska tecknade serierna påverkade den tidiga amerikanska animationens utformning. Men karikatyren i de forna "socialistiska" staterna utvecklades till en anorlunda form än fallet var i väst. Dess symbolik och uttryck, som kännetecknas av ett något esoteriskt bildspråk, kan ofta välla missförstånd när de tillämpas i animerade filmer. En grundläggande bekantskap med karikatyrens bildspråk och symboliskt tänkande är faktiskt ett villkor för att man överhuvudtaget ska kunna titta på Pärns filmer eftersom hans karikatyrer fungerar som armeringsjärn och bindväv i hans alla animerade verk. På de platser i världen där karikatyren inte är rotfast i det kulturella arvet och det vardagliga livet gör Priit Pärns verk intryck av ett kodat meddelande skickat från någon avlägsen planet.

I en inspirerad essä om den moderna karikatyrens anfader Saul Steinberg (New Yorker nr 11, 2000) hävdar Adam Gopnik att karikatyristens

tänkesätt ofta tenderar att ”se allting inom citattecken” (”see everything in quotation marks”). Även om Pärn utvecklades som konstnär i en radikalt annorlunda miljö är hans tänkesätt och metod nästan identiska med Steinbergs. På samma sätt som hans berömda amerikanska kollegas kan man definiera Pärns verk som ”sincerely ironic, ironically sincere” (Gopnik). Pärn använder sitt ”karikatyrmikroskop” för att kunna ”skåda” de djupaste nivåerna i sitt samhälle, de som inte går att se med blotta ögat och de som inte lämnar något spår efter sig i sin samtids medier. Pärn letar efter bilder lagrade i människans undermedvetna. Precis som är fallet med samhällsnivåer, när vi djupare nivåer i vårt medvetande ju mer osynliga och svårfattliga de är.

Med ”karikatyrmikroskop” ser man på människans minne som en anteckning gjord med blyertspenna på något mjukt papper. Det som är synligt, blyertsspåren, kan man lätt suddas ut, och det blir oftast så under tidens lopp, medan de spår som tryckts in i papperet, de som våra ögon inte kan registrera, behåller dragen av inte bara den färdiga teckningen utan av alla de preliminära skisser som gjordes under processen för teckningens tillkomst. De osynliga spåren varar lika länge som papperet de är intryckta i.

Fotografiet har inte sådana möjligheter att registrera vad tryckts in i vårt medvetande och våra själar, eftersom dess realism är mekanisk. Vad karikatyren registrerar är också realism, fast inte någon mekanisk sådan. En abstrakt karikatyr finns inte, precis som det inte heller finns någon abstrakt docka. För att kunna kalla ett föremål för docka måste vi känna igen en människa i det. På samma sätt måste karikatyr, även om den är tecknad fritt och nonchalant, ge associationer till människan och hennes igenkännliga värld. Karikatyr (och animerad film baserad på karikatyr) kan därför uppfattas som realistisk, eftersom den visar fakta, verkliga situationer och riktiga själstillstånd på ett påtagligt sätt.

Nästan alla Pärns filmer balanserar på en subtil gräns mellan den fysiska verkligheten och den psykiska, de framstår som en ström underliga bilder som vi inte kan se i verkligheten, men som vi ändå är säkra på att vi någon gång och någonstans har sett. Det är därför Priit Pärns verk ständigt uppfordrar oss att tolka dem på nytt, så som vi tolkar våra egna drömmar.

### *Eine murul – bilder av rädsla och hopplöshet*

Pärns första film heter *Är jordklotet verkligen runt?* (1977), en skicklig satir baserad på en av hans karikatyrteckningar, som utmålade livet som något byggt på sken, inte på verklighet. Att ställa frågor i ett samhälle som redan hade alla svar var ytterst subversivt; filmen förbjöds och Pärn tilläts i fortsättningen enbart göra barnfilmer.

År 1982 fick han slutligen chansen att göra en film vars tema han själv valt. Detta blev *Triangel* (1982), baserad på en estnisk folksaga om ett äkta par som får besök av en glupsk dvärg bosatt i spisen. Med *Triangel* blev Priit Pärns namn känd på det internationella planet och, vilket var ännu svårare att åstadkomma, filmen blev mycket populär i hela före detta Sovjetunionen.

Pärns definitiva internationella genombrott kom dock i mitten av 1980-talet i samband med Gorbatsjovs påbudna glasnost och perestrojka. Censuren försvann då nästan helt, men staten fortsatte att finansiera diverse filmbolag ända till Sovjetunionens upplösning. En sådan nästan idealisk situation gav Pärn möjlighet att producera sin 30 minuter långa animerade film *Eine murul* (1987), mer känd under sin engelska titel *Breakfast on the Grass*.

I sina fyra delar skildrar filmen två kvinnliga och två manliga gestalters vardag. Det som de har gemensamt är sin omgivning, en urban miljö full av absurda men lätt igenkännliga bilder av ”den reellt existerande socialismen”. Det sammanknyttande bandet mellan de fyra berättelserna är en gestalt som i stiliserad form föreställer Picasso med en flock svarta fåglar som flyger över hans huvud, samtidigt som polismän eller agenter ideligen kör bort honom, vilket framstår som en nästan banal symbol för konstnärlig (o)frihet.

I den första berättelsen ser vi Anna, som vill köpa ett äpple i ett nästan tomt snabbköp. Den delen av filmen är gjort i svartvitt, eller rättare sagt i grådaskiga nyanser med vilka Pärn målar upp en depressiv vardag i den socialistiska metropolen, på vars gator enhetligt klädda människor släpar sig fram. En allmän monotoni och hopplöshet förstärks av scener av regn, vind, döda hundar som ligger på trottoarer och en marknad där man säljer onödiga och meningslösa saker. Det enda som inte är grått är äpplet, som är målat i en brinnande nyans av gröngult. Efter många fruktlösa försök att få äpplet är Anna tvungen att sälja sin kropp för att komma åt den önskade frukten.

I början av den andra berättelsen ser vi Georg som sitter i en aristokratisk salong, sträcker på sig och gör gymnastik framför spegeln medan vackra klanger av klassisk musik hörs i bakgrunden. Plötsligt gläntar vinden på fönstret och Georgs dröm är bortblåst. Hela bilden smälter som snö i sol, alla färger bleknar bort och det som blir kvar är bara grått; Georg sitter i sin sjabbiga lägenhet och är klädd i samma arbetaruniform som alla andra, samtidigt som paradmusik från någon militär mässingsorkester hörs från gatan utanför fönstret.

När Berta, filmens tredje gestalt, vaknar en morgon upptäcker hon att hennes ansikte har försvunnit. På den tomma yta där hennes ansikte fanns målar hon några klumpiga drag som ska föreställa hennes ögon, mun och näsa. Denna smärtsamma metafor för individens förlorade identitet når sin kulmen i sista scenen, i vilken Berta i förtvivlan slår sönder ett skyltfönster fullt med inramade porträtt medan regnet tvättar bort hennes tecknade "ansikte".

Kvartettens sista gestalt Eduard ser i början ut som en jätte. Men ju närmare sin arbetsplats han kommer desto mindre blir han. Till slut är han förminskad till dvärgformat, så att hans enögde chef ser ut som en cyklop i jämförelse med honom. Eduard använder en kaffesked för att slå ut chefens öga. Medan det rinner ut bläck ur chefens sår tar Eduard ett papper från hans bord. Det är en licens som ger honom möjlighet att få nyckeln till grinden till någon nöjespark. I nöjesparken träffas slutligen alla filmens fyra huvudfigurer.

Genom att skildra vardagstillvaron för sina fyra figurer målar Pärn upp en mörk och absurd värld där människan bara existerar som en idé om människan skapad av byråkratiska paragrafryttare. Att skilja sanning från legendbildning och verkliga händelser från politiskt färgad historieskrivning visade sig omöjligt för alla fyra. De finner tröst och lycka bara i en fantasivärld, när de i slutscenen förenas i Manets kända målning *Frukost i det gröna*. Men flykten till det imaginära varar bara en kort stund, och de är tvungna att komma tillbaka till sin brutala värld, där vi ser Picasso ligga på gatan medan en ångvält kör över handen han målar med.

*Eine murul* är tillägnad "konstnärer som gick så långt som de hade lov till" ("artists who went as far as they were allowed") som det står i filmens början, en dedikation som avslöjar att Pärns egna erfarenheter från tiden

då han levde i en utopi som blev mardröm, en diktatur som självbelåtet kallade sig för ”socialismen”, legat till grund som inspiration för denna film.

### *Att ifrågasätta demokratin*

När Estland blev en självständig stat 1991, samtidigt som flera stater som tidigare hade kallat sig socialistiska försvunnit, ändrades Pärns konstnärliga intressen. Nu ville han granska den för honom tidigare otillgängliga demokratiska världen. Han förstod att det där inte fanns några restriktioner för konstnären, förutom en – pengar. Men den enda begränsningen kunde ofta leda till att konstnärens arbete blev minst lika inskränkt.

I *Hotel E* (1992), Pärns första film producerad i det fria Estland och hans kanske bästa film överhuvudtaget, målar han en dyster bild av i första hand vår kontinent, och sedan hela världen. I ena hotellrummet möter vi en befängd och bisarr värld befolkad av uttryckslösa byråkrater, alltså en kvävande och klaustrofobisk östeuropeisk miljö känd från hans tidigare filmer. Alla i rummet vill fly till det angränsade rummet som är målat i starka färger och tecknat på popkonstmanér.

Detta rum är bebott av blaserade människor som bara spelar golf och ägnar sin tid åt dumma påfund, tv-fnatt och köpgalenskap. Västeuropa med sin själlösa masskonsumtion framstår här som lika skrämmande som sin östliga pendang.

En liknande tankegång finner man även i hans följande film, *1895* (1995). Det är en halvtimmeslång film om själva filmmediet som premiärvisades precis hundra år efter filmmediets officiella uppkomst. Den bittra poängen i denna film är att filmhistorien ofta förväxlas med den verkliga historien – många falska schabloner om diverse nationer och kulturer samt förenklade tolkningar av historiska händelser, som kommer från filmer, accepteras som sanning och betraktas som riktig historia.

*Night of the Carrots* från 1998 har liknande premisser, men denna gång är det Internets och datorernas påverkan på mänskligheten som är ämnet för Pärns satiriska analys. I sin senaste fullbordade film *Karl och Marilyn* (2003) tar han upp den moderna avgudadyrkan och de falska gudarna som skapas av de globala medierna.