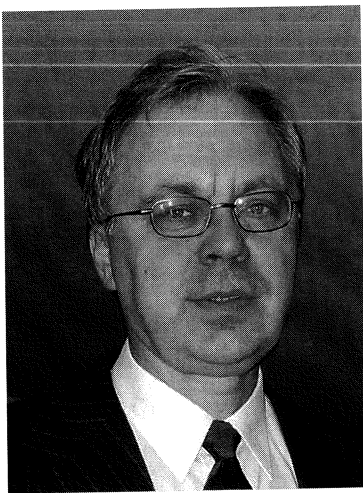


Amélie mellan fantasi och turistisk verklighet

SVEN-ERIK KLINKMANN är docent i folkloristik, särskilt populärkultur vid Åbo Akademi. Han disputerade 1999 på avhandlingen *Elvis Presley – den karnevalistiske kungen*. Han forskar om populära fantasier, identitetskonstruktioner och kulturella klichéer. Hans senaste bok är *Populära fantasier från Diana till Bayou Country* (2002).



den franska filmen *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* (2001), på svenska *Amélie från Montmartre* (här kallad *Amélie*), i regi av Jean-Pierre Jeunet, är en av millennieskiftets mest framgångsrika filmer, i fråga om box office-värde sommaren 2001 en större succé än sådana Hollywood-filmer som *Shrek*, *Planet of the Apes* och *Jurassic Park 3*. *Amélie* är de facto en av fransk films största kassasuccéer genom tiderna. Över åtta miljoner fransmän sägs ha sett filmen. En entusiastisk president Jacques Chirac utropade efter en specialvisning i Elyséepalatset att han tyckte att varje fransman borde se denna film. När filmen hade premiär möttes den av en kritik som rörde sig mellan positionerna god och extatisk, med kommentarer som "en förtrollning, en juvel, en skatt" (*Studio*), "två timmar av lyckalighet" (*L'Express*), "ett mästerverk" (*Le Point*). Till och med det faktum att filmen inte alls valdes till filmfestivalen i Cannes spelade filmen i händerna, eftersom den därmed kunde beskrivas som en folkets film i opposition till Cannesfestivalens förment elitistiska smak. Också internationellt har filmen varit en stor framgång.

Samtidigt har det man kan kalla berättelsen om filmen snabbt tillförts också andra element, element som har med filmens sociokulturella betydelse att skaffa. Kritik har riktats mot filmen för att ge en förfalskad, en socialt, kulturellt och etniskt alltför oproblematiserad, endimensionell bild av det multikulturella Paris, för att ge en alltför nostalgiserad, turistifierad och pittoresk bild av staden och dess invånare, och för att servera en tillrättalagd, cyniskt beräknade sentimentaliserad story om en ung, vilse kvinna som finner en uppgift i världen genom att hjälpa sin omgivning och som i slutet av filmen finner den romantiska kärleken. Kritiken av filmen

har anförts av den franska filmkritikern Serge Kaganski som kallat filmen en sentimental vision av ett Paris som en vit, rasistisk by, som om den var ett videospel för Le Pens populistiska Front National.

För att kunna förstå det starka genomslag som filmen har fått både internationellt och inte minst i Frankrike har jag undersökt hur filmen konstruerar ett liminalt utrymme mellan en nostalgisk fantasi och en turistisk verklighet. Jag avser att visa att filmens märkligt ambivalenta, delvis realistiska, delvis fantasy-inspirerade sätt att berätta sin historia får sin emotionella laddning av inte minst den väldiga kollektiva minnespool av färdigt konstruerade bilder, texter och musik som konnoterar Paris och det parisiska, inklusive stadsdelen Montmartre där filmen utspelar sig. Jag diskuterar vidare hur filmen använder sig av dessa olika kulturella tropes och omvänt hur staden och dess turistindustri har kunnat använda sig av den framgångsrika filmen för att ytterligare förstärka dessa redan tidigare starka drömbilder.

Också musikens, soundtrackets roll som en pastisch på äldre fransk populärmusik diskuteras. Även filmens element av magi, saga, vardagsmysticism och serendipitet tas upp till diskussion och avläses som uttryck för ett postmodernt, starkt fragmentariserat och självreflexivt medvetande som filmen projicerar på sin publik.

I det följande kommer jag att diskutera det liminala utrymme som filmen skapar mellan fantasi och realism (mimesis) i termer av a) en turistifiering av verkligheten, b) en nostalgisering av verkligheten (främst genom soundtracket) och c) en poetisering av verkligheten med hjälp av bland annat serendipitet.

TECKNENS HUVUDSTAD

Att filmen utspelar sig i Paris, närmare bestämt i stadsdelen Montmartre, betraktad som konstnärernas och bohemernas stadsdel framom andra (Seigel 1986), innebär att filmen *a priori* är laddad med mycket starka förväntningar som är sammankopplade med synen på Paris som en tecknens huvudstad (Stierle 1993, Higonnet 2002, Melberg 1998). Staden Paris kan därmed ses som ett kulturellt aggregerat överfyllt av tecken, symboler och myter av ett mer eller tvingande slag.

Paris kommer i detta perspektiv att fungera som en ikonisk plats eller ett slags symbollexikon, där olika metaforiska, metonymiska eller synekdochiska tecken kan frammana staden och dess magi: Eiffeltornet, Champs-Élysée, Seine-floden, broarna, metron, den labyrintiska stadsplanen, Sacre Coeur, Place Pigalle, Quartier Latin, Notre Dame, Montmartre, Moulin Rouge, Chat Noir, Canal St Martin etc., etc. i en närmast oändlig tecken-spiral.

Teckenproduktionen stannar dock inte vid de geografiska platserna och de arkitektoniska landmärkena. Paris och det parisiska kan också avläsas i form av en rad prioriterade mänskliga konfigurationer, sådana som konstnären, bohemen, flanören, den emigrerade afro-amerikanska jazzmusikern, romantikern, conciergen, kioskförsäljerskan, boksamlaren, bohemen, excentrikern. Det parisiska kommer i den symbolproduktion som är kopplad till staden att innehålla element av det exotiska, det eklektiska, det erotiska, dekadans, avantgarde, högkultur, fin mat, elegans, restauranger, cancan, nöjen, "the gay Paris", boutiquerna, bistrorna, modehusen, caféet, arbetarkulturen, musette-dragspellet, Charles Trenet,

Regissören Jean-Pierre Jeunet har med Amélie från Montmartre (2001) skapat en speciell värld, ett osannolikt trevligt, stillsamt Paris där det kända blir konstigt och avlägset, ett Montmartre som är nästan folktomt, tömt på bilar och hundbajs. Copyright 2002 Buena Vista.

Josephine Baker, Edith Piaf, Yves Montand etc., etc. Återigen riskerar man snabbt att hamna in i en nästan oändlig teckenspiral.

Paris kan enligt detta kultursemiotiska sätt att beskriva staden upplevas både som en verklig plats och som en fantasi, eller snarare som en kombination av bland annat realistiska, romantiska, turistiska och nostalgiska element som så att säga springer fram ur det oerhört rika förråd av bilder och föreställningar om Paris och det parisiska i nuet och historien som litteraturen, poesin, konsten, historien, reselitteraturen, filmen, musiken, media, turismen (i form av postkort, broschyrer, guider, reseskildringar, kartor m.m.), tidningar, serieteckningar, dagböcker har konstruerat och fortsätter att konstruera. Denna bild av Paris som en teckens

huvudstad, eller en stad som bygger på en eller flera myter (Stierle 1993) innehåller komponenter som pekar åt en rad olika håll: mot det romantiska, konstnärliga, det bohemiska, det eleganta, det moderna, det modemedvetna, det exotiska, det imperialistiska, det avantgardistiska, det dekadenta, det sensuella, det vardagliga, det sofistikerade, det högkulturella, återigen i en semiotisk process som så snart den sätter igen kan fortgå närmast i det oändliga.

Ändå sker det i dag en ackumulering av representationer med ett speciellt innehåll. Framför allt handlar det då om bilden av det romantiska Paris som odlats i en stor mängd filmer, många av dem amerikanska, till exempel *An American in Paris* (1951), *Funny Face* (1957), *Irma La Douce* (1963), *Charade* (1963) *Forget Paris* (1995)

och *Moulin Rouge* (2001), och i amerikansk populärmusik, till exempel Jerome Kerns *The Last Time I Saw Paris*, George Gershwins *An American in Paris*, Cole Porters *I Love Paris* och *Can-Can*, Mack Gordons och Harry Revels *Paris in the Spring* och Vernons Dukes *April in Paris*. Men notera alltså att fantasierna och representationerna av Paris kan ha något divergerande innehåll beroende på från vilken utgångspunkt man ser det hela. Det finns en amerikansk, en brittisk, också en nordeuropeisk, en fransk och en parisisk variant av fantiserandet om Paris och Montmartre. *Amélie*-filmen kan då betraktas som regissören Jeunets fantasi om Paris och Montmartre.

Vad gäller *Amélie*-filmens förhållande till detta semiotiska och ikoniska överflöd som utgörs av föreställningarna om och bilderna av Paris är det framför allt ett Paris konstruerat i den populära ikonografin som här tycks äga relevans. Därmed inte sagt att inte också de övriga bildskapande aspekterna kan ha betydelse för upplevelsen av filmen. Det Paris och det Montmartre som Jeunets *Amélie*-film skapar är dock framför en drömmarnas och minnenas stad, en den nostalgiserade och romantiska längtans förlovade plats. Regissören Jeunet har själv angett sådana motiv och antytt att filmen därmed har en klar självbiografisk prägel, trots att dess huvudperson är en ung kvinna. I en nätintervju som Adele de Gennaro (2002) gjort med regissören säger denne helt enkelt: "Amélie c'est moi". Jeunet har påpekat att hans film ska ses som ett försök att återskapa en nostalgi för ett Frankrike som fanns i hans barndom (han är född 1953), speciellt en nostalgi för dess bilder, moden och artefakter. Det handlar alltså om ett Paris och ett Frankrike både före den nya vägen inom fransk film och före

den stora 68-vågen med dess omvandlande, revolutionära potential.

DRÖMMARNAS OCH MINNENAS STAD

För att kunna dekonstruera tankefiguren Paris som en drömmarnas och minnenas stad kommer jag att följa den metodik Orvar Löfgren använt sig av i en analys av ett liknande kulturellt fenomen, nämligen Öresundsbron, ett projekt som han beskrivit som en drömmarnas bro (Löfgren 2002). Löfgren frågar sig hur de olika elementen i samband med brobyggandet och -planerandet kombineras till en specifik upplevelserymd och han nämner som två centrala begrepp att ta fasta på i en analys av broprojektet dess materialitet och metafysik.

Det kan då konstateras vad gäller *Amélie*-filmen att nostalgiseringen av huvudpersonens småborgerliga föräldrahem som ligger en bit utanför Paris är i högsta grad ambivalent och komplex. Frågan är egentligen hur mycket nostalgi beskrivningarna av hemmiljön med den känslomässigt frusne fadern och den extremt nervösa modern som dör i en högst osannolik och samtidigt visuellt anslående olycka (en turist från Quebec kastar sig ner från Notre Dame-katedralen och faller rakt på Amélies mor som dör omedelbart) kan sägas innehålla. Bilderna av Amélies uppväxtmiljö är samtidigt på något sätt genomsyrade av ett slags hatkärlek till ett äldre Frankrike, med sin pittoreskhet, sin korrekthet, sina speciella idiosynkrasier (föräldrarna, liksom flera av de övriga personerna i filmen presenteras på ett "barnsligt/poetiskt" sätt genom att en voice-over-röst berättar vilka saker dessa tycker om, respektive inte tycker om). Föräldrahuset framställs som stort, impone-

rande, ja nästan skrämmande, fotograferat nerifrån, ur en låg vinkel (så som ett barn upplever det). Miljön utmärks inte minst av en ständig, stark blåst, något som kan tolkas både i realistiska termer som ett måhända något uppförstorat barndomsminne av en blåsig miljö, men också som en "magisk" blåst som tycks ha något att skaffa med huvudpersonens aktuella inre känslostormar.

Mer än som en nostalgi för barndomshemmet kan dock filmen studeras som en nostalgisering av "la douce France" uppfattat som en komprimering av en rad sociala och kulturella egenheter som kristalliserar i de tragikomiska karaktärstyper som filmen excellerar i. Att denna form av nostalgiskt/ironiskt/humoristisk beskrivning också äger en klar turistisk tillämpning kan man sluta sig till av att liknande berättarstrategier används till exempel av Sven Aurén när denne ska beskriva Paris och parisarna i en bok med just det namnet (1957), eller när den brittiske författaren Peter Mayle i en rad böcker, bl.a. *Ett år i Provence* (1991), beskriver motsvarande personager i sin turistmiljö i Provence. I samtliga fall bygger den retoriska och komiska effekten på en renodling av vissa egenskaper hos de skildrade personerna. Jeunet säger själv i en intervju i *Filmmaker Magazine* hösten 2001 att han för filmen försökte hitta "franska ansikten", ansikten som Michel Simon, Carotte, Jean Gabin, ansikten som man ser i filmer av Marcel Carné, alltså före den nya vågens filmer, där allt enligt Jeunet reducerades till realism. Han säger att dessa äldre skådespelare hade konstiga ansikten, men att de visste hur man skulle spela på filmduken.

Men vad är det då för nostalgi som Jeunet bygger sin film på? Vad gäller denna nostalgi mer konkret? Nostalgin finns både i bilderna, i musiken och inte

minst i den kärleksfulla avporträtteringen av de personager som befolkar filmen. Det nostalgiska blandas i fråga om den sistnämnda kategorin upp med ett komiskt eller tragikomiskt anslag som är genomgående i filmen. Figurerna kunde kallas en samling "franska typer", besläktade med det slags sällskapsspelkort som barn i Finland ännu på 1950-talet spelade, Lustiga familjerna. Här finns, samlade dels på det café där Amélie jobbar och dels i det närbelägna hus där hon bor, den misslyckade författaren, den svartsjuka kverulanten, den inbillade sjuka tobaksförsäljerskan, den romantiskt sårade barföreståndarinnan, glasmanen/målaren som ständigt målar om Renoirs *Kanotisternas frukost*, den elake frukthandlaren, hans godlynnige, hunsade, arabiske hjälpreda, den kärlekslösa fadern, den hysteriska modern, den hyggelige, lite udda pojkvännen och den ständigt gråtande, bedragna conciergen.

Det som sker i filmen är att regissören med hjälp av dessa tragikomiska personager och inte minst Amélie själv som ju är filmens goda fé och lilla magiker lyckas få sin publik att känslomässigt ge sig hän åt denna högst ambivalenta berättelse där komiskt och tragiskt, tillfälligt och varaktigt, verkligt och inbillat hela tiden blandas och byter plats. Framför allt är den värld denna grupp befolkar en vänlig och vanlig värld, en värld där man bryr sig om varandra, där man umgås, lyssnar på varandra (eller inte lyssnar, om man är i luven på varandra, vilket ju också inträffar ganska ofta i filmen). Amélie beskriver alltså en urban verklighet där det lilla, det mänskliga tycks kunna överleva mitt i storstadshetsen, en urban verklighet som samtidigt är kontrollerbar, överskådlig, mänsklig. Man kan observera att inslagen av fantasy – eller av fantastiska, surrea-

listiska inslag i berättelsen – varierar beroende på var händelseförloppet utspelar sig och om Amélie är ensam eller tillsammans med andra människor.

Det mest realistiska skiktet i berättelsen utgörs av händelserna på caféet Två kvarnar – dock inte helt, här finns också surrealistiska inslag, bl.a. skakningarna på caféet när paret tobaksförsäljerskan och kverulanten ägnar sig åt sexuella aktiviteter på toaletten som vida överstiger en realistisk nivå. Samtidigt bör man dock notera att caféet har tydliga retrodrag, dess nu är visserligen 1997 men det kunde lika väl utgöra det femtiotal som Jeunet sagt sig vilja återskapa. Filmens starka retrokaraktär överlag har också lett till en debatt om det gamla franska traumat i samband med ockupationstiden och kollaborationen med tyskarna. Filmen har till och med anklagats för att ge en nostalgisk vision av Marskalk Pétains kollaborationistiska Frankrike, något kritikern Ginette Vincendeau (2001) finner vara helt gripet i luften, men ett tecken på ett djupt historiskt trauma i det franska historiska medvetandet.

DET REALISTISKA OCH DET FANTASTISKA I AMÉLIE

Den mest fantasibenägna platsen i filmen utgörs av Amélies bostad där allt från talande tavlor och en tv som ytterst reflexivt förmår visa Amélies drömvärld i svartvitt ingår i det fantastiska stråket av berättelsen. Däremot kan man inte säga att det mimetiska och det fantastiska skulle bilda två från varandra klart åtskilda verkligheter i *Amélie*. Tvärtom är det någonting ytterst utmärkande för denna film att gränsen mellan dessa två sätt att förhålla sig till verkligheten hela

tiden hålls öppna, ambivalenta. Det imaginära Paris och Montmartre som filmen målar upp med sina inslag av surrealism och saga, sin färgsättning i en "sagoaktig" färgskala som går övervägande i grönt/guld, som gör rättvisa åt föreställningen om Paris som en stad av ljus, är samtidigt också en representation med tydliga realistiska drag. En kritiker, Erica Abeel (2003), säger att en betydande del av filmens magi kommer sig av Jeunets kvasi-surrealistiska beskrivning av Paris och speciellt av det starkt kuperade landskapet vid Sacre Coeur som hon finner starkt poetiserat i jämförelse med vardagsvärldens turistfällor. Stundtals manar filmen enligt denna kritiker fram ett mystiskt teckens och poesins Paris av ett slag som André Breton har skapat i sin surrealistiska roman *Nadja*.

Det som kritikerna av filmen överlag uppfattat som en falsk bild av Paris och det parisiska har också beskrivits som en starkt förskönad bild av Paris. En kritiker, Harold Hark (årtal saknas), påpekar att filmen utspelar sig i ett nostalgiskt digitaliserat Paris, ett Paris som för honom utgör den ultimata civilisationen, där "affärer" är något som bara vissa människor sysslar med. En annan kritiker, Sam North (årtal saknas), konstaterar att Jeunet skapat en speciell värld, ett osannolikt trevligt, stillsamt Paris där det kända blir konstigt och avlägset, ett Montmartre som är nästan folktomt, tömt på bilar och hundbajs. Kritikern Ginette Vincendeau (2001) konstaterar att den första plats som nämns i filmen är Rue St-Vincent, en gata som för en fransk publik ofelbart framkallar minnet av sången med samma namn, skriven av Jean Renoir för dennes film *French Cancan* (1955). Vincendeau påpekar också att *Amélie*-filmens platser och karaktärer återanvänder både utseende och sensibili-

tet hos den poetiska realismen i fransk trettiotalsfilm. Så är en plats som Canal St-Martin där Amélie kastar stenar som smörgåsar för alltid sammanbunden med Marcel Carnés *Hôtel du Nord* (1938), en film som är känd inte minst för repliken "Atmosphère, atmosphère!", som skådespelerskan Arletty slänger iväg åt sin kontrahent Louis Jouvet.

Det finns alltså i *Amélie* en kraftig dos av det som faller in under Fredric Jamesons paraplybegrepp nostalgifilm, alltså en film som inte utgör någon representation av ett historiskt innehåll utan i stället försöker närma sig "det förflutna" genom stilistiska konnotationer, en film som pekar på "förflutenheten" genom att lyfta fram glättade bildmässiga kvaliteter, till exempel en "trettiotals-" eller "femtio-talsmässighet" via olika modeattribut. Nostalgifilmen utgör därför enligt Jameson ett exempel på att vi i dag befinner oss i en intertextualitet som en medveten, inbyggd egenskap hos den estetiska effekten och som en operatör som konstruerar nya förbindelser mellan "förflutenhet" och ett pseudohistoriskt djup där estetiska stilar skjuter undan den "verkliga" historien (Jameson 1991).

Det nostalgiskt intertextuella i *Amélie* blir än mer understruket eftersom filmen förutom intertextuella referenser inom filmgenren också omfattar referenser till verk inom en rad andra genrer. Sådana övriga referenser eller apostroferingar i *Amélie* utgörs enligt Vincendeau (2001) av Renoirs *Le Crime de Monsieur Lange* (1935), Jacques Prévert's hela poetiska universum, Robert Doisneaus fotografier, Poulbots teckningar av gatupojkar i Montmartre, Raymond Peynets teckningar av älskande i Paris, Raymond Queneaus romaner, speciellt *Zazie dans le métro*, Georges Perecs roman *Livet – En bruks-*

anvisning, Marcel Aymés *La Traversée de Paris* och Philippe Delerm's kultroman från nittio-talet *La Première Gorgée de bière*. Och, bör man nog tillägga vad gäller filmgenren, Jacques Tatis Monsieur Hulot-filmer! Inte minst huvudpersonernas drag av fantasifigur förenar *Amélie* och Monsieur Hulot-filmerna.

Alla dessa referenser till tidigare, mer eller mindre poetiska, realistiska och/eller surrealistiska representationer av Paris och det franska gör att *Amélie* i detta avseende är en film som är starkt kulturellt konnoterad. Den är ett slags intertextuellt kompilat. Dess franskhets är inskriven på en rad olika plan. Det franska skrivs in i filmen både i form av den yttre miljön, i filmens språkbruk som använder sig av många ordlekar – till exempel Amélie's efternamn som kan betyda både föl och påläggskalv och även utgör ett godis- och chokladmärke – vidare genom det specifikt franska typgalleri filmen erbjuder samt sist men inte minst i form av de många allusioner till äldre fransk populärmusik som filmens soundtrack innehåller.

AMÉLIE OCH DET TURISTISKA

Som Russell Staiff (årtal saknas) har påpekat fungerar turismen genom att renodla en binär uppdelning av världen i ett närvarande och ett frånvarande, ett hemma- och ett borta-perspektiv. Det är detta borta-perspektiv, detta "andra" som är en nyckel till den turistiska upplevelsen, resefantasin. Det aktiverar en längtan, en förväntning. Samtidigt är, säger Staiff, denna längtan och förväntning alltigenom antropologisk, eftersom den är noggrant undersökt, välkänd, semiotiskt överdeterminerad. En plats som Venedig (eller Paris, min anm.) är enligt Staiff en turist-

Platsen Canal St-Martin där Amélie kastar stenar som smörgåsar är för alltid sammanbunden med Marcel Carnés Hôtel du Nord (1938), en film som är känd inte minst för repliken "Atmosphère, atmosphère!", som skådespelerskan Arletty slänger iväg åt sin kontrahent Louis Jouvet. Copyright 2002 Buena Vista.

destination just därför att vi redan vet så mycket om platsen. Stadens myt har kastat sin magiska förtrollning redan långt innan vi ens har gett oss av hemifrån och trots att man aldrig varit till staden är dess bilder omedelbart igenkännbara och kan förföra en betraktare. Men det räcker inte med detta, vid sidan om den platsmässiga, geografiska separation som turismen och det turistiska fantiserandet bygger på är det turistiska betraktandet också i högsta grad beroende av en tidsmässig separation, ett nedfrysande av det turistiska objektet till en annan tidsmässig domän eller inramning. I fallet Venedig bygger denna tidsmässiga separation på att allt som har att göra med den staden som turistobjekt tycks avvisa det moderna, det kontemporära. Allt som finns är enligt Staiff stadens ärofyllda förflutna. Detta drömmarnas Venedig är ett Venedig i formalin, ett

annat Venedig än dagens, säger han. Dagens venetianer är som turistiska subjekt hänvisade till att antingen driva restauranger och hotell eller vara gondoljärer. Detta andra turistiska Venedig – eller Paris – existerar därmed både i en tidlös fantasidomän och i turismens "verkliga" tid. Ett mycket mäktigt kompanjonskap mellan den tidlösa fantasidomänen och turismens "verkliga" tid kallar Russell Staiff detta.

Det som gör *Amélie* till en så förförisk, förförande film ur turistsynvinkel måste ha något att göra med dessa geografiska och tidsmässiga separationer som Staiff beskriver utgående ifrån Venedig och turismen dit. Konstruktionen av Paris som en turistisk plats i *Amélie* kan också ses som en tillämpning av lekens princip, av en dröm om Paris som en existentiell lek, Montmartre och Paris som ett lekrum, ett

drömrum. Inte minst Nino – föremålet för Amélies romantiska drömmar – kommer i filmen att fungera som ett slags ofrivillig eller förtäckt parisisk turistguide för filmpubliken, något som han gör dels via fotoautomaterna där han söker bilder för sitt märkliga fotoalbum och samtidigt s.a.s. låter filmkameran visa oss olika järnvägs- och metrostationer. Någoting liknande sker också via den kurragömmalek med honom som Amélie iscensätter i tivolit och parken intill Sacre Coeur, där vi som åskådare får bevittna en turistisk iscensättning som kan påminna oss om andra liknande turistfällor, framför allt kanske Spanska trappan i Rom och Gaudis berömda Parc Güell i Barcelona – och även när vi som åskådare får följa Ninos motorcykelfärder ensam och på slutet tillsammans med Amélie. I flera av dessa utomhussekvenser finns Sacre Coeur-kyrkan hela tiden med i det man kan kalla publikens turistiska blickfång, som en stark markör i den tillvaro filmen beskriver. Sacre Coeurs närvaro förefaller också att ha något att göra med Amélies helgonlika uppenbarelse. Bilden av kyrkan i bakgrunden etablerar en visuell förbindelse från Amélie till Moder Teresa som nämns i filmen och indirekt även till Lady Di, prinsessan Diana som har en viktig funktion i filmen.

Intrycket av att Nino fungerar som ett slags turistguide i filmen (utan att han vet om det) förstärks av att han har två parallella jobb som båda tillhör nöjesindustrin i staden. Han jobbar dels i en sexbutik, dels i en nöjespark. Vad som ytterligare understryker den geografiska naturen i hans persona är det faktum att hans efternamn, Quincampoix, också är namnet på en liten, anspråkslös gata i det fjärde arrondissementet, nära konstmuseet Beaubourg, inte långt från Ile-de-France och

Notre Dame. Kopplingen mellan Ninos efternamn och denna lilla gata har lyfts fram av av den jungianska analytikern Helen Frances (2002) som påpekar att gatans historia går tillbaka ända till 1200-talet. Den har en historia som en livlig handels- och kulturgata, inte minst i början av 1700-talet, och är också den plats där den berömda Paris-operan grundades. Om man, skriver Frances, använder filmens analogi med plåtlådan som Amélie råkar hitta, innebär det faktum att man lyfter av täcket vad gäller gatans historia detsamma som att upptäcka ett överflöd av minnen, drömmar, känslor och idiosynkrasier hos en personlighet.

CINEMA DU LOOK

Den konstruktion av staden som ett slags vykortsfantasi som Jeunet utför i sin film har också ett samband med den speciella form av filmestetik som regissören tillämpar, en estetik som kallats *cinema du look*, en fransk neo-eklektisk eller postmodern filmstil som utvecklades under 1980-talet av regissörer som Luc Besson (*Subway*, *Taxi*, *Fifth Element*), Jean-Jacques Beineix (*Diva*) och Leos Carax (*Boy Meets Girl*). Utmärkande för *cinema du look* är bland annat överdrivna ljud, en mättad färgskala, abrupta förändringar av storleksskalan, extrema närbilder av föremål eller ansikten, intervallfotografering (s.k. *time-lapse shots*), ovanliga kameravinklar och långa tagningar som kräver intrikata kameraåkningar. *Cinema du look* har betraktats som en rörelse som uttrycker en förändrad syn på filmens estetik. Den påstås använda bilder som simulacra utan något ursprung. Den representerar ett bildtänkande som är besläktat med reklam och musikvideor. Dess ethos är

lekfullt, nostalgiskt och ironiskt (se närmare till exempel *Da Shaman* 2000). Också *Amélie* använder sig av liknande bildkällor. De televisionsinslag som ingår i filmen har Jeunet samlat från Canal+ programmet *Zapping*.

Den här typen av estetiska effekter kompletteras i filmen av digitalt skapade specialeffekter: Amélie som upplöses till vatten, hennes klappande hjärta eller en nyckel som är synlig genom hennes kläder, ett moln som antar formen av en vit hare och så vidare. Enligt kritikern Simma Park (2002) bidrar denna typ av estetiska effekter till att öka vår känsla av magi i filmen. Jeunet skapar ett porträtt av staden av ljus som fylld av liv och möjligheter och magiska kvaliteter.

Jeunet säger själv i en beledsagande kommentar i det material som ingår på *Amélie*-DVD:n att han eftersträvar – liksom Akira Kurosawa eller Disney (min anm.) – att varje scen i filmen ska vara som en målning, eller, kunde man tillägga, en teckning eller ett vykort. Han säger i intervjun i *Filmmaker Magazine* (2001) att han påminner om den franske tecknaren Jacques Tardi i det avseendet att han känner en dragning till speciella trappor, monument, upphöjda metrotåg.

FILMMUSIKENS TRE SOCIALA SKIKT

Soundtracket till *Amélie*, med musik komponerad och spelad av Yann Tiersen, på piano, dragspel, cembalo, xylofon, melodica, leksakspiano och en mängd andra instrument, har sagts komplettera filmens idylliska, nostalgiska och idealiserade bild av Paris och av det franska. *All Music Guides* kritiker Heather Phares (2001) konstaterar att Tiersens filmmusik fångar de mest romantiska aspekterna av

fransk musik. *Amazon.co.uk*:s kritiker Paul Tonks (årtal saknas) påpekar att en film som framställer Paris som ett magiskt paradiset för älskande kräver en musik som är ytterst ljuv men med en skruvad kvalitet som stämmer överens med filmens huvudperson.

Tiersens soundtrack som till ungefär hälften består av nykomponerad musik och till hälften av låtar tagna från hans tidigare album kan alltså avläsas i termer av nostalgi, retro, en hyllning till det franska. Frågan blir då om man kan specificera dessa termer, om man kan se vad de kan tänkas bestå av i detta fall. Den infallsvinkel jag väljer är att undersöka vilka instrument Tiersen (och Jeunet) väljer för att uttrycka och förstärka vilka känslor och stämningar, vilka miljöer och vilja personager i filmen.

Då kan man ganska snabbt lägga märke till att det tycks finnas en funktionell uppdelning i Tiersens filmmusik, så att man har åtminstone tre centrala skikt av musik och instrument i filmen. Det första skiktet kan man då kalla ett högreståndsskikt, ett borgerligt eller salongsmässigt skikt, uttryckt framför allt genom pianomusik. Liksom den övriga musiken har också pianomusiken i filmen en stark retrokarakter. Den känns obestämt fransk, som en pastisch på lite äldre fransk salongs- eller stämningsmusik, framför allt en typ av musik balanserande mellan högt och lågt, som vi associerar med komponister som Satie, Chabrier, Debussy, Ibert. Speciellt filmens temamelodi, *La Valse D'Amélie*, har en melodi som starkt påminner om ett känt pianostycke av Erik Satie (*Gnos-sienne Nr 1*). Utmärkande för användningen av pianomusiken i filmen är att den används speciellt för att markera ett starkt nostalgiskt färgat berättande om huvudpersonen och hennes barndom, som

kunde beskrivas med termer som småborgerlig, pittoresk, idyllisk (trots de yttre och inre stormvindar som också präglar detta skikt av berättelsen). Tidsmässigt sträcker sig pianomusiken tillbaks genom hela 1900-talet och ända in i *La Belle Epoque* och det bohemiska Paris från 1800-talet som Seigel beskrivit i *Bohemian Paris* (1986).

Det andra skiktet i *Amélie*-musiken är det som utgörs av dragspelsmusiken, den franska musette-traditionen som här på nytt lever upp. Det som dock i stor utsträckning faller bort är det zigenka och svängiga i musette-stilen, detta som kallas Gypsy jazz eller swing manouche, det som vi framför allt förknippar med Django Reinhardt – alltså det hybridmässiga, innovativa, framåtblickande, det som också fortsätter att påverka både världsmusik och jazz i dag (liksom också musette-stilen kan sägas påverka dessa, om än kanske i något mindre utsträckning, det finns dock en uppdatering av musette-dragspelet i dag också, framför allt hos en modern virtuos som Richard Galliano).

Men här betonas i stället en pittoresk musikbild med drag av cabaret, gatumusikanter, Erik Satie och Auvergne-musikanter. Man kan också lägga märke till att denna musik ligger före rock'n'rollens och den moderna popens ankomst, före den verkligt omfattande anglo-amerikanska kulturimperialistiska anstormningen. Det starkt nostalgiska draget är inte minst i dag starkt inskrivet i musette-dragspelet och musette-stilen men det tycks ha funnits där redan från början och kan vara ett drag som har med dessa musikers status som inflyttade – från Italien, Auvergne etc. – att skaffa (jfr låttitlar inom musette-stilen som Nostalgia Gitana och Melancholie).

Musette-dragspelets och -stilens stor-

hetstid var mellankrigstiden. Den var alltså ungefär samtida med den av Jeunet beundrade poetiska realismen inom fransk filmkonst. Dess kontext sociokulturellt och politiskt var den franska arbetar- och invandrarklassen framför allt i Paris. Drag-spelet blir då symboliskt sett ett den franska arbetarklassens, proletariats instrument, och därmed också ett det sociala livets, gatans, bistrans instrument. I filmen sammanbinds musette-musiken konsekvent med just detta sociala skikt – gatan, caféet, nöjesparken – som konstnären, consiergen, grönsakshandlaren och även Nino kan sägas tillhöra. Både café- och de övriga Parismiljöerna med sin specifika sociala inramning, inklusive dessas romantiska övertoner, ramas musikkämsigt förutom av dragspel intressant nog även in av äldre populär sång, både franskspråkig (Piaf) och engelskspråkig sådan (den kosmopolitiska croonern Al Bowlly, Billie Holiday) samt av smärre instrumentala inslag av äldre amerikansk populärmusik.

Det tredje instrumentbaserade och sociala skiktet som musiken i filmen representerar utgörs av det som kunde kallas en trasproletariats musik, som så att säga kompletterar och möter musiken hos musette-dragsspelarna som ju även de ofta var gatumusikanter. Vi talar här om en musik som låter både postmodern och uråldrig, det vill säga tidsmässigt svår att fixera, spelad på instrument som leksakspiano, melodica, xylofon, instrument som kan sägas kalla fram en europeisk folklig musik, ofta mekaniskt (re)producerad, som spelades på instrument som hurdy gurdy, vielle a roue, positiv, speldosor och som nu igen har mött ett nytt intresse, inte minst i den mellaneuropeiska musikkulturen och inom världsmusiken, en det lågas, det fattigas speciella musikform som Tiersen och Jeunet också använ-

der sig av i filmen. Dessa ofta små instrument med sin mekaniska, pittoreska, lätt perkussiva och lite skruvade prägel tycks passa särskilt väl in i det slags verklighetsbild som Jeunet är intresserad av att skapa, där vid sidan av det nostalgiska och det turistifierade även magi, serendipitet, stark självreflexivitet och osäkra subjekt-positioner utmärker berättandet och personernas karaktärer.

Vad som tycks utmärka denna tredje och lägsta nivå i den sociala och instrumentmässiga skiktning som filmmusiken företar sig här är att den avtecknar sig som mer hybridiserande, mer transnationell, nomadisk och rotlös än de två övriga skikten.

Därmed skulle också den tredelade skiktningen kunna sägas avspegla en skillnad i geografisk och temporär rörlighet, från det småborgerliga, stillastående, (skenbart) lugna – Amélies hemmiljö – över det rörligare proletära med sin förankring i städernas arbetarkvarter, på krogar och gator – caféet *Två kvarnar* – till trasproletariatets rörlighet, anonymitet och tidlösa karaktär som här kanske främst representeras av dels en blind man som Amélie träffar ett par gånger, i metron och på en gata, dels också Nino med sin låga positionering i det kulturella systemet – tivolit, porrklubben, gatan.

Frågan är om inte nostalgin i *Amélie*-filmen, speciellt framhävd av Tiersens retromusik, utgör en spegelbild eller miniatyr av drömmen om det "rena", "äkta" Frankrike och i förlängningen Europa som en nostalgisk utopi. Den utopiska dimensionen frammanar ett Frankrike i perfekt balans med sig självt, tredelat (likom Trikoloren) "så som det alltid har varit", en dröm som egentligen till sist handlar om ett behov av tydligt avgränsade identiteter, något som tycks ligga i

botten på Jeunets *Amélie*-projekt. Samtidigt finns det i musiken ett oroligt, lite karusellaktigt drag, som förmodligen har en direkt koppling till att så många av melodierna har vals-karaktär (med denna gamla pardans' karusellaktiga rörelseschema). Det är som om en inre oro skulle lura bakom de vackra melodierna. I de melodier som spelas på xylofon och carillon, vilket får melodierna att låta som om de framfördes av en speldosa, finns ett klart drag av någonting lätt skrämmande som svarar väl mot den postmoderna oro som enligt Ginette Vincendeau (2001) karaktäriserar hela filmen.

SERENDIPITETEN OCH DE OLIKA TIDSPLANEN

Serendipitet, ett oväntat möte eller en oväntad upptäckt, utgör en viktig tidsmässig struktureringsprincip i filmen. Flera av nyckelscenerna i filmen kan avläsas som exempel på serendipitet. Detta gäller framför allt den för filmens handling avgörande scenen ganska tidigt i filmen där Amélies öde sammankopplas med prinsessan Diana, postmodernitetens emblematiske sagofigur som hon kallats. När Amélie tappar en flaskkork vid åhörandet i televisionen av nyheten om Dianas död, kommer en stark serendipitet i rörelse, i och med att flaskkorken råkar rulla intill en lös kakelplatta intill golvet bakom vilken döljer sig en undangömd plåt-skåp som tydligen någon tidigare hyresgäst lämnat efter sig. När Amélie öppnar plåt-skåpet som legat fyrtio år bakom väggen och ser dess innehåll – en pojkes gamla samlarkort och leksaker – får hon idén att återge pojken dennes plåt-skåp. Hennes räddningsaktion innebär inte bara ett fysiskt återställande av skåpet utan också ett

retroaktivt återställande av minnen, av en "borttappad" barndom och därmed ytterst en framåtsyftande handling, en handling med en utopiskt innehåll: att "återge" askens ägare en revitaliserad barndom och därmed också en bättre, mer balanserad, givande framtid.

Också mötet med Nino, killen som söker bortslängda snapshots under fotoautomater, blir, i och med att Nino råkar tappa sitt mystiska fotoalbum med slitna och söndriga snapshots, en uppvisning i serendipitet. Det som förenar båda dessa för filmens handling helt centrala vändpunkter är att Amélie i vartdera fallet genom ett slags beröringsmagi som samtidigt kan tolkas som en extrem reflexivitet från hennes sida blir en spegelbild för de strategier hon upptäckt – godheten hos Diana, nyfikenheten och fotograferandet hos Nino. Ett tredje exempel på serendipitet ingår redan i filmens allra första scen, den som på ett fantastiskt sätt berättar om hur Amélie kom till världen: samtidigt som en fluga surrar in på en öde, stenlagd gata (Rue St-Vincent) i Montmartre dansar två vinglas av ett vinddrag på en bordsduk vid en uterestaurang, en spermacell och en äggcell förenas och en gammal man suddar ut namnet på en vän som nyss har dött. Nio månader senare föds Amélie.

Serendipiteten kan ses som en form av tidsmagi – en magi som leder in i en värld där hemliga överensstämmelser mellan platser och tider kan uppstå, vilket ju *Amélie*-filmens inledningsscen på ett slående sätt illustrerar. Att serendipiteten pekar i riktning mot magi och förtrollning antyds ju också av ordets och begreppets kulturella bakgrund i en saga av persiskt eller indiskt ursprung, återgiven i en venetiansk sagosamling från renässansen som den brittiske sjuttonhundratalsförfattaren Ho-

race Walpole råkade läsa och senare återerinra sig när han utgående från sagans namn *The Three Princes of Serendip* "uppfann" ett nytt engelskt ord, serendipity.

Dessa mystiska eller magiska sammanträffanden som serendipiteten kan sägas vara en särskilt starkt uppladdad version av är någonting som förekommer mycket flitigt i *Amélie*. På flera ställen i filmens handling anges att händelser som ur åskådarens synvinkel logiskt sett inte har något samband med varandra sker samtidigt. Detta anges rentav som ett slags tidsrealism, med hjälp av klockor och exakta tidpunkter, en pseudo-realism som skenbart pekar mot en annan tidsuppfattning än den magiska, alltså mot en lineär, modern, "realistisk" tidsuppfattning, men som de facto bidrar till att öka fikcionaliteten i filmberättelsen.

Det visar sig att *Amélie* liksom vad gäller kulturella referenser också i fråga om tidsuppfattningar, tidshorisonter utgör en veritabel kornbod. Man kan därför med fördel strukturera de olika tidsmässiga föreställningshorisonter som filmen innehåller till exempel utgående ifrån ett schema som Seppo Knuutila (1998) har angett, enligt schema på följande sida.

En viktig tidsmässig aspekt är uppdelningen av synen på det förflutna som någonting retroaktivt eller regressivt. Båda dessa strategier tillämpas i filmen. I de nostalgiskt färgade avsnitt som berättar om Amélies barndom är det regressiva, nostalgiserande draget dominerande, något som också understryks av filmmusiken, det nostalgiska pianot och i mindre utsträckning dragspelet som på ljudsidan beledsagar dessa återblickar.

I den från början starkt nostalgiskt färgade återupptäckten av plåtlådan bakom väggen – som man utgående ifrån Jeunets anvisningar för hur filmen kan förstås kan

Schema över erfarenhet och förväntan i *Amélie* inom en tidslig semantik

En förfluten gårdag
Reniors målning
Kanotisternas frukost

Ett förflutet nu
Plåtlådan i väggen

En förfluten morgondag
Återställandet av lådan,
"Reparerandet" av
conciergens brustna
illusioner

En gårdag i nuet
Filmens retromusik,
Sacre Coeur, Montmartre,
caféet
Tycker om, tycker inte
om-listorna

Ett nu i nuet
Porrbutikken

Ett nu i framtiden
Det franska som idé,
Montmartre som en
urban utopi

En kommande gårdag
Filmens happy end,
Lady Di

Ett kommande nu
En värld av serendipitet,
fantasteri, kreativitet,
Trädgårdstomtens
polaroidbilder

En kommande framtid
Den digitaliserade,
förskönade verkligheten
i filmen

avläsa som en lätt förklädd självbiografi – etableras en 40 årsnostalgi-intervall. Lådans nostalgiska effekt har alltså att göra med att dess ägare nu är i ungefär filmregissörens egen ålder, omkring 50, och att dess innehåll går 40 år tillbaka i tiden från filmens nu (1997) till medlet av femtioalet (den tid Jeunet sagt sig vilja återupptäcka) då plåtburkens ägare var i den ålder, gränsen mellan barn och tonåring, som ofta uppfattas som en speciellt spännande, löftesrik, magisk tidsperiod i en människas liv. Fyrtio års nostalgi-intervallen – det vill säga ungefär två generationer – tycks vara en speciellt användbar nostalgisk eller nostalgiserande tidsintervall eller -effekt inom populärkultur av mainstreamkaraktär. Samma tidsintervall tillämpas också i nostalgifilmer som

Amarcord (1973), *Cinema Paradiso* (1988) och *Il Postino* (1994), (se Klinkmann, opublicerat manuskript).

DET MAGISKA I AMÉLIE

Frågan om filmens val av tidsmässig lokalisering – det vill säga det faktum att den är *näst* samtida (händelserna utspelar sig 1997 och filmen spelades in 2001) är också den viktig. Varför måste filmen utspela sig just vid denna tid, om den ändå är tidlös, om den är en saga, om den är, vilket jag visat, fylld av magi, om den är en fantasi som gör den tidlös?

Sambandet mellan prinsessan Diana, eller Lady Di som hon konsekvent kallas i filmen, och Amélie-figuren är tror jag här

en viktig nyckel till en förståelse av filmen och dess huvudperson. Amélie-figuren innehåller många element som pekar i riktning mot magi, förtrollning – hon beter sig som ett stort barn, klär sig barnsligt, har frapperande stora skor, stora ögon, förefaller, som flera recensenter påpekat, märkligt asexuell samtidigt som hon uttrycker ett medvetande som är färgat av en senmodern syn på sexualiteten – en av hennes fantasier är ju den om hur många parisare som i ett givet ögonblick samtidigt får orgasm. Hon är en serendipitetens mästare, och hon ger också rikligt med prov på en annan, om än besläktad typ av magi, en känslomässig förstärkning, förstoring via en beröring med ting i sin omgivning: hon älskar att samla på släta stenar som hon kan kasta som smörgåsar vid Canal Saint-Martin. Hon tycker om att sätta ner handen i en säck med säd, hon tycker om att knäcka den hårda ytan på en crème brylée med sin tesked, hon gillar att äta hallon från sina fingertoppar och så vidare.

Det finns i konstruktionen av Amélie ett starkt drag av sagofigur. Figuren, alltid klädd i rött, innehåller, som Ginette Vincendeau (2001) påpekat, ekon av både Alice i underlandet och sagan om rödluvan. Till det mystiska hos figuren bidrar också att hon är väldigt tystlåten, inbunden, tillbakadragen. Också olika filmatiska och digitala tricks förstärker bilden av både huvudpersonen och av hela filmen som en magisk konstruktion: hennes hjärta och en nyckel syns genom hennes kläder, när hon blir besviken upplöses hon i vatten, när hon ser på tv kan hon se sig själv som en hjältinga i en svartvit stumfilm osv.

Liksom fallet var med berättelsen om prinsessan Diana som ju snabbt av media betecknades som en sannsaga, en saga som

var så att säga tagen direkt ur verkligheten, med verklighetsbakgrund, levande människor, framstår också *Amélie* som en saga ur och i verkligheten, en saga med en realistisk klangbotten. Den blandning av de i fantasy ofta strikt isärhållna domänerna verklighet (domän 1) och fantasi (domän 2) går här hela tiden in i varandra så att verkligheten, precis som i berättelsen om Diana, får sagolik eller fantastisk dimension. Den liminala position filmen befinner sig i gör att den blir svår att entydigt karaktärisera genremässigt. Romantisk komedi är troligen den beteckning som oftast används om filmen. Jämfört med en utpräglad nostalgifilm som *Il Postino* (som ju också den innehåller rikligt med turistiskt laddat stoff) är stämningen i *Amélie* mycket mer ambivalent, svävande, postmodern. De starkt karikerade, humoristiska eller tragikomiska dragen hos många av filmens personer – inte minst den elake grönsakshandlaren, harts hunsade och snälle, men naive hjälpredda, den misstänksamme och svartsjuke cafékunden och den inbillningsjuka cigarettförsäljerskan – gör att filmen genremässigt kunde kallas en komedi eller burlesk.

Inslagen av saga och fantasy pekar i en helt annan riktning och det realistiska i berättelsen återigen åt ett tredje, mer mimetiskt håll. Det är också detta som gör att ett antal kritiker väljer att beteckna filmens estetik som någon form av realism. Men det är då en realism som måste tillföras element av någonting annat, av fantasi, fantasteri, magi. Därför betecknas filmen genremässigt av kritikerna som ett exempel på både magisk realism, poetisk realism, surrealism, tre estetiska strategier inom modern litteratur och konst som samtliga, om än på olika sätt, blandar element av realism med element av magi.

Det är i denna liminala position mellan verklighet och fantasi, mellan formalism och realism som verket hämtar mycket av sin ambivalens och sin mest övertalande styrka. Ginette Vincendeau (2001) påpekar att det är just denna ambivalens, denna öppenhet vad gäller olika politiska och ideologiska tolkningsmöjligheter som gjort att filmen blivit så populär och att den utsatts för så många olika tolkningar. Det självreflexiva är, säger hon, en del av den postmoderna kärnan i denna film.

DET TURISTISKA I FANTASI OCH VERKLIGHET

Den intrikata blandningen av realistiska och fantastiska inslag i filmen gör den också till en utgångspunkt för ett fortsatt turistiskt fantiserande och därmed också för inbrytningar i en turistisk vardagsverklighet. Följande exempel visar vilken betydelse filmen har fått vad gäller turismen till Paris och Montmartre:

Det första exemplet gäller det café, Deux Moulins (två kvarnar), där mycket av handlingen i filmen utspelar sig. En reporter för tidningen *Boston Globe* (2001) har intervjuat caféets ägare, som berättar att omsättningen sedan filmen kom stigit med femtio procent. Reportern rapporterar om en eftermiddag mitt i veckan i caféet där nästan hälften av borden var upptagna av som han uttrycker det längtansfyllda unga kvinnor – ett slags Amélie-wannabes kunde man kanske kalla dem. Och caféets berömda toalett, som ju är platsen för en av filmens mest humoristiska scener, är, påpekar reportern, numera ett måste för den som ska genomföra en Amélie-tur.

Att dylika turer ordnas relativt regelbundet berättar en nätsajt, *Paris Walk-*

ing Tours: The Montmartre of Amélie Poulain (årtal saknas). En annan sajt, *ViaMichelin* (2002), beskriver Amélieturen komplett med fotografier från de mest kända platserna i filmen, bland annat Sacre Coeur, caféet och grönsakshandeln.

Mannen som i verkligheten äger grönsakshandeln, Au Marche de la Butte, i hörnet av Rue des Trois Freres och Rue Androuet, Ali Mdoughy, är av arabisk härkomst och har sålt frukt och grönsaker i Montmartre i över trettio år, berättar *Boston Globe*-reportaget vidare. "Filmen har ändrat mitt liv", uppger grönsakshandlaren för reportern. Filmen har gjort att grönsakshandlaren har blivit tvungen att installera ett nytt butiksfönster med texten Maison Collignon, efter namnet på den fiktive grönsakshandlaren i filmen, ett exempel på att verkligheten här efterliknar fiktionen.

Vad gäller statistiken över de populäraste turistvyerna i Paris i dag berättar en sajt, *Bonjour la France* (årtal saknas), att det förekommer en rörelse på topplistan över de mest populära turistvyerna i Paris. Sajten påpekar att Amélie-filmen orsakat en flod av turister till området omkring Sacre Coeur, omkring sex miljoner besökare årligen.

Också i ett svenskt sammanhang har filmen tydligen haft ett ordentligt genomslag. Pärbilden till boken *Anna-Lena från Montmartre* (2003) som alldeles nyss har utkommit ser ut som en replika till filmen. På pärmen syns sångerskan Anna-Lena Brundin på en bild som är snarlik reklambilden för Amélie-filmen. Förlagets reklam för boken berättar: "När Anna-Lena Brundin, som har en lya i Montmartre, och Katrin Jakobsen, som har bott där i femton år, gick och såg filmen *Amélie från Montmartre* drabbades de av en insikt:

det var ju egentligen inte i Paris de bodde . . . det var i Montmartre! Detta är deras kärleksförklaring till 'Paris bästa kulle'. Anna-Lena kåserar tänkvärt och uppsluppet om människor och möten, om det klassiska kafélivet, om en flyende snigels grymma öde, vådan av japanska guideböcker, otuktiga tankar i tvättmaten . . . Här finns också handfasta tips på roliga ställen och en parlör med uttryck som man kan behöva på resan. Allt kompletterat med Katrins karakteristiska fotografier." Boken är uppenbart ett försök att rida på *Amélie*-filmens popularitetsväg och att svara på en svensk efterfrågan på turistresor till Paris och Montmartre.

Och hur var det med den där trädgårdstomten som Amélies far plockar fram ur förrådet efter det att hans hustru dött och placerar vid det lilla mausoleum han byggt i trädgården till fruns minne? Tomten börjar ju sedan som känt resa omkring i världen och sända polaroidbilder av sig själv från en mängd turistiskt särskilt kända platser.

Hur ska man egentligen tolka tomtens betydelse för filmen och för filmens huvudperson? Handlar tomtens resande kanske om ett försök från Amélies sida att få till stånd en försoning bortom graven med föräldrahemmet, eller helt enkelt om att hon försöker förmå sin far att sluta sörja sin döda hustru och i stället börja leva i nuet? Eller ska tomtens kanske avläsas som en spegelbild av den fragmentariserade huvudpersonens själsliv? Liksom filmen som helhet är också trädgårdstomtemotivet möjligt att tolka på en mängd olika sätt.

Samtidigt kan man fråga sig om inte totemotivet egentligen är underordnat de övriga motiven som jag försökt avtäckas och trots allt kanske inte tillför den redan tidigare komplexa helheten särskilt myc-

ket nytt tolkningsmaterial. Egentligen behöver kanske inte totemotivet förklaras på något annat sätt än som en underhållande, mystisk och absurd subintrig (som på slutet får sin logiska förklaring) och ett sätt att kontrastera den lilla värld som utgörs av Montmartre och dess människor i filmen mot en globaliserad värld representerad av den turistande tomtens som sänder hem polaroidbilder av sig själv från världens alla hörn till Amélies far. Att den resande trädgårdstomten är en folkloristisk vandringshistoria är ju känt. Också Bengt af Klintberg återberättar historien i sin samling *Den stulna njuren* (1994).

Det finns ju också i dag en trädgårdstomtarnas befrielsefront som stjal/befriar tomter, ett företag som kan förefalla nog så absurt. Mest aktiv har rörelsen varit i Frankrike, England och Tyskland. Samtidigt går det inte heller att komma ifrån intrycket att den bisarra historien om tomter mycket väl kan tänkas ingå i ett postmodernt och subversivt projekt där det som händer utgör ett lekfullt byte mellan fantasi och verklighet. Stjälandet av trädgårdstomtar kan alltså fungera som en form av kulturell motståndsrörelse genom att som Stewart Home (1997) har formulerat det, upplösa kategorier genom att driva deras interna motsägelser till sin logiska slutpunkt.

REFERENSER

- Jeunet, Jean-Pierre, 2001. *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*. Cinema Mondo. Pan Vision. LADVD 7661.
- Tiersen, Yann, 2001. *Amélie from Montmartre. A movie by Jean-Pierre Jeunet. Music by Yann Tiersen*. Victoires Productions. Virgin France 0724381079027.

Tryckta källor:

- Aurén, Sven, 1957. *Paris och parisarna. Med bilder av Rune Hassner*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Brundin, Ann-Lena & Katrin Jakobsen, 2003. *Anna-Lena från Montmartre*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Higonnet, Patrice, 2002. *Paris. Capital of the World*. Översatt av Arthur Goldhammer. Cambridge, Mass. & London: Belknap Press.
- Home, Stewart, (ed.), 1997. *Mind Invaders: A Reader in Psychic Warfare, Cultural Sabotage and Semiotic Terrorism*. London: Serpent's Tail.
- Jameson, Fredric, 1991. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Klinkmann, Sven-Erik. Nostalgiska strategier i filmen *Il Postino*. Opublicerat manuskript.
- af Klintberg, Bengt, 1994. Trädgårdstomte på resa. *Den stulna njuren. Sägner och rykten i vår tid*. Stockholm: Norstedts.
- Knuuttila, Seppo, 1998. Menneisyys identiteetin paikkana. Sakari Hänninen (red.), *Missä on tässä?* Jyväskylä: SoPhi, Jyväskylän yliopisto.
- Löfgren, Orvar, 2002. Begravningen av Pylonia. Berg, Per Olof; Anders Linde-Laursen & Orvar Löfgren (red.), *Öresundsbron på uppmärksamhetens marknad. Regionbyggare i evenemangsbranschen*. Lund: Studentlitteratur.
- Mayle, Peter, 1991. *Ett år i Provence*. Översättning Carla Wiberg. Malmö: Richter.
- Seigel, Jerrold, 1986. *Bohemian Paris. Culture, Politics, and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930*. Baltimore & London: The John Hopkins Press.
- Staiff, Russell. Tourism Geography. Contemporary Tourism Issues. Venice a Casestudy. hsc.csu.edu.au/geography/activity/local/tourism/venice.pdf. Hämtat den 29.3.2003.
- Stierle, Karlheinz, 1993. *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewusstsein der Stadt*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Elektroniska källor:

- Abeel, Erica 2003: Amélie. *Film Journal International*. <http://www.filmjournal.com/Article.cfm/PageID/59452210>. Hämtat den 29.3.2003.
- Da Shaman, Will, 2000. Nikita and the Assassin – Hollywood vs European Cinema. *Netribution film network*. <http://www.netribution.co.uk/>

- features/essays/nikita_assasin.html. Hämtat den 29.3.2003.
- Davis, William A., 2001. On the trail of 'Amélie' in Paris. Thanks to movie, greengrocer's life is changed. Boston.com & Boston Globe Travel. 12.2.2001. Hämtat den 29.3.2003.
- Frances, Helen, 2002. "Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain." Amélie of Montmartre. CG Jung Page. Film. <http://www.cgjungpage.org/films/amelie-frances.html>. Hämtat den 29.3.2003.
- de Gennaro, Adele, 2002. Jean Pierre Jeunet: "Amélie c'est moi". Intervju med Jean-Pierre Jeunet. <http://www.film.it/articoli/2002/01/25/251667.php>. Hämtat den 29.3.2003.
- Hark, Harold. Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain. *The Cine Philes di Guido Mezzabotta*. <http://members.optushome.com.au/thesquiz/ameliehh.htm>. Hämtat den 14.2.2003.
- Magnificent Obsession. Intervju med Jean-Pierre Jeunet. *Filmmaker Magazine*. www.filmmakermagazine.com/fall2001/features/magnificent_obsession.html. Hämtat den 29.3.2003.
- Melberg, Arne, 1998. "Rilkes Malte. Ännu en skandinav i Paris?" *Working Paper* no. 57-98, Centre for Cultural Research, University of Aarhus. URL: www.hum.aau.dk/ckultur/f/pages/publications/am/rilkes_malte.htm. Hämtat den 29.3.2003.
- The Montmartre of Amélie Poulain. Paris Walking Tours*. Parler Paris. <http://www.parlerparis.com/guidedtours/amelie.html>. Hämtat den 29.3.2003.
- Most visited France tourist attractions and sites. Bonjour la France. <http://www.bonjourlafrance.net/france-tourist-attraction.htm>. Hämtat den 29.3.2003.
- North, Sam. Hackwriters.com. Amélie. <http://www.hackwriters.com/Amélie.htm>. Hämtat den 26.3.2003.
- Park, Simma, 2002. Amélie: Jeunet's Winsome Parisian Bonbon a Rare Crowd-Pleaser. <http://www.culturekiosque.com/nouveau/cinema/amelie.html>. Hämtat den 29.3.2003.
- Phares, Heather, 2001. Amélie. *All Music Guide*. <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll>. Hämtat den 29.3.2003.
- Tresmontant, Emmanuel, 2002. Montmartre in the footsteps of Amélie Poulain . . . *ViaMichelin*. http://www.viamichelin.com/viamichelin/gbr/jsp/mag200201/art/html/sort_amelie.jsp. Hämtat den 29.3.2003.

- Tonks, Paul. Amazon.co.uk Review. http://www.amazon.co.uk/exec/obidos/ASIN/B00005QITU/ref=sr_aps_classical_1_1/202-9689412-3731017. Hämtat den 29.3. 2003.
- Vincendeau, Ginette, 2001. Café Society. *Sight & Sound*, augusti 2001. http://www.bfi.org.uk/sightandsound/2001_08/cafesociety.html. Hämtat den 29.3. 2003.

SUMMARY

Amélie Between Fantasy and Touristic Reality

The point of departure of this article is the notion that the movie *Amélie from Montmartre* (2001) is situated in a liminal space between nostalgic fantasy and touristic reality. The director of the movie, Jean-Pierre Jeunet, has stated that his film, much criticized for the allegedly too nostalgic, reactionary and ethnically and culturally too simplistic picture it gives of contemporary Paris and France, should really be seen as an attempt to recreate a

nostalgia for a France which once was in his childhood, especially a nostalgia for its pictures, designs and artifacts. In order to understand the strong impact of the film both internationally and above all in France I examine the ways in which the movie and its ambivalent, partly realistic, partly fantasy-inspired way of telling its story gets its emotional intensity from e.g. the immense collective memory pool of already constructed pictures, texts and music which connotes Paris and the Parisian way of life, including Montmartre where the story takes place. I discuss the ways in which the movie uses these different cultural tropes and vice versa how the city and its tourist industry has been able to use the movie's success to enhance these already strong images. Also the role of the soundtrack as a pastiche of older French popular music genres is discussed. The elements of magic, fairy tale, every day mysticism, serendipity and the emergence of the strange traveling garden gnome in the movie are read as expressions of a postmodern, highly fragmented and self-reflexive consciousness which the film projects on its audience.