

Diktatorn

FILMHANDLEDNING



Denna filmhandledning ingår i projektet "Levande historia"
och finns även publicerad i studiematerialet *Bilden av Förintelsen*.

Svenska Filminstitutet, Box 27126, 102 52 Stockholm. Telefon 08-665 11 00.

REGI Charles Chaplin
PRODUKTION Charles Chaplin Film Corp, USA 1940
PRODUCENT Charles Chaplin
MANUS Charles Chaplin
FOTO Karl Struss, Roland Totheroh
SCENOGRAFI J. Russell Spencer
KLIPPNING Willard Nico
LJUD Percy Townsend, Glenn Rominger
ORIGINALMUSIK Charles Chaplin

I ROLLERNA

ADENOID HYNKEL Charles Chaplin
EN JUDISK BARBERARE Charles Chaplin
HANNAH Paulette Goddard
BENZINO NAPALONI Jack Oakie
GARBITSCH Henry Daniell
SCHULTZ Reginald Gardiner
HERRING Billy Gilbert
MR JAECKEL Maurice Moskovich
MRS JAECKEL Emma Dunn
MR MANN Bernard Gorcey
MR AGAR Paul Weigel
MADAME NAPALONI Grace Hayle
AMBASSADÖREN Carter De Haven
KUND I FRISERSALONGEN Chester Conklin
SOLDAT Hank Mann
SOLDAT Eddie Gribbon
SOLDAT Richard Alexander
HYNKELS BARBERARE Leo White

TEKNISKA UPPGIFTER

ORIGINALTITEL The Great Dictator
SPELTID 126 minuter
LÅNGD 3.420 meter (35 mm)
FORMAT Normalbild (1:1,37)
FÄRGSYSTEM Svartvit
LJUDSYSTEM Mono
CENSUR Barntillåten
ÖVERSÄTTNING Birgitta Edlund
SVENSK PREMIÄR 19 november 1945

BIOGRAFDISTRIBUTION

Sandrew Film, Box 5612, 114 86 Stockholm
Telefon 08-762 17 00, Telefax 08-10 38 50

MAARET KOSKINEN

Diktatorn

FILMHANDLEDNING

Diktatorn är Chaplins klassiska uppgörelse med Hitler och nazismen. Chaplin gör själv rollen som judehataren Adenoid Hynkel, diktator i landet Tomania, samtidigt som han spelar en fattig judisk barberare i Tomanias judegetto. Filmen är inspelad 1939–40 och räknas idag som en tidlös satir över maktens uppblåsthet och despoters förakt för den lilla människan.

Diktatorn väcker frågor om satir på film och om satiren som politiskt vapen samtidigt som filmen tar upp viktiga och allmängiltiga ämnen som politisk galenskap, krigets vansinne och maktmissbruk.

Diktatorn skapar också ett intresse för Chaplins sätt att använda den välkända Charliefiguren, som tidigare enbart varit stum. *Diktatorn* är Chaplins första talfilm och den sista av hans filmer där han uppträder i en roll snarlik "den lille luffaren".

Filmen har engelskt tal och är textad på svenska. Rekommenderas från åk 7.

FILMENS HANDLING

Filmen inleds med ett par textskyltar som förklarar förutsättningarna för berättelsen. På den ena skylten står det: "Varje likhet mellan diktatorn Hynkel och den judiske barberaren är en ren tillfällighet." På den andra skylten står det: "Detta är en historia om tiden mellan två världskrig – en mellantid då Vansinnet släpptes lös,

Friheten gjorde en störtdykning och Människligheten fick sig några törnar.”

Året är 1918. Det pågår ett världskrig. På ett slagfält deltar en judisk barberare i striderna på landet Tomanias sida. En speakerröst förklarar att kriget befinner sig i sitt slutskede och att Tomanias trupper är på väg att besegras. Tomania ställer sina sista förhoppningar till en "krigsmaskin", en gigantisk kanon som man hoppas ska vända krigslyckan för landet, men fienden rycker allt närmare.

Trots ett något förvirrat uppträdande på slagfältet lyckas den judiske barberaren rädda livet på en flygofficer vid namn Schultz. Med hjälp av Schultz flygplan lämnar de slagfältet tillsammans. Planet kraschlandar. Något omtumlade tas barberaren och Schultz omhand av soldater som meddelar dem att striderna är över, men att Tomania förlorat kriget.

Tjugo år förflyter. I ett antal tidningsrubriker som passerar revy omnämns olika historiska händelser: "Vapenvila", "Fred", "Dempsey besegrade Willard", "Charles Lindbergh flyger över Atlanten", "Depression!", "Upplopp i Tomania!", "Hynkels parti tar makten!"

En speakerröst förklarar att barberaren efter flygolyckan drabbats av minnesförlust och under tjugo år vistats på sjukhus. Under tiden har diktatorn Adenoid Hynkel tagit makten i Tomania och styr landet med järnhand. Hynkel presenteras då han vid ett massmöte håller ett brinnande tal på en obegriplig rotväliska som översätts av en speakerröst. Hynkels tal handlar om Tomanias storhet, om det ariska folkets överlägsenhet och om de förfärliga judarna. Under sitt tal introducerar Hynkel sina två närmaste män: den infantile krigsministern Herring och den kallt beräknande inrikesministern Garbitsch.

I ett getto lever den unga judiska kvinnan Hannah hos sina vänner, herr och fru Jaeckel. Genom ständiga räder sätter Hynkels stormtrupper skräck i gettots invånare. När den judiske barberaren lämnar sjukhuset tror han att allt är sig likt från tiden före kriget. Ovetande om Hynkels hets mot det judiska folket återvänder barberaren till sin salong där han tidigare arbetat. Två passerande soldater målar ordet "jude" på fönstret till frisörsalongen. När barberaren börjar tvätta rent fönstret hamnar han i ett slagsmål med soldaterna. Hannah, som bor granne med frisörsalongen, blir imponerad och tjugad av barberarens sätt att göra motstånd varpå också hon tar del i slagsmålet genom att slå en stekpanna i huvudet på soldaterna.

Barberarens motstånd leder till att en uppretad stormtrupsarmé beslutar att hänga honom i en lyktstolpe. I sista sekunden dyker Schultz upp och undrar vad som pågår. Schultz, som numera är en högt uppsatt militär i Hynkels armé, känner igen barberaren och ger soldaterna order om att släppa honom och att i fortsättningen behandla såväl barberaren som hans grannar väl. Invånarna i gettot lämnas i fred av stormtrupperna – och mellan barberaren och Hannah spirar en förälskelse.

Parallellt med livet i det judiska gettot skildras diktatorn Hynkel tillvaro i hans enorma palats. Hynkels dagar består av ständiga överläggningar med Herring och Garbitsch och däremellan ett uppsplittrat schema där han ena stunden dikterar brev, står modell för avporträttering, spelar piano eller tar emot besök av uppfinnare som vill demonstrera ny krigsutrustning.

Hynkel har problem. Runt om i landet strejkar arbetare och bland det judiska folket uppstår ständigt nya oroligheter. Hynkels vision om en judefri och blond värld får inte grusas. Först ska judarna bort, sedan brunetterna – kvar ska bli en blond och blåögd värld styrd av en mörkharig kejsare, Hynkel. Efter att ha blivit smickrad av Garbitsch blommar Hynkels storhetsvansinne ut i en grandios dans med en jordglob.

Med hjälp av kapital från en jude vid namn Epstein planerar Hynkel att invadera grannlandet Osterlich. Epstein vägrar emellertid att göra affärer med den galne diktatorn. En frustrerad Hynkel beslutar att visa sin makt genom ett angrepp mot gettot. Schultz utses att leda angreppet. Då Schultz nekar att utföra ordern blir han arresterad och skickad till ett koncentrationsläger. När nyheten om arresteringen av Schultz når stormtrupperna inleder de en våldsamt jakt på barberaren och bränner även ned hans frisörsalong.

Schultz rymmer från sin fångenskap och tar sin tillflykt till gettot. Där presenterar Schultz en plan för att göra sig av med diktatorn genom att spränga hans palats. För att utse den man som ska placera ut bomben i palatset gömmer Schultz ett mynt i en pudding som Hannah bakat. Tanken är att slumpen under måltiden ska avgöra vem som ska utföra uppdraget. Hannah, som ogillar planen, gömmer mynt i samtliga portioner vilket leder till att måltiden urartar i viss förvirring.

Vid en razzia i gettot grips Schultz och barberaren. De förs till ett fångläger. Hannah och familjen Jaekel lyckas fly till Osterlich.

I Hynkels palats planeras för invasionen av Osterlich. Det

DIKTATORN

framkommer dock att även diktatorn i landet Bacteria, Benzino Napaloni, förbereder en invasion av Osterlich. För att komma till rätta med den prekära situationen bjuder Hynkel in Napaloni för överläggningar. Statsbesöket kulminerar i en hejdlös prestigekamp diktatorerna emellan.

Barberaren och Schultz lyckas fly från fängsläget genom att klä sig i stormtruppernas uniformer. Samtidigt befinner sig Hynkel i hemlighet vid gränsen till Osterlich, utstyrd i jaktkläder, redo för invasionen. Några soldater förväxlar Hynkel med den förrymde barberaren och arresterar honom. Den judiske barberaren förväxlas i sin tur med Hynkel och invasionen av Osterlich inleds med den judiske barberaren i frontlinjen för trupperna.

Barberaren, utklädd till Hynkel, hyllas som ledare och förväntas hålla tal inför folket i det ockuperade Osterlich. Han famlar sig fram till mikrofonen och håller ett flammande fredstal till nationen och till de soldater som deltagit i kriget. Han riktar sig också till Hannah – som lyssnar på talet via en radiomottagare någonstans i Osterlich.

FILMENS TILLKOMST

Chaplin berättar i sin självbiografi att han fick idén att göra en dubbelgångarhistoria om Adolf Hitler redan 1937, då en filmproducent påpekade det uppenbara, att Hitler redan hade knyckt luffaren Charlies mustasch. Idén tilltalade Chaplin eftersom han i rollen som Hynkel/Hitler kunde skrika och skräna så mycket han ville, medan han som den lille judiske barberaren kunde förbli mer eller mindre stum. Det var i rollen som luffaren Charlie som Chaplin hade blivit världsberömd under stumfilmstiden och Chaplin var inte dummare än att han förstod att Charliefiguren och hans poetiska och pantomimiska framtoning lätt kunde förstöras av dialog och de andra krav på realism som ljudfilmen ställde. Trots ljudfilmens genombrott hade Chaplin under åren hållit fast vid stumfilmens ideal. *Diktatorn* är Chaplins första talfilm – och den sista filmen där han uppträder i luffaren Charlies kostym.

Inspelningen av *Diktatorn* inleddes i september 1939, samma månad som andra världskriget bryter ut, och filmen fick sin amerikanska premiär i oktober 1940. Inspelningen var inte utan problem. Så fick till exempel Chaplin varningar från många olika håll om att han borde stoppa filmen. De så kallade isolationistiska

grupperna, som till varje pris ville hålla USA utanför kriget, protesterade därför att de ansåg att filmen tog ställning för att nationen trots allt skulle ge sig in i kriget. Från extrema högergrupper kom hatbrev och från officiellt politiskt håll var man bekymrad över filmens tydligt antifascistiska budskap i en tid när den amerikanska regeringen fortfarande var neutral. Vissa antydningar gjordes om att filmen riskerade att bli censurerad, kanske till och med bannlyst helt och hållet. Också Chaplins eget filmbolag, United Artists, var tveksam till *Diktatorn* eftersom man var rädd för att filmen skulle bli en ekonomisk förlust. I detta sammanhang är det värt att understryka att *Diktatorn* när allt kommer omkring gjordes i Hollywoods relativt sett konservativa produktionsklimat och i en tid då det var närmast tabu att blanda uttryckliga politiska budskap med sådant som man betraktade som ren underhållning.

En liknande diskussion om filmens eventuella lämplighet utspelades också i Sverige. Den 14 juni 1939 skickade den nazistiska tyska riksfilmkammaren ett brev till dåvarande chefen för filmbolaget Svensk Filmindustri och varnade för den kommande filmen *Diktatorn*: "Man kan befara att denna film blir en utpräglad hetsfilm", skrev man. På Svensk Filmindustri besvarades tyskarnas brev nästa dag med diplomatiska undanglidanden: "Också här har man naturligtvis haft ögonen på vissa tecken beträffande den kommande Chaplinfilmen och skulle det visa sig att det verkligen rör sig om en utpräglad hetsfilm torde man kunna vänta sig att den inte undgår sitt öde redan hos den statliga censuren. Det är nämligen bland annat censurmyndigheternas uppgift att hindra att filmer släpps ut 'vilka med hänsyn till statens förhållande till andra makter kan betraktas som olämpliga.'" Direktören för Svensk Filmindustri gav själv följande löfte: "Jag behöver väl knappast nämna att min firma alls inte kommer att befatta sig med filmen om det skulle visa sig att tendensen är den av Eder fruktade."

Resultatet blev att *Diktatorn* inte fick någon officiell premiär i Sverige förrän den 19 november 1945, drygt fem år efter den amerikanska premiären. Detta berodde inte i första hand på den svenska filmcensuren, utan på den känsliga politiska situationen. Först efter andra världskrigets slut, när det inte längre fanns någon risk för repressalier från tyskarna, lämnade United Artists svenska distributionskontor in *Diktatorn* till Statens Biografbyrå som den 2 oktober 1945 godkände filmen för offentlig visning, dock inte för

barn under 15 år. Distributören, som var angelägen om att nå en så stor publik som möjligt, beordrade en ny granskning för att få filmen barntillåten. Den 17 november erhöll *Diktatorn* censurgränsen barntillåten sedan filmen kortats på sex ställen, sammanlagt 55 meter (cirka 2 minuter). Det som kortades var ett avsnitt där uniformerade män hämtas med bil, soldaternas förberedelse för att hänga barberaren i en lyktstolpe, avsnitt där barberarens huvud dunkas i ett bord, vålds- och sensationsmoment med skrik, ett avsnitt där en man skjuts ned samt ett avsnitt där en kvinna faller till marken.

Den 4 oktober 1972 granskades *Diktatorn* på nytt av den svenska censuren som då godkände att filmen i sin fulla längd också visades för barn. Detta är bakgrunden till att den helt kompletta versionen av *Diktatorn* inte hade svensk premiär förrän den 9 oktober 1972.

Trots att den officiella biografpremiären dröjde var *Diktatorn* tillgänglig i Sverige för slutna visningar under andra världskriget. På varen 1943 lyckades den amerikanska ambassaden i Stockholm komma över en kopia av filmen som de överlämnade till en svensk distributör som då var verksam för den amerikanska ambassadens räkning. Distributörens uppgift var att ombesörja att propagandamässigt angelägna filmer från de allierade länderna visades på de allierades ambassader och på privata filmklubbar. Bland dessa filmer var *Diktatorn* en av de viktigaste.

Den första svenska visningen av *Diktatorn* lär ha ägt rum vid en fest organiserad av Internationella filmstudion, där publiken utgjordes av dåtidens kulturella elit. Därefter visades filmen även vid flera bejublade föreställningar för bland annat flyktingorganisationer, judiska föreningar och politiskt orienterade sällskap av olika slag. Hösten 1943 började kopian av *Diktatorn* också cirkulera bland filmklubbar på den svenska landsorten.

Det svenska mottagandet av *Diktatorn* efter filmens officiella premiär var blandat. De svenska filmkritikerna tycks ha ansett att *Diktatorn* inte tillhörde Chaplins bästa filmer och att den som helhet var ojämn, trots att den innehöll många geniala detaljer. De flesta namnkunniga bedömare insåg dock hur unikt Chaplins filmprojekt var – och förblir. För det är ett faktum att det sällan, varken tidigare eller senare, gjorts en spelfilm som så uttryckligen attackerar en namngiven politiker, under dennes levnadsbana – till råga på allt mitt under ett pågående världskrig.

DEFINITION AV BEGREPPET SATIR

Chaplins film *Diktatorn* brukar ofta lyftas fram som det klassiska exemplet på hur politisk satir kan se ut på film. Det kan därför vara intressant att försöka ringa in vad begreppet satir står för. Går man till uppslagsböckerna definieras begreppet ofta på följande sätt: Satir är en estetisk beteckning för (ursprungligen litterära) verk som kritiskt, ofta också i reformerande syfte, förlöjligar enskilda personer eller människotyper samt förhållanden och händelser inom det offentliga livet.

Satiren kan ges olika styrka. Den kan göras mildare eller grövre beroende på sammanhang och syfte. Man kan naturligtvis även gissla människor och förhållanden med hjälp av komik och humor, men i sådana fall görs det inte sällan med (mer) överseende eller medkänsla med den eller det som man förlöjligar. Satiren däremot slår hårdare, är mer intellektuell, analytisk och skarpsynt till sin karaktär. Satiren nöjer sig inte med att attackera allmänmänniska egenheter vilka som helst utan riktar in sig på den samtida politiska makten och de för tillfället härskande eliterna.

Hur ser då satir på film ut? Precis som inom litteraturen kan den ta sig många skilda uttryck och förekomma på många olika nivåer. Så kan till exempel enskilda filmskapare vara mer kända för bitskhet och ha en mer satirisk ton än andra. Satiren kan också passa vissa genrer och berättartraditioner bättre än andra, oavsett vem filmskaparen är, till exempel komedier, farsor och samhällskritiska science-fictionfilmer. Och naturligtvis kan satiriska inslag av olika slag återfinnas i dialog, situationer och bildspråk i många enskilda filmer, utan att filmen som helhet nödvändigtvis kan inordnas under begreppet satir.

Det är knappast möjligt att fånga in fenomenet satir i någon formel: lika lite som satir inom litteratur är satir på film någon lätt avskiljbar berättartyp eller en samling lätt framvaskade teman, motiv eller stilelementa.

Efter att ha konstaterat detta kan man ändå säga att definitionen ovan – att i reformerande syfte förlöjliga enskilda personer eller människotyper samt förhållanden och händelser inom det offentliga livet – ganska väl fångar in vad satir på film brukar röra sig om. Både inom dokumentärfilmen och spelfilmen riktas gärna den satiriska impulsen mot – företrädesvis samtida – (miss)förhållanden på samhällelig eller politisk nivå och dessutom sker det inte sällan genom att låta dessa förhållanden personifieras av en eller flera

karaktärer i filmen.

Charlie Chaplins *Diktatorn* hör till just en berättartradition som lägger sig tätt intill en befintlig verklighet: filmen tillkom samma år som andra världskriget bröt ut och hänvisar uttryckligen till (då) existerande personer – däribland Adolf Hitler, själva sinnebilden för en diktator.

ORDLEKAR OCH VISUELLA VITSAR

I *Diktatorn* finner vi satiriska inslag på många nivåer: i konceptionen av idén till filmen, i användningen av språket och dialogen samt i det visuella utförandet. Låt oss börja med namnen som Chaplin roat sig med att hitta på. Landet Tomania associerar naturligtvis till Germania (Tyskland) men också till en sjukdom – mani, galenskap. Att det fascistiska broderlandet Italien i filmen får heta Bacteria är följaktligen helt i sin ordning.

Tar vi sedan en titt på personerna så får Adolf Hitler själv heta Hynkel, med förnamnet Adenoid = polyp. Som bekant kallades han också Führer (ledare) vilket här dock förvandlats till Phooey = usch! Göring och Goebbels i sin tur kallas Herring och Garbitsch = sill respektive avskräde, medan Benito Mussolini blivit Benzino Napaloni – alla är namn som har med något illaluktande att göra. För övrigt hade även Mussolini i likhet med Hitler ett sorts smeknamn i verkligheten, "Il Duce" (hertigen), vilket här degraderats till "Il Digaditsch", det vill säga: dig-a-ditch = gräva ett dike – raka motsatsen till det nobla och upphöjda.

Satirens förlöjligande kraft ligger här i olika ordlekar, men förekommer också mer utvecklade i filmens dialog: alltför det enkla vitsandet – som när Garbitsch smeker Führerns ego medhårs genom att råda Hynkel att först "göra sig av med judarna, sedan brunetterna" – till en mer långtgående drift med det politiska språket.

Särskilt genialisk är Chaplins framställning av Hynkels tal i början av filmen där språket tycks ha smulats ned till rotväliska och gutturalt nonsens. Faktum är att talet består av lösryckta bindeord, diverse kraftuttryck och namn på maträtter ("weinerschnitzel", "sauerkraut"). Dessutom spottas talet fram med ett sådant hiskeligt stackato ("mit!, der!, ach!, hic!") att till och med Hynkel själv drabbas av ideliga hostanfall. Det är inte undra på att den stackars översättaren, som dämpat hörs beledsaga Hynkels röst, stundtals får problem med sin uppgift. Särskilda svårigheter uppstår när

diktatorn kommer in på favoriterna bland sina många hatobjekt. "Democraton shtunkt!, Liberty shtunkt! Frei sprachen shtunkt!", bölar Hynkel, och här hänger översättaren med ganska bra: "Demokratin stinker. Friheten är avskyvärd. Det fria ordet är förkastligt", översätter han med viss förbindlighet. Men när Hynkel sedan kommer in på judarna blir hans tal så hatiskt och obegripligt att till och med mikrofonerna hukar sig i skräck. Översättaren, som trots allt måste hålla en objektiv ton och känsla för det passande, ger upp efter den långa tiraden av spottande invektiv och retirerar till ett torrt: "Führern har just hänvisat till det judiska folket."

Men en film bygger självklart inte sin satiriska udd enbart på ordvitsar eller på vad som framförs i dialogen. Ett bildmedium som filmen ger i det närmaste oändliga möjligheter till visuell satir. Se bara hur Chaplin framställer Hynkel rent fysiskt, till exempel när diktatorn mitt i sitt tal hetsat upp sig till ett crescendo, tar sig en paus för att dricka ett glas vatten och kyla sin upphettade strupe – men sedan, som av gammal och väl inövad vana, håller vattnet rakt ned i kalsongerna! Här är uppenbarligen en man som inte bara älskar sin egen röst; han ägnar sig dessutom åt en sorts perverterad offentlig mental masturbation där han alldeles bokstavligen hetsar upp sig framför massorna. Dessutom, antyder Chaplin, har Hynkels ideologi mer gemensamt med körtlar och primitiva instinkter än med hjärna och idéer.

Med samma envisa orientering mot de nedre regionerna låter Chaplin Hynkel, efter sitt tal, posera med ett litet barn. Situationen påminner om en snarlik bild av Hitler som förekommer i Leni Riefenstahls ökända propagandafilm *Viljans triumf* från 1934. Dock visar babyn en hälsosam brist på idolisering genom att kissa i Hynkels hand.

Ett annat område där Chaplin använt sin visuella fantasi för satiriska syften exemplifieras av scenen där han låter Hynkel dansa balett med en jordglob som diktatorn har i ett ställ på sitt kontor. Jordgloben blir en ballonglätt danspartner till ackompanjemang av Wagners långsamma förspel till första akten av *Lohengrin*: Hynkel kastar jordgloben högt upp i luften, sparkar till den, nickar den som en fotboll, låter den till och med studsa på sin bakdel. Jorden har blivit en diktators alldeles privata leksak och världsherraväldet en graciös, absurd balett. Scenen slutar med att jordgloben spricker med en smäll och blir hängande som en trasa i diktatorns hand.

Direkt efter detta avsnitt har Chaplin placerat en annan

balettliknande scen där barberaren rakar en kund till ackompanjering av Brahms musikstycke *Ungersk dans Nr. 5*. I perfekt harmoni med musikens rytmer befriar barberaren den något chockerade kunden från raklöddret med sin sylvassa kniv. I motsats till diktatorn, som ideligen förlorar sig i storhetsvansinnets drömmier, ser vi här en alldeles vanlig, jordnära människa som utför sina vardagssysslor med skönhet, precision och finesse.

Hitlerväldets förhållande till konsten och kulturen gisslas på ett finurligt sätt i *Diktatorn*. I förbifarten skymtar statyn Venus från Milo som står utplacerad utefter kortegevägen där Hynkels bil drar fram mellan åskådarleden. Vi har vant oss att se denna staty utan armar, men här har hon begåvats med en arm – på det att hon ska kunna göra nazistisk hälsning när diktatorn far förbi! Samma sak gäller Rodins staty Tänkaren som under Hynkels väld uppenbarligen väckts från sin meditativa tänkarpose för att göra likaledes. Det är roligt och samtidigt meningsfullt eftersom det ligger i linje med nazisternas strävan att förvandla kulturens olika yttringar till propagandainstrument för staten och dessutom rensa ut sådant som de ansåg vara urartad konst: allt skulle anpassas till en storvulen rätlinjighet. Detta kommer även till uttryck i scenerna där diktatorn gör sina korta besök inne hos målaren och skulptören för att stå modell, för att strax, till deras desperation, åter hasta vidare. Det tycks inte falla konstnärerna in att skapa och hitta på utan diktatorns närvaro; så reducerad och förslavad har deras konstutövning blivit.

Storhetsvansinnet hos Hynkel och hans jämlingar kontrasterar Chaplin med scener som avslöjar småaktigheten hos dessa "stora" män. Se bara på scenerna där Hynkel och Benzino Napaloni alltmer forcerat försöker hamna över den andre i barberarstolarna, vilket sedan kulminerar i rena farsen när de inte kan hålla sams utan – inte olikt småbarn i sandlådan – börjar kasta mat på varandra från buffébordet. Märk väl att denna buffé ställts i ordning som en del av ceremonin kring tecknandet av ett fredsfördrag.

- Parallellerna mellan Hynkel och Hitler är uppenbara. Fundera över hur Hitler porträtteras i *Diktatorn*? Vilka av Hitlers egenskaper och karaktärsdrag lyfter Chaplin fram i Hynkels gestalt?
- *Diktatorn* kan vid en första blick framstå som en banal drift med vad som ser ut att vara en inkompetent och överspänd tyrann. På vilket sätt är diktatorn farlig? Fundera över vilka delar av nazisternas

politik som Chaplin försöker demaskera i sin satiriska film.

ATT SKRATTA ÅT NAZISMEN

Ett område där Chaplins visuella fantasi firar triumfer rör förhållandet människa-maskin och kritiken av det (genom)maskinella samhället. (Detta var för övrigt huvudtemat i hans närmast föregående film, *Moderna tider* från 1936.) Sålunda inleder Chaplin *Diktatorn* med några scener från första världskrigets skyttegravar. I detta avsnitt förklarar Chaplin bakgrunden till varför vår lille hjälte tappat minnet samtidigt som han tar tillfället i akt att i satirisk anda kommentera människans plats i den stora (krigs)maskinen. På slagfältet finns en gigantisk kanon som släpper ifrån sig en stor granat som likt en kompassnål snurrar runt på marken och med infernalisk precision pekar på Charlie vart han än vänder sig: den lille soldaten är här reducerad till en kugge i en krigsapparat där han själv pekas ut som det främsta offret för rustningsindustrins produkter.

Chaplins kritik av hur människan gjorts till slav under teknik och maktavare kommer också till uttryck senare i filmen där ett par uppfinnare, stolt och fanatiskt, ansöker om audiens hos diktatorn för att demonstrera sina senaste underverk. En av uppfinnarna vill visa upp en "hundra procentigt perfekt" skottsäker uniform, varpå Hynkel testar den genom att skjuta på uppfinnaren, med resultat att mannen dör på fläcken. "Långt från perfekt", kommenterar diktatorn. En annan uppfinnare hoppar gladeligen ut genom ett fönster för att demonstrera en kompakt fallskärm, utformad som en toppluva, som inte alls visar sig fungera. Eller se på betjänten som villigt slänger fram sin tunga på det att diktatorn kan slicka igen ett kuvert. Alla blir de till bilder för fascismens avhumanisering och förminskning av människor till enbart funktioner i diktaturens tjänst.

Den del av filmen där Chaplin lyckats mindre bra rör skildringen av gettot och inte minst koncentrationslägret, som i filmen mest av allt liknar trångbodda sommarkolonier eller scoutläger. Men det går inte att klandra Chaplin för detta. Dels spelades filmen in så tidigt som 1939, då nazisternas värsta förbrytelser ännu inte tagit form, dels kan man knappast avkräva Chaplin en förmåga att inse något som inte ens de mest väl insatta kunde (eller ville) föreställa sig i sin vildaste fantasi. De nazistiska förintelselägren med gaskammare och krematorier etablerades först 1942. I *Diktatorn* finns dock ett

kuriöst replikskifte som i efterhand lätt ges större betydelse än vad Chaplin avsett. Efter att krigsministern Herring presenterat uppfinnarna som demonstrerat den skottsäkra uniformen och den kompakta fallskärmen dyker han ensam upp på Hynkels kontor och berättar: "Jag har upptäckt den mest underbara giftgas. Den kommer att döda alla!" Varpå Hynkel svarar: "Senare!"

Många kritiker har med visst fog invänt mot Chaplins skildring av det judiska gettot, som med sina blommor och girlander framstår som något av en idyll. Detta trots att Chaplin i filmen i symbolisk form fått med händelserna under den så kallade Kristallnatten, som utspelades mellan den 9 och 10 november 1938, då judiska affärer och synagogor förstördes över hela Tyskland på order av propagandaminister Joseph Goebbels.

Vissa kritiker har även varit tveksamma till scenen i gettot där den som erhåller myntet i sin pudding ska få det farliga uppdraget att utföra attentatet mot Hynkel. Utan någons vetskap har emellertid Hannah bakat in ett mynt i samtliga portioner – varpå alla (utom äldremannen) förstulet lägger sitt mynt på grannens fat för att slippa uppdraget. En del har tyckt att Chaplin här för ett enkelt komiskt trick förräder gettots invånare genom att framställa dem som fega och opportunistiska. Andra har däremot betonat det positiva i att han här skildrar gettots invånare som människor, inte mer hjältemodiga än (vi) andra. En del har till och med argumenterat för att det Chaplin i själva verket syftar på är sättet på vilket de europeiska staterna undvek att konfrontera det nazistiska hotet genom att skyffla över ansvaret på varandra och därmed undgå fara för egen del.

"Om jag hade känt till de tyska koncentrationslägrens fasansfulla verklighet, skulle jag inte ha kunnat göra *Diktatorn*; jag skulle inte kunnat driva med nazisternas mordiska vansinne", skriver Chaplin i sin självbiografi samtidigt som han förklarar att hans enkla avsikt var att göra Hitler till åtlöje och förlöjliga nazisternas mystiska svammel om en renblodig ras.

Chaplins självrannsakan aktualiserar den klassiska frågan om man verkligen kan driva med allt i komiska eller satiriska syften; finns det verkligen inget undantag, inget som är "heligt"? Frågan har naturligtvis inget entydigt svar. Nej, skulle såväl komiker som försvarare av det fria talet/demokratien säga, det finns inga undantag – bara man gör det tillräckligt bra. Men frågan ställdes likafullt redan när *Diktatorn* hade premiär och upprepades än starkare efter

kriget då ingen längre kunde blunda för nazisternas brott. Den svenska filmkritikern Marianne Höök kommenterade *Diktatorn* på följande sätt i Svenska Dagbladet den 12 augusti 1958:

Det finns ingenting som inte kan bli komedi sedan en tillräcklig karantänstid förlupit. Man kan skämta om Sturemorden, Franska revolutionens avrättningar, ja, även om första världskriget som inledningsavsnittet i *Diktatorn*. Men det går inte bra med judeförföljelser som ingrediens i en fars, även om udden riktas åt rätt håll. Gettot är ännu ett känslomässigt minfält. Vi vet idag mer om vad som utspelades där än Chaplin visste när han gjorde filmen 1940. Pajkastning och stekpannesmällor går inte i miljön. Karantänstiden pågår fortfarande.

Inte oväntat har de skarpaste tvivlen inför *Diktatorn* formulerats av dem som själva överlevt nazisternas förföljelser och av skribenter med judisk börd, till exempel psykologen och barnläkaren Bruno Bettelheim. Att göra narr av Hitler, som Chaplin gjorde, var naturligtvis ett sätt att leva med eländet – men också det farligaste, skrev Bettelheim i en essä publicerad första gången 1976. Chaplin fick publiken att skratta åt något som borde ha tagits på dödligt allvar. Bettelheim menade att skrattet kan vara befriande men att det också kan invagga publiken och allmänheten i en falsk känsla av trygghet. Hur man ska bedöma den åsikten är naturligtvis en komplicerad fråga. Det beror på om man, som Bettelheim, främst syftar på dåtiden – i vilken grad människor före och under kriget lät sig förledas in i en känsla av falsk trygghet – eller om man talar om filmen i ett nutida sammanhang.

- Är det rimligt att skämta med nazismen och judeförföljelserna? Går det att förstå den kritik som framförts mot Chaplin och hans film *Diktatorn*? Vilken funktion fyller humorn och ironin i vardagen, i konsten och i den politiska retoriken? Vilken politisk roll kan en film som *Diktatorn* ha haft i kampen mot nazisterna under andra världskriget?

CHAPLIN OCH HANS LUFFARGESTALT

Charlie Chaplin föddes i London i England den 16 april 1889 och

stod på music hall-scenen redan från barnsben. I samband med ett gästspel i USA år 1913 blev han upptäckt av en amerikansk filmproducent. Chaplin inledde sin karriär inom den amerikanska filmindustrin med ett antal kortfilmer och gradvis utvecklade han sin figur, luffaren Charlie.

1919 bildade Chaplin tillsammans med D.W. Griffith, Douglas Fairbanks och Mary Pickford filmbolaget United Artists. 1921 regisserade Chaplin sin första långfilm, *Chaplins pojke*, och under sin karriär gjorde han ytterligare tio långfilmer: *En kvinna i Paris* (1923), *Guldfeber* (1925), *Cirkus* (1928), *Stadens ljus* (1931), *Moderna tider* (1936), *Diktatorn* (1940), *Monsieur Verdoux* (1947), *Rampljus* (1952), *En kung i New York* (1957) och *Grevinnan från Hongkong* (1967). Chaplin lämnade USA 1952 sedan han anklagats för att vara kommunist. Han levde i landsflykt i Schweiz fram till sin död 1977.

Det är som den lille luffaren vi framför allt minns Chaplin. Figuren är utformad som en poetisk legering av motsatser. Luffaren är en vuxen man med driftigheten och alla de nödvändiga överlevnadsinstinkterna på plats – samtidigt framstår han som ett barn: patetiskt intagande, oförutsägbart anarkistisk. Dessutom kombinerar han högt och lågt i mer krassa klasstermer i en och samma person: till det yttre en luffare, men till det inre egentligen gentleman. En sorts omvänd eller avsatt gentleman, som bär den fina klassens attribut – dock med betydelsefulla modifikation: kavajen (för trång), byxorna (alltför väl tilltagna), plommonstopet (oftast dammigt), skorna (för stora), kappen (som vevade bara alltför friskt). Och framför allt, en man som bara förmår drömma om borgerlig förfining, alltid är älskvärd mot damerna och som vill passa in – men aldrig lyckas.

För att blottlägga det unika hos Chaplin kan det vara klagande att jämföra honom med Buster Keaton, hans samtida i stumfilmsbranschen, men i mycket hans motsats. Låt oss ta det rent fysiska först och börja med något så till synes enkelt som kläderna. I alla Keatons filmer har hans karaktär Buster olika kostymer, allt utifrån den enskilda berättelsens behov: han är sydstatens i *Så går det till i krig* (1926), och klädd därefter; en affärsman i slips och kostym i *Fart, flickor och faror* (1924) och så vidare – alla sinsemellan olika. Med Charlie är det tvärtom. I samtliga långfilmer fram till och med *Diktatorn* (förutom *En kvinna i Paris* där Chaplin själv enbart framträder i en biroll) har Chaplin mer eller mindre samma kläder. Han är alltid och i alla väder "den lille luffaren": blyg,

sentimental, godhjärtad, barnlig, galant – en avsatt gentleman. Man skulle en aning tillspetsat kunna uttrycka det som så: medan Keatons många roller egentligen är förklädnader för en och samma individ, är Chaplins enda roll en förklädnad för många individer. Charlie är (alla och) Envar, allas vår – mänsklighetens – representant.

Om man sedan går från Chaplins och Keatons fysiska uppenbarelser till hur dessa komiker uppträder i sina respektive filmer, kan man konstatera följande: medan Buster är någon som gör saker med världen – Keaton är ju främst känd för sin stumfilmaction och sina hisnande stuntnummer – så gör istället världen saker och ting med Charlie. Med andra ord: Buster agerar, Charlie reagerar. Charlie är den lilla människan som inte har någon kontroll över sitt eget öde utan är ett rö för allehanda och motstridiga krafter, större än han själv. Buster däremot har alltid ett mål i sikte – en tjej, en bil – och agerar därefter, medan Charlie bara försöker överleva. Så fort Charlie hittat ett något så när tryggt ställe så förvandlas omgivningen strax till något fientligt, styrt av regler och vanor som Charlie inte känner till – varpå han ofrånkomligt gör fel och, än en gång, åker ut på rumpan. En träffande scen som egentligen säger allt om Charlie är den i *Moderna tider* där Charlie åker rullskridskor med stor elegans, trots att han har bindel för ögonen – och utan att veta att han gör det alldeles vid en livsfarligt brant trappavsats: även när Charlie verkar ha full kontroll över tillvaron är han i själva verket bara ett litet steg från katastrofen.

Denna image var naturligtvis Chaplin medveten om när han här för sista gången lät axla luffaren Charlies roll i *Diktatorn*. För här var Charlie inte längre bara i någon abstrakt mening en Envar, en världsmedborgare; nu var han i mer konkret mening representant för ett helt folk: det judiska. Det passar faktiskt sällsynt bra med tanke på den karaktär han så framgångsrikt slipat fram i sina stumfilmer: Charlie är ju, i likhet med vad judarna länge var, den evige immigranten, tillika den hemlöse vandraren (Chaplins stumfilmer slutar ju ofta med att Charlie vandrar bort på en grusväg, mot horisonten). Och den evige förloraren och evigt utstötte: att Charlie vandrar iväg i slutet av sina filmer är ju inte (enbart) av frihetslusta utan lika ofta därför att han blir utstött ur ett kollektiv, inte passar in.

Samtidigt måste det ha krävts ett icke oansenligt mått av konstnärligt mod – möjligen övermod, hur man nu väljer att se det – av Chaplin att spela både Charlie och Hynkel i en och samma

film. Risken fanns, utifrån den tidens perspektiv, att åskådaren skulle drabbas av en sorts mental kortslutning genom att Chaplin så att säga lånade ut den fysionomi som hittills främst förknippats med den älskvärde Charlie för att låta den invaderas av hans i alla bemärkelser absoluta motsats. Det är som om filmskaparen och skådespelaren Chaplin medvetet utsatte sin omtyckta figur för ett test, som för att se hur långt den kunde tänjas.

Vilka konstnärliga bevekelsegrunder och överväganden Chaplin än haft med *Diktatorn* kan man konstatera att de två motsatserna, Hynkel och Charlie, ingår i en sällsam förening. Samtidigt kanske detta är själva poängen. Frågan är om inte Chaplin, givet hans fallenhet för det romantiska, patetiska och sentimentala, någonstans tänkte sig att om nu mänskligheten är kapabel till det värsta och samtidigt kapabel till det bästa – vad är då bättre än att klargöra idén genom att ge den ett och samma ansikte! Dessutom får Chaplin därmed både äta sin kaka och ha den kvar – det vill säga: föra ut sitt humanistiska budskap och samtidigt attackera Hitler med alla till buds stående medel. Till yttermera visso har han i ett mer historiskt perspektiv faktiskt åstadkommit en hämnd på diktatorn som måste anses vara den ultimativa: nämligen detta att när åskådaren idag sitter och ser gamla dokumentärfilmer med Hitler så är det inte utan att han ibland framstår som en halvdålig imitator av Chaplins Hynkel!

- Diskutera vilka egenskaper som Chaplins luffargestalt förkroppsligar och hur dessa egenskaper symboliskt kan sägas beskriva både judarna som folk och mänskligheten i stort.

- Jämför barberaren och Hynkel för att utröna hur de, trots yttre likheter, utformats som varandras motsatser. Vilka associationsmönster uppstår då vi ser att dessa två personer spelas av en och samma skådespelare? Chaplins luffare och Hitler hade mustaschen gemensamt, men Chaplin och Hitler förenades också av sin ålder, båda var födda 1889: Chaplin den 16 april och Hitler fyra dagar senare, den 20 april. På vilket sätt kan även denna omständighet ha lockat Chaplin att utforma sin film som en dubbelgångarhistoria?

TALET – HYNKELS, CHARLIES ELLER CHAPLINS?

Det märkliga, fem minuter långa talet som avslutar *Diktatorn* har

förbryllat många av filmens uttolkare. Redan vid filmens premiär kritiserades talet för att vara ett påklistrat och sentimentalt stilbrott mot filmens hela ton som dessutom saknade förankring i det som tidigare skett i filmen. Det pretentiösa talet sågs som ett tecken på att Chaplin konstnärligt tappat greppet. Man menade att det var Chaplin som privatperson som talade, snarare än Charliefiguren, den fiktiva karaktären:

Jag beklagar men jag vill inte vara kejsare. Det är inte min sak. Jag vill inte härska över eller erövra någon. Jag skulle vilja hjälpa alla, om möjligt, judar, hedningar, svarta män, vita.

Alla vill vi hjälpa varandra. Mänskliga varelser är sådana. Vi vill leva av varandras lycka, inte av varandras elände. Vi vill inte hata och förakta varandra. I den här världen finns plats för alla. Och den goda jorden är bördig och kan försörja alla.

Livet kan vara fritt och vackert, men vi har gått vilse. Girighet har förgiftat människornas själar, blockerat världen med hat och fört oss in i olyckor och blodsutgjutelse. Utvecklingen har gått fort, men vi har stängt oss själva inne. Maskinerna, som skänker oss överflödet, har lämnat oss otillfredsställda. Våra kunskaper har gjort oss cyniska, vår intelligens har gjort oss hårda och ovänliga. Vi tänker för mycket och känner för lite. Mer än maskiner behöver vi mänsklig närhet. Mer än intelligens behöver vi vänlighet och mildhet. Utan dessa egenskaper blir livet fyllt av våld och allt går förlorat.

Flygmaskinen och radion har fört oss närmare varandra. Det väsentliga med dessa uppfinningar är att de vill frammana det goda hos människan, ett universellt broderskap som för oss samman. I detta ögonblick når min röst miljoner människor över hela världen, miljoner av misströstande män, kvinnor och små barn; offer för ett system som förmår människor att tortera och fängsla dem som är oskyldiga.

Till er som kan höra mig säger jag: Förtvivla inte. De olyckor som drabbat oss är bara en övergående efterverkning av girighet och av den bitterhet människor känner som betvivlar mänsklighetens framåtskridande.

Människornas hat kommer att försvinna, diktatorer dör och den makt de tog från folket kommer att återgå till folket. Och så länge som människor dör, kommer friheten aldrig att gå under.

Soldater! Överlämna er inte till dessa odjur, människor som föraktar er, förslavar er, som bestämmer över era liv, bestämmer vad ni ska göra, vad ni ska tänka och känna. Som drillar er, behandlar er som boskap och använder er som kanonföda. Överlämna er inte åt dessa onaturliga män, maskinmänniskor med maskinhjärnor och maskinhjärtan. Ni är inte maskiner. Ni är inte boskap. Ni är män. Ni har kärleken till mänskligheten i era hjärtan. Ni hatar inte! Endast de oälskade känner hat – de oälskade och de onaturliga!

Soldater! Kämpa inte för slaveriet. Kämpa för friheten. I kapitel 17 av Lukas evangelium står det skrivet att Guds rike är invärtes i eder. Inte i en enda människa eller en grupp av människor, utan hos alla människor. Inom er! Ni, folket, har makten; makten att skapa maskiner, makten att skapa lycka. Ni, folket, har makten att göra livet fritt och vackert; att göra livet till ett underbart äventyr. Låt oss i demokratins namn använda den makten: låt oss alla förenas. Låt oss kämpa för en ny värld, en anständig värld som ger människan möjlighet att arbeta, som ger ungdomen en framtid och ålderdomen trygghet.

Genom att utlova detta har odjuren förvärvat sin makt. Men de ljuger! De håller inte löftet. De kommer aldrig att göra det. Diktatorer befriar sig själva men de förslavar folket. Låt oss nu kämpa för att uppfylla detta löfte. Låt oss kämpa för att befria världen, för att rasera nationella gränser – för att göra oss av med girighet, med hat och intolerans. Låt oss kämpa för en förnuftets värld, en värld där vetenskapen och framstegen kommer att leda till lycka för alla människor. Soldater, i demokratins namn, låt oss alla förenas!

Hannah, kan du höra mig? Var du än är, se uppåt, Hannah! Molnen lättar! Solen bryter igenom. Vi skrider ut ur mörkret in i ljuset! Vi skrider in i en ny värld – en vänligare värld, där människorna ska höja sig över sin girighet, sitt hat och sin hänsynslöshet. Se uppåt, Hannah!

Människans själ har fått vingar och äntligen lärt sig flyga.
 Hon flyger in i regnbågen – in i hoppets ljus, in i
 framtiden, en strålande framtid som tillhör dig, tillhör mig,
 tillhör oss alla. Se uppåt, Hannah! Se uppåt!

Man kan förstå impulsen bakom Chaplins val att låta den evige outsidersn äntligen "tala emot" då han får tillgång till (det fria) ordet. Därmed ställs hans tal i kontrast till Hynkels tal i början av filmen: här har den mänskliga rösten tagit sig förbi vilddjursvrålet och artikulerar nu orden och därmed tanke, humanitet och civilisation.

Å andra sidan är det onekligen ett problem att talet är så retoriskt. Chaplin var, vilket märks i hans memoarer, olycksaligt svag för just de stora, blommiga orden – de som uttalas med stor bokstav: Folket, Friheten, den Goda jorden, en Ny värld, Människans själ och så vidare. Detta framgår för övrigt också av de textskyltar som inleder *Diktatorn* där världshändelserna sammanfattas med begrepp som "Vansinnet", "Friheten", "Mänskligheten". Tiden har kort sagt sprungit ifrån talet, stilistiskt sett. En del uttolkare har till och med hävdats att Chaplin eller hans Charliefigur eldar upp sig nästan som en Hynkel – om än denna gång på godhetens sida. Och möjligen kan man tycka att det är underligt att Chaplin själv inte tycks ha sett faran för en sådan parallell. I vilket fall är det lättare att se en sådan idag, när det politiska språkets trovärdighet sedan länge nöts ut och urholkats.

Vill man däremot tolka Chaplin i mer positiv anda så kan det finnas skäl att återkoppla till vad som nyss nämndes om den sällsamma kombinationen mellan gott och ont i en och samma skådespelarfysionomi. Man kan undra om inte Chaplin i det märkliga sluttalet försökte driva denna idé till sin spets: ju längre talet håller på desto mer är det som om vi såg den goda sidan hos Hynkel plötsligt vakna och komma till liv. I så fall är det alltså ett slags omvänd förväxling vi ser: här är det plötsligt inte längre bara den lille barberaren som har iklätt sig Hynkels kläder, form och gestalt – utan Hynkels mask som krackelerar och plötsligt låter oss ana människan under.

Denna tolkning, i termer av en sorts sentimental önskedröm, skulle i så fall ligga i linje inte bara med Chaplins fäbless för det gråtmilda och patetiska. Dessutom, och icke att förglömma, skulle det dåtida kravet på ett slags lyckligt slut åstadkommas. Om det inte kunde ske inom fiktionens verklighet så fick det ske i en tänkt, genom ord frammanad framtid.

DIKTATORN

Diktatorn är på många sätt bunden till sin tid och därmed på olika sätt anfrätt av tidens tand. Men samtidigt är den det inte alls; i sina bästa stunder är filmen tvärtom alldeles tidlös och universell, fortfarande en högst aktuell kommentar till fascismens och nazismens inneboende idioti.

- Är det en rimlig tolkning att se talet som en bild av vad som en gång också drivit Hynkel in i politiken, innan han uppslukades av sina maktfullkomliga och destruktiva ambitioner? Studera innehållet i talet och fundera över vad som döljs bakom de stora orden och överväldigande visionerna. Går det att se hur barberarens tal efter hand urartar i förvirrade floskler, precis på samma sätt som i det tal av diktatorn som inledde filmen?

MER ATT LÄSA

Charles Chaplin redogör själv för detaljerna kring tillkomsten och efterspelet runt *Diktatorn* i sina memoarer, kallade *Min självbiografi* (P.A. Norstedt & Söners Förlag, Stockholm 1964).

Mottagandet av *Diktatorn* i Sverige beskrivs av Uno Asplund i översiktsverket *Chaplin i Sverige – En bok om Chaplins 81 filmer och hur de togs emot i Sverige* (Proprius Förlag, Stockholm 1971).

Lars Forssell tecknar ett personligt porträtt av Chaplins utveckling som gestalt och filmskapare i sin bok *Chaplin* (Wahlström & Widstrand, Stockholm 1953).

En genomarbetad närläsning av handlingen i *Diktatorn* ges av Ilan Avisar i ett kapitel i boken *Screening the Holocaust – Cinema's Images of the Unimaginable* (Indiana University Press, Bloomington 1988).

En analys av de politiska aspekterna rörande produktionen och innehållet i *Diktatorn* presenteras av Charles J. Maland i *Chaplin and American Culture – The Evolution of a Star Image* (Princeton University Press, Princeton 1989).

Bruno Bettelheims kritiska reflektion kring *Diktatorn* förekommer i hans essä "Surviving", publicerad i essäsamlingen *Surviving and Other Essays* (Alfred A. Knopf, New York 1979).