



GÖTEBORGS UNIVERSITET
FILMHÖGSKOLAN

MELANKOLINS ANATOMI

Tankar om en film – dess ämne och metod

Patrik Eriksson

Examensarbete, Konstnärligt masterprogram i filmisk gestaltning
– regi och produktion, 120 hp

Filmhögskolan, Göteborgs universitet, VT 2010

Handledare: Göran du Rees & Kalle Boman

Opponent: David Karlsson

Examinator: Göran du Rees

INLEDNING

Jag har svårt att beskriva vad jag ska göra innan jag gjort det. Det är en nackdel både för mig själv och andra. Det bästa är att kunna veta vad man ska filma, varför man ska filma det, hur man ska filma det och hur den slutgiltiga, färdiga filmen kommer att se ut. Det har hänt att jag på förhand lyckats formulera en tydlig idé, eller ett koncept, för hur jag vill göra en film och hur den ska bli. Men sedan en tid tillbaks har det blivit svårare och svårare. Jag vet inte vad det beror på (kanske på dålig fantasi, eller snarare, en annan sorts fantasi). Samtidigt tänker jag att det inte behöver hindra mig från att göra film. Man kan göra på ett annat sätt, vilket jag tycker att jag tidigare också gjort. Det handlar om att hela filmprocessen, inklusive inspelning och klippning, innebär att formulera idén. Jag behöver bara en ingång, någonting att gå på, som en improvisationsmusiker. Ett ämne, en frågeställning.

Film är mycket konkret. Man måste naturligtvis filma något för att det ska bli en film. Men det är ett långt steg från att i begränsad omfattning veta vad jag vill börja filma till att se en hel film framför mig i detalj. Trots att jag innerst inne vet att det är möjligt att börja i ena änden och lugnt och metodiskt arbeta mig mot den andra, så kan min egen tanke också hindra mig, en form av självzensur. Om man agerar inom den så kallade filmbranschen, vilket man gör om man vill finansiera sitt arbete, kommer man oundvikligen att ställas inför det uttalade eller outtalade kravet på att beskriva vad man vill berätta. Att alltså redogöra för någon slags berättelse innan den inträffat eller innan man skapat den. Men om min utgångspunkt inte är berättandet, om en berättelse istället är något som *eventuellt* är resultatet av arbetsprocessen? Eller om jag inte vill berätta en historia överhuvudtaget? Om jag inte ens vill ha någon huvudperson? Om jag är intresserad av att undersöka ett mer eller mindre abstrakt ämne? Hur gör jag då?

I den här essän försöker jag beskriva en film som jag inte gjort men som jag har för avsikt att göra. Jag beskriver den genom att beskriva dess ämne och en metod, som jag tidigare använt mig av och som jag vill utveckla vidare. Det handlar alltså om att förtydliga mina tankar om det jag inte kan formulera på papper utan måste formulera i praktiken. Frågeställningen "Går det att göra en film utan att på förhand veta vad det ska bli för film?" kan endast besvaras genom att göra filmen. Så frågan här är: "Om jag inte vet hur filmen ska bli, hur kan jag då beskriva den?"

1. OM ÄMNET

Melankoli

Min känsla av melankoli är ett slags upphörande, ett icke-vara. Jag lever, d.v.s hjärtat slår, jag andas, ser och hör, men all energi har runnit ur mig, som vätskan ur ett kärl. En total trötthet, en förlamning, har tagit greppet om varenda cell i kroppen. Jag kan sitta och stirra ut genom fönstret, titta på de vajande träden, människor som går där borta i parken som i en annan värld, eller jag kan sova, natt som dag, spelar ingen roll. Ingenting spelar någon roll. Melankolin kommer i ensamheten, i alla fall den värre sorten. Alla ens ansträngningar, ens mål, ens hopp, känns futtiga, löjliga, meningslösa. Värdelösa tankar surrar i ett kretslopp i huvudet. Hur kan jag vara så dum att tro... Vem är jag att... Jag bryr mig inte längre... Melankolin är som ett hål i tiden, ett tomrum där tiden stannat. Passivitet, kraftlöshet. Jag blir oförmögen att arbeta. Tappar till och med lusten till intellektuell förkovran, att läsa eller se på film, vad är det för mening? Vad hjälper det? Det finns ingen hjälp att få. Möjligtvis, om energi kan uppåddas, att gå ut och gå. Att promenera i en stad, där det finns hus och gator och människor, människor som lever, för att känna att det finns liv, fast jag själv känner mig mer död än levande.

Vad är melankoli? Är det ett gammaldags begrepp numera ersatt av ordet depression? Är melankoli och depression samma sak? Relationen är rätt invecklad och svaret både ja och nej. Nationalencyklopedins nätupplaga beskriver melankoli som en "form av depression; djup nedstämdhet, t.ex. total oförmåga att känna glädje inför något." Idé- och lärdomshistorikern Karin Johannisson skriver i boken *Melankoliska rum: Om ångest, leda och sårbarhet i förfluten tid och nutid* att begreppet melankoli

har åtminstone tre dimensioner: att stämningsläge, en känsla och en sjukdom. Som förbiglidande stämning finns den i de flestas erfarenhet. Som känsla har den många namn: nedstämdhet, svårmod, leda och tungsinne, ålderdomliga benämningar som modstulenheter, maktstulenheter och mjältsjuka och nationella varianter som spleen, ennui och Weltschmerz. Alla har olika tyngd och klang. [...] Som existentiellt tema skär den bara delvis in i depressionsdiagnosen. Medan melankoli är en kulturell kategori är depression en sjukdom definierad på den moderna medicinens villkor. [...] Längre var depressionen inget annat, och inget mer, än ett symptom bland andra inuti melankolin.¹

På sätt och vis är depression fortfarande ett symptom bland andra inom den melankoliska sfären. Melankoli var ett ytterst brett begrepp med många olika typer av symptom under flera

århundraden och det är först med den moderna psykiatrin som de fått specifika diagnoser som t.ex. depression (som introducerades under andra hälften av 1800-talet), schizofreni, mani eller manodepressivitet (bipolär sjukdom). Fortfarande lever begreppet melankoli i samband med depression kvar inom psykiatrin, att döma av psykiatrikern och psykoanalytikern Johan Cullberg, som i boken *Dynamisk psykiatri* skiljer på en icke-melankolisk depressivitet och en melankolisk depressivitet. Den senare kallar han för melankoli eller melankoliskt syndrom. Den är av allvarigare art och kan indelas i tre grader: måttlig, djup och total. Beroende på depressionsdjupet brukar fyra funktioner vara störda: sinnesstämning, tankeinhåll, viljeliv och handlingskraft, samt vegetativa och hormonella funktioner. För att ge en bild av de olika graderna kan jag exemplifiera med Cullbergs beskrivning av sinnesstämning och tankeinhåll. Vid en måttlig melankoli är sinnesstämningen

stadigt sänkt. Pessimistisk. Många visar ingen förändring utåt – utom kanske en rynka i pannan. Tankeinhållet har ofta karaktären av att man är misslyckad och inte lever med i tillvaron. Man har inte lust att ta sig för något. [...] En molande ångest av namnlöst slag kan många berätta om.²

I den djupare melankolin är den sänkta sinnesstämningen

mera påfallande – även andra märker den lätt. Ofta är nedstämdheten svårast på morgonen och lättare på kvällen. Tankeinhållet är tydligare präglad av självförakt och känslan av att omvärlden är ond eller meningslös och framtiden utan hopp. Självförelser av typen 'jag är svag, omöjlig, en dålig förälder' etc förekommer. [...] Livet upplevs som en plåga, och självmordstankar återkommer allt oftare – ibland kan det upplevas som en lindring att förbereda självmordet³

I en total (stuporös) melankoli

är sinnesstämningen helt fångad av den smärtfyllda hopplöshetskänslan – ibland till outhärdlighet. Tankarna om den egna personen karaktäriseras närmast av självhat – man förtjänar inte att leva, är en avskyvärd människa. Ingenting ger längre någon lindring, och tankarna mal oavbrutet kring den egna uselheten. Tårarna har "torkat ut". All arbetsförmåga och social förmåga har nu upphört. Självordstankarna finns kvar, men initiativ för att sätta dom i verket saknas.⁴

Begreppet melankoli har stötts och blötts i texter sedan antiken och har varit som en hal tvål, svårgripbar för författarna. Filosofen Jennifer Radden har i boken *The Nature of Melancholy: From Aristotle to Kristeva* samlat utdrag ur klassiska texter om melankoli från antiken till idag. I Aristoteles text *Problems Connected with Thought, Intelligence, and Wisdom* från 300-talet f.Kr. (det råder dock tvekan om den är skriven av Aristoteles, kanske är det lärjungan

Theofrastos), framlägger författaren en rad antaganden gällande melankoli som senare tiders författare spannar vidare på, föreställningar som kom att leva kvar in i modern tid. Texten inleds med frågan varför alla män som blivit framstående inom filosofi, statsmannaskap, poesi och konst är melankoliska, vissa i sådan grad att de drabbas av melankolins olika sjukdomar. Antagandet är dock inte så väl underbyggt. Aristoteles ger några exempel: Herakles, Lysandros (krigsherre från Sparta), de Homeriska hjältarna Ajax och Bellerofon, filosoferna Empedokles, Platon och Sokrates, samt "de flesta som sysslat med poesi". Senare tiders författare, framför allt under renässansen då ett förnyat intresse för Aristoteliskt tänkande uppstod, ifrågasatte inte detta antagande, förmodligen av respekt för Aristoteles, och försökte istället besvara den ställda frågan. Det är alltså grogrunden till att melankoli kom att förknippas med inspiration, kreativitet och genialitet.⁵ Melankoli var följaktligen ett manligt privilegium. Fast Hildegard av Bingen skriver om manlig respektive kvinnlig melankoli redan på 1100-talet, och nunnan Theresa av Ávila skrev om melankoli på 1500-talet. När begreppet depression under 1800-talet ersatte melankolin förvandlades den från något manligt med hög status till kvinnligt med låg status.⁶ Melankolins huvudsakliga innebörd som depressivitet förändrades då till att istället gälla det neurotiska, så mannen kunde bevara melankolins status. Det fanns också en klassaspekt i detta. Aristoteles utvecklar i sin text Hippokrates humoralpatologi, d.v.s. läran om de fyra kroppsvätskorna; blod, slem, gul galla och svart galla, som orsak till melankoli. Om en människa var frisk rådde balansen mellan de olika kroppsvätskorna, vid sjukdom var balansen rubbad. Kroppsvätskornas egenskaper var sammankopplade med Empedokles lära om de fyra elementen; jord, luft, vatten och eld, vilka representerade fyra grundegenskaper; torrhet, kyla, fuktighet och värme. Överskott på svart galla, på grekiska *melas kholé*, kunde orsaka melankoli, men även hemorrojder, dysenteri och hudutslag, enligt Hippokrates. Det finns dock ingen galla som är svart, så varför ansågs den vara svart? Radden förklarar det med att det svarta har en rad negativa associationer i västerländsk kulturtradition, som det annorlunda, det abnormalt, det andra, det utmanande. Till skillnad från Hippokrates så gör Aristoteles antagandet att den svarta gallan inte bara är kall och torr, den kan också vara för kall eller för varm och att melankolins sjukdomar beror på vätskornas blandning och hur de relaterar till värme och kyla. Stora mängder av svart galla orsakar sjukdom, en mindre men stabil obalans mellan vätskorna med tillskott av svart galla orsakar endast ett melankoliskt temperament, en melankolisk disposition, alltså något mer "naturligt" än en sjukdom. Aristoteles anknyter till uppfattningen att överskott av kroppsvätskorna kunde orsaka olika temperament eller personlighetstyper; överskott på blod innebar att personen blev sangvinisk till sättet, d.v.s. gladlynt och sorglös; gul galla gjorde personen

kolerisk, d.v.s. häftig och hetsig; slem gjorde personen flegmatisk, d.v.s. trög och liknöjd. Föreställningen om melankolins koppling till den svarta gallan levde kvar ända in på 1800-talet då medicinvetenskapens utveckling gjorde att humoralpatologin avskrevs.

Det mest omfattande verket som skrivits om melankoli är engelsmannen Robert Burtons *The Anatomy of Melancholy* publicerad första gången 1621 under pseudonymen Democritus Junior. Burton var forskare och bibliotekarie vid universitetet i Oxford, inte läkare som många som skrivit om melankoli tidigare, t.ex. Galenos på 100-talet eller Avicenna på 1000-talet. Burton ägnade hela sitt liv åt boken och gav ut expanderade utgåvor ända till efter sin död 1640. Burtons bok är fullproppad av latinska citat och referenser till tidigare författare att räkna med, framför allt romerska, som studerat melankoli. I sin definition av melankoli refererar Burton till svart galla men skriver sedan "wether it be an cause or an effect, a disease or symtom, let Donatus Altomarus and Salvianus decide; I will not contend about it. It hath several descriptions, notations and definitions."⁷ I avdelningen "Orsaker till melankoli" går Burton sedan igenom bl.a. Gud, onda änglar eller djävlar, häxor och trollkarlar, stjärnorna, hög ålder, arv från föräldrar, dålig diet, mängd av mat, dålig luft, för lite motion, ensamhet, lättja, störd sömn, livlig fantasi, sorg, rädsla, skam och vanära, avundsjuka, elakhet, hat, tävlan, hämndbegär, ilska, missnöje, girighet, spel, jakt, vin, kvinnor, egenkärlek, stolthet, övermåttat glädje, beröm, ära, högfärd, kunskapstörst, för mycket studier (det längsta kapitlet), dåliga sjuk-sköterskor, utbildning, skräck, förtal, beska skämt, brist på frihet, slaveri, fängelse, fattigdom och nöd, förlust av vänner, oro för framtiden, olyckligt äktenskap, krämpor och olyckor.⁸

Den huvudsakliga gemensamma nämnaren när det gäller känslan av melankoli, både före och efter Burton, är i kort beskrivning sorgsenhet och rädsla. Det innebär ett kluster av likartade känslor: oro, fruktan, nedslagenhet, för-stämning, förtvivlan, misströstan, missmod, modfärdighet.⁹ Till dessa känslor kommer också en stark självcentrering, självmedvetenhet och överkänslighet. En mycket viktig aspekt av den melankoliska subjektiviteten är känslan av att den är utan orsak. Det är en namnlös plåga. När Sigmund Freud analyserar melankoli i texten *Mourning and Melancholy*¹⁰, 1917, är han den förste att ta upp den självanklagande och självföraktande aspekten i melankolin samt dess samband med förlust.¹¹ Freud jämför och visar på skillnaden mellan sorg och melankoli. I sorgen sörjer man något som gått förlorat. Det kan vara en närstående älskad person som dött, men det kan även vara förlusten av något mer abstrakt, som ens hemland, frihet eller ideal. Den som sörjer tappar intresset för

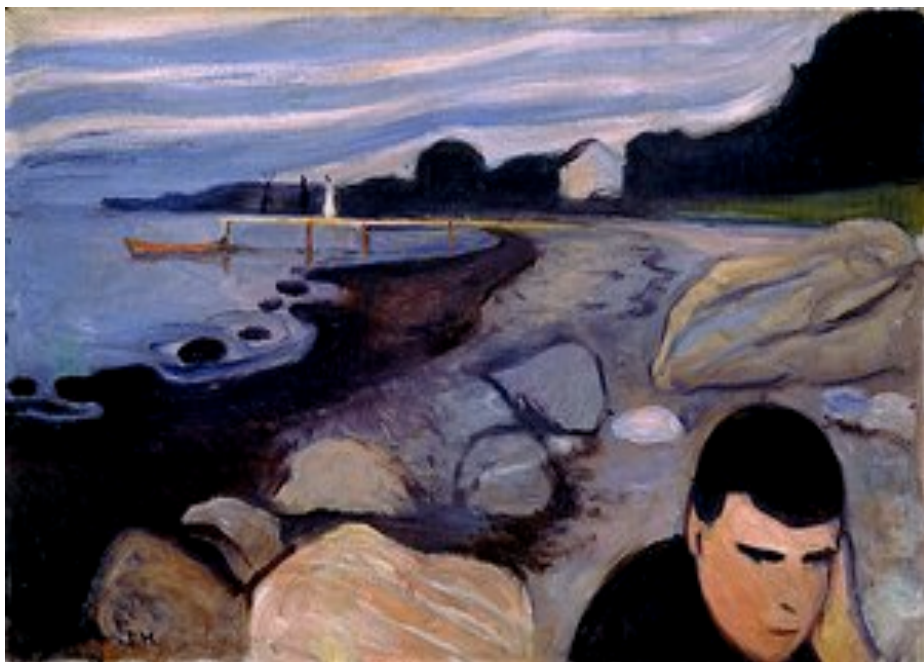
omvärlden, sluter sig inom sig själv, blir inaktiv, egot blir fullt upptaget med att processa sorgen. Vad som gått förlorat är i sorgen påtagligt och medvetet. Sorgeprocessen tar tid, men bit för bit anpassar sig den sörjande till den nya verkligheten, sorgen avtar och till slut är personen fri från den. I melankolin är personen omedveten om vad det är som gått förlorat. Även om melankolin kan kopplas till förlusten av ett särskilt kärleksobjekt, en person eller något mer abstrakt, så vet inte den melankoliske *vad* den förlorat i och med det. Därför känns det som att lidandet är utan orsak. Det är en omedveten förlust av ett objekt för kärlek. För melankolin tillkommer att personen tappar i självförtroende och självkänsla, vilket inte gäller för sorgen. Melankolin innebär självföreläsa och i värsta fall självhat. Det beror enligt Freud på att den melankoliske ersätter det förlorade objektet med sig själv, eller inkorporerar det i sig själv, p.g.a. en stark identifikation med objektet. För Freud betyder det att det är objektet som är målet för självanklagelserna och inte det egna jaget. Freuds teori kring melankoli/depression har sedan utvecklats vidare av bl.a. Melanie Klein och Julia Kristeva.¹² Hur ser då melankolin ut? Hur har den avbildats?



Melencolia I, Albrecht Dürer, 1514 (kopparstick)



La melancolia, Domenico Fetti, ca 1614



Melankoli, Edvard Munch, 1892



Grieving Old Man, Vincent van Gogh, 1890



New York, 2005, Foto: Colin Gregory Palmer, Wikimedia Commons



La mélancolie, Constance-Marie Charpentier, 1801



Tampere, Finland, 2006, Foto: Wikimedia Commons



La mélancolie, Lucas Cranach d.ä., 1532



Rom, 2007, Foto: Wikimedia Commons

Jag tycker det är intressant att se likheterna mellan några av målningarna och de dokumentära fotografierna tagna i vår tid. Det visar på melankolin som universell och tidlös mänsklig erfarenhet. Jag vill också med bildmontaget visa den historiskt sett i viss mån romantiserade melankolin, förknippad med den bildade och välborna klassen (med undantag för van Goghs målning), och bilden av den statuslösa melankolin idag. Cranachs melankoliska och välbärgade hemmafru är ersatt av en kvinna som tvingas tugga på gatan. En viktig sak är att bilderna försöker beskriva eller visa hur melankolin ser ut, inte uttrycka den melankoliska känslan i sig, även om de kanske indirekt gör det ändå. Undantaget tycker jag är Munchs målning, av vad som ser ut att vara en ljus nordisk sommarkväll vid en strand vid havet. Den försöker genom landskapet, ljuset och färgerna suggerera en melankolisk stämning. I filmen *Melankolins anatomi* avser jag inte att försöka framkalla någon melankolisk stämning, om än möjligen som begränsat experiment, utan sakligt försöka beskriva melankolins uttryck, som i de dokumentära fotografierna. Jag vill undersöka melankoli som begrepp och verklighet. Vad är melankoli egentligen? Hur ser den ut idag? Vad innebär den? Hur ser min bild ut? Går den att beskriva på fler sätt än med en person med sänkt huvud, eventuellt stödjande det med händerna?

Melankolin och samhället

Melankolin känner inte av några klassgränser. Den melankoliska subjektiviteten är inte relativ, den är absolut, och beror på individuell disposition. Den rike kan vara lika melankolisk som den fattige. Skillnaden ligger i de sociala förutsättningarna. Det är lättare att komma på fötter för den som har det ekonomiskt förspänt och åtnjuter andra trygghetskapande omständigheter. Psykoterapi är t.ex. ett privilegium för den som har råd att betala. För den som inte har något skyddsnät kan melankolin innebära en nedåtgående spiral. Melankoli är, som de flesta psykiska problem, ett stigma i dagens samhälle, förknippad med svaghet (och den melankoliske känner sig svag), och den svaga individen har ingen plats i ett allt mer individualiserat samhälle där endast den personliga styrkan och självhävselförmågan räknas. Den starka individen som kan konkurrera. Tävlan och konkurrens genomsyrar alla aspekter av människans liv och anses vara en normal och viktig drivkraft. Den tävlande, konkurrerande människan är fri att skapa sitt eget öde. Frihet är att vara fri från beroende av andra. Den enskilda individen har "bara" att visa sig bättre än andra, helst bäst av alla. I avhandlingen *Fria själar: Ideologi och verklighet hos Locke, Mill och Benedictson* skriver Nina Björk om John Stuart Mills filosofiska klassiker *Om friheten*, vilken hävdar

tävlingens godartade betydelse:

När medmänniskan är en konkurrent och en motståndare fyller hon en funktion. När hon är en like är hon ett hot – två individer som liknar varandra är första steget mot den av Mill så fruktade *massa* som alltid hotar utplåna all unicitet. När Mill talar om hur olika kollektiv eller gemenskaper formar den enskilda är det nästan alltid ett negativt inflytande han beskriver; ett inflytande som begränsar och perverterar individen och allt det han eller hon skulle kunna vara. Strid trigger – gemenskap begränsar.¹³

Detta synsätt är det rådande i den moderna västvärlden. I ett samhälle med hög arbetslöshet blir konkurrensen ännu viktigare och ofrånkomlig. Människan är i huvudsak en konsument som konkurrerar med andra om medlen att konsumera mer, vilket är för allas bästa då det anses vara det som genererar tillväxt, utveckling, framåtskridande. Men ju hårdare konkurrensen blir i ett samhälle desto brutalare blir kampen och medlen i konkurrensen. Och ju brutalare och mer omänskligt ett samhälle blir desto mer melankoli kommer det skapa. Den som inte klarar av eller inte vill ställa upp på den instrumentella synen på människan som ett konkurrerande solitärt djur har ingenstans att ta vägen. Den melankoliske känner att den inte är stark nog och den svagare får skylla sig själv. Ett förakt för svaghet normaliseras. Den egna svagheten måste till varje pris förnekas, förträngas. Ingen människa är enbart stark eller svag. Den melankoliske står vid sidan av samhället, besegrad, oförmögen att anpassa sig till rådande villkor, samtidigt som den befinner sig mitt i det och önskar kunna vara en del av det. Den melankoliske kan känna att frihet inte är detsamma som oberoende och att verklig frihet inte skapas på bekostnad av någon annan. Den melankoliska känslan av resignation från de samhällseliga livsbetingelserna tycker jag Gunnar Ekelöf beskriver väl i dikten *Melancholia*¹⁴ (1941):

Jag ser mig om och räknar mina segrar,
så få, och mina nederlag, så många...
I drömlandskap, där ännu dammet hägrar
av marscher, lika flyktiga som långa,
ser jag dem vitna, benen av de många
kohorter önskningar, som varit mina...
Vid floden äntligen... Att fri från plågor
av ökensyner, vattusprång som sina,
att glömsk av alla svar på alla frågor,
oron att växa, ångesten att tvina,
få vaggas av och an av dessa vågor,
som välva sina glasvalv över stranden,

att sköljas ut och in bland dessa stenar,
som ligga gråa, bäddade i sanden
vid denna gräns, som skiljer och förenar
de lämnade och aldrig nådda landen,
är allt jag vill – som dessa döda grenar,
som dessa spillror efter skepp som brunnit,
som dessa kroppar, kolnade och brända...
Att föras bort tills stränderna försvunnit.
Att varken vända eller återvända.
Att varken ha förlorat eller vunnit.
– Det stora återtåget är till ända.

Melankolins yttersta konsekvenser

Melankolins yttersta gräns är självmordet. Att begå självmord kan inte betraktas som någon lätt utväg, tvärtom, det måste vara det svåraste beslut en människa kan ta, och det mest definitiva. Den melankoliske vill inte dö, men känner att den inte kan leva, att den inte har förmågan eller redskapen att hantera livets prövningar. Om vi känner att vi lever under förhållanden vi inte står ut med kan vi trots allt uthärda dessa så länge vi känner att det finns hopp om en förändring. Om hoppet slocknar kan man försöka finna en ny strategi som alstrar nytt hopp, för att fortätta leva och hålla melankolin i schack. När det inte är möjligt ses självmordet som den enda lösningen. Även om det finns möjligheter att påverka ens liv i en riktning som skulle kunna innebära en förändring till det bättre, tror inte den melankoliske att någon varaktig förändring är möjlig. Den ser bara tillfälliga "kosmetiska" lösningar som i längden är meningslösa. Det är helt enkelt känslan av total hopplöshet. Man väljer inte att ta sitt liv, man uppfattar det som att man inte har något val. Det är det enda sättet att göra slut på en oerhörd plåga. En plåga som för en utomstående kan vara omöjlig att förstå. För en utomstående är självmordet tragiskt och till synes onödigt, för den som begår det en nödvändighet. Självmordet är paradoxalt nog ett ljus i mörkret, en tröst, och endast tanken på självmordet är oftast tillräcklig och därför viktig för den melankoliske. Utan möjligheten att själv kunna avsluta sitt liv skulle livet upplevas som en livstids fängelsedom. Självmordet blir en säkerhetsventil, en bakdörr, där blotta vetskapen om att den finns kan göra det möjligt att uthärda livet. Albert Camus inleder essän *Myten om Sisyfos* med att slå fast att avgörandet om livet är värt att leva eller ej är svaret på filosofins mest grundläggande fråga.¹⁵ Allt annat är tidsfördriv. Camus svar är att välja livet trots den absurda världen, det absurda livet, avfärda behovet av hopp och acceptera meningslösheten likt en Sisyfos och försonas med den ändlösa

kampen och motståndet.

Går det att leva utan hopp? Går det att acceptera att allt är meningslöst? Går det att, så att säga, nöja sig med lidandet? Jag tycker det är önskvärt, men jag undrar om det inte kan ha vissa konsekvenser. Om det inte spelar någon roll vad man gör, för det är ändå meningslöst, det resulterar inte i något, varför ska man då bry sig? Det tjänar ingenting till. Jag tror inte ens den mest hängivne litterära misantrop som förkunnar sin filosofi under beteckningen pessimism verkligen känner alltings meningslöshet. Varför då besvära sig med att skriva en bok? Nej, man finner en mening i pessimismen. Den kan vara riktigt upplyftande om den tas på fullaste allvar. "En bok är ett uppskjutet självmord"¹⁶ skriver Cioran, och lyckades skjuta upp det i hela sitt författarskap tills han dog av naturliga orsaker vid 84 års ålder. Leopardi skriver att han i sina skrifter säger "hårda och ledsamma sanningar" därför att han är "därtill driven av ett eldfullt sinne eller också för att trösta mig genom att skratta åt dem."¹⁷ Måste inte Sisyfos likaså finna en mening i att baxa upp samma sten från samma plats igen och igen? Att verkligen leva utan hopp är att ge upp allt, även omsorgen om sitt eget väl och ve, och i praktiken leva som "levande död". Det är denna gräns man passerar, tänker jag, när man går in i ett missbruk, lever som hemlös eller på andra sätt är självdestruktiv. Vad som är hönan och vad som är ägget när det gäller melankoli kan vara svårt att se. Alkohol- och drogmissbruk kan skapa melankoli, men jag tror i första hand att melankolin skapar missbruket. Det är ett sätt att försöka undkomma melankolin, men ett sätt som inte fungerar i längden och skapar andra problem. Man "lever" vidare i ett slags långt och utdraget självmord. Jag är intresserad av den gräns som passeras där man inte förmår förändra sin situation längre. När man låter sig själv falla till botten. Jag kan inte se det som något annat än den yttersta formen av melankoli, egentligen allvarlig sjukdom. De flesta har en slags överlevnadsinstinkt som aktiveras innan man hamnar i ett sådant läge, man klarar av saker man annars aldrig skulle klara, ungefär som en mor som lyfter upp en bil om hennes barn hamnat under, men denna kraft är satt ur spel vid djup melankoli. Eller så passeras denna gräns gradvis utan att man märker det. Jag vet inte. Det mest avgörande för vår existens är pengar, en förutsättning för att tillgodose sekundära behov som vatten, mat och bostad. Om man är så lyckligt lottad att man har en egen lägenhet, vad händer om man inte kan betala hyran? Bara efter någon vecka kommer en betalningspåminnelse. Efter några veckor ytterligare en, antar jag. Sedan två obetalda hyror. Sedan inkassokrav på första hyran. Sedan tre obetalda månadshyror o.s.v. Hyresvärden börjar förstå att något inte står rätt till. Hör den av sig för att höra efter? Den betalningsoförmögne hyresgästen kan gå till socialtjänsten och söka

hjälp, kanske få temporärt ekonomiskt bistånd. Men ett arbete som ger en inkomst behövs snarast och vad händer om den så kallade anställningsbarheten inte är konkurrenskraftig, kanske p.g.a. fel utbildning, fel erfarenhet, fel ålder, fel kön eller fel hudfärg och inget arbete kan erhållas? Är det förresten möjligt för vem som helst att sälja sin arbetskraft till vilket arbete som helst och samtidigt behålla sin mentala hälsa? Det verkar antas vara så. Vid vilken tidpunkt blir personen vräkt? Hur går det till, kommer en inhyrd flyttfirma och börjar bära ut möblerna på gatan? Vad ska en människa göra om hon inte kan försörja sig? Hur ska en alltför sårbar människa klara dylika påfrestningar? Vad för typ av hjälp är det en människa i sådan belägenhet egentligen behöver? Hur kan en människa leva vidare om hon helt och hållet ger upp? När förlorar en människa sin värdighet? Kan hon det?

2. OM METODEN

Undersökningen

I boken *Om dokumentärfilm* skriver Erwin Leiser om filmskaparen Chris Marker och tar bl.a. upp filmen *Le joli mai* (Chris Marker och Pierre Lhomme, 1962). Leiser beskriver arbetsprocessen:

Markers mål i *Le Joli Mai* var att sätta ihop episoder, som var oberoende av varandra, till en enhet som publiken skulle uppfatta som moralisk och ideologisk provokation. Montaget accentuerade sociala motsatser. Marker utgick från en konception men upptäckte under arbetets gång att verkligheten inte rättade sig efter hans planering.¹⁸

Leiser citerar sedan Marker när han beskriver att filmen blev en syntes av två metoder inom dokumentärfilmen:

Antingen bestämmer man i förväg hur verkligheten ska vara – och om den inte är sådan har den orätt – eller man är ödmjuk inför verkligheten, tar den som den är. Jag har utgått ifrån det jag hittade i verkligheten av tankar, ord och bilder, och satt ihop det i enlighet med de lagar jag såg och hörde. I tre etapper ägde detta rum: Fakta jag lärde känna, urvalet, och ett montage som uttrycker en viss innebörd och lyfter materialet över den tid jag vill framställa.¹⁹

De två förhållningssätt Marker här beskriver anser jag vara av avgörande betydelse för den dokumentära filmiska praktiken. Den förstnämnda metoden, eller förhållningssättet, att i förväg bestämma hur verkligheten ska se ut, innebär i praktiken att i detalj veta vad jag ska spela in och hur det ska sättas ihop innan jag gjort det. Det skulle jag vilja karakterisera som ett "utförande" och liknar den traditionella dokumentärfilmens arbetsätt. Den andra metoden innebär det motsatta, att inte på förhand veta vad jag exakt kommer att spela in och hur det ska sättas ihop. Denna metod vill jag karakterisera som undersökande. Jag har gjort filmer utifrån båda tillvägagångssätten och kommit fram till att den som innebär att utan förbehåll vara öppen inför hur verkligheten är beskaffad, är den för mig passande arbetsmetoden. Jag förutsätter i mitt följande resonemang att det finns en verklighet och att de flesta av oss är överens om vad vi menar med ordet. Verkligheten är dokumentärfilmarens arbetsmaterial och vi kan ifrågasätta hur verkligheten är representerad i en film, men det innebär att det existerar en verklighet.

Dokumentärfilmen *Den ljusnande framtid är vår* (Patrik Eriksson och Erik Hemmendorff, 2004) porträtterar två skilda gymnasieklasser som ska ta examen på två olika skolor. Den ena är kommunal och ligger i förorten Angered, den andra är en friskola och ligger i centrala

Göteborg. Skolorna valdes bl.a. utifrån deras betygsgenomsnitt, den förra låg i botten och den senare i toppen av Göteborgs gymnasieskolor. Filmen handlar om ojämlikhet. Vi ville visa skillnaderna när det gällde klassbakgrund, etniskt ursprung, framtida mål och förutsättningar mellan eleverna, som gick samma utbildning, på de olika skolorna. Vi gjorde intervjuer där de fick svara på samma frågor och vi filmade själva examensdagen, vilken skiljde sig avsevärt mellan skolorna. Filmen är mycket tydlig: de privilegierade och de underprivilegierade, segregerade trots eller på grund av ett fritt val? Filmen antyder att människans fria val inte är så fritt som valfrihetens ivrare förutsätter. Vi hade på förhand bestämt att ställa de olika grupperna mot varandra och visa på den orättvisa vi ansåg förelåg, eftersom det var vår bild av hur verkligheten såg ut. Stämde den verklighetsbilden med det vi såg när vi filmade? Ja och nej. Det fanns några undantag. Verkligheten var inte lika svart-vit. Varför då hålla fast vid det? Därför att filmens syfte inte tjänade på att visa någon gråskala. Den skulle inte blivit lika stark. Och i en "avrundning" stämde det överens med verkligheten tyckte vi. Att på förhand bestämma hur verkligheten ska vara och justera den därefter är logiskt när det gäller denna typ av agitatorisk film.

Det förhåller sig på ett annat sätt om jag har en undersökande attityd. Jag kan ha en förutfattad mening om hur verkligheten ser ut, en fördom om det jag specifikt ska filma, men jag vill undersöka om den stämmer eller om den är felaktig. Jag behöver heller inte ha någon föreställning alls utan vill se efter hur det ligger till. Då är jag med Chris Markers ord ödmjuk inför verkligheten. En sådan attityd kännetecknas av nyfikenhet, en lust till kunskap och en vilja att förmedla den. Att vägledas av nyfikenhet och filma undersökande betyder dock inte att det färdiga resultatet, d.v.s. filmen, inte kan vara agiterande och ta ställning. Undersökningen kan ju visa att verkligheten inte svarar mot en allmän uppfattning om sakernas tillstånd och därmed vara en provocerande och obehaglig kontrabild (eller för den delen en positiv och glädjande). Eller så bekräftar filmen en fördom och visar att det inte var en fördom i betydelsen vanföreställning eftersom den stämde med verkligheten. Även om en dokumentärfilm är, eller kan vara, objektiv, så är det samtidigt en utsaga. Att objektivitet överhuvudtaget är möjligt i dokumentärfilm har länge ifrågasatts och definitivt avfärdats av postmodernistisk filmteori, enligt konstfilosofen och filmteoretikern Noël Carroll, som i texten *Nonfiction Film and Postmodernist Skepticism* angriper den ståndpunkten.²⁰ Ett argumentet i äldre filmteori mot möjligheten till objektivitet är att dokumentärfilmens selektivitet alltid innebär partiskhet. Carroll hävdar att så kan men måste inte vara fallet och jämför med andra typer av undersökningar inom t.ex. sociologi, historia eller fysik, och menar att om

medvetenhet om risken för partiskhet i samband med urval finns, så är det möjligt att genom olika åtgärder undvika det. Detta är enligt Carroll ett exempel på "lokal skepticism" mot objektivitet, riktad specifikt mot dokumentärfilmen, av vilka det finns en rad andra, t.ex. att dokumentärfilmens berättarstrukturer är fiktiva och disorderande, d.v.s. att den narrativa diskursen inte finner motsvarighet i verkligheten, vilket Carroll avvisar som felaktigt och menar att kausala samband i verkligheten inte med nödvändighet måste vara "narrativt disorderande". Steget från den lokala skepticismen går slutligen till det övergripande avfärdandet av möjligheten till objektivitet inom alla områden. Argumentet är att det inte finns några generella objektiva normer för rationalitet eftersom de är (och just p.g.a. att de är det) historiskt och kontextuellt specifika. Den idén underkänner Carroll, som kallar sig epistemologiskt konservativ, och menar att en debatt där man citerar fakta, skapar argument och drar slutsatser, förutsätter att det finns objektiva normer för rationalitet.²¹ Om man påstår att det inte finns det har man heller ingen grund för påståendet, det blir en självmotsägelse, enligt Carroll. Filosofen Sören Halldén²² är inne på samma linje när han i tämligen hårda ordalag kommenterar vad han tycker är postmodernistisk filosofis logiska inkonsekvens:

Jag tycker inte det är värt nån kritik överhuvudtaget. Man har bara nonchalerat enkla tankeregler, på ett väldigt fräckt sätt. [...] Jag skulle säga att det finns en ström av verbalt strunt som inte har någon innebörd. En pretentiös uppvisning av ståtliga uttryck som egentligen inte säger någonting.²³

Både Carroll och Halldén anser alltså att den som gör anspråk på vetenskaplighet måste följa logikens krav. Vad är då vetenskapens mål? Karl Popper svarar:

*In science we search for truth. [...] All growth of knowledge consists in the improvement of existing knowledge which is changed in the hope of approaching nearer to the truth.*²⁴

Att komma så nära sanningen som möjligt är även mitt mål som filmskapare. Sanningen om verkligheten, sanningen om människan. Men är sanningen i en dokumentärfilm antingen objektiv eller subjektiv, eller är den både och, på olika nivåer, samtidigt? Krävs det inte en subjektivitet för ett konstnärligt uttryck? För mig innebär dokumentärfilm att ha ett, man kan kalla det objektivt, sanningskrav på den dokumentära bilden (vilket jag utförligare beskriver i avsnittet om bilden) och samtidigt se montaget som den subjektiva sanning, varigenom jag som filmskapare tolkar verkligheten (vilket jag utförligare beskriver i avsnittet om montaget). Det har dock givit upphov till funderingar över hur denna ekvation går ihop och det har känts som att det finns en diskrepans mellan bildens sanning och montagens sanning. När Karl Popper talar om objektiv respektive subjektiv kunskap gör han en uppdelning i tre världar:

first, the world of physical objects or of physical states; secondly, the world of states of

consciousness, or of mental states, or perhaps of behavioural dispositions to act; and thirdly, the world of *objective contents of thoughts*, especially of scientific and poetic thoughts and of works of art.²⁵

Den första världen är alltså det vi vanligtvis betraktar som den fysiska verkligheten, den andra världen består av mentala och subjektiva medvetandetillstånd och den tredje, enligt Popper objektiva världen, skulle alltså t.ex. teorier, böcker, konstverk och filmer tillhöra. Den "tredje världen" är för Popper en självständig entitet, den är mer eller mindre oberoende av den "andra världen" och ska inte ses som symboliska eller språkliga uttryck för den, d.v.s ett medel för kommunikation, för att frammana liknande mentala tillstånd hos andra. Som argument för den tredje (objektiva) världens självständighet ger Popper följande två tankeexperiment: 1. Alla våra maskiner och verktyg förstörs, samt all subjektiv kunskap, inklusive vår kunskap om maskiner och verktyg och hur de används. Men bibliotek och vår förmåga att vinna kunskap ur dem finns kvar. Efter en hel del lidande skulle trots allt vår värld börja fungera igen. 2. Samma förhållanden råder, förutom att nu var även alla bibliotek med allt dess innehåll förstörda. Då skulle vår förmåga att vinna kunskap ur dem vara meningslös, och det skulle ta några millennium för en ny civilisation att återuppstå.²⁶ Detta menar Popper visar på graden av de olika världarnas autonomi. Kunskap i Poppers objektiva mening är fullständigt oberoende av någons anspråk på vetande.

Knowledge in the objective sense is *knowledge without a knower*: it is *knowledge without a knowing subject*.²⁷

Relationen mellan de tre världarna är sådan att de två första kan påverka varandra och de två sista två kan påverka varandra. Den första och den tredje världen kan inte påverka varandra, förutom genom intervention av den andra världen, den som består av subjektiva eller personliga erfarenheter (vilka påverkas av den första och den tredje världen).²⁸ Om sedan den objektiva kunskapen är sann eller inte är en annan fråga. Popper menar att objektiv kunskap i form av vetenskapliga teorier endast är hypoteser, d.v.s. välgrundade gissningar, att absolut visshet inte existerar och att en hypotes därför måste anses för möjligt sann så länge den inte falsifieras, d.v.s. bevisas vara falsk. Den måste också i teorin vara möjlig att falsifiera.

Filmskaparen Jean Rouch, som tillsammans med producenten Edgar Morin lanserade termen "cinéma vérité" för att beskriva deras metod i samband med filmen *Chronique d'un Été* (1961), kommenterade senare metoden på följande sätt:

The one thing I want to say about *cinéma vérité* is that it would be better to call it cinema-sincerity, if you like. That is, that you ask the audience to have confidence in the

evidence, to say to the audience, "This is what I saw. I didn't fake it, this is what happened. I didn't pay anyone to fight, I didn't change anyone's behaviour. I looked at what happened with my subjective eye and this is what I believe took place."²⁹

Cinéma vérité ska inte förväxlas med den mer observerande metoden "direct cinema", förknippad med amerikanska filmskapare som t.ex. bröderna David och Albert Maysles, Charlotte Zwerin, D.A. Pennebaker, Chris Hegedus, Richard Leacock och Frederick Wiseman. Här är filmaren en observatör, en "osynlig fluga på väggen" som inte ingriper i skeendet och vill undvika att påverka den filmade. I dess mest renodlade form förekommer inte några intervjuer. Det som sker ska te sig som om det hade skett även om filmaren inte varit närvarande. I Rouchs cinéma vérité däremot kan filmskaparen själv delta, ställa frågor eller provocera fram ett skeende. En mer deltagande roll där syftet är att få syn på den dolda sanningen, d.v.s. även det som den filmade vill undanhålla eller är omedveten om.³⁰ Så i denna mån är det en sanning med modifikation när Rouch säger att han inte förändrar någons beteende. Begreppet "film-sanning" var en hyllning till den ryska filmskaparen Dziga Vertov, som i början av 1920-talet kallade sina av nyhetsreportagebilder ihopsatta filmer för "kino-pravda". Den förkastade och bortglömde Vertov upptäcktes av en ny generation avantgardistiskt orienterade filmskapare under 1960-talet. Vertovs idé om att filmen skulle synliggöra den dolda sanningen var att jämföra filmkameran med mikroskopet eller teleskopet, d.v.s. en maskin som ser det det mänskliga ögat inte kan. I citatet väjer Rouch för ordet *sanning* i cinéma vérité och föreslår det förmildrande ordet *uppriktighet*. Sanning är ett så värdeladdat och absolut ord att det därför används med försiktighet. Carl Platina påpekar i texten *Moving Pictures and the Rhetoric of Nonfiction Film: Two Approaches* att vi inte ska förväxla "sanning" med "sanningsanspråk". Enligt honom gör dokumentärfilmaren anspråk på sanningen, vilket inte betyder att det påstådda är sant:

I do not assume that nonfiction films necessarily assert or imply *truths*; they assert and imply *truth claims*. A defining characteristic of nonfiction discourse is that it make *direct* assertions about the actual world, not that it makes *true* assertions. A documentary that makes assertions about the actual world is no less a documentary if some (or all) of the assertions are false.³¹

Men om mitt mål är att mina antaganden och påståenden ska vara sanna så är uppriktigheten viktig. När Marker i det tidigare citatet säger "och satt ihop det i enlighet med de lagar jag såg och hörde" innebär det att vara trogen gentemot det som sågs och hördes genom kameran och utanför kameran. Jag måste alltså ta i beaktande att undersökningen består av hela det insamlade materialet, både det filmade och det icke-filmade, alltså min totala upplevelse av jag

erfarit. Här kan vi se analogin med Poppers tre olika världar: den fysiska verkligheten, det objektiva (det filmade) och det subjektiva (jag själv) som den förmedlande länken mellan de båda. En svårighet infinner sig om korrelationen mellan det filmade materialet och den upplevda ickefilmade verkligheten är bristfällig. De lagar Marker nämner är också de osynliga, kausala samband som jag måste analysera i efterhand, under klippningen.

I min film *Feministerna* (2006) ville jag undersöka feminismen i Sverige. Feminismen intresserade mig. Jag sympatiserade med många feminister, tyckte de gjorde intressanta analyser, och imponerades av deras kampvilja. Samtidigt fanns det frågetecken. Jag undrade vad dom egentligen menade. Vad specifikt var det som var fel och hur skulle det förändras enligt dem? Jag förstod att feminismen inte var en enhetlig rörelse utan bestod av flera olika feminismer som hade olika lösningar på samma problem. Tydligast kanske det märktes ur ett politiskt perspektiv, mellan vänster och höger. Jag ifrågasatte också mig själv. Vad hade jag, som man, för rätt att förklara vad feminismen var? Var det inte förmätet av mig att göra det? Eller var det intressant just för att jag var man? Jag intog på ett sätt en objektiv, distanserad position, men var samtidigt i hög grad subjektiv. Jag ville göra en profeministisk film, men genom att låta dem framhäva sig själva. Om de gjorde ett bättre eller sämre intryck skulle jag påverka i så liten grad som möjligt. Jag filmade feminister på gräsrotsnivå, vad de gjorde, hur det såg ut, utan att ytterligare förklara eller kommentera det (förutom grafiska texter, rubriker på de olika scenerna, som gav en ingång). Sedan bad jag några av landets mest kända och i mitt tycke främsta kvinnliga feministiska debattörer från olika områden (t.ex. Maria-Pia Boethius, Nina Bjök, Gudrun Schyman) att läsa upp en egen text om vad de tyckte var det allra viktigaste i den feministiska kampen idag, vilket jag kallade för en proklamation. De fick läsa upp den hur de ville, innantill från ett papper, utantill eller improvisera. Jag gav ingen bestämd tidsgräns (bara en rekommendation). Scenen/uppläsningen filmades i en obruten tagning och klipptes sedan inte i. På så sätt ville jag undvika möjligheten till den förvanskning som kan skapas genom klippning, framför allt vanligt med intervjuer (och detta var, märk väl, inte heller intervjuer). Jag gick så långt att jag inte ville bestämma inspelningsplats, utan låta dom själva välja vilken miljö de ville bli filmade i, eftersom rummet i så hög grad berättar om människan i det. Det sistnämnda brydde sig dock inte många om och tyckte jag skulle föreslå inspelningsplats. Det blev i första hand deras arbetsplatser. Detta var en tydlig formell idé för att göra en innehållsmässig undersökning. Jag hade ingen aning om vad de skulle säga. Jag tyckte det skulle bli intressant att höra vad de sade och förhoppningsvis förstå mer. Om det inte blev så, om det de sade var ointressant eller inte klagörande, ja, då visade under-

sökningen det. En undersöknings mål är inte ett särskilt resultat utan undersökningen i sig och hur man uppfattar samma resultat varierar beroende på ens egna preferenser. Då kan filmaren vara hur objektiv den vill, resultatet kommer ändå att uppfattas som en subjektiv inlaga. Det blev tydligt i detta fall. Filmen både gillades och ogillades av feminister respektive antifeminister.

Ett predikament med undersökningens form och metod är att jag inte vet vad som kommer att hända, vad filmen exakt kommer att innehålla och hur den slutligen kommer att se ut. Det är inte ett problem för mig som filmare. Jag väljer metoden för att den stimulerar min kreativitet, i motsats till att skapa något förutbestämt. Undersökningens kärna är att inte veta vad jag kommer att komma fram till. Uppgiften är att skapa ett material som svarar mot de frågor som undersökningen reser, både de som ställts från början och de som dyker upp under arbetets gång, och att sammanställa det materialet på det sätt som passar bäst. Den kreativa processen blir på så sätt av en annan art än att skapa utifrån en detaljerad förhandsbeskrivning, ett manus till exempel, där frågorna redan är besvarade. Även om jag har en tydlig vision om hur filmen ska bli så är det ju inte säkert att allt går enligt ritningarna. Det är filmen *Looking for Tsai* (Patrik Eriksson och Erik Hemmendorff, 2002) ett bra exempel på. Vi skulle åka till Taiwan för att där träffa filmregissören Tsai Ming-liang. Vi hade noggrant planerat vad vi skulle filma. I sista minuten får vi reda på att han inte kommer att vara i Taiwan när vi är där, utan på en filmfestival i Oslo. Vi kastar om planerna och åker på vinst och förlust dit istället. När vi väl träffar regissören motsvarar han inte våra höga förväntningar och vi kan inte filma honom som vi hoppats på. Det blev en annan film än vad som var tänkt från början, om i huvudsak oss själva, och förmodligen en bättre och intressantare film. Vi var öppna inför verkligheten och filmade det som hände oavsett den ursprungliga planen. Problemet med förhandsbeskrivningar uppstår vid finansiering. Konsulenter och redaktörer i filmbranschens stödsystem vill för sina förhandsbedömningar veta hur en färdig film kommer att se ut så exakt som möjligt. Det bör helst inte finnas något moment av osäkerhet. De vill ha garantier på att filmen kommer att bli bra, eller snarare, det dom anser är bra. Risken att det inte blir som de föreställer sig måste minimeras, helst elimineras. När det gäller dokumentärfilm, även den berättelsebaserade dokumentärfilmen, så har jag aldrig förstått hur det är möjligt att på förhand veta vad som kommer att hända, därmed vad som exakt blir inspelat och hur det till slut blir. Om jag så ska följa en person som, för att ta ett vanligt exempel, ska resa tillbaks till det land han/hon adopterades från för 20 år sedan för att träffa sina biologiska föräldrar, så vet jag ändå inte vad som kommer att hända. Jag är inte Saida.

I min film *En enastående studie i mänsklig förnedring* (2008) använder jag kameran, i detta fall en av de minsta och enklaste videokameror man kan använda, den på en mobiltelefon, för att filma vad som händer mig under en kritisk period av mitt liv. Det är en självbiografisk film, en reflektion över mig själv och min omgivning. Jag kunde inte förutsäga vad som skulle hända, vilket man ju sällan kan med livet, jag visste bara att "saker och ting" skulle hända om jag satte stenen i rullning, exakt vad var inte viktigt, processen var det viktiga. Av det filmade materialet gick det att sätta ihop en intressant film. *Hur* det skulle sättas ihop kunde jag bara veta när jag hade allt material. Jag och mina vänner använde kameran som en penna för att skriva ner (filma) anteckningar (bilder, scener) vad som hände dagligdags i form av händelser, situationer, samtal, för att sedan analysera och redigera det. Det var i praktiken ett genomförande av idén som Alexandre Astruc framlade i essän *Kamerapennan* (*Naissance d'une avant-garde: la caméra stylo*) så tidigt som 1948, som handlar om att filmregissören kan använda kameran på samma sätt, och lika personligt, som en författare använder pennen. Astruc menade att filmens väsentligaste problem är tankens gestaltning och att det gäller att finna en form som gör filmen till "ett så exakt språkinstrument att tanken kan skrivas direkt på filmremsan."³² Filmregi handlade enligt Astruc inte längre om att en regissör illustrerade eller presenterade en scen efter någon annans manus, utan om en sannskyldig skrift. Astruc menar t.o.m. att endast filmen kan åskådliggöra de intimaste idéerna och reflektionerna om världen och menar att om Descartes skrev *Om metoden* idag skulle han göra det med film eftersom den idag skulle se ut så att endast filmen kunde återge den adekvat. Dagens digitala inspelnings- och redigeringsteknik gör Astrucs tanke mer möjlig än någonsin att genomföra. Nu kan vi genom den ringa kostnaden, enkelheten och lättheten i filmarens verktyg med fog jämföra dem med författarens penna. Det innebär också ett finansiellt oberoende för filmskapandet som kan jämföras med förutsättningarna för andra konstarter. Filmen *En enastående studie* spelades in, klipptes och var i stort sett en färdig film innan den blev finansierad.

Hur kan då en projektbeskrivning av en undersökning se ut? Låt oss ta ett exempel.³³ När den engelska TV-kanalen Channel 4 på åttiotalet skulle visa en retrospektiv serie av Jean-Luc Godards filmer, undrade de om Godard och hans samarbetspartner Anne-Marie Miéville kunde producera en ny film att ingå i serien. Godard ville ha en idé och Channel 4:s mellanhand Colin MacCabe föreslog en film om Storbritannien, en slags "British Images" som kunde komplettera Godards tidigare film *British Sounds* från 1969. Således ett stort och

abstrakt ämne. Godard och Miéville skickade en projektbeskrivning på en A4 som i sin helhet såg ut på följande sätt:

Images of Britain

An ordinary outline script cannot be sustained as usual
since our method is to
see first, and to
talk after.

The main sequences may nevertheless be already named and
thought the following way:

- 1- old super eight
- 2- to day VHS
- 3- still stills
- 5- queen police tea
- 6- windows and gardens
- 7- shakes and pear
- 8- the language of the empire
- 9- james and Virginia
- 10- 1984 is behind them (or us)³⁴

Notera att punkt nr. 4 saknas (och "nevertheless" felstavat). Här kan vi tala om att vara öppen inför verkligheten. Den ger inte någon särskilt tydlig bild av vad filmen kommer att innehålla eller "berätta". Vad menas t.ex. med de närmast poetiska raderna "queen police tea"? Vad är "still stills"? Stilla stillbilder? I motsats till film, som består av stillbilder i snabb följd? Och "james and Virginia"? Är det Henry James och Virginia Woolf som avses? Beskrivningen av de olika sekvenserna ger om inte annat utrymme åt fantasin. Varför beskrivningen är så knapphändig förklaras med att metoden är "att se först och tala efteråt", en tydlig deklaration om att det är en undersökning som ska göras. Produktionen drog ut på tiden och Channel 4 fick till slut en film som inte alls handlade om Storbritannien. MacCabe insåg att ämnet inte hade intresserat Godard och Miéville i tillräckligt hög utsträckning. Det blev istället essäfilmen *Soft and Hard (Soft Talk on a Hard Subject Between Two Friends)* (1985). Istället för att reflektera över Storbritannien, reflekterade Godard och Miéville över sig själva, sitt eget arbete, film och television. Efter bilder av deras vardagsliv består filmens andra hälft av ett samtal dem emellan. Metoden, att se först och prata efteråt, var bibehållen och till och med gestaltad i filmen, men ämnet hade ändrats.

Ett sätt för stödsystemets bedömare att komma runt sina egna spådomsproblem är att delfinansiera ett projekt, det vill säga att pyttisa ut lite pengar underhand i så kallad utveckling. Det kan vara ett sätt att våga chansa på det som anses vara ett riskfyllt projekt och som sedan infriar förväntningarna. Man kan också stoppa projektet om filmen utvecklar sig i en riktning som inte faller en i smaken. När en utomstående bedömare som håller i pengarna blandar sig i det kreativa arbetet blir det problematiskt om man inte har förtroende för vederbörandes konstnärliga omdöme, men ändå är bunden vid det. Det kan också kännas som att vederbörande inte har förtroende för och respekt för filmskaparnas omdöme och arbete. Istället för en "win-win"-situation blir det lätt en "lose-lose"-situation. En slutsats som jag drar av egna erfarenheter är att det undersökande förhållningssättet inte lämpar sig särskilt väl för hur det filmfinansiella systemet fungerar. Jag ställer mig frågan om inte viljan att i detalj kunna förutse slutresultatet och försöka styra det kreativa arbetet är kontraproduktivt. I 1930-talets Sovjetunionen var det viktigt att filmerna levde upp till den politiska doktrinen. Därför var partirepresentanter involverade i filmproduktionen som manusförfattare och medregissörer. De var med från första idé till sista klippversion för att garantera filmernas ideologiska renhet. Det fungerade bevisligen ändå minst sagt otillfredsställande.³⁵

Teori och praktik

Den dokumentära metod jag här försöker beskriva har grundläggande aspekter gemensamt med den metodik den sovjetiske filmskaparen Dziga Vertov utarbetade och beskrev i sina teoretiska texter. (För en presentation av Vertov se not³⁶). Jag vill därför med utgångspunkt ur Vertovs praktiska teori här utförligare diskutera och klargöra min egen metod.

När Dziga Vertov från och med 1922 börjar publicera manifest och filmteoretiska texter³⁷ är det ett sätt att profilera sig och sin grupp "filmögon" och förklara och motivera deras sätt att göra film på. Vertov går till hårt angrepp mot den rådande filmen och argumenterar för en annan typ av film. Begreppet "dokumentärfilm" är ännu inte vedertaget, i alla fall inte i Sovjetunionen, och används heller inte av Vertov i början. Den då rådande filmen, det vi idag kallar spelfilm, kallades då "konstnärlig film" (artistic film), till skillnad från journalfilmen (newsreel) som Vertov sysslade med. Eftersom Vertov förkastade den "konstnärliga filmen" ville han inte kalla sina filmer för konst utan kallade dem för "film-objekt". Det var ett sätt att förtydliga att han var ute efter något annat, att filmerna han ville göra inte gick att definiera enligt gängse normer eller terminologi. Det var någonting nytt som inte setts förut. Vertov är

inte ute efter, uppfattar jag, att skapa dikotomin spelfilm-dokumentärfilm, även om filmobjekten har de egenskaper vi idag kallar för dokumentära. Vertov ville finna filmens unika särart och den råkade vara baserad på det dokumentära. Filmen som konst var enligt Vertov osjälvständig på grund av dess nära samband med litteraturen och teatern. Förutom den utbredda företeelsen att filmatisera böcker var manuskulturen inom filmen, det att utgå från en skriven text, ett litterärt sätt att tänka kring filmskapande. Det påverkade dramaturgin till att efterlikna teatern och gjorde att filmen psykologiserades. Användandet av skådespelare var också en teatral aspekt. En skådespelare var inte en "riktig" människa utan visade upp en konstgjord bild av verkligheten. Likaså var filmstudion med dess kulissbyggen en artificiell verklighet. Vertov ansåg att filmens sanna väsen ännu inte existerade. Anledningen var att filmen främst var en kommersiell vara och därför dömd till alla dessa "psykologiska, pseudorealistiska, pseudohistoriska dramer, detektiv- och kärlekshistorier". Publiken blev fördummad av det opium som utgjordes av bourgeoisiens filmdramer, enligt Vertov. Målet var istället att dechifrera verkligheten. Filmen var för Vertov ett analysverktyg. Det är i detta perspektiv han jämför kameran med mikroskopet och teleskopet. Filmkameran var på samma sätt ett verktyg att få syn på det som det mänskliga ögat inte kunde se. Här finner vi den undersökande utgångspunkten i Vertovs teori. Men undersökte Vertov verkligheten förutsättningslöst? Både ja och nej. Vertov säger uttryckligen att han gör en "kommunistisk avkodning" av verkligheten. Hans politiska övertygelse var en drivkraft i filmskapandet, men det betydde inte att han ansåg att den bästa av världar redan infunnit sig, att ingenting gick att förbättra. Vertov hade en klar uppfattning om hur verkligheten borde se ut, hur det perfekta kommunistiska samhället borde vara beskaffat, men kunde samtidigt inte blunda för, eller ljuga om, hur det i realiteten var. Vertovs problem med de politiska makthavarna på filmens område berodde inte enbart på att han anklagades för att vara en experimentell och elitistisk formalist.³⁸

Bilden och verkligheten

En central aspekt i Vertovs teori är att hans filmer består av fakta. Varje enskild bild/tagning är/bör vara en bit fakta. Vad menas med fakta? Det dokumentära förknippas oundvikligen med dokument, det ingår i ordet, och ett dokument förknippas vi med fakta: något som skett i verkligheten har dokumenterats. Hur kan då något vara fakta på film? Redan på sin tid blev Vertov kritiserad för påståendet. Det vittnar en text om från 1926 där han går i svaromål:

The allegation is false that a fact taken from life, when recorded by the camera loses the right to be called a fact if it's name, date, place and number are not inscribed on the film.

Every instant of life shot unstaged, every individual frame shot *just as it is* in life with a hidden camera, "caught unawares", or by some other analogous technique – represents a fact recorded on film, a *film-fact* as we call it. A dog running by on the street is a visible fact recorded on film even if we don't catch up with it to read what's on its collar.³⁹

För Vertov blir alltså bilden fakta genom att verkligheten filmas som den är. Inte bara verkliga människor istället för skådespelare, verkliga miljöer istället filmstudior, människorna skulle heller inte på något sätt agera framför kameran. Livet ska fångas som det är. Vertov förespråkar en inspelningsmetod där fotografen/regissören inte intervenerar i skeendet. Det är alltså den observerande metoden som aktualiserades i och med med 1960-talets direct cinema. I den engelska översättningen av Vertovs texter används uttrycket "life caught unawares" och "filming life unawares", vilket på svenska skulle motsvara att fånga eller filma livet ovetandes. Målet med det är att undvika att människor ändrar sitt beteende framför kameran.

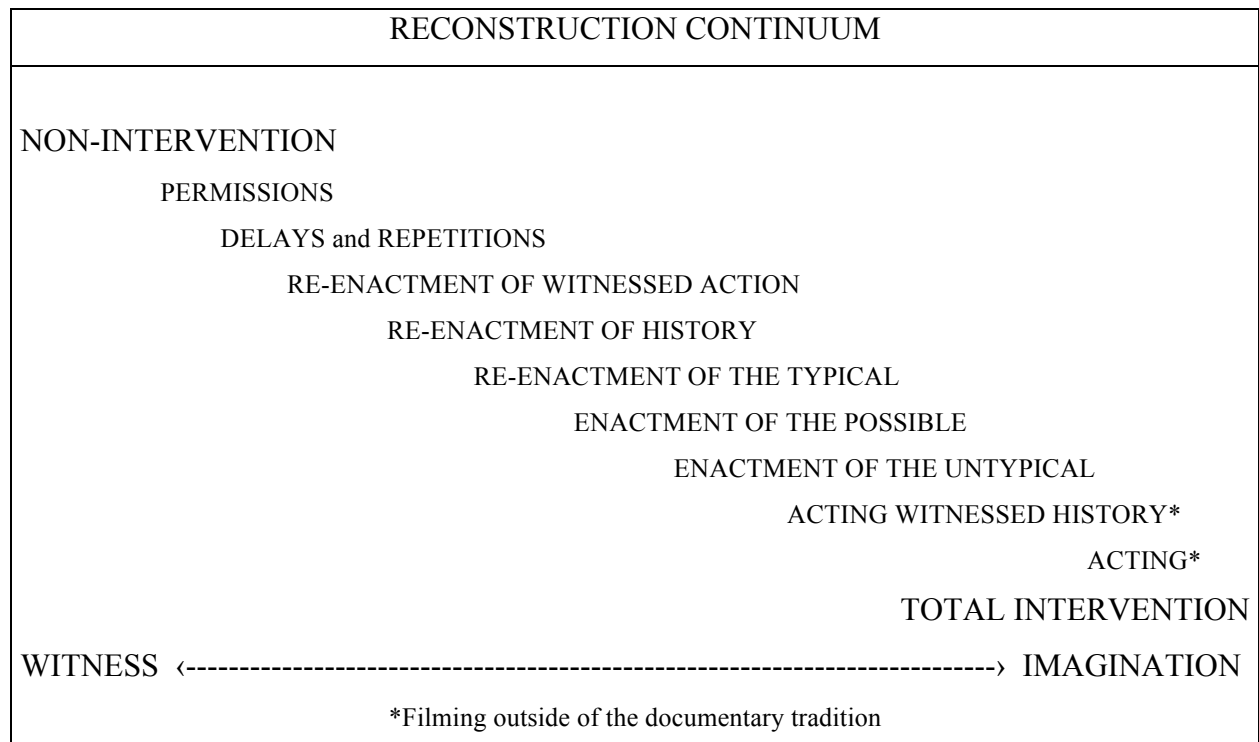
Not "filming life unawares" for the sake of "unaware", but in order to show people without masks, without makeup, to catch them through the eye of the camera in a moment when they are not acting, to read their thoughts, laid bare by the camera.⁴⁰

Det enda sättet att egentligen göra det på är att använda dold kamera och filma i smyg. Så fort en människa vet om att hon filmas kommer hon att iaktta sig själv och tänka på hur hon beter sig i förhållande till kameran. Även en synlig övervakningskamera kan ju påverka sin omgivning (för att t.ex. öka tryggheten, vilket ju är ett syfte på offentliga platser och i kollektivtrafik). Vertov uttrycker inte några moraliska betänkligheter kring metoden, men frågan är hur mycket han egentligen använde sig av den. Det viktiga var att människor skulle glömma bort kameran och inte agera på något sätt.

it's necessary to consider filming in which someone's attention must be diverted. That either occurs naturally, as at a factory, when the worker is engrossed in his labour, in his machine, or through artificial distraction. If someone has focused his attention on the camera, a second camera often helps.⁴¹

Även om kameran inte är dold så väjer inte Vertovs observerande metod för att filma människor utan deras samtycke (om man inte får det i efterhand). I *Mannen med filmkameran* (Chelovek s kinoapparatom, 1929), t.ex. i scenen med paren som ansöker om skilsmässa, ser vi en kvinna som håller upp handväskan för att dölja sitt ansikte. Hon är medveten om kameran men verkar inte givit tillstånd till att bli filmad. Bilden är ett exempel på den minsta graden av intervention som dokumentärfilmaren kan göra. Ju mer filmaren ingriper i och arrangerar verkligheten desto lägre halt av fakta återstår enligt det synsätt Vertov ger uttryck för. Brian Winston åskådliggör med ett diagram⁴² i boken *Lies, Damned Lies and Documentaries* hur dokumentärfilmaren skapar och omskapar verkligheten genom olika

grader av intervention:



Mitt förhållningssätt är att inte intervensera, eller att intervensera så lite som möjligt med det jag filmar. Jag vill alltså befinna mig någonstans i övre vänstra delen av Winstons diagram. Jag väljer en bild som är möjlig under de förutsättningar som gäller i den specifika situationen. Jag etablerar först en relation med den jag ska filma, ett samförstånd om vad och hur jag kan filma. Det handlar alltså om att få tillstånd och förtroende från den jag ska filma. Om det behövs kan jag fördröja ett visst skeende, oftast bara för att jag ska hinna ställa in kameran eller placera mig själv rätt, däremot drar jag mig för att repetera något, d.v.s. be någon att göra om något som den redan gjort. Jag tycker nämligen att redan där efterfrågar jag ett agerande, en rekonstruktion. Längre ner på skalan finns olika slag av ingrepp i verkligheten, vilka jag tycker är fjärmade från vad jag ser som det dokumentära. Detta är för mig ett moraliskt ställningstagande, men även ett sätt att filma, ett sätt att interagera med andra människor, mer i överensstämmelse med min personlighet. Vi kan se att det dokumentära har ett stort spann för vad som anses legitimt. Andra ser en hög grad av intervention som en självklarhet och ett sätt att nå önskat resultat, en önskad effekt. Ett klassiskt exempel på hur dokumentärfilmaren kan iscensätta verkligheten är Vertovs samtida kollega Robert Flaherty, som i t.ex. filmen *Nanook of the North* (1922) bland annat ser till att inuiterna fiskar med uråldriga fiskeredskap och en teknik de sedan länge övergivit. Flaherty vill skapa en

romantisk och traditionell bild av den exotiska urbefolkningen utifrån sitt eget västerländska perspektiv. Detta synsätt leder till, enligt Winston:

that the film systematically misled us about the reality of Inuit life in the early 1920s, recast Inuit family structures in inappropriate Western mode, proposed a Western exploitative relationship with the land⁴³

Med andra ord en förfalskad bild av verkligheten. Flaherty har efter egna önskemål bestämt hur verkligheten ska se ut och iscensätter den därefter. När Stefan Jarl, som arbetat i den Flahertyistiska traditionen, i filmen *Ett anständigt liv* (1979) låter huvudpersonen Kenta ringa ett samtal där han får veta att hans kamrat Stoffe har dött, och när Kenta sedan ursinnigt går ner till "plattan" med den yxa som legat demonstrativt synlig bredvid honom i scenen innan, är det uppenbart att det är iscensättningar som har Kenta som skådespelare i rollen som Kenta. Det är en tydlig gestaltning av Kentas frustration och ilska men det är inte den faktiska verkligheten. Vi kan här föra in termerna *trovärdighet* och *tillförlitlighet*.⁴⁴ Man kanske kan se de nämnda scenerna med Kenta som trovärdiga, d.v.s de skulle kunnat ske i verkligheten, men de är inte tillförlitliga, d.v.s man tror inte att de verkligen sker på riktigt.

Min film *En enastående studie i mänsklig förnedring* innehåller endast en helt och hållet återskapande iscensättning. Det är en scen som ska föreställa ett tillfälle där jag för första gången kommer i kontakt med Vanja i filmen. Det tillfället var inte filmat och under klippningen framkom det att det behövdes något liknande. Det är egentligen över gränsen för vad jag tycker är önskvärt. Man kan säga att jag föll för frestelsen att förbättra filmens narrativa plan. Även om jag som regissör inte intervenerar kan tillförlitligheten ifrågasättas och det filmade framstå som iscensatt. I min film *Det goda livet* (2010), som handlar om en turnérande scenkonstinstallation, återfinns en scen där skådespelaren ensam spelar upp ett stycke ur föreställningen på ett apart sätt som helt skiljer sig från övriga filmen. Man kan tro att jag påverkat skådespelaren till att agera på det sättet. Initiativet till scenen är dock helt skådespelarens eget, troligtvis för min och filmens skull, men det ändå inte en iscensättning i dess riktiga bemärkelse. Jag och kameran påverkar omgivningen och den filmade på ett indirekt sätt, inte genom uttalade krav. Det är en annan sak om jag samtidigt redovisar min intervention som regissör. Om en interaktion, eller ett samspel, mellan filmaren och den filmade visas öppet som en del av filmen, blottläggs den filmskapande processen, så kallad reflexivitet. Det reflexiva och det självreflexiva, d.v.s. att jag delger och analyserar mig själv, är grepp jag använt i flera filmer, därför att jag tycker det är en uppriktig och personlig form av filmskapande. Vertovs *Mannen med filmkameran* är en av de främsta reflexiva filmer som

gjorts. Filmen handlar i huvudsak om *hur filmen görs* samtidigt som vi ser den. Alla scener med fotografen i *Mannen med filmkameran* är iscensättningar, alltså nästan hela filmen, men de visar Vertovs verkliga fotograf, Mikhail Kaufman, och hur det lär ha sett ut när han filmade på riktigt. Det gör han också, samtidigt som han själv blir filmad, t.ex. i scenen med kvinnorna i bilen där Kaufman står upp i en bil bredvid och filmar och filmen växlar mellan bilder från Kaufmans kamera och kameran som filmar honom. Vi får t.o.m. följa med in i klipprummet där Elizaveta Svilova tittar på bilderna som just filmats. En scen som inte har denna reflexiva kvalitet är t.ex. scenen med kvinnan som vaknar upp i sovrummet i början av filmen. Den känns enbart som en iscensättning. *Mannen med filmkameran* är kanske inte representativ för Vertovs hela verk, men även tidigare filmer innehåller iscensättningar.⁴⁵ Det icke-iscensatta var ett mål för Vertov även om han inte alltid levde upp till det.

Historiskt sett kan behovet av konstruktion och rekonstruktion i dokumentärfilm förklaras med att tidigare teknik begränsade möjligheterna till inhämtning av fakta. Stora otympliga kameror och annan tung krävande utrustning, okänslig råfilm och den dyra inspelningstekniken med celluloidfilm, gjorde att man noggrant behövde planera vad och hur man skulle filma. Numera, med allt billigare digital teknik till allt bättre teknisk kvalitet, är den tekniska begränsningen obefintlig. Att i praktiken kunna filma var som helst, när som helst och hur mycket som helst, innebär dock ofta en stor mängd material som jag behöver tid och tålamod att hantera. Det innebär också att jag inte behöver göra någon skillnad på research och inspelning. Naturligtvis kan en viss research göras innan inspelning för att finna "objekten" för inspelningen, men det är annars ett förfaringssätt som bäddar för konstruktion och rekonstruktion. Förutom dessa praktiska och ekonomiska skäl finns ett annat vi inte ska förbise, idén och den allmänna föreställningen om den omnipotente regissören, vars status bygger på att han (traditionellt en *han* likt Gud Fader själv) har makten och förmågan att skapa världen (= filmen). Att lämna över en del av makten till slumpen i verkligheten är att inta en mer passiv roll som iakttagare. För att åskådliggöra detta påstående kan jag exemplifiera med när Sergej Eisenstein 1925 kritiserar Vertovs *Cine-Eye*-filmer och jämför dem med hans egen film *Strejken* (1924) och förebrår Vertov för passivitet, brist på kraft och kalkylerad precision:

Vertov takes from his surroundings the things that impress *him* rather than the things with which, by impressing the *audience*, he will plough its psyche. [...] Like the well-known Impressionist, *Cine-Eye*, sketchbook in hand (!), rushes after objects as they are [...] instead of (as in *The Strike*) snatching fragments from our surroundings *according*

*to a conscious and predetermined plan calculated to launch them at the audience in the appropriate combination [...] it has nothing in common with the passionless representation of the Cine-Eyes [...] It is not a "Cine-Eye" that we need but a "Cine-Fist".*⁴⁶

Men Vertov kontrar (och anspelar på en tidigare artikel av Eisenstein med titeln *The Montage of Attractions*):

Alongside the unified film-factory of grimaces (the union of every type of theatrical film work, from Sabinsky to Eisenstein) we must form a FILM-FACTORY OF FACTS [...] Once again. Not FEKS [En film- och teatergrupp, PE:s anm.], not Eisenstein's "factory of attractions", not the factory of doves and kisses [...] Simply: the FACTORY OF FACTS. Filming facts. Sorting facts. Disseminating facts. Agitating with facts. Propaganda with facts. Fists made of facts.⁴⁷

Med den emfas Vertov lägger på bilden som fakta kan man fråga sig hur tillförlitlig dokumentärfilmens fakta egentligen kan vara. Hur fungerar den t.ex. som bevis? Platinga skriver att t.ex. rättsväsendet i USA ställer mycket höga krav på en bild för att den ska godtas som bevis. T.ex. så måste den som åberopar en film eller stillbild som bevis kunna visa att den inte är manipulerad på något sätt, presentera bilden tillsammans med ett vittne, företrädesvis den som tagit bilden, som intygar att den är en korrekt representation av vad som filmats eller fotograferats, samt tillföra uppgifter om tid och plats, andra personer som närvarade vid inspelningen, typ av kamera och inspelningsmedia, bländare, slutartid, hur filmen framkallats och/eller kopierats.⁴⁸ Dokumentärfilmens "konstnärliga sanning" ställs inte inför sådana beviskrav. Vi kan inte avgöra i vilken grad filmaren har intervenerat, arrangerat och manipulerat bilderna bara genom att se filmen, särskilt inte i dagens digitala bildbearbetningstider. Spelar det då någon roll? Måhända inte. Jag kan ändå tycka att det finns ett värde i att det filmade är en så nära återgivning av verkligheten som möjligt. Även om det värdet är osynligt så är det ett värde. Om någon ljuger så blir det inte en sanning för att jag inte upptäcker att det är en lögn. Om dokumentärfilmaren handskas hur den vill med verkligheten urholkas begreppet dokumentär. Kanske borde det heller inte användas. Människan verkar dock ha ett behov av att kunna skilja på det som är "på riktigt" och det som är "på låtsas". Ta t.ex. alla spektakulära You Tube-klipp där frågan om det är fejk eller inte uppstår. Jag antar att det bottnar i att vi inte vill känna oss lurade, men också i vår vilja att inhämta kunskap och orientera oss i verkligheten. En annan aspekt, för mig den väsentliga, som hör samman med undersökningen, sätter Jacques Rancière fingret på i essän *Marker and the Fiction of Memory* när han talar om skillnaden mellan det dokumentära och det fiktiva:

We cannot think of "documentary" film as the polar opposite of "fiction" film simply because the former works with images from real daily life and archive documents about events that obviously happened, and the latter with actors who act out an invented story. The real difference between them isn't that the documentary sides with the real against the inventions of fiction, it's just that the documentary instead of treating the real as an effect to be produced, treats it as a fact to be understood.⁴⁹

Att Rancière så oproblematiskt definierar skillnaden mellan dokumentär och fiktion avslöjar att han är filosof och inte praktiserande filmare. Poängen är dock anmärkningen om "verkligheten som fakta att förstå" till skillnad från "verkligheten som en effekt att nå", vare sig vi kallar det senare för "dokumentär" eller "fiktion". Mitt intresse och mål är att undersöka verkligheten för att förstå den, genom att samla in och sammanställa fakta om den. Att nå en effekt av verklighet brukar kallas för realism eller autenticitet. Realismen försöker efterlikna verkligheten så att vi ska uppleva eller tro att det vi ser är på riktigt. Det är en så kallad *ontologisk autenticitet*. Den kan vara både illusorisk, som inom fiktionen, och faktisk, som inom dokumentärfilmen.⁵⁰ Jag tycker man dessutom kan tala om en icke-realistisk autenticitet. Den handlar om träffsäkerheten i det igenkännbara, överensstämmelsen med vår erfarenhet eller upplevelse av verkligheten på en annan nivå. Jag tycker att t.ex. Roy Anderssons senare filmer innehåller denna typ av autenticitet, som kan jämföras med karikatyrteckningens överdrivna men exakta accentuering i gestaltningen. Detta innebär att medan spelfilmen kan ha autenticitet så kan dokumentärfilmen sakna autenticitet.

Jag har här talat om den dokumentära bilden som sann eller falsk utifrån den som fakta. Den fiktiva bilden kan också vara sann eller falsk, beroende på dess korrelation till verkligheten. Jag vill avsluta resonemanget om bilden med den med Vertov samtida Ludwig Wittgenstein, som 1922, samma år som Vertov publicerade sitt första manifest, publicerade sin första (och under sin livstid enda) bok, *Tractatus logico-philosophicus*. Wittgenstein talar här om den logiska bilden, men jag tycker det stämmer väl överrens med bildens natur inom filmområdet.

- 2.21 Bilden överensstämmer med verkligheten eller icke; den är riktig eller oriktig, sann eller falsk.
- 2.22 Genom sin avbildningsform framställer bilden vad den framställer, oberoende av om den är sann eller falsk.
 - 2.221 Vad bilden framställer är dess mening.
 - 2.222 Meningens överensstämmelse eller icke-överensstämmelse med verkligheten utgör bildens sanning eller falskhet.
 - 2.223 För att inse om bilden är sann eller falsk måste vi jämföra den med

verkligheten.

2.224 Bilden ensam ger icke vid handen om den är sann eller falsk.

2.225 Det finns ingen apriori sann bild.⁵¹

Montaget och essän

Det undersökande förhållningssättet jag försökt beskriva kan appliceras på alla dokumentärfilmens subgenrer, men det är framför allt inom essäfilmen jag tycker det bäst kan komma till uttryck. Filmen som denna text handlar om, *Melankolins anatomi*, är tänkt att ha formen av en filmessä. Essän är en sorgligt negligerad uttrycksform inom filmen, den är även marginell inom litteraturen men tydligare definierad, och det verkar råda en viss förvirring inom filmområdet vad essäfilm egentligen är. Det är *inte* endast en film som använder kommenterande berättarröst till bilder. För mig är det den utmärkta formen för kombinationen konst och kunskap. Essän är i grunden en personlig undersökning, ett *försök* enligt dess franska ursprung *essai*, av ett ämne med filosofiska och estetiska implikationer, med alla till buds stående konstnärliga medel. Gunnar D Hansson skriver i essän *Columbi enkrona* om den litterära essäns undersökande potential och dess blandning av olika textformer:

Essäns självvranssakande och undersökande verksamhet visar påtagliga likheter med den konstnärliga kunskapsbildningen. Metoder, kritiska ställningstaganden och reflektioner kan finna stödjepunkter och inspiration från skilda håll. Essän befinner sig i ett gränsområde. Andra framställningsformer som brevet, artikeln, den vetenskapliga texten, avhandlingen, förordet, citatet, dagboken, den episka eller lyriska kortformen är hela tiden närvarande.⁵²

Filmessän är på samma sätt gränsöverskridande och kan blanda olika sorters filmiska uttrycksmedel. Det är detta gränsområde jag tycker är spännande och intressant. Det betyder att jag i filmessän kan använda mig av rörliga bilder, stillbilder, intervjuer, samtal, berättarröster, grafiska texter, arkivbilder, animation, fakta och fiktion m.m. Essäfilmen kan alltså vara baserad på dokumentärt material eller fiktivt, eller en blandning därav. Eric M Nilssons filmer t.ex., klassificeras som dokumentärer, och de är oftast dokumentära, men framför allt är de essäistiska. Filmerna *Anonym* (1991) och *Mannen från Podalida* (1998) har en dokumentär berättarteknik, men de består av ren fiktion. Ernst-Hugo Järegård och Stig Larsson i *Anonym* sitter och fabulerar kring en person som aldrig existerat. Mannen som har ett eget språk i *Mannen från Podalida* är Nilssons påhitt. Filmessäns huvuduppgift är inte att fånga och beskriva verkligheten som den är eller var, utan att fånga och ringa in *tanken och idén om verkligheten*. En essäfilm kan följaktligen se ut på många olika sätt. De flesta av Eric

M Nilssons filmer består till övervägande del av intervjuer, eller snarare samtal, i en labyrintisk jakt på ämnet som filmskaparen undersöker. Andra svenska exempel på essäfilm är *Atlanten* och *Fyren* (Petri/Röed/Enquist, 1995/2000), som använder den vanligt förekommande resan för essäns motiv, eller *Tag ditt liv* (Göran du Rees, 1995), en personundersökning med litterär förlaga. Jag tycker också Jonas Mekas säregna dagboksfilm, t.ex. *Walden: Diaries, Notes and Sketches* (1969), är essäistiska. De består av 16mm-stumfilmer i montage med text, ljud och musik där Mekas undersöker sitt eget liv och tillvaron runtomkring. Robert Franks personliga "hemmavideor" är också essäistiska, t.ex. *The Present* (1996) eller *San Yu* (2000). Leo Hurwitz *Dialogue with a Woman Departed* (1980) är en mer klassisk essäfilm. Agnès Vardas filmer *Efterskörd* (*Les Glaneurs et la glaneuse*, 2000) eller *Agnès stränder* (*Les plages d'Agnès*, 2008) är tydligt essäistiska och bra exempel på filmessäns frihetliga, vetgiriga och lekfulla blandning av filmiska medel. På samma sätt tycker jag Dziga Vertovs filmer är essäistiska och jag har tidigare talat om essäisterna Marker och Godard. Det som gör essäfilmen stimulerande och frigörande för kreativiteten är dess till synes obegränsade möjligheter, den energigivande känslan att inte begränsas av konventioner. Det betyder inte att essän på något sätt är en lös och inexakt form. Horace Engdahl skriver i sin avhandling *Den romantiska texten* apropå att den består av essäer, att beteckningen essä inte markerar någon ungefärlighet i arbetet med texterna och att han uppfattar essän som en sträng form.⁵³ Essäns kombination av sökandet efter kunskap och den personliga reflektionen liknar mer sättet att tänka än vad dramat eller berättelsen gör. Därför är essän för mig tankens form. Tanken om jaget och tanken om världen. En inåtvänd och utåtvänd rörelse samtidigt. Här skiljer sig inte filmessän från den litterära essän. Hansson skriver:

Essän kan på samma gång tala om jaget och om världens beskaffenhet. Ett jag som sista instans. [...] Essän är ett slags litterär förvandling av tanken under skrivandets gång. Processen är viktigare än målet, den skrivande är på spatsertur i ett ingenmansland mellan konst och vetenskap; gamla och nya gränser går tvärs igenom den skrivande.⁵⁴

Den stora utmaningen med filmessän är att bevara den filmiska förvandlingen av tanken genom filmprocessens olika steg och göra inte bara tanken till film utan filmskapandet till ett tänkande. Det är essäfilmens potential. Det är vad jag tror Astruc menade med att tanken kan skrivas direkt på filmremsan. Att filma och att klippa ser jag som ett "skrivande" och således ett tänkande. För mig är klippning att ha ett material att tänka med, där allt är öppet, alla möjligheter finns och steg för steg, genom materialet, i montaget, manifesteras tankarna.

Om jag i likhet med Vertov hävdar synsättet att klippningen är den subjektiva bearbetningen av fakta, vad händer då med denna fakta i sammanställningen, när bilden och ljudet används som byggstenar i ett stort pussel, ett pussel som förändrar en bilds innebörd och skapar nya meningar? Frågan är fel ställd. Vad händer med dessa bitar av fakta om jag inte redigerar dem, sätter dem samman till en film? Min uppgift är att använda materialet, min erfarenhet av det specifika och all min övriga kunskap för att tolka det, sätta det i ett sammanhang, ge det en betydelse. Jag lägger till min personlighet. Där i ligger konsten. Det ser jag som min uppgift som filmare. Det handlar om att, istället för att se ett problem med det glapp som jag kallade diskrepans, mellan den objektiva kvaliteten och den subjektiva, mellan verkligheten och dess representation, se det som en nödvändig dialektik. Det betyder att klippprocessen är en förhandling och ett övervägande mellan mig och verkligheten, d.v.s. mellan min vilja till personlig tolkning och min vilja till trohet gentemot verkligheten. Peter Weiss använder det dialektiska förhållningssättet i beskrivningen av sitt dokumentära teaterarbete, som Stella Bruzzi citerar i *New Documentary: A Critical Introduction*. Bruzzi menar att Weiss ser det dokumentära materialet (råmaterialet) som inkapabelt att i sig självt få fram och artikulera någon sanning, motiv eller underliggande orsaker som det innehåller och implicerar, det måste författaren ta fram ur materialet. Weiss ser inte att det dokumentäras objektiva kvalitet (vilket han alltså anser det innefatta) behöver gå förlorat för att en struktur, ett sammanhang skapas.⁵⁵ Det är därför som Vertov inte identifierade något motsatsförhållande mellan den ursprungliga faktan och bearbetningen i samband med klippningen. De enskilda "bitarna av sanning" behövde organiseras för att skapa en sanning av helheten, en analys av verkligheten, och detta, skriver Vertov, är förmodligen svårare än att filma de enskilda bitarna av sanning.⁵⁶

För Vertov är hela den filmiska processen en slags montageprocess. Vertov beskriver de olika stadierna av montage lite olika i skilda texter. I en text räknar han upp sex stycken stadier, i en annan fyra. I en text⁵⁷ från 1929, samma år som *Mannen med filmkameran*, beskriver han tre huvudstadier av montage. Det första stadiet är en inventering av all data som ligger till grund för temat (undersökningens ämne) i form av anteckningar, fotografier, tidningsartiklar, böcker, filmer, särskilda objekt m.m. Genom att välja ut och sammanställa det väsentligaste utkristalliseras temat (ämnet) än tydligare. Det andra stadiet är att samla ihop observationer gjorda av det mänskliga ögat (filmarens egna eller som i Vertovs fall även platsscouter) och sedan formulera en inspelningsplan med hänsynstagande till de omständigheter som kameran för med sig. Det tredje och slutgiltiga stadiet är själva klippningen av det filmade materialet, "organisationen av den visuella världen".

Montage means organizing film fragments (shots) into a film-object. It means "writing" something cinematic with the recorded shots. It does not mean selecting the fragments for "scenes" (the theatrical bias) or for titles (the literary bias).⁵⁸

Den huvudsakliga frågan är naturligtvis *hur* man organiserar materialet. Att som Vertov tänka i urvalstermer under hela filmprocessen tycker jag är en bra metod. Till skillnad från Vertov tar jag inte avstånd från att skapa scener eller att använda grafiska texter. Att Vertov var motståndare till det som hade koppling till teater och litteratur är förståeligt med tanke på hans tidsbundna vilja till filmisk autonomi, i övrigt använde han alla till buds stående filmiska medel, t.ex. dubbelexponeringar, slow-motion, fast-motion, animeringar, åkningar, frysta bilder m.m. Om jag arbetar essäistiskt vill jag som sagt öppna upp för alla filmiska och "icke-filmiska" möjligheter till montage. Jag går inte vidare in på Vertovs allmänna montageprincip, "intervall-teorin", eftersom jag tycker den är alltför bunden till stumfilmen. Den är inte lika relevant för situationer/scener/bilder när synkront ljud och tal blir en del av komponenterna. Man kan också se hur hans intervall-teori, som bygger på rörelsen i och mellan bilder (fast inte det som kallas "rörelseklipp"), till skillnad från stumfilmen *Mannen med filmkameran* i viss mån blir mindre verksam i ljudfilmerna *Enthusiasm: Symphony of the Donbas* (1931) och *Three Songs of Lenin* (1934). Att kalla dem för ljudfilmer är kanske egentligen mycket sagt. Det är filmer där musiken/ljudkompositionen ligger på ett ljudspår på filmkopian istället för att en orkester spelar i biografen. Filmerna innehåller endast var sin kort scen med synkront tal. Men båda filmerna är ändå i högre grad strukturerade kring scener. Att tänka i scener för att bygga en struktur är en bra utgångspunkt, fast mindre tillämplig när det gäller essäfilm än för andra typer av dokumentärfilm. I essäfilmen är mitt mål att vara friare, flyktigare, mer fragmentarisk och associativ än vad som blir fallet med en mer stadig scenkonstruktion.

Jag vill ha en idé om en övergripande struktur innan jag börjar klippa, även om den naturligtvis är provisorisk, och helst börja från början av filmen och bygga på efterhand. Jag måste först bilda mig en uppfattning om helheten i materialet, se igenom och lära känna det. Det skapar idéer. Har jag fotograferat själv har jag redan ett hum om vad jag har. Jag vet ungefär vilka situationer, händelser, dialoger, ord jag lyckats filma, och kanske har jag redan en strukturidé. Men jag vet inte hur användbar den är innan jag sett det totala materialet. Vad är skillnaden att tänka i en helhetsstruktur i samband med klippningen från att göra det från början, innan inspelning? Leo Hurwitz formulerar ett svar på den frågan i boken *Leo Hurwitz on Film and Art*:

what you're doing is taking unformed substances and finding a basis for shaping them into an integrated, and hopefully, an organic thing. See? When you're editing, it's a little simpler because you only have what you have on film. When you have it in your head, you have everything you have and all the rest of the world that is possible to come into your head. So, it's a little rougher when you start from zero.⁵⁹

Materialet sätter alltså en ram som utgör en begränsning som paradoxalt nog stimulerar till kreativitet till skillnad från när jag inte har en sådan utgångspunkt. Självvalda begränsningar kan även skapa kreativitet när det gäller inspelning, kruxet är bara att uppfinna dem. Varje film har sin unika struktur, eller med en annan benämning, komposition. Ett och samma material kan komponeras till flera olika filmer, det är inte säkert att det finns endast ett "rätt" sätt. Det beror på min vilja, vad jag vill säga med materialet, hur jag tolkar det. Hur jag gör alla val som det innebär är svårt att tala generellt om. Ett specifikt exempel som ligger närmast till hands är filmen jag klippte senast. Den handlar om ett teaterprojekt som utgår från ett regionalpolitiskt s.k. visionsdokument med titeln "Det goda livet". Texten handlar om hur det ska vara att leva och verka i Västra Götaland. I föreställningen försöker skådespelaren Jan Coster förstå och praktiskt använda den politiska texten i interaktion med publiken. Det hela äger rum i en till vardagsrum ombyggd fraktcontainer som turnerade runt till fem städer i Västra Götaland. Jag började filma under den sista veckan av repetitioner på Regionteater Väst i Uddevalla och följde sedan hela turnén. I detta fall hade jag idén att strukturera filmen kronologiskt redan innan jag gick igenom materialet. Då jag delvis såg filmen som ett uppdrag, ville jag inte att filmen skulle ha en allt för komplicerad struktur. Det kändes också som det mest naturliga, att följa arbetsprocessen från, så att säga, ax till limpa. Det som i första hand intresserade mig var hur ett teaterarbete går till eller kan se ut. Jag hade också spelat in filmen på ett observerande sätt, där jag inte på något sätt själv deltog, och hade heller inte gjort några intervjuer. Jag ville att bilderna/scenerna skulle tala för sig själva utan någon berättarröst och jag ville heller inte använda några texter i filmen (förutom för- och eftertexter). Det var alltså några begränsningar jag gjorde redan på inspelningsstadiet. Det fanns också en annan yttre begränsning, filmen skulle vara högst 20 minuter lång. Materialet var 30 timmar och jag kände en bit in i klippningen att filmen behövde vara längre, så den blev 29 minuter. Jag började med att titta igenom materialet och samtidigt välja ut bilder/scener som kändes relevanta. Bilder med hög konkretion och tydlighet, som innehöll något speciellt som fångade mitt intresse, som jag helt enkelt tyckte var bra och trodde var användbara. Här får jag syn på vad som intresserar mig allra mest, vad jag tycker är det väsentliga, innebörden i materialet. I detta fall blev det än tydligare att det var skådespelarens

arbete, hans ensamhet, hans vilja, hans försök att upprätthålla detta lite märkliga företag, som var kärnan i materialet. Vad publiken sade i den interaktion som var en stor del av föreställningen tyckte jag inte var av någon större vikt. Det kom inte åt någonting. Jag valde att koncentrera mig på skådespelaren och de förutsättningar som rådde i detta speciella teaterprojekt, vilket blev en metafor för allt konstskapande. Jag ville presentera visionsdokumentet och ge relief åt verkligheten. Jag tyckte det var viktigt att ställa frågor, inte besvara dem. När jag började klippa gjorde jag ett nytt urval, ett urval ur urvalet, och sammanfogade bilder/scener på en tidslinje. Filmens enkla struktur var uppdelad i sex delar: repetitionsperioden/färdigställandet av containern och sedan fem olika platser/städer där containern landade i kronologisk ordning. Mitt i klippningen fann jag vad som kunde fungera som slutscen och då stämde inte filmens kronologi med verklighetens kronologi, vilket dock var betydelselöst. I själva komponerandet är det många faktorer som avgör om den valda bilden är rätt eller fel. Varje bild innehåller olika typer av information som inte bara ska vara bra i sig utan passa i helheten. Klippningen är ett ständigt omvärderande, prövande, växlande och utbytande av olika bilder sammantagna i en komposition. I början av filmen var det viktigt att det framgick vad teaterprojektet handlade om, vilket jag försvårade genom att välja ett minimalistiskt språk, samtidigt tycker jag inte om att vara överdrivet didaktisk. En stilfigur jag gillar att använda är kontrasten, d.v.s. när en bild skapar en kontrasteffekt genom att den bryter radikalt mot en annan på något sätt. Ofta handlar det om att visa på det absurda, i livet, i verkligheten. När filmen var klar och jag skulle presentera den för de medverkande var jag lite orolig för att de skulle tycka att filmen, min beskrivning av verkligheten, gav en alltför dyster eller sorglig bild av vad som hade hänt. Det visade sig dock att skådespelaren, som filmen i huvudsak skildrar, var nöjd och sade spontant efter visningen att filmen beskrev just den känslan han själv hade under arbetet. Ett finare kvitto på att jag skildrat verkligheten adekvat tyckte jag inte jag kunde få. "Uppdragsgivaren" och finansiären av filmen, Västra Götalandsregionen, verkade dock inte helt nöjda, att döma av deras ointresse att visa filmen. Jag gissar att det beror på att deras vision om verkligheten inte framstår som så kompatibel med den verkliga verkligheten.

Sammanfattning

Jag ställde mig frågan hur jag kan beskriva en film innan jag gjort den, när jag inte vet hur den kommer att bli. Jag började med att beskriva ämnet för filmen, melankoli, ett begrepp och ett mentalt tillstånd som är omskrivet och undersökt sedan antiken, där man ansåg att det berodde på obalans mellan kroppsvätskor och den så kallade svarta gallan förknippades med melankoli. Jag nämner några författare som avhandlat ämnet genom historien: Aristoteles, Galenos, Avicenna, Hildegard av Bingen, Theresa av Ávila, Robert Burton, Sigmund Freud, Julia Kristeva. Den moderna psykiatriska vetenskapen, från slutet av 1800-talet och framåt, omdefinierade melankoli till depression, men begreppet melankoli lever fortfarande kvar. Melankolins kännetecken är att den drabbade upplever ett kluster av känslor: rädsla, sorgsenhet, oro, hopplöshet och självförakt. Utmärkande för melankolin är att den upplevs vara utan orsak. Freud sammankopplade melankolin med förlust, en förlust av ett älskat objekt, eller innebörden av det, fast om vilket den melankoliske är omedveten. Jag har visat några exempel på hur melankoli skildrats inom konsten, bl.a. Albrecht Dürer, Lucas Cranach d.ä., Edvard Munch och Vincent van Gogh, samt hur den kan beskrivas idag, vilket är vad jag vill undersöka med filmen *Melankolins anatomi*. Jag har hävdad att ett allt brutalare och konkurrensinriktat samhälle där tävlan mot andra går före gemenskap är en grogrund för melankoli. Jag menar att melankolins yttersta konsekvens är självmordet, vilket beror på känslan av total hopplöshet och meningslöshet, och att det inte går att leva i ett sådant tillstånd utan att det leder till självdestruktivitet.

Jag har sedan försökt att beskriva min dokumentära metod. Den går ut på att undersöka verkligheten förutsättningslöst, utan en på förhand bestämd tes eller berättelse. Det handlar om att vara öppen inför hur verkligheten är beskaffad och därmed att inte exakt veta vad som kommer att hända och vad jag slutligen ska komma fram till. Jag vill utgå från ett ämne och filma, samla in material, i relation till det för att sedan analysera och sammanställa det i och med klippningen. Jag har frågor jag vill söka svar på och det är undersökningen, försöket, som är det viktiga, inte vad resultatet blir, förutom naturligtvis en intressant film. Jag kan alltså inte så tydligt veta hur den slutliga filmen kommer att se ut. Det är en nackdel när det gäller finansiering, då filmstödsystemets representanter önskar sig garantier genom att kunna förutse slutresultatet, en detaljerad föreställning om den färdiga filmen. Mitt förhållande till bilden jämför jag med den ryske filmskaparen Dziga Vertovs idé om den dokumentära bilden som fakta. Det innebär att jag inte vill intervensera i verkligheten, att jag vill filma det som sker utan att arrangera och iscensätta. Bilden har för mig en objektiv karaktär och

klippningen, redigeringen, är det subjektiva filter varigenom jag tolkar bilden/verkligheten och framställer det jag ser som sanningen. Jag har slutligen försökt beskriva vad jag ser som den främsta filmiska formen för undersökningens metod – essän. Jag jämför essäfilmen med den litterära essän och menar att den är undersökande och utredande till sin natur, att dess uppgift är att försöka komma så långt som möjligt i tanken om ett ämne. Att essän är en hybridform som inkorporerar en rad andra former, gör dem till en egen enhet och är i sin mest fullbordade form både konst och kunskap. Essän har en tydlig subjektivitet, är reflexiv och gör inte bara tanken till film utan filmskapandet till ett tänkande. Jag har slutligen försökt beskriva det praktiska arbetet med en films struktur och komposition.

Mina tankar om en komposition för *Melankolins anatomi* rör sig kring viljan och lusten att söka mig bort från konventionella berättarstrukturer och undersöka andra montageprinciper, en annan abstraktionsnivå eller logik, med hjälp av essäns polyfona strukturella möjligheter och undersöka det poetiska, det obegripligt begripliga, det oförklarligt förklarliga, tankens konfrontation med verkligheten. Jag vill på ett djupare plan undersöka filmens och filmskapandets användbarhet som ett tänkandets redskap och uttryck. Det här examensarbetet har inneburit värdefull reflektion över mitt eget filmskapande. Det har för mig själv tydliggjort vad som intresserar mig i det filmiska arbetet, vad jag strävat mot tidigare och vad jag vill utveckla i framtiden. När jag påbörjade masterutbildningen hade jag nästan tappat tron på och lusten till dokumentärfilm. Av flera olika skäl. Tron på dokumentärfilmens värde och min egen lust till dess möjligheter har jag fått tillbaks, vilket är det allra viktigaste. Jag vill avsluta med en passage ur en dikt som alltid givit tröst när melankolins skuggor bemäktigat sig, *Canto LXXXI* av Ezra Pound, skriven då han satt i amerikanskt fångläger anklagad för landsförräderi. Här i tolkning av Lars Forssell:

*Vad du troget älskar återstår,
resten är slagg
Vad du troget älskar skall ej rövas från dig
Vad du troget älskar är ditt sanna arv
Vems värld, min värld eller de andras
eller är det ingens?
Först kom det sedda, därefter det gripbara
Elysium, om också i Helvetets salar,
Vad du troget älskar är ditt sanna arv
Vad du troget älskar skall ej rövas från dig*

Noter

- ¹ Johannisson, s. 29-30
- ² Cullberg, s. 315
- ³ Cullberg, s. 316
- ⁴ Cullberg, s. 317-318
- ⁵ Radden (red.), *The Nature of Melancholy*, s. 55-57
- ⁶ Johannisson, s. 67-68
- ⁷ Burton, s. 169
- ⁸ Burton, s. 177-381
- ⁹ Radden, *Moody Minds Distempered*, s. 76-77
- ¹⁰ Freud, "Mourning and Melancholy" ε Radden (red.) *The Nature of Melancholy*, s. 283-294
- ¹¹ Radden (red.), *The Nature of Melancholy*, s. 281-283
- ¹² Radden, *Moody Minds Distempered*, s. 147
- ¹³ Björk, s. 90
- ¹⁴ Från avdelningen *Fuga* ur diktsamlingen *Färjesång* från Ekelöfs *Samlade dikter*, s. 149
- ¹⁵ Camus, s. 9
- ¹⁶ Ur *Om olägenheten i att vara född* av E.M. Cioran, övers. Lasse Söderberg (Stockholm: Bonniers, 1986), s. 105
- ¹⁷ Ur *Valda skrifter* av Giacomo Leopardi, övers. Vilhelm Ekelund (Stockholm: Björck & Börjesson, 1925), s. 48
- ¹⁸ Leiser, s. 37
- ¹⁹ Cit. Leiser, s. 37
- ²⁰ Bordwell, David & Noël Carroll (red.): *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, s. 283-306. Carroll polemiserar mot dokumentärfilmsteoretikerna Brian Winston, Michael Renov och Bill Nichols.
- ²¹ Carroll, "Nonfiction Film and Postmodernist Skepticism" ε Bordwell & Carroll, s. 302
- ²² Sören Halldén (1923-2010), professor emeritus i teoretisk filosofi vid Lunds Universitet.
- ²³ Ur radioprogrammet "Filosofiska rummet", Sveriges Radio, P1, 12 november 2006.
- ²⁴ Popper, s. 69, 71
- ²⁵ Popper, s. 106
- ²⁶ Popper, s. 107-108
- ²⁷ Popper, s. 109

²⁸ Popper, s. 155

²⁹ Cit. Hicks, s. 133

³⁰ Barnouw, s. 254-255

³¹ Platinga, s. 321, not 9

³² Astruc, s.234

³³ MacCabe, "The Commerce of Cinema" ε Temple, Williams & Witt, s. 94, 96

³⁴ MacCabe, s. 95

³⁵ En film som Ivan Pyrevs *The Conveyer Belt of Death* (Konveier smerti, 1933) t.ex., skrevs och skrevs om under tre år och behövde dessutom spelas in fjorton (14) gånger innan den blev godkänd. Trots all kontroll klarade inte en tredjedel av alla färdiga filmer under 30-talet den slutgiltiga censuren och förbjöds att visas, enligt historikern Peter Kenez. Av förklarliga skäl sjönk den totala filmproduktionen drastiskt. 1920-talets betydligt friare kulturklimat kulminerade 1928 med 148 st. filmer. 1933 var antalet godkända filmer nere i 35 st. 1934 infördes den socialrealistiska doktrinen som alla konstnärer, författare och filmregissörer hade att rätta sig efter. Det innebar att de skulle återge en "sann, historiskt konkret representation av verkligheten i dess revolutionära utveckling" och sammanlänka den med uppgiften att "ideologiskt omvandla och utbilda arbetare i socialismens anda". Det var lättare sagt än gjort. Kenez kommenterar:

The artist was to see the germs of a communist future in the present. This requirement was based on the remarkable and incorrect assumption that Marxism was a tool that enabled a Communist not only to interpret the past and present, but also to predict the future. It was impossible to reconcile the teleological requirement with realistic presentation. The world could either be depicted as it was or as it should be according to theory, but the two are obviously not the same. (Kenez, s. 143)

Dokumentärfilmare behövde fikionalisera verkligheten för att den skulle stämma överens med Stalins drömvärld, samtidigt hade man den reella verkligheten att jobba med och vanliga människor skulle känna igen sig i "verkligheten". Socialrealismen påbjöd att filmerna riktades till den breda massan. 1920-talets formalistiska experimenterande bannlystes. Filmerna skulle tilltala och förstås av bönderna. Från och med 1934 stipulerades hur många filmer som skulle göras varje år, men produktionsbolagen lyckades bara göra 20-30% av de antalen. 1936 var planen att producera 165 filmer. Den reviderades till 111 men endast 46 blev gjorda. För Sovjets filmregissörer var det dystra tider. För biografbranschen var det muntrare. 1928-1940 tredubblades antalet biobesök och antalet biografier ökade från 7331 till 29274 (inklusive

mobila filmprojektorer på landsbygden). Det visades mycket utländsk film, censurerad och anpassad, bland annat genom kreativ översättning till ryska. Efter andra världskriget visades beslagtagna och därmed gratis film från nazityskland, som under kriget producerat mängder av opolitisk lättsam underhållning. Trots att Sovjets ekonomi återhämtade sig snabbt efter kriget var antalet inhemska filmer nere i 16 st. 1948. Filmindustriminister Ivan Bolshakov propagerade för att fler filmer skulle göras och hävdade att filmindustrin inom en snar framtid hade kapacitet för 80-100 filmer årligen. Ministerrådet var av en annan åsikt. De tyckte att Bolshakov var alltför inriktad på kvantitet istället för kvalitet. De ansåg att många filmer inte höll måttet. I juni 1948 togs beslutet att *färre men bättre* filmer skulle göras. Varje film skulle vara ett mästerverk. 1951 gjordes 9 stycken. (Källa: Kenez, *Cinema and Soviet Society: From the Revolution to the Death of Stalin*).

³⁶ Dziga Vertov studerade 1916-1917 vid Neuropsykologiska institutet i Petrograd (nuvarande Sankt Petersburg) med inriktning på perception (vilket är intressant med tanke på hans senare filmexperiment) och organiserade där ett ljudlaboratorium för experiment med ljudinspelningar. 1918 börjar han arbeta som regissör på journalfilmsavdelningen på Moskvas Filmkommitté vid Folkkommissariatet för undervisning. Här påbörjar Vertov sitt dokumentära pionjärarbete med att sammanställa journalfilmer (det som på engelska kallas för "newsreel") med titlar som *Anniversary of the Revolution*, *The Battle for Tsaritsyn*, *The Trial of Mironov*, *The History of the Civil War*. Hans första filmexperiment består av en inspelning i slow-motion när han själv hoppar från andra våningen på Filmkommitténs hus. Vertov är en revolutionär, både politiskt, han vill med sina filmer understödja den bolsjevikiska revolutionen, och konstnärligt, han ingår i den avantgardistiska och futuristiska rörelsen och är vän med författaren Vladimir Majakovskij. Mellan 1922-1925 gör han en journalfilmserie, *Kino-Pravda*, som röner uppmärksamhet och lovord från kritiker och andra filmare och avantgardister. Han börjar teoretisera kring den filmiska praktiken och uppfinner begreppet "Kino-glaz", "Filmöga", en metod och idé som förenar kamerans öga med filmskaparens öga. Han bildar en grupp med medarbetare som kallar sig för "Kinoks", "Filmögonen", vars kärntrupp består av honom själv, hans fru, klipparen Elizaveta Zvilova och hans bror, fotografen Mikhail Kaufman. De går under beteckningen "The Council of Three" ("De tres råd"). Redan 1919 skriver han sitt första manifest med den talande titeln *About the Disarmament of Theatrical Cinema* och en omarbetad version, *We: Variant of a Manifesto*, publiceras 1922 i filmtidskriften Kinofot. Vertov gör den första långfilmen 1924, tillsammans med Zvilova och Kaufman; *Kino-Eye on its First Reconnaissance. First Episode*

of the Cycle "Life Off-Guard", eller kort och gott *Kino-Eye*. Sedan följer långfilmerna *Forward, Soviet!* (Shagai, Sovet!, 1926), *A Sixth Part of the World* (Shestaia chast' mira, 1926), *The Eleventh Year* (Odinnadtstyi, 1928) och *Man With a Movie Camera* (Chelovek s kinoapparatom, 1929). *Mannen med filmkameran* är Vertovs mest kända och spektakulära film, en metafilmisk tour de force och virtuos symfoni som uttrycker Vertovs teorier i praktiken. Filmen gör Vertov känd utomlands. Den markerar också början till slutet på det för rysk film revolutionerande 1920-talet, dess guldålder, och för stumfilmsepoken. Vertov ville att *Man with a Movie Camera* skulle vara hans första ljudfilm men den tekniska nivån i Sovjets filmindustri tillät inte det. 1931 gör han däremot sin första ljudfilm, *Enthusiasm: Symphony of the Donbas* (Entuziasm: Simfoniia Donbassa), där han utvecklar sin montage teknik till att också inbegripa ljudet på ett experimentellt sätt. I början av 1930-talet dras de politiska tumskrubarna åt och de mest framstående regissörerna från 1920-talet, Lev Kulesjov, Sergej Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Aleksandr Dovsjenko samt Vertov får alla sin konstnärliga frihet inskränkt och får svårt att överhuvudtaget kunna arbeta. Vertovs film *Three Songs of Lenin* (Tri pesni o Lenine, 1934) visas aldrig i sin originalversion och med ändringar visas den mycket begränsat trots att filmen är framgångsrik utomlands. Stalin är missnöjd med sin perifera roll i filmen och den klipps om 1938 (ej av Vertov) för att visa mer av Stalin. Vertov försöker anpassa sig till de nya omständigheterna, men det går bara till en viss gräns. Han kan inte överge sitt eget uttryck, sitt eget sätt att göra dokumentärfilm. Vertovs filmskapande är inte önskvärt och han blir betraktad som en besvärlig person. Förslag efter förslag refuseras eller används i annan form och regisseras av andra. De få filmer han trots allt får göra slaktas av censuren. De sista tio åren, 1944-1954, får han tillbringa där han började, i journalfilmsproduktionen, som rådgivare utan kreativ funktion. I dagboken ger han uttryck för sin frustration och börjar till slut tala om sig själv i tredje person. 1945 skriver han:

You can fan yourself with a horse's tail. But isn't it better to use a horse as a horse? It's a question of efficiency factor. It's a question of the full fledged, rather than the auxiliary use of Vertov in cinema. Right now only the little toe of his left foot is being used, the "appearance" of use is created. Does no one understand this?

[...] We don't preserve the models of documentary cinema we've created. We wait to receive a letter from some research institute in Uruguay requesting the films of Dziga Vertov for preservation. [...] Do not judge by the bare results. A particular defeat can be more valuable than a cheap success. [...] Resist easy profit. Let those who sow reap the fruits of their labors. Encourage the art of the bold gardeners, not that of the fruit

pickers. (Vertov, *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, s. 267-8)

Vertov blir 58 år gammal. Han får postumt erkännande både i Sovjetunionen och internationellt som en av filmhistoriens främsta innovatörer och utvecklare av dokumentärfilmen. (Källor: Hicks, *Dziga Vertov: Defining Documentary Film* & Petric, *Constructivism in Film: The Man with the Movie Camera: A Cinematic Analysis* & Vertov, *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*).

³⁷ Jag refererar här till Vertov, *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, Michelson (red.), O'Brien (övers.) (University of California Press, 1984), den engelska översättningen av Vertovs teoretiska texter, filmförslag och dagboksanteckningar som gavs ut i bokform av Ikusstvo Press, Moskva, 1960 i urval av den sovjetiske dokumentärfilmshistorikern Sergei Drobashenko.

³⁸ Hicks, s. 106-107

³⁹ Vertov, s. 57

⁴⁰ Vertov, s. 41

⁴¹ Vertov, s. 100

⁴² Winston, s. 106

⁴³ Winston, s. 154

⁴⁴ Dessa termer har jag hämtat från Göran du Rees som talar om det dokumentäras trovärdighet respektive tillförlitlighet i filmen *Skotten vid Vasaplatsen* (2010), en analys av åklagarens bevisfilm i målet mot den av polisen nedskjutna demonstranten Hannes Westberg vid EU-kravallerna i Göteborg 2001.

⁴⁵ Hicks, s. 26-30

⁴⁶ Eisenstein, s. 62-64

⁴⁷ Vertov, s. 59

⁴⁸ Platinga, s. 317

⁴⁹ Rancière, s. 158

⁵⁰ Petric, "Dziga Vertov as Theorist" ε *Cinema Journal*, vol.8, nr.1 (1978), s. 43, not 11. Petric hävdar att termen "ontologisk autenticitet" var filmskaparen Esther (Esfir) Shub först med att definiera i Sovjetunionen. Shub gjorde s.k. "kompilationsfilmer" eller "arkivfilmer", dokumentärer som enbart bygger på autentiskt journalfilmsmaterial. Shub influerade både Vertov och Eisenstein.

⁵¹ Wittgenstein, s. 45-46. *Tractatus logico-philosophicus* publicerades först 1921 i tidskriften *Annalen der Naturphilosophie* och i självständig bokform inklusive engelsk översättning

1922.

⁵² Hansson, s. 9

⁵³ Engdahl, s. 8

⁵⁴ Hansson, s. 5

⁵⁵ Bruzzi, s. 9

⁵⁶ Vertov, s. 120

⁵⁷ "From Kino-Eye to Radio-Eye" ur Vertov, *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, s. 88-90

⁵⁸ Vertov, s. 88

⁵⁹ Hurwitz, s. 14

Referenslitteratur

- Aristoteles: "Problems Connected with Thought, Intelligence, and Wisdom" ε Radden (red.), *The Nature of Melancholy*
- Astruc, Alexandre: "Kamerapennan" ε Werner
- Björk, Nina: *Fria själar: Ideologi och verklighet hos Locke, Mill och Benedictsson* (Wahström & Widstrand, 2008)
- Barnouw, Erik: *Documentary: A History of the Non-Fiction Film* (Oxford & New York: Oxford University Press, 1983)
- Bordwell, David & Noël Carroll (red.): *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* (Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1996)
- Bruzzi, Stella: *New Documentary: A Critical Introduction* (London & New York: Routledge, 2000)
- Camus, Albert: *Myten om Sisyfos* (Albert Bonniers Förlag, 2004)
- Carroll, Noël: "Nonfiction Film and Postmodernist Skepticism" ε Bordwell & Carroll
- Cullberg, Johan: *Dynamisk psykiatri*, 4:e rev. utg. (Natur & Kultur, 1996)
- Douhaire, Samuel & Annick Rivoire: "Marker Direct: A Rare Interview with One of Cinema's Most Secretive Filmmakers" ε *Film Comment*, vol. 39, nr. 3 (2003)
- Eisenstein, S.M: *Selected Works: Volume 1: Writings 1922-34*, ed. & trans. Richard Taylor (London: BFI Publishing, 1988)
- Ekelöf, Gunnar: *Samlade dikter* (Albert Bonniers Förlag, 2007)
- Engdahl, Horace: *Den romantiska texten* (Stockholm: Bonniers, 1986)
- Freud, Sigmund: "Mourning and Melancholy" ε Radden (red.), *The Nature of Melancholy*
- Hansson, Gunnar D: "Columbi enkrona" ε http://litterargestaltning.gu.se/docs/handledardocs/gdh_essayer.pdf, 11 april 2010
- Hicks, Jeremy: *Dziga Vertov: Defining Documentary Film* (London & New York: I.B Tauris & Co, 2007)
- Hurwitz, Leo (red. Ingela Romare): *Leo Hurwitz on Film and Art* (Malmö: Myt & Bild, 1992)
- Johannisson, Karin: *Melankoliska rum: Om ångest, leda och sårbarhet i förfluten tid och nutid* (Albert Bonniers Förlag, 2009)
- Kenez, Peter: *Cinema and Soviet Society: From the Revolution to the Death of Stalin* (London & New York: I.B. Tauris & Co, 2008)
- Leiser, Erwin: *Om dokumentärfilm* (PAN/Norstedts, 1967)

-
- MacCabe, Colin: "The Commerce of Cinema" ε Temple, Williams & Witt
- Petric, Vlada: *Constructivism in Film: The Man with the Movie Camera: A Cinematic Analysis* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987)
- "Dziga Vertov as Theorist" ε *Cinema Journal*, vol.8, nr.1 (1978)
- Platinga, Carl: "Moving Pictures and the Rhetoric of Nonfiction Film: Two Approaches" ε Bordwell & Carroll
- Popper, Karl R: *Objective Knowledge: An Evolutionary Approach* (Oxford: Oxford University Press, 1979)
- Radden, Jennifer: *Moody Minds Distempered: Essays on Melancholy and Depression* (New York: Oxford University Press, 2009)
- (red.): *The Nature of Melancholy: From Aristotle to Kristeva* (New York: Oxford University Press, 2000)
- Rancière, Jacques: *Film Fables*, övers. Emiliano Battista (Oxford & New York: Berg Publishers, 2006)
- Temple, Michael & James S Williams & Michael Witt (red.): *For Ever Godard* (London: Black Dog Publishing, 2004)
- Vertov, Dziga: *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, Anette Michelson (red.), Kevin O'Brien (övers.) (Berkeley: University of California Press, 1984)
- Werner, Gösta (red.): *Filmstilar* (Stockholm: PAN/Norstedts, 1977)
- Winston, Brian: *Lies, Damn Lies and Documentaries* (London: BFI Publishing, 2000)
- Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus*, övers. Anders Wedberg (Stockholm: Thales, 1997)