

TOVE KRABO

# UTBYTBARA?

EN METOD FÖR ESTETISKA, ETISKA  
OCH SOCIALA STÄLLNINGSTAGANDEN VID  
FIKTIONALISERINGSPROCESSER INOM FILM

Google

Translate

From: Swedish



To: French

Translate

Swedish English Spanish

denna text är inte en text



French English Spanish

ce texte est un texte



**New!** Click the words above to edit and view alternate translations. [Dismiss](#)



TOVE KRABO

*Utbytbara?*



Tove Krabo

# **UTBYTBARA?**

EN METOD FÖR ESTETISKA, ETISKA  
OCH SOCIALA STÄLLNINGSTAGANDEN VID  
FIKTIONALISERINGSPROCESSER INOM FILM

EXAMENSARBETE

KONSTNÄRLIGT MASTERPROGRAM

I FILMISK GESTALTNING – REGI OCH PRODUKTION

FILMHÖGSKOLAN 2012

GÖTEBORGS UNIVERSITET



GÖTEBORGS UNIVERSITET

FILMHÖGSKOLAN

Tove Krabo  
*Utbytbara? En metod för estetiska, etiska  
och sociala ställningstaganden vid  
fiktionaliseringsprocesser inom film*

© TOVE KRABO & FILMHÖGSKOLAN,

GÖTEBORGS UNIVERSITET 2012

SÄTTNING: RICHARD LINDMARK

TRYCK: HÖGSKOLAN FÖR FOTOGRAFI,  
GÖTEBORGS UNIVERSITET, GÖTEBORG 2012

ISBN: 978-91-87255-03-8

[WWW.FILM.GU.SE](http://WWW.FILM.GU.SE)

# Innehåll

7	INLEDNING
11	1. RESURSER
21	1.1 DAGLÖNAREN OCH IDENTITETSSKAPANDE ...
25	1.2 NÄR BÖRJAR ARBETET?
27	1.3 BREVBÄRAREN
43	2. POSITIONER
45	2.1 FRANKRIKE
59	2.2 AUSTRALIEN
66	2.3 JORDANIEN
75	2.4 SVERIGE
87	2.5 ICKE-AUSCHWITZ
95	3. FÖRSKJUTNINGAR
96	3.1 ATT BLI FIKTIONALISERAD
101	3.2 FIKTIONALISERINGSPROCESSEN
110	3.3 ATT FIKTIONALISERA ANDRA
116	3.4 KÖNUMREN
119	3.5 CHATROOM 04
137	3.6 CHILE
163	3.7 DEN TREDJE MENINGEN
171	NOTER





## INLEDNING

UTBYTBARA är ett samlingsnamn för frågeställningar jag haft i huvudet under senare år. Såväl privat som i arbetet, såväl personligt som samhälleligt, har jag återkommit till frågan om utbytbarhet. Själv har jag många gånger om bytt land, sammanhang, livspartner, arbete, och en berättelse vars frö såtts i ett sammanhang har sedan behövt modifieras – bytas ut – mot bakgrund av min egen flytt från ett land till ett annat. Ett filmmanus kan ha skrivits på franska, senare skiftat till engelska, för att till sist behandlas på svenska. En situation kan ha väckt mitt intresse och noterats i Jordanien för att senare dyka upp i ett helt nytt sammanhang någon annanstans. Jag menar att det kommit att tvinga mig att tackla en ständig översättningsprocess, och att den går utöver lingvistik. Det är som om att översättningen inte bara inskränker sig till ett talat språk; översättningen finns i allt som har med skapande att göra. Bara inom ett enda sammanhang, inom ramen för en enda specifik plats, uppstår frågan om vad som ska bytas ut

under arbetets gång. Desto större anledning att jag försöker sortera tankarna kring saken, jag som sett allt omkring mig bytas ut, för att fånga vissa kärnor, för att stämma av: Finns det saker som absolut inte kan bytas ut? Finns det val i denna utbytbart som är felaktiga? Frågorna skulle aldrig ens ha uppstått om det inte var för att man skapar utifrån ett sammanhang. Om sammanhanget ständigt byts, vad händer då med det man skapat? Tappar det i värde, missförstås det, geniförklaras det, ignoreras det? Hur har jag försökt skapa med dessa multipla sammanhang? Utan beställare? Har det blivit bra? Finns det sammanhang utanför den geografi vi är vana vid? Hur upplever en svensk publik de filmer mina jordanska elever gjorde? Varje dag har jag liksom tre andra världar att förhålla mig till någonstans i bakhuvudet. De följer mig. Mina förflyttningar (mellan Frankrike, Australien, Jordanien, Sverige) under de senaste femton åren har frambringat ett slags konditionalt tänkande, som jag nu är i färd med att bearbeta. Konditionalis = om jag vore...

Om det här hade gjorts i... så hade...

Hade den här texten varit fransk, vore det till exempel i sin ordning att börja med att säga allt vad den här texten inte är. Om det ens är en text...

Som invandrad finns ofta förväntningar om att representera en grupp, nämligen den vars nationalitet man delar. Ohjälpligt har den geografiska förflyttningen haft konsekvenser för hur jag agerat. Hur detta påverkat mitt sätt att göra film ska jag berätta om. Hur detta lagt grunden för olika sorters tematik som jag säkerligen alltid kommer att återkomma till. Hur detta lagt en grundton till mitt berättande och mitt sätt att se världen. Hur idén om nationell film och nationell konst i stort är på väg att upplösas, samtidigt som den inte gör det. I

avsnittet "Positioner" berättar jag om hur jag verkat utan en fast social och nationell kontext.

Ur ett större perspektiv har frågan om utbytbarenheten kommit att sätta en slags ton för hela vårt samhälle idag. Jag försöker fånga upp utbytbarenheten lite här och var: den utbytbara arbetaren som hoppar mellan olika korttidsanställningar, väl medveten om hur lätt hon är utbyttbar. Utbyttbar som en spelpjäs i en kapitalistisk, marknadsstyrd ekonomi, sådan har människan blivit. I avsnittet *Resurser* berättar jag mer om detta. Hur kan en filmskapare dra nytta av denna situation? Hur kan de utbytbara – vikarien utan fast anställning, gästarbetaren, den papperslöse – ta fasta på ting som kommer filmskapandet till godo?

I filmens värld är vi inte helt vana vid att se regissörens val som ett byte, men det är just precis vad ett val är: att byta X mot Y. En regissör kan säga sig vara inspirerad av verkliga händelser, men väljer att byta ut vissa delar, och då undrar jag: Vilken metod för estetiska, etiska och sociala ställningstaganden vid dessa fikcionaliseringsprocesser kan jag använda mig av? Vilka har hittills lyfts fram, och vilka har hamnat i skymundan?

Jag hade vid tidpunkten några avslutade arbeten och några påbörjade arbeten.

Mina påbörjade arbeten befann sig under olika skeden i arbetets gång:

*Chatroom 04*, *Visningen*, *The Signifier* och *Utbytbara*. De tre första var ämnade att filmas, den sistnämnda övervägdes att bli en bok. Gemensamt för dessa fyra projekt – man blir allergisk inför termen, men jag hittar inget bättre ord – var att de på ett eller annat sett hade rötter i det självupplevda. Därtill

hade jag under tiden på Filmhögskolan övervägt att utveckla en historia vars ursprung låg i en trist händelse några år bakåt i tiden; jag hade tio år tidigare blivit misshandlad av en tågvärd och fann nu att polisrapporten var en potentiell utgångspunkt för en kortfilm. Vid tidpunkten för början på min masterutbildning var jag nyss hemflyttad från Jordanien, och på det stora hela hade jag tillbringat sexton år utomlands på olika platser. Under masteråren fick jag hem alla mina flyttlådor med gamla anteckningar, bilder, fotografier, teckningar, filmkassetter. Det är inte för inte som jag därför just nu återfann spår av gamla saker (polisrapporten om rapporterad misshandel av tågvärd, dagboksanteckningar från Libanon...). Det är inte en slump att denna text blir mycket spretig, att denna uppsats vill dra åt olika håll: det speglar helt tillståndet för någon som håller på att samla ihop sig efter att ha känt sig som en katt, inne på sitt femte eller sjätte liv. Istället för en samlad text blir det texter. Att tvinga ihop dem till en enda text vore ett sannolikt första misstag.

## 1. RESURSER

1. Jag ansöker till masterprogrammet. Egentligen har jag bara ett problem som är verklighetsförankrat. Det är att jag är fattig. Problemet med fattigdom är att det inte är intressant för någon. Det är mitt enda problem.
2. Jag försöker hitta på teoretiska problemställningar. Vad är filmisk gestaltning? Hur ser fikionaliseringsprocessen ut? Hur arbeta utan manus? Jag skriver lite grann om det.
3. Jag säger i klassen: Mitt problem är att jag saknar resurser. Annars vet jag hur jag vill göra. Jag vet hur jag vill utvecklas, var jag ställer kameran, hur jag får fram bra skådespeleri, hur jag skriver manus. Men jag vet inte hur jag ska överleva. Jag får inte gehör för min grundläggande fråga, det är som att den är alltför främmande, som att den trots sin uppenbara närvaro inte existerar. Det finns jobb, bara man vill tillräckligt mycket. Det finns pengar, bara man är

försigkommen. Jag måste dra slutsatsen att det inte är ett problem att bli sjuk av oro inför det faktum att jag periodvis inte ens har råd att äta mig tillräckligt mätt. Jag måste mörka det faktum att jag letar tomburkar på Frölunda Torgs parkering för att få ihop till mjölk och bröd. När jag blir bjuden på mat, slukar jag den, slickar tallriken med bordsbrödet, sveper in bröds-kalkar i servetter och tar hem i min väska och gör skorpor av. Jag betar mig som en ekorre. Men sånt verkar helt obegripligt, jag förstår mycket väl att det inte går att sätta sig in i situationen. Jag förstår mycket väl att jag kommit in i ett sammanhang där mitt problem verkar absurt och nästan frånstötande. Därför så ...

4. ... skriver jag vidare om abstrakta problemställningar. Och får då höra att de är för konstruerade, för överkliga, för teoretiska, att jag försvarar för mig själv, krånglar till saker, att det bara är att sätta igång, gör en film om dagen, sluta ställa till med problem för sig själv, att jag levererar metatexter.
5. OKEJ DÅ; jag retirerar med mina abstrakta texter. Som jag sagt tidigare: Jag ser bara ett verkligt, konkret problem. Det är att jag är fattig. Fattig = medellös, resurslös, ensamstående, utanför systemet, ingen rik medelklassfamilj att falla tillbaka på, inga sommarstugor att bebo för att slippa betala hyra om det krisar en tid, inga pengar till mitt växande barns kläder, inga pengar till mina ruttna tänder, inga pengar att åka till Stockholm för att träffa producent, inga pengar att äta bra mat för, och jag får inga jobb i Sverige, jag får avslag på alla enkla jobb och alla svåra, de handikappade vill inte ha mig som personlig assistent, skolorna vill inte ha mig som lärare, restaurangerna vill inte ha mig som diskare,

affärerna vill inte ha mig som säljare, produktionsbolagen vill inte ha mig som klippare eller filmare; jag har arbetat mycket och intensivt i hela mitt liv, men aldrig i Sverige och det är ett stort problem, jag är en outsider, jag har inget nätverk, inga känningar, inga kontakter, inga ingångar, ingen mat på bordet, jag styr inte över mitt liv i Sverige, jag kan inte ta ett enda steg i en enda riktning; jag tjänade 14 000 kronor året 2010–2011. Fjortontusen kronor. Varje månad behöver jag dock tiotusen kronor för att min son och jag ska kunna överleva. Det betyder att vi överlevde en och en halv månad under 2010–2011, därefter dog vi, enligt mina beräkningar. Vi svalt, vi gick under, vi kunde inte (vi ville inte, vi var inte försigkomna nog). Det går inte att skriva en masteruppsats som död. Och det var heller aldrig en intressant problemställning. Den bör sopas under mattan, inte låtsas om att den finns, att det finns fattiga i Sverige bör inte bli del av frågor kring film, och att det finns samma behov för de fattiga i Sverige att uttrycka sig och bli del av kulturlivet, som de finns för andra, bör aldrig diskuteras. Däremot vill man gärna filma fattiga, gestalta fattiga, fiktionalisera dem, man vill gärna försköna deras situation, romantisera kring dem.

Jag bör inte prata om det. Landet Sverige, som jag inte bott i på sexton år, förbryllar mig; det ordnas kampanjer som "prata-omdet" och de handlar om sexuella övergrepp, det pratas om att främja kvinnor, unga, invandrare, minoritetsgrupper, homosexuella, transsexuella, att dessa bör kvoterats in i kulturlivet, det ordnas filmfestivaler för samtliga nämnda grupper, arrangeras intresseorganisationer som om det vore ett land där alla har samma rättigheter, men man glömmet en sak,

man har valt att förbise en sak, och det har hänt medan jag var borta, kanske innan, ordet klassamhälle försvann ur vår vokabulär, samtidigt som vi fick begreppet Fas 3. Vi har ett nytt klassamhälle, det är konkret och tydligt, men det är inte arbetarna som är längst därnere, arbetarnas löner har stadigt ökat, snickarna lever gott, industriarbetarna lever bättre nu än på 70-talet; den nya underklassen beskrivs inte, den verkar inte ha greppats, fångats upp, den har tigits ihjäl, den är inget problem, ingen verklighet. Den nya underklassen växer däremot, och i den finns samtliga kategorier (kvinnor, män, unga, gamla, svenskar, invandrare, hetero och homosexuella), men den fungerar inte som attraktiv kulturmarkör, att tillhöra den har inget värde, att tillhöra den anses vara ens eget fel, ett val man gjort, en missberäkning från ens egen sida. Den nya underklassen finns inte representerad inom kulturlivet, den finns inte på universiteten, inte inom forskningen, den finns inte synlig någonstans, annat än som skräckbärande exempel på hur illa det går om man inte är tillräckligt driftig. Den ger ingen tillhörighet, ingen grupp känsla, ingen triumf, ingen stolthet. Till skillnad från andra epitet och klassificeringar som samhället skisserat för att motarbeta utsatthet eller diskriminering finns det ingen filmfond som vänder sig till underklassen, som där det finns Wift, Doris, Ladybug eller riktat stöd i form av utvecklingspengar för kvinnor; man antar att kvinnor möter värre motstånd än underklassen, man uppmuntrar kvinnor – inget mig emot, det ena bör inte utesluta det andra – men det belyser att genusforskning och jämställdhetsfrågor fångats upp som viktiga, medan klassfrågor tigits ihjäl, och att det med politisk vilja och varseblivning bör kunna ändras. Det görs emellertid undersökningar om kön, klass och etnicitet inom konstnärliga utbildningar. Slutsatser kan dras utifrån



dem. Jag läser en rapport som visar att 60 % av de studerande är kvinnor, 22 % har utländsk bakgrund, men bara 4 % har arbetarklassbakgrund (det är termen som används). Med en sådan undersökning är det obegripligt att man fortfarande driver främst genusfrågor, som om kvinnor inte kommer fram inom utbildningsväsendet, och att klassbegreppet parallellt tycks ha försvunnit. Eller, man kan se det som ett positivt resultat som kommer sig av att genusfrågor faktiskt kommit i fokus, medan klassfrågor aldrig tas upp. Den lilla delen arbetarklasselever inom konstnärliga utbildningar – fri konst, film, drama, musik – visar på att klassfrågor borde lyftas, och att man bör göra djupare undersökningar om villkoren för dessa fyra procent. Det här är ingen undersökning på det sättet, men det är en rapport som manar till vidare undersökningar och vidare eftertanke. Det är en replik, ett besvärslägg, som har till syfte att medvetandegöra just klasstillhörigheten i en tid då klyftorna ökar dramatiskt, i en tid då underklassen, den nya, utförsäkrade fjärdedelen som cementeras i botten av samhället, lider av att hamnat utanför på alla sätt och vis.

Jag stämmer av med min egen erfarenhet från de fyra universitet jag varit student på och på den femte institution som jag var lärare på. (ESBAM, Marseille, Konstakademien i Stockholm, ENSBA i Paris, Filmhögskolan i Göteborg, SAE i Amman.) Jag minns Paris konstakademi: underklassen satte överhuvudtaget inte sin fot på skolan. Konstvärlden var inte för dem, utan för de rika – kvinnor och män med bemedlade familjer, rika kontaktnät som man fötts in i, sammanhang som kom med modersmjölken. Om jag tänker på Marseilles konsthögskola minns jag hur de som var underklass slogs ut. Hur det fanns några i ettan och tvåan, men hur de snart slutade, och hur avgångsklasserna till sist bara bestod av elever ur bemed-

lade familjer. Jag tänker på mina franska vänner från konstskolorna där. Solange som var min bästa vän, Solange från La Rose, ett sjaskigt förortskomplex i Marseille: hennes pappas arbetslöshet, hennes mammas deltid som kassörska på *Casino*, hennes syster som blev gravid som sextonåring, en hel familj som skulle gå runt på den där deltidslönen från *Casino*. Hur det inte gick. Hur Solange möttes av oförståelse på Marseilles Konsthögskola. En kompakt och skräckinjagande oförståelse. Skillnaden var så stor jämfört med de som inte levde som hon, att man snart tillskrev Solange egenskaper hon egentligen inte hade: hon var krånglig, lite lustig, men hade inte viljan – jag ville skrika: Fel! Hon har inte pengarna, tryggheten! Solange slutade efter två år. Började jobba på kringflackande marknader, sålde billig make-up som vräktes ut på små kartongbitar. Vi åkte till norska fiskfabriker på somrarna. Men det var ändå inte nog för att känna sig välkommen. Skammen var så stor. Jag kom undan med att jag hade studiemedel från CSN, jag fortsatte på skolan. Men det var konstgjord andning. Sånt har jag inte längre. Jag ångrar att det fanns. Det sköt bara upp insikten. Underklassen har inget att göra i kulturlivet. Oförståelsen är lika stor inför dess hinder i Marseille som i Perth som i Amman som i Göteborg.

Jag tänker på Pascal i Marseille. Hans pappa körde taxi av och till, hans mamma var förskolelärare. De var skilda, pappan lämnade, plikttroget, årlig rapport kring jul: ett kort och femhundra francs. Hans föräldrar hade ändå jobb. Pascal gick på konsthögskolan. Han var liksom Solange ett undantag. Vid närmare granskning var det av skolans cirka 200 elever kanske bara tio som kom från liknande förhållanden. Resten hade tillgångar i en eller annan form. De kunde se olika ut. Jag kan ge några exempel på hur jag noterade att tillgångar på ett eller

annat sätt spelade in. Men först Pascal. Han tillskrevs också egenskaper, som egentligen bara kom sig av att han inte kunde lägga pengar på att köpa arbetsmaterial. Om han hade råd att köpa en filmrulle kunde han ändå aldrig framkalla den efteråt för där saknades pengar. Han jonglerade märkliga extrajobb och snart drevs han undan; men Pascal, vad förvirrad han verkade, vad ojämn hans skolgång var. Det fanns inget som balanserade. Han slutade efter tre år.

Myriam var en tunnisiska vars pappa var stjärnjournalist på den stora morgontidningen. Han hade bekostat en trerummare i centrala Marseille där Myriam bodde utan att betala hyra: om hon behövde extra pengar hyrde hon ut ett rum och kunde därmed ägna sig åt studierna utan att ta extra jobb.

Pierre. Han var en mycket god vän under flera år. Hans mamma var domare, hans farfar hade varit utrikesminister, pappan hade etnologiska och spirituella intressen och avlade täta besök i Burma, där han startade en skola. Med utrikesministern i familjen var tillståndet på ett eller annat sätt tryggt ur ekonomisk synpunkt. Under hårdare tider – enligt familjens mått mätt – kunde en lägenhet säljas; man hade investerat under goda tider. Han bodde i en stor villa i det välbeställda området Vauban, inom familjen fanns det lägenheter i Paris. Pierre hatade Konsthögskolan, men till skillnad från flickvännen Solange, fortsatte han och fick sitt diplom, knappt godkänd. Och Pierre och Solange är inte längre ett par. Han är numera galleriassistent, och har samtidigt öppnat en ekologisk restaurang; hon har ströjobb varthelst hon hittar; Casino, säsongsjobb på fiskfabriker eller som bärplockare, interimjobb utan anställningstrygghet.

Christelle. Den tunna unga kvinnan från Avignon, som kom från en enklare familj utan vare sig ägor eller pengar, för att hyra

in sig hos en gammal dam i Marseille under tiden på Konsthögskolan. Christelle var manisk i sin arbetstakt. Hon tog sig an utbildningen på största allvar. Vi studerade Kant och Lacan i hennes nio kvadratmeters rum, vi ritade tills fem på morgonen, vi var pliktrogna. Christelle var en A-student, som skrev 20/20 på konsthistorieproven, 20/20 på filosofin, psykoanalysen inom konst, filmteorin, och dessutom gjorde hon intressanta egna landvinningar som elev till professor Charvolen, en av grundarna till rörelsen Support Surface. Hon gjorde arkitektoniska ritningar av staden, tillplattade, förvridna, matematiska uträkningar som bildade monumentala fresker, och hon producerade monstruösa massor. Hon framhölls alltid som exemplarisk. Hon teg om sina hemförhållanden. Hon ville inte låtsas om dem, inte kokettera. Hon svalt nästan. Hon kunde inte betala rummet. Hon hade inte pengar till bussbiljetten till skolan som låg långt utanför stan. Vi började lifta; andra hade bil. Hon tog sig igenom utbildningen med en möda som inte går att begripa för den oinitierade. Hennes offer var enorma. Hon var klart begåvad, kanske den mest begåvade. Men det fanns ingen förståelse, inga förutsättningar. När hon sedan skulle producera till en stor utställning antogs det att hon skulle kunna bekosta materialet själv; hon var en häändig typ, och hade börjat göra marionettdockor till en marionetteater i Avignon. Detta ansågs vara "artisanal" (hantverkarmässigt, inte konstnärligt): man såg ner på henne. Där en person som kunnat andas periodvis fick återhämta sig, gick Christelle dagen efter masterdiplomet till att plocka majs på fälten i östra Frankrike. Konstgalleristen tyckte att hon sjönk lågt som jobbade med sådant, hon valdes bort. Sedan stod inga erbjudanden kvar om att tas upp inom konstlivet. Hon hade fått en irriterande lucka i sitt konst-CV. Marionetter och majs kom i vägen, och hon ansågs märklig. I själva verket

handlade det bara om att hon kom från en enklare familj. Hon hade inte resurser att vänta. Hon behövde pengar genast. Efter några månader inom majsplöckningsindustrin möttes vi igen; beklagligt nog verkade hon utsliten redan vid 24 års ålder. Hon hade kämpat med att klara sig igenom utbildningen så mycket, att hon kollapsade strax efter hon fått diplommet med högsta beröm. Stressen hon upplevt i att inte ha ekonomiska förutsättningar och verka inom ett konstnärligt yrke, hade blivit så påfrestande att hon blev sjuk. Jag tyckte det var så sorgligt med både Christelle och Solange, och jag svor på att inte ge upp. De stöttade mig, och sa att jag var starkare än de var. Jag skulle klara det. Men det är några år sedan nu. Inget har egentligen förändrats. Jag har kommit med i sammanhang därför att jag är kvinna (upp till cirka 30 år fanns det även riktade stöd till unga), medan jag aldrig kommit med i sammanhang för att uppväga eller kompensera mina ekonomiska förutsättningar.

Jag skulle kunna presentera en fullständig lista på samtliga elevers bakgrund, och hur de kom att antingen klara sig eller inte, då skulle det framstå som ganska klart: klasstillhörighet: ägor, tillgångar inom familjen, eller brist på tillgångar, är den enskilt mest avgörande faktorn och vattendelaren hur det går i yrkeslivet. Att briljera som student inom en konstnärlig utbildning, få högsta beröm vid examinationen, spelar överhuvudtaget ingen roll utanför skolvärlden. Det är mina iakttagelser så långt.

Om den som saknar resurser måste verka utanför sitt yrke mest hela tiden uppstår frågan hur denna utanför-värld kan tas upp i arbetet som filmare.

Att laga tre rotfyllningar kostar, enligt kostnadsförslag från Folk tandvården, 10 000 per tand. Om man inte hade råd fanns

ett alternativ. Att dra ut dem mot en kostnad på 700 kronor per tand. Jag kom till en punkt då tre av mina tänder antingen skulle dras ut, eller så fick jag ta studieuppehåll och söka socialbidrag. I samma veva undrar folk omkring mig om hur det går med "filmen".

Jag kan omöjligt svara att det går åt helvete.

Här vore det bra om jag hade gjort en film om tandvården. Man tipsar mig: gör en film om det. Men redan nästa dag hade det varit lika bra om jag hade gjort en film om nästa situation. Jag måste värja mig. Vilken arbetstakt har jag, och vad klarar jag? Istället för att tro att allt är möjligt försöker jag se om det går att göra något över huvud taget.

## 1.1 RESURSER: DAGLÖNAREN OCH IDENTITETSSKAPANDE TILL FÖLJD AV DAGLÖNERI

I en sändning av Rapport (SVT, november 2011), några dagar innan det egyptiska valet, beger sig en korrespondent till Kairo för att ta temperaturen på stämningen. Han möter en av de tusentals daglönare som går till en viss plats varje morgon, för att antingen få beskedet att han behövs just den dagen, eller att han tvärtom inte alls behövs. Oftast handlar det om byggjobb. På morgonen samlas de, den fysiska arbetskraften, en stor massa av män. De väntar på besked. Det kanske inte blir jobb idag, men kanske, några timmar, en ljusning. Längre än så sträcker sig inte arbetstryggheten i Egypten. Dag för dag släpar sig tillvaron fram.

Revolutionen i Egypten ville specifikt ändra på arbetsvillkoren. Spillt blod och död inte bara på grund av korrruptionen, utan också för arbetsvillkoren. Den röstande daglönaren vill lägga sin röst specifikt på det parti som ämnar ändra hans levnadsvillkor, det parti som vill ge honom större trygghet i sina anställningsvillkor. Om detta skrivs det mycket i november 2011.

Samtidigt, i en del av världen som utmålats som en demokratisk förebild, en del av världen dit inga egyptiska utlands-korrespondenter skickas för att intervjua daglönare – uppriska eller uppgivna, skriver jag som en av tusentals andra, in mig på olika bemanningsföretags rekryteringssidor.

Mycket snabbt blir det klart för mig, att villkoren liknar den egyptiska daglönarens.

Jag får snart ett jobb genom bemanningsföretaget. Men det är inte så att jag får veta när eller hur jag kommer att jobba. Daglönarens lott är nämligen att stå till förfogande dygnet runt, utan att ges garantier för när jobb kan tilldelas. I kontraktet står

det mer precist om hur jag måste stå till förfogande, och att jag förväntas vara tillgänglig varje morgon mellan 7 och 9:30.

Då kommer arbetsgivaren antingen ringa mig, eller så inte; poängen är att jag enligt kontraktet måste stå upp. Troligtvis kan det röra sig om tre dagar i veckan i några månader framöver. Kanske kommer min lilla familj klara sig på mitt daglöneri, men kanske inte.

Min första dag på det jobb som jag rings in till är illusoriskt tillfredsställande. Jag går bland andra som har fast anställning, gör samma saker som mina kollegor, utför samma jobb. Femton eller tjugo procent av min lön, uppgifterna varierar, går till min mellanhand – bemanningsföretaget, jag måste skriva under på att jag har en huvudsaklig syssla vid sidan om detta jobb, eftersom man vill slippa allt socialt ansvar för mig. Jag kommer aldrig kunna gå till en bank och fråga om till exempel bostadslån med mitt daglöneri. Jag kommer aldrig kunna planera hur jag vill leva. Jag får veta att vi kallas för reservstyrkorna, vi som rings in i sista minuten. Det heter att man slimmat organisationerna på en massa institutioner och företag och föredrar att hålla sig med en något förtunnad arbetsstyrka, för att lägga ut rekryteringen av flexibla reserver på entreprenad "vid behov". Vad man har gjort är alltså inte alls annorlunda än i Egypten: man har samlat tusentals arbetslösa i en grupp som saknar sociala rättigheter och trygga anställningar, och man ber dem infinna sig på en viss plats varje morgon, för att se om de är behövliga eller inte. Om de inte är behövliga, ligger ansvaret någon annanstans: de saknar a-kassa. Vid sjukdom utgår ingen ersättning.

I kontraktet med bemanningsföretaget belyses sekretessen och vikten av att aldrig skriva saker som kan orsaka problem kring anställningen, om kunderna eller bemanningsföretaget.



Min första impuls är att filma hela förloppet, en impuls som om jag följt den, kunnat leda mig in på en brottslig bana. Det är inte lika lätt i Sverige 2011 som det var för Günther Wallraff i Tyskland på åttiotalet, då han klädde ut sig till turkisk gästarbetare i lösmustasch och färgade linser för att sedan beskriva och analysera situationen i text. (Våra personnummer och register gör uttrycket att wallraffa fullständigt omöjligt.) Vi är idag slavar under vår skenheliga transparens. Vårt manövreringsutrymme i den mån vi vill vara anarkistister, eller kritiker för den delen, är inte bara sårat i grunden, utan utplånat. En wallraff görs därför bara en gång, och med straffpåföljder som jag bara anar.

Icke desto mindre, när jag summerar mina senaste levnadsår, har jag tagit till mig av Günther Wallraff, och i en medveten tystnad arbetat mig igenom ett visst antal situationer där jag gått in i en roll, samtidigt som jag studerat den med olika grader av distans.

Jag menar att jag hittills aldrig spruckit i fasaden, vilket betyder att min hemliga plan varit vattentät. Jag har suttit mig igenom arbetsintervjuer som krävt både stor inlevelse- och simuleringsförmåga. Jag har därefter, på heder och samvete, på ett övertygande professionellt vis följt arbetsbeskrivningen gällande de arbeten som jag tagit utanför filmen eller konsten.

Jag har, som i ett parallellt universum, fått betalning för mina tjänster som:

- Horoskopskrivare (Sverige)
- Dödgrävare (En sommar i Tyresö)
- Brevbärare (Göteborg)
- Världinna (Paris)

- Telefonförsäljare (Paris, Göteborg)
- Kvalitetsintervjuare (Paris)
- Kallskänka (Paris)
- Dansare (Paris)
- Hemtjänstarbetare (två dagar i Göteborg)
- Översättare (franska till svenska) av medicinska journaler (Paris)
- Bröllopsvideograf (Perth)
- Trädgårdsarbetare (Perth)
- Funktionär i australiensiska folk- och bostadsräkningen (Perth)
- Fiskrensare (Egersund, Norge)
- Kassabiträde (Paris)

Vart och ett av dessa arbeten krävde ett CV där all bakgrund som konstnär/filmare var tvungen att utplånas. Helst krävs år av tidigare erfarenhet i ett liknande arbete. Alltså uppstår en fiktonalisering av det egna jaget. Inte som en ren lögn, men som ett parallellt liv. Detta liv blir senare besvärligt att dras med. Man kanske skulle kunna tro att det nesligaste är att denna lista dyker upp inom ramen för en konstnärlig uppsats, men tvärtom är det värsta som skulle hända att man inom ovanstående branscher fick reda på att jag har ett parallellt liv inom konst och film. Jag skulle anses som en spion.

## 1.2 RESURSER: NÄR BÖRJAR ARBETET?

Som konstnär och filmare uppstår för många – men inte för alla, som jag beskrev i tidigare avsnitt – en situation där det som kallas brödjobb, jobb utanför yrkesrollen, måste tas.

Låt oss granska denna mening från föregående sidor:

*Jag har därefter, på heder och samvete, på ett övertygande professionellt vis följt arbetsbeskrivningen gällande de arbeten som jag tagit utanför filmen eller konsten.*

En mening som naturligtvis väcker en rad frågor, och som vi ofta under masteråren diskuterat både inom gruppen och enskilt.

För när börjar egentligen arbetet som konstnär/filmare? Är det när jag tar upp kameran? Eller är det långt innan?

Att säga att det är i samma ögonblick som jag tar upp kameran är att säga att varje gång en kamera tas upp görs en film, vilket är diskutabelt. Det är att säga att de miljarder videoklipp som läggs upp på Youtube är miljarder ögonblick av medvetna filmaker, gjorda av miljarder filmare. Så är det enligt min mening naturligtvis inte. Att ta upp en kamera och filma sin familjs bröllop, sin bebis första steg, en jordbävning, ett diskotek, sin egen rumpa vänd mot webbkameran, ett militärplan som en prick på himlen, sin katt som jamar, är endast i en strikt teknisk mening att göra en film, men det skiljer sig från att arbeta med film. Att dessa bilder kan få miljonpublik och därmed fylla kraven på kvalitet från våra svenska yrkesbedömare av kvalitet är anmärkningsvärt.

Thomas Eskilsson statuerade att ”om en film når 600 000 åskådare är det ett mått av kvalitet”. Det skulle betyda att dessa klipp har nått kvalitetskraven med råge:

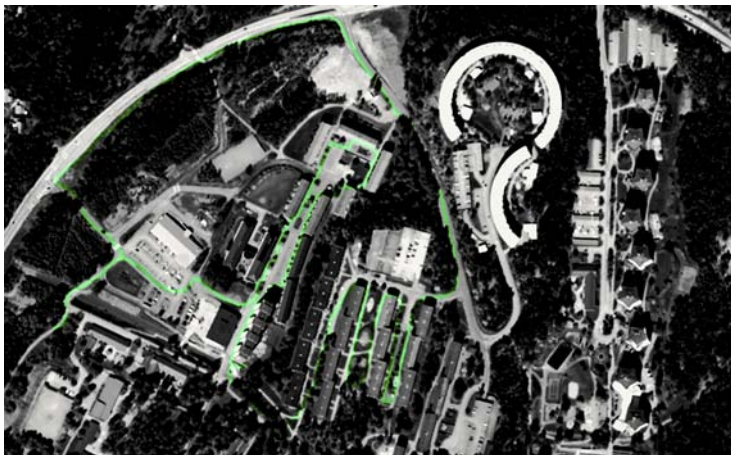
[www.youtube.com/watch?v=RP4abiHdQpc](http://www.youtube.com/watch?v=RP4abiHdQpc)

[www.youtube.com/watch?v=XCcB-gEsCbc](http://www.youtube.com/watch?v=XCcB-gEsCbc)

[www.youtube.com/watch?v=Yywmk\\_uEc-k](http://www.youtube.com/watch?v=Yywmk_uEc-k)

[www.youtube.com/watch?v=o2oC8lbpEhI&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=o2oC8lbpEhI&feature=related)

### 1.3 RESURSER: BREVBÄRAREN



Tur:

*Bergs Livs* på Gärdsås Torg, *Ny Style* på Gärdsås Torg, Galileis Gata 1-2, Galileis Gata 4-5, Ålderdomshemmet på Galileis Gata 32, Keplers Gata 3-21, Keplers Gata 16-18, Keplers Gata 20-32, Keplers Gata 36-56, *Galaxen*.

Vinden är måttlig till frisk. Väglaget är opålitligt, halkvarning utfärdad. Temperaturen är omkring noll. Händerna domnar i kylan. Galileis Gata 1: postboxen trasig, låset hänger sig. Samtal med man som väntar post. Femton brev finner inte sina adressater, åker tillbaka för att sedan returneras till avsändarna. (Personer har inte sina namn korrekt på boxarna.)

Kom ihåg, ja nästan en utfärdad varning: TA MED NYCKELN till mopeden varje gång du går in i en uppgång på Galileis Gata, annars gagnar sig förbipasserande ungdomar av den (den kan rentav försvinna och aldrig mer komma till rätta). INTE GLÖMMA nyckeln i låset.

I slutet av Galileis Gata leder en asfalterad smal väg upp mot Keplers Gata. Enligt Hugo finns det en möjlighet att pressa sig igenom den trånga passagen mellan bommen och stenblocken utan att ha sönder varken mopeden eller bommen. Enligt Max är det en chans på tio att bommen är öppen – han har gjort observationer sedan länge i området – och då är saken förstås enkel.

Detta var inte denna gång på tio. Risken att haverera mopeden vid förbipressandet bedömer jag vara stor. Bommen är – det var väntat, låst upp till Keplers Gata; stor omväg tillbaka ned till Gärdssås Torg, ut på huvudvägen och upp för Astronomgatan fram till slutmålet. Detta är enligt Albin den enda vägen, för han vågar sig inte på risker – genvägar – av den typ som Hugo och Max förespråkar. Tidsförlusten är tio minuter, nej tolv, jag åkte för långt på huvudvägen och måste vända i en rondell, sedan stå med blinkers för att korsa vägbanan i en vänstersväng.

Keplers Gata: ingen logisk gångordning. Där är stenbumlingar överallt på de asfalterade gångbanorna för att hindra mopeder, alltså är jag hindrad och blir stående som en idiot. Buntan i mopedlådan är ställd på ett sätt som indikerar början vid Keplers Gata 56. Inget nummer jag ser. Jag ser nummer 3 en bit bort, och tittar man noggrant på huskroppen närmast går det att läsa 20-32 på en skylt i hörnet av en tegelröd husfasad.

Beslut: att äventyra gångordningen. Men bommen dit in är stängd, och nu måste jag överväga ett risktagande. Resultat: mopeden fastnar mellan grinden och en stenbumling. Parke- ring, demonstrativt, precis vid grinden.

Klockan är 14:32, det skymmer.

Där är en liten ensam pojke, kanske sju år, klädd i polisklä- der, som säger att han vill inspektera mitt fordon. Jag är distra.

Jag inspekterar alla fordon, fortsätter han.

Jag kommer ihåg direktiven och tar ut nyckeln, snor runt mopeden, drar ut bunten ur flaket, sänker flaket, för sent, poj- ken har hoppat upp på flaket och tagit en av arbetshandskarna.

Vad är det här?

Den behöver jag.

Varför behöver du den?

Nu måste jag stänga, jag jobbar. Hoppa ner!

Jag låser in all post, inklusive hjälm och handskar och läm- nar pojken. Tar ut all post för längan 20-32 och bär med mig en bunt, uppskattningsvis åtta-tio kilo. Tung nog att ge vän- sterarmen rejält med värk bara efter några minuter, men inte värre än att bära en tvååring på armen. På avstånd ser jag hur pojken har klivit upp på pallen och står vid styret och pillar. Jag har avverkat två lådor av tre, rimligtvis är jag i tid. Men Keplers Gata är emot mig. Att mopeden inte kunde följa med in på området är en försening av mått jag inte förutsåg.

Efter övervägning: gena över lerigt gräs med bunten på ena armen och samtidigt pillar av gummisnoddarna. Försöket går ut på att under stark framryckning sortera posten på armen enligt uppgångar; postbunten är dåligt ställd och det var inte jag som ställde den i morse. (Här borde det rimligtvis varit gummiband kring varje uppgångsnummer, inte bak-och fram- vända kuvert vid portuppgångsbyte.) Nu förloras tid på att

vända rätt i den blå skymningen, över det leriga gräset. Det är svårt att vända post medan man går i mörker. En del gummi-band halkar av och lämnas därhän, mitt i gräsleran.

Keplers Gata nummer 51: unken, flagnad uppgång utan fönster eller ventilation. Desorienterande förnimmelse: höger eller vänster? Lysrören trasiga, höger: återvändsgränd, vänster-källarvåning-stopp-tillbaka vänster-upp. Nu värker armen; dunkar ner resten av bunten i golvet bakom ett hörn, fattar inte varför första brevet i högen är adresserat till Klimtvägen 89 i UMEÅ med den handskrivna notisen "ny?"

Avsändare är arbetsförmedlingen, brevet ska till en Ali. Hittar två andra som heter Ali, men vet inte vilken av dem som det skulle kunna vara, efternamnen överensstämmer inte helt och hållet.

Kan vara en som är ny (från Umeå till exempel), men som inte satt ut sitt namn på dörren. Skygga personer, inte pigga på att skylta med sin närvaro, och vad kommer hända nu om Arbetsförmedlingen får brevet i retur?

Hittar efternamnet Ali, faktiskt i runda slängar tjugo gångers indikationer på en existens under namnen Ali. Brevet hamnar underst i högen. Sen är det brevet till Stankic, ett inkassobrev, ja i uppgångarna bredvid finns Stankic, Durovic, Mihalovic, Kostic, Stankovic, alla nedklottrade med småstila skrifter, snett och slarvigt tejpade i lager på de olika dörrarna. Där bor en Dracula, även Dracula är skrivet på byggnadstejp. Men ingen Stankic på just det nummer dit inkasso adresserat sitt brev. Brevet hamnar under Ali. Nästa: M. Mitrovic, men ingen indikation om vilken våning han skulle kunna befinna sig på. Hittar honom inte. Konstaterar att bunten jag har ej överensstämmer med dagsläget. Folk bor inte här, eller en annan grupp, några andra, som inte får brev. På dörrarna läser



jag: Gebre Selasse Haile, Abdi-afsanjani, Abdolla, Mohammed Abdolla, Abdullah. Kan inte chansa i ett sånt läge. Namnen flyter ihop, liknar varandra allt för mycket. Olsson, Ohlson, Olson, Olausson, L. Olsson, P. Olsson, familjen Olsson, fast Mohammed Abdolla, Abdolla Ali Mohammed, Muhammed Abdi Abdollah, Mohamad Ali Abdi Abdollah, Abdi-Muhammad, Ali-Abdi-Muhammed. Trappuppgången ser ut som en sliten fångcell, inskriptioner på väggar med vässade föremål.

Jag lägger M. Mitrovic under Ali och Stankic, och sen Muhammed Ali under dem. Jag hittar två brevinkast vars namnskyltar överensstämmer med breven de ämnats delas ut i. Resterande försändelser får senare en lapp med etiketten *adressaten okänd* på sig.

Kanske ni tycker att en Stankic i porten bredvid är likt nog, men då har ni inte fattat att det finns tio olika Stankic i samma kvarter, och de tillhör inte samma familj; i själva verket talar de inte sinsemellan. Man måste vara mycket noggrann.

\*\*\*

8/12

Plats: Gärdståstorget, Galileis Gata, Keplers Gata.

I. Johansson, BV-1, på nummer 33, öppnar dörren medan jag är på våning 1, jag hör sägas:

Jag fick ingen reklam, det ska jag ha!

Faktum är att reklambladen tog slut redan för tre portar sedan. Meningsutbyte.

Tydligen hade I. Johansson undanhållits även måndagens reklamblad och idag torsdag var anspänningen stor, med väntan precis innanför dörren för att verifiera.

Efter utdelning i uppgången i fråga ber jag få återkomma efter en tur till mopeden. I botten av de blå buntlådorna skrapar jag ihop rester av ett större utskick, snyggat till kvarlevorna och går tillbaka till I. Johansson på trettiotrea. Koden är nittonhundraåttiofyra.

Hennes dörr är mahognybrun, utan rispor, brevlådan är intakt, namnet presenterat i form av benvita versaler på blå sammetsbakgrund. N:et i Johansson har halkat ner, alltså det sista.

Kvinnan nöjer sig med bladen trots att de inte utgör en komplett bunt, ty hon är endast intresserad av information om rabatter på Ica och Lidl ”eftersom jag alltid utnyttjar dem”.

Då jag ska till att vända har ytterligare en person (kvinna i sextioårsåldern av medellängd) anslutit sig och hindrar nu min passage. Hon bär en täckjacka som går ner över låren och som har en fuskpälskrage i minkimitation, men redan minuter senare kan jag inte åkalla minnet av dess färg; trappuppgången är dåligt upplyst. I. Johansson är mindre än både den okända kvinnan och mig. I. Johansson har en kort och stubbig frisyra, ansiktet går i rödlila.

Namn: Ferreira. En plansch på ett lejon i rastafarikeps ackompanjerar Ferreira; en plansch som tejpats upp på ytterdörren. Ser ut att vara ett hastjobb. Man får ändå tro att Ferreira valt lejonet som sitt ansikte utåt. Brevet till mannen bakom dörren med lejonet i rastafarikeps: Västra Götalandsregionen, ComHem, Arbetsförmedlingen. Ur brevlådan strömmar musik. Även en frän doft. Helt olik den i trappuppgången där jag mötte I. Johansson.

Under Ferreira: Abdul Rahim, en lägenhet med uppseendeväckande många udda par skor utanför. Där är en beige toffel,

en brun lågsko, en blå toffel, men också kompletta par: tre par mindre utslitna gymnastiskor och ett par klarröda plastskor av märket Crockers.

9/12

Plats: Galileis Gata 5.

Gyltene Ademo har fått sexton brev idag från inkassobolag av olika sorter: avsändarna finns på Gotland (Klarna skickar fyra C5-kuvert) och i Holland (Provea skickar sex identiska kuvert av smalare typ), och så avsändarna i Stockholm (Intrum Justitia, Inkasso, Kronofogden, samtliga C5-typen). Där är också ett brev från Din El, förmodligen elräkningen. Men jag hittade ingen Gyltene Ademo på adressen i fråga. Kan han ha petat bort sitt namn från boxen, uppgiven efter en rad tråkiga brev, eller har han rentav flytt fältet och gått under jorden med hela sin person? Efterforskningar visar att han inte beställt eftersändning och antingen flyttat till ny okänd adress eller helt sonika bor kvar men inkognito. Några av breven har Gyltene Ademo under c/o Axhiti, eller Tehpa Axhiti. Någon sådan finner jag inte heller.

Alla sexton brev till Gyltene Ademo returneras till avsändarna med etiketten: Adressaten okänd.

\*\*\*

Mina turer på Galileis Gata och på Keplers Gata gör mig orolig på nätterna. Jag drömmer en natt om gigantiska kackerlackor, en meter i storlek.

\*\*\*

Google sökning: Keplers Gata.

Träff 1:<sup>1</sup>

”Omgivningarna är lummiga och gröna. Luften är hög och ren, med doft av barrskog. Många naturslingor gör den underbara naturen lättillgänglig. Det finns gott om fritidsaktiviteter och ett aktivt föreningsliv. Ett nybyggt torg, Gärdsås Torg, och mataffären Lidl finns för dina dagliga inköp.”

Träff 2:<sup>2</sup>

”Hyresgästföreningen i Göteborg har tröttnat på företagen Nonius AB och JP Fastigheter som står bakom den misskötta hyresfastigheten på Keplers gata. Nu kommer hyresgästföreningen begära att fastigheten på Keplers gata samt ytterligare en fastighet på Nebulosagatan tvångsförvaltas. /.../ Fastighetsägaren Nonius AB och förvaltaren JP fastigheter har trots uppmaningar inte åtgärdat de problem som finns. Nu har de också skulder för el och fjärrvärme som varit obetalda i flera månader. Skulderna uppgår till 800 000 kronor och det finns risk att elen och värmen stängs av. Flera har reagerat, stadsbyggnadskontoret har utdömt vite på 200 000 kronor för att inte brandfarliga trappuppgångar har åtgärdats och miljöförvaltningen hotar med ytterligare vite för att det läcker in regnvatten i en lägenhet på Keplers gata. /.../ När man går förbi fastigheten syns flera entrédörrar som är uppbrutna. Rutor är krossade i såväl entrédörrar som några lägenhetsfönster. Ett par sladdar i en trappuppgång vittnar om att det en gång funnits porttelefon och på husväggen hänger halva stuprör.”

19/12

Tur: Hjalmar Bergmans Gata 2-20, 22-40, 42-60, Blendas Gata, Baron Rogers Gata, Markurellgatan.



Hjalmar Bergmans Gata och Blendas Gata, Baron Rogers Gata och Markurellgatan (husen ovanför leden som heter Litteraturgatan).

Den karta jag får på posten i Hisings Backa är inte bra. Den liknar på intet sätt verklighetens kartbildning, utan är snarast en skiss. Vid Litteraturgatan är det meningen att man ska ta av vänster, förbi grillen, och sedan höger-höger-vänster-höger-höger-vänster-höger-vänster-höger. Jag gjorde tvärtom. Jag tog av höger, och snart är jag inte på Hjalmar Bergmans Gata, dit mina brev är adresserade, utan på en gata vars namn inte står skrivet i verkligheten, och vars namn inte är känt av de som går på den. Den första kvinnan som kommer i min väg har ingen aning om var hon är. Där är vi lika. Men hon saknar, till skillnad från mig, behov av att veta namnet på gatan och går obekymrat vidare i osäkerhet. Den första mannen som kommer i min

väg säger att han tror att han, och därmed jag, är på Akkas Gata, "för det stod nåt om det på busshållplatsen där borta".

Dessvärre står inte Akkas Gata utskrivet på kartan jag fått, så det spelar ingen roll. I vilket fall hade han fel: vi var inte på Akkas Gata. Jag gör helomvändning och åker in i ett bostadsområde med grå block, trevåningshus. Det måste finnas någon som vet. Någon människa måste snart komma ut – det är inte storm ute – och någon människa måste kunna tala om var vi är. Inga gatuaadresser står skrivna någonstans. Vägen bakom mig är lång, och verkar leda bort mot en skog. Kartan igen. Nej, den överensstämmer inte med verkligheten. Men ingen människa vet var vi är, för nu finns ingen människa här. Jag rycker i en port; den är stängd. Det finns folk därinne bakom fönstren, men de visar sig inte. En silhuett bakom gardinerna på andra våningen, en ryckning i tyget, sedan stilla, tomt. Gårdarna vilar, tomma, utblåsta på liv, den ena gården efter den andra. Sedan en person som skyndar in i en port, jag hinner inte ifatt.

Beslut: Konsultera pärmen igen. Där står ett telefonnummer. Jag ringer, och en ung kvinna svarar: Matilda.

Jag har åkt fel. Vart är Hjalmar Bergmans Gata?

Var är du?

Jag vet inte.

Men...?

Här är gråa hus, trevånings.

Då är det där.

Är det det, men jag ser ingen skylt.

Det ska stå.

Jag ser inte.

Men det ska stå.

Jag får titta igen.

Ja ... hoppas du hittar.

Tack.

Du, leta efter Hjalmar's Grill, kom jag på.

Ja... Eh... Tack.

Till slut tog jag mig ur skiten. I det sinnestillstånd jag var efter att ha fryst arslet av mig i golfbilen på en gata som ingen jävel visste namnet på – en gatubild som påminde om Tjernobyl – var det en mild form av lycka, men ändå, att hitta därifrån. Det betyder inte att jag hittade rätt.

Men jag hittade en skylt, bostadsbolagets. En karta i enklare form, som om folk inte förstod mindre rudimentära kartor. Den visar illgröna rektanglar i det mönster arkitekten pytsat ut husen på sitt papper och de simmar i ett vitt universum, jag är på den röda prickens längst ner i hörnet. Men inga namn förutom ett fuck you som kompletterats i efterhand, sura jävlar.

Litteraturgatan, ett andra försök, som går åt helvete. Men här är i alla fall trafik, tecken på liv. Matilda på telefon igen.

Jag kommer tillbaka, det är bäst tror jag.

Men, åkte du inte höger på Litteraturgatan?

Jo, men då kom jag helt fel. Jag försöker igen.

Var är du nu?

Till höger är det blå hus, jag har en skog i ryggen, solen går ner i ansiktet, så jag står och tittar västerut. Höger är alltså norrut. Posten ligger i sydvästlig riktning från där jag är.

Skogen? Du ska inte åka till de blå husen, och inte till skogen. Fortsätt rakt fram bara.

Rakt fram, om jag åker västerut?

Jag vet inte vilket väderstreck det blir. Men åk du bara rakt fram tills du kommer till Netto.

Okej, jag försöker hitta Netto.

Netto ligger till höger liksom.  
Jag ser bara blå hus till höger.  
Du ska INTE till de blå husen. Det är fel, då har du åkt vänster istället, då måste du vända tillbaka.  
Vända till skogen?  
Nej, du ska inte till skogen! De blå husen ska ligga till vänster om dig!  
Till vänster ... men det om jag ställer mig såhär, nu tittar jag åt andra hållet, nu ligger de blå husen till vänster, men då ser jag bara skogen framför mig.  
Vänd! Åk INTE till skogen.  
Men då har jag de blå husen till höger om mig.  
Det ska du INTE ha, de ska vara till vänster.  
Jag åker tillbaka till kontoret.  
Försök hitta. Åk ut på stora vägen, fråga någon.  
Jag försöker.  
Lycka till!  
Tack.

Det har nu gått en timme på min första tur på Hjalmar Bergmans Gata, utan att hitta den. Jag har nio buntlådor med post som trycker i golfbilen; det är veckan före julafton, folk är flitiga. Dessutom är det måndag: reklambuntarna är enligt mig gigantiska, allt som allt har jag sjutton lådor.

Min bedömning är att det kommer ta mig elva timmar att dela ut dagens post, och klockan är nu närmare tre. Trots det uteblir paniken. Det har att göra med att jag dras med en besvärlig influensa – streptokocker – och går på antibiotika. På inga sätt tänker jag dö för det här uppdraget, det får ta den tid det tar. Man har valt att kalla in mig trots att min läkare rekommenderade sängläge, och jag har varnat dem: jag är sjuk.



Jag springer inte idag. Jag anstränger mig inte. Ja ja, jag kommer, men jag är sjuk. Jag har varnat dem.

Till slut plockar jag upp verkligheten, där är Netto och där! – Hjalmar's Grill, som en god gammal vän man glömt man saknade. Fullständigt nedgången, men ändå, en vänskap att ta upp igen. Vid Hjalmar's Grill skiftar mitt humör, som fallet var när jag kom till Bostadsbolagets idiotkarta; nu tar turen en ny vändning, det bränns, eller är åtminstone sketljummet, inte längre i de iskalla i utkanterna av ingenting. Och där är en textad skylt, en gatuadress. Och ett villaområde. Men inte där, jag måste bort, och jag hittar Hjalmar's Gata, skylten först, och sen husen.

PEAB håller på och styr och ställer i kvarteret. Det hamras på ställningar. De har tyvärr stängt av passagen in på gårdarna. Vägbyggen. Golfbilen är för stor för att komma in. Jag kliver ur, och frågar första man som kommer gående: Hur tar man sig in på området? Han kan inte svenska. Vi nickar åt varandra, han viker in genom grinden vid vilken min bil kört upp. Sedan kommer en av PEAB:s gubbar, ett inledningsvis välkommet inslag, men snart jobbigt. Han tycker sig ha tid att utveckla en diskussion, om vad vet jag inte, jag lyssnar inte eftersom det mest är för att tillfredsställa sitt behov av att hålla låda som han fortsätter. Jag har inget sånt behov. Men har han lyckats hjälpa med tips på hur man tar sig in på området? Skenbart hjälpsam: Åk upp till Blendas Gata, och sväng in vid 22:an.

Det bränns. Beslut att ta i det här läget: Jag ser första porten, men jag kommer inte in med bilen. Ska jag parkera här och ha ett basläger utifrån vilket jag går fram och tillbaka, eller ska jag följa PEAB-gubbens vägbeskrivning och köra upp till Blendas Gata?

Jag behöver röra på mig, har suttit inne i en kylig golfbil i nästan två timmar. (Kan man lita på PEAB-gubben?) Jag tar två portars post – går tillbaka, glömde: reklamen. Det blir för mycket med två portar i en vända. Jag lämnar fyrans post i bilen. Hur var det nu, ska man ta med nyckeln? Parkeringsbromsen i, men lämnar nyckeln: PEAB:s närvaro i området i form av blåställsgubbar som bär järnrör tvärsöver gården garanterar ingenting, men sänker riskerna för stöld.

Portens nyckel är skev. Den passar inte. Jag ringer på alla portlåsens knappar samtidigt. Det bor många svenskar i området, förvånande. Jag ser flera svenska namn.

Ingen svarar på fyran, ingen öppnar.

Jag går tillbaka till bilen med hela högen. Hämtar tvåans post, och reklamen.

Samma skeva nyckel, men nu svarar någon, en grumlig röst, sedan en ung och klar: "ja hej", och ett barn: "hej hej", och sedan ännu en: "ja hallå, vem är det?" varpå den första svarar: "är det du som ringde?", hela huset svarar till sist samtidigt och nu pratar man med varandra. Under tumultet smiter jag in, dunkar högen i marken för att vila armen. Här är postboxar. Fipplar med nyckelknippan.

Nu öppnas dörrar i uppgången.

Vem är det?

De kommer från alla håll, fortsätter prata medan jag slänger in posten i lådorna. Ska jag låtsas som om det inte var jag, låta dem hållas, få undra lite, skänka dem anledningen till en pratstund, de kommer i tofflor, morgonrockar, bakfulla, trötta, snälla, bara lite sjuka, pigga (barnen), förväntansfulla, nyfikna, oroliga, de kommer med nattlinnen, mjukiskläder, kliar sig, ser sig om, frågar: är det nåt till mig, är det nåt till Axelsson? Snart står vi, hela huset samlade, kring de brev som kommit

att delas ut. Porten öppnas och en ljus kvinna med beigerosa täckjacka kliver in. Hon sträcker sig mot den hylla där det står Hillka Rönkkö & Matti Lääine. Hon är femtiotre år gammal, men har en ungdomlig profil. Håret är blonderat i tre nyanser ljusare än det annars vore, man ser det på rötterna, en aning mörkare. Hon har korallrosa läppstift, ljusblå ögonskugga, en brun ansiktsfärg mot en ljusare hals som sticker fram ur dunjackans pälskrage. Hon har vidare mörkblå jeans och bruna mockastövlar med ljusa pälspartier, tre knappar utan funktion, en dragkedja på insidan av benet (med funktion), de är köpta på Din Sko. Hon har bott här länge, eller ganska, hon kommer aldrig byta lägenhet igen, hon har hamnat här och stannar tills hon dör. Grannarna pratar hon inte med. Axelsson med morgonrocken har skjutit över vikten på högra benet, vilar i en pose som liknar krokimodellens, säger något i stil med: Bara reklam? Hillka Rönkkö viker undan med blicken, rafsar till sig breven från sin hylla, nummer tre i ordningen räknat uppifrån, högra kolumnen av boxar: två C5-kuvert från Din El med litet plastfönster för de vikta fakturorna, varpå Hillkas namn och adress är tryckta för att perfekt passa i fönsterkuverten, (hon bläddrar vidare med en lätt rynka mellan ögonbrynen), ett julkort stämplat i Tampere som lyder: Hyvää Joulua ja Onnellista Uutta Vuotta! (Kulspetspenna, girlandstil, enligt grafologen en regelbunden stil, med hög formnivå och stark vitalitet, starkt tryck, snabb, stor och vid, vilket tyder på att en handlingskraftig person som också har uthållighet, motståndskraft och prestationsförmåga och mer takt än rytm.) Och denna person – Hillka Rönkkös nittiotvååriga moster Helmi – hälsar god jul till Hillka och hennes sambo, den fyrtioåttåriga elinstallatören Matti. Hillka studerar julkortet som föreställer ett rådjur på en rund, fryst sjö, och hur rådjuret nosar mot isen, ser sin

spegling i isen. För tre dagar sedan postades rådjuret på Yliopistonkatu 60 i Tampere på uppdrag av Helmi assistent som bara assisterar högst tillfälligt och under det att Helmi pådragit sig en lunginflammation som inte velat ge sig trots antibiotika; vykortet hade skrivits redan i november, men kom alltså inte att bli postat förrän en månad senare, och detta bara igenom att Helmi som genom ett under beviljats tillfällig assistens av Tampere landsting. Hennes yngsta dotter bor förvisso i Tampere, och borde kunna ha sett till att posten blev lagd på lådan under det att hon var sjuk, men rådjuret hade legat under en hög av gratistidningar, och sedan hade det glömts. Hillka har i vilket fall nu fått vykortet, och placerar det överst bland försändelserna, så att Axelsson tydligt får nys om att här skickas det julkort åt höger och vänster, från när och fjärran.

\*\*\*

Anpassligheten skulle kunna bli min död. Dessa daglöneri-  
arbeten skulle lätt kunna driva en till vansinne. Om inte.

Om inte drivkraften var så starkt att förhålla sig till världen som genom ett fikionaliseringens filter. När det meningslösa blir för påtagligt splittrar sig personligheten i en som utför och en som står bredvid och betraktar. En strategi jag läst om ifråga om annat.

Jag frågar en psykolog vad det hela handlar om, finns det termer, forskning, om personlighetssplittring till följd av en påtvingad verklighet, som flykt från det liv man önskar bort, men jag står på fel ruta; psykologen ifråga vet inte om någon sådan forskning finns.

\*\*\*

## 2. POSITIONER

Som invandrad finns ofta förväntningar om att representera en grupp, nämligen den vars nationalitet man delar. Eller i alla fall delade innan man invandrade. Det här är exceptionellt viktigt om man verkar inom filmen eller konsten. Inte lika viktigt om man löser biokemiska gåtor. Ironiskt nog är filmens eller konstens världar, som annars gärna betonar sina universella anspråk, mycket nationalistiskt lagda. Produktionsmedel är nämligen bundna till platser, till länders gränser naturligtvis, men de är mer specifika än så: de går ända ner på landskapsnivå. Film i Halland kan endast stötta filmare från Halland, Filmpool Nord endast stötta filmare i norr, och så vidare. Det är därför utomordentligt viktigt att man som filmare kommer någonstans ifrån. Kommer man lite slappt från fyra olika länder, representerar man en obefintlig grupp. Ens syften och uppsåt är oklara. Ens identitet är diffus. Det här tycks vara ett globalt fenomen, som jag stött på överallt jag varit, men som ser lite olika ut beroende på var man befinner sig. I det här avsnittet tar jag upp funderingar kring hur jag upplevt feno-

menet med synen på ens nationella identitet som konst- eller filmutövare, eller för den delen, som människa.

Under hösten 2011 kom ett mail av anledning av ett anstående seminarium kring Turism, avsändare Cecilia Parsberg. Hon skriver:

Att vara besökare i en annan (social) kontext kan ses som en form av turism. Alla bär vi på olika bilder av den fattige, av horan, av gubbarna på bänken i den lilla staden, av kungafamiljen... Varje skapandeprocess måste förhålla sig till dessa givna bilder. /.../

I konstnärens olika praktiker förhåller han eller hon sig ofta till en föreställning om "den andre" eller "det andra" (det som är anorlunda eller främmande). Vad är detta för ett slags möte? Vad är det som står på spel? /.../

Mötet med en annan människa eller situation innefattar också en form av reflektion, en ständig förhandling med självporträttet. Är det möjligt att åka till en plats eller besöka en social kontext utan att i någon grad vara turist? Turisten och konstnären, kan man hävda, utgår ifrån helt olika intentioner och uppdrag. Turisten söker semester, vila, upplevelser, njutning i olika former. Konstnären producerar arbeten där den andre beskrivs, talas med och berättas om, och produktionen av verket ska presenteras och konsumeras. Konstnären som vill skildra en människa möter den andres bild och det sker ett utbyte på något sätt. Vad är det för slags utbyte? Hur kan det se ut?

Jag hade innan seminariet funderat en hel del kring turism. Mitt resande hade helt klart involverat en fas då jag tydligen varit turist. Men den fasen tycktes övergå till en annan fas. Exil. När blev turisten exilerad, och fanns det ett annat förhållningssätt att agera utifrån den exilerade om man jämför med turisten?

## 2.1 POSITIONER: FRANKRIKE

Paris 1994. Ulf Nilsson och Herman Lindqvist skrev kåserier från Paris.

Fransmannen skulle aldrig blablabla...

Vi var ett gäng *göteborgare* som åkte dit och levde som idioter vid sidan av samhället, men vi var arga på Ulf Nilsson, som vi tyckte var en bracka. Franskheten som presenterades i deras kolumner var främmande, men lästes helhjärtat av många i Sverige.

Paris var redan uttjatat. Paris var knappast vad det hade varit. Det fanns *svenska* vattenhål i den franska torkan. Jag vet inte vad som var värst, men jag kunde skönja två huvudlinjer i attityd:

1. "Gud vad kul, min kusin har träffat Antoine, en kille, och han ska ta oss ut! Då kanske man äntligen får prata franska!"
2. "Gud vad kul att jag hittade svenska kyrkan. Så att man kan få snacka svenska."

Som vanligt försökte jag ställa mig vid sidan om båda. Jag läste mycket Derrida, och inspirerades av några av hans teorier utan att begripa vad han menade. Det var något om Pharmakon och zombies. Zombie: *både* död *och* levande. Eller var det *varken* död *eller* levande? Så om man kunde inta en attityd som motsvarade linje tre, som jag i stunden tyckte att jag uppfann, men som vid närmare granskning helt låg i Derridas linje, var det där jag kände mig mest hemma. Den attityden iklädde jag mig mycket tidigt och brådmoget som nittonåring. Det vill säga: Jag var *varken* imponerad av att få stjäla en

pratstund med franske Antoine *eller* med någon östgöte på svenska kyrkan, *varken* intresserad av att få öva min franska *eller* min svenska. Eller lika intresserad av båda. Det fanns inga poänger i att ha några preferenser eller att göra någon som helst skillnad. Om Ulf Nilsson och Herman Lindqvist skulle vara mina representanter, var jag inte intresserad. Men det var alltså inte heller någon poäng att slå bakut och aktivt förneka sig i ett "men gud, varför har vi inte såna här flarror *Vin du pays* för 13 francs på Ica?"

Egentligen var jag helt enkelt queer i mitt tänkande, men begreppet hade knappt ens uppfunnits.

Sigrid Hjertén, Bodil Malmsten, Strindberg, Jim Morrisson, Anais Nin, Rasmussen, alla hade varit i Frankrike.

Men det jag läste med störst behållning var Henry Millers *Kräftans vändkrets*.

Var Miller turist?

Vem var mest eller minst turist, Bodil Malmsten i sitt Finistère, eller Henry Miller i Pigalle?

Jag minns att jag ett tag tänkte ekonomiskt och tekniskt på frågan. Tänkte att man måste klippa de ekonomiska banden till ursprungslandet för att kunna slippa vara turist. Tänkte att den som kommit till Frankrike på Svenska Konstnärnsnämndens ateljé-stipendium i Grez-sur-Loing kunde inte vara annat än turist. Det är något man söker från en svensk fond. Tänkte att nej du, alla säkerhetslinor till landet måste bort.

När jag så inte längre fanns med i det svenska sjukförsäkringssystemet var jag således tekniskt en turist – i Sverige! Som bevis vid ett besök i Sverige behandlades jag som vilken fransman som helst, och mitt akuta besök på Södersjukhuset i Stockholm kostade därmed tretusen kronor. En sådan förpestad räkning tvingar den blinde att omvandla sin blick och



gör att den döve hör nya ljud, där det tidigare varit tyst. Men den nya blicken och de nya hörselintrycken riktas först mot det gamla landet, det man lämnat. Plötsligt ser man det klarare. Jag gjorde en lista över Olika Sorters Paris:

Rasmussens Paris

Henry Millers Paris

Anais Nins Paris

Jimmy Morrissons Paris

Men senare kom det att bli så många, att det saknade betydelse, igen.

Det var mest fråga om en säljteknik. Guide till en stad. Omöjligt.

Pretentiöst. Värre och värre. Vulgärt.

Kändes vulgärt när någon listade en välkänd plats som särskilt exotisk.

Men bara om den platsen *inte* var helt *terrain approprié*.

Så kom jag in på konstskolan i Marseille (som första *svensk* någonsin). Som stad var den lättare att ta till sig än Paris, som hade haft så många gestaltningar från svenskar. Kan hända hängde jag upp mig på andras tolkningar. Hur som helst kändes det som om Marseilles var *ingens*, eller med all rätt: *allas*, (för att fortsätta tänka som en zombie).

En dag uppmanade mig en professor på skolan inför 150 personer: *Et toi! Rentre dans ton pays nordique socialiste de merde!* Alltså (fritt översatt): åk tillbaka till ditt nordiska socialistskitland! (Ja – han hade duat mig, vilket var ovanligt och vilket betydde att han frånsteg både respekt och distans.) Jag hade lyft en skoldemokratifråga. Jag tror att vid det laget var jag förnärmad. Svenskheten hade jag klätt av mig. Men den dök trots allt ändå upp. Om jag målade, såg man nordiskt

ljus i målningarna. Om jag kom med ett dramatiskt förslag, var det Strindbergskt. Om jag visade en kortfilm, var det Bergmanskt. Om jag lyfte skolfrågor, var det i en tradition av skitig demokrati från de nordiska länderna.

I Paris representerade Centre Culturel Suédois svenskheten för parisarna. Jag gick blygt dit och såg lite Strindbergmåleri. Jag kände ingen samhörighet med de svenska kvinnorna på institutet, men det kan ha vart av enkla skäl som att de var oklanderligt klädda, att de hade gjort en tolkning av Paris-kulturen som chic, på ett sätt som jag tolkade som snobbig, eller feg snarare. När man lämnade institutet bakom sig kunde man andas ut. Därför kände jag snarare större släktskap till falna personer i Millers persongalleri än till än de perfektionistiska damerna med sidenscarf inne på Svenska institutet. Varför skulle sidenscarfarna då vara mina representanter i Paris? Det fanns ingen som helst anledning, annat än den som tillskrivs: nationell identitet. På samma vis tillskrevs jag en nationell identitet i mitt måleri, i mitt tänkande, i mitt varande. Tillskrevs och tillskrevs. Var det inte bara så att jag bar på egenskaper som nu togs upp som *typiska* för det svenska? När jag lyfte demokratifrågor, var det *typiskt* svenskt, enligt professorn. Jag vill att vi har i åtanke att allt jag skriver kan bli film. Hur hade den här filmen sett ut, kring till exempel denna anekdot? Vem hade haft invändningar? Säg att min person saknar historiskt värde – vilket är helt sant – det är alltså inte en specifik person, utan en svensk ungdom som blir uppmanad att återvända till sitt skitland (Sverige), inför 150 åhörare i en aula på Konsthögskolan i Marseille. Plötsligt blir personerna representanter; plötsligt finner vi oss måsta tackla filmiska frågor som tagits upp kring den realistiska genren.

För vad är egentligen, i narrativa termer, *det typiska*? Och är *det typiska* inom filmen ett arv från litteraturen?

The typical realist sets out to write a fiction which will give the illusion that it reflects life and the social world as it seems to the common reader. To achieve this effect the author prefers as protagonist an ordinary citizen of Middletown, living on Main Street, perhaps, and engaged in the real estate business. The realist, in other words, is deliberately selective in material and prefers the average, the commonplace, and the everyday over the rarer aspects of the social scene.<sup>3</sup>

Detta i motsats till den romantiska traditionen, där romantiken

... is said to present life *as we would have it be*, more picturesque, more adventurous, more heroic than the actual; realism, to present an accurate imitation of life as it is.<sup>4</sup>

I nästa mening finns dock en reservation, när det kommer till livsöden som kan anses ovanliga:

This distinction is not invalid, but it is inadequate. Casanova, T. E. Lawrence, and Winston Churchill were people in real life, but their histories, as related by themselves or others, demonstrate that truth can be stranger than literary realism.<sup>5</sup>

Ett problem kan uppstå om filmskaparen eller författaren inte själv upplever det *Vi* som förväntas.

Knausgård upplever framför allt "vi-et" som skrämmande och hämmande. "Vi" är den normerande och fördömande instans som

finns både i kolonilottsområdet, i tidningen, och i det egna jaget. Författaren kämpar, vilket vi väl alla märkt, för att inte ge efter för socialiseringens och samtidens självcensur.

Han säger sig samtidigt aldrig ha ingått i något "vi" och eller känt att någon geografisk plats verkligen tillhör honom. Efter massakern på Utøya händer dock något, han överraskas av ett enormt känslösvall. Stor sorg och en sorts hemlängtan. Suget i den nationella tragedin är starkt, han längtar efter att tillhöra, vara en del av det goda och viktiga norska "vi-et" som hävdar demokrati, öppenhet, kärlek. Den klarsynta insikten efteråt – att det var just den här enorma kraften i "vi-et" som fyllde det tyska folket på trettioalet – har väckt viss debatt i Norge.<sup>6</sup>

Att känna tillhörighet kan jag, men den har aldrig inskränkt sig till vare sig kön eller nationalitet. Således har betydelselösa aspekter för mig blivit likställda utbytbara faktorer. Jag skulle till exempel med lätthet omvandla saker från manligt till kvinnligt, eller från svenskt till icke-svenskt. Problemet är dock att omvärlden – från mitt perspektiv tänker jag då "Dom" om omvärlden – fäster stor vikt vid båda delarna. Enligt erfarenhet är det första en producent vill veta är både kön och nationalitet inte bara på regissören, utan också på protagonisten. Redan på pitch-stadiet är det av yttersta vikt.

Frankrike. Efter många år i Frankrike kom jag med i en samlingsutställning på ett museum i Nantes. Det var bara kvinnor i utställningen. Det var ett möte mellan svenska och franska konstnärer, som valts ut av curatorer från respektive land. Jag representerade Frankrike. De andra svenska konstnärinnorna hade fått stöd från Konstnärsnämnden att delta i utställningen, men eftersom jag bott utomlands så länge, var det helt kört att uppbringa svenskt stöd för min del. Jag represe-

rade ju inte längre mitt hemland, utan ett annat land. Mina ekonomiska band till Sverige var klippta. Som tur var, fick jag stöd från Frankrike. Stipendier på samma villkor som franska medborgare. Jag var inte längre en turist i Frankrike. Jag var en invandrare i Frankrike. Det uppmärksammades: i recensioner togs det fasta på att jag hade en blick på Frankrike som var den alienerades, den utomstående. Men efter många år i Frankrike var jag inte längre "Bergmansk", utan "von Triersk", eller "Resnaisk".

Tillbaka till frågan som Cecilia Parsberg lyfte, där hon föreslår att mötet med en annan människa eller situation också innefattar en form av reflektion, en ständig förhandling med självporträttet: Är det möjligt att åka till en plats eller besöka en social kontext utan att i någon grad vara turist? – Ne fais pas la touriste! Var inte som en turist! sade en gång professor X på Marseille konsthögskola till en konstelev, som haft en viss nivå av frånvaro. Turist, i den bemärkelsen, är ett nedlåtande ord. Turist är den som alltid finner en nödutgång om det hettar till, om det blir på riktigt. En som spatserar igenom tillvaron med viss distans – ekonomisk och mental – utan att oåterkalleligt beröras. Turist är den som kan ta för sig så länge det inte kostar. Turist är den som har mer val än den som är en icke-turist. Ett byte av kontext betyder inte nödvändigtvis att man går från icke-turist till turist. Men Cecilias fråga inriktar sig på *besöket* i en social kontext, *inte förflyttningen mellan kontexter*. Turist är den som besöker en social kontext. Turistens handlingar insinuerar en parentes i den gängse vardagen, ett slags undantagstillstånd. En romsk familj som bosätter sig tillfälligt på en viss plats, för att senare rycka upp och bosätta sig på nästa, kan därför inte kallas för turister. Argumentet att de ekonomiska banden måste klippas till platsen man kom

från, som jag skrev om tidigare, är vid närmare granskning inte hållbart. Det skulle inskränka frågan till en teknisk fråga, där den exilerade som mottar pengar från släktingar i sitt hemland plötsligt blir turist. Det handlar inte om förmåner, utan om en attityd.

Ja, världen den var hur som helst. På det ena viset och på det andra, det var ingen reda med den. Det var alldeles som det föll sig. Inte lönade det sig mycket att ha några särskilda önskingar beträffande den, det såg man nog.

(Per Lagerkvist: *Gäst hos Verkligheten*)

Att vara gäst i verkligheten slår an en sträng hos mig, snarare än att se mig som turisten, vars rygg är fri från egentlig fara. Attityden att gästa hela verkligheten, oavsett fysisk plats, bortom nationalitetstänkandet, har alltid legat djupt i mitt tänkande. Att flytta gränsdragningarna från det verkliga till det imaginära, har uppehållit mig. Om ordvalet turist ger samma mening, låt så vara. Vi kan se att turistens attityd skänker stora fördelar, om vi ser turisten som en turist i verkligheten, oavsett verklighetens kontext, som om världens enorma paljett av kontexter var jämnade till samma nivå, med en besökare som habilt (*eller klumpigt*) tar sig från den ena till den andra. Bortom verklighetens gränsdragande – och på så vis bortom den småaktiga nationalism eller lokalpatriotism, som jag nu börjat se alltmer under ljuset av Freuds uttryck ”de små skillnadernas narcissism” – fanns en ny paljett vars färgskala gick från utopi till dystopi och dess miljoner nyanser däremellan. Freud noterade att ”det är just de små olikheterna mellan personer som i övrigt liknar varandra som väcker känslor av främlingskap och fientlighet mellan dem”.<sup>7</sup>

Tusen, kanske tusentals forskare som följde i spåren av Edward Saids Orientalism från 1978 har skrivit om hur "vi" konstruerar "den andre" eller främlingen. De behövde förstås ingen större uppmuntran. Akademiker fascineras av "den andre" och vårt nyckfulla sätt att framställa det främmande. Romansen med "den andre", Orienten och främlingen leder emellertid uppmärksamheten från något mindre sexigt: det välbekanta.<sup>8</sup>

Under mina nio år i Frankrike upptäcker jag surrealismen och återkommer allt som oftast till saker som har några gemensamma nämnare med surrealismen. Jag läser surrealistiska berättelser såsom *La Passe-Muraille*, jag gör mina första kortfilmer i aningslös La Passe-Muraille-anda, som en förlängning av stillbildsserier och måleri. Min allra första färdigställda kortfilm från 1997 spelas in på Hi-8-kamera utan ljud. Den liknar mest en stumfilm. Klippbordet kallas Le Mickey, och är så besvärligt, att det är lättast att filma och klippa i kameran, det vill säga, att sätta varje tagning och i kronologisk ordning utan omtagningar. Första filmen har saturerade färger, koloriten är stämd som en Gabrielle Munther-målning, då jag vid tidpunkten älskade tysk expressionism; viridian grönt, orange, citrongult, ockra, klarrött. Där jag bodde fanns ett extrarum med ett fantastiskt kaklat smaragdgrönt hörn. Utifrån det gjorde vi om rummet till en sjukhussal. Typiskt för någon som vid tidpunkten mest ägnat sig åt måleri, tog filmen sin början utifrån en scenografi, ett utsnitt. Detta hörn var inte stort nog för att ha för stora bildutsnitt. Vi fick gå nära. När rummet efter två natters slit rensats på grejer och äntligen såg ut som en avskalad sjukhussal – eller snarare kunde läsas som det konstruerade tecknet för sjukhussal – fick grannen sätta sig i sjukhussängen omsvept i något vitt skyнке. Sedan måste ju något hända. Folk kedjerökte och

jag hade ingen aning om vad som skulle hända. Det var som om att scenbygget tagit så mycket kraft, att dramaturgin var det sista som räknades. Grannen tröttnade, men de första fem utsnitten eller så, hade spelats in, helt i sin ordning. Kvällen därpå kom grannen tillbaka, satte sig vänligast i sängen, övriga teamet funderade lite på vad som skulle kunna hända. För att inte tråka ut min lägenhetskompis, gav jag honom rollen som doktor. Vi hade en målarrock som hjälpligt dög som läkarrock. Men vad ska han göra?

Han matade patienten med soppa. Soppan rann ut genom mungiporna på patienten, tills nu namnlös, skådespelaren krävde nu ett namn värdig uppgiften. Jag såg att han rökte ett märke som hette Murratti, och drog till med det.

– Du är Monsieur Murratti.

Motprestationen i form av målarrocksklädd rumskompis som tvångsmatar sin patient med *Knorr*s ängamat gjordes av en som fick heta Docteur Temesta. Inte för att det ytterst spelade särskilt stor roll, men det hjälpte oss att hålla inlevelsen uppe. När vi tröttnade efter cirka tre minuters inspelad film, dog Murratti av soppan. Då kan man tycka att filmen borde ta slut, men istället fick den ett verkligt lyft. Snart gick Murratti, Temesta och jag ner till charkuteriet och jag inhandlade filmens dyraste attribut: ett grishuvud. Sedan inhandlades filmens näst dyraste attribut: larver. Därefter spelades filmens enda intressanta filmruta in. Jag hade slutat föregående bildruta på Murrattis öga. Nu sminkade vi till grishuvudet, och märkte att en närbild på ögat var bra nog för att skapa tveksamhet till vad det var. Därefter placerades cirka tjugo larver ut i grisansiktet, men snittet var sådant att man trodde att det var Murratti som åts upp inifrån av likmaskar – grishud liknar människohud, och ännu mer med Hi-8-kamera. Jag var mest



nöjd med en extrem närbild av en larv som liksom stegrar sig i ögonvrån.

Efter det att Murratti/Temesta-filmen gjorts (och visats med viss förnöjsamhet) fortsatte vi i liknande anda. Åtminstone fyra kortfilmer spelades in i ganska snabb takt, jag var den som drog igång och byggde och filmade. Alla hade det gemensamt att de var kulissbyggen i vår stora gamla våning, och det blev låsta utsnitt, eftersom fuskbyggena inte tillät något annat.

\*\*\*

*Chambres des fantômes*  
1998-2000



Scenografier i lägenheten i Marseille under titeln *Chambre des Fantômes*.

Videokonstnären Marc Dillier och jag åkte tåg en dag. (Hans axlar och huvud hade vid tillfälle stuckit upp genom ett illusoriskt golvbygge bestående av tapet i något av filmbyggena, men handlingen var så tunn att det blev en musikvideo till sist.)

Under tågresan gjorde vi en illustration till den diskussion som utvecklade sig.

I stort tecknade jag ned vad Marc pratade om. Han var mycket arg och bestämd. Han tyckte att nutida konstnärer oaktsamt slängde in en elefant, ett cirkusnummer, några explosioner, tre bilar på det, en gorilla på det, en diskokula överst och så några raketer och giraffer; ett balansnummer där ena groteska saken efter den andra skulle skapa effekt (hade jag inte kastat in en galen doktor, en soppa, ett grishuvud, några larver?).

Effektsökeri (anti-surrealism) enligt Marc Dillier och i stil med den nya strömning av *Det Spektakulära* som färgade nutidskonsten vid tidpunkten.

Alla komponenterna i Marcs balansnummer var verkliga. Frågan var: varför stod de staplade på varandra? Var det en illustration av en surrealistisk tanke eller en illustration av en desperation att efterlikna det som folk skulle ta för surrealism? Med andra ord, var metoden (om vi låtsas att illustrationen var en skiss på ett kommande konstverk) verkligen surrealistisk i sin gest, eller var metoden en tom pose? Jag höll med Marc om att det kändes tomt att stapla dessa "galna" kombinationer av saker på varandra, icke desto mindre vet jag att jag på konstutställningar gick ut med känslan av att ha sett skissen förverkligad. Det fanns alltså en för den stora publiken enkel väg till surrealismen, ett slags surrealismens ABC. När jag pratade med renodlade filmskapare blev jag ännu mer varse om hur slappt ord som "konstnärligt" eller "surrealistiskt"

användes. Begreppet konstnärligt kunde användas som epitet till en sekvens på alltifrån förhöjt – eller dåligt – skådespeleri till slow motion. Ett misch-masch av bilder ansågs konstnärliga, medan andra inte stämde in på begreppet.

(Marc, som var en nära vän, var en framstående figur i Marseilles konstliv, men avled i en extremt ovanlig sjukdom vid 31 års ålder.)

I Frankrike gjorde Support/Surface stort intryck på mig, i det att dess fanbärare Charvolen aldrig var resultatinriktad, utan undersökande. Georges Rousse blev senare resultatinriktad – en producent av märkliga synvillor – men tillvägagångssättet var radikalt enkelt. Trots att de inte hade något som helst att göra med surrealismen, upplevde jag dem som surrealisterna på ett metafysiskt plan. Elementen de arbetade med var högst verklighetsförankrade, det var bara ett omarrangemang av verkligheten som följde vissa, av dem uppställda regler. Åskådaren kunde liksom i Dalís målningar identifiera verkliga objekt: Charvolens utplattade trappor kunde knytas till den plats där han målat dem. Färgkoder bestämde vad det var han hade målat. Georges Rousse manipulerade inte godtyckligt verkligheten för att skapa surrealistiska bilder.

Det fanns saker att ta tillvara på i deras förfarande, som jag långt senare insåg satt spår i mitt filmskapande och i min roll som filmpedagog. Helt motstridigt alla hittills förda argument mot det typiska, fick jag trots allt för mig att både Support Surface och den diskussion jag fört med Marc Dillier var typiskt franska. Men i mitt sökande av diskurs var den som i Frankrike satte störst spår kanske Pierre Sterckx. En belgare som skrev teaterpjäser; en konstkritiker och konsthistoriker som skrev regelbundet i Beaux Arts Magazine; en person som

gav ut böcker om Brueghel, Warhol och Magritte, som analyserat hela Hergés verk Tintin (en Tintinofil), en man som intresserade sig för de samtida konstnärerna Wim Delvoye och Gilles Barbier; en man som delade in konstnärer i antingen kliniker eller terapeuter. Kanske skulle han tycka att jag förvanskade brottstycken ur hans diskurs om han fick veta att de många år senare förflyttades till helt andra sammanhang; i Amman kom man att känna till Magritte ganska väl.

Jag lämnade Marseille för att som anlita dokumentärfilmare ta mig till Arles under den årliga ljudfestivalen. En äldre man som äger en enkel bilfirma, Jauffret, skulle intervjuas. Enligt min chef var intervjuerna med Jauffret långt mer viktiga än vad jag kunde inse. Han var inte bara en bilmekaniker, utan "*le dernier Wisigoth*" – den siste Västgoten; en sagesman med ett mycket viktigt budskap till staden. Så jag cyklade dit dagligen för att intervjua den siste Västgoten. Sagesmannen väntade på ett tecken, det var tal om grönt ljus, innan han slutligen skulle statuera det viktiga meddelandet. Jauffret var småputtrig och pratade om ditten och datten. Min chef och jag väntade tålmodigt i flera veckor på det viktiga meddelandet; inget tecken, inget grönt ljus, kom. Men under inspelningen blev kameran stulen och kassetterna försvann. Min position som filmare var inte skakad i grunden, men det tog flera år att arbeta ihop nog med pengar för att återgälda ägaren till den stulna kameran. Försäkringen ville inte gälla. (Det är ju en aning typiskt, oavsett plats.) Av hela episoden skriver jag ett långfilmsmanus, som jag kommer att fortsätta prata om i ett senare avsnitt.

## 2.2 POSITIONER: AUSTRALIEN

(Jag migrerar till västra Australien i november 2004 utan att veta hur länge jag kommer bli kvar, och min son föds här: vi blir kvar till 2007.)

Perth:

Miss Maüde heter en cafékedja som har anspråk på att vara svensk. Naturligtvis besöker jag Miss Maüde, hur skulle jag inte! Det blir en besvikelse. Typsnittet på cafékedjans namnskylt liknar en imitation av thailändska bokstäver. Ett tak över u:et ska symbolisera våra tre unika vokaler Å, Ä, Ö. Det ligger en Miss Maüde i slutet av Hay Street och Laurel tipsar om sambandet till mig. Där serveras Danish pastry, Schwarzwaldtort, Spicy ginger cookies, English fruitcake, allt i en cosy miljö som travestierar österrikiska alphyddor. Ett schweiziskt gökur har skänkts plats som viktig inredningsdetalj, liksom ett inramat vykort över Kungliga Slottet vid Stockholms ström. De anställda är klädda i grekiska folkdräkter, eller något som närmast påminner om det, med alpinistiska hättor (eller kan det vara norska?) Meny utlovar: SWEDISH FOOD.

Hela Australien känns som en missuppfattning. En fadd kopia med missförstådd *misch-masch*. Miss Maüde får mig att vilja kräkas, men jag begagnar toaletten endast till att pinka. Inne på WC råder en hallucination i lavendel: prickar, prickar, *rysch-pysch*, *wunderbaum*, tofsar. Springer ut från Miss Maüdes med en prinsesstårtbit; jag har alltid gillat att klä av det gröna och göra en rulle, grädden skiter jag i. Men det här är inte marsipan, det är fejk, något vidrigt som jag spottar ut på gatan. Därefter går jag hem igen. Laurel frågar om jag varit på Miss Maüdes än? Berätta hur det var? (Entusiasm.) Laurel har

hundögon. Hon blir ledsen när man varit med om något som inte är tiptop.

- Det var bra på Miss Maüdes.
- Vi får gå dit igen! planerar hon glatt.

Claire F. (en fransyska, som kommit på utbyte och som således förhåller sig till Perth som turist) lever under chocktillstånd den första tiden i Perth, men hon kan till skillnad från mig, se en ände på tillvaron. Jag vet inte; kanske blir det att vi stannar här i tio år, kanske dör jag här. Kommer jag någonsin återvända till Europa? Banden tunnas ut, ens plats en gång given i tillvaron försvinner, gradvis. Stjärnhimlen är sig inte lik.

\*\*\*

Vi frångår fiktionsfilmen och tänker i dokumentärfilmsbanor. Vid det här laget är det tydligt att jag letar efter en skarpare förmåga att bedöma ett projekts relevans, eller potential. Jag agerar både producent och regissör; snarare, jag gör ingen åtskillnad mellan dem. Eftersom jag som konstnär är min egen producent fortsätter jag vara min egen producent då jag sysslar med film.

Som producent måste jag kunna bedöma relevans. Det är lätt att få idéer, jag får kanske hundra idéer om dagen, och har alltid haft en extremt hög takt av inkommande idéer. Svårigheten ligger i att hållbarhetstesta alla idéer mot det faktum att filmens tillvägagångssätt är extremt långsamma. Det är något man ska leva med i flera år. Idealiskt sätt vore jag en renommerad producent som kunde spotta ur mig idéer och få dem gjorda, gärna av andra, tänker jag ibland. För många idéer jag haft hade antagligen kunnat passera hållbarhetstesten flera gånger, men orken eller resurserna har saknats.

Säg då att Miss Maüde dyker upp som en plats att besöka från en rekommendation av min dåvarande svärmor. Mest som en gest att stilla min hemlängtan efter Europa. Men det blir helt fel. Miss Maüde är inte det Europa jag saknar. Miss Maüde är det mest australiensiska av allt; dess höjdpunkt. I det här fallet bedömer jag att situationen kan resa vidare till en annan plats: en svärmor-svärdotter-relation i ett land dit svärdottern migrerat. Igenkänningsfaktorn måste jag identifiera. Faktiskt slår det mig att kollegan Gunhild Enger gjort en variant på temat i sin film *Prematur*, där en spansk ung och gravid kvinna välkomnas av sin svärfamilj på flygplatsen i Oslo, för att snart ges en svart docka i present. Situationen är universell, likväl utgörs skillnader igenom platspecificiteten.

Jag vill dröja mig kvar vid Miss Maüde. Episoden är inte så oskyldig som den ser ut. Visst går det mesta att dramatisera men frågan är om det är det här jag vill arbeta med? Varje gång jag hänger upp mig på ett ting, en företeelse, en situation, ser jag dess dramatiska potens, nästan som ett irriterande drag hos mig själv. Ja – Miss Maüde kan ses som en sammanfattning av Australiens förhållningssätt till Europa. Australiensarna (de vita) har sina rötter i ett Europa de sällan har någon koll på, och liksom i USA är det inte så nogräknat om Swedish food är schweiziskt eller svenskt. Och Ja – protagonisten, om jag utgår från att min karaktär skulle driva berättelsen, längtar efter det europeiska, känner sig främmande för den nya kontinenten.

Snarare än att skriva en kortfilm kring situationen, om jag känner mig rätt, hamnar Miss Maüde längre ner på listan och förpassas i ett slags undermedvetet galleri av möjligheter för framtida bruk. Min otydlighet kan ligga precis häri. Att jag inte agerar direkt. Det är en fälla, som jag nu försöker hand-

skas med. Miss Maûde, kan jag tänka nu, några år senare, var en fenomenal inspelningsplats. De tjocka stockarna som utgjorde caféets väggar liknade platser ifrån Twin Peaks. Ornamenten i thailändsk stil blandat med gökuren och folkdräkterna sade mycket om vad för plats Perth var. Det var en illusion, en kuliss. Det var för jävligt att inte veta om kulissen skulle vara för alltid. I Perth letade jag efter något genuint, bara för att upptäcka att imitationen var det genomgående genuina draget. Landskapet – dess röda sandbankar, märkliga skogar med prehistorisk vegetation, vita stränder – var genuint, men det av människan skapade, var en imitation, en historia av kitsch således. Ingen fattade riktigt vad jag menade. I ekonomisk bemärkelse var jag långt ifrån turist i Perth – jag tilldelades permanent uppehållstillstånd och ingick i sjukförsäkringssystemet, jag samlade några pensionspoäng medan jag arbetade som "census officer" för australiensiska folk- och bostadsräkningen, eller som lärare i film på University of Western Australia för den delen. Men mentalt fann jag mig hålla en helt annan distans än till Frankrike. Jag kom aldrig att känna mig australiensisk, även om min son föddes där. Jag var aldrig australiensisk nog.

Följande episod belyser problemet (hämtat ur samma dagbok som ovan):

Den där utställningen jag skulle inkluderas i pågår just nu: *Raised by the Wolves*.

Inte ett ord mer. Hur var det nu igen? "Inte Western Australian nog för att komma i åtanke till utställningen *Flux*."

"Men dina arbeten intrigerar mig. Jag tänker på en annan show... längre fram... handlar om *The Human Family*... där kan du passa. Ja. Det är förmodligen ingen dum idé alls. Vi håller kontakten. Ledsen för *Flux*. Det är en utställning med



Perth-konstnärer, hur olyckligt det än låter, jag vet att du bor här nu, men ja. Kan inte ta in såna som kommit hit nyligen. Den där andra... ska inte ha några restriktioner. Du måste hålla mig uppdaterad, ska vi säga så?”

Det hände i Perth, gång på gång, att jag gett upp mitt liv i Europa – och jag förhöll mig till det jag gett upp verkligen i just den termen: Europa – utan att ges samma rättigheter som de andra som fanns omkring mig. Jag hade klippt banden med allt, men inget ersatte dem. Jag hade tidigare fått visst stöd, stipendier, utställningsmöjligheter, priser, men existerade nu inte på grund av mitt ursprung. I Sverige hade jag aldrig existerat, i Frankrike kunde jag existera om jag ingick i ett franskt sammanhang, i Australien kunde jag inte ingå i ett australiensiskt konstnärligt eller filmiskt sammanhang på grund av att jag inte tillskrevs den typiskt lokala karaktär som krävdes av systemet. För min dåvarande man, en ung konstnär som fötts i Perth och med vilken jag tidigare bott i Frankrike, var återvändandet en succé. Han fick ställa ut, fick ekonomiskt stöd, priser, stipendier. Jag gick på alla vernissage och var bitter. Han hade ändå mötts med visst intresse i Sverige: man hade tyckt det var en ära att ha med en australiensisk konstnär i flera sammanhang. Så varför åtnjöt inte jag samma behandling på bortaplan? Varför åtnjöt han exotismens sötma i Sverige, varför tillskrevs han i egenskap av att vara australiensare en air av internationalitet i det svenska, medan jag där borta i Australien ratades med direkt hänvisning till att jag inte uppfyllde kraven på att vara ”en artist från Perth”?

Jag tyckte nog i det att jag fött ett barn där borta, att jag införlivat mig i landets mysterier, i dess djupaste hemligheter, att jag knutit blodsband med den sjunde kontinenten genom detta barns tillkomst, och jag var beredd att stanna. Men sy-

nen på nationalitet blev ett hinder. Jag gjorde, sent omsider, efter enorma ansträngningar, filmen *Chatroom 03*, ihop med australiensiska skådespelare. Men den fick avslag på stöd från den lokala filmfinansieringen; jag var svensk medborgare. Och naturligtvis fick den avslag från svenska Konstnärnsnämnden. Vid tidigare ansökningar hade jag i deras ögon varit fransk, nu var jag ju så gott som australiensisk; jag antar att man inte intresserade sig nämnvärt för själva ansökan. Frågorna kring betydelsen av ens sammanhang väckte min vrede. Jag märkte hur idéer bedömdes främst utifrån ren nepotism, och/eller konformism: vem man kände, vilka man verkade med, vilka som redan hade godkänt projektet betydde mest av allt. Själva idén kunde vara nog så god, men vattendelaren kom till sist bara att handla om sammanhang, representativitet för ett land eller en ort. Konstvärlden var illusoriskt global, men visade i själva verket prov på en lokalpatriotism utan dess like. I Australien kände jag plötsligt att jag var fransk. Fransmännen hade förstått min konst. Där hade det fungerat, i alla fall ett tag.

Schweizarna hade gett mig första pris för *Chatroom 01*. Vart den visades i franskspråkiga länder fick den mycket god kritik, uppmärksammades på sina egna premisser, sågs som nyskapande och intelligent. Jag skickade in den till Göteborgs Filmfestival, den kom inte med. Jag var så osvensk man kunde bli, men jag var inte heller exotisk; jag kunde inte vara alibi för Den Andre. Jag var varken svensk eller icke-svensk. Varken främling eller välbekant. Jag var nu en självförverkligad adept av Derridas zombie: varken död eller levande. Jag ville byta namn till Ali, byta kön till man, få en tydlig invandraridentitet, så att min främmande blick skulle få sitt tydliga alibi. Andra dagar ville jag ignorera hela skiten, sluta tänka på saker

och ting, sluta drivas av denna märkliga kraft som det är att vilja berätta något. Det enda som kunde förlöpa var skrivandet, som ju inte kostade mer än tid. Skrev gjorde jag frenetiskt under hela tiden i Australien. Jag har för avsikt att ta itu med dessa skrivna utkast och anteckningar framöver.

## 2.3 POSITIONER: JORDANIEN

2007 bosatte jag mig i Amman för att arbeta som lärare på Jordaniens första filmskola. Jag stannade i tre år och blev chef på filmavdelningen. Under åren 2007–2010 var jag involverad i cirka 300 kortfilmer och musikvideor i Jordanien. Jag blev nära vän med landets första kull av filmarbetare. Jag fick en unik tillgång till deras filmer, och en unik inlevelse i hur filmklimatet så att säga startade i landet. Jag ställdes inför en rad problem och frågeställningar.

Det fanns ingen utarbetad verksamhetsplan mer än att skolan måste gå runt ekonomiskt så fort som möjligt. Vi kom till ett skal och inuti var det tomt. Trots att skolan redan förhandsackrediterats på kandidatnivå från ett Institut i Middlesex, fanns det inget kursmaterial; det uppfanns allteftersom vi startade. Från olika världsdelar flögs filmarbetare in. En producent från Washington, en irländsk independent-regissör, en indisk redigerare, en polack som varit elev till Kiésłowski och som klippt filmer i Hollywood, några australiensare som ville göra Lawrence av Arabien på nytt, en portugis som just gått ut New York Film Academy, en irakier som specialiserat sig på 3D-animation, en österrikisk filmtekniker som i ständig beredskap vandrade runt med en Siemens star chart (ett cirkelmönster som underlättar vid skärpe-kontroll) i bakfickan. Och jag.

Jag funderade ofta på hur urvalet av oss gått till. Uppenbarligen var vi representanter för något som gick utöver oss själva. Vissa av oss hade jag valt. Jag hade tänkt rekrytera kvinnor, då det inte fanns en enda kvinna mer än jag bland skolans trettio anställda lärare. Men kvinnorna som jag intervjuade över Skype, drog sig (till min förfäran) alltid ur i slutskedet.

Nu skulle landets vräkigaste och första filmskola byggas.

Men på vilka grunder? Och för vem skulle filmerna göras? Vad skulle de komma att handla om?

Skulle Hollywood bli förstahandsreferens, kanske rentav kopieras rakt av, eller fanns det andra berättargrepp? Skulle man i ett muslimskt land komma att politisera och problematisera Hollywood eller skulle man i själva verket vilja efterhära estetiken så mycket det var möjligt? Hur skulle man tillvarata det inhemska, om det inte funnits några inhemska filmer innan?

Fundamentalistiska elever upprördes av hur skolan visade naket på film. Men majoriteten elever upprördes hur radikalt religiösa fundamentalister fick sätta agendan för filmklimatet och svarade med filmer som måste ses som mycket gränsöverskridande inom den kultur de skapats i; homosexualitet, tester på oskulder eller mycket experimentella, neoformalistiska filmer blev till i rasande fart.

Skolan kom att bli politiskt sprängstoff flera gånger, då *mukhabarat* (underrättelsetjänsten) beslagtog elevfilmer som bland annat porträtterade onyktra soldater; tre av mina elever blev satta i häkte, som lärare blev vi avlyssnade. Det var mycket nära att bli en internationell skandal, men saken spelades ut i det dolda och fick en upplösning i att filmerna förstördes, eleverna förhandlades diskret ut ur häktet genom benådning från en mycket högt uppsatt person. Kursplanen ändrades. Gränsdragningen kom, flytande. Censuren satte in. Dagliga förhandlingar: vad är tillåtet, vad är det inte?

Jag tänker på en lektion där vi förberedde för en web-serie, och i förberedelserna tittade på olika typer av personifieringar inom humor-genren: den australiensiska TV-serien *Summer Heights High* var så långt man kunde komma från skandalartat material, tänkte jag; i den personifierar Chris Lilley tre olika

karaktärer inom ramen för en skola, den är ganska rolig, en skruvad High School-serie. Men så var där en scen där Chris Lilley spelar en obstinat tonåring som sitter med en gurka i klassrummet, och han riktar den mot sitt skrev som en uppenbar fallos-symbol. Min klass skrattade så de låg dubbelvikta under bänkraderna. Alla utom en elev, som kastade sig ut ur klassrummet, gick raka vägen upp till chefen för hela akademien för att klaga på komprometterande material. Kan man visa gurkor på film? lydde frågan. Om uppsåtet är att anspela på sexualitet, så inte. Snart svarade andra elever med filmer där gurkan fick en central roll. Man tog avstånd från de religiösa agenda. Marwan, min kollega från Irak, och jag, skrev utanför arbetstid förslag på matlagningsprogram som ifrågasatte förbudet mot gurkan inom filmen. Plötsligt blev det gränsöverskridande att hacka till en gurksallad. Jag visade målningar av Magritte: *ceci n'est pas une pipe*. Sedan en gurka mot vit bakgrund (en kontextlös gurka). Det här är inte en gurka, det är en bild av en gurka som i sin tur inte är en bildlig symbol för en bild av en penis, och så vidare. Eleven som inte tålde att se en gurka på TV fick sluta kursen efter extrainkallat möte och utvärdering: så långt kunde inte censuren ingripa. Vi kunde inte garantera honom en fullständigt vattentät miljö, där ingen någonsin skulle kunna associera till sex och han valde att sluta för att ägna sig åt religiösa studier. Att i sådan stor utsträckning undvika att skapa saker som kunde associeras till det som var *haram*, det förbjudna, gjorde att fokus ofta kom att hamna just på det som var förbjudet. Snart var varenda pitch inriktad på det förbjudna. Det var så mycket som inte fick sägas, som inte fick göras, men internet, globaliseringen, hade erbjudit inblick i andra förhållanden på andra platser, man visste och såg och man ville göra som i USA, och där blev diskussioner: Nej, inte som

i USA, skitfilmer, jag vill göra filmer som italiensk neorealism, sa en annan, *Cykeltjuven* är min bästa film. Alla var vi individer, självständigt tänkande personer, som nu låg i förhandlingar med idén om vad vi representerade. För vad var meningen med att komma till mig för att jag som representant för västvärlden, skulle hålla brandtal för en film som *American Gangster* med Denzel Washington? Som lärare från en annan kultur kände jag det som om att jag ibland gick på ett minerat fält, men det var ungefär allt jag hade gemensamt med de andra lärarna i film. Snart var jag inte representant för hela västvärlden, vilket var skönt att slippa, utan representant för lite av varje: För en del av eleverna, det förstod jag snart, representerade jag det fria ordet. Jag var en postmodern, blasfemisk ensamstående mamma, som utmanade de konservativa värderingarna bara igenom mitt varande. När jag erbjöd inblickar i konstens strategier, hur varsamt jag än gjorde det, stod jag för ett alternativ som flera verkade hungra efter, men som andra ratade. För andra representerade jag något progressivt och experimentellt. Man sökte upp mig specifikt för att diskutera montage-teorier eller alternativa finansieringsmöjligheter på internet, eller för att över en kaffe avhandla feminismens position i arabvärlden.

En elev hade resolut slutat. Men med många andra fick jag ett stort och meningsfullt utbyte som skulle komma att förändra saker för oss alla.

Där var hundratals elever. Schemat var sådant, att man inte kunde ta sig den tid som behöver för att verkligen skapa något helt fantastiskt. Det fanns alltid skönhetsfläckar, det blev alltid hastjobb. Om fotot hade fungerat i en film, blev redigeringen kanske tafflig. Om jag varit handledare i manus på några projekt, hade jag kanske sedan inte tid att återkoppla i klippningen, utan såg resultatet, och såg att fel beslut tagits,

utifrån filmens logik, i ett senare stadium. Men det var en rullnings på projekten, på filmerna, som satte spår i mig. För det första var film inte ett ensamhetsprojekt. Om jag tidigare arbetat som konstnär, hade jag arbetat ensam. I Amman låg hela vikten på att man samarbetade, stämde av med alla andra. Jag tyckte mycket om dessa konstellationer av olika viljor. Gränserna mellan handledning och uppgående i projekt suddades ibland ut. Hanz tog sig an, och tog över, en reklamfilm i en kampanj annonserad av drottning Rania om att rädda Gaza. Marwan stod ofta för fotot i kortfilmer. Man kan nästan säga att eleverna fick pröva att vara regiassistenter till lärarna ibland. För att senare göra helt egna saker.

Jag kan komma på många fall då jag gick utanför mina befogenheter och dök upp på inspelningsplatser, på förfrågan guidade vid klippningen, ägnade övertid åt att skapa struktur i lösryckta manusidéer. Jag kunde vara involverad i tjugo-tre filmer samtidigt. Detta pågick under tre år, och med väldig hastighet. Organisationsförmågan skärptes, och samtidigt stod självkritiken vid sidan av scenen och tittade på. Det var viktigt att *göra*. Många elever fastnade, och jag utvecklade några effektiva redskap för att få dem att gå vidare.

Min position i Amman var lärarens. Men den nationella identiteten?

Går tillbaka till en anteckning:

Jag måste säga att allt det som är Sverige, känns avlägset och nästan dystert. Varifrån känslan av dystert kommer, kan jag inte sätta fingret på. Kanske är det att jag under halva mitt liv kommit dit som en besökare. Det gick aldrig att växa till sig i Sverige. En typisk svensk skulle aldrig stå ut med det jag varit med om utomlands. En typisk svensk skulle sett Amman som



sin andra existens, lätt att lämna om det inte passar. Allra troligast är att en typisk svensk skulle ha ett svenskt liv, i Sverige. Jag har inget svenskt liv i Sverige och känner mig atypisk. Jag är inte en som bloggar på internet om några spännande månader utomlands under det att bostadsrätten uthyrts i andra hand och lånen betalas av, nu medan vi pratar. Min första existens är den jag lever här och nu. Jag bor här, på nummer fyra, Shara Ihsan Al Nimer i Sweifieh. Jag är svensk i språket, annars får det vara. Jag äger ingenting i Sverige; jag har skrivits ut ur systemet för flera år sedan. Man har glömt mig för längesedan. Jag är inte ens en nolltaxerare som snart kommer åka på en skattesmäll. Och jag häpnas över de jordanska palestiniernas patriotism, deras koncentration över detta enda: att bo just där, på andra sidan. Det finns bättre ställen. Nostalgi är inte skäl nog: move on, guys, har jag lust att säga till dem. Exportera Palestina, lev det någon annanstans. Det är inte sant att där prunkar av fikonträd, citrusfrukter och bananer. Ett och annat träd finns det naturligtvis, men prunkar är fel ord. Det är torrt som fnöske, dammigt, sandigt, fult, inget vatten, packat av folk och ful arkitektur. På rak arm skulle jag kunna nämna minst femtio platser som är trevligare, och förorterna till Amman är närmast identiska. Norr om Amman finns det fruktodlingar, slingrande sandvägar, små hus vars tak krönts med armerade järnpinnar som bildar möjligheten för nästa generation att bygga vidare; hus vars fönster armerats med snirkliga spjäl; hus som aldrig målas och därför är cementgrå; hus som är som skokartonger; hus som är som Palestinas hus. Från kullarna där uppe kan man kliva upp på berg och dessutom se Palestina i diset. Det är inte samma sak, invänder Duja. Palestina överträffar allt. Buskagen är finare, armeringsjärnen bättre, människorna lyckligare, himlen blåare. Nostalgin är förtärande, destruktiv. I synnerhet för dem som

inte kan få utlopp för nostalgien i någon form av kulturyttring – jag tänker mig att böcker och filmer fungerar ganska bra. Så länge jag läser och skriver det svenska språket, har jag inga problem med att leva utanför min socken – utanför mitt, ska vi säga Fädernesland, – eftersom det är själva språket som utgör vem jag är, och eftersom jag slutat bekymra mig om att andra vet vem jag är, är denna vetskap, ett hemligt språk jag tar fram i ensamhet, min egen rikedom och min egen kärna, som rustat mig att fortsätta vara i ett annars kaosartat leverne. Jag har inte köpt gravplats i min hembygd; det blir en senare fråga. Icke desto mindre protesterar Hazem, Dalia, Duja, ja, nästan alla, när jag uttrycker mig så plumpt. Jag provocerar dem medvetet. Dessa skönskrivningar om hemma – att det prunkar i Palestina, att där är ljuvligt –, stör mig. Jag blir nyfiken på vad som ligger bakom de blinda försköningarna; vi diskuterar dem. De säger att jag är galen; alla vet väl att Palestina är världens mest gudomliga plats, ett paradys. Enligt dem ligger det i ens blod att älska den plats man kommer ifrån, och har man ryckts upp från den platsen, kommer man gråta för resten av livet i längtan efter fosterlandet. Man kommer vilja återvända för att kyssa marken, man kommer dras till platsen som spiken dras till en magnet, och i synnerhet om man haft lyckan att härstamma från jordens mest gudomliga plats. Som följd av den skönskrivning inför fosterlandet jag nu bevittnar, förstäms jag av mitt egna fosterlandshat. Detta jämmer över platsen man har i sitt hjärta... ett illusionsbygge som är nödvändigt för att uthärda. Vi bråkar om saken: Är den arabiska de talar här annorlunda än den som talas femtio kilometer härifrån? Ingen större skillnad, men alla kan så klart höra om du har jordansk dialekt.

\*\*\*

Med tiden händer något. Hazem åker till Palestina och blir besviken. Det gudomliga landet var bättre i tanken. Men givetvis, Hazem. Vi har alla våra utopier. Vi bär alla på en projicering om det gudomligt perfekta. Det är en förenande kraft, och en förenande förlösare att se hur just denna bitterhet över att verkligheten inte var såsom man ville eller önskade, utlöser behovet av att skapa. Hazem arbetade mer frenetiskt än någonsin innan, då han kom tillbaka från sitt dekonstruerade paradisygge: nu var han tvungen att bygga ett nytt. Skulle jag ha dåligt samvete för att jag inte (som Hanz gjorde), tog fram näsduken och snyftade över hur fruktansvärt det var att ha flyttats från Palestinska territoriet femtio kilometer västerut till Amman? Skulle jag, men min syn på nationell identitet och mitt bortvändande från själva idén om ett fosterland som gränsen för ens personliga utveckling, verkligen vara rätt person att nu stillsamt bekräfta deras hemlängtan, deras skönskrivningar, deras lovsånger till den plats de önskade återvända till? Eftersom jag inte hade några som helst säkerhetslinor till Sverige kvar, gick jag mestadels runt i Amman och kände mig både statslös och hemma i situationen. Varken statslös eller hemma. Jag uppmuntrade inte offerrollen, för i den bemärkelsen speglade jag mitt eget offer i deras, och önskade att vi med gemensamma ansträngningar kunde häva oss över våra öden och med en sista framryckning bestämma oss för att trots våra sociala kontext-förflyttningar (där min måste sägas vara mer drastisk än deras) levde vi fortfarande, och vi kunde fortfarande ta beslut som kunde vara avgörande för framtiden. Hur skulle jag kunna uppleva gemenskap med dem vars första identitetsbeskrivning var uttalat nationalistisk? Jag hyste en förhoppning om att Konsten, Filmen, skulle vara ett hem åt oss alla. Och i sådant fall fanns inget utrymme för nostalgi.

Nostalgin höll på att döda oss allihop. Sluta *prata* om Palestina, vi hittar på något istället! Kunde jag säga till Dalia, som motvilligt lät sig övertalas. Jag var medvetet hård, därför jag kände att det inte ledde till någonting att eftermiddag efter eftermiddag förflöt i ett lovtal till en plats som inte var tillgänglig. Det fanns inga alternativ. Antingen fick man göra en radikal framryckning – take action – eller så fick man göra en mindre radikal framryckning, kanske i skrift eller med en film. Jag uppmuntrade mina vänner att blogga, att skriva vittnesmål, jag stödde hiphopgrupperna som bildades från Ramallah, de nya teatrarna, de nya bloggarna som anonymt för allmänheten började ta form i Amman och omnejd. Jag hade mindre till övers för de passiva klagovisorna och nationalismen.

## 2.4 POSITIONER: SVERIGE

/.../ Jag kan bara beklaga att du inte fått beviljat stöd någon av de gånger du sökt, vad jag förstod från din ansökan har du varit baserad utomlands i många år och vårt uppdrag är att stödja konstnärer boende i Sverige eller som har sin huvudsakliga verksamhet i Sverige. Det kan ju vara en anledning till varför du ej erhållit stöd. Jag skulle också råda dej att även titta på de stöd som finns att söka från Bild och form-området eftersom du har en stark koppling till konstvärlden. /.../

Vid tidpunkten för detta svarsbrev (från Konstnärsnämnden) hade jag bott i Sverige i tjugo månader (och rört mig i ett område mellan Frölunda i sydväst och Hisingen i nordost). Jag började nästan tro att det var fråga om en period av karantän innan man kunde betraktas ha sin huvudsakliga verksamhet i Sverige. Talar vi om fem år? Tio? Förlitade man sig rentav på att jag skulle omfattas av ett jordanskt filmfinansierings-system? Jag begrep att det handlade om att skaffa sig och bevisa en position inför svenskarna nu. Men hur gjorde jag det om där fanns tvivel kring att själva anledningen till avslag inte bara berodde på bristande konstnärliga kvalitéer utan på grund av att jag *hade varit baserad utomlands i många år*? I vilket fall fick jag inga indikationer på att det kunde ses en tillgång att ha varit baserad utomlands i många år; tvärtom kändes det allt som oftast som en försvårande omständighet och ett misslyckande.

Men positionen i Sverige är samtidigt skrivandets position. Det är nutid, inte det förflutna: den här texten uppstår i Sverige, på dess språk; stäms av mot Sverige. Mot det Sverige som

jag bara upplevt på avstånd under så många år och mot det Sverige som håller på att få konturer i det att jag skriver.

Har jag då inte alltid känt mig som en osynlig korrespondent som i sitt tänkande trots allt resonerade mot bakgrund av sin nationalitet? Antagligen. För än vad skäl den exilerade nu inte befinner sig på eget territorium har hon kvar bilden av sitt ursprungshem i sitt huvud. Den bilden förändras förvisso med tiden, som allt annat. Bilden av ursprungshemmet kan både förstärkas och förtunnas.

Den exilerade tar avstånd från något samtidigt som hon/han närmar sig detta något. Det jag skrev att jag hatade med Sverige kunde lika gärna ha varit uttryck för en längtan och en saknad. Jag läser en artikel av Russell Jacoby som vänder upp och ner på frågan om främlingen, den andre; han nämner Freuds uttryck ”de små skillnadernas narcissism”.<sup>9</sup>

Var mitt hat, nej, det är att ta i: mitt motstånd – det yttersta tecknet på att jag helst önskade ingå i ett svenskt sammanhang, men aldrig känt att där fanns en öppen dörr? Sedan innan jag åkte hade jag tyckt att Sverige var mycket otillgängligt, och jag hade tidigt ansett att det berodde på min klass, på min brist på nätverk och resurser. Jag hade noterat att det fanns en social hierarki med tydliga koder, och allt det jag hade velat omkullkasta gick inte ens att peta på. Genom att lämna det bakom mig kom jag att hitta nya sociala hierarkier, och jag märkte att det underlättade att vara så annorlunda att de förutfattade koderna inte ens gick att applicera på en. Det gick att öppna dörrar bara om man blev bakgrundslös. Man behövde inte sota för att ens föräldrar inte hade banat vägen i kultureliten; andras intresse eller ointresse för en handlade inte om att bemöta en representant för en klass, utan intresse (eller ointresse) inför en främling. Jag upplevde det som positivt att vara en främling,

att det främmande inte var särskilt stötande eller kuriöst. Det var befrielsen i denna upplevelse – som spände över sexton år – som förstärkte dels känslan av avståndstagande inför Sverige, dels en större lust att belysa det problem som nu avtecknade sig skarpt och klart: underklassen bjöds aldrig in i Sverige, men den var inte främmande nog för att betraktas som exotisk, och därmed intressant. Man hade stängt dem ute, och det i allt högre grad. Medelklassen var livrädd för att halka ner något pinnhål och överklassen stod kvar i orubbat bo.

Russell igen:

... små skillnader irriterar mer än stora skillnader. I dagens värld är det kanske inte skillnaderna, utan deras förminskning, som väcker antagonism.<sup>10</sup>

Vi flyttade från en femrummare på tvåhundra kvadrat i Sweifieh, ett av arabvärldens rikaste överklassområden i västra Amman, till en trea i Tynnered, Europas barntätaste område och en stadsdel som betraktades som lite av en problemförort. Men jag var inte längre Tove i Tynnered. Inom mig fanns alla tidigare positioner kvar. Jag hade uppgått i ett kollektivt "vi" som hade antagit så många olika skepnader och former att det vore galenskap att inte utnyttja dem som en resurs. Jag hade förvärvat andra språk, andra koder, andra system. Nu behövde jag se till att andra såg det som en resurs, inte som ett problem. Men min upplevelse om individen – som någon i ständig beredskap att ompröva sin identitet för att befrias från sin bakgrund, vilket jag på sätt och vis upphöjt till en livsfilosofi – stod i direkt konflikt med många av dramaturgens grundstenar. Om inte i absoluta termer så åtminstone under arbetets gång. Alla de kända manusdoktorerna var överens om

vikten av att begränsa den filmvärld som skulle porträtteras till en mycket specifik plats. Karaktärernas bakgrund, allt de gjort, allt deras släktingar gjort, allt som hänt i deras liv, måste redogöras för att få till stånd en logisk orsak-verkan-kedja. Dessa företeelser var inte utbytbara. Om ett element skulle ryckas undan, utan att resten ordnades därefter, föll logiken som ett korthus; allt fick göras om. Robert McKees seminarier om "Story"<sup>11</sup> fokuserade mycket på detta, enligt honom, fundamentala i själva manuskonstruktionen: att skapa en liten värld. I ett klipp från youtube<sup>12</sup> intresserar jag mig för följande utdrag, där han gör en sketch på en presumtiv dialog mellan en manusförfattare som adresserar honom i hans egenkap av manusdoktor: "'So, what's the setting...?' The writer says: 'America'. 'America? That's a little bit grand. Any particular place youve got in mind here?' 'Bob, doesn't matter. This story is an intrinsically American story. We can set this anywhere we want. The swamps of Louisiana, Park Avenue, Rocky Mountain... This movie is about divorce, Bob. What can be more American than that? We can just put this anywhere we want.' 'And then I have to point out to the writer that its gotta matter severly where we put it.'"<sup>13</sup>

Till Sverige har jag med mig ett treatment och ett långfilmsmanus under arbete: *The Signifier*. Uppslaget har sin bakgrund i det händelseförlopp som utspelade sig i Arles några år tidigare, vilket jag sedan jag kom till Jordanien skrivit om för att passa en jordansk kontext. Jag hade ägnat sommaren 2010 åt att location-scouta i Jordanien, och sedan på nytt skrivit om scener utifrån det jag iakttagit. Jag hade bytt ut Västgötar mot Nabatéer, jag hade ersatt ett byggprojekt i nekropolen Arles mot en tax-free zon i öknen. I denna nya kontext blev allt



mycket bättre. Jag ville göra en film där den sociala oron var påtaglig. Jag kände förhandsvibbar av det som några månader senare skulle blomma ut i den arabiska våren och tyckte att det fanns en aktualitet i berättelsen som den saknat i Arles. Jag hade således ägnat lång tid åt att omarbete storyn, helt i stil med Robert McKees diskurs. Den hade till och med mått bra av miljöbytet. Men så flyttade jag till Sverige medan jag fortfarande skrev på manuset, och insåg snart att det var en omöjlighet att driva igenom ett projekt utanför landets gränser – åtminstone som det såg ut då jag kom. Jag fick rådet av en producent att förlägga berättelsen till Sverige. Skriva om och skapa en ny liten värld, byta ut alla karaktärer och ge dem svensk bakgrund. Västgoten, monsieur Jauffret, hade blivit nabatéen Abu Eli, vars persona nu stod öppen för att bli... ja, här fanns det i och för sig möjligheter, jag bekantade mig med idén om att han var en lokal bilhandlare som... – lokal för var? – jag försökte projicera denna lilla värld på våra svenska landskap. Upptäckte ganska omgående att så snart jag brottades med vad som kunde bytas ut mot vad, saknade jag ökendammet som omgivit mina karaktärer, jag saknade de dammiga jeeparerna, de öppna vidderna. Jag saknade språket, arabiskan. Jag saknade spänningen mellan chefen för ljudfestivalen och hans omgivning; betydelsen av vad en konceptuell ljudfestival skulle innebära i en isolerad beduinstad; krocken mellan de konservativa och religiösa grupperna och ljudfestivalschefens installationer. Jag saknade den sociala oro som jag skrivit in i berättelsen. Det drastiska draget som uppstått. Mysticismen, *djinn*, denna för Jordanien specifika övernaturlighet som genomsyrade folktron, men som var strängt förbjuden.

Rådet att byta ut dessa komponenter för att förlägga berättelsen till Sverige skapade huvudbry.

Men även förutsättningarna för själva skrivandet var annorlunda: Livet i Jordanien tycktes såhär i efterhand ha utspelat sig på en stå-upp-komedi-scen. Hela situationen var en gigantisk stå-upp-scen, det fanns också bokstavligen en period av stå-upp-komik i mitt liv där. Det hade ingått i mitt yrke: att skriva lustigheter på arbetstid. Av Aron Kader hade jag lärt mig olika tekniker i att putsa till de sketcher som skulle levereras för publik. Jag hade deltagit i Amman stand up comedy festival, försökt få publiken att skratta. Marwan och jag hade dagligen skrivit på utkast på olika humorserier medan vår kollega Steve kämpade på med sin långfilmskomedi *Thunderlust*.<sup>14</sup> I ett år höll han på, sporadiska inspelningsdagar när alla kom loss. Jag spelade en roll i den; vi hade roligt. Jag hade inga andra ambitioner än att se verkligheten genom en skrattspegel. Allt verkade vara dåraktigt. Allt från de situationer man dagligen gick igenom, till den större bilden av mänskligheten. Det mänskliga lidandet kunde bara stävjas igenom att man skrattade åt hela skiten. De stråk av vemod, som latent upptog hela mitt inre, skulle ändå dyka upp. Alla skratt gjorde att jag lyckades ta fasta på ett närmast makabert allvar i de stunder jag satt ensam för att skriva på långfilmsmanuset *The Signifier*. Jag orkade fantisera om riktigt vidriga, oförsonliga drag i människans natur. Där hade funnits en låtsasvärld där ramberättelsen inte nödvändigtvis fick en att dra på mungiporna – notera – under en period då alla föresatser kretsade kring komedins form.

Men så bytte jag alltså omgivning. Den artonde augusti 2010 flyttade jag till Sverige efter sexton år utomlands. Där hade man stått på en enkel scen med trägolv och det som betydde något var att alla skrattade. Men likt en gigantisk vridscen vreds trägolvet 180 grader för att dyka upp med en ny ljussättning och en ny dekor. Ny publik också. Nya medspe-

lare, ny regissör, ny budget, nytt allting faktiskt. Och där står jag och staplar. Rösten stockar sig. Språket är oförståeligt. Min syn är oklar. Jag hör att allt ska tas på mycket stort allvar, och jag tror att det är en metod och en spegelbild som inte passar mig alls. Eftersom jag i grunden är en mycket allvarlig person. Allt är mycket allvarligt. Jag själv är dö-allvarlig och alla andra är det också; själva livet är allvarligt. Roy Anderson har skrivit den utmärkta boken *Vår tids rädsla för allvar*, som jag läste för några år sedan, och nu dyker den ständigt upp som referens.

Jag skummar dagspressen, och den är pessimistisk, men inte nödvändigtvis allvarlig. Det är ju inte heller så att ett besök på en rolig teaterpjäs kan lindra det som snart börjar likna ångest. Jag trivs inte som åskådare i en mörk salong. Salongen är ändå menad att vara allvarlig. Utan att jag märker det tar jag fasta på allvaret inom mig, det som jag naturligtvis alltid burit på; men det verkar inte fungera.

Allt är mycket viktigt. Men jag håller på att kvävas av allt det viktiga och allvarliga.

Jag har en praktikplats. Stämningen är mycket allvarlig på min praktikplats. Jag skulle vilja tro att någon just dött varje morgon jag kliver in på kontoret.

Att anpassa sig kan ta sig olika uttryck. Med föresatsmässig optimism börjar jag mina försök till acklimatisering. Det är vinter i Sverige; man snålar på gruset där jag bor. Allt oftare ser jag skyltar: Obs! Inget vinterunderhåll! Obs! Grusas ej! Som gångare klamrar man sig fast vid olika räcken uppför olika backar. Vilka resurser behöver man som filmare? Här behövs en påse med grus att strö ut framför sig. Annars kommer man överhuvudtaget inte ut genom dörren i det nya landet.

Man kommer inte fram alls, faktiskt. Händerna klistras fast vid dessa räcken som ska vara hjälpmedel på isbanorna. Jag hade inga vinterkläder sen tidigare. Jag hade en massa bikinis och shorts, men de kan jag glömma nu.

Jag fryser, och jag är rädd att omgivningen tycker att jag koketterar med att frysa – rumstemperaturen är nitton grader (under matlagning och ångor från ris eller potatis-kok, kan den sträcka sig till cirka tjugotvå grader). Jag köper ett extra el-element från butikskedjan Claes Ohlson, trots varningar om hur elräkningen kommer att skena iväg oavsett förhandsvalt billigaste el-aktör på elmarknaden (som avreglerats sedan tiden innan min avfärd). Elementet lyfter jag med mig från rum till rum. Men vi har ju vid sidan om kylan, också ljuset, som ska ersättas. På Reningsborg i Frölunda letar jag stora feta lysrörsarmaturer. Jag har blivit besatt av att hitta högsta kilowatt-tal. Jag tänker genomlida vintern i en lägenhet som är helt igenom lysrörs-upplyst. Så ljus att man kanske glömmer hur förfärligt mörkt det egentligen är.

– Men ska du verkligen ha sådana lampor, det är ju jättekrångligt att borra upp i taket? Och vad fult sen.

Jag noterar att de allra flesta jag besöker under vintern nöjer sig med några stearinljus och att man i de fall man varit mer generös med belysningen, gått över till lågenergiglödlampor, som inte ger någon värme, och knappt något ljus heller. Jag går på jakt efter en riktig glödlampa, den sort som ger mycket ljus och även blir så varm att man bränner sig på den. De kan nämligen få upp inomhustemperaturen en aning. Jag går till närbutiken först, sedan till alla varuhus som har stort utbud. Senare berättar man att det är förbjudet med vanliga glödlampor – ”den gamla sortens glödlampor”. Det är numera kriminellt att hantera denna den gamla sortens glödlampor; de

har tagits bort ur hela EU. Min jakt är således förgäves. Det blir ett psykologiskt bakslag. Allt är konstigt i det nya landet, och jag skriver till och med brev till Jordanien, för att fråga om det går att man skickar mig några normala 150-wattare med FedEx. Kanske det går att smugla in lite glödlampor via mina kontakter utanför EU. Jag vågar inte berätta för någon om hur jag upplever situationen med stearinljus och små nätta ljusgirlanger, julljusstakar och dylikt. Jag har gjort det en gång: letat efter ljusknappen, tänt takarmaturen och därmed förstört en stämning som jag inte uppfattat som så helt igenom positiv som alla andra uppenbarligen tyckte, och jag gör inte om det. Det är som om att min kropp skriker efter att vrida hela planeten. Det är så mörkt här, och jag kan inte fatta hur det går att leva i detta mörker! Men ju mer jag tänker på det, desto mer alienerad känner jag mig. Det vilar något av en straffets logik över dessa situationer: kanske man egentligen hatar mörker och kyla, och därmed anser att det inte är mer än rätt att jag får min dos därav. Möjligtvis blir jag lite illvillig och paranoid, men jag anar... att man kanske tycker att jag överdriver och koketterar. Att mina sociala faux-pas får en annan betydelse; att jag man anser att jag tror mig kunna glida över alla andra, och gör mig märkvärdig med att tala om smuggelgods i form av 150-wattare, att det är udda att må dåligt av stearinljus. I själva verket gråter jag varje kväll, varje morgon också, och undrar hur fan jag tänkte, när jag flyttade till det nya landet. Jag vänder mig till Gud, som jag inte ens har klargjort om jag tror på, för att be om råd. Under mina lysrör ber jag kvällsböner på knä, förtvivlad över att måsta stå ut i en miljö som verkar fullständigt människofientlig. Snälla Gud, om du finns, varde ljus, men du tog bort det, varför? Varför släckte du ljuset och varför gjorde du det så iskallt och

snälla Gud, gör så att jag härdar ut och gör så att jag förlikar mig vid mitt öde att vara född i detta mörker. Minns repliken ur Godard's *Alphaville*: "Et le jour se lève" ("dagen gryr") – ovanpå en bild av en korridor som tänds genom den artificiella lysrörsbelysning som antagligen ger ett grönaktigt ljus kring 4500 Kelvingrader (filmen är svartvit, men jag anar att ljuset inte är helt vitt).

Efter en del samtal med Gud besöker jag en läkare och förklarar att jag lider av mörkret och kylan; kanske han kan hjälpa mig? Jag kan inte komma igång med någonting vettigt, eftersom hela min energi verkar gå åt till att hålla mig varm nog att andas.

Är det något mer? undrar doktorn.

Och faktiskt, nu passar jag på att inflika att jag har mätbara symtom, som jag nämner: sedan jag återvände har jag gått upp nio kilo, tappat massor av hår, till och med ögonbrynen har blivit glesare; jag har blivit svullen, fått flera besvärliga infektioner som utmynnade i en halsböld och bortfall av hörseln på höger öra, långvariga eksem och utbrott av rosacea i ansiktet (han identifierar dem), vidare har jag blivit trött som om jag behövde sova femton timmar om dygnet; mina menstruationer som varit normala hittills har numera blivit orimligt långvariga, upp till tolv dagar, jag lider av migrän sedan elvaårsåldern, och den har förvärrats markant – antagligen finns det samband till de störda blödningarna; man borde ana en hormonrubbing, magen svullnar ofattbart mycket. Allt detta i samband med miljöbytet.

En utredning om sköldkörtelrubbing inleds, och även om provsvaren visar negativt, upptäcker man att jag har märkligt lågt blodtryck (71/40) – men det är inte illa i sig, och några

brister, såsom B<sub>12</sub>-brist och blodbrist. Men provsvaren ligger inom normvärdena satta av landstinget; behandlingen för hypotyreos vore därför felriktad.

Men så vad är det då?

Jag vet att omställningen varit så kraftig att det egentligen bara är att vänta in dess konsekvenser i form av diverse obehag. Att tappa håret är bara en konsekvens.

Men allt detta sammantaget konsekvenserna allvaret, mörkret, sittningarna i stearinljusmörker invirad i filter med ett dövt högeröra och tunt hår, leder mig allt längre bort från det tillstånd av lätthet som krävs för att jag ska kunna skriva en allvarlig och viktig långfilm (om någonting annat). Skrivandets position är utsatt för yttre påverkan på ett sätt som gör att det spiller över in i det imaginära, in i fiktionen. Den plats som är skrivandets egna plats kan inte värja sig för yttervärlden. Det har hänt förr och nu händer det igen.

Det värsta tänkbara tillståndet för att göra just det som jag förutsatt mig, är att ens egna kropp kommer i vägen. Eftersom jag inte heller vill överdriva betydelsen av mörkret och kylans påverkan på mitt psyke – jag finner det pinsamt och idiotiskt och avskyr situationen – men så dyker en obehaglig skuld-känsla upp. Det är helt klart mig det är fel på. Det finns en historia om pingvinen som frös; ett fullständigt olyckligt öde, lika illa som för geckoödlan i Sahara som svettades ihjäl. Vad kan få mig att ignorera de yttre omständigheter som ligger till grund för konturen av det landskap jag kommit till? Det är ett väderbitet, bistert, kargt, isblått landskap, där vinden pressar sig mot ansiktet och där kinderna fryser sig till eksembildning och rosacea. Ett landskap som inte tillåter en se sin egen kropp som under flera månader verkar stelna under lager av elementära skydd mot yttre påverkan; en kropp som genom

stunder av värk yrkar på en omsorg som inte tycks kunna möta dess behov; behov som inte tycks uppfyllas ens genom Claes Ohlsons utmärkta element, de alltfler färgglada fleecfiltarna, den nya dyra vinterjackan eller de nya dyra vinterkängorna; dagen gryr under bara alltför bristfälliga illusioner, och som en påminnelse om att livets alla stunder går ut på att återskapa ett klimat som känns människovärdigt blir den första vintern i det nya landet en jakt efter att *inte* gå under, och på att *inte* ta det på så stort allvar emedan alla pekar på vikten av allvar inför människans vara.

Men jag hittar ingen lättnad – vare sig i att ta det hela på allvar eller med en klackspark, jag hittar inget annat än att överleva, bokstavligen, endast av skälet att den instinkten trots allt finns kvar hos mig.

Positionen i Sverige vill lätt bli eufemistiskt beskriven. En lustighet, och i så fall ett bevis på att jag slår an en ton som gör motstånd mot stundens allvar. Manuset *The Signifier* (och alla andra berättelser som jag tagit med mig från andra sammanhang och andra platser) läggs åt sidan. Och en slutsats är att så illa jag nu tycker att det är, de aningarna mer lättsamma svenska komedier som jag för tillfället får ihop, är resultat av en kompensationsstrategi.

Jag tänker tillbaka på vad jag kan lära mig av detta byte, och hur jag ska anpassa mig. Att anpassa manuset till *The Signifier* till det svenska, skulle komma att ta tid, om det nu var strategin jag skulle ta.



## 2.5 POSITIONER: ICKE-AUSCHWITZ

Varför väljer man att inte åka till Auschwitz när tillfälle ges under masterutbildningen, när resan är bekostad?

Är det inte en nedärvd skyldighet att vara länk mellan det förlutnas vittnesmål och nästa generation som i sin tur är skyldiga att vittna om det fasansfulla till sin kommande generation?

Otvivelaktigt är det av yttersta vikt, och otvivelaktigt är det en plikt att aldrig förtränga Förintelsen. Jag skriver förtränga, eftersom glömska speglar en allt som oftast oavsiktlig hållning, medan förträngning ger en vink om att det är en medveten akt som går att påverka.

BORTTRÄNGA (enligt gängse översättning av Freud):

1. mer eller mindre frivilligt glömma bort något; psykologiskt försöka glömma något

*Synonymer: borttränga, undantränga, uttränga, förtrycka*

*De händelserna har jag nog lyckats **förtränga** för länge sedan.*

2. (särskilt i fackspråk) göra/bli trång/trängre eller smal/smälare, skapa förträngning

2006: *Om stroke (hjärminfarkt/blödning)* (Neuroportalen.com):

*Åderförkalkning leder således till att kärlet **förträngs** och dess elasticitet minskar.*

GLÖMMA:

1. (åtminstone tillfälligt) förlora något ur minnet

*Hon **glömde** att ringa vårdcentralen.*

2. oavsiktligt lämna kvar något (på grund av att man glömt (1) att föremålet är med)

*Han frös för han hade **glömt** jackan på restaurangen.*

Jag hör till dem som vare sig förträngt eller glömt Förintelsen. Tvärtom har jag växt upp med vittnesmål om katastrofen. Jag har läst mycket litteratur om Förintelsen, och gått in i ett slags depressionstillstånd varje gång. Som elvaåring läste jag *Anne Franks dagbok* och valde att recensera den i skolan. Jag såg *Shoah* på Hagabion och kände att jag hade svårt att komma tillbaka till livet, såsom jag förhållit mig till det innan. Det gick inte längre att leva. Jag hade redan innan *Shoah* sett mer kommersiellt gångbara filmer såsom *Flykten från Sobibór*<sup>16</sup> om Treblinkas fångläger. Om jag minns rätt såg jag den som trettonåring. Jag minns att jag blev deprimerad och drog mig undan livet, därför att det var för grymt, och för att jag kände mig meningslös. Ett svagt psyke antogs jag ha, som så kraftigt reagerade på saker som hände innan min egen födelse. Jag reagerade med skuld känslor och sorg.

Jag ville inte veta av mänskligheten, som visat prov på en sådan fasansfull ondska.

Det hade varit bättre att tillhöra en annan ras. Humla, fågel, räv, vad som helst, men inte människan med sin bevisat kalkylerade ondska. Jag anslöt mig till djurvännerna och startade en djurvännersklubb, där jag fantiserade om att djuren återtog planeten och utplånade människan, som utvecklats till att bli ett monster vars existensberättigande dog i och med nazisternas handlingar. Jag utvecklade en stark ångest, som tog sig i uttryck i déjà-vu-upplevelser och andra halvpsykotiska tillstånd. Jag gick på en järnväg i Dalarna, den nedlagda inlandsbanan, och såg plötsligt, som från intet, transparanta tågagnar komma åkandes, i vilka skelett-liknande skepnader slogs om utrymmet i gnisslande godsvagnar. Jag började hallucinera om minnesbilder av det ohyggliga som hänt innan min födelse. Jag drömde mardrömmar om nazister som gav mig sprutor med

gift medan jag låg fastspänd på en brits, jag drömde att jag kvävdes av cyanid, och vaknade kallsvettig i förtvivlan över att min mardröm besannats för andra. Det överskuggade känslan av att det bara var en dröm. De återkommande mardrömmarna som rörde sig specifikt kring judeutrotningen kulminerade inte bara i en överklighetskänsla av att drömmarna bildade en väv av mina egna minnen, snarare än en nattlig mara som förvärvats igenom inläsning och utbildning. Till sist fann jag en stor känsla av vanmakt och skuld. Hade jag varit där? Kände jag skuld för att inte ha överlevt? För att ha fötts i en annan tid, där jag varken strukit med eller överlevt?

Jag hade likt Anne Frank en dagbok som elvaåring. Tove Krabos dagbok. Min var bättre skriven än Anne Franks, menade jag ökritiskt, men det ohyggliga öde som Anne Frank mötte upphöjde hennes dagbok till en sorts evighet oavsett stil eller innehåll. Hon adresserade sina dagsnotiser med början i ett "Kära Kitty", vilket jag ansåg barnsligt. I samma veva slukade jag allt jag kom över kring Hiroshima, så jag beslutade mig för att kalla min egen dagbok "644" – det var antalet origamitranor som Sadako<sup>17</sup> gjort innan hon dog i leukemi, och blev ett nummer som jag tillförde min personliga kult.

Anne Franks dagbok hade ett större värde än min, vilket lade en extra skuld till början: avundsjuka. Hur kunde jag vara avundsjuk på Anne Frank? Döden stod för en yttersta gemenskap, som *ingen* kunde undvika. Jag hade att se fram emot en anonym död som allra troligast skulle ske i största enskilda ensamhet, långt ifrån den status av representant för historien, som Anne Frank blivit. Jag var elva år och sörjde redan min obetydlighet som människa, mitt öde att vara född i en ohistorisk epok, där döden var en enskild angelägenhet. Hur smärt-

sam den än var för den enskilda familjen, var den dessutom ointressant för resten av världen.

Samtidigt som erbjudandet om resan till Auschwitz ligger min moster för döden här hemma i Sverige. Hon har terminal lungcancer och begravs exakt samma dag som mina masterkamrater befinner sig i Auschwitz. Min sorg, min familjs sorg, är gränslös.

Jag går på begravningen istället för att åka till Auschwitz. Jag är nu äldre än den elvaåring vars resonemang gick ut på att det var mer tacksamt att dö på ett fältslag, i en gaskammare, i ett historiskt ögonblick, än att dö till exempel i lungcancer, som min moster gjorde. Men döden väcker alltid tankar om minnet, och om vad vi uträttat medan vi lever, vad vi lämnar för avtryck. I nästa steg tänkte jag på hur min mosters kvarlevor, hennes personliga tillhörigheter, anteckningsböcker, superåttafilmer, utgivna böcker, alla hennes tusentals fotografier ... och fick hindra mig från att börja tänka på hur det hade sett ut om hon var jude, och dessa saker hittats i ett judiskt hem, som kvarlevor efter ett annat öde, långtifrån Stockholm november 2011.

Det är inte förrän nu, någon tid senare, som jag orkar ta itu med tankarna som jag undvek i samband med min mosters begravning. Dessa tankar är dessutom inte direkt avhängiga just henne, men det var tillfället som inducerade mina tankebanor. Hur kunde Anne Franks död påverka mig så starkt som elvaåring, att jag i hemlighet stundtals önskade att jag levat i hennes kropp? Fasan var stor inför tanken, men en kanske typisk för den pre-pubertala flickan gigantisk dödsskräck/dödskult hade drabbat mig, och den var inte renodlat enkel såtillvida

att tankar kring döden även kom att innefatta tankar kring "hur dö?" "när dö?", "var dö?" "varför dö?".

Hur dö? Naturligtvis önskade jag mig en smärtfri död, ingen utdragen och plågsam tortyr. Men i frågorna när och var och varför kom tankarna in på viljan att befinna sig i ett historiskt ögonblick, men framförallt som del av en större gemenskap. Och på ett mycket märkligt sätt kom därför den historiska särställning som judarnas utrotning innehar i vår historia att för den elvaåriga flicka som en gång var jag, att stå för en döds-gemenskap, i det att de var massorna som gick samma öde till mötes. Jag hade sett emellan fingrarna på att min flick-dagbok refererade till en annan historisk elvaårig flicka, Sadako. Min egen dagbok kallade jag alltså 644. Anne Frank och Sadako Sasaki var martyrer och symboler och hjältar. Att kunna bli en sådan var en av mina hemliga drömmar vars omöjlighet låg i den epok och kontext jag föddes in i. Jag vet inte varför jag fick storhetsvansinniga tankar. Det kändes hopplöst att döden var oundviklig. Men för vissa var den meningsbärande utöver sig själva; långt mer menlös framstod den vara i skepnad av de glömdas öden i utkanten av historiens centrala händelser.

Sadako blev representativ, liksom Anne Frank blev representativ. Inte bara det. Bara faktumet att en ägodel tillhört en person som senare varit med om historiska ögonblick, fruktansvärda eller inte, upphöjde värdet på ägodelen. En hårlock på golvet i Auschwitz fick historiskt värde, medan mina egna klippta hårtussar var menlösa. Det låg inget inneboende värde i sakernas natur, sakerna var avhängiga historien. De suddiga, repade fotografierna där skelettliknande gestalter med två svarta hål till ögon stirrade på oss var historiska dokument.

Ju färre sparade dokument, desto högre värde. Tiden ställde till det så, att ett föremål eller en bild som var ovanlig i antal,

fick högre värde. Samtidigt åligger det föremålet eller bilden ett krav på att representera något annat än det som det just föreställer, en hel epok eller en historisk händelse. I vår kultur tycktes det finnas ett direkt samband mellan kvantitativ brist av något och dess värde. Rariteter blev till en resurs, medan det vanligt förekommande minskade i värde.

I samma veva som jag hade ångest för förintelsen och skrev en dagbok, vars namn indirekt var taget från den historiska personen Sadako Sasaki öde, började en vän, Lisa, och jag leka museum. (Jag ursäktar att jag går tillbaka till min barndom, det var inte alls min avsikt då jag började skriva, men sedan fann jag det intressant att gå till botten med allt jag någonsin tänkt kring Auschwitz). I alla fall. Musei-leken gick ut på att man tog ett vardagsföremål och skrev en "historisk" beskrivning av det. Vi satt i mitt kök och skrev pompösa lappar i ett försök, kanske, att ge mening åt våra liv, som om allt vi ägde var mycket viktigare än det verkade vara.

Om en häftapparat kunde det stå:

*Denna maskin av plast användes till att sätta samman papyrus och man använde sig av metallkrokar, obs, dock ej ädla metaller, för att sätta ihop dom. Fyndet hittades i en mosse år 2300 efter Kristus.*

Bilder och utklipp ur populärpressen samlades också i kollage. Ett stort kollage av alla skådespelarna i TV-serien *V*<sup>18</sup> bildade en mäktig karta på vår tids kultpersoner, som vi ansåg värda att tidskapsla för framtiden. Häftapparaten och *V*, liksom lukt-suddgummin, en plastslev, nagellack och silkesstrumpor blev några av våra utvalda musei-föremål. Trots den slump som rådde i våra urvalsprocesser, var valen inte var så tokiga trots allt. Inte om man senare tar i beräkning att början av 80-talet säkert

skulle komma att kallas för *Oljans Epok*, och inte om man i en historisk läsning av den tid vårt "museum" upprättades därför såg att allt från häftapparaten till plastsleven kom sig ur oljeutvinningen, vilken vår epok berodde på.

Det var bara det att vi inte såg det just då. Vi saknade den överblick som gjorde att museiföremålen verkligen hade något att säga om sin samtid.

Att frenetiskt fortsätta skriva ner vad som händer hör ihop med en uttalad dödsskräck.

Tiden flyr, och vi försöker teckna ned vad som händer. Jag tänker: Hade jag varit elva år idag hade jag kanske bloggat, och varit en representant för barnbloggarna.

Jag ser tydligt vad jag *inte* var representant för (den judiska flickan som gasades ihjäl 1944, barnbloggaren 2011, den palestinska flyktingen – och enligt andras uppfattningar inte heller som den svenska konstnären), men det var svårt att finna det man skulle kunna vara representant för. Det enda den här texten indikerar så långt är: person som levde under *Oljans Epok*.

Auschwitz har alltid väckt en grym förtvivlan hos mig, men den har också varit dubbel, och gett upphov till funderingar kring relevans och representation. Att en liten pennstump tillhörande Otto Frank, Annes pappa, skulle vara värd ett långväga besök är en sak. Döden för judarna under förintelsen fordrade en känsla av en betydelsefull död, såtillvida att även om varje enskild död inte var känd var fenomenet världskänt, och skulle förhoppningsvis vara världskänt i generationer framåt; deras öde skulle inte vara den enskilda summan av sex miljoner individers död, utan en fasansfull siffra som bildade en gemenskap in i evigheten, där varje individ i all evighet var en god representant för något av det mest ohyggliga i människans

historia. Denna känsla väckte som sagt en märklig ångest i mig. Jag insåg att jag också skulle dö, och att vi alla skulle dö, men utan gemenskap. Ångest är nästan ett luddigt begrepp, i vilket jag även läser in avund; avund för att inte hitta det sammanhang i vilket min gärning skulle vara representativ. Liksom de kvoteringar av kön, nationalitet och ålder förbryllat mig (vilket jag indirekt behandlat i mina Chatroom-filmer igenom att låta mig flyta mellan de förbestämda positionerna – åtminstone inom logiken för filmerna) förbryllade mig känslan som kom som en klarsynhet, då jag insåg att jag burit på en avundsjukan gentemot alla de som hade en mycket tydlig gemenskap, och att den avundsjukan låg så djupt, gick så långt tillbaka, att den till och med inbegrep judarna i koncentrationslägren. Att avundsjukan också, många år senare, kom att inbegripa de palestinier jag mötte som igenom att först sätta nationalitet, därefter konsten, aldrig kunde omfatta mig i denna gemenskap.

Vad allt tycktes handla om, var just detta dilemma, att som människa balansera mellan sitt unikum och sin position som representant. Då min barndomsvän och jag byggde vårt fiktiva framtidsmuseum med ett kollage av *V*, några sudd och en häftapparat försökte vi hitta en position.

Om jag följer upp tanken kanske denna position skulle kunna uttryckas som: *representant för den alienerade människan under oljeepoken*. Skulle det i såna fall vara min position? Jag letar vidare efter ett annat epitet. Jag vill gärna hitta en gemenskap, men landskapet jag letar i verkar otydligt, konturlöst, som om vi befann oss mittemellan två viktiga händelser, emedan jag är säker på att historien kommer skrivas om till att nämna just denna tid för något vi inte än har upptäckt.



### 3. FÖRSKJUTNINGAR

*Drömarbetet förvandlar den latent drömmen till den manifesta drömmen och försöker därigenom låta den som sover fortsätta med det utan att störas av de påträngande önskningarna.*

Drömarbetet använder sig därvid lag av:

***förtätning***

*som innebär att en person som framträder i den manifesta drömmen bär drag av flera i den latent drömmen.*

***förskjutning***

*som innebär att en person eller händelse i den latent drömmen symboliskt representeras av en annan person eller händelse i den manifesta drömmen på grund av någon yttre likhet.*

### 3.1 FÖRSKJUTNINGAR: ATT BLI FIKTIONALISERAD

9/10 2011

*Din text. Fullständigt förnedrande läsning, om än nyttig, därför att den med våldsamt kraft visar hur vi lever och dör ensamma i våra upplevelser, för att den visar det fåfängliga i din strävan att leva upp till ett vi, emedan du beskriver en verklighet som ingen annan människa på jorden kan kännas vid såsom du kände vid den, annat än till de yttre likheter som slumpen skapat, vilket för alltid utesluter en gemensam saga. Jag ber dig nu skicka Carolina/Cristina din lilla text för att få hennes synpunkter, mest för att stämma av huruvida den del som berör henne på något vis överensstämmer med verkligheten, om så än bara för att övertyga mig om att det i sådant fall är ni som bör leva tillsammans, inte du och jag, eller inte det jag vars stumma eko bildat en fantasifigur i din text, en Annika som jag aldrig skulle begripa mig på, men att jag finner henne obegriplig kan man inte förebrå mig eftersom du vare sig sett eller förstått hennes väsen och därför brustit i att ge henne en själ, en själ utan vilken din text aldrig kan leva, och om din text avspeglar en kort resumé av det du anser ha inträffat, är det märkligt att hon just saknar en själ – vem vill gifta sig för att ge igen på sin älskade, för att en moster anser henne lämpligast av fyra slumpmässigt utvalda internetprofiler, för att det artade sig så, lite praktiskt, för att denna vansinniga Annika från Oslo råkade finnas till hands just där och då, när din älskade Carolina/Cristina övergett dina ideal?*

*Som en sagolik spik i kistan på ditt förflutna att berätta om för den kvinna du så högt älskar, som för att visa henne vad det går ut på, vad det gick ut på, se här, nu visar jag dig hur jag skulle velat leva med dig, hur jag skulle velat att det var du, inte hon, som*

fanns där, som en sådan saga väljer du att kasta skuggor över nuet, du låter dem gå in i varandra som utbytbara möbler som nuddar varandra sida vid sida; där har du alltså stått och vänt ditt huvud sakta i sidled med blicken från den ena till den andra, men emedan din älskade favoritsoffa inte gick att rädda, är den nya inte värd någon större affektion. Den är en tom men praktisk ersättare, en nordisk design du förförs av – så visar texten –, att med den följer en tomhet, en brist på affektion, en utebliven känslostorm. Ett bevis på vad jag anat, men slagit ifrån mig för att det vore en fruktansvärd insikt: du säger endast ja till Annika för att du kände dig försmådd och sviken av Carolina/Cristina. Du ser inget egenvärde i Annika, bara ett ändamålsenligt verktyg som därigenom står i kontrast till kärleken för de inre egenskaper du högt värderat och sett hos C.

Ett äktenskap kan aldrig fungera som en hämndaktion, varför Annika nu varsamt beaktar att dra tillbaka möjligheten till dess blivande till dess att du gett några verkliga skäl till det "vi" du hittills jagat, men aldrig funnit. Till dess att du förmår ge henne en värdig beskrivning som självständig människa, inte som verktyg, inte som kontrast till en annan kvinna, inte i samma mening som en annan kvinna, inte som "... men Annika å andra sidan" – och vilket fult namn sedan, som om du visste att jag alltid hatat just det namnet, medan jag älskar mitt sanna namn Tove, ja det älskar jag. Jag kanske borde vetat allt som försiggått i ditt huvud, att när du ger mig ett fikionaliserat Jag kom att välja ett fånigt namn som jag hatar, ett namn som de kvinnor som föddes på sextitalet brukade ha, och de brukade vara så vansinnigt duktiga, för de namngavs efter Annika i Pippi Långstrump, den duktiga flickan som alltid hindrade Pippi i att drömma, den tråkiga flickan i gul pullover som gav en generation sekreterare och administratörer inom vård och omsorg sina förnamn – inget fel med vård och

omsorg, den tråkiga Annika vars namn jag nu enligt dig skulle bära, om du fick välja. Tänkte du någonsin på att ta dig tid att fundera över saken? Jag tror knappast det, för jag tror inte ens du vet vem Annika i Pippi Långstrump är, eller vilka allmänna konnotationer namnet för med sig. Vad fick dig att förlägga din (vår) berättelse till Norge? Du kunde valt Island, du som älskar Island, men nej, inte det du älskar, du väljer av outgrundlig anledning att byta Sverige mot Norge, som en loj gest av förtäckt verklighet. Annika, så heter inte norskor, din Annika är svensk va? Men flyttat till Norge? Varför? Det vet vi inte, varken du eller jag, för du gjorde dig inte mödan att ta reda på hennes bakgrund särskilt noga, och jag vet inte, för det var inte jag som hittade på henne. Och tio år äldre är Annika. Du framhärdar...

Åh om jag skulle skriva att jag nu efter att ha älskat Raed så högt av en slump träffade på den femton år yngre Alejandro från Argentina som dansar tango, Alejandro som stod där med stora ögon bakom sina små glasögon och önskade bli gift, ja men okej då, jag älskar Raed men han behagar inte leva upp till vad jag önskar, jag berättade för honom att Alejandro nu fläkt ut sig och uppgett intresse, och vad ilsken han blev, hur kan du, förkrossad, Raed, som undrar hur och varför jag ens vågar tänka tanken på att ta mig an denna barnunge, denna tangodansanta yngling som arbetar på McDonald's, denna pretentiösa odugling som svärmar för konsten men som bara vill tas om hand, och hur? Vad jag skulle skriva är att jag svarade på Raeds bestörtning med att Alejandro blivit ett projekt jag åtagit mig där han själv brustit, ett projekt som hade som syfte att skapa lycka där han inte velat finna den med mig. Alejandro var mitt lycko-projekt, men det hade givetvis lika gärna kunnat vara någon annan, det råkade bara vara så tursamt, att just Alejandro ställde sig till förfogande just där och då, ja så svarade jag Raed, min kärlek sedan fem år tillbaka.

*Så hade jag varit tvungen att beskriva det om Annika funnits. Annika hade övervägt att sluta träffa Alejandro vid flera tillfällen – så rolig var han nu inte – men det var som om att han lyckades pricka in hennes behov av närhet och så vidare, ja, han bemästrade ju tango och därmed var tajming och takt inga svårigheter för honom. Så hade jag varit tvungen att skriva om din berättelse bar giltighet, nej, så hade jag varit tvungen skriva för att skapa balans i våra upplevelser, men som jag sade i första meningen av denna text; fullständigt förnedrande läsning, om än nyttig, därför att det med våldsamt kraft visar hur vi lever och dör ensamma i våra upplevelser, för att det visar det fåfängliga i din strävan att leva upp till ett vi, emedan du beskriver en verklighet som ingen annan människa på jorden kan kännas vid såsom du kände den vid.*

Min inledande text i detta avsnitt, kalla den mikronovell, är här fristående från sin situation som utlöste dess blivande. Den diskuterar, jag hoppas att åtminstone detta framkommer, utbytbarheten i en fikcionaliseringsprocess. Vi vet inte mycket om vare sig adressaten (Duet) eller avsändaren (Jaget), men får ledtrådar om att Jaget heter Tove, ett namn hon föredrar jämfört med namnet Annika, som hon tilldelats av Duet. Läsaren kanske begriper en hel del, det har jag svårt att uttala mig om eftersom det var jag som skrev texten, och det endast är jag som vet varför jag skrev texten. Och jag skrev texten därför att min pojkvän hade skickat in en novell till en tidning, och i novellen berättades våra liv i en fikcionaliserad form. Plötsligt hette jag Annika (inte Tove), var norsk och bodde i Oslo (inte svensk i Göteborg), var tio år äldre än honom (inte åtta och ett halvt), pratade fem språk flytande (inte tre och några halva). Hans ex-tjej hette Carolina (inte Cristina), när

de sågs sist drack de vin (inte kaffe), själv pendlade han mellan Kristiansand och Oslo (inte Malmö och Göteborg). Om detta tycks vara detaljer, låg det stora överföringsproblemet från verklighet till dikt i känslan av hela upplevelsen kring hur vi mötts, och hur han förhöll sig till både Carolina/Cristina och Annika/Tove. Det verkade som att Annika lidit svåra nederlag, och på det stora hela var Annika en tråkig karaktär som jag inte ville eller kunde kännas vid; ändå hade hon lånat yttre likheter av mig. Jag läste hans inskickade manuskript till tidningen först då det var färdigt, och började tänka efter. Sen skrev jag ett hastigt och i viss mening pretentiöst svar till honom – texten ovan, och vi diskuterade därefter vad som verkligen hänt. Vad som förlorats i fiktionaliseringsprocessen, och hur svårt det är att skapa utifrån verkligheten.

### 3.2 FÖRSKJUTNINGAR: FIKTIONALISERINGSPROCESSEN

Eftersom jag lätt kunde överföra hans försök med novellen ifråga – tillkortakommanden enligt mig – på mina egna skissartade filmprojekt, som alla på något vis baserade sig på verkliga händelser, beslutade jag mig för att fördjupa mig i ämnet. Om nu jag känt mig illa berörd bara vid tanken på att heta Annika, ett namn jag av olika anledningar förknippade med saker jag såg inkompatibla med mig själv, vad fanns det då inte för fallgropar i största allmänhet, så fort en kreatör stod inför överföringstankar, häpen över livets skeenden, men oförmögen att göra de riktiga byten, som å ena sidan skulle skänka konstnärlig frihet att kalla verket fiktion och därigenom skydda människor som kanske inte alls ville skylta med sina liv, men å andra sidan riskera sjunka av bördan att vara trogen detta ursprung, utan vilket det aldrig kanske påtänkts?

Ju mer jag tänkte på möjligheten i att bli fikcionaliserad av någon annan, desto mer känslig blev jag inför denna innebörd. Man kan tycka att det bara var att skaka av sig obehaget, men istället närmade jag mig det som en gåta som måste lösas, om det så än involverade psykoanalys, eller ännu värre: en livscoach. Jag behövde kanske inte ta till sådana skamgrepp på situationen, utan kopplade till sist ihop det med andra ting. Där fanns där grundläggande berättelseproblem ifråga om val och representation, men också frågan: varför var det ena utbytbart mot det andra? I novellform levde nu min person frikopplad mig själv, liksom det dagligen uppstod berättelser vars navelsträng klippts från verkligheten. Någon hade placerat mig någonstans. Känslan var inte främst den uppbragdes som blivit bestulen sin identitet, för så mycket lånade jag nu

inte ut, och så stor var nu inte saken. Men kanske just därför var det en poäng i att tänka efter.

De senaste årtiondena hade en genre vuxit sig stor i bokform: bekännelselitteraturen. Vi hade hört att det var modigt och skoningslöst av Carina Rydberg att lämna ut sig och andra i romanen *Den högsta kasten*. På bokens baksida står att läsa: "Carina Rydberg skonar ingen, allra minst sig själv".

Maja Lundberg hade gett ut *Myggor och tigrar* i vilken ett persongalleri av kändisar figurerade med verkliga namn, dessförinnan hade Kerstin Thorvall byggt ett långt och rikt författarskap på självupplevda berättelser. Åsa Linderberg skrev *Mig äger ingen*, Susanna Alakoski skrev *Svinalängorna*; det saknades inte exempel i litteraturen.

I *Nattens årstid* hade författaren Sun Axelsson förskjutit Jaget (Sun) till att bli Marisol (och i båda namnen finns ordet sol), hennes verkliga älskare Nicandor Parra blev Gabriel och Nicandors världsberömda syster Violeta Parra blev förvandlad till "Gabriels syster Carmen". Det fanns i litteraturen en tradition att överföra subjektiv verklighet till text och nu hade den alltså berikats med det epitetet *bekännelselitteratur*, med en påföljande debatt om huruvida det helt enkelt var en nedlåtande benämning av självbiografin. Vissa hävdade till och med att man gärna kategoriserade kvinnor inom genren bekännelselitteratur, medan män som Karl Ove Knausgård fick stanna kvar i den urgamla traditionen av självbiografisk litteratur.

Detta intresserade mig inte särskilt mycket för tillfället. Oavsett epitet intresserade jag mig dock helt naturligt för författarens fikcionaliseringsprocess. Det tycktes mig som om det fanns mycket att lära av vad som hände med de författare som lyckats ösa ur det självupplevda. För det första: Jag märkte att



jag inte överhuvudtaget brydde mig om det skrivna ordet var sant. Jag hade länge läst böcker, men aldrig gjort efterforskningar kring autenticiteten likt en litteraturhistoriker som intresserar sig för omständigheterna kring författarens liv. Jag hade i en slags neoformalistisk tradition läst böckerna med krav på autonomi, det vill säga: i någon sorts kvalitetsbedömning hade det aldrig föresvävat mig att sätta likhetstecken mellan kvalitet och överensstämmelse med verkligheten. Jag hade vetat om att vissa – ganska många – verk som jag hade läst bottnade i verkligheten, men lika snabbt hade jag försökt glömma den eventuella hypertext som en sådan vetenskap kunde skänka mig. Inte heller i J. M. Coetzees *Pojkår* eller *Ungdomsår* fann jag något mervärde i det att de var självbiografiska. Jag önskade nästan att de inte hade någon beröringspunkt med hans verkliga uppväxt. Ett annat exempel är Janet Frames *Ansikten i vattnet*. Den nyzeeländska författarinnan hade tillbringat många år på slutna psykiatriska institutioner och behandlats med över tvåhundra elchocker. Om det handlar *Ansikten i vattnet*. I just det fallet undrar jag om läsoplevelsen trots allt inte blev ännu mer smärtsam av vetenskapen om hennes liv. Men att *Ansikten i vattnet* gjorde stort intryck på mig oavsett författarens bakgrund, oavsett hur mycket som fiktonaliserats, oavsett glidningar och förskjutningar från verklighet till fiktion, är otvivelaktigt.

Man kan med en enkel fråga göra en kanske haltande analogi till bildkonstverk (men jag gör den likväl): Hur uppskattar jag konst? Jo, jag vill bli fysiskt drabbad (liksom vid läsningen av *Ansikten i Vattnet*). Och helst drabbad utan en förklarande skylt intill, vilket genast får mig att skriva att den här skrivna texten aldrig får bli vad som krävs för att uppskatta min *filmtext*. I samma stund som jag börjar ett manusutkast med utgångspunkt i det självupplevda, vill jag alltså distansera mig

från det och ställer krav på att det får eget liv. Eller ska vi säga: Ett nytt liv? Ett annat liv?

Om jag kände mig någorlunda trygg i att lyckas, var det troligtvis för att jag verkat som bildkonstnär, och jag förutspådde att föregående år som verksam bildkonstnär tränat mig till att svika allt vad verklighet hette; något som skulle kunna verka som en hälsosam balans mot det drag av bekännelselitteratur som annars kunnat överskugga möjligheten i att lyckas i mitt försök till filmisk autonomi.

För det andra kunde jag igenom att dra paralleller till självbiografin – och ställa den mot bildkonsten – hitta en strategi i detta andra medium, nämligen filmen.

Vore det inte intressant att försöka närma sig filmen som alla dessa ovan nämnda författare närmast sig sina böcker, men med målet att skapa en autofiktions, inte en dokumentär? Vore det inte min uppgift att försöka förvanska verkligheten precis som det passade filmen? Var det inte precis här, i förskjutningen från det självupplevda, i det fraktionerade, subjektiva, blandade, det orena (varken verkligt eller falskt, både sant och falskt, bortom sant och falskt) det både distanserade och känslomässiga, som jag letade efter uppslag och strategier? I sånt fall hade arbetet med film börjat för mycket länge sedan. I hemlighet upptäckte jag att jag pendlade mellan motpoler: Ingen skulle någonsin bry sig om hur det hade varit i verkligheten och frågan skulle inte ens uppstå – eller en osäker situation skulle skapas, där man inte visste om det var sant eller falskt – eller det var irrelevant och borde undvikas; alla sådana frågor måste genom hantverket arbetas bort för att förskjutas. I det sistnämnda fallet uppstod dock problemet att filmvärlden var indelad i dokumentär kontra fiktion, trots insatser från Filmhögskolan att sudda ut gränserna. På det stora hela sattes

nämligen likhetstecken – helt felaktigt – mellan dokumentär och sanning. Om fiktionen var motsatsen till dokumentären, var det dock inte självklart att fortsätta parförhållandet med ett fiktionens motsvarighet i falskheten. Det förväntat autentiska i dokumentären motsvarades snarare av det förväntat *uppdiktade* i fiktionen. Men synonym för ordet fiktionalisera är ordet *omarbeta*. Låt oss dröja kvar en aning kring "fiktionalisera" och dess betydelse inom litteraturen.

Historikern och författaren Peter Englund skriver under avsnittet Fakta och Fiktion:

Man kan få intryck av att vissa resonerar så, att blandar man, säg, 30 % påhitt och 70 % fakta, så har man målat upp något som till *överbärande del* är sant. /.../ Så är det inte. I mötet mellan fakta och fiktion förvandlar fiktionen på ett oundvikligt vis fakta till sin egen avbild. Fakta som placeras inom ramen för ett fiktionsverk fiktionaliseras. (Det visade den tyska litteraturvetaren Käte Hamburger för länge sedan.) En roman om, säg, Karl XII, förblir en roman om en person som kallas "Karl XII", och som förvisso bär många likheter med verklighetens skägglöse dundergud, men som i yttersta instans förblir – ett påhitt. /.../ Det förblir ett fiktionsverk, och som sådant måste det bedömas utifrån referenser till dess inre, litterära logik. Kort sagt: är det god litteratur eller ej?<sup>19</sup>

Masterklassen blir bokade som programpunkt på Tempofestivalen; vi ska prata om våra kreativa processer. Min första tanke är att inte delta; jag har svurit mig fri från dokumentärfilmen, vad ska jag då säga om den? Denna brytpunkt mellan dokumentärt filmande och fiktivt filmande, som jag förr eller senare måste ta mig an på allvar, som fram tills nu bara ljudit i bakhuvudet som en ostämnd ton: Var är den?

Notiser för dagen:

I en recension noterar jag en bok som verkar intressant: Lotta Lundbergs *Ön*. Recensionen väcker mitt intresse:

Den svenska läkaren Olivia i romanen har levt på den ensliga ön i Stilla havet i 20 år, förd dit av sin äventyrlust, nu lyckligt inlemmad i den sensuella gemenskapen bland öborna. Havet, palmerna, det lugna tempot och den avspända attityden till kärlek och sex – på många sätt motsvarar ön klichébilden av paradiset. Men när ett par turister vänder sig till polisen och anmäler sexuella övergrepp som ska ha skett på ön skakas tillvaron i sina grundvalar. En brittisk utredningsgrupp skickas till den gamla kolonin för att undersöka om anklagelserna stämmer. Plötsligt tvingas även Olivia ifrågasätta de värderingar hon tagit för givet. "Ön" är en fiktiv berättelse, men Lotta Lundberg har inspirerats av verkliga händelser. 2004 ställdes en grupp öbor inför rätta på den avlägset belägna ön Pitcairn i Stilla havet, anklagade för övergrepp, en del av dem mot minderåriga.<sup>20</sup>

Det låter som synopsis för en klassisk fiktionfilm vars struktur följer *The Hero's Journey* mycket tydligt. Längre ner i recensionen kommer ett påstående som gör motstånd mot det mediala fokus (i Sverige) som riktas mot självbiografiska tala-ut-romaner.

– Det har blivit mindre utrymme för fantasi och i fantasin bor empatin. Genom att fantisera om hur det är att vara någon annan, inte bara berätta om hur jag har det blir jag en mognare människa. Jag kan bli skrämmd av den svenska relationen till realityrunket. Blir det bättre för att det är sant? undrar hon retoriskt och svarar

självt: – Jag tycker att den stora konsten snarare ligger i förmågan att byta roll och sätta sig in i någon annans situation.<sup>21</sup>

Blir det bättre för att det är sant? Hon placerar frågan ungefär som Peter Englund:

Det (verket som bygger på faktiska händelser, min anmärkn.) förblir ett fiktionsverk, och som sådant måste det bedömas utifrån referenser till dess inre, litterära logik. Kort sagt: är det god litteratur eller ej?<sup>22</sup>

Jag dras till dessa påståenden, eftersom jag är benägen att hålla med. Jag är inte intellektuellt övertygad om att instrumentaliserandet av ens eget liv, inbegrips i sfären av stor konst, som Lotta Lundberg menar att den hundraprocentiga fiktionen gör. Men vid tidpunkten för denna notis är jag inte ens ute efter att göra stor konst, utan nöjer mig med en mer anspråkslös målsättning: att sätta ihop bilder, den ena efter den andra, till en sekvens, och sedan den ena sekvensen efter den andra, i sin helhet vad som blir till vad man kallar en film, och jag vill inte att denna helhet inte tråkar ihjäl betraktaren. Dessutom har jag ofta mindre delmål, och i kommande exempel ska jag utveckla vad som kom att bli ett sådant delmål i den film som jag nu håller på med.

I renodlandet, karvandet, borttagandet, uppstår fiktionen, och kvalitetsbedömningen följer logiken om dess bedömningar som oavhängig dess källa. Men innan vi ens har något att slutligen bedöma, *uppstår* det som ska bedömas. Och omständigheterna kring dess uppkomst kommer förmodligen spela roll; inte bara i produktionen, utan långt tidigare. Valet av om-

ständigheter kommer att ha en avgörande roll för vad som blir till. I en DN-recension plockar jag upp en mening:

Regissören Douglas Sirk, upphovsman till ett antal känslotarka femtiotalmelodramer, lär en gång ha sagt att man inte gör film om någonting utan *med* någonting.

Eftersom jag nästan får som en klåda, då jag ska pitcha vad min film handlar om ("Men vad handlar den om?"), trots att jag vet vad den består av, vad jag har gjort den med, vad som ingår i den, gillar jag Sirks uttalande.

Så när vi i mars blir inbjudna till Tempofestivalen – en dokumentärfilmfestival – ska jag kort presentera det material som jag sommaren innan filmat i Chile, och jag börjar verkligen fråga mig om det går att lura någon att jag håller på med en dokumentär? Jag tar fram Bill Winstons skala ifrån boken och begrundar den.

## REKONSTRUKTIONSSPEKTRUM

*INGET INGRIPANDE*

TILLÅTELSE

FÖRSKJUTNINGAR OCH UPPREPNINGAR

ÅTERSskapANDE AV BEVITTNADE HANDLINGAR

ÅTERSskapANDE AV HISTORISKA HÄNDELSE

ÅTERSskapANDE AV DET TYPISKA

ISCENSÄTTNING AV DET MÖJLIGA

ISCENSÄTTNING AV DET ATYPISKA

FRAMFÖRD BEVITTNAD HISTORIA\*

SKÅDEPELERI\*

*INGRIPANDE*

VITTNESBÖRD <-----> FANTASI

\*Metoder som ligger utanför de dokumentära metoderna

Schema uppfört av Brian Winston – översättning från engelska Göran Dahlberg

### 3.3 FÖRSKJUTNINGAR: ATT FIKTIONALISERA ANDRA

Krzysztof Kieślowski. Jag skulle vilja infoga något här kring de slutsatser som ledde tills hans slutgiltiga övergång från dokumentär till fiktion. Den skedde efter en lång rad dokumentärer, och kom sig av problem med att hantera situationerna kring dessa. Det kändes till sist perverst (jag citerar inte, jag drar ut hans uttalanden för att passa mina syften), men ja, fel, att glädjas åt de sorger som å ena sidan skapade bra drama för dokumentärfilmerna, å andra sidan blev till stor sorg för de som var framför kameran.

Numer brukar det heta: ”det blir bra TV”, och det brukar stå i anknytning till att några personer bråkat eller haft sex i en dokusåpa. Kanske är det ett icke-problem jag gjort mig; jag hade inte gjort bra TV, om det är kriterierna, och jag har heller aldrig djupdykt i dokumentärfilmen för att testa huruvida Kieślowskis hållning skulle vara mig närmast.

Men jag anar. Utifrån vad? Antagligen utifrån min personlighetstyp. Mina största behov, absolut största, är behovet av frihet och behovet av självständighet. De är till och med större än behovet att arbeta nära mina objekt.

En anekdot jag daterar till 1996 får illustrera. Jag var skribent på Nöjesguiden. Mitt uppdrag var att skriva artiklar, korta och trevliga. Det gick ganska bra. Men varje gång jag levererade en artikel fanns där redan allt för många lögnar, det såg jag ju. Artiklarna var läsvärda och hade underhållningsvärde därför att jag ljög, hittade på, drog ifrån, lade till. Men de var knappast tillförlitliga källor. Vid den insikten, som alltså kom i samma veva, lade jag ner tankarna på att bli journalist.

Jag sökte mig till Paris Konstakademi och kom in. Därmed lades alla tankar på journalistiken ned, och i konstnärens roll



fanns det större frihet att ställa de frågor jag ville, och att göra det med okonventionella medel. Att möta människor tyckte jag mycket om, men jag ville aldrig mer använda dem under dokumentär flagg. Det verkade som om dokumentärfilmen hade två huvudriktningar: undersökande och övergripande, eller personporträtt, gärna av en marginaliserad och excentrisk person. Det fanns potential i båda, men jag identifierade även faror.

Som jag såg det var de flesta övergripande dokumentärer mycket förutsägbara: de som alltså tog upp ett fenomen av en eller annan sort (oljekrisen, finanskrisen, miljökatastrof, immigration, utfiskning) och involverade korta intervjuer med experter. Dramaturgin var snäv. Argument – motargument. De brukade inte vara formellt intressanta.

De marginaliserade och/eller excentriska personporträtten (siste samnen som bor i kåta året runt, den transsexuelle brevbäraren i Arjeplog, tre starka kvinnor som kajakat över Atlanten) undvek jag att ge mig in på med hänsyn till de jag ställde framför kameran, snarare än av brist på intresse.

Mitt intresse var måttligt för strategin att, vad som jag identifierat som samhällsnormen, ytterligare lyfta undantagsfallen. Det var som att den kvoten redan var full till bristningsgränsen; jag återkommer till detta. Men det tyngsta argumentet var dock att det nästan undantagsvis följde ett krav på respekt inför subjektet, en vördnad, inför den som man då skulle följa under lång tid med sin kamera. Filmen skulle då dikteras av kärlek till sin nästa, att se en annan människa, en annan individ. Jag tyckte att det redan där skulle kollidera med mitt krav på frihet och självständighet. Jag förutsåg en situation där denna nästa skulle visa sig vara fruktansvärd, och där jag skulle

tvingas in i ett hörn genom förhandskravet på respekt och vördnad. Jag såg modstrilogin och följde kritiken kring hur Stefan Jarl manipulerat och iscensatt sekvenser. Det starkaste i *Ett Anständigt Liv* tyckte jag var det iscensatta. Sekvensen i slutet av filmen där Kenta i raseri tar en yxa, stegar iväg, sitter på pendeltåget, går upp för en rulltrappa, och en yxa som krossar ett skyltfönster. Det var starkt, men så blev Stefan Jarl också kritiserad för vad han gjorde. Jag hade nog hellre förhandsstuderat Kenta och Stoffe, och sedan gjort en film i vilken samma sekvens förekom, fast med skådespelare.

Jag såg också att det fanns mängder av marginaliserade excentriska människor, och att då de lyftes fram en och en som en ensamt lysande stjärna på filmhimmeln gav en eftersmak som jag inte riktigt kunde komma underfund med. De ställdes var och en för sig, som för att lyfta den ena marginaliserade gruppen efter den andra, den ena subkulturen efter den andra; en burlesque-dansös kunde få en timme på sig att utveckla varför hon valt sitt liv, sedan kunde en australiensisk surfare lyftas fram, en afghansk fåraherde kunde ges utrymme på sitt håll, sedan kunde man se, någon annanstans, en tunisisk prostituerad prata om förskjutning från sin familj, sedan en norsk fiskeman som sörjde hur det var förr, sedan en iransk kvinna som migrerat till Glasgow och fann livet hopplöst med alla kulturkrockar som följde. Ytterligare senare kunde man gå på en annan festival och välja mellan att se Dakira från Marocko som kommit till Amsterdam, eller Mena från Libanon som kommit till Liège i Belgien, eller Maggie som kommit till Malmö. Jag kände distans till subjekten i dessa filmer, andra älskade dem och tog dem till sig. Det var något att ha i bakhuvudet. När blev jag känslomässigt involverad?

Jag insåg att jag inte kunde hävda mig som filmskapare i

konkurrensen om att lyfta en persons öde; en person som i sin tur valts för att antingen representera en större grupp, eller bara för att hon är så unik att hon måste framställas som heltokig och vild. Det skulle vara mig en omöjlig uppgift; jag skulle alltid bli uppgiften otrogen.

Dokumentärfilmen som sådan kom jag även att förknippa med en vistelse i El Beddawi, Libanon, 1998. Det var ett uppdrag. Wanda H. hade gift sig med libanesiske Eli och vid tjugosju års ålder styrde hon upp en arbetsresa i palestinska flyktinglägren El Beddawi och Nahr El Bahred, främst för att hon ville tillbringa sommaren i närheten av sin trolovade Eli, tycktes det mig. Vi bedrev någon slags konstnärlig undervisning, inhyta i UNWRA-styrda skolor. Jag hade klasser i teckning och måleri, dagligen, mellan nio och tre, under två månaders tid. Det hela filmades, som reklam givetvis, för att få mer pengar till nästa resa. Syftet med filmen var alltså att visa på hur bra framförallt Wanda H. och hennes katolske morbror var; hur människovänliga och fina de var, som drev igenom ett sådant behjärtansvärt projekt. Det var bara det att båda (men främst morbrodern) var fullkomligt vidriga. Hade jag gjort en film med honom som medverkande, hade den gått till historien som världens hemskaste porträtt. Mellan oss ett ömsesidigt hat. Han hatade mig så mycket – fullvuxna karl'n, helt obegripligt! – att han natten innan min avfärd tillbaka till Paris smög runt i lägenheten där vi bodde, och viskade till alla sina förtrogna att de skulle stänga av och rentav gömma väckarklockorna, så att jag skulle missa planet morgonen därpå. Under natten gömde han min väckarklocka under sin himmelsblå djellaba och kröp ihop i fosterställning på sin risbädd med ett vänt leende som han fortfarande hade på sig morgonen därpå då jag helt enligt planerna försovit mig. Detta fick jag veta i

efterhand då informationen läckt. Svårigheten i att porträttera Thomas enligt kravet som förelåg var uppenbar. Thomas var en ängel som bedrev franskundervisning under bedrövliga förhållanden i ett dammigt läger, tvärtemot de flesta äldre fransmän som hellre åkte till Nice eller Cannes på sommaren. Det vore svårt att leva upp till denna vinkling. Jag hade gärna filmat Thomas. Om inte mitt samvete hindrat mig att visa hans grisaktiga feja och näpna små steg i sin fotvida djellaba (en dräkt han kände sig fri och ledig i) hade han hindrat mig. Det hade slutat i en rättstvist. Jag minns att jag tänkte på hur förvrängd dokumentären blev. Thomas ställde ofta och gärna upp i intervjuer i skuggan av lägrets enda olivträd. Utsnittet gjorde sken av att där var vackert och lummigt. Utsnittet var ett val av att filma på undantag. Thomas hade vid samtliga tillfällen tagit sig samman och svidat om till lösa byxor och linneskjorta – synd – den himmelsblå djellaban med snirkliga gulvita broderier kring halsen bar han dagligen och den gjorde honom rättvisa.

Under olivträdet (lägrets enda) sa han några förutsägbara ord om hur bra allting gick, och hur fina eleverna var, hur roligt det var att kunna göra en insats.

Mer intressant var alltså det som kameran alltid undvek.

Till exempel: hans nattliga räd, smygandes på tå, in i mitt rum, letandes i en byrålåda, tysta tomtesteg i den heta natten, alla fönster öppna, en nattlig bön från minareten över gatan, medan jag sover, Thomas stjälar min klocka, lägger den varsamt i kalsongerna under sin himmelsblå skrud, tassar ut, det skaver lite, han kniper med låren, hittar sin risbädd, drar upp klänningsdräkten, fiskar fram uret mellan skinkorna, kanske luktar på uret, nej fy, vad tänker jag, men det går vägen, han är nöjd, nu har han hämnats, det kommer bli problem i morgon, kostsamt och struligt.

Jag menar att där, i texten ovan, infann sig den grad av fikcionalisering som jag känner mig bekväm med. Thomas, vem bryr sig längre, men jag studerade honom, noterade. Att göra en kortfilm om Thomas vore etiskt problemfritt. Jag gillar att tänka på dessa märkliga typer som jag kommit ihop mig med, att de skänkt mig information om hur människan fungerar, att jag kan vända situationen till min egen fördel, att inget var förgäves. Thomas, alla Thomas jag träffat, de ska inte få ha sista ordet. Där minnet sviker kommer fikcionaliseringen ytterligare göra sitt. Jag vet hur skådespelaren ska tassa i natten, hur mödosamt ska det inte ha varit att sno alla dessa tickande ur (vi var 16 volontärer i lägenheten). (Jag kollar igenom en gammal folder – undervisningen bedrevs mellan tio och arton, dagligen. Jag som mindes det som att vi hade långa eftermiddagar lediga?)

\*\*\*

Projektbeskrivningen (jag hittade den liggande i en låda) inför dokumentären i Libanon sätter en ton av anspråkslöshet och ödmjukhet inför ämnet: att varsamt observera, inte styra: "Le travail consiste à recevoir les sons, les musiques, les couleurs et les rythmes... / Il s'agit plutôt de ne pas forcer les idées, ne pas provoquer les événements, ne pas violer la parole, mais s'attaquer au concret, au palpable, au réel dans ce qu'il y a de plus immédiat. / Un documentaire est aussi un témoignage. Le diffuser est un moyen efficace pour sensibiliser, faire comprendre, et pourquoi pas, mobiliser."

### 3.4 FÖRSKJUTNINGAR: KÖNUMREN

From: eriklonnroth@hotmail.com  
To: elisabeth.gustafsson@vgregionen.se  
Subject: RE: SV: SV: Återbesök  
Date: Mon, 13 Feb 2012 01:52:20 +0800

*Elisabeth,*

Jag vill uppmärksamma dig på mitt psykiska tillstånd, som vacklar, trots att jag vid varje samtals tillfälle på något sätt lyckas verka samlad och glad. I själva verket tror jag att jag aldrig mått sämre, och att det är fara för mitt liv, eftersom jag flera gånger i veckan gör fler och fler förberedelser för att avsluta det på bästa sätt. Jag vet bara inte hur. Jag tänker på hur man ska städa efter sig, och vad som bör slängas, så att ingen någonsin hittar det. Jag tänker på vad för bild jag lämnar av mig till de efterlevande, och håller på att skapa den, så att allt blir enligt mina önskemål. Det skulle förvåna mig om jag lever till jag fyller 32. Jag har berättat för dig att jag inte klarade av omställningen att bli utförsäkrad, och att tomheten efter allt som varit så rikt i mitt liv, nu slår emot mig som ett fängsel utan utväg, utan läckage, utan alternativ.

Det som var jag, det som jag identifierat som värdefullt, är borta, och jag har suttit i ett väntrum på en kommunal vårdinrättning/arbetsförmedlingen/apoteket/skatteverket/... jag har samlat alla vänt-nummerlappar och tänkte att jag väntar med mitt avslut tills det att jag har en av varje från 1 till 1000, sen ger jag mig av. Under de sista veckorna har mitt tålamod börjat träta i alla väntrum. Vid disken har jag fun-

nit att man ställt fram små korgar, där jag kunnat ösa många lappar i en handvändning. För att påskynda uppdraget igenom att knappa in på resultatens av andra människors sorgliga väntan har jag skrapat ihop rester av deras väntan i dessa framställda korgar som ingen ändå verkar ta någon notis om. Således har bristen på tålmod kommit att avspegla sig i hur flera nummerserier är daterade till samma tillfälle och plats, och således har jag bevisligen avvikit från originalplanen att vara trogen de vänt-nummer som gavs just mig. Bara nu i veckan fick jag nummer 125, 126 och nr 127 på banken och några minuter senare fick jag tag i de ovanliga numren i serien 870–890 på försäkringskassan. Jag ämnar försvinna spårlost efter det att serien är inkasserad, och nu är det endast ett fåtal nummer kvar.

Samtidigt går det inte att säkerställa exakt datum. Att det nu råkar finnas några överblivna lappar i korgarna i kassan borde inte göra en enorm skillnad.

Jag har ännu inte varit så gränsöverskridande otålig att jag slösat bort mina dagar enkom i syfte att samla in lappar från statliga myndigheter och andra inrättningsvänthallar. Nej, jag går dit jag tvingas, och jag ställer mig i kön bara när jag måste. Jag sitter bland de andra väntande och iakttar dem som om de också var ute i samma syften. Vi köar bara för en sak, när allt kommer omkring. Vi har alla tagit en nummerlapp, och kommer alla snart att försvinna. Det spelar ingen större roll i vilken ordning vi står där, och vad priset på medicinen är när vi hämtar ut den; att vi kanske till och med har frikort ändrar inte själva grundidén. Frikorten gäller bara i marginalen, medan evigheten breder ut sig som enda slutstation för all vår väntan. Jag skickar den redan inväntade delen bifogad

i medföljande plastficka. Serien behöver kompletteras med nummer 78, 106, 112, 378, 418, 420, 479, 602, 688, 689, 695, 738, 745, 800, 801, 802, 820–859, 936, 960–969 samt 992. Jag skickar dem till dig allteftersom.

MVH

Erik

\*\*\*

1. Faktum är att jag aldrig slänger bort en nummerlapp. Jag stoppar dem i fickan av gammal vana och har en låda full hemma. Där ligger alla typer av könummerlappar och väntar på sina femton minuters berömmelse.
2. Jag uppfinner en karaktär som är mer besatt av att samla nummerlappar än vad jag är. Personen får ett syfte som inte jag haft. Ofta börjar jag karaktärsstudier igenom att låta den ena skriva ett brev till en annan, påhittad karaktär och på så vis tvingas jag hitta karaktärens tonläge.
3. Texten överförs (kanske) senare med samma anslag och känsla till en film.
4. Mest troligt är att detta är ett fragment att jämföra med målarens snabbskiss. Det behövs många hundra snabbskisser för att förbereda en målning. Således skriver jag massvis med såna här små korttexter för att ringa in fiktionen. Om karaktären sviker, kanske gesten kan vara meningsbärande. Jag arbetar fragmentariskt och situationistiskt.



### 3.5 FÖRSKJUTNINGAR: CHATROOM 04.

Klippte och klistrade "nudelbråkskonversationen" idag (och vad den går ut på ska jag komma till senare).

Trettiosex sidor skrivet vid ett tillfälle! Och det finns minst tjugo till.

Om vi vet att en sida är en minut i filmtid...

Så otillräckligt tycks nu två timmars filmtid vara. För att inte tala om nittio minuter, eller tjugoåtta. Eller femton!

Jag sträckläser helt ärligt "nudelbråket" med behållning i sin slarvigaste, mest vulgärt oredigerade form. Jag skulle även läsa, med fortsatt behållning, alla andra hundra konversationer med I. Är det för att vi är ihop? Det borde ligga närmast till hands. Jag ska nu överbevisa den teorin, och det kommer ta några sidor.

Hur distansera sig till materialet?

Utan närmare undersökning om analogins hållfasthet tänker jag genast på att min uppgift liknar stenhuggarens som tar sig an ett tungt, informellt stenblock (marmor?), som måste utmejslas. Ta bort istället för att lägga till; men allt finns redan – material saknas inte. Det är inte materialtillgång som är ett problem. Det är problemet om vad som ska tas bort.

Och, svarar jag: Bort ska allt (och här är jag märkligt konventionell igen) som inte hör historien till.

Tyvärr ryms redan i den meningen alltför mycket utrymme för missförstånd. Det kommer ta ytterligare några sidor att reda ut begreppen kring meningen.

Jag förekommer mig själv med att läsa meningen som den brukar läsas. En teoribildning som är alltför allmän och passar precis alla, är svag. Bort ska allt som inte hör historien till. Historien –

Låt mig fastställa några grundbegrepp.

Men, varning, förväxla inte detta med verbal kitsch. Här kommer några bilder.

### SKULPTUR (A)



The Laocöon Group, upptäcktes  
1509. Vatikanmuséet.

### SKULPTUR (B)



David Worthington, England, 2008

### SKULPTUR (C)



Okänd artist, fiberglas, Mexiko.

Analogin med stenhuggaren igen. Betänk att ur ett block marmor kan både (a) och (b) formas. Om jag röstar på (a), kan det ses som en röst på klassicism.

Men det är större likhet i tillvägagångssätt mellan (a) och (b) än mellan (a) och (c).

Det senare är en imitation av typen skulptur som (a) här får stå för, massproducerad i fiberglas. Det är alltså fullständig kitsch. Med pretention om att efterlikna något den inte är.

Man skulle kunna dela upp mitt tillvägagångssätt i två motstridiga stadier. Skulptur-problemet illustrerar väl hur det handlar om två stadier, som egentligen inte är koherenta.

1. Utmejslandet i manusarbetet – den sanna klassicismens teknik – ett stenblock, inget fusk, ingen ornamentik som inte har en mening eller utstuderad funktion.

I en klassisk skulptur utgår vi från ett existerande block bestående material. Inget sprejas i plastguld bara för att det blir snyggare. Manus-stadiet betecknas av val av utgångsmaterial (sten, marmor) och därifrån gesten att karva, karva, karva. Jag är därför bekväm med att utgå från så mycket som 700 sidor oredigerad dialog som redan existerar, för att sedan vrida och vända på det tills det hittar en form. Men inget får läggas till bara för att det är snyggare. Notera att jag likställer (a) med (b) i det här ledet. Får inte bli förförd av att det ena inte liknar det andra, eller att skulptur (c) liknar (a) mer än skulptur (b).

Poängen är att första stadiet har samma rigiditet som stenhuggarens kamp med sitt block. Går inte att klistra på en arm som trillat av. Kan heller inte massproducera lättsålda idéer på löpande band, såsom skulptur (c) är massproducerad att efterlikna ett historiskt tidigare vinnande koncept. Trots detta kommer mitt manus inte *vara motsvarigheten till* (b).

För att krångla till det ytterligare slänger jag in ännu en skulptur (d), som jag anser mer representera vad manuset kan motsvara. Allt inom ramen för den haltande analogin mellan film och skulptur.

2. Produktionsledet: imitationens strategi, fuskbygget. Nu pratar vi om helt andra saker. Hur det ser ut, och hur allt är gjort efter att manuset skrivits. Och här har jag genast givit upp klassicismen som imaginär pelare i den ryggrad som ska bli

ett manifest. Finns ingen anledning att återropa klassicism, om grunden är lagd på ett sätt som jag nämnder i punkt ett. Det är här (d) kommer in. För här ligger utslängt på golvet en vad gäller faktiska tillvägagångssätt klassisk skulptur, karvad ur marmor, vars veck liknar (a), vars barocka stil är uppenbar, men om upplevd som barock i så fall en anakronism, i och med att den föreställer en munkjacka som vi vet omöjligt existerade på 1500-talet; en munkjacka med logotyp som i själva verket är en nutida tidsmarkör. Varför väljer jag då (d) – munkjackan, och inte (b) – den minimalistiska skulpturen i parken? Svaret är att jag ser filmkonsten som en del av konstutvecklingen, och att de frågor som munkjackan ställer intresserar mig mer än de frågor som den minimalistiska skulpturen i parken ställer. Det vore ologiskt av mig att förneka mitt intresse för postmodernismen och skriva in mig i en tradition av modernistiska frågeställningar.

Anakronismer, kitsch, imitationer och motstridiga materialval blir viktiga.

Munkjackan är nämligen en imitation i två led: en imitation av en munkjacka, och en imitation av en barock klassicism. Den tar inte samma avstånd från klassicismen som skulptur (b). Att det är en munkjacka är mycket typiskt nutida konst, som blandar högt och lågt. Frågan är varför filmkonsten inte tillåter grepp som är så vanligt förekommande inom övriga nutida konstformer? Tillåt mig att föreslå att det vore tillfälle att göra ett filmens försök motsvarande Alexander Setons munkjacka.

Frågan om hur och vad vävs in i varandra, och frågan om Vad Är Historien? och därmed *vad som inte hör till den* (vad som ska karvas ur marmorblocket), blir för mig en formell problemställning, inte bara en narrativ.

SKULPTUR (D)



Alexander Seton, *I...U*, marmor, 2009

## II. Nya former. (På väg mot ett litet manifest?)

Konventionell form...

"Show, not tell." (Visa, tala inte om.)

Få in så mycket information som möjligt på så kort tid som möjligt (effektivt manusskrivande).

Orden väger inte lika tungt som det visuella.

### *Romantisk Thriller*

Romantik som ornament till en detektiv – eller polisundersökning, där den centrala frågan kan vara av typen "vem ska spränga FBI:s högkvarter?" eller "ska hjälten räcka till att rädda staden från anthrax?". Bifråga (subplot) kan handla om hjälten's amorösa eskapader, men det är som sagt ett ornament.

Ny form...

Visa en sak, tala om en annan. Texten är ett informationslager. Bilden säger något annat.

Leka med informationens uppbyggnad, ifrågasätta informationen som getts.

Orden väger visst tungt; varje ord öppnar för en ny vändning av historien, men inte bara av historien i strikt narrativ (plot-bildande) bemärkelse, utan även i det intrikata samspelet med bilden.

### *Thrillersk Romans*

Istället för att låta romantiken vara romantisk subplot, är romantiken *thrillersk*. Thrillern är således ornamentik, ett lager av grepp lånade från suspens-genren, utan att handla om vanliga suspens-frågor. En Thrillersk Romans ställer centrala frågor kring hinder för kärleken som är inneboende i kärleken själv.

Hur?

Som när chatdialogen om identitet spelas in under ACTA-demonstrationen.

1. Orden väger tyngre än i konventionell film.
2. Thrillersk romans (istället för *romantisk thriller*).
3. Naturalism, nej tack.

## NUDELBRÅSKONVERSATIONEN

Här följer fyra sidors brottsstycken från "nudelbråket" som i sin helhet löper över trettiosex sidor, vilket i sin tur är del av hundratals sidor av dialog, och detta helt utan scenanvisningar eller handlingsbeskrivning – alltså bara dialog. Det bör här läsas ganska förbehållslöst, utan tanke på uppkomst. I denna form kan dialogen lättast projiceras som uppspelad på en teaterscen. Losstarot är mannen, M\_amman är kvinnan.

LOSSTAROT (CONT'D)

I found these recipes...also, I found a couple of videos on youtube...the girl preparing the dish is compleeetly cute and nice, and her recepies seems to be quite easy, practical and affordable. I envision you making a similar video about your cheap and delicious student's food.

LOSSTAROT (CONT'D)

Hah. Saw her video again. She's totally nice and almost as beautiful as you. As you can see, there's many varieties in terms of ingredients and cooking methods. I don't know which one to suggest, really...one that contains no fish or replacing fish with chicken...hah...do you think you could handle it, baby?...love you tons...take care...is.

Senare utdrag:



M\_AMMAN

So then I felt our eyes were different...it is always scary, when you realize that.

LOSSTAROT

Our eyes were different? That's always scary?

Senare utdrag:

LOSSTAROT

We had a difference and we solved it talking. How delicious!

M\_AMMAN

It didn't feel amazing...haha.

LOSSTAROT

And now we can resume the amatory procedures regarding the concretion of our romantic interest in each other...Ooh!! The world has become perfect right now!

M\_AMMAN

But I still feel like you missed my point in depth.

LOSSTAROT

Really? Forgive me. Would you be so kind to explain it to me again.

M\_AMMAN

Impossible...as I haven't hardly fully understood it myself...

LOSSTAROT

I see. But, if at any time you "see the light" and want to tell me something about the topic, please don't doubt...are you feeling fine?

M\_AMMAN

...imagine we were staring at a painting and one liked it hated it...

MAMMAN (CONT'D)

...and that one of us was painter...

M\_AMMAN (CONT'D)

...and that the painting didn't resemble the painters own paintings...

M\_AMMAN (CONT'D)

...at this realization...when it happens the first time, you get a reaction like mine...I think.

M\_AMMAN (CONT'D)

- And it wasn't a classical one! No classical beauty canon what so ever!...then...question of taste would just appear very strange...

M\_AMMAN (CONT'D)

...but it would only be offensive if the non-painter drew up a line of compairasion: oh, look, it's a really nice painting!...

M\_AMMAN (CONT'D)

..."almost as yours".

LOSSTAROT

Yes....I understand...

LOSSTAROT (CONT'D)

...I would give you the same answer about the relativity of "liking"...

LOSSTAROT (CONT'D)

...in fact, take it this way: if I liked the painting you hated, does that fact deny or reject your own paintings and the inspiration I get from them?

Senare:

LOSSTAROT (CONT'D)

Does the fact I like your sandwiches deny me from liking your cakes?

M\_AMMAN

No, but the analogue must stop there, unless you are truely polygamist.

LOSSTAROT

Haha. No, sweetie. It's not about that at all.

M\_AMMAN

You can love a whole exhibition and millions of paintings but...yes it is, if you make an analogy!

LOSSTAROT

What is?

M\_AMMAN

Polygamy! It is, but it was my analogy...and I said, it should stop there, because you started saying you can like many paintings...girls.

LOSSTAROT

Sweetie, do the same conventions and paradigms apply to the liking of paintings and the liking of people?

LOSSTAROT (CONT'D)

Yes or no?

M\_AMMAN

Don't know!

LOSSTAROT

The answer is no, sweetie.

LOSSTAROT (CONT'D)

...Starting from the fact that there's present the crucial difference between an animate and an inanimate object. You can figure out the rest, right? - So, how in the world can we relate liking of paintings to liking of people (girls) in any other sense that is not to pointing out the generalities, in it's ubiquitousness, of the complexity around the liking dynamics?

M\_AMMAN

I said, the analogy doesn't go any further UNLESS you are a polygamist!

LOSSTAROT

Am I?

M\_AMMAN

Well! You keep defending it!!!

LOSSTAROT

Darling, I didn't ask you if I defended it. I asked you if I am a polygamist. Am I - yes or no?

M\_AMMAN

In absolute terms or in this dialog?

LOSSTAROT

Is there a difference?

M\_AMMAN

Of course you know better anyway, but in this dialog, yes the logic that you defend!

LOSSTAROT

My sweetest...the answer is no.

Utdragen är oredigerade internetkonversationer mellan en man och en kvinna med romantiska motiv.

Att jag skriver "en man och en kvinna" som vore de vilka som helst, är medvetet, och jag ska fortsätta ljuga eller snarare undanhålla lite bakgrund kring detta.

Akuta frågor.

1. Finns det något av intresse i dialogen för en thrillersk romans-film? En film, som med spännings-genrens grepp gör själva kärleken till föremål för thrillern?

2. Vad gör en stenhuggare med en sådan text? Om texten dimper ner som ett alltför kantigt och stort block – betänk då att detta är ett urval i sig, av hundratals liknande sidor, amorösa kringelikrokar sida upp och ner – ja, vad börjar man karva bort?

Svaret på första frågan är personligen "ja". Jag ser ett intresse i dialogen. Nu råkar jag veta mer än du som läst fyra sidors utdrag, och jag råkar veta att urvalet ovan är ganska representativt för helheten, men att det finns ett rikt material att ösa ur. Därtill vet jag att det finns variationer i dynamiken mellan "Losstarot" och "M\_amma" långt utöver vad som bjuds här.

Svaret på andra frågan är mer komplext. Det kan tyckas som om att det kan uppstå oändligt många historier beroende på vad som stryks/karvas bort.

Jag ska nu visa några alternativa klippmöjligheter med texten.

\*\*\*

Kortare förslag:

LOSSTAROT (CONT'D)

Does the fact I like your sandwiches deny me from liking your cakes?

M\_AMMAN

You can love a whole exhibition and millions of paintings but the analogue must stop there, unless you are truly a polygamist.

LOSSTAROT

Hahah. No, sweetie. It's not about that at all.

\*\*\*

Ännu ett förslag:

LOSSTAROT (CONT'D)

Does the fact I like your sandwiches deny me from liking your cakes?

M\_AMMAN

You can love a whole exhibition and millions of paintings but the analogue must stop there, unless you are truly a polygamist.

LOSSTAROT

Sweetie, do the same conventions and paradigms apply to the liking of paintings and the liking of people?

(efter vilket vi kan klippa till...)

M\_AMMAN

I said, the analogy doesn't go any further UNLESS you are a polygamist!

LOSSTAROT

Am I?

\*\*\*

Det är härmed uppenbart att berättarproblem genast uppstår, och att jag snabbt glömmer källan (internet-chattande), det vill säga, att dialogen uppstått nästan igenom vad som kan liknas vid surrealisternas teknik för automatiskt skrivande. Den är nu inte längre intressant endast som internetchattande, utan brottas med problem som blir, skulle jag vilja påstå, mycket klassiska. Jag statuerade tidigare: *Det kan tyckas som om att det kan uppstå oändligt många historier beroende på vad som stryks/karvas bort.*

Men givet bakgrundsinformation, alla dessa hundratals



sidor, har jag på känn att det egentligen bara finns en enda riktig bakomliggande historia. Och det är just den jag är på jakt efter.

Jag skulle vilja försöka mig på att beskriva de fyra sidornas dialog-utdrag:

En man, *Losstarot*, föreslår att hans flickvän, *M\_amma*, kikar på recept – nudlar – presenterade av en tredje tjej han sett på youtube, en tjej som han kallar för "aldeles gullig" och "nästan lika vacker som dig (flickvännen)". *M\_amma* blir arg vid jämförelsen och drar upp en liknelse att se och bedöma tavlor och besvikelsen vid upptäckten att de inte delar samma skönhetsideal. Och vid liknelsen att gilla många tavlor är han i hennes mening polygamist. Att de ser på saker med helt olika ögon. Upptäckten skrämmer.

Hur långsökt frågan om polygami än ter sig vid första påståendet att det går att gilla många olika målningar,

*You can love a whole  
exhibition and millions of  
paintings but  
the analogue must stop there,  
unless you are truly a  
polygamist*

får kvinnan nytt bränsle till diskussionen vid hans retoriska fråga:

*Does the fact I like your  
sandwiches deny me from liking  
your cakes?*

Att det kan handla om ett missförstånd, eller en tillfällighet, är förstås möjligt. Men eftersom temat tycks återkomma (vilket blir tydligt vid genomplöjandet av originaldialogerna i sin helhet) hör dialogen till det som i första utmejslingen får vara kvar.

### 3.6 FÖRSKJUTNINGAR: CHILE

Målet med att filma i Chile var att spela in scener utifrån de dialoger som utvecklade sig på Internet med karaktären Loss-tarot (diskussionen kring polygami och smak var ett utdrag ur dessa). I verkligheten ledde dessa skrivna samtal fram till att två personer orkade bemöda sig om att gå ut för att träffa varandra. Det blir en skriftlig bevisbörda som man senare kan studera. Vad var det, ord för ord, som ledde till detta möte? Planen var alltså att återskapa texten. En första förskjutning sker mellan text och bild, och är egentligen en tidsförskjutning mellan de två: Bilden föregår texten, eller snarare, dialogerna. För den redigeringsvane blir det lätt att illustrera tanken med hänvisning hur det kan se ut i Final Cut med en tidslinje som har ett glapp mellan ljudfil och bildfil. Men i det här fallet är det inte ett glapp där ljudet inte hör ihop med bilden, utan ett dramaturgiskt glapp mellan skådespelarna och dess omgivning. Vi ser en situation i bild, men personerna som finns i bilden reagerar inte på omgivningen. Det de talar om är det som leder fram till allt som funnits i bild filmen igenom. När vi sett dem tillsammans under hela filmen avslutas filmen med att de ska träffas, med andra ord: det var det här, ord för ord, som ledde fram till deras möte.

Skillnaden mot tidigare Chatroom-filmer var dock stor. Jag hade aldrig instrumentaliserat några dialoger med en pojkvän. De andra texterna var skrivna av folk som förblev anonyma. Jag fantiserade kring dem. Att återskapa texten på detta sätt, skulle betyda att försätta sig i ett tillstånd där man inte visste saker som man nu visste. Närheten, den faktiska, till medskådespelaren i det här fallet, skulle komma att bli problematisk, det hade jag helt klart för mig. Tidigare hade jag inte alls brytt

mig om att riskera vara för "intim" eller för "privat". Nu blev detta en överhängande risk. Att fikionalisera oss kändes ibland som att försätta sig i ett tillstånd av att göra bekännelsefilm. Det skulle komma att bli påfrestande, och jag anade det redan innan. Bekännelselitteraturen hade en fördel, nämligen att bespara bilden av människorna i den. Där skulle filmen vara skoningslös. Således var utgångspunkten att bara filma igenom ett utdrag av några dialoger som vi haft på internet. Jag lånade entusiastiskt ut drag från mig själv då jag blev anklagad för att vara puritansk och konservativ, medan andra detaljer kändes onödiga.

Det var en lärarik period. Diskussionerna tog oväntade vändningar. Om de inspelade scenerna kom att ha en minsta beröringspunkt med filmer som Woody Allens *Annie Hall*, vore jag överlycklig. Jag såg att det fanns några potentiella likheter i de oändliga resonemang och den neurotiska hållningen hos Allen, i dessa dialoger. Allt som hade med komplicerade förhållande-frågor att göra intresserade mig. En annan referens vore för övrigt Eric Rohmers *L'amour l'après-midi*; man hade rekommenderat mig att se den efter det att jag gjort *Chatroom 01*. Vid upptäckten av Rohmers filmer fann jag att någon (Rohmer, alltså) lyckats slå in ett ackord, kanske en stil, som jag mer än gärna skulle spinna vidare på. Det kändes som att hitta hem.

Men så kom vi till Chile. Resan var vad man brukar kalla strapatsrik. Kände vi varandra så bra?

Det var mitt i vintern på det södra halvklotet. Vi hade ett precist mål med resan: att ansöka om hans uppehållstillstånd på svenska ambassaden i Santiago. Uppehållstillståndet kunde i praktiken ges om vi på heder och samvete intygade att vi var kära i varandra. Han hade redan vistats på övertid i Sverige,

och vi var mycket uppskruvade över den illegala aspekten som vårt förhållande kommit att anta. Det myndiga godkännandet av förhållandet innebar mycket pappersexercis. Han satt varje kväll med sin röda mapp, nervös över att någon kopia var fel, att någon saknades. Vi roades till viss del av några av intygen som krävdes. Han behövde ett Certificado de Sobrevivencia – ett överlevnadsintyg – vilket behövde bevittnas av två utomstående personer inför Notarius Publicus. Som vittnen valde han sin ex-flickvän Daniela och hennes nye pojkvän Thomas; båda var juridikstudenter. Vi gick många vändor till olika instanser för att pricka av alla intyg som krävdes. När pappren var inlämnade och alla intyg avklarade, fick han tid för intervjun i Santiago en månad senare.

Vi bodde hos hans mor i Valparaiso. Vi fick naturligtvis bo i hans gamla rum, men det stod snart klart att det hade varit klokast att hyra ett rum någon annanstans. Redan andra natten i Chile flyttade vi till ett annat rum i en del av ett kollektiv. Där hyrde aktivister och studenter in sig i kortare perioder. Där var också mycket kallt. Natten vi kom dit hade mitt bagage fortfarande inte dykt upp på flygplatsen. Jag började bli nervös för att det var borta. Jag hade inga kläder som levde upp till klimatförhållandena; vi hade lämnat ett varmt Europa och här var det åtta grader och dimma. Jag ville också gå till ett apotek och köpa schampo, hudkräm och andra saker som behövdes. Mina enda kläder – resan över Paris-Madrid-Buenos Aires-Santiago hade tagit 60 timmar, vi var utmattade redan från början – var smutsiga och svettiga. Mitt humör var alltså dåligt. I det tillståndet klev vi sent på kvällen in i Gustavos Hostel på Cerro Pantheon, och där satt en ung man och skalade potatis. Rummet var privat, men kök och badrum delades mellan några andra. Det luktade marijuana precis

överallt. Det var mycket odiskat och smutsigt. Det var kallt. De andra spelade mycket hög musik. Väggarna var tunna; allt som sadet delades med folk man inte kände, några tjugooåringar som levde bohemiskt. Vi drog. Men jag fick för mig att rummet skulle kunna vara vår filmstudio. Under hela sommaren återkom vi till rummet periodvis. Senare under sommaren drog jag in den potatisskalande unge mannen i filmen, liksom några av de andra hyresgästerna.

Vi hade vårt första bråk: jag ville som sagt införskaffa några av de saker som funnits i mitt bagage. Vi åkte bil på en av Valparaisos huvudgator. Jag såg från bilfönstret att där var ett stort apotek, och bad honom stanna. Det fanns dessutom många gatuförsäljare som annonserade ullstrumpor och underkläder för fem eller tio kronor längs vägen. Men han tyckte inte det var en bra idé. Strumpor kunde jag låna av honom, och hudvårdsprodukter, det var en flicksak, som Daniela kunde visa mig. Hon visste säkert var det fanns de billigaste produkterna i hela Valparaiso. Jag protesterade. Det här var innan vi träffat någon av hans vänner och bekanta. Jag ville göra ett gott första intryck. Jag slängde igen bildörren och gick iväg med sikte på apoteket och därigenom hade jag försatt oss i en dramatisk situation: Daniela, som jag alltså aldrig träffat, var redan underrättad och hade hunnit boka av sina egna åtaganden för att leda runt mig i olika varuhus. Nu var jag en belastning och en pinsamhet, och någon satt och väntade på att göra mig en tjänst. Det var höjden av otacksamhet och bortskämdhet att agera som jag gjorde.

Efter ett tag uppstod fler liknande situationer. Vi började se ett mönster. Och någon vecka senare frågade jag honom, om vi kunde återskapa vad vi hade bråkat om. Hur då, menar du? sa han. Jo, jag ville gå tillbaka till brottsplatsen, och filma

exakt hur det hade förlöpt, från det att jag ville stanna bilen för att kliva av vid apoteket via hans oombedda avvikelse till en telefonkiosk för att underrätta Daniela, via min dramatiska sorti och hans surande i bilen, till diskussionen då jag kom tillbaka med schampo, tvål och lite smink, samt två par strumpor och tre trosor och till det att han kallade mig bortskämd, och fick det till att jag inte visste hur det var att leva i tredje världen. Speciellt resonemanget kring hur mitt agerande exemplifiera höjden av otacksamhet, fascinerade mig. Jag insåg att detta behov kom som ett brev på posten då jag kände mig missförstådd. Jag ville kunna se det från ett annat håll. Jag förstod inte.

Intresset för scenen gick paradoxalt nog bortom handlingen i sig. Det som intresserade mig, nästan på ett maniskt sätt, var hur vi återberättade den på olika sätt, varje gång vi talade om den. Ordvalen avvek. Snart kunde man tro att vi inte alls varit med på samma plats vid samma tid. Som tematik för en konstnärlig undersökning hade missförstånd och delade meningar upptagit mig innan, men inte på det här sättet. Jag blev samtidigt lycklig: Att bli så besatt av en fråga betydde att jag nu hade sikte på att driva igenom allt vad det innebar att arbeta med en film. Essensen i filmen fanns där, i denna enkla anekdot: Ett par hade varit med om någonting tillsammans, men deras versioner gick isär. Där fanns alla element som behövdes för att jag skulle orka bry mig om att fortsätta oavsett resursbrist. Jag måste ta reda på hur det gick att integrera problemet med de skilda upplevelserna i filmen. Det skulle tvinga mig att hitta en tredje lösning: *varken* Israels upplevelse *eller* min, eller *både* Israels upplevelse *och* min. Och den lilla anekdoten kom att bli temat för allt vi därefter bråkade om: hur hade det varit; nä men så var det inte, såhär var det! Nä

men det sa du inte, för när du sagt det var det en reaktion på det där jag sa innan: – fast nu hittar du allt på, du har en förmåga att hitta på och dölja fakta. – Jag har inte dolt fakta, det var ju såhär det var!

Tanken om kamerans närvarande som terapeutiskt distanseringsvapen uppstod. Vi ansåg båda lika trosvisst att om en kamera närvarat (och alltså spelat in händelseförloppet) från det första ögonblicket då våra meningar gick isär, skulle man allt få se hur den andre hittade på.

Vid en bensinstation cirka sjuttio kilometer norr om Valparaiso, med Anderna i bakgrunden, stannade vi för att spela in – återskapa – denna diskussion. Men vi hade inga mikrofoner, ingen ljudutrustning. Vi hade heller ingen tredje person som kunde filma oss. Således stod kameran på stativ, och vi ställde oss i halv-bild framför kameran. Det blev inte den exakthet i återskapandet som jag eftersträvade. Det blev en liknande diskussion. Förvånansvärt var dock att vi kunde hitta det tonläge och samma irritation som då det verkligen hände. När jag nu ser inspelningen och mig själv framför kameran, vet jag inte om jag spelar, eller om det är verklig, ny irritation och frustration som väller upp. Jag tror att det är verklig irritation, eller snarare några ögonblick som väl kan representera förskjutningen från dokumentär till fiktion, och så snabbt tillbaka igen. Jag ser att vi först skrattar och ställer oss tillrätta. Jag ser att jag är medveten om kameran på så vis att jag letar efter den röda ljusknappens blinkning. Jag vet att jag gör flera gester som jag inte gjort såvida kameran inte varit där, men att de flesta av dem har att göra just med min oro över att kameran inte filmar. Det är så tröttsamt att behöva ta om det. Energin försvinner för varje omtagning. Vi har inte förberett något särskilt. Långtradare dundrar förbi på motorvägen i bakgrunden. Ljudet är katastrof.



Jag ser på Israel i sekvensen. Det finns gester och tonlägen som jag känner igen från verkliga livet, så pass mycket att det ögonblickligen känns som ett utsnitt direkt från verkligheten, inte från en konstruerad verklighet. Jag glider in och ut mellan att spela och vara så närvarande att jag faktiskt känner genuin irritation, och av tidigare liknande erfarenheter vet jag att jag vid improvisation aldrig egentligen spelar. En absolut närvaro finner sig. Som jag ser det avbryts närvaron i det här fallet bara av att tekniken kan strula. Men samtidigt – avsaknaden av andra närvarande förstärker känslan av gränslöshet. Ingen tittar på oss. Ingen är otålig bakom kameran, det är bara jag som blir otålig, framför.

Till meningsskiljaktigheterna läggs nya byggstenar, som jag nu perverst nog hanterar annorlunda än om kameran inte varit där. Men oavsett kameran tror jag mig veta att meningsskiljaktigheter är fullt normalt, och vi är båda överens om att det samtidigt är ett mirakel att vi träffades, hur vi träffades, att vi träffades just då, och att vi nu befinner oss i Chile för att han äntligen ska få uppehållstillstånd; livet ska bli härligt framöver. Allt är fantastiskt. Landskapet är storslaget, havet väldigt, bergen monstruösa. Hamnstaden Valparaiso får omedelbart mitt godkännande. – Du sa aldrig hur fantastisk din hemstad var! Hur kan man vilja bo i Göteborg? säger jag varje dag i flera veckor.

*Brev till Gunhild. 12/7*

*Mer uppdatering, måste skriva av mig... här ar lite kaotiskt for tillfallet. JEEEEEEEEZ vilka historier man får höra. Det här är väl första gången sen vi kom hit som Israel gått ut själv, och jag ar lite glad att sitta ensam ett tag... blir lätt kvävande annars. Vi har fått PROBLEM. Men det orkar jag inte riktigt ta upp just nu. Däremot kring-*

*liggande händelser, inte för att de direkt berör mig så mycket som att det är fascinerande grejer. Hoppas du orkar läsa.*

*Han känner sig väldigt nära en annan familj än sin egen, nämligen sin första flickvåns familj; "D", hennes två bröder "R" och "L", och modern "M". Så där har vi i princip hängt för det mesta. Har även varit tal om att bo där. "D" har verkligen varit jättesöt mot mig, och vi kom bra överens. Hela familjen är fantastisk. Vi sitter där och dricker oerhörda mängder rom (sprit är superbilligt, 20 kronor litern).*

*Visar sig att modern i familjen, "M", var den som hittade Israels egen fader genom stora efterforskningar. Då vi var på middag hos dem för tre veckor sedan kom det upp att "M" själv skulle vilja hitta sin pappa, och att hon börjat försöka leta efter honom, men hon är dålig på det här med internet. Israel tog på sig med stor beslutsamhet att "betala tillbaka" exakt vad hon gjort för honom. Vi satte igång att leta efter den försvunne mannen, "A". En man som "M" aldrig träffat. Hittade honom efter några dagar – i Israel! Men han hade dött nyligen (fanns kvar i israeliska telefonböcker).*

*Han hade tydligen kommit till Chile flera gånger, senast 2008, för att leta reda på sin dotter, men aldrig funnit henne. Och så dog han utan att hitta henne. Men plötsligt blev det täta skype-besök med en nyfunnen judisk (sionistisk) släkt i Eilat; vi har varit ganska involverade i det hela. Du vet kanske Israels anti-israeliska sida, den tenderar vara lite aggressiv och vi bråkar ofta om det. Hans andra ex-tjej har laddat ner svastikor på lap-topen jag begagnar mig av, och jag har sagt att jag inte fattar varför man som chilensare engagerar sig så starkt att man använder sig av Hitler-paraferalia...? Han anklagar mig för att älska judar. Jag anser naturligtvis att jag har en mer nyanserad bild av konflikten och blablabla.*

I lördags, också en annan faktor. Yngste sonen i familjen väntar barn. Han är 18 år, hans flickvän också. I lördags börjar moder "M" gråta. Jag höll för övrigt på att filma men stängde av då hon blev för känslomässig. Hela situationen tycktes henne övermäktigt. Hon har just skilt sig från barnens pappa, en av hennes söner lider av täta epilepsianfall och har en ganska markant form av Asperger; hennes yngste son väntar barn och hon såg framför sig hur de skulle tränga ihop sig med bebisen; hennes far som hon hela livet väntat på hade just dött; de nyfunna syskonen i Eilat som vi skypade med var över sig av lycka över att ha hittat sin syster, men de talar ingen spanska – kommunikationen till brodern sker genom dennes fru, en kvinna som betar sig mycket märkligt; hon måste översätta allt som "M" säger till sina egna syskon, men hon verkar översätta illa med flit och blandar sig i på ett nästan svartsjukt sätt. "M" sitter alltså och stryker bort tårar från kinderna över att denna svägerska kommer emellan i glädjen över att få prata med sin bror. Brodern hade velat komma på studs till Chile, men hans fru motsade sig genast allt sådant. Där svägerskan fallerar och intrigerar har således Israel ryckt in som översättare i dessa känslomässiga Skypemöten. Han är som den tredje sonen i familjen.

Hur det nu går tar "D" plötsligt upp hur arg hon blev på Israel då han föreslog abort för det unga paret. Jag blir hela tiden tillfrågad och säger att jag också blev lite arg. Israel hade tillfrågat mig om att smuggla svenska abortpiller. Abort finns inte på den katolskt chilenska världskartan, och familjen ifråga är djupt konservativa katoliker. Under kvällen vävs Israel/Palestina-frågan ihop med abortfrågan.

Ungefär såhär:

Tove: jag vet att ett litet foster rent tekniskt anses ha liknande egenskaper som en fisk. Man jämför ofta fostrets utveckling med olika

*djurarter; nu ar det ungefär på samma nivå som en fisk/groda/katt och så vidare. Men jag tror att vad som skiljer sig dödadet av ett människofoster från dödadet av ett djur är de inneboende potentiella egenskaperna hos ett mänskligt foster. Därför skulle jag tillskriva fostret andra egenskaper än ett djurs.*

*"D" och "M": Ja, precis så. De potentiella egenskaperna skiljer sig. Israel motsäger sig och undrar varför vi prioriterar mänskligt liv framför djurliv. Vad exakt är det hos människan som gör henne mer värd att leva?*

*Och så blir det ett himla liv!*

*Till slut säger jag: Okej. Så om det här huset fattar eld och du måste välja mellan att rädda katten eller en människa, vet du då inte vem du skulle välja?*

*Han undviker frågan igenom att börja översätta den till spanska, och jag insisterar med tillägget: Jag skulle i varje fall veta uti fingertopparna att jag skulle välja människan. Jag skulle välja människan även om det är min katt och jag inte kände människan, ingen tvekan. Israel: Det beror på nivån av känslomässigt engagemang.*

*Jag: Men då kan du ha känslomässigt engagemang for ting också. Varför inte prioritera ett par glasögon framfor din granne som du inte känner?*

*Israel: Jag svarar med att referera till dina vänner judarna. Konstpaus. Varför dödar de hundratusentals palestinier for en bit lands skull?*

*"D" bryter in och strör salt i såren med att berätta om hur han betett sig då de trodde att hon var gravid. Han hade frågat om han kunde knuffa henne nerfor trappan.*

*Den trappan? (jag sneglar bort mot en brant trappa som det ser hemskt ut att trilla nerfor om man ar gravid eller icke).*

*Ja. Den trappan.*

*Det hade naturligtvis lett till enorma slitningar i deras relation då*

*det begav sig. Nu frågar hon: Och om din kvinna för tillfället, Tove, blev gravid, vad skulle du säga då?*

*Han svarar: Abort! Abort! Abort! Finns inget annat i min värld. Alltmedan yngste brodern tjuvlyssnar med sin gravida flickvän från ett hörn. "D" är upprörd på nytt.*

*Modern tar med Israel ut i köket och blandar en ny drink. Hon säger tyst att den blivande fadern ser upp till Israel som en äldre bror. Han betyder allt. Om han hade insisterat på abort, hade han följt hans råd. Men hans aggressiva ståndpunkt ledde till slitningar i familjen. Jag tror att jag filmar detta. Jag hade inte riktigt koll på exakt vad jag filmade – de har vant sig vid att jag är där och filmar hela tiden. Men vid något tillfälle tar Israel av sig glasögonen och ser djupt be-  
drövad ut. Han tystnar och luften verkar ha gått ur honom, sen säger han att jag ska sluta filma. Jag slutar filma, och lägger ner kameran. Idag fick vi reda på att det unga paret som Israel så odiplomatiskt försökt styra in på abort-tankar, att de fått missfall. Barnet var dött då de gick på rutinkontroll i morse.*

*Den unga killen skrev till mig på facebook: My baby is dead.  
Please tell Israel.*

*Vilken tragedi.*

Sådana var omständigheterna i den familj vi besökte nästan dagligen. De problem som jag menat höra samman med ren dokumentärfilm, skydd och hänsyn till de filmade, slog emot mig med våldsamt kraft. Det värsta är att jag är hänsynslös, det förmildrande är i sammanhanget att jag är medveten om det, och därför ständigt tvekar inför den sortens filmprojekt. Jag menar: igenom filmens filter, var situationen närmast att betrakta som en guldgruva. Detta är mycket ambivalent. På håll skulle man lätt kunna skriva en dokumentär synopsis:

– En chilensk man besöker sitt hemland, tillsammans med sin svenska flickvän, för att söka om uppehållstillstånd i Sverige. De besöker vänner till honom.

– Ex-tjejens mamma är i färd med att leta efter sin förlorade far, och huvudkaraktären återgäldar att hon hittat hans far några år tidigare. Men den gamle fadern som bott i Israel, har just dött. En resa till Eilat planeras för att hon ska få träffa syskon som hon tills för någon vecka sedan inte vetat om att hon hade. Men broderns fru är kylig och stöter bort henne.

– Yngste sonen som nyss fyllt arton väntar barn, men huvudkaraktären tycker att de ska göra abort. Det blir slitningar i familjen, och några dagar senare får det unga paret missfall.

– Äldste sonen i familjen har epilepsi och lever på en liten pension.

Diskussionerna kring dessa händelser, kväll efter kväll, leder till känslomässiga påfrestningar. De blir en bakgrund till de små utdrag som vi iscensatte.

Vad som hände är därför igen, att vi försökte återskapa vissa mycket små delar av vissa konflikter som uppstod. Men omständigheterna var svåra. Och det var en påfrestande sysselsättning. Jag vet snart inte varför vi gör det. Att filma har blivit ett sett att leva hela resan. Jag tar alltid med kameran, vart vi befinner oss. Men plötsligt är internetdialogerna inte det som är i fokus; en förskjutning har inträffat. Det som händer allteftersom tar helt överhanden. Det är inte så att internetdialogerna förlorat i värde, men det är oundvikligt att utveckla dem. Jag kände ett stort motstånd till att rakt av använda

mig av grundmaterialet, deras historia och deras ansikten och kroppar, som fallet kunnat bli i ett dokudrama. Det här var vänner för livet. Att göra sig ovän med dem, att skildra dem på fel sätt, eller ens alls, var inte värt det. Det måste ske ytterligare en förskjutning; det får inte bli min film om deras sjukdomar, missfall, frånvarande fäder, upphittade fäder, döda fäder, lika lite som det blir en film om någons moder-son-relation, eller en film om någons relation med sin ex-flickvän – däremot är det en film med alla ovanstående delar närvarande. Om filmens kärna ligger någon annanstans bestämmer jag mig för att betrakta dessa händelser som utbytbara.

De första tillfällena då vi filmar hemma hos "M" och hennes familj, finns en outtalad och flummig tanke om att detta ska vara en redogörelse för Israels karaktär. Jag har tidigare varit mycket emot voice over och ellipser, partier med nästan illustrerande bildsekvenser med en berättande röst. Men Israel är inne på det spåret. Att hans internet-text kan få kropp igenom dessa situationer. Alltså filmar jag inte heller i syftet att skapa självgående scener. Det blir brottstycken. Att jag inte alltid förstår vad som sägs på spanska, bidrar till att det blir som det blir. Jag uppfattar en stämning, filmar flera minuter, men förstår senare att det var en dialog som på intet sätt tar upp de stora dramatiska linjerna som jag berättade om.

Vad som dock befästs är att en tematik börjar bli tydlig: Att *hur* vi återberättar en sak, snarare än *vad* vi återberättar, är väsentligt. När vi sätter oss ner vid matsalsbordet för att göra en repris av konflikten som uppstod kring abortfrågan, riktar jag kameran mot mig, och försöker driva scenen. Man skimtar Israel i förgrunden. Det är en snäv bild. Ungefär som vid bensinstationen, hamnar jag i ett gränsfall av att gå in i situationen så mycket att jag nästan känner mig arg igen och att samtidigt

bekymra mig över att det kortlivade batteriet ska ta slut. Min blick fladdrar därför att jag måste kolla kameran.

En annan situation som vi repriserar är meningsskiljaktigheterna om japanska språket. Israel, "D" och jag sitter på hennes rum. Det som skulle framgå var Israels översättningsroll. Han hade för vana att byta ut vissa ord i översättningen. Vi ser alltså två kvinnor sida vid sida som inte pratar samma språk, och en man framför dem, men utanför bild, som översätter och lägger sig i. Han var först ihop med den ena av dem, den chilenska, och nu är han ihop med den andra, den svenska. Tillsammans pratar de om vilket språk som är mest attraktivt. Anledningen att jag hakade upp mig på just den diskussionen är att den motsvarade samma grad av irritation som nudelbråket, och på samma barnsliga nivå. Det är inte en strikt personlig konflikt, utan väldigt allmänt hållen. Den är långtifrån lika filosofisk som Woody Allens pratscener, innehållsmässigt nästan tunn, men ändå säger den något om dynamiken mellan personerna i den. Och den har en slags dramatisk utveckling. Den återtar temat med att återberätta och felöversätta (ett slags bokstavligt *lost in translation*). Om de andra personerna vore lika envetna som jag, hade jag nog spelat in den fler gånger. Men det får vara som det är nu. Den spelades in tre gånger, med små modifikationer och ingripanden från min sida.

Konflikterna fortsätter. Vi besöker en annan vän till familjen, en psykiatriker i Viña del Mar, och diskuterar vad jag anser vara ett intressant dramatiskt spår: Vad kan det betyda om en i ett par har schizoid personlighet och den andra borderline personlighet? För dramatikers skull? Jo, det vore onekligen två motpoler. En verklighetsförskjutning inträffar. Vi diskuterar huruvida vi kvalar in på dessa diagnoser; han avfärdar oss. Men vi behåller idén. Vi återkommer till den. När det fiktio-



naliserade paret grälar, har HAN schizoid personlighetsstörning och HON har borderlinestörning. När vi fikcionaliserar, tänker vi att det är en utgångspunkt. Det förstärker nämligen den känsla som uppstått hos mig i våra konflikter: Vi upplever verkligheten på två helt olika vis, och när vi berättar vad som hänt, måste vi opponera oss mot hur den andre berättar om "hur det var". När vi bråkar, blir HAN retorisk och kylig, och HON blir arg och impulsiv. Psykiatrikern besvarar frågorna på ett sätt som gör att fiktioniseringsprocessen accelererar, även om det är min film är Israel med hela tiden. Han måste övertygas om att här finns något av intresse, och att det inte bara är vi två på semester i Chile. Det handlar om ett par, nu med distans från oss själva, vars upplevelser skiljer sig åt – vi ska ta fasta på detta, tycker jag optimistiskt. Yttre handling blir underordnad denna tematik. Därmed spelar det inte så stor roll vad som händer, vi kan välkomna all slump. Någonstans i denna malström av intryck, händelser och nya insikter, lägger sig en idé om en film som inte har ett centrum, utan flera. Jag fortsätter filma, och skjuter upp besluten. Jag tänker att det kommer gå bra.

Jag fick en vag idé om en film där verkligheten förskjuts, men jag visste inte alls hur jag skulle komma åt det. Filmsnutarna från Chile kom dock att bli användningsbara i syfte att ha en utgångspunkt. En dramatisk premiss uppstår i gränslandet och i förskjutningen från ren bekännelsefilm till en slags reviderad form av mer renodlad problemställning (något som intresserar mig) och varje dag vände jag och vred på hur situationerna skulle kunna organiseras. Någon anteckning kunde till exempel se ut såhär:

Kvinnan (nu en aning förskjuten från mitt egna jag, men som jag gestaltar i filmen) kan inte separera tro från verklig-

het. Åtminstone är det vad hennes pojkvän anser. De bråkar under det att de väntar på intervju för uppehållstillstånd. Hon tar ett rum på egen hand (vi tänker oss boendet med de bohemiska ungdomarna) och nu träffas paret sporadiskt ute på stan. Mannen dras in i studentprotesterna (använd sekvensen från Santiago). Kvinnan lär känna några av bohemerna i kollektivet som på sitt håll belamrar universiteten: hon får följa med (spela in scen med Yuri och Cintia). Hon börjar sova över på universiteten. Under protesterna träffas paret av en slump ute på stan. Hur är det? Hon drar till med en lögn, som är menad att återkoppla till en tidigare diskussion om fiktiva karaktärer. Hon säger att hon sover hos en som heter Carlos. Det är fullständigt taget ur luften. Hon vill ge igen för alla de gånger han sagt henne att det är viktigt att agera utifrån fakta, inte utifrån tro. ("Don't act on assumptions!") Men om han nu tror att hon bor hos Carlos (som inte finns) medan hon i själva verket sover på ett belägrat universitet, har han rätt att agera på det?

Vi började spela in små scener utifrån att det här var filmen som skulle göras. Det dramaturgiska greppet "den tickande klockan" var intervjun på ambassaden som de väntade på att få genomföra – vi såg det som lite kul att de åkt till andra sidan jorden för att fråga om uppehållstillstånd, och nu skulle besvara frågor om hur deras förhållande var; en situation där samtycke och enighet måste råda för att det ens ska gå igenom! En fysisk Carlos kom in i bilden lite av en slump. Vi var överens om att namnet behövde planteras. Jag hade tänkt att namnet var taget ur luften, i det att kvinnan nämner henne. Men Israel var också övertygad om att namnet skulle knytas till en person – som inte har med fantasifiguren Carlos att göra. Jag höll med om att osäkerheten var bra. En Carlos

borde finnas med och vara synlig. Jag frågade en av killarna i korridoren om han kunde agera Carlos som knackar på dörren och frågar om en tändare. Det var en helt rimlig situation; de unga killarna i korridoren på Gustavos Hostel kunde ofta knacka på. Så vi spelade in en väldigt kort och medvetet banal "scen" där en av killarna introducerar sig som Carlos – en perifer karaktär, vars enda gemensamma nämnare med det fantasifoster hon senare säger sig bo hos, är namnet.

Men det blev allt mer klart att en utomstående fotograf skulle komma att behövas. Gestaltningen av den kvinnliga protagonisten var undermålig. Jag filmade, men kunde inte filmas. Jag gick till Universitetet och låtsades integrera mig där, eftersom min rollkaraktär borde göra det. Jag föregick mig själv med att agera såsom rollen borde göra för maximal dramatisk effekt. Det hade jag alltid gjort i våra enkla scener. När jag skulle filma mig själv (i själva verket vettskrämd) bland hundar gick jag till Plaza Soto Major, en populär mötesplats för alla lösa hundar. Men försöket misslyckades. Att vara både framför och bakom kameran var omöjligt. Jag hade behövt en assistent som kunde kameran. Det gick inte bara att lämna kameran på stativet. Någon måste övervaka. Jag bjöd en backbacker från Moskva på lunch och anställde henne till att övervaka aktionen under några minuter. Hon började fippla på knapparna och stängde av kameran. Batteriet tog sedan slut, och hon övertygade mig om att allt fastnat i en enda tagning. Det hade det inte.

Jag började tänka att det var befängtt att göra allting själv, och att det alltid hade varit befängtt. Kamera-arbetet kunde jag absolut inte delegera till andra. Så dök Cintia upp, en beakt till personerna i kollektivet på Cerro Pantheon. Hon hade spelat teater och var mycket vänlig, precis som alla jag träf-

fade. Kunde jag bytas ut mot Cintia? Kunde Israel och Cintia spela det som vi ville spela in? Vad var Cintias roll? Eftersom jag trots allt skymtat i filmen, behövdes en scen med både Cintia och mig, tänkte jag. Vi gick ut försiktigt. En dag gjorde vi bara en mycket kort förklarande scen, där det annonseras att man kan sova på det ockuperade universitetet, ifrån vilket jag redan samlat material. Till vår hjälp ryckte några personer från kollektivet in. Det måste göras på en halvtimme, det var bråttom. Cintia skulle med en buss till Santiago. Att skjuta upp saker var aldrig ett alternativ. I denna enkla tagning frågar potatisskalarkillen om Cintia och jag ska gå till universitetet, och jag frågar om man kan sova där. Ja, du kan ta med en sov-säck, svarar Cintia. Men sedan försvann Cintia. Hon stannade i Santiago. (Som tur var stod inte projektet och föll med hennes medverkan.)

Sedan första besöket i Santiago hade vi intresserat oss för studentprotesterna som pågick. Under hela perioden fortgick de, och ökade i styrka. Jag försökte integrera dem som en viktig komponent i filmen, utan att låta dem vara grundbulsten för karaktärernas beteende på det sätt som Robert McKee menar. Snarare såg jag protesterna som en kuliss, en bakgrund mot vilken vi stod; risken för att våra privata vendettor skulle te sig alltmer larviga om omvärlden tryckte på, var en risk jag ansåg intressant. I det filmade materialet från Chile finner jag scener som jag verkligen vill behålla. Studentprotesterna hade blivit en stor rörelse som inte gick att ignorera; den genomsyrade läget och den var viktig. Jag hade en referens i åtanke. Jag tänkte på filmen *L'eclisse* (Eklips) av Michelangelo Antonioni, där bakgrunder och kulisser blir förgrunder och där slutet av filmen lever vidare med dess huvudpersoner frånvarande. Fanns det någonting liknande som skulle kunna utforskas i

krocken som uppstått i filmen från Chile, nämligen den mellan vår privata historia och dess väldigt aktuella bakgrund – studentprotesterna? Och kunde de förenas i en och samma film? Kunde man rentav låna tusentals förbipasserande människor som statister och kalla dem del av sin fikcionaliserade verklighet? Om det lyckades, såg jag framför mig en metod som jag såg fram emot att utveckla varthän jag befann mig.

För att använda sig av Brian Winstons termer hade projektet förskjutits från rena *iscensättningar* av dialoger från Internet till *återskapande av det typiska*. Åtminstone det som jag som regissör ansåg typiskt (diskussionen om det japanska språkets attraktionsvärde, hundarna på gatan, kylan i rummet, bohemernas matlagningsprocedurer, "M" som sjunger Hava Nagila, Ruben som slår på en kastrull). Att kunna formulera exakt vad som är "typiskt" blir att kunna välja bland infallen; vi kan välja att återskapa det atypiska, agera på det vi finner vara undantag, eller återskapa det vi finner typiskt. Allt som allt skulle summan av dess typiska moment leda till något ganska atypiskt, tänkte jag mig. Men som enskilda scener, eller bilder, skulle var och en motiveras med sin typiskhet. Utan att ha preferenser för det ena eller det andra, kunde man kanske fråga sig hur man ställer sig inför ett antal situationer där frågan om det typiska/atypiska onekligen dyker upp. Man kan också tänka sig en nedbrytning av sekvenser ner på nivån av betydelsen för varje enskild bild.

Vi börjar med bilden: Tänk dig att du vill skildra ett bröllop. Vad är typiskt för bröllop? Vad är atypiskt?

Du ser en liten sliten tax i ett hörn, som vinner dina sympatier: en minut går åt att fånga dess uppsyn. Sedan ser du en konstig väska, som bärs av en gäst i kyrkbänken. Du filmar den. Du ser prästen i en kaftan, men koncentrerar dig på att

hans glasögon verkar uråldriga. Det genererar en närbild på ett ansikte.

Har du med dessa bilder fångat något av det typiska för ett bröllop?

Jag anar att det i fikionaliseringsprocessen finns frågeställningar som berör dessa urvalsmetoder. Hur skildras bröllop oftast inom fiktionsfilmen? Antagligen finns där ett syfte att så snabbt och effektivt som möjligt söka sig till de symboler och tecken som är synonyma med bröllop (Wagners bröllopsmarsch, fyra takter: vi har fattat). Ett tänkande som går ut på att hitta de mest generella tecken för läsförståelsen av filmen. I en dokumentär situation finns det dock oftast andra tecken. De var aldrig skrivna i manus, de bara fanns. De var aldrig ditlagda för att fylla syftet att snabbt kommunicera vad som försiggår. Men i nästa led tänker jag att just detta, just avsaknaden av detaljstyrning och kontroll, kan försätta dokumentärfilmaren i ett nervöst läge, där filmaren tenderar att pricka av de bilder som känns som typiska: läsningen av världen är full av symboler för en viss tematik; att reproducera tidigare genererade bilder tas för ett tecken på förtätning i gestaltningen. Den som skapar under full kontroll med rekvisita, attribut, scenbyggen, kostym, kan möjligtvis uppleva en större frihet att kunna frånga det typiska. Med detta sagt menar jag inte att dokumentärfilmaren bör värja sig för symboler och betydelsebärande bilder. Men i de fall jag varit ute på fältet och filmat (jag har bara anlitats som fotograf i dokumentära sammanhang), har jag ofta tänkt på hur lätt hänt det är att undvika det atypiska, att gå vilse i symboldjungeln.

Att tänka på tingen utifrån den i viss mån existentiella värld som Antonioni verkade inom med *L'eclisse* fick mig också att tänka på en annan filmskapare: David Lynch. Hans alfabet,

hans ABC av ting, som han upprättade parallellt med utarbetande av sina manus. Jag tänker att tingen är viktiga betydelsebärare, och att min uppgift är att skapa mitt eget alfabet av ting; att ärva någons annans ABC skulle delvis förta glädjen i arbetet. Har filmen, i vidare bemärkelse, ett ABC? Lars von Trier menar att han är allergisk mot all sorts symboliska lexikon. Han ska ha sagt något om att om han filmar en mås på himlen, måste den inte alls vara "en symbol för frihet". Det är heller inte den sortens ABC som jag är ute efter. Jag har dock en vag känsla av att då manuset läggs som ett första produktionssteg, premieras den typen av ABC-konstruktion. Om skrivandet uppstår i görandet, under görandet, eller rentav efter görandet, skulle utkomsten bli annorlunda, antog jag.

*"En ensam fågel cirkulerar över himmelen."*

Dess existensberättigande i form av en rad i ett manus gör den till en betydelsebärande fågel; en fågel med vissa anspråk. Min metod med att inte detaljplanera inspelningar gör att många element letar sig in i min films värld. Jag framhåller metodens fördelar, då den tillåter mig att själv bestämma om en mås är en mås (den råkade vara där) eller en symbol (jag kan förstärka dess betydelse i klippningen). I fallet med Chile-materialet låg jag dock och slirade på en farlig gräns: här hade elementen i filmen inget ABC än så länge, vare sig ur Antonionisk existencialism eller ur von Triers synpunkt. Det är möjligt att det verkar ovidkommande, men det lugnar mig att tänka på konstnären från (tidigare nämnda) Pierre Sterckx indelning – terapeuten och klinikern. Jag anar att jag, inte oväntat kanske, är både och. Terapeuten måste först ha sin position i förloppet. Terapeuten har fördelen att komma åt X-faktorn; ele-

menten som är filmen, utan agenda, utan säljargument; hon måste vara öppen. Klinikern kommer dock snart ta vid, och då kommer elementen rangordnas. En hierarki i ordningen som skänker åskådaren möjlighet att ta del av, om inte ett fullständigt ABC, så åtminstone några koder.

\*\*\*

När jag i Australien några år tidigare satt med en stor textmassa som kom att bli filmen *Chatroom 03*, hade jag först en känsla av vad som försiggick, men saknade överblick. Jag hade vistats i ett chatrum på Internet som hette *Writer's World*. Där postades suicidala skrik i natten; folk var spridda över hela jorden men enades i sin leda, sin ångest, kort sagt: i sina behov att kommunicera med andra. Irritationen visste snart inga gränser. Det tycktes mig som att alla hatade alla. Alla var emot alla. Men så en dag, annonserades det att salongen skulle läggas ner. Det hade varit en osäkrad plats utan moderering, utan ingrepp. Anarki. Plötsligt vändes vreden mot en gemensam fiende: Bill Gates. Det var enligt forumanvändarnas logik han som ytterst ansvarade för att deras cyberexistens skulle komma att upphöra. Han var således en mördare. En symbol för alltets slut. Plötsligt kunde man se på ordfejderna som små, lite inskränkta; de hade tyckts livsviktiga, men när allt kom omkring var de petitesser. Enighet rådde i sista ögonblicket: Folk postade kärleksstrofer, "I love you all". Och en person – jag – tog pseudonymen Bill Gates, vilket skapade väldig dramatik. Det var omöjligt för mig innan filmen var gjord, att så kort och koncist skriva ner något som liknar ett synopsis till ovanstående film. Min förmåga att klart och koncist se vad som är filmens kärna, verkar aldrig infinna sig för-



rån en lång väg in i arbetsprocessen. Jag skulle vilja gå så långt som att säga att det sista steget i hela filmprocessen har varit att skriva ett synopsis, något som dessvärre kan vara ett handikapp i filmfinansieringssystemet.

Är mina Chatroom-filmer dokumentärer? Jag har aldrig sett dem som sådana. De har visats under fiktionens flagg. Historiskt sett användes först uttryck som aktualitetsbilder eller verklighetsbilder, för att göra en skillnad mot fiktionen. Ordet dokumentär dök upp för första gången när John Grierson 1926 skrev om Robert Flahertys film *Moana*. En dokumentär definierade han som "a *creative treatment of actuality*": en kreativ behandling av verkligheten. Grierson kunde kanske inte förutse Internet. Finns det en cyberverklighet? En parallell verklighet? I sånt fall skulle ju *Chatroom* vara en glasklar dokumentär. Dessutom inte ens speciellt kreativ. Allt jag gjort var ju att *registrera* dessa kommentarer under ett visst utvalt tidsförlopp, nämligen precis innan forumet stängde, sedan *rekonstruera dialogerna* med skådespelare. Här om något utsattes jag för frågeställningar om det utbytbara. För om alla repliker fanns, utan att kunna bytas ut, var hela sammanhanget fritt för egen tolkning; någon annan hade givetvis tolkat texten annorlunda. Vilka var de? Hur stod de? Hur talade de? Hur såg de ut? Hur var deras uttal? Bröt de? Jag valde i ena fallet att byta ut mig mot en (annan) skådespelerska. Hon hade ett funktionshinder med sitt tal. Att hon talade otydligt hade jag aldrig kunnat tänka mig, men jag såg det som en lösning på gestaltningen kring karaktärens text som i skrift hade skavt.

Men nu var jag i Chile. Jag kände plötsligt att allt prat i den Allenska eller Rohmerska traditionen steg mig åt huvudet. Lite som när personerna reciterat poesi och hatat varandra i *Chatroom 03*, bara för att utsättas för hotet om sin existens

och därmed börja acceptera varandra, såg jag nu på "nudelbråket" i relation till det faktum att hundratusentals människor dagligen slöt upp i protester mot det ojämlika utbildningssystemet. Och faktiskt – både nudelbråket, det vill säga en starkare meningsskiljaktighet inom parrelationen, och protesterna var dokumentära; vad jag höll på med var inget annat än en  *kreativ behandling av verkligheten*. Hur kom det sig då att jag hela tiden behandlade det som fiktion? Som ingrepp i verkligheten, för spretiga för att få plats under genren? Som om att mina val var så vinklade att jag inte ens kunde, ens inför mig själv, gå med på att de var dokumentära? Jag kände mig lurad. Som om jag hade hamnat mellan stolarna.

När jag sen skriver en lista över saker som förekommer i klippningen slås jag av att där är mycket som har en parasiterande betydelse i bemärkelsen oavsiktlig:

Stadsbilder. Man som röker mycket. Grått dis. Militärer. Protestanter. Stora folkmassor.

Interiör: man som tittar ut genom fönstret. En hamn i solnedgång. (Påminn mig – det är inte en symbol för något romantiskt). Man som går in i kök. Man som slår på kastruller.

Man som sitter i ett annat kök. Man som fyller i papper. Man som färdigställer dokument. Man som åker buss. Man som står i gatumiljö och röker.

Gatubild: Folk som slår på kastruller. Fler kastruller. Folk-samling på litet torg. Folk som slår på trummor, visslar i pipor, med flöjter, cymbaler. Intensivt spelande. Barn med kastrull. Vuxna. Samlingen rör på sig. Lämnar torget. Hundar. Ny upp-slutning på större torg. Crescendo. Tårgas. Folk skingras. Militära pansarvagnar. Vattenkanoner.

Etc. etc.

Med utgångspunkt från filmens material blir givetvis kast-

rullerna en sorts symbol, men den symbolen har sin verkliga analogi. Kastrullen är signalen, kommunikationsmedlet, startskottet för att protesterna går igång. Men meningen "Man som röker" leder mig till att påstå att jag hade antagligen inte gjort vår huvudkaraktär till kedjerökare, om jag fikcionaliserat från början. Kanske borde jag göra en fullständig inventering av filmen för att gå igenom vilka element som kan tolkas som särdeles betydelsebärande, där de i själva verket bara råkat vara där?

Senare gör jag olika klippningar. Den första är formalistisk. Några tagningar, ofta helbilder, ingen dialog. Tolv minuter. Det blir en ganska mystisk film – Pierre Sterckx hade kallat den ett verk av en terapeut, inte av en kliniker. Tanken är att jag ska söka pengar utifrån dessa bilder, för att fortsätta bygga vidare på filmen. Men får alltså avslag och har inte råd att följa upp filmen med ytterligare en resa till Chile, vilket hade kunnat ge tillfälle att komplettera det redan filmade materialet, och vilket kommer att tvinga mig att återskapa scener i Göteborg. Därefter klipper jag en kort sekvens.

En längre version klipps; jag har byggt två timelines i klippprogrammet och känner att jag har en slags början och ett slags slut, men att mitten saknas. När jag sätter ihop början med slutet visar jag resultatet för Jessica (Nettelbladt) och Kalle (Boman), vid två skilda tillfällen. Jessica upplever det som en dokumentär, Kalle som en fiktion, men nämner att jag är mycket närvarande som "kameraman". Vad har Kalle sett, frågar jag. Han svarar: Två personer har varit med om något. En resa. Säger han kanske att det nästan är som en dröm? Det är i alla fall oklart vad exakt som händer. Det bekräftar min upplevelse av filmen (såsom den såg ut vid tillfället).

I skrivande stund experimenterar jag med styrningen av fil-

men. Ett viktigt beslut har tagits: Där finns en voice over, en berättarröst, och i sista sekvensen av filmen dyker han upp för att föreslå att min karaktär ska mörda Israel – för att få ett slut på eländet det inneburit att ”instrumentalisera” våra liv. Denna helt igenom fikionaliserade person skapar förhoppningsvis det korrekta avståndet till bilderna som jag behöver då jag klipper slutversionen. Jag frågar Israel om hur han skulle klippt filmen (som en kortfilm) och en kväll sätter vi oss ner; han får välja hur hans karaktär ska skildras. Jag bestämmer mig för att öppna filmen med Israels ”kortfilm”, i vilken inga spår finns av mig. Det är en kortfilm om en man som deltar i gatuprotester, allt det andra är borta. Berättarrösten kommenterar dock efteråt om att här finns en konflikt på en metafysisk nivå. Här finns en filmisk konflikt. Berättarrösten vet att kvinnan som filmade mannen inte var intresserad av *The Hero's Journey*, vilket är ett väletablerat system där en karaktär (oftast en man) med ett tydligt mål möter hinder men sedan övervinner hindren. Berättarrösten griper in, kompletterar bilderna, och stiger i slutet in som en fysisk karaktär i filmen med rådet att mörda. Jag börjar skriva röstens dialoger på engelska men funderar om inte tyska hade passat bättre, eftersom det skulle vara ett fjärde språk i filmen, fullständigt distanserat från både svenskan och spanskan (och den engelska som utväxlas alltigenom filmen).

Filmen utgör ett kontrakt med åskådaren. Oavsett hur filmen benämns ska detta kontrakt skrivas, och oavsett genre känns det när ett kontraktsbrott begås. Jag funderar på detta kontraktsbrott. Hur kan jag upplevas närvarande som kameraman, samtidigt som filmen läses som en fiktion?

### 3.7 FÖRSKJUTNINGAR: DEN TREDJE MENINGEN

Allt sedan Kuleshovs undersökningar om åskådarens upplevelser och läsning av två på varandra efterföljande bilder (en man och en soppa, en man och en pistol, en man och en kvinna) hade slutsatser dragits om att en bild plus en bild var lika med en tredje bild – den som uppstod i huvudet på betraktaren; syntesen. En bild på en man som tänker plus en bild på en sopptallrik skapar denna filmens tredje mening: En man som är hungrig och tänker på soppa. I Amman hade jag då jag undervisade i klippning låtit eleverna utgå från Kuleshov-experimentet i små övningar. Jag hade noterat att de som egentligen aldrig filmat innan gärna använde sig av en helbild för att få med så mycket som möjligt på en gång, och hela filmer kunde utspela sig med helbilder, den ena efter den andra. På grund av att det var svårt att filma utomhus – polisen brukade ofta dyka upp inom några minuter, och hade man då inte alla tillstånd, vilket var krångligt att ordna för varje liten filmövning, så slutade det ofta med att filmarna stannade inomhus. Och hur såg det ut inomhus? Vita, kala väggar, en mardröm för filmen beträffande ljussättning; tunga gardindra-  
peringar, elljus i taket. Alltsammans hade kunnat syfta på den sorts tillplattade bildestetik som i viss mån skymtade förbi i Eric Rohmers filmer. Men varken eleverna eller jag övertygades om den analogin som en övergripande strategi (där fanns givetvis undantag: jag tänker på Laith som gav blanka fan i att skapa djupverkan, och jag tänker på Mohammad D., vars filmer oavsiktligt fungerade utmärkt i en platt miljö med helbild efter helbild). Men eftersom jag hade haft för lite tid för att ge varje enskild elev det absolut optimala och tvingades göra lektioner som var menade vända sig till en majoritet, pressad

av kollegor som ansåg att filmerna inte såg nog professionella ut, pressad av ledningen som var vana att se biofilmer av typen *Troja* eller *Gladiatorerna* eller *Avatar* och som aldrig hört talas om Eric Rohmers platta stil eller Roy Andersons helbilds-estetik, skyndade bördan av att åtgärda själva estetiken på ganska tunna grunder. Många av eleverna kom direkt från gymnasiet och hade själva föreställningar om hur en bra film skulle se ut. En del pratade bara arabiska. Det var en konstant huvudvärk att få till det. Viljor drog åt olika håll. Man måste vara effektiv och förenkla. Då tog jag fram Kuleshov. ”En bild plus en bild ger en tredje bild.” Jag lärde mig meningen på arabiska inom några veckor, så ofta fick jag säga den, och det blev som ett mantra. Poängen var att komma åt det fundamentala i filmsyntax och montage-tekniken. En enskild bild kan representera verkligheten. Men i det att en enskild bild som representerar verkligheten efterföljs av en till bild som representerar verkligheten, uppstår en fiktion. Någon hade filmat något, och det fanns, det hade vi bevis på. Men om man satte detta något ihop med något annat, hur kom vi att läsa det?

Utan att ha varit en utarbetad plan från början, kom Kuleshov-effekten att bli ett mycket tacksamt redskap för att tackla några av mina problem som filmpedagog i Amman. För lika mycket som jag brottades med en geografisk och social förskjutning från en kontext till en annan, brottades jag med att organisera de bilder jag hade inom ramen för dess egen logik, och där blev förskjutningen mellan dokumentär och fiktion överordnad min personliga kontextförflyttning; med andra ord, den skulle uppstå även om jag aldrig hade rört mig en meter. Eftersom jag trots allt hade rört på mig, kan man säga att det bortom alla kontexter kvarstående problemet, måste komma att behandla själva läsningen av filmerna jag arbetade

med; faktiskt uppstod frågan i alla filmer som jag såg att mina elever arbetade med också.

Vad jag skriver här omöjliggör på sätt och vis dokumentären. Om redan en enskild bildruta ihop med en enskild bildruta skapar fiktion, varför då ens tala om dokumentärfilm? Det finns naturligtvis gradskillnader. Brian Winstons schema visade en tolkning av förskjutningen från den ena till den andra. I Amman fanns till exempel en uppgift som var just dokumentärfilm och en som var fiktionsfilm. Som på de flesta filmskolor låg dokumentärfilmsövningen före fiktionsfilmen. I första rundan uppstod dokumentärfilmer som vilka i Sverige skulle ha kallats för (försök till) *reportage*. På engelska skulle man kalla dem *talking heads-documentaries*. Jag hade kommit till en plats där tanken om en dokumentärfilm utan vare sig intervjuer eller en omnipresent berättarröst var nästintill otänkbar. Men med övningarna i fiktionsfilm uppstod däremot en del filmer som vi i Sverige skulle kunna ha kallat för dokumentärer, eller vad som på engelska skulle ha kallats för *self-reflexive documentaries*, *poetic documentaries* eller *observational documentaries*. I dessa fiktionsövningar kunde tre olika skeenden hända: för det första fanns möjligheten att fiktionen inte uppstod så mycket som i skådespelarnas uttolkning av manuset som i hopsättningen av rörliga bilder, ibland ackompanjerade av text eller ljud (vi kan kalla det Godards strategi); det andra alternativet kunde vara att manuset utarbetats helt utefter de reella förutsättningar som fanns och att inspelningen grundade sig på de små medel som fanns till hands (vi kan kalla det cinema veriténs strategi); det tredje var att inte låta sig anpassa filmen efter förutsättningarna inom ramen för den gängse illusionsfilmens strategi, utan att istället hitta på anledningar i manuset som på ett eller annat sätt kommenterade förutsättningarna

(vi kan kalla det Brechts strategi). För vad hände annars? Vari låg ansträngningen om man vägrade de tre ovan nämnda möjligheterna? Jo, fiktionsfilmerna fokuserade då istället på att i så stor utsträckning som möjligt sätta ihop så kallade *production values*. Allt kom att handla om dem. Om bilen som var så viktig i scen nummer sju. Om att man behövde en inspelningsplats som inte var tillgänglig. Om att ett stort hus med enormt biljardbord behövdes för gangstrarna. Om att ge fiktionen en förklädnad med attribut som styrdes av resurser och endast resurser. Efter att å ena sidan ha sett så många filmer falla på den logik, som ville att man läste filmerna som en illusion av något de inte var, något de inte klarade att leva upp till, men å andra sidan fortsatt vilja skapa inom fiktionsfilmens logik, var det tvunget att komma på hållbara lösningar.

Att hitta en metod som passade mig, och förmodligen andra också, oavsett kontext, skulle därför komma att bli viktigt. Chatroom-filmerna blev en sådan metod för mig. Å ena sidan hade yttre sammanträffanden betydelse för vad jag började intressera mig för i arbetet med Chatroom, å andra sidan fanns där vid läsningen inget i mitt personliga liv som tyngde ner filmerna; problemställningen hade varit filmisk i första hand. Genom att göra en analog mellan internetdialog och manus hade en ny, tredje mening uppstått. I det analoga tänkandet hade jag fått en metod som jag gillade, och i viss mån nästan hade svårt att ta mig ur. Om man tänker att Kuleshovs experiment ställde en enskild bild mot nästkommande bild, hade jag försökt arbetat i lager.

Icke desto mindre är det först nu, i det att jag skriver om mina elevers problem och motivation, jag minns deras lust till att



skapa fiktion, som jag verkligen ser det framför mig med stor tydlighet. Jag drivs av samma lust till att skapa något nytt. Det kommer ur verkligheten, men det tar en riktning åt fiktionens håll – och även om det dras en runda igenom fiktionen, kanske det i slutändan betraktas som dokumentärt. Uppsamlingstiden kan vara enormt lång: filmen börjar inte med ett synopsis, utan är en dynamisk process som växer allteftersom erfarenheter samlas. Det borde inte vara ett hinder att fiktionalisera, det vill säga, att bjuda åskådaren på en film som har en inre logisk dramaturgi som jag som filmskapare ordnat så att den fungerar oavhängig verkligheten. För egen räkning godtar jag filmen som del av den romantiska berättartraditionen: *Hur skulle det vara om...* istället för den realistiska: *så här är det*. Som metod skulle jag behöva arbeta likt en dokumentärfilmare, men med möjligheten att ge filmen en riktning bort från det vi i vanlig mening uppfattar som dokumentär: filmen syftar inte till att förhålla sig till verkligheten på det sätt som en dokumentär har anspråk på att visa verkligheten. Oavsett ingripanden, oavsett de återskapande av situationer som de facto utspelat sig i verkligheten, läses en dokumentär som en dokumentär om den presenteras som en sådan. Kan man kanske säga att frågan är lika omöjlig, ja rentav onödig, som frågan om vad som är konst? I sådant fall kan svaret vara att konst är det som presenteras som konst, varpå vi får svaret: det som presenteras som en dokumentär är en dokumentär. Ernst Billgrens svar på vad konst är, lyder: "På samma sätt som en fysiker är en samling atomer som försöker ta reda på vad en atom är, så är konst en uppfinning som försöker ta reda på vad konst är."

Pröva att påstå att "Film är en uppfinning som försöker ta reda på vad film är." Följande den premissen, borde frågan om hybridfilmen ligga högt på agendan, eftersom film med alla

dess parametrar, dess komplexa system av avsändare, mottagare, kontext, dess förmåga att bygga illusion, dess förmåga att skapa en tredje mening i det enklaste uttryck av två hopfogade bilder, dess egenskap som medium som verkar över tid – en realtid, som representerar tid – en filmtid, med dess nya möjligheter till snabb, virusartad spridning, med dess betydelse som ett socialt medium, dess förmåga befästa eller förkasta idéer; ja, alla dessa aspekter sammantaget, skulle man utan överdrifter kunna påstå att där i detta medium fanns nog med saker att ta reda på för att förstå vad film är, och det skulle finnas så mycket saker att ta reda på att det räckte och blev över, även om samtliga innevånare tog en stund i anspråk att försöka ta reda på vad film är. Med alla dessa anspråk, har jag dock några saker klart för mig: Idag definierar vi film som att det verkar över tid, och att hantera rörliga bilder över tid är egentligen det enda som förenar filmskaparna.

Jag har tänkt fel. Jag har tänkt att dokumentären står för det verkliga, men nu tänker jag att det i själva verket är så att fiktionen letat sig in i dokumentären i det att den måste ha ett angeläget ämne redan innan den är gjord. Dokumentären säljs in som en fiktion, använder samma dramaturgiska strategier; dess pitch måste liksom i fiktionen svara på frågorna Vem? När? Hur? Vad? Varför? – och på frågan *Vem?* är risken stor att denna någon blir representant för en större grupp. Möjligtvis skulle man kanske kunna påstå att angelägenhetsgraden begränsar filmen som konstform; den tvingar in den i verklighetens logik, i de slagkraftiga pitchernas logik.

Metoden med att finna vad som är utbytbart i processen från verklighet till filmisk verklighet har igenom detta experiment i Chile belyst hur görandet, sökandet, letar sig in i dramaturgin, skapar nya dramatiska situationer som är interreferentiella (pekar tillbaka på filmmediet och på arbetsprocessen); hur en växelverkan mellan att göra och att skriva kan bli en filmisk kommentar kring problemet med att överföra verkligheten till film. Jag tittar på ansökningshandlingar för att söka om medel för att utveckla filmen: på pappret är skiljelinjen klar. Där finns inga mellanting, ingen öppning mot en förskjutning från det ena till det andra, det är antingen en dokumentär eller en fiktion. Hur vore det om vi istället kallade det rörliga bilder? Hur skulle filmerna då se ut?

\*\*\*



## NOTER

- 1 [www.amlovs.se/fastigheter/keplers\\_gata.html](http://www.amlovs.se/fastigheter/keplers_gata.html).
- 2 <http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=104&artikel=1365423>.
- 3,4,5 Abrams, M.H. *A Glossary of Literary Terms*, 5th Edition. San Francisco: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1988. 152-154).
- 6 Jenny Tunedal, Aftonbladet <http://mobil.aftonbladet.se/kultur/article14163124.ab?partner=www>.
- 7 [www.axess.se/magasin/default.aspx?article=1045](http://www.axess.se/magasin/default.aspx?article=1045).
- 8 [www.axess.se/magasin/default.aspx?article=1045](http://www.axess.se/magasin/default.aspx?article=1045).
- 9 [www.axess.se/magasin/default.aspx?article=1045](http://www.axess.se/magasin/default.aspx?article=1045).
- 10 [www.axess.se/magasin/default.aspx?article=1045](http://www.axess.se/magasin/default.aspx?article=1045).
- 11 [http://mckeestory.com/?page\\_id=27](http://mckeestory.com/?page_id=27): "For over 25 years, Robert McKee's Story Seminar has been the world's ultimate writing class for over 50,000 screenwriters, filmmakers, TV writers, novelists, industry executives, actors, producers, directors and playwrights."
- 12 [www.youtube.com/watch?v=g-SfvGUmR\\_A](http://www.youtube.com/watch?v=g-SfvGUmR_A).
- 13 [www.youtube.com/watch?v=g-SfvGUmR\\_A](http://www.youtube.com/watch?v=g-SfvGUmR_A).

- 14 [www.youtube.com/watch?v=NOtpIdPjeoY](http://www.youtube.com/watch?v=NOtpIdPjeoY).
- 15 Claude Lanzmann, *Shoah*, 1985.
- 16 Jack Gold, *Flykten från Sobibór (Escape from Sobibor)*, 1987.
- 17 Sadako Sasaki, var en japansk flicka och blev ett mycket känt offer för atombomben i Hiroshima. Hon insjuknade i leukemi som elvaåring, och efter att ha inspirerats av en gammal japansk legend som lovar att den som viker tusen papperstranor får se sin högsta önskan slå in, började Sadako att vika sådana tranor med en förhoppning om att bli frisk. Enligt en populär föreställning, skulle hon ha hunnit vika 644 tranor innan hon dog, varefter hennes klasskamrater vek resten.
- 18 *V*, TV-serie av Kenneth Johson, USA, 1983.
- 19 <http://peterenglund.wordpress.com/2009/01/>.
- 20 [www.dn.se/dnbok/dnbok-hem/lotta-lundberg-far-bilden-av-paradiset-att-ramna](http://www.dn.se/dnbok/dnbok-hem/lotta-lundberg-far-bilden-av-paradiset-att-ramna).
- 21 [www.dn.se/dnbok/dnbok-hem/lotta-lundberg-far-bilden-av-paradiset-att-ramna](http://www.dn.se/dnbok/dnbok-hem/lotta-lundberg-far-bilden-av-paradiset-att-ramna).
- 22 [www.dn.se/dnbok/dnbok-hem/lotta-lundberg-far-bilden-av-paradiset-att-ramna](http://www.dn.se/dnbok/dnbok-hem/lotta-lundberg-far-bilden-av-paradiset-att-ramna).



EXAMENSARBETEN 2012:

Stina Bergman, *Prosa vs manus, litteratur vs film*

Gunhild Enger, *På sporet av en idé*

Tove Krabo, *Utbytbara? En metod för estetiska, etiska och sociala  
ställningstaganden vid fikionaliseringsprocesser inom film*

Kristina Meiton, *Arbetsliv. Ett manus under arbete*

Jessica Nettelblatt, *Att leva och överleva  
som dokumentärfilmare*

Cecilia Torquato, *Substans*

HANDLEDARE:

Kalle Boman, Ewa Cederstam,

Cecilia Parsberg & Göran Dahlberg

OPPONENT:

Michel Wenzer

EXAMINATOR:

Göran du Rées







GÖTEBORGS UNIVERSITET  
FILMHÖGSKOLAN