

Patrik Eriksson

Melankoliska
fragment

Om essäfilm och
tänkande



Abstract

Title: Melankoliska fragment: om essäfilm och tänkande

English Title: Melancholy Fragments: On Essay Film and Thinking

Author: Patrik Eriksson

Language: Swedish, with an English summary

University: Valand Academy, The Faculty of Fine, Applied and Performing Arts at the University of Gothenburg

Keywords: artistic research, essay film, filmmaking, artistic filmmaking, practice, cinematic way of thinking, film as thinking, work story, reflection, melancholy, Robert Burton, Magnus Bærtås, Andrei Tarkovsky, E.M. Cioran, Hannah Arendt
ISBN: 978-91-7833-566-4 (printed)

ISBN: 978-91-7833-567-1 (digital)

This artistic doctoral dissertation comprises the essay film *Melancholy Fragments* (73 min) and the book *Melancholy Fragments: On Essay Film and Thinking*. In making the film I wanted to explore if and how an artistic filmmaking practice works as thinking. What does it mean that I, with the help of and through the film production process, try to generate a kind of thinking? And how does it influence the form and expression of the film? The film itself can be seen as an answer to these questions. The film stages a kind of thinking within and through an artistic process. The other part of the dissertation, the written portion, deals with the creation of the film and my work on it, and with my study of film as thinking. The writing can be seen as a work story.

By *thinking* I mean the activity of reflecting and evaluating and thereby generating ideas, questions, and temporary answers. It's about a desire to figure something out. One way of getting at cinematic thinking is to see film shooting and editing as a thinking process instead of an execution of something that's already been developed. Essay film as a form and method is particularly suited to a cinematic way of thinking because it relies on an exploratory perspective, an explicit subjectivity, and a metacritical approach, which is expressed in the film itself. Together, the dissertation film and book study, describe, and discuss in various ways the essay filmmaking process from the inside.

The texts in the book, which were written after the completion of the film, focus on the type of thinking that emanated from my work on the film – what it led to and what it means for me. I can conclude that I have been surprised by how my thinking has changed and ended up in a very different place than it was when I started. I see this fact in particular as the clearest and most important “proof” that the process of making essay films works as a kind of thinking.

Doktorsavhandling ledande till
konstnärlig doktorsexamen i ämnet
Filmisk gestaltning vid Akademin
Valand, Konstnärliga fakulteten,
Göteborgs universitet.

Art Monitor doktorsavhandlingar
och licentiatuppsatser nr. 73.

Serien Art Monitor ges ut av
Konstnärliga fakulteten, Göteborgs
universitet.

www.konst.gu.se/ArtMonitor

Korrekturläsning: Helena Fagertun
Engelsk översättning: John Krause
Grafisk design: Daniel Flodin

Bilderna på sida 7–22 är tagna
ur avhandlingens första del, essä-
filmen *Melankoliska fragment*.

© 2019 Patrik Eriksson

ISBN 978-91-7833-566-4 (tryckt)
ISBN 978-91-7833-567-1 (digital)

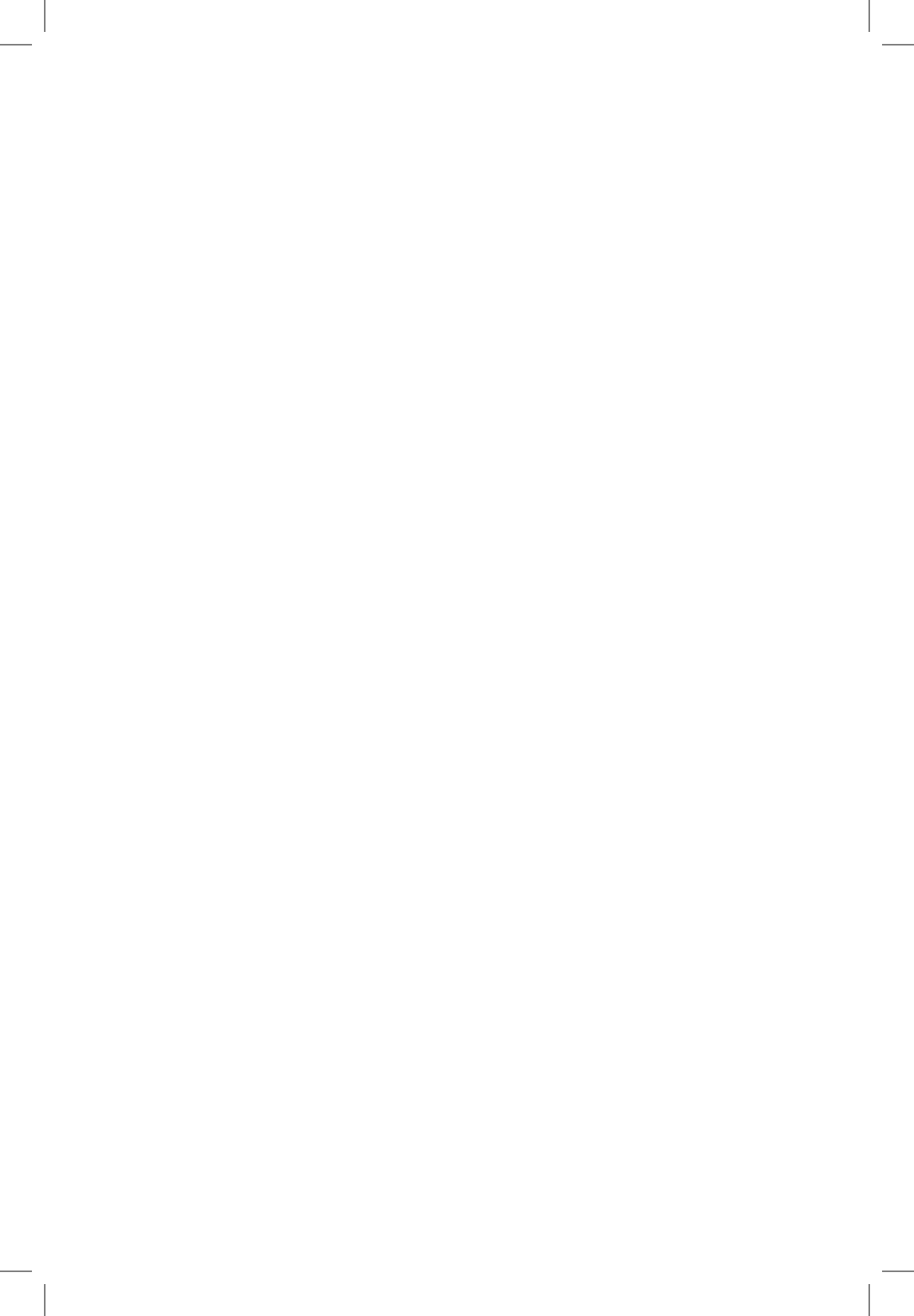
Tryckt av Munkreklam AB,
Munkedal, 2019

Tack till Holger och Thyra Lauritzens
stiftelse för främjande av film-
historisk verksamhet som gjort det
möjligt att trycka boken.

Första delen av denna avhandling,
essäfilmen *Melankoliska fragment*,
finns tillgänglig på Vimeo på adressen
www.vimeo.com/346837573 och
lösenord MelankoliskaFragment.

Innehåll

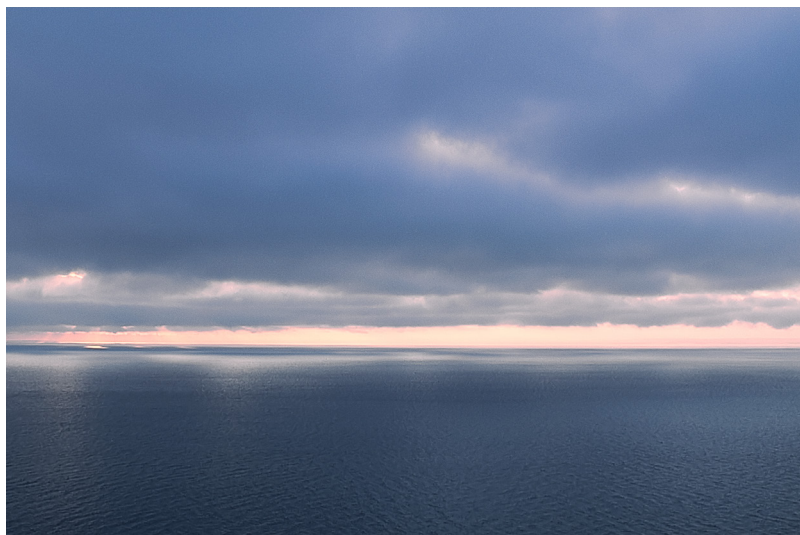
Abstract	3
Inhavet (Inledning)	25
Förfrusna tankar	39
Tungt huvud	59
Burtons anatomi & Digression	85
Förnuftets tillkortakommande	103
Dödens negation	113
Närmare	129
In extremis	151
Brev från Berlin (Avslutning)	169
English Summary	181
Tack	197
Referenser	199















Democritus. Abderites.

THE ANATOMY OF MELANCHOLY.

What it is. With all the kinds causes,
Symptomes. Prognostiches. & severall cures of it.

In three Partitions. with their severall
Sections. members & sublections.

Philosophically. Medicinally.
Historically. opened & cut-ye.

By

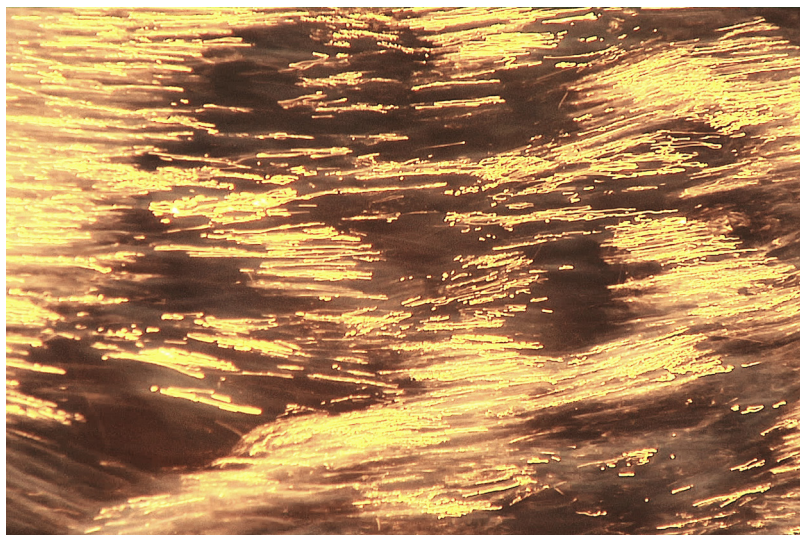
Democritus Junior

Historicall Preface. Conducing
the course.



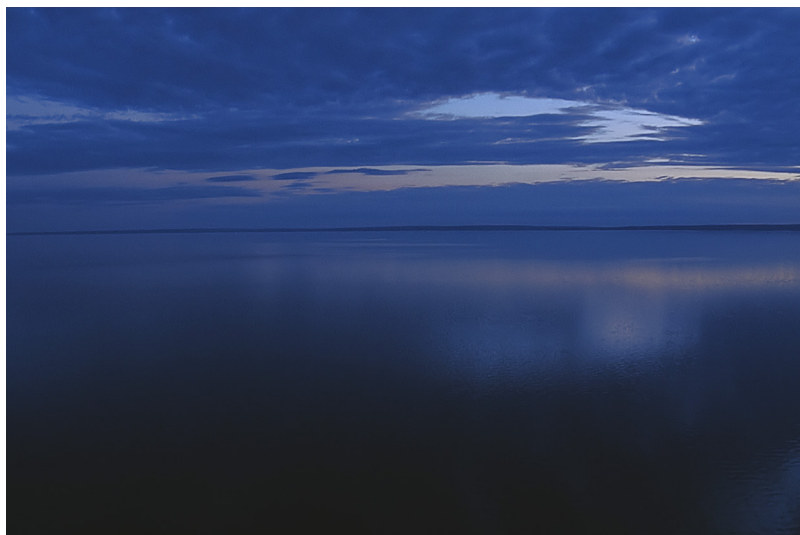
willfull, ten
od advice, be ruled an
nself may prove as prosperous
that opened the iron gates, loosed his
rison, and delivered him from bodily
his afflicted minde, relieve his wounded
jawes of Hell it selfe. I can say no more,
as are any way distressed in this kind, then
Only take this for a corollary and conclu-
e owne welfare in this, and all other melan-
t body and mind, observe this short precept,
esse and idleneffe. *Be not solitary, be not idle.*

THE MISERI,
ICES.















Första delen av denna avhandling, essäfilmen *Melankoliska fragment*, finns tillgänglig på Vimeo på adressen www.vimeo.com/346837573 och lösenord MelankoliskaFragment.

The first part of this dissertation, the essay film *Melancholy Fragments*, is available on Vimeo at the address www.vimeo.com/348446748 and password MelancholyFragments.



Inhavet (Inledning)



1.

Denna bok är den andra delen av min konstnärliga doktorsavhandling i filmisk gestaltning. Den första delen består av en essäfilm, *Melankoliska fragment* (73 minuter). Genom att göra den ville jag undersöka hur en konstnärlig filmpraktik fungerar som ett tänkande. Vad innebär det att jag med hjälp av och genom den filmiska processen försöker generera ett tänkande? Och hur påverkar det den filmiska gestaltningen och uttrycket? Filmen i sig är att betrakta som ett svar på dessa frågor. Filmen iscensätter ett tänkande i och genom en konstnärlig process. Texterna i denna bok behandlar tillkomsten och arbetet med filmen, liksom min undersökning i film som tänkande.

2.

I mitt eget filmskapande har jag känt att en film i huvudsak laborerar med två olika modus: att visa och att berätta. Det kan tyckas vara samma sak: film berättar genom att visa.

Men jag kan välja att betona det ena eller det andra. Jag kan välja en audiovisuell asketism, ett minimalistiskt gestaltande, som innebär att skala av berättande element och lämna ett större tolkningsutrymme. Eller så kan jag ställa berättandet i fokus med viljan att återge och förmedla händelser, skeenden och sammanhang. Men det finns ett tredje modus: tänkande. Med tänkande menar jag att försöka komma underfund med något, att reflektera och därigenom alstra idéer, frågor och temporära svar. Hannah Arendt har i

generell mening beskrivit tänkande som ”vanan att – oavsett vilket det speciella innehållet är och helt oberoende av några resultat – granska och reflektera över det som råkar passera”¹. Arendt betonar att tänkande handlar om att granska något utan något egentligt mål, annat än tillfredsställelsen av själva granskningen och reflektionen i sig, det vill säga tänkandet.

Mitt intresse för tänkande i film tror jag beror på min lust att få ta del av filmarens inre, vad som rör sig inom henne. Att få ta del av filmarens tankar och känslor samt förhållningssätt till det filmade, till filmens ämne, på ett mer direkt och öppet sätt än den film där filmaren ger sig till känna indirekt genom sina bilder. Det handlar om närheten till det filmade subjektet. Ett sätt att närma sig ett filmiskt tänkande är att se filminspelningen som en tänkande process istället för ett genomförande av något redan utvecklat. Traditionellt sett innebär filmskapande ett stort mått av planering. Särskilt planering inför inspelning, från synopsis till manus. Vad exakt är det som ska filmas? Var, när, hur? Och inte minst, varför? Detta beror i hög grad på de kostnader som ett filmprojekt medför och i sin tur den finansiering som krävs. Detaljerad planering är delvis till för att beräkna kostnader och genomföra arbetet kostnadseffektivt. Det gäller först och främst det som traditionellt kallas fiktionsfilm, som generellt har högre kostnader än det som traditionellt kallas dokumentärfilm. Men även dokumentärfilmen, som behöver vara öppen för verklighetens oförutsägbara förändringar,

1 Hannah Arendt, ”Tänkande och moraliska överväganden: en föreläsning”, övers. Annika Persson, i *Tanke, känsla, identitet*, red. Ulla M. Holm, Eva Mark och Annika Persson (Göteborg: Anamma, 1997), 43.

behöver planeras och beräknas. Detta har i viss mån luckrats upp i och med digitaliseringen av filmproduktionsutrustning. Kostnaden för råfilm och framkallning eller videoband, som användes i övergångsfasen mellan det analoga och digitala, har eliminerats. Nu använder man istället minneskort och hårddiskar, som i sig blir allt billigare. Det har således blivit möjligt att äga sin egen utrustning och därmed har steget från idé till inspelning minskat. På så sätt har förutsättningarna för ett filmtänkande förbättrats. Tiden och teknikutvecklingen har definitivt hunnit ikapp den idé om kamerapennans epok som Alexandre Astruc förutspådde i sin berömda artikel "Kamerapennan" (*Le caméra-stylo*) från 1948. Han tyckte sig där se en tendens att filmen höll på att förvandlas till att bli ett uttrycksmedel på samma sätt som andra konstarter. Filmens utveckling går från att vara ett marknadsnöje till att bli ett språk, skriver Astruc:

Ett språk, dvs. en form, i vilken och med vars hjälp en konstnär kan uttrycka sina tankar, de må vara aldrig så abstrakta, eller förmedla sin besatthet på exakt samma sätt som man kan göra det i essä- eller romanform. Det är därför som jag kallar denna nya tidsålder *Kamerapennans epok*.²

Det är filmens ekonomiska och materiella svårigheter som är hämskon för denna utveckling, menar Astruc, som ser

2 Alexandre Astruc, "Kamerapennan", övers. Eva Santesson, i *Filmstilar: från Méliès till Truffaut*, red. Gösta Werner (Stockholm: PAN/Norstedts, 1977), 232.

filmen som ett tankens medium: ”Tankens gestaltning är filmens väsentligaste problem.”³

För mig innebär det att i högre grad låta filmprocessen drivas av ett undersökande perspektiv med en större öppenhet inför det okända, ännu inte fokuserade och gestaltade, och låta filmen utveckla sig, eller inveckla sig, stegvis. I processen väver jag in mina egna erfarenheter eftersom jag är intresserad av ett personligt tänkande. Jag vill inte ha en fix och färdig idé om slutresultatet, om filmens innehåll och form, utan låta filmen växa fram under arbetets gång på ett ackumulerande sätt. Med filmen i detta doktorandprojekt har jag utforskat denna metod på ett extremt sätt då det varit praktiskt möjligt. Med ”extremt” menar jag att jag planerat mycket lite på förhand och det har varit möjligt eftersom arbetet med filmen ingått i en doktorandtjänst. Det är annars ett förhållningssätt och en metod som inte är helt kompatibel med den praxis som styr hur filmprojekt finansieras, där en tydlig beskrivning och visualisering av färdigt resultat, vad som ska bli, eftertraktas. På så sätt kan idén om ett processbaserat filmtänkande också ses som en motståndshandling och ett värnande om det konstnärliga arbetets integritet.

3.

I en reflektion över sin praktik som författare skriver Marguerite Duras att skrivandet är det okända och att man

3 Astruc, ”Kamerapennan”, 234.

inte vet vad man kommer att skriva innan man skriver. Om man visste det skulle man inte skriva, menar hon, det skulle inte vara mödan värt. Det är till och med riskabelt: ”Att skriva är att försöka få reda på vad man skulle skriva om man skrev – och det vet man bara efteråt – innan är det den farligaste fråga man kan ställa sig. Men det är också den vanligaste.”⁴ På liknande sätt tänker jag mig att filmandet är det okända och att jag inte alltid vet vad jag kommer att filma innan jag filmar det, än mindre vet jag hur jag kommer att använda materialet. Det kan tolkas som att jag kastar mig i armarna på slumpen. Men slump tycker jag är ett allt för negativt begrepp. Det är jag själv som styr ”slumpen”. Jag utsätter mig för det oförutsedda på ett öppet men samtidigt kontrollerat vis. Det jag filmar är ”tankematerial” som utvärderas i relation till en komposition, det vill säga filmens helhet.

4.

Filmtänkande är för mig också ett sätt att nå en egen förståelse av något som jag annars inte skulle nå. Filmprocessen tvingar mig att, över lång tid, tänka vidare, och ger mig därmed möjligheten att komma fram till nya insikter och förhållningssätt. En av mina utgångspunkter är att filmprocessen kan fungera på liknande sätt som skrivandet gör i förhållande till tänkande. Angående relationen mellan skrivande

4 Marguerite Duras, *Att skriva*, övers. Kennet Klemets (Lund: Ellerströms förlag, 2014), 48.

och tänkande har författaren och filmregissören Stig Larsson skrivit följande: ”Vad är det som man – utan att skriva – bara av att sitta i godan ro och tänka överhuvudtaget skulle kunna komma fram till som man själv tycker är ens intressant?”⁵

Den som skriver tvingas formulera sig och det i sin tur tvingar fram ett tänkande som annars inte skulle uppstå. Den skrivna formuleringen ställer, jämfört med talandet, högre krav på hur tänkandet formuleras och därmed tänkandet. I filmen *Melankoliska fragment* är det talade ordet en viktig ingrediens, men bilden är dess fundament. För mig har det varit viktigt att det är bilderna som kommer först, att det är det filmade materialet som jag utgår ifrån när texten skrivs fram. Det handlar om en dialog med bilderna. Bilden är en förutsättning för ordet.

5.

Essäfilm uppfattar jag som en särskilt väl lämpad form och metod för det slags tänkande jag ovan beskrivit. Det är emellertid svårt att definiera essäfilm, vilket jag går in närmare på längre fram. Kortfattat kännetecknas essäfilm av ett subjektivt undersökande och resonerande perspektiv, ofta utifrån dokumentära bilder och med ett metakritiskt förhållningssätt. Ett klassiskt exempel är filmen *Sans soleil* (1982) av den franske filmaren Chris Marker. Den har för mig också varit en slags likare vad gäller essäfilmens form.

5 Stig Larsson, *Helhjärtad tanke* (Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1999), 37.

Dess former och estetiker är emellertid mångfasetterade, och det är en anledning till varför jag uppfattar essäfilm som så kreativt stimulerande. Den ger mig en befriande känsla av att allt är möjligt.

Inom filmvetenskapen har forskningen om essäfilm ökat markant de senaste tio–femton åren. Frågan om essäfilmen som en tänkande form är där ett av huvuddragen. Frågan ställs då utifrån ett åskådarperspektiv och riktas mot den färdiga filmen, hur den kan tolkas eller sägas fungera som ett tänkande och/eller få åskådaren i sig att tänka. Titeln på filmvetaren Laura Rascarolis bok *How the Essay Film Thinks* (2017) antyder att det handlar om hur essäfilmen tänker som en självständig enhet. Min undersökning handlar om att essäfilm som form och metod genererar ett tänkande hos mig som filmare. Jag intresserar mig för den bakomliggande processen, det som leder fram till en film. I den processen ledsagas jag av frågorna: Vad är det jag egentligen vill komma åt? Hur kommer jag åt det? Det är lika mycket en rannsakan av mig själv som av insamlandet och sammanställandet av det filmiska materialet.

6.

Att göra filmen *Melankoliska fragment* har varit detta praktikbaserade forskningsprojekts huvudsakliga metod. Bokens texter ska betraktas som en ”verkberättelse”. Jag använder benämningen verkberättelse med referens till konstnären Magnus Bærtås, som skapade begreppet i sin doktorsavhandling i fri konst, *You Told Me: work stories and*

video essays / verkberättelser och videoessäer.⁶ Den innehåller i huvudsak det Bärtås kallar utvidgade verkberättelser kring tre stycken videoessäer (inom konstområdet kallas essäfilm för videoessä). Begreppet verkberättelse, skriver Bärtås i en senare text,

ser jag som sprunget ur en läsning av konceptkonstens historia, men jag kom att använda det i en utvidgad och ganska öppen betydelse. En verkberättelse kan kortfattat beskrivas som den berättelse som uppstår kring görandet av ett verk. En verkberättelse kan vara en kort, torr beskrivning av en process, närmast som en materialbeskrivning inom måleriet, eller vara en komplex berättelse i litterär/essäistisk form. I den konceptuella traditionen är oftast verkberättelsen avgörande för receptionen av verket och många gånger cirkulerar verken enbart som verkberättelser.⁷

I de utvidgade verkberättelserna, skriver Bärtås sammanfattande, kan man "följa mina personliga möten, praktiska och teoretiska överväganden samtidigt som jag försöker ge historiska, sociala och politiska fonder till verken."⁸ I min verkberättelse har jag försökt återge det jag i efterhand funnit väsentligt i filmprocessen med hänsyn till mitt

6 Magnus Bärtås, *You Told Me: work stories and video essays / verkberättelser och videoessäer* (Avhandling, Göteborgs universitet, 2010).

7 Magnus Bärtås, "Verkberättelse som pilgrimage", *Rostockseminariet*, Art Monitor, nr 10 (2013): 19.

8 Bärtås, "Verkberättelse som pilgrimage", 21.

tänkande kring filmens ämne. Jag försöker beskriva olika steg i en tillblivelseprocess och hur tänkandet påverkats och framskridit genom den. Tänkandet sker genom att filma, redigera, skriva, läsa och se andra filmer, särskilt essäfilmer.

I en filmkontext har begreppet verkberättelse inte haft samma betydelse som den, enligt Bårtås, har för den konceptuella konsten. Men det är ofta frågor av verkberättelsekaraktär som man som filmare får i mötet med en publik efter filmvisningar. Den skrivna verkberättelsen är något jag har mött både som student och som lärare på filmskolan vid Göteborgs universitet (Akademin Valand, tidigare Filmhögskolan). Men det har inte kallats verkberättelse utan reflekterande text. Filmaren reflekterar över arbetet med filmen, berättar om hur processen gått till och undersöker eventuellt en specifik frågeställning i samband med den. Sådana texter på kandidat- och masternivå tycker jag har producerat värdefull kunskap kring vad det innebär att göra film. När jag fått ta del av andra filmares erfarenheter har min egen förståelse och kunskap utdvgats, något som jag har nytta av i min egen praktik. Därför ser jag den typen av kunskap som verkberättelsen kan frambringa besläktad med området praktisk kunskap. Praktisk kunskap är en disciplin som vetenskapligt undersöker olika yrkens speciella kunskaper och färdigheter, till exempel läkare, sjuksköterskor, lärare eller ingenjörer. I en introduktion till vad praktisk kunskap är skriver Fredrik Svenaeus:

Den praktiska kunskapen låter sig som regel inte utforskas på samma sätt som man ställer upp och prövar om en vetenskaplig hypotes om en sjukdoms orsaker

är rimlig, eller mäter om en organisationsförändring ökat vinsten i ett företag. Praktisk kunskap handlar nämligen bara i begränsad utsträckning om strikt *tillämpning* av vetenskapliga teorier och mätinstrument. Den praktiska kunskapen bärs som en personligt erövrad kunnighet som tagit plats hos individen – och i den mänskliga gemenskap där han eller hon handlar – och den utövas på ett intuitivt sätt.⁹

Jag uppfattar mycket av det som skrivits av filmare själva som forskning i praktiken att göra film och det fungerar också som en kunskapsbank. De problem och utmaningar som man ställs inför när man gör film är ganska konstanta och igenkännbara, även om varje tid har sina föreställningar och förhållningssätt. Det handlar till viss del om att få olika perspektiv på samma saker. När enskilda fall belyser en särskild praktik samlas kunskap som ett kluster och utvidgar området och dess möjligheter. Praktikbaserad konstnärlig forskning inom filmen kan därför sägas ha funnits från början. Sergej Eisensteins montage teorier kan ses som exempel på det. Likaså Dziga Vertovs artiklar och manifest om sin dokumentära metod. Eller Andrej Tarkovskijs stora sammanfattning av sitt arbete, *Den förseglade tiden: reflektioner kring filmkonsten*. Även François Truffauts intervju bok *Samtal med Hitchcock* är ett exempel. Så också Marguerite Duras reflektioner kring sitt filmande i boken *Green Eyes* (ursprungligen

9 Fredrik Svenaeus, "Vad är praktisk kunskap?", i *Vad är praktisk kunskap?*, red. Jonna Bornemark och Fredrik Svenaeus (Södertörns högskola: Södertörn Studies In Practical Knowledge 1, 2014), 13.

ett nummer av den franska filmtidskriften *Cahiers du Cinéma*). Robert Bressons *Anteckningar om filmkonsten* inte att förglömma. För att nu bara nämna några exempel som jag själv med stor glädje tagit del av under min utveckling som filmare. Jag vill slutligen också nämna Nils Claessons konstnärliga doktorsarbete *Spökmaskinen: Sju förändringar och förflyttningar. Gestaltningprocesser i animation och film*, som på ett brett sätt utforskar filmskapandets personliga prägel.

7.

Filmen *Melankoliska fragment* är indelad i tio stycken minissäer, vilka jag även kallar sekvenser. I filmen har varje sekvens en egen titel. Jag har använt samma titlar på de olika kapitlen i denna bok, men de har en annan ordning än sekvenserna i filmen. Kapitel och filmsekvens med samma titel korresponderar i varierande grad med varandra. Ibland är de tätt sammanlänkade, ibland mer löst sammanknutna.

Filmens ämne är melankoli. Det kom sig av att jag under en period kände mig nedstämd utan att jag förstod varför. Jag upplevde plötsligt en tomhet och meningslöshet på ett sätt som jag tidigare inte gjort. Jag hade inget namn på den känslan innan jag kom i kontakt med det historiska begreppet melankoli. Då fann jag, om inte en plausibel förklaring, så i alla fall ett namn på det tillstånd jag erfor. Även om min känsla var konkret rent fysiskt så blev dess begrepp abstrakt när jag ville undersöka det i en film, med hjälp av bilder och ord. Min känsla eller sinnesstämning är osynlig i tingens värld, och det är den jag måste vända mig till när

jag ska filma. Därför uppfattade jag det som att jag gick från det abstrakta till det konkreta, att den filmiska processen innebar ett förlopp av konkretiserande och åskådliggörande.

Förfrusna tankar



1.

Frågor jag ställer mig i början av filmprocessen: Hur går jag från det abstrakta till det konkreta? Vad är melankoli i bild? Vad och hur ska jag filma? Vad är det jag ser och tänker?

2.

Jag befinner mig i Helsingfors. Det är november och redan sträng vinter; det snöar och blåser iskallt idag. Jag är varmt klädd och borde inte frysa när jag beger mig ut i staden för att filma. I jackfickan har jag en enkel pocketvideokamera. Jag vet inte exakt vad jag ska filma. Tanken är att söka efter bilder som på något sätt uttrycker eller anknyter till melankoli. Jag vet inte riktigt hur. Min utgångspunkt är en ovälkommen sinnesstämning: melankoli. Ett mentalt tillstånd, ibland ett sjukdomstillstånd, men också en estetik, en idé, ett begrepp. Det är en existentiell belägenhet som sträcker sig från flyktig saknad till absolut tomhet och meningslöshet. Det är en tidlös mänsklig erfarenhet. Att tänka kring något, tänker jag, är att försöka förstå och därigenom övervinna ett problem.

För mig är melankoli först och främst ett inre tillstånd, inte ett yttre gripbart objekt som kan registreras, inte heller någon mänsklig handling (även om det kan leda till vissa handlingar). Även om den melankoliska känslan är konkret som psykisk och fysisk upplevelse, så uppfattar jag känslan som abstrakt när jag vill omsätta den till konkreta bilder. För mig är bilden något konkret eftersom den är synlig, till skillnad från mina osynliga känslor.

Det är första gången jag är i Helsingfors och jag går på upptäcktsfärd i de centrala delarna av staden. Jag passar på att filma fast jag är här i annat ärende. Även om min bild av Finland som särskilt melankoliskt passar i sammanhanget så tror jag att melankolin finns överallt. Det har gått lång tid sedan jag filmade något och jag känner mig ringrostig. Det känns också lite skrämmande att rikta en kamera mot anonyma människor ute på stan. För att komma undan vinden och få lä går jag in i en port, en infart till en innergård. Jag blickar ut mot gatan. Bilar och människor passerar revy. Jag tar upp kameran, komponerar en bild, ställer in exponering och fokus och trycker på rec. Snön yr ute på gatan. Människor väntar på bussen. Bussen kommer och går. Nya människor kommer till hållplatsen och väntar. Nästa buss kommer och går. Jag ser allt genom en tunnel: ett liv som försiggår där ute medan jag och kameran tar skydd inne i dunklet.

3.

Den amerikanske fotografen och filmaren Robert Franks film *The Present* (1996) har funnits med mig länge som en viktig och inspirerande referens när det gäller ett direkt och intuitivt filmande. Inledningen på filmen ser jag närmast som en metodbeskrivning av Frank:

Efter titelskylt och rubriken *Monday...* börjar filmen med en bild av ett utfränt fönster sett inifrån. Robert Franks röst hörs bakom videokameran (av ljudet att döma låter det som att rösten är inspelad direkt under

filmandet): *"I'm glad I found my camera. Now I can film. But I don't know what. I don't know what story I would tell. But looking around this room..."* Den handhållna kameran panorererar åt vänster och börjar söka sig runt i ett stökigt rum. Där syns bokhyllor, ett skrivbord, en soffa. Frank fortsätter: *"... I really should be able to find a story. Don't you think so? Isn't it all there? So it could be in that box. It could be my friend Fernando."* Bilden klipps till en närbild av en man som byter några ord med Frank bakom kameran. Sedan klipp tillbaka till bilder som visar det Frank kommenterar: *"It could be just mirrors. It could be the beds! It could be the little light, waiting to be lit up! Little light lit up!"* Frank tänker lampan som är i bild och sedan klipps det till någon sorts tavla som ligger på golvet: *"And I'm gonna start the film with this picture. What's behind that board?"*

Den 23 minuter långa filmen fortsätter sedan med fragmentariska ögonblicksbilder, ett slags filmiska snapshots, i huvudsak från den lantliga miljön i och kring huset, men även andra platser som Frank besöker. Någon "story" berättar dock inte Frank, utan det är nuet som skildras, ryckt ur sitt sammanhang och insatt i livets ständiga flöde som filmiska dagboksanteckningar. Det påminner om en för mig annan referenspunkt för detta sätt att filma, Jonas Mekas, den amerikanske dokumentär- och experimentfilmaren. Framför allt det stora verket *Diaries, Notes & Sketches, also known as Walden* (1969). Den typen av dagboksfilm bygger på vad som händer i nuet och filmandet sker på ett intuitivt sätt. I en annan film av Robert Frank, *Sanyu* (2000), om den

bortgångne konstnären och vännen Sanyu, används textskyltar som en berättarkomponent. En av texterna i början av filmen läser jag som en metakommentar till Franks process: *"No clear direction of what I will be trying to say and show. But usually by intuition a small idea will start rolling like a snowball on a Swiss mountain."* Med andra ord: filmandet föder på ett intuitivt sätt idéer som sedan växer till sig. Det betyder inte att ge sig i händerna på slumpen utan att vara öppen för vad som händer i mötet med en omvärld. Det handlar inte bara om att utföra något redan uttänkt, utan att tänka med hjälp av kameran, just i nuet.

4.

Jag går längs Runebergsgatan i Helsingfors. Snön ligger tjock över parkbänkar och fontäner. Jag står vid sidan av en trottoar där människor passerar, jäktade eller bara frusna skyndar de förbi. Bilderna jag filmar kommer att vara föremål för reflektion i ett senare skede, i redigeringen. Jag vet att jag kommer att se bilderna på nya sätt då, särskilt när de också sätts samman med andra bilder. Men jag inser också i efterhand att den ursprungliga upplevelsen i inspelningssituationen är betydelsefull och användbar, och jag kommer att använda mig av den i filmens metaperspektiv. På så vis kombineras det impressionistiska med den distanserade reflektionen.

Jag fortsätter min vandring genom stadsrummet i jakt på det som påkallar mitt intresse. Jag filmar människor och tåg på centralstationen, snön som silar ner genom taket över perrongen, gatumusikanter, människor som tigger, det

finska systembolagets skylt, måsar som cirklar över fiskförsäljare vid hamnen, en begravningsplats. Jag åker till en förort och filmar utsikten från ett tågfenster, öde kontorslandskap, ensamma cafégäster i en galleria, pensionärer framför spelautomater, barn som spelar fotboll i snön. Jag frågar mig om jag ser melankoli i bilderna jag filmar. Jag vet inte. I stunden är jag upptagen av vad som försiggår framför kameran och vad som syns i kameran. Först när jag tittar på det filmade materialet i efterhand blir det tydligt att det också handlar om vad som försiggår bakom kameran. Det är ett iakttagande på avstånd. En melankolisk position.

5.

Jag köper antologin *Grey Hope: The Persistence of Melancholy*¹⁰, med konstnären och målaren Sigrid Sandström som redaktör. Förutom texter relaterade till melankoli innehåller den en rad bilder av konstnärer (Peter Doig, Lucy Gunning, Richard Wright, Karin Mamma Andersson och Hrafnkell Sigurdsson). Jag funderar på hur jag ska se melankoli i bilderna. Med några få undantag syns inga människor i bilderna. Naturen eller den omgivande miljön är oftast det huvudsakliga motivet. Jag uppfattar en smått kuslig skönhet i flera av bilderna. Hrafnkell Sigurdssons bilder av tält uppställda i en polartrakt får mig att fundera. Vad har det med melankoli att göra? Jag tolkar dem symboliskt. Hur tänker

10 Sigrid Sandström och Atopia Projects, red., *Grey Hope: The Persistence of Melancholy*, Atopia Project #4.66 (2006).

jag mig egentligen att melankolin ska ”synas”? Tror jag att det finns en bildens essens där melankolin liksom emanerar ut ur bilden på något sätt? Jag tänker att det kanske inte finns något svar och trots det söker jag ett.

6.

Jag lånar den klassiska melankolistudien *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art* på biblioteket. Den innehåller bland annat 146 reproduktioner av bilder från 1000-talet till 1800-talet som på olika sätt anknyter till melankoli.¹¹ Så gott som alla bilder avbildar människor (eller människoliknande gudomliga var-elser). Ett fyrtiotal av bilderna visar en människa som stöd-ger sitt huvud i handen – en klassisk gestaltning av melan-koli ända in på 1900-talet, till exempel hos Edvard Munch. Men det är inte bilden *av* den melankoliska människan jag är ute efter, snarare blicken *från* henne, eller *in-i-från*. Kanske hur världen ter sig utifrån melankolins perspektiv och hur det kan återspeglas i världen, omgivningen, bilden. Framför och bakom, synligt och osynligt, är kompletterande perspektiv som särskilt kan härbärgeras i essäfilmens form med dess kombination av bild och text/röst.

11 Raymond Klibansky, Erwin Panofsky och Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art* (Cambridge: Thomas Nelson and Sons, 1964).

7.

Förutom det inledande sökandet i Helsingfors beslutar jag mig för att filma på två platser längs Vätterns östra sida. Dels på Övralid, nationalskalden Verner von Heidenstams sista boplatz (och viloplats), och dels vid Västra väggar, en utsiktsplats i Omberg, naturområdet som ligger mellan Ödeshög och Vadstena. Det handlar i båda fallen om stora vyer ut över Vättern, en sjö som jag tycker känns som ett hav. Valet att filma på dessa platser utgår från uppfattningen att det är något melankoliskt med havshorisonten, som en av mina handledare under ett samtal om melankoli uttryckte.

Sverige är oändligt rikt på platser där man kan se havets horisont, men då jag är uppvuxen i staden Motala vid sjöns nordöstra hörn är dessa platser förknippade med min barndomsmiljö och kanske därmed också med något som gått förlorat, och då är vi inne i melankolins sfär. Jag bestämmer mig för att filma på platserna under alla årstider, för att se om eller hur det påverkar uppfattningen av melankoli i bild.

8.

Till Omberg och Övralid beger jag mig första gången under vintertid, en ovanligt kall och snörik vinter dessutom. Jag vadar genom snövallar som når upp till midjan för att ta mig fram till utsiktsplatsen vid Västra väggar. Framför mig: ett hisnande stup, en brant bergvägg ner till sjöns strandlinje. Isen har lagt sig och det ser ut som om den fryst på ett ögonblick, som att vattenytans vågor och krusningar stelnat

mitt i sina rörelser. Som om sjön hastigt dött eller att tiden plötsligt stannat. En stelnad sörja av isblock längs kanten tyder på att sjön tinat lite och frusit igen. Himlen är täckt av grå moln som sakta driver med vinden. Solens skarpa sken tränger igenom några små sprickor i molntäcket. Ett gråblått ljus dominerar sjön och himlen. Jag ställer upp kameran och filmar en vid bild över hela sceneriet snett söderut över Vättern där horisonten tonar ut. Sjön, isen, himlen, horisonten och en liten bit av Älvarums udde. Vättern i vintervila. Melankoli? Jag vet inte. Samtidigt kan det inte bli mer melankoliskt än så här, tänker jag. Jag filmar i uppemot tio olika inställningar tills det börjar skymma. Den sista bilden är en mycket lång tagning av skymningen, av hur ljuset tynar bort och himlen blir allt blåare tills nattens skuggor tar över.

Några dagar senare filmar jag för första gången på Övralid. Jag ställer mig med ryggen mot den strama låda till hus som Heidenstam var med och ritade och riktar kameran mot den uteplats som ligger en bit framför huset. Därifrån är utsikten över sjön magnifik och platsen kröns av ett lika magnifikt körsbärsträd. Jag vet inte varför, men körsbärsträdet tilltalar mig på något sätt. Under det står ett stationärt bord av sten som på somrarna får sällskap av vita trädgårdsmöbler. Vid detta första inspelningstillfälle är himlen igentäppt av ett tjockt gråvitt snödis så att sjön inte syns. Ingenting syns, förutom trädet.

9.

Filosofen Espen Hammer skriver i boken *Melankoli: en filosofisk essä* att melankolin ”kan klibba fast vid allt som kan upplevas; dess möjliga utsträckning har ingen yttre gräns.”¹² Melankolin tycker om att komma till uttryck i enskildheter, till exempel i en särskild målning, ett särskilt landskap eller ett särskilt träd. Hammer kallar dessa enskildheter för melankoliobjekt. Han exemplifierar med de gråa åkrarna i Michelangelo Antonionis (svart-vita) film *Äventyret* (*L'Avventura*, 1960), vilka ”reflekterar huvudpersonens inre tomhet och känsla av hopplöshet.”¹³ Ingenting kunde vara felaktigare, replikerar Carl-Johan Malmberg i essän ”Melankoli: ett brukbart begrepp?”. Antonionis filmer och särskilt trilogin *Äventyret*, *Natten* (*La notte*, 1961) och *Feber* (*L'Eclisse*, 1962), är enligt Malmberg:

initiationer i en ny och annorlunda sensibilitet. Landskap och rum visas liksom för första gången; människorna i dem är inte tomma, men vilsna, i ordlös kris, på gränsen mellan gammalt och nytt. I ”Äventyret” handlar det också om två människors (åter)upptäckt av varandra, i en ny ömsesidighet. Antonionis blick är inte melankolikerns, den som är bunden vid det förflutna och dess oklara tyngd, utan blicken hos en som lämnar det förflutna bakom sig för en ny verklighet.

12 Espen Hammer, *Melankoli: en filosofisk essä*, övers. Charlotte Hjukström (Göteborg: Daidalos 2006), 15.

13 Hammer, *Melankoli*, 16.

Det okända hos den gör dem tveksamma, men inte melankoliska.¹⁴

Malmberg anser att beteckningen melankoli kommit att bli en missvisande eller felaktig attribuering till vissa konstverk, som Edward Hoppers och Wilhelm Hammershøis målningar. Att beteckna deras måleri som melankoliskt är en bortstötning av något hotfullt som möjligtvis beror på "rädslan för den passivitet målningarna visar, en mot handlings- och konsumtionskulturen subversiv passivitet".¹⁵ Hoppers människor blir provocativa därför att de drar sig undan entydiga etiketter. Vad som står på spel är det osägbara. Hammershøis interiörer är i samma anda: "portar mot ett okänt, kanske en mystisk intighet. Att uppleva dem som melankoliska är ett uttryck för en i vår kultur så utbredd *horror vacui*, en rädsla för tomhet."¹⁶ Jag tolkar Malmberg så, att det innebär en reducering av dessa konstverks meningsbärande "tomhet" om man tillfogar dem beteckningen melankoli. Att det blir en etikett som skyler över vad de egentligen handlar om. Etiketten melankoli "oskadliggör" dem. För egen del uppfattar jag melankoli som ett mångtydigt begrepp fullt av möjligheter, inte något som förminskar eller förringar. Det tycker jag däremot att begreppet depression gör när det ersätter melankoli. I vilket fall visar Malmberg hur eventuella

14 Carl-Johan Malmberg, "Melankoli: ett brukbart begrepp?", i *M: möten med Mahler, Melville, Duras och minnets atleter* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2009), 56.

15 Malmberg, *M*, 56–57.

16 Malmberg, 57.

”melankoliobjekt” måste ses och tolkas i den kontext som utgörs av verket och konstnärskapet.

I en annan essä av Malmberg, ”Tagna från tingen själva: filmen, litteraturen och icke-filmerna”, om konsten att filmatisera litterära verk, poängteras att film inte kan göras *om* något, utan görs *med* något: ”film gör man av musik, ord, föremål, människor ... inte av deras ’skuggor’, abstraktionerna från dem (ämnen, budskap, moral, ideologi ...). Film gör man av *tingen själva*.”¹⁷ Ja, det gäller inte bara film, det gäller konst i allmänhet: man gör inte ”konst *om* livet, världen, de angelägna ämnena, utan bara *med* verkligheten, det svindlande hos den, det inte sällan onåbara”.¹⁸ Det får mig att fundera på om jag har börjat i fel ände. Jag har utgått från en abstraktion, melankoli, för att sedan omsätta den i något konkret (ett landskap, en sjö med mera). Men därmed följer insikten att det är där den filmiska praktiken börjar. I det filmande ögonblicket måste jag närma mig tingen i sig själva, vilket får dem att framträda och ta över av egen kraft, inte underordna sig någon abstraktion eller konceptuell idé. Att undersöka är inte att bestämma över eller förutbestämma tingen, utan att fråga dem, av nyfikenhet, i ödmjukhet.

17 Carl-Johan Malmberg, ”Tagna från tingen själva: filmen, litteraturen och icke-filmerna”, i *M: möten med Mahler, Melville, Duras och minnets atleter*, 226.

18 Malmberg, *M*, 226.

I essän *Melancholy, Mood, and Landscape* försöker filosofen Jennifer Radden att besvara frågan varför en viss typ av landskap anses vara melankoliskt.¹⁹ Raddens analys rör det ”naturliga”, verkliga landskapet och inte det avbildade, reproducerade (men det visar sig att den skillnaden är högst flytande). Förutom det visuella räknar Radden också in ljud i ekvationen. Kontentan är att det melankoliska landskapet inte får betraktaren att *känna* melankoli utan snarare att *tänka* på melankoli, vilket beror på associationer till och idéer om melankoli förbundna med ett västerländskt europeiskt kulturellt arv, vilka har förstärkts av och samantvinnats med ikonografiska traditioner inom den visuella konsten. Det är för mig ett intressant påpekande. Det förklarar mina problem med att försöka ”känna” melankoli i bilderna. Det handlar mer om en intellektuell konstruktion.

Enligt Radden är ett kargt, kyligt vinter- eller höstlandskap, en mulen monokrom himmel, en rumslig tomhet och ödslighet exempel på bildliga representationer av melankoli som existerat ända sedan melankoli började gestaltas. Det är ”bildspråkliga” beskrivningar som korrelerar med hur melankoli beskrivits i skrift sedan antiken. I det då gällande medicinska (humoralpatologiska) perspektivet var melankoli den svarta gallans sjukdom – därav det mörka. Vidare ansågs den svarta gallan vid melankoli vara kall och

19 Jennifer Radden, ”Melancholy, Mood, and Landscape”, i *Moody Minds Distempered. Essays on Melancholy and Depression* (New York: Oxford University Press, 2009), 180–187.

torr – därav den bildliga gestaltningen av kyla, snö, is. En misantropisk ensamhet som en aspekt av melankoli härrör också från de tidigaste beskrivningarna. Radden håller för troligt att dessa motiv i både skrift och bild stod i växelverkan med varandra. Kulturella konstruktioner varierar dock med tiden, till exempel så härstammar kopplingen mellan melankoli och färgen blått från 1500-talet, då ”de blå djäv-larna” betecknade melankoli i bild.

11.

Min undersökning utspelar sig kring tre poler: tänkande, essäfilm och melankoli. De tre polerna är mer sammanlänkade än jag från början förstått. Ursprungstanken är att essäfilm som form och metod har en särskild koppling till tänkande. Kopplingen mellan melankoli och tänkande, som återfinns i den västerländska melankolitraktionen, är jag dock från början skeptisk till. Min egen erfarenhet säger mig att melankoli snarare försvårar tänkandet än stimulerar det. Kopplingen mellan melankoli och tänkande är dock inte en romantisk idé utan härstammar från antiken. En text tillskriven Aristoteles som handlar om melankoli tar sin utgångspunkt i frågeställningen (och antagandet) varför många som varit framstående inom filosofi, statsman-naskap, poesi och konst lidit av melankoli.²⁰ Ett spår som

20 Aristoteles, ”Problems Connected with Thought, Intelligence, and Wisdom”, övers. W.S. Hett, i *The Nature of Melancholy: From Aristotle to Kristeva*, red. Jennifer Radden (New York: Oxford University Press, 2000), 57.

filosofen Marsilio Ficino sedan utvecklade i boken *De vita triplici* från 1482, vilket vann stort gehör under de efterkommande seklerna. Ficino talar om den klassiska melankolins dubbla natur, den som ansågs orsaka både förstämning och exaltation. Det senare upphöjda tillståndet förknippades med geniets inspirerade skaparförmåga.²¹ Den klassiska melankolins tveeggade tillstånd förefaller vara det som idag går under benämningen ”bipolaritet”, vilket avlöst det tidigare begreppet ”manodepressivitet”. Mitt perspektiv för filmen *Melankoliska fragment* rör sig i den nedre halvan, den ”oglamorösa” delen, den trögtänkta melankolin som jag uppfattar det. Samtidigt tror jag att det melankoliska tillståndet rör sig om en personlig erfarenhet som kan generera ett särskilt slags tänkande. Ett tänkande kring existentiella frågor, om livet och döden, om mening och meningslöshet. Hur fruktbart ett sådant tänkande blir är en annan sak. Därmed inte sagt att det skulle vara onödigt. För mig är detta tänkande en av nöden påkallad verksamhet, inte ett fritt val, en tankelek eller något koketteri.

Att det skulle finnas en koppling mellan det essäistiska och melankoli får jag klart för mig långt in i arbetet, då jag läser Arne Melbergs antologi *Essä*. I den beskriver Melberg den litterära essän som stående melankolin nära: ”Melankolin är ett påfallande ofta förekommande ämne i essäistikens historia: alla essäister är inte melankoliker men bland alla essäister finns en underavdelning, en familj av melankoliker.

21 Jennifer Radden, ”Learned People and Melancholy: Ficino”, i *The Nature of Melancholy: From Aristoteles to Kristeva*, red. Jennifer Radden (New York: Oxford University Press, 2000), 87–88.

Redan hos Montaigne dyker melankolin upp som ett återkommande tema”.²² Ja, Michel de Montaigne, som i slutet av 1500-talet skapade begreppet essä, hade dragit sig tillbaka från ett yrkesverksamt liv för att tillbringa återstoden av sina dagar i vila och avskildhet, i fullständig överksamhet, vilket skulle gagna själen, trodde han. Det hade motsatt effekt, sysslolösheten gav rastlöst växlande tankar och själen betedde sig som en förrymd häst, skriver Montaigne i en av sina essäer. Hans självpåtaga ensamhet ledde till melankoli och ett skrivande med det egna jaget (och dess masker) som utgångspunkt, enligt Montaigne själv:

Det var en melankolisk stämning – alltså en stämning helt motsatt min naturliga läggning – framkallad av den dystra ensamhet vilken jag kastade mig in i för några år sedan som först ingav mitt huvud den här vansinniga idén att syssla med skrivande. Och när jag sedan fann att jag var helt tom och barskrapad på andra ämnen uppställde jag mig själv som föremål och ämne för mig själv.²³

22 Arne Melberg, ”Robert Burton”, i *Essä: urval och introduktion av Arne Melberg* (Göteborg: Bokförlaget Daidalos, 2013), 52.

23 Michel de Montaigne, ”Om fäders kärlek till sina barn”, i *Essayer: bok 2*, övers. Jan Stolpe (Stockholm: Atlantis, 1994), 79–80.

När jag kommer en bit in i filmandet börjar jag redigera materialet innan jag går vidare. En aspekt av idén om film som tänkande är att filmande och redigerande (vilket inbegriper skrivande i arbetet med filmens text) sker parallellt så att de kan befrukta varandra, som en tankens rörelse där det ena ger det andra, fram och tillbaka i en dialogisk relation. I början tänker jag mig att filmens struktur ska vara en sammanhållen helhet, inte uppdelad i enskilda sekvenser. Men efter en första work-in-progress-version på 40 minuter antar jag ett annat angreppssätt: att dela upp filmen i avgränsade miniessäer. Eftersom materialet i den första versionen utkristalliserat sig i öar baserade på olika platser och miljöer är det ändå ett naturligt steg. Det gör redigeringen mer koncentrerad. Jag tar en sekvens i taget och tänker inte så mycket på helheten tillsvidare.

När man talar om en filmprocess är det lätt att glömma bort det arbete som läggs ner på det som inte syns i den färdiga filmen. På bilder, scener och sekvenser som senare väljs bort. Jag lägger till exempel ner mycket tid på inledningen, anslaget i filmen. En inledning som jag sedan tar bort. Den byggde på material jag filmat något år innan projektets början på en resa till Teheran. Det var inte långt efter den iranska regimens kväsning av ”den gröna revolutionen”. I samband med resan tänkte jag på västvärldens rädsla för ett iranskt kärnvapenprogram och den mediala bilden av en despotisk regim, vilket skapade en obehagskänsla hos mig, men också nyfikenhet. I anslaget till det första utkastet försöker jag skapa en viss undergångsstämning, något jag också

tycker stämmer överens med en melankolisk stämning. Jag ville komma rakt in i ämnets centrum och frammana känslan av ett mentalt tillstånd, med hjälp av bilderna, ljudatmosfären och berättartexten. Bilderna består av utsikten inifrån en bil på resa genom stadslandskapet. (Den färdiga filmen inleds också med resebilder, fast med tåg.) När jag läser Esaias Tegnér's klassiska dikt "Mjeltsjukan" slås jag av hur beskrivningen av den melankoliska känslan stämmer överens med min egen. Jag fastnar särskilt för en formulering som jag använder som inledande citat till bilderna: "Hvad vill mig verkligheten med sin döda, / sin stumma massa, tryckande och rå?"²⁴ Det är inte idealiskt att ge sig ut i verkligheten för att filma om man känner så. I slutändan inser jag att Teheran-sekvensen ger fel associationer och tar inte med den i filmen.

Det melankoliska intrycket av verkligheten innefattar det samhälleliga och det politiska. En politisk melankoli innebär känslan av att utsikten till förändring i önskad riktning ter sig hopplös, så till den grad att ett politiskt engagemang förlorar sin mening. Ett exempel från en annan bortvald sekvens: I början av processen ber jag en fotograf som ska resa till New York att filma lite för min räkning. Det råkar vara samtidigt som aktivisterna i rörelsen Occupy Wall Street genomför sina demonstrationer. När jag sedan tittar på materialet från Zuccotti Park ser jag i huvudsak unga människor och jag tänker att deras engagemang är fantastiskt och välriktat. Jag klipper ihop en New York-sekvens,

24 Esaias Tegnér's dikt "Mjeltsjukan" i *Samlade skrifter*, femte delen (Stockholm: P.A. Norstedt & Söners förlag, 1921), 204.

men under arbetet med bilderna börjar jag också tänka: det är unga människor som fortfarande inte förlorat sin idealism, som fortfarande inte blivit besvikna när de insett att deras engagemang inte leder någonstans. Wall Street eller kapitalismen kommer inte att förändras. Det är den melankoliska blicken av meningslöshet. I slutändan väjer jag för en hopplös pessimism. I inledningssekvensen "Förfrusna tankar" är filmarens uppgivna blick förvandlad till en strimma av hopp när berättarrösten frågar: "Kunde hon lära sig att se igen?"

Tungt huvud



1.

Mitt intresse för essäfilm som form och metod började i lusten och viljan att tänja på dokumentärfilmens gränser. Jag tyckte att de formmässiga ramarna för dokumentärfilm var snäva och i hög grad satta av de instanser som finansierar och distribuerar dokumentärfilm. Istället för att anpassa mig till rådande konventioner blev jag inspirerad av att utmana dem. Jag ville utforska alternativa estetiker och praktiker. För att vidga min horisont sökte jag i filmhistorien efter filmer som på olika sätt var experimenterande och normbrytande. Det var så jag upptäckte essäfilmen, fast jag visste inte då att det kallades så. Jag kommer inte ihåg när jag lade märke till termen första gången, men jag minns att jag funderade över den experimentelle och nyskapande dokumentärfilmaren Eric M. Nilssons filmer. De liknade inget annat jag sett och jag uppfattade att hans filmer hade ett unikt förhållningssätt och tilltal. De var intellektuella på ett underfundigt vis. Det var som att jag fick ta del av ett tänkande. Ett tänkande som sökte sig fram i takt med filmen, genom filmen, med dess bilder och röster, dess associationer, frågor och påståenden. Det var som om filmen och filmaren undersökte något med ett öppet sinne, till synes förutsättningslöst. Det kunde vara vad som helst: en plats, en historisk händelse, en idé, ett ord, ett begrepp. Det handlade inte om att följa en viss karaktär med något särskilt problem och berätta en dramatisk historia, så som den konventionella dokumentärfilmen gärna gjorde. Denna tänkande form kopplade jag ihop med det essäistiska, ett begrepp som ju kom från litteraturen. Vid seminarier och

filmfestivaler brukar Nilsson själv definiera sitt filmande som att han sysslar med en slags lek, en allvarlig lek med bilder, ljud och text.

2.

Det finns ett avsnitt i en av Eric M. Nilssons filmer, *Apropå ord som: kommunikation, begriplighet, makt, ensamhet* (1979), som jag tycker kan ses som en karakteristik av det essäistiska. Skådespelaren Ernst-Hugo Järegård intervjuas och reflekterar över själva intervjusituationen. Järegård säger:

Nu är man ju så inställd på att när man ... när två människor möts ... att man ska diskutera eller ... ja, diskutera eller komma fram till lösningar, antingen i fall de uppstår genom att man kommer i motsatsförhållande, att man blir ovänner eller att man blir vänner, man ska alltid komma fram till någonting, men om man kunde lära sig att använda språket till att forska fram saker utan några direkta svar ... så ... och det språket bör ju finnas ...²⁵

Det språket tycker jag stämmer överens med essäns språk, oavsett om det gäller film eller litteratur. Det handlar inte i första hand om att komma fram till någon definitiv slutsats, utan om själva tänkandet, resonerandet, undersökandet

25 *Apropå ord som: kommunikation, begriplighet, makt, ensamhet*, regi Eric M. Nilsson (1979; Stockholm: Pan Vision AB, 2007), DVD.

i sig. Det är det intressanta. Ibland har jag svårt att avgöra vad Nilssons filmer handlar om. Det kan vara något diffust, svårgripbart, men ändå följer jag fascinerad tankens rörelse framåt (och bakåt, åt sidan och framåt igen).

En stor del av Nilssons filmer bygger på intervjuer och samtal med andra tänkande människor som kan sägas ha intellektuella yrken. I filmen *Du & Jag* (2005) reflekterar Nilsson explicit över sitt eget arbete. När han funderar över alla filmer han gjort säger han att han måste inse "att allt som jag tänker har jag fått av andra" och att han "knappast kommit på en egen tanke själv".²⁶ Han säger vidare att bilder och texter kan sammanställas efter eget behag men frågar sig vad syftet är. Finns det något ämne? Han svarar att det kanske inte finns något ämne. En dikt, musik eller konst och måleri behöver inte ha något ämne. Man kan istället, säger Nilsson,

låta bild och text krocka med varandra, reagera med varandra, byta förtecken, i hopp om att kunna spåra någonting som jag skulle vilja kalla för funktionsstörningar. [...] När man tar sänkan hos en patient eller doppar ett lackmuspapper i en vätska, då får man tecken som det gäller att tolka. Och konst kan fungera som ett lackmuspapper i ett samhälle. Och konstnärer kan i bästa fall vara seismografer, jag tror det är Sonnevi som använder det uttrycket, och då ägna sig åt det icke sagda, det som man ännu inte kan eller får säga.²⁷

26 *Du & Jag*, regi Eric M. Nilsson. Sändes 2005 på Sveriges television.

27 *Du & Jag*, Nilsson.

I ett samtal i boken *Apropå Eric M. En antologi om Eric M. Nilssons filmer* säger Nilsson att han aldrig tror sig ha haft något ämne i den bemärkelsen att han tänkt göra en film *om* något. Han har aldrig förberett sig på något sätt, ”jag har aldrig gjort ... vad är det för ord de använder ... jag har aldrig gjort någon *research*, som det heter på svenska”.²⁸ Istället har filmerna i sig varit en slags *research*. Han har många gånger haft en förutfattad idé om vad filmen ska handla om, en hypotes, men i huvudsak har han varit ett stort frågetecken. Nilsson säger att han ”dyker in i det okända”.²⁹ Han har naturligtvis skrivit programförslag (de flesta av Nilssons filmer är finansierade av Sveriges Television) men aldrig ett manus.

Detta är vad jag menar med ett undersökande perspektiv och det är precis vad jag ser som kärnan i en filmmessäristisk metod. En metod som avspeglar sig i filmens form. Självt tycker jag att idén att göra en film *om* något är en bra utgångspunkt, ett riktmärke att orientera mig efter, något att tänka kring. Det är ändå ett mycket öppet förhållnings-sätt och innebär inte någon fastlåst position.

28 Eric M. Nilsson, intervjuad av Martin Grennberger, Andreas Holmström och Niklas Salmose, ”Andas i Alexandriner”, i *Apropå Eric M. En antologi om Eric M. Nilssons filmer*, red. Andreas Holmström (Stockholm: Trolltrumma, 2019), 19.

29 Nilsson, *Apropå Eric M.*, 30.

3.

Det finns ett antal klassiska essäer om essän. Texter som på olika sätt behandlar den litterära essän som form och metod, till exempel Georg Lukács "Über Wesen und Form des Essays: Ein Brief an Leo Popper" från 1911 eller Theodor W. Adornos "Der Essay als Form" från 1958. Jag ska här inte gå in på den litterära essäns teoribildning utan fokusera på essäfilmen, även om essäns metodik egentligen inte skiljer sig så mycket åt mellan skrivande och filmande. För att ge exempel på några beröringspunkter vill jag nämna en essä av Horace Engdahl som handlar om Sigmund Freuds kvaliteter som essäist. Freud hade förmågan att lyssna på sig själv:

Hans tänkande liknar då ett inre samtal, där han förhandlar med sina egna övertygelser. Snarare än att serveras en färdig teori, tycker sig läsaren ta del av forskarens berättelse om sitt behov av klarhet.³⁰

En essä av Freud kan vindla sig fram och hamna i återvändsgränder i sin jakt på förklaringar. Författaren spelar med öppna kort, medger sina felsteg, rättar sig och går vidare i en annan riktning. Essäformen är inte endast ett framställningssätt för Freud utan också själva forskningsredskapet, en del av metoden. Det är inte säkert att Freud löser problemet han föresatt sig: "Vad han ger är inte en avslutad

30 Horace Engdahl, "Den enskildes form", i *Ärret efter drömmen* (Stockholm: Albert Bonniers förlag, 2009), 143.

teori utan ett fält för eftertanke.”³¹ Engdahl poängterar att essäskrivande är experimenterande, reflekterande och en form av prövning av ämnet som sker i själva skrivakten. (Istället för ”försök” så är ”prövning” en bättre översättning av Montaignes *essai* menar Engdahl.) På samma sätt menar jag att jag prövar mitt ämne genom att filma och redigera – och skapa filmens text förstås. Den skrivna essän är en form för reflektion och att samtala med sig själv, och den innehåller ett ”jag”, om än öppet eller fördolt. Det gäller även essäfilmen som jag ser det.

Engdahl kontrasterar essän mot den vetenskapliga prosan och menar att essän undviker ett teoretiskt språk och vedertagna facktermer: ”För essäisten är de vetenskapliga begreppen kommandoord som han vägrar att lystra till, eftersom han rivit av sig gradbeteckningarna.”³²

Essäskrivande är därför en form för insubordination, det vill säga ”vägran att lyda befallning från överordnad” enligt Svensk ordbok. Hur vanlig eller ovanlig essäformen numera är inom olika vetenskapliga och akademiska områden vet jag inte, men jag relaterar här till filmskapande. Även om essäfilm verkar ha blivit mer vanlig förekommande, så menar jag att essäformen innebär ett motstånd mot rigida och föråldrade idéer om vad film är eller bör vara. Essäfilmar vägrar lystra till kommandoord som manus, dramaturgi, karaktär, konflikt, fiktion, dokumentär, handling ...

31 Engdal, *Ärret efter drömmen*, 149.

32 Engdahl, 149.

4.

Idén om att filmmediet inte bara var till för underhållning utan också kunde behandla komplexa, filosofiska frågor har funnits sedan filmens barndom. Filmskapare som Jean Epstein, Jacques Feyder och Lois Delluc började undersöka hur film kunde fungera som ett medium för intellektuell upplysning, enligt filmvetaren David Montero i boken *Thinking Images: The Essay Film as a Dialogic Form in European Cinema*.³³ Den första filmskaparen som dokumenterat använder begreppet essä i samband med film är Sergej Eisenstein. Han gör det i anteckningar 1927–1928 angående ett filmprojekt som var tänkt att bli en filmatisering av Karl Marx *Das Kapital*. Eisenstein beskriver projektet som en kullkastning av hela sitt system, som skulle bryta ny mark – film som filosofi. Fröet till denna utveckling fanns i hans tidigare film *Oktober* (1927), som han beskriver som en samling essäer i en tematisk serie. Filmen om *Kapitalet* beskriver han som en samling korta filmessäer. Den blev dock aldrig förverkligad.³⁴ Men åttio år senare fullbordar den tyske filmregissören och författaren Alexander Kluge Eisensteins idé när han gör den 570 minuter långa essäfilmen *Nachrichten aus der ideologischen Antike – Marx – Eisenstein – Das Kapital* (2008).

33 David Montero, *Thinking Images: The Essay Film as a Dialogic Form in European Cinema*, New Studies in European Cinema vol. 3 (Bern: Peter Lang, 2012), 29.

34 Montero, *Thinking Images*, 29–30.

5.

Efter Eisenstein är det först den schweiziske filmskaparen Hans Richter som utvecklar idén om en essäistisk film. Han skriver 1940 en tidningsartikel med rubriken ”Filmessän: en ny form av dokumentärfilm”. Där efterlyser han en typ av dokumentärfilm som inte bara försöker ge en exakt återgivning av ett visst förlopp eller process. Vid mer komplicerade sammanhang och samband krävs något mer. Som exempel nämner Richter följande tes: ”Börsens funktion är liktydig med marknadens”. I detta fall kan man inte

helt enkelt förlita sig på att avfotografera det tänkta föremålet, utan man måste med alla tillgängliga medel försöka återge sakens idé. Man måste försöka bekräfta sin egen idé om ”börsen som marknad”. Även det som i sig inte är synligt måste synliggöras.³⁵

När Richter sedan ska motivera användningen av begreppet ”essä” skriver han:

De visade scenerna som enkla avbildade fakta är argument i en bevisföring som har målet att göra problem, tankar, rent av idéer allmänt begripliga. På grund av detta anser jag att titeln ”essä” är befogad för denna typ av filmer, även i litteraturen betyder ju ”essä” att man behandlar komplicerade teman i en allmänt begriplig form.³⁶

Att det litterära begreppet essä betyder förenkling av något komplicerat må vara ett felaktigt påstående av Richter.

Det är snarare tvärtom. Essän försöker reda ut någonting, och komplicerar kanske därmed det, men med ett personligt och tillmötesgående tilltal. Det övergripande målet för den film som Richter talar om är ”att forma tankar på vita duken” och med det som ambition, menar Richter, kan essäfilmen ”hämta uttrycksmedel ur en ojämförligt större reservoar än den rena dokumentärfilmen”.³⁷ Richter uttrycker här samma tanke som jag själv initialt hade och alltså har inför essäfilmens uttrycksmöjligheter.

6.

Även om begreppet essäfilm kommit att användas i allt högre grad de senaste tio, femton åren så är det inte sällan som det behöver förklaras eller definieras vad för typ av film som åsyftas. Problemet är att det inte finns någon enkel och kortfattad definition utan snarare en rad kännetecken som eventuellt och i varierande grad kan komma till uttryck i essäfilmer.

I en essä om essäfilmen, ”In Search of the Centaur: The Essay-Film” från 1996, bekräftar Phillip Lopate svårigheten med definitionsfrågan och erbjuder sin egen definition. En essäfilm måste vara reflekterande och förmedla detta till åskådaren, menar Lopate. Det räcker inte att en film är meditativ och ger utrymme för åskådarens egen reflektion.

35 Hans Richter, ”Filmessän: en ny form av dokumentärfilm”, övers. Björn Sandmark, *Baseler Nationalzeitung*, 25 april, 1940, bilaga.

36 Richter, ”Filmessän”.

37 Richter.

Lopate exemplifierar med den amerikanske experimentfilmaren Stan Brakhages filmskapande och anmärker sarkastiskt att det inte går att följa någon sammanhängande argumentation eller förstå vad filmaren tänker genom att titta på hur ljuset spelar över ett askfat i fyrtio minuter. Essäfilmen måste uttrycka "personal views", det vill säga en personlig uppfattning. Det betyder inte att filmen är självbiografisk eller berättad i första person singular, men, skriver Lopate,

it tracks a person's thoughts as he or she tries to work out some mental knot, however various its strands. An essay is a search to find out what one thinks about something.³⁸

Lopate understryker att en essäfilm värd namnet måste uttrycka sitt tankegods på ett klart och tydligt sätt. Om en essäfilmare säger att "jag försöker inte säga dig någont, jag vill få dig att tänka", så svarar Lopate: "visst, det gör en essä, men en essä säger mig också vad dess upphovsperson tänker." Lopate kritiserar till exempel "filmtänkaren" Jean-Luc Godard, vars filmer alltid är mer eller mindre essäistiska, för att inte vara tillräckligt transparent i detta avseende: "He is too much the modernist, fracturing, dissociating, collaging, to be caught dead expressing his views straightforwardly."³⁹

38 Phillip Lopate, "In Search of the Centaur", i *Beyond Document: Essays on Nonfiction Film*, red. Charles Warren (Hanover, N.H.: Wesleyan University Press, 1996), 244.

39 Lopate, "In Search of the Centaur", 255.

Jag sympatiserar med Lopate angående denna aspekt av det essäistiska. Att få ta del av någon annans tänkande är för mig en grundläggande kvalitet i essäfilm. Men hur tydligt detta tänkande framstår beror på graden av abstraktion och komplexitetsnivå i det tänkta och dess framställning. Ens egna preferenser och tolkningsförmåga avgör hur tydligt något är eller inte. Samtidigt som jag tycker att Godard ibland är obegriplig, uppskattar jag hans hänsynslöshet mot kraven på begriplighet, ett virus som är vida spritt i filmbranschen.

Lopate listar i sin essä fem kriterier för en essäfilm. För det första måste den innehålla ord i form av en text som antingen talas eller visas grafiskt. Texten ska dessutom representera en enskild röst, det vill säga ett enskilt perspektiv, även om det görs med hjälp av olika röster, citat med mera. För det tredje måste texten ha någon slags utredande karaktär kring ett problem. Texten får heller inte bara vara informativ, den måste ha en stark personlig synvinkel. Och för det femte, texten bör vara så värtalig, välskriven och intressant som möjligt. Att Lopate lägger så stor vikt vid essäfilmens text beror på att det enligt honom endast kommer an på texten när det gäller att definiera essäfilm. Han säger sig inte vilja nedvärdera bilden, även om han tycker att essäfilmers bilder kvalitetsmässigt ofta är underlägsna dess texter. Jag håller med om att texten är en väsentlig del av en essäfilm (om än inte nödvändig), men texten är ingenting utan bilderna. Som jag ser det hör bild och text ihop. De går egentligen inte att särskilja eftersom de skapar mening tillsammans.

7.

Det närmaste en essäfilmens formel jag funnit är hos filmvetaren Timothy Corrigan i boken *The Essay Film. From Montaigne, After Marker*. Det är en definition som stämmer väl överens med hur jag ser den filmmässistiska processen.

(1) a testing of expressing subjectivity through (2) experiential encounters in a public arena, (3) the product of which becomes the figuration of thinking or thought as a cinematic address and a spectatorial response.⁴⁰

Corrigan förklarar utförligare vad de olika formuleringarna innebär. För att belysa dessa relaterar jag till arbetet med *Melankoliska fragment*:

(1) Subjektet eller det subjektiva är inte något stabilt utan kan destabiliseras, förändras och uppträda i olika skepnader. Det bildar en berättarposition. Det är vad som uttrycks i filmen med alla dess medel – genom ord, foto, montage, ljud, musik med mera. Berättarpositionen är förmodligen tydligast med en berättarröst. I mitt fall finns ett ”jag”, men detta ”jag” talar i huvudsak om någon annan, ”hon”, ett annat subjekt, som egentligen är filmens huvudsubjekt. Berättarjaget riktar sig till åskådaren när han talar om ”hon” förutom i slutet av filmen då jaget riktar sig direkt till ”hon” i form av ett brev.

(2) Förutom själva formerna för subjektiviteten handlar det om dess relation till ”offentlig erfarenhet”, det vill säga

40 Timothy Corrigan, *The Essay Film: From Montaigne, After Marker* (Oxford: Oxford University Press, 2011), 30.

erfarenheten som blir till i mötet med det offentliga rummet – de platser och miljöer, människor och händelser som filmens subjekt besöker och upplever.

(3) Dessa erfarenheter påverkar subjektet och leder till reflektion – det är detta möte som konstituerar det filmessäistiska tänkandet. Ett tänkande som genom filmen riktar sig till dess åskådare, vilket innebär, med Corrigan's ord, att "essay films ask viewers to *experience* the world in the full intellectual and phenomenological sense of that word as the mediated encounter of thinking through the world, as a world experienced through a thinking mind".⁴¹

8.

I boken *The Personal Camera: Subjective Cinema and The Essay Film* tar också filmvetaren Laura Rascaroli upp definitionsfrågan kring essäfilm. De flesta filmteoretiker som skrivit om essäfilmsbegreppet beskriver det som svårt att definiera och menar att det rör sig om en hybridform med gränsöverskridande karaktär, i gränslandet mellan spelfilm (*fiction*) och dokumentärfilm (*nonfiction*). Rascaroli refererar bland annat till Nora M. Alter som hävdar att essäfilm inte är en egen genre eftersom essän söker sig bortom formella, konceptuella och sociala begränsningar. Risker är att om all film som är experimentell och svår att klassificera hamnar i essäfacket så blir begreppet inte epistemologiskt

41 Corrigan, *The Essay Film*, 35.

användbart. Eller som när det används för så olika filmer som Chris Markers *Sans Soleil* och Michael Moores *Fahrenheit 9/11* (2004). Av alla de element som brukar anföras som specifikt essäistiska är de två viktigaste reflexivitet och subjektivitet, vilket innebär att "the essay is a field in which the author problematises and questions not only her subject matter, but also her authorship and her subjectivity".⁴² Michael Moore må vara subjektiv i *Fahrenheit 9/11* men han problematiserar inte sig själv; hans subjektivitet är oreflekterad och han presenterar inte sitt ämne som en subjektiv reflektion utan som en objektiv undersökning av faktiska händelser, hävdar Rascaroli. Filmens retoriska struktur är den samma som i ett journalistiskt reportage. Men eftersom Moore förespeglar att han upptäcker saker tillsammans med åskådaren kan det missvisande framstå som essäistiskt. Skillnaden är att texten inte är öppen utan stängd. Åskådaren förevisas alltid vad hon ska tycka, känna, tro, förstå. Essäns retorik är öppen och frammanar åskådarens egen reflektion, en intellektuell och känslomässig interaktion med filmen. Det är den dialogiska aspekten av det essäistiska, den mellan filmen och åskådaren.⁴³ *Fahrenheit 9/11* bör med detta i beaktning inte kallas essäifilm enligt Rascaroli.

42 Laura Rascaroli, *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film* (London: Wallflower Press, 2009), 33.

43 Rascaroli, *The Personal Camera*, 1–43.

9.

Rascaroli ställer också frågan om en film måste ha en berättarröst för att definieras som essäistisk. Hennes svar är i princip nej. Om ett resonemang kan föras och en dialog med åskådaren kan åstadkommas endast genom visuella medel så är det fortfarande en essäfilm, men det kan vara svårare för åskådaren att uppfatta det, menar Rascaroli.⁴⁴ I en senare bok, *How the Essay Film Thinks* (2017), utvecklar hon analysen av hur essäfilmer utan ord och text fungerar essäistiskt som ett icke-verbalt tänkande. Nyckelbegreppet är *disjunction*, vilket härstammar från Adorno. Rascaroli talar om disjunktion som särskiljande, som mellanrum, glipor och diskontinuitet i filmens retoriska struktur. För att förstå hur essäfilm tänker analyserar hon "the dialectical tension between juxtaposed or interacting filmic elements and, more precisely, the gaps that its method of juxtaposition opens in the text".⁴⁵ (Med "text" menas här filmen som helhet.) Rascarolis minimikrav för den ord- och textlösa essäfilmen är att den trots allt innehåller en "dialektisk spänning" mellan bilder och/eller mellan bilder och ljud. Det framstår för mig som att det kan bli en fråga om tolkning av mycket subtila skillnader: om gränsen mellan det Richter betecknade som återgivning och möjligheten att skönja något slags resonemang om det återgivna.

44 Rascaroli, 37.

45 Laura Rascaroli, *How the Essay Film Thinks* (New York: Oxford University Press, 2017), 8.

Personligen betraktar jag arbetet med texten och samspelet mellan bild och text som några av de mest intressanta och stimulerande aspekterna med essäfilm. I arbetet med *Melankoliska fragment* är det också den största utmaningen och en lång och föränderlig process. För att formulera texten är jag först tvungen att välja vilket perspektiv jag ska tala utifrån och vem eller vilka jag riktar mig till. Jag väljer först att formulera texten i jag-form eftersom jag vill ha ett så personligt och direkt tilltal som möjligt. Jag tänker också att jag ska använda min egen röst som berättarröst. Berättarjaget ser jag då som så gott som identiskt med mitt eget jag. Att vända mig direkt till en abstrakt, ansiktslös tilltänkt publik känns däremot mycket svårt. Det går inte. Jag väljer därför att rikta mig till en imaginär vän – ett ”jag” till ett ”du”. Ett ”du” som lika gärna kan uppfattas som en enskild åskådare. Därför tänker jag mig till en början texten i brevform. Alltså mycket likt filmen *Sans Soleil*.

I redigeringen börjar jag med att sätta ihop bilder i en tänkt kronologi, en sekvens i taget. När jag tittar på mina bilder funderar jag över deras relation till begreppet melankoli, till mina egna tankar om melankoli och hur jag ska kunna konstruera en enhetlig sammanhållen sekvens av en serie bilder. Varje sekvens behöver ha en bärande idé, en grundstomme. Ur den föds sedan den detaljerade texten, mening för mening. Det är ett arbete som tar mycket längre tid än förväntat. Jag börjar tvivla på bilderna. Jag fastnar i enskilda formuleringar som jag omarbetar i det oändliga. Jag vet att jag måste skapa min egen mening med bilderna, men det är just det som är svårt.

Relationen mellan bilderna och texten ser jag som två oregelbundna parallella linjer. Ibland är de på stort avstånd från varandra, ibland nära och ibland smälter de samman. Det handlar om ifall relationen mellan bild och text är explicit (direkt kommenterande och redovisande) eller implicit (metaforisk och symbolisk). Förutom att hitta textens innehåll måste jag finna rätt ton. I början strävar jag efter en litterär ton, eftersom jag vill fjärma mig från en vardaglig talspråkighet. Jag vill att texten ska kännas som Text. Men varje ord jag uttrycker får en allt mer förkrossande betydelse, vissa ord blir till slut så tunga att jag inte kan lyfta dem från marken. Jag vecklar in mig i olika satsbyggnader för att ändra tonen en aning, ett ord här, ett ord där. Inläsningen av texten kräver också sin rätta ton, som är svår att hitta. Jag spelar in version efter version och klipper ihop meningar för att få rätt röstläge och tonfall. Den inspelade och infogade texten ändras och läggs till allt eftersom redigeringen fortskrider.

Under arbetets gång förändras min syn på berättarperspektivet. Jag känner att jag inte längre kan säga "jag". Jaget är för nära mig själv, och jag står inte ut med att kontinuerligt granska melankolin och koppla den till mig själv. En lösning är att se på bilderna i filmen som om de var någon annans. Jag börjar därför tala om "han", vilket jag senare ändrar till "hon" för att ytterligare distansera mig från mig själv. Att tala om melankoli utifrån ett kvinnligt pronomen tycker jag dessutom har en poäng med tanke på, och i kontrast till, melankolins manliga historia. Som jag ser det är melankoli en mänsklig känsla som naturligtvis både män och kvinnor erfarit historiskt sett.

Jag försöker efterhand skala ner den ”litterära” tonen i texten. I första hand på grund av att den gör inläsningen svår. Ett mer talspråkligt tilltal underlättar och får texten att flyta bättre. Det är möjligt att den slutgiltiga texten kan uppfattas ha en viss högtravande karaktär, men för mig handlar det om en strävan efter exakthet.

11.

I en berömd artikel från 1958 skriver André Bazin, fransk filmteoretiker och kritiker, om Chris Markers film *Brev från Sibirien* (*Lettre de Sibérie*, 1958).⁴⁶ Bazin identifierar där en ny form av montage som han kallar horisontellt. Istället för att en bild refererar till en föregående eller efterföljande bild, som brukligt inom montage, så refererar den till vad som sägs på ljudspåret. I *Brev från Sibirien* säger sig Bazin först och främst urskilja ett intellekt, Markers, som uttrycker sig genom språket, bilden kommer därför i tredje hand. För Bazin är skönheten i vad som sägs och vad som hörs det huvudsakliga elementet, och intellektet flödar från det auditiva till det visuella. Montage går från öra till öga. Bazin ger ett exempel ur filmen, den berömda sekvens som repeteras tre gånger med tre olika kommentarer av Marker, vilket helt förändrar tolkningen av bilderna. Enligt Raymond Bellour, i essän ”Den dubbla spiralen”, förutsåg Bazin den moderna våg av film som skapades av Alain Resnais, Marguerite Duras,

46 André Bazin, ”Bazin on Marker”, övers. Dave Kehr, *Film Comment*, Juli/ augusti, 2003, 44–45.

Jean-Luc Godard, Hans-Jürgen Syberberg, Jean-Marie Straub och Danièle Huillet. En ”film som skulle bli mer och mer talande eller vokal och som arbetar med komplementering och dissociation utifrån *voice off*, text och språk”.⁴⁷ Bellour gräver djupare in i filmens bild- och textrelation:

Vi har kommit till en kritisk punkt. Det handlar inte längre om att bara tala om bilden, eller om implikationer mellan ljudspår och bildspår, mellan text och bild, utan snarare om förvandlingar som på en gång berör både bilden och språket, där det ena inte kan tänkas utan den andra och de förhåller sig direkt till varandra som material. Detta förutsätter att man [...] går vidare från bilden till det som i sin förening med den går utöver den eller förskjuter den uppfattning som man gör sig om den så pass att den blir svår att inringa: ett bortom bilden, en analogi som överskrider bilden eftersom språket deltar – i kraft av sin demon.⁴⁸

Kanske är det denna närmast mystiska dimension, detta ”bortom bilden” som Bellour talar om, som jag letar efter när jag söker efter melankoli i mina bilder. Det är en längtan som inledningsvis sammanhänger med en olust inför, som jag uppfattar det då, bildens ytliga karaktär, dess meningslöshet. I inledningen av filmen säger jag i berättarens

47 Raymond Bellour, ”Den dubbla spiralen”, övers. Ann Hallström, i *Konst och film: texter efter 1970 [2]*, red. Trond Lundemo, skriftserien Kairos nr 9:2 (Lund: Raster förlag, 2004), 149.

48 Bellour, ”Den dubbla spiralen”, 149.

skepnad: "I stumheten sökte hon efter bilder som skulle tala till henne. Hon ville ta sig förbi bildernas yta." I den processen kan orden vara till hjälp. Även om bilderna är stumma lockar de fram ord, som i sin tur kanske tränger förbi bildernas yta, för att få syn på något bortom dem.

12.

I "Fyra essäer om essäer" tar litteraturvetaren Arne Melberg upp fyra nyckelaspekter hos den litterära essän. Melberg ställer essän på ett parallellt plan med det skrivande subjektet, det vill säga essäisten. Det är ett perspektiv som jag finner mycket relevant eftersom jag här undersöker det essäistiska utifrån mitt praktiska perspektiv. Jag uppfattar också att Melberg intresserar sig för essäns praktik utifrån en existentiell synvinkel. Att essän i hög grad är en "existentiell form" var också något som jag kom att förstå genom mina erfarenheter av filmprocessen. När jag i efterhand läste Melbergs text var det som att läsa om mig själv. Melberg analyserar essäns förhållande till kroppen, platsen, minnet och konsten.

Kroppen. Insikten om den egna dödligheten och den egna kroppens förfall är av avgörande betydelse för essäisten. Tiden krymper, och framtiden är inte längre inbjudande. Därför ser inte essäisten framåt utan blickar bakåt och vill hålla fast vid det som är. Essäisten söker nuet, eller "Nuhet", genom att skriva – eller filma – och därmed förlänga nuet till ett ständigt nu, men är inte fånge i nuet (utan vill fånga nuet) eftersom det alltid finns en distansering. Skrivandet är en sorts kontempleration som föder nytt liv.

”Kontemplation är inte handling men leder till handling”,⁴⁹ skriver Melberg, och det är denna pendelrörelse mellan passivitet och aktivitet som kännetecknar essäisten. Filmessäistens motsvarighet till denna pendling ser jag som pendlingen mellan handlingen att filma och den reflekterande och kontemplerande fasen i redigeringen.

Essäisten skriver inte för att dö utan för att leva, för att börja leva och fortsätta leva. Därför vill essäisten heller inte sätta punkt och avsluta. Nu et måste fortsätta. Jag känner igen detta i och med svårigheten att avsluta en film. Att avsluta en film innebär att arbetet med den dör och därmed anledningen till filmskapandet – det vill säga glädjen och lusten i själva görandet. Även om essäisten i grunden älskar sin värld så är det melankoli, det vill säga saknaden av något som gått förlorat som är essäistens grundackord. Detta ”något” är enligt Melberg ”den oskuld som föregår insikten i kroppens förfall och dödens ofrånkomlighet”.⁵⁰ För min del så sträcker sig nog detta ”något” utöver den egna kroppen och handlar snarare om den oskuld som föregår insikten i världens förfall och framtidens ofrånkomlighet.

Platsen. Så som kroppen växlar mellan passivitet och aktivitet så är essäns plats och geografi en rörelse mellan stad och land. Redan Montaigne stadfäste denna essäistiska rörelse när han begav sig från sin skrivarlya i sitt slottstorn in till staden och krogen och tillbaka igen. Det innebär en växling mellan det privata och det offentliga. En växling i perspektiv, vilket är en huvudaspekt av det

49 Melberg, ”Fyra essäer om essäer”, i *Essä*, 440.

50 Melberg, 447.

essäistiska – konsten att perspektivera, att se saker och ting från olika håll. Melberg refererar till Hannah Arendts *Den banala ondskan* och hennes analys av Adolf Eichmann. Arendt menar där att Eichmann saknade förmågan att se från något annat håll än sitt eget. ”Han har svårt att upptäcka den Andre som den Andre och är därför oförmögen att se den Andres blick, att se med den andres blick”,⁵¹ skriver Melberg. ”För Arendt är denna oförmåga detsamma som att inte kunna tänka: tänkandet, som essän, kräver perspektiv.”⁵² Essäisten söker plats för perspektiv och tankens rörlighet kräver geografisk rörlighet.

Platsen har stor betydelse i *Melankoliska fragment*. En av startpunkterna var som redan nämnts att återkommande filma utsikten på två speciella platser. Filmen utspelar sig också på en rad olika platser, som Helsingfors, Oxford och Berlin, just för att få olika perspektiv på melankoli. Mången essäfilm är också en resefilm, eller *travelogue* på engelska, där just ett tema undersöks på olika platser i olika perspektiv. Inte minst Chris Marker har inkorporerat resandet i sina filmer. I Kristian Petris essäfilmer *Atlanten* (1995), *Fyren* (2000), *Brunnen* (2005) och *Hotell* (2016) är själva resandet en del av sökandet och filmernas dramaturgiska nerv.

Minnet. Essäistens främsta redskap, enligt Melberg, är minnet. Essän är enligt traditionen behäftad med en temporal konflikt, mellan dess förkärlek för ”här och nu” och den långa tiden, det vill säga minnets grävande i det förgångna, den förlorade tiden. Melberg frågar sig om det kanske är en

51 Melberg, 456.

52 Melberg, 456–457.

inneboende spänning i minnets funktion: ”mellan minnet som fakultet och minnet som objekt, mellan minnesarbetet och den händelse som minnet minns. Minnet pågår i tiden; händelsen lösgör sig ur tiden.”⁵³ Den essäistiska traditionen är full av författare som ”söker sig till de benådade ögonblick, då tiden upphör att vara tid för att bli fullständig närvaro”.⁵⁴ Film är i högsta grad tid. I inspelningsögonblicket är tiden alltid ”här och nu”, men så fort kameran stängts av förvandlas tiden till ett ”då”, till ett minne. Jag vet inte om jag uppfattar det som en temporal konflikt, men faktum är att den starka närvaron som kan erfaras i inspelningsögonblicket aldrig kan upplevas igen genom den sparade bilden, även om gestaltningsarbetet innebär en strävan efter att göra det. Det är i alla fall så jag känner inför mina egna bilder. Angående minne: ett exempel på en essäfilm som är ett monumentalt minnesarbete är den amerikanske dokumentärfilmaren Leo Hurwitz *Samtal med Peggy (Dialogue with a Woman Departed, 1981)*, ett ode till hans bortgångna fru och samarbetspartner Peggy Lawson, och samtidigt en politisk och filmisk historieskrivning. Ett besläktat minnes- och sorgearbete är Laurie Andersons film *Heart of a Dog (2015)*, med den skillnaden att den inte försöker åkalla minnen utan befinner sig i nuet.

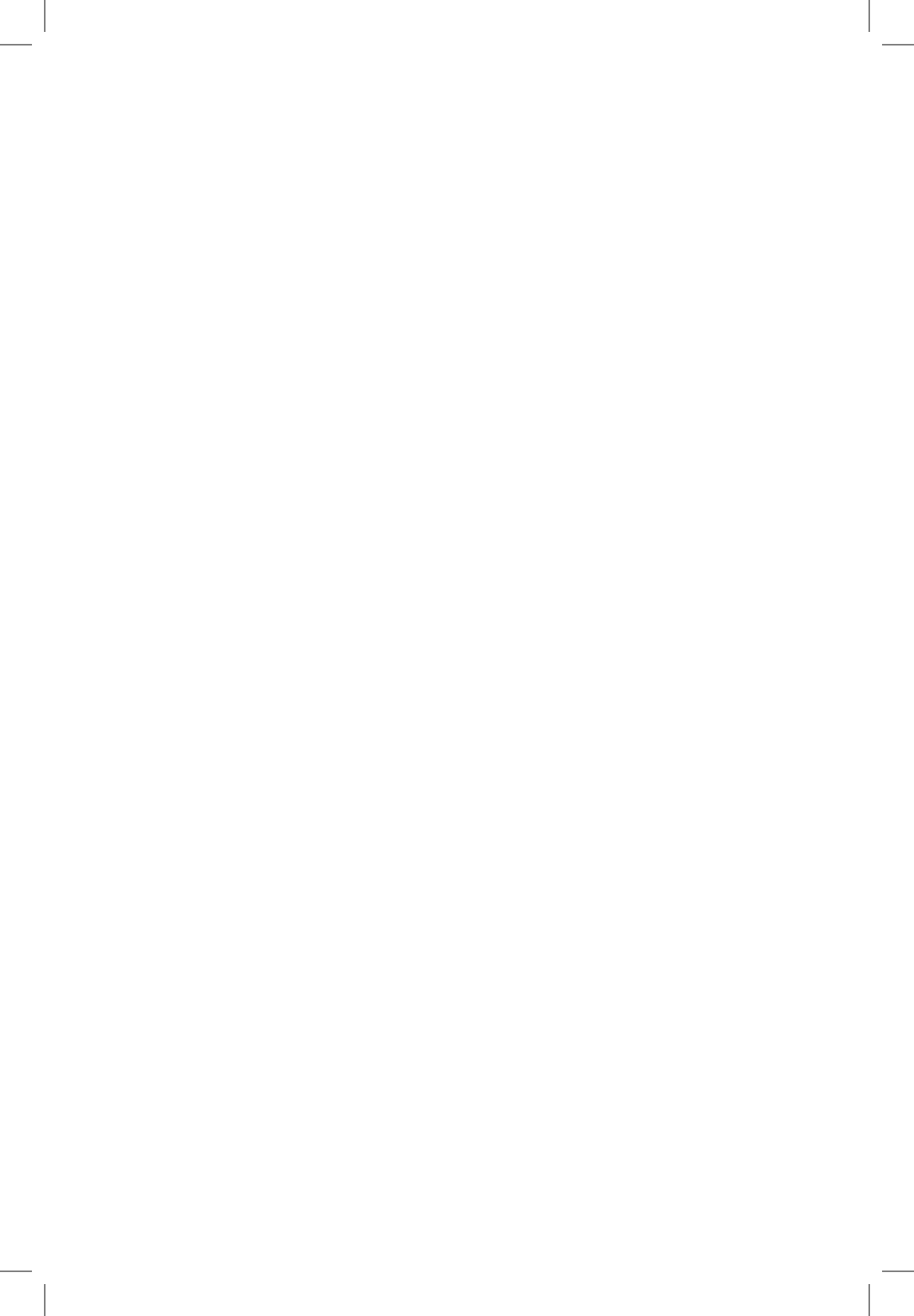
Konsten. Melberg betonar essäns paradoxer. Essän är en genre som inte vill vara en genre. Den vill till och med inte vara konst, fast att skriva essä är att göra livet till konst. Essän har inte anspråk på att vara filosofi fast den allt som

53 Melberg, 465.

54 Melberg, 466.

oftast är filosofisk. Många essäister, menar Melberg, vill vara med utan att vara med. De vill avstå från allt men är intresserade av allt. Jag undrar om det samma gäller essäfilmen. Den befinner sig i marginalen jämfört med spelfilmen och den "traditionella" dokumentärfilmen, men nog anser den sig ändå vara filmkonst. I vilket fall så är konsten ett av essäistikens stora ämnen, där essän reflekterar över, analyserar, kommenterar, kritiserar, belyser och historiserar andra konstverk. Varför? Därför att konsten aldrig tar slut, enligt Melberg. Den kan kommenteras i all oändlighet och essäisten vill som sagt inte bli färdig i sitt sökande. Det finns alltid något nytt perspektiv. Två mycket olika essäfilmer om filmkonstens historia är Jean-Luc Godards *Histoire(s) du Cinéma* (1988–1998) och Mark Cousins *The Story of Film: An Odyssey* (2011). Den förstnämnda finner jag inspirerande ur ett filmtänkande perspektiv. Den är det närmaste en *stream of consciousness* jag sett i film. Det associativa tänkandet känns som om det vore en flipperspelskula i ett överskådligt arkiv i form av Godards hjärna. *The Story of Film* är en rakare och mer objektiv betraktelse över filmens historia. Cousins har en för mig upplivande utgångspunkt: att det som drivit filmkonsten framåt varken är pengar, biljettförsäljning, premiärer, glamour eller röda mattor, utan visuella idéer.

Burtons anatomi & Digression



1.

När jag försöker beskriva den filmiska processen är det svårt att spalta upp den i tydliga enskilda delar. Det mesta går in i varandra. Saker och ting, det vill säga filmande, klipande, skrivande och läsande, har korsbefruktats och lett utvecklingen framåt. Det rör sig om en snirklande stig som ständigt förgrenar sig och leder vidare, ibland på avvägar, ibland till nya viktiga pusselbitar som sedan leder tillbaka till huvudstigen. Här vill jag redogöra för hur det kan te sig.

När jag i början av processen funderar över filmer jag sett som undersöker ämnet melankoli på ett explicit sätt har jag svårt att komma på några. När jag ser Lars von Triers film *Melancholia* (2011) tycker jag inte att den tillför mina tankar om melankoli något. Det finns dock några hisnande bilder i den, särskilt slutscenen. Den film som lever tydligast i mitt minne som tagit upp temat melankoli, eller egentligen den närbesläktade sorgen, är Krzysztof Kieslowskis *Frihet: den blå filmen* (*Trois couleurs: Bleu*, 1993),

Jag kommer istället att intressera mig för tre författare som jag tycker behandlat ämnet på ett personligt brännande sätt, där något står på spel. Det är först och främst den rumänsk-franske författaren och filosofen E.M. Cioran (1911–1995), men också den engelske 1600-talsförfattaren Robert Burton (1577–1640) samt den svenske poeten, essäisten och aforistikern Vilhelm Ekelund (1880–1949).

E.M. Cioran har jag läst och återkommit till under många år. Hans författarskap var en av utgångspunkterna till idén att göra en film om melankoli. I början av processen får jag syn på en beviljad ansökan om forskningsbidrag i

idé- och lärdomshistoria med den intresseväckande titeln ”Misslyckandets metafysik: E.M. Cioran och pessimismen som levnadskonst”. Det är Tobias Dahlkvist, idéhistoriker vid Stockholms universitet, som står för ansökan. I beskrivningen av projektet framgår att Dahlkvist vill undersöka hur Ciorans brottnings med meningslösheten går till. Hur han med hjälp av pessimismen och skrivandet som verktyg hanterar tillvarons brist på mening, ett sätt att bedriva filosofi som liknar antikens stoiker och epikuréer, för vilka filosofi var levnadskonst.

Jag kontaktar Dahlkvist för att fråga om jag får intervjua honom för filmen. Jag har vid denna tidpunkt tänkt att jag ska inkorporera intervjuer i filmen på det sätt som är vanligt i essäfilmer. Dahlkvist är mitt uppe i arbetet med Cioran, och det visar sig att han dessutom är bekant med Burton och har läst *The Anatomy of Melancholy*, det vill säga det omfattande verk som räknas till melankolilitteraturens klassiker. Det var för övrigt tack vare Cioran som jag upptäckte Burton. Jag hade läst följande aforism av Cioran:

The Anatomy of Melancholy. – The best title ever invented. Unimportant if the book to which it is attached is more or less indigestible.⁵⁵

Eftersom jag inte kände till boken trodde jag att det var en påhittad titel av Cioran, som mycket väl kunde passa till någon av hans egna böcker. Jag blev sedan upplyst om att det är en existerande bok från 1600-talet av en engelsman

55 E.M. Cioran, *Drawn and Quartered*, övers. Richard Howard (New York: Arcade Publishing, 1998), 65.

som hette Robert Burton. När jag försökte läsa boken förstod jag också vad Cioran menar med osmältbar. Den är mycket omfattningsrik, som en labyrint att gå in i och aldrig komma ut ur, trots sitt katalogliknande system.

2.

Jag avtalar en tid med Tobias Dahlkvist för att filma en intervju. Innan dess läser jag hans då senaste bok, *Förtvivlans filosofi: Vilhelm Ekelund och mottagandet av Giacomo Leopardi i Skandinavien*. Den italienske poeten, filosofen och så kallade pessimisten Giacomo Leopardi (1798–1837) sammankopplas i boken med Vilhelm Ekelund på grund av att Ekelund var en av få som intresserade sig för Leopardi när han började uppmärksammas i Skandinavien runt sekelskiftet 1900. Till skillnad från många recensenter avfärdade inte Ekelund Leopardi som en sjuklig och farlig författare, åtminstone inte till en början. Jag hade läst lite av Leopardi, men ingenting av Ekelund. Dahlkvists bok gör mig intresserad.

Vad som slår mig är hur den unge Ekelund efter åtta publicerade diktsamlingar mellan 1900 och 1906 överger poesin för att i stället börja skriva essäer, aforismer och fragment, och gör så återstoden av sitt författarskap. Grunden till detta, menar Dahlkvist, var att Ekelunds lyrik var beroende av hans egen känslighet. Hans konstnärliga sensibilitet var förbunden med hans sårbarhet. Ekelund hade börjat uppfatta det poetiska stämningsmåleri han sysslade med som farligt för honom själv, eftersom det byggde på en melankolisk känslighet som, med Ekelunds egna ord,

”riskerar att locka poeten till självupptagenhet och ett ständigt svårmod över tillvarons små motgångar”.⁵⁶ Svårmodet var samtidigt utmärkande för de poeter som var Ekelunds favoriter: Leopardi, Lenau, Poe, Baudelaire, Stagnelius, och han delade deras vilja att omsätta svårmodet i dikt. Men att använda sig av lidande och tillvarons svärta på ett fruktbart sätt var en svår balansgång, som dessa poeter inte klarat på så sätt att de gick under i sin sjuklighet. Ekelunds lösning på detta dilemma, för att rädda sig själv, var att lämna lyriken för den reflekterande prosan. Under samma period började Ekelund läsa Friedrich Nietzsche och det var förmodligen en bidragande orsak till brytningen. Dahlkvist skriver: ”I Nietzsche fann han någon som brottades med just de frågor som tvivlen på lyriken väckte hos honom själv: hur finna ett sätt att leva där det litterära skapandets potential tas till vara, och hur finna ett sätt att skriva som står i livets tjänst.”⁵⁷ Det innebar en omorientering för Ekelund från en tidigare husfilosof, Arthur Schopenhauer. Omsvängningen från Schopenhauer till Nietzsche beskriver Anders Olsson i sin Ekelund-studie *Ekelunds hunger*:

Man kan beskriva förändringen så: där han tidigare skrev med melankolin i ryggen skriver han nu i direkt konfrontation med den. Schopenhauer må ha rätt i att världen är lidande, men hans läkedom bara förlänger

56 Tobias Dahlkvist, *Förtvivlans filosofi: Vilhelm Ekelund och mottagandet av Giacomo Leopardi i Skandinavien* (Lund: Ellerströms förlag, 2010), 124.

57 Dahlkvist, *Förtvivlans filosofi*, 125.

eller skjuter upp plågan. Det gäller att med Nietzsche säga ja till livet och smärtan – att använda sig av den som en produktiv kraft.⁵⁸

Med Nietzsche följer också hans antika källor, vilka blir viktiga för Ekelund, särskilt Herakleitos, eller snarare Nietzsches tolkning av Herakleitos. Där, skriver Dahlkvist, ”fann Ekelund ett tänkande som skulle fungera som mönster för hans livssyn under denna period”.⁵⁹ Det handlar i grunden om att vända motstånd och livets hårda realitet till något positivt. Lidandet skänker tillvaron mening. I *Böcker och vandringar* (1910) skriver Ekelund: ”Hvilket nonsens att tala om tillvarons meningslöshet. Livet är svårt, därför meningsfullt i högsta grad.”⁶⁰ Dahlkvist sammanfattar den avgörande skillnaden mellan ett nietzscheanskt-heraklitiskt tänkesätt och den lyriska känsligheten: ”Att tappert uthärda det som gör livet svårt skänker en värdighet åt den olycksdrabbade. Den sentimentala lyriken lockar istället till ett frossande i olyckan.”⁶¹

58 Anders Olsson, *Ekelunds hunger* (Stockholm: Bonnier Alba, 1996), 32.

59 Dahlkvist, *Förtvivlans filosofi*, 126

60 Dahlkvist, 127.

61 Dahlkvist, 127.

3.

När jag träffar Tobias Dahlkvist ställer jag i huvudsak frågor om Cioran men tar även upp Robert Burton och *The Anatomy of Melancholy*. Ciorans och Burtons projekt är likartade: skrivandet som en form av terapi. Att fördriva det onda med inträngande studier och tankeverksamhet i ämnet självt för att på så sätt skapa ett motgift. En berömd fras hos Burton lyder: ”I write of melancholy, by being busy to avoid melancholy.”⁶² Vilhelm Ekelund försökte fördriva melankolin på sitt sätt och det gemensamma för alla tre är den basala idén att förvandla något dåligt (melankoli, meningslöshet) till något bra (konst, själsro, mening). Det är på denna punkt jag kan relatera deras tänkande till mitt eget vad gäller arbetet med filmen. Att göra en film om ett specifikt ämne ger mig en anledning och motivation till att fördjupa mig i det ämnet. Skälet till att jag valde just melankoli var tanken att en sådan fördjupning skulle öka min insikt och förståelse och därmed neutralisera det negativa känslotillstånd som jag kommit att identifiera som melankoli. Filmarbetet tvingar mig att konkretisera och explicitgöra tankarna om melankoli, samtidigt som det för tankarna vidare så långt det går, det vill säga så långt jag förmår. Jag tänker mig att den terapeutiska funktionen i ett sådant förfarande bygger på idén om att mer kunskap oskadliggör påverkan av det negativa, vad det nu än är. Det beror på flera saker. Kunskapen inbegriper faktorer som att

62 Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy* (New York: New York Review Books, 2001), 20.

det egna jaget sätts i en social och historisk kontext, ämnet perpektiviseras, det vill säga dess mångfald av förklaringsmodeller uppenbaras och den laddning som ämnet/tillståndet ursprungligen härbärgerade avtar. Jag ställs också inför en valsituation. Det finns inte ett svar, en förklaring, utan det finns många. Vilken är min egen ståndpunkt? Vad väljer jag för förhållningssätt? Arbetet med filmen tvingar mig att välja därför att filmen behöver fokus, den kan inte innehålla allt. Valen gör jag utifrån mitt eget intresse. Det är mycket som intresserar mig, men jag måste reducera, finna kärnan. Kärnan i detta fall visar sig inte vara av vare sig psykologisk, biologisk eller sociokulturell art, utan av estetisk och metafysisk.

4.

Förutom med Dahlkvist gör jag en intervju med en annan idéhistoriker, Karin Johannisson vid Uppsala universitet. Jag hade läst hennes bok *Melankoliska rum*. Det jag tar fasta på i boken är hur melankoli historiskt varit manligt kodad och att begreppet depression som infördes och tog över på 1800-talet blev förknippat med det kvinnliga och därmed fick lägre status än melankolibegreppet. Att melankoli skulle vara något förbehållet män tycker jag är fullständigt absurt. Det är för mig en självklarhet, som jag tidigare påpekat, att det handlar om ett känslotillstånd som alla människor kan erfara. Jag ser det som en universell känsla. (Därmed inte sagt att den också kan vara kulturellt betingad.) Som jag tidigare också förklarat var det en poäng med att filmens

huvudsobjekt är kvinnligt, just av detta skäl. Men historiskt sett tigger den kvinnliga melankolin, skriver Johannisson.⁶³ En sällsynt kvinnlig röst är Hildegard av Bingen (1098–1179), den medeltida mystikern som var abbedissa inom benediktinorden, kanoniserad till helgon 2012, och som skrev om melankoli hos män och kvinnor. Även Teresa av Ávila, den spanska karmelitnunnan, mystikern och helgonet, skrev om melankoli. Bland annat om hur den skulle hanteras när den drabbade nunnor i hennes kloster. I modern tid har Julia Kristeva, den bulgarisk-franska teoretikern, analyserat melankolin i sitt verk *Soleil noir: Dépression et mélancolie* (1987).

Varken intervjun med Johannisson eller Dahlkvist når emellertid den slutgiltiga filmen. Vissa essäfilmer, som många av Eric M. Nilssons, är helt uppbyggda kring intervjuer. Vissa använder intervjuer mer sparsmakat, som punktvisa nedslag, som till exempel Kristian Petris Atlantentrilogi, och vissa inte alls, som Chris Markers *Sans Soleil*. Från början har jag tänkt att inkorporera intervjuerna på något sätt. Men mer och mer blir jag på det klara med att jag så långt som möjligt vill konstruera filmen med min egen berättartext. Det visar sig också vara svårt att få in intervjuerna innehållsmässigt. Jag är tveksam till om de tillför något. Kanske hade jag ställt fel frågor. Kanske gjorde jag dem på ett för tidigt stadium då jag själv inte hade tänkt så långt.

63 Karin Johannisson, *Melankoliska rum: om ångest, leda och sårbarhet i förfluten tid och nutid* (Stockholm: Albert Bonniers förlag, 2009), 68.

5.

Dahlkvists Cioran-studie kommer senare ut i bokform med titeln *Eremiten i Paris: Emil Cioran och pessimismen som levnadskonst*. I inledningen av boken skriver Dahlkvist:

Att skriva om sin melankoli för att hålla sin melankoli i schack är mycket långt ifrån en originell tanke. Det är snarare en grundläggande topos i melankolitradi- tionen. Julia Kristeva skriver i sin melankolistudie *So- leil noir*: ”Att skriva om melankoli skulle, för dem som melankolin hemsöker, sakna mening annat än om det skrivna kom ur melankolin.” Men denna strategi, att hantera melankolin genom att göra den produktiv, går långt tillbaka. Robert Burton [...] förklarar i förordet varför han gett sig i kast med sitt väldiga projekt: ”Jag skriver om melankoli, eftersom jag är upptagen med att undvika melankolin.”⁶⁴

En intressant detalj är att Dahlkvist i en fotnot skriver att Cioran i en dagboksanteckning beskriver *The Anatomy of Melancholy* som ”oläslig”, men att han i den färdiga afo- rismen ändrat till ”osmältbar”.

Angående Ciorans ”pessimistiska levnadskonst” skri- ver Dahlkvist att det rör sig om en blandning av stoicism, epikurism och zenbuddhism med mera och med det förebil- der som Marcus Aurelius, Epiktetos, Epikuros och Buddha.

64 Tobias Dahlkvist, *Eremiten i Paris: Emil Cioran och pessimismen som levnadskonst* (Lund: Ellerströms förlag 2013), 11.

Det handlar för Cioran om olika praktiska tekniker för att bli kvitt lidande och nå sinnesro. Ett av exemplen som Dahlkvist nämner: I en aforism berättar Cioran om hur han en natt övermannas av vrede och hur han plötsligt visualiserar jordklotet som en roterande leksakssnurra och vreden försvinner. Tekniken att föreställa sig att man lyfts upp och betraktar jorden från ovan var i själva verket en övning som var vanlig i de antika filosofiskolorna.

6.

Om jag ska beskriva den filmiska processen på ett rättvisande sätt får jag inte glömma de bryderier som känns betydande i stunden, men som tonar bort som bagateller i efterhand. Ett sådant bryderi är farhågan att själva ämnet ska uppfattas som deprimerande, som allt för tungt och svårt. Här finner jag en bundsförvant i Robert Burton. Det långa förordet till *The Anatomy of Melancholy* inleder han med att utförligt motivera sitt val av ämne. Burton poängterar att även om han ursprungligen tog sig an ämnet på grund av egen erfarenhet av melankoli,⁶⁵ och att studerandet och skrivandet skulle utgöra ett slags motgift,⁶⁶ så är det till gagn för andra, antingen för andra i samma situation eller som profylaktisk läsning för dem som vill undvika att hamna där.

65 "I was fatally driven upon this rock of melancholy", Burton, *The Anatomy of Melancholy*, 35.

66 "[M]ake an antidote out of that which was the prime cause of my disease", Burton, 21.

Just genom att han kan tala om melankoli utifrån sin egen erfarenhet⁶⁷ menar Burton att han kan hjälpa andra.⁶⁸ Hans mål kan sammanfattas i meningen: "I will spend my time and knowledge, which are my greatest fortunes, for the common good of all."⁶⁹ Jag tänker mig att filmen på liknande sätt ska kasta ljus på vad melankoli är och vara till nytta för andra. För mig som åskådare och läsare har det kanske varit filmens och litteraturens viktigaste funktion: att ge mig möjlighet att ta del av någon annans tankar, känslor, erfarenheter och kunskaper. Dessa formulerar, visar och problematiserar vad jag själv behöver få ökad förståelse för och insikt i.

7.

Jag bestämmer mig för att åka till Oxford och Christ Church College (som är en del av Oxford University), där Burton levde och verkade, för att uppleva miljön och kanske komma Burton en aning närmare. Jag börjar med att höra av mig till Christ Church för att fråga om tillstånd att filma där. Till svar får jag ett ansökningsformulär som jag förstår är avsett för stora filmproduktioner och att de tar betalt för det. Jag förstår senare att Harry Potter-filmerna delvis är inspelade där. Jag blir först nedslagen och tänker att jag inte kommer att kunna filma, men beslutar att åka dit ändå och försöka

67 "Something I can speak out of experience, ærumnabilis experientia me docuit [sorrowful experience has taught me]", Burton, 22.

68 "I would help others out of a fellow-feeling", Burton, 22.

69 Burton, 22.

filma som om jag bara var en turist. Det visar sig inte vara något problem. Oxfords universitets olika college är ju en turistattraktion, med guideade visningar och öppna delar där besökare får komma in och uppleva den historiska miljön.

Jag bor på ett hotell några stenkast från Christ Church College. Jag vandrar omkring i centrala Oxford som genomsyras av universitetets olika institutioner. Det känns som att alla århundraden av lärdom och engelsk konservatism finns lagrade i byggnaderna. Christ Church College var förstuds mycket mindre på Burtons tid, men det är en förunderlig känsla att se samma väggar och rum där Burton måste ha vistats. Jag följer en snitslad bana genom Christ Church och når den stora matsalen, The Hall (eller the Dining Hall). Det var platsen för urpremiären av Burtons pjäs *Philosopher* 1618. Jag har med mig min lilla pocketvidokamera och filmar vad jag ser, det som väcker mitt intresse. Det blir dock lite enformigt att filma husfasader, rum och korridorer, men jag har inte så mycket val. Jag vill gärna filma inne i det gamla Bodleian Library där Burton satt och arbetade. Jag går på en visning av biblioteket, men det är inte tillåtet att fotografera, och jag får nöja mig med att filma utanför på gården. Jag besöker kyrkan St Thomas där Burton var kyrkoherde, men den är stängd när jag är där. Jag får i alla fall se den utbyggnad över en av ingångarna som Burton ansvarade för. Det tydligaste spåret efter Burton finns i Christ Church Cathedral, kyrkan som ligger i anslutning till skolan och där han är begravd. En annan plats med Burtonanknytning är Folly Bridge några hundra meter från Christ Church. Det är svårt att veta något om Burtons personlighet eftersom det inte finns dokumenterade källor till

de anekdoter som berättats långt efter Burtons död, skriver Richard L. Nochimson i essän "Studies in the Life of Robert Burton". En sådan anekdot är den om Folly Bridge, här återgiven i en text från 1728:

I have heard that nothing at last could make him laugh, but going down to the Bridge-foot in Oxford, and hearing the Barge-men scold and storm and swear at one another, at which he would set his Hands to his Sides, and laugh most profusely.⁷⁰

Jag går upp tidigt en morgon och filmar på bron och ser studenter som tränar rodd på floden. Det är scenen som avslutar sekvensen "Burtons anatomi".

I redigeringen uppstår det problem. Förutom att bildernas "tomma" karaktär skapar en utmaning, märker jag att det uppstått små skakningar, vibrationer i bilden, på grund av att jag filmat statiska bilder med handhållen kamera. Det är irriterande och jag vet inte hur jag ska kunna åtgärda det. Jag kan inte zooma in i bilden och använda någon slags bildstabilisering, bilderna har alldeles för låg upplösning för det. Till slut kommer jag på att det går att köra bilderna i slowmotion. Det har ju egentligen ingen betydelse för innehållet i bilderna. De långsamma rörelserna tycker jag får något "drömskt" över sig. Som att flyta runt i en tidskapsel i vakuum, en känsla som infann sig i Oxfordmiljön. Ett annat problem är bilderna jag filmat på en buss

70 Richard L. Nochimson, "Studies in the Life of Robert Burton", i *The Year-book of English Studies*, vol. 4 (1974), 105.

som kör förbi Christ Church College. Jag hade endast filmat i en riktning och vill i inledningen hellre komma från andra hållet, från huvudgatan High Street med dess känsla av stadsliv. Jag prövar att köra bilderna baklänges och tycker det fungerar. Det blir något annorlunda som överraskar det invanda seendet. Det är ett exempel på hur vissa estetiska beslut bottnar i konkret problemlösning.

I arbetet med texten till sekvensen "Burtons anatomi" vill jag försöka berätta om Robert Burton och boken *The Anatomy of Melancholy*, som en slags introduktion till honom och hans verk, utifrån vad jag själv finner intressant. Det handlar om en slags *pilgrimage*, "pilgrimsresa", till en historisk plats för att söka upp spåren av det förflutna, att gå i Burtons fotspår. Det är svårt att välja ut vad jag ska referera till i boken. I slutstadiet av redigeringen läser jag det avsnitt där Burton beskriver ett utopiskt samhälle. Det förvånar mig hur framsynt Burton är och hur hans utopi genomsyras av en jämlikhetssträvan (med 1600-talets mått mätt). Det känns roligt att ta med lite av det som kontrast till all dyster melankoli och det visar att Burton förmodligen inte led av politisk apati.

8.

Förutom filmandet i Oxford har jag bokat intervjuer med två akademiker som skrivit var sin bok som på olika sätt behandlar Robert Burton och *The Anatomy of Melancholy*. Det är idéhistorikern Angus Gowland som skrivit *The Worlds of Renaissance Melancholy: Robert Burton in context* (2006)

och som är verksam vid University College London, samt litteraturhistorikern Mary Ann Lund som skrivit *Melancholy, Medicine and Religion in Early Modern England: Reading The Anatomy of Melancholy* (2010) och som är verksam vid Leicester University.

Jag beger mig först till London och träffar Gowland. När jag kommer fram får jag vänta en stund då han har ett individuellt samtal med en student. Sedan tar han emot mig med stor generositet och vi sitter och samtalar och filmar länge. Att han ger mycket långa svar gör att det drar ut på tiden. Jag har förberett många frågor och känner mig nöjd efteråt. När jag några dagar senare träffar Mary Ann Lund i Leicester är jag i efterhand mindre nöjd. Hon bemöter mig entusiasmerande men verkar stressad, vilket gör att jag också blir stressad. Det känns som att uppriggandet av kamera- och ljudutrustning tar för lång tid. Hennes rum är minimalt, och jag kan inte få en bra bakgrund för bilden. Efteråt ser jag att kameravinkeln blivit för hög, inte i ögonhöjd som den ska vara. Det är olyckligt och går inte att reparera. Intervjun går heller inte så bra som jag önskat. Det känns som att jag uttömt mitt frågebatteri med Gowland och att min ursprungliga nyfikenhet stillats något. Lund pratar fortfarande, hennes svar är korta och koncisa. Men jag har svårt att få ett avslappnat samtal där jag kan finna nya perspektiv i mina frågor. Lund tar sedan med mig till biblioteket för att visa en originalupplaga av *The Anatomy of Melancholy* och säger att jag inte kan ta med kamerastativet dit in. Jag filmar därför med handhållen kamera när hon visar och pratar om Burtons bok, vilket kräver en hel del närbilder. Det blir skakigt och alltför improviserat. Jag blir tvungen

att försöka rädda materialet i redigeringen. Lösningen är att frysa bilderna och använda dem som stillbilder.

Problemet med intervjuerna är inte innehållet, både Gowland och Lund säger intressanta saker, utan hur jag ska använda materialet, hur det ska klippas. I början tänker jag att intervjuerna ska integreras med Oxfordmaterialet, men det låter sig inte göras. Det blir ett olösligt pussel av bilderna från Christ Church, min berättartext och intervjuerna. Ett alternativ är att göra en egen sekvens av intervjuerna och då helt ren från något annat. Jag försöker sålla fram vad jag tycker är viktigast, men sekvensen blir lätt för lång. Jag får skära i och ändra inriktning på sekvensen om och om igen. För att kunna klippa i intervjuerna måste jag växla mellan Gowland och Lund varannan bild. Det är svårt att få sekvensen att stå på egna ben, det vill säga att det tydligt framgår vad de talar om utan att mina frågor hörs. Till slut återstår bara problemet med att sätta en titel på intervjusekvensen. I *The Anatomy of Melancholy* har Burton många kapitel med rubriken *Digression*, vilket betyder utvikning från huvudtemat i framställningen. Sekvensen med akademikerna som lägger ut texten om Burton tycker jag också är en utvikning i filmen, en digression från huvudsubjektets perspektiv i ämnet melankoli. Därför känns det som att ”Digression” passar även här.

Förnuftets tillkortakommande



1.

Den filmiska processen handlar om att fatta konstnärliga beslut, vilket i sin tur, för mig, innebär tvivel. Det gäller framför allt redigeringsprocessen. På inspelningsplats känner jag mig beslutsam, jag värderar inte så mycket. Jag samlar in material utan att exakt veta hur det kommer att användas. Det är en öppen process där intuitionen i stunden är viktig, även om jag planerat på förhand vad jag vill filma. I redigeringen blir det svårare. Jag värderar bilderna på ett annat sätt, allt blir mer slutgiltigt. Vad innebär olika val? Vad är det jag egentligen vill komma åt? Vad är det bästa för filmen? Jag strävar efter att finna kärnan i det jag vill visa och berätta inom mig själv, men jag har svårt att inte tänka på hur en åskådare kommer att uppfatta det ena eller det andra. Jag önskar att jag var tvärsäker, men så fungerar det inte för mig, särskilt inte när jag försöker göra något jag inte gjort förut. Sökandet och provandet är nödvändiga för mina beslut.

Under arbetet med *Melankoliska fragment* tvivlar och funderar jag mycket över de händelsefattiga naturbilder jag filmat. Är de inte alldeles för långsamma och innehållslösa? Samtidigt måste jag konstatera att jag tycker om dem, fascinerar av dem. Jag tycker att de försätter mig i ett slags kontemplativt tillstånd där jag upplever naturens olika skepnader. Det är en rörelse som sker i tiden: naturens beståndsdelar (himlen, molnen, havet, träden, vinden, ljuset) lever och förändras i det tidsförlopp som varje enskild tagning innebär. Eftersom det är ett långsamt förlopp krävs det också lång tid. Mitt tvivel handlar om ifall denna rörelse är alltför subtil eller intetsägende och långsamheten för krävande och svårtillgänglig.

2.

Jag kommer att tänka på Andrej Tarkovskijs idéer om film-bilden och tid. I boken *Den förseglade tiden* beskriver Tarkovskij filmregissörens arbete som att skulptera i tid. För Tarkovskij är den enskilda tagningen central. Varje tagning, det vill säga varje bild, är ett stycke tid. Filmbilden fångar tiden, inpräntar den på filmremsan (eller numera: sparar den elektroniskt på ett chip). Denna tid definierar Tarkovskij som faktisk: ”Ett faktum kan vara antingen en händelse, en mänsklig rörelse eller vilket reellt föremål som helst; dessutom kan föremålet presenteras som orörligt eller oföränderligt, så länge som denna orörlighet existerar inom ett faktiskt tidsförlopp.”⁷¹ Här kan jag relatera till mina naturbilder. De existerar inom ett faktiskt tidsförlopp. De är tid. De är också en observation, enligt Tarkovskij. Observationen är filmens viktigaste formskapande element: ”den filmiska bilden är till sitt väsen en observation av fenomen som förlöper i tiden.”⁷² Tarkovskij går därmed emot idén att klippningen, eller montage, skulle vara filmens huvudsakliga formskapande element. Tarkovskij kritiserar Eisensteins montage-teorier. ”Uppfattningen att klippningen kan förena två begrepp och ge upphov till en ny tredje idé, som ’montage-filmens’ förespråkare hävdar, tycker jag strider helt mot filmens natur.”⁷³ För Tarkovskij är filmbilden bunden till det

71 Andrej Tarkovskij, *Den förseglade tiden: reflektioner kring filmkonsten*, övers. Håkan Lövgren (Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1993), 75.

72 Tarkovskij, *Den förseglade tiden*, 80.

73 Tarkovskij, 132.

konkreta och materiella, dess uppgift är inte att spela med olika begrepp. Det är just det konkreta och materiella som jag kommer att uppfatta som den betydelsefulla kvaliteten i mina naturbilder.

Filmens rytm är dessutom ingenting som skapas genom klippningen, enligt Tarkovskij. Rytmen uttrycks genom tidens förlopp i film bilden. ”Filmens rytm är ett direkt resultat av karaktären hos den tid som genomströmmar tagningarna”.⁷⁴ Tidens karaktär eller beskaffenhet i den enskilda tagningen kallar Tarkovskij för film bildens temporala tryck. Det är denna kvalitet som Eisenstein inte förmår fylla bilderna med, menar Tarkovskij. Resultatet blir ”statiska” och ”orkestrlösa” bilder som klipps i ett rasande tempo, ”som i sin tur är alldeles konstlat, ytligt och godtyckligt i förhållande till den tid som faktiskt förflyter i film bilden”.⁷⁵ Vad gäller klippningen, eller sammanfogningen av olika tidssegment, så anser Tarkovskij att den naturligtvis är betydelsefull. Klippning innebär att bryta tidsflödet, att förvanska tiden, men också att skulptera i tid. Det måste dock ske med hänsyn till segmentens inre dynamik, deras olika tidsintensiteter.

Tarkovskij menar att känslan för tiden och rytmen i film bilden måste vara i samklang med regissörens inneboende känsla för livet och med dennes ”spaning efter tiden”. Vad händer då om åskådaren inte kan dela den rytmen eller tidsuppfattningen, så som jag beskrev mina tvivel i inledningen? Tarkovskij medger att så kan ske och skriver:

74 Tarkovskij, 134.

75 Tarkovskij, 138.

Antingen faller åskådaren för regissörens rytm (hans värld) och blir en sympatisör, eller också låter han sig inte övertyga och kontakt uteblir. Så blir vissa åskådare ens ”egna”, medan andra förblir helt främmande, något som för mig inte bara verkar naturligt utan tyvärr också ofrånkomligt.⁷⁶

3.

Den franske filosofen Gilles Deleuze, som skapat sin egen filmteori i böckerna *Cinéma 1: L'image-mouvement* och *Cinéma 2: L'image-temps* (i engelsk översättning *Cinema 1: The Movement-Image* och *Cinema 2: The Time-Image*), håller inte med Tarkovskijs idé om den enskilda tagningen, dess temporala tryck och suveränitet över montage. Enligt Deleuze är det endast något skenbart därför att ”the force or pressure of time goes outside the limits of the shot, and montage itself works and lives in time”.⁷⁷ Montage bryter inte tidsflödet utan skapar nya former av tid. Jag är benägen att hålla med dem båda därför att det handlar om två olika perspektiv på filmbilden utifrån två olika faser i den filmiska praktiken.

Vid en föreläsning på en filmskola ställer Deleuze frågan vad en filmare egentligen gör.⁷⁸ Hans förslag är att

76 Tarkovskij, 139.

77 Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, övers. Hugh Tomlinson och Barbara Habberjam (London: Continuum, 2005), 40.

78 Gilles Deleuze, ”Att ha en idé i film”, övers. Karl Hansson, i *Konst och film: texter efter 1970 [2]*, red. Trond Lundemo, skriftserien Kairos nr. 9 (Lund: Raster förlag, 2004), 87–96.

en filmare tillverkar block av rörelser/tid. Jag tycker det är en tilltalande och adekvat beskrivning. Filmprocessen innehåller nämligen de två faserna insamling och sammanställning. Insamlingen är i strikt mening inspelningen av bilder, en bild åt gången, tagning för tagning. Varje sådan bild är ett block av rörelser/tid. Sammanställningen är det samma som redigeringen, det vill säga montaget av de enskilda bilderna. Det innebär att nya, större block av rörelser/tid skapas. Därför är det inte konstigt att betrakta varje enskild tagning som ett självständigt block, men som samtidigt ingår i och bildar större block av rörelser/tid. De olika blocken kan också delas in i tre kategorier: enskild tagning (eller bild), scen och sekvens.

Att jag fäster mig vid dikotomin mellan Tarkovskij och Eisenstein beror på att jag uppfattar dessa två förhållningsätt, alltså klippning versus obruten tagning, som grundläggande estetiska val. Val som jag alltid tänker på när jag gör en film. Det handlar om hur jag väljer att se och behandla tiden i bilden. Det handlar om att välja filmens tempo och rytm, något som är avgörande för stämningen och känslan i filmen.

4.

En annan för mig fruktbar syn på den enskilda bilden och dess förhållande till montaget finner jag hos Jacques Aumont i hans skrift *Montage*. Han tar där upp den franske filmteoretikern André Bazin som förespråkade den enskilda bilden framför montaget (ungefär som Tarkovskij). För Bazin handlade det om realism, vilket enligt honom var det

mest eftersträvansvärda för filmen. Att låta en hel scen eller sekvens visas i en obruten tagning gör den mer realistisk än när den hackas upp i bitar genom montage. En form av montage kan istället försiggå inom bilden genom djupfokus eller rörlig kamera. Aumont gör en konkret indelning av den långa tagningen, där den enskilda bilden eventuellt bildar en scen eller sekvens, i tre olika typer:

1. En statisk bild som är organiserad på djupet (djupfokus). Den typen av bild ligger nära det teatrala. Här är åskådaren fri att utforska flera samtidigt pågående plan i bilden.

2. Den rörliga bilden som förflyttar sig i rummet/miljön. Här är åskådaren mer styrd genom att kameran är mer selektiv i vad som visas.

3. Aumont skriver: "Finally, a long shot, held simply for a very long time and in which the passage of time becomes the most important factor."⁷⁹ Aumont beskriver denna typ av bild som en "empty form (empty of action)" och den har varit teoretiskt möjlig, som han uttrycker det, åtminstone sedan Andy Warhols filmexperiment, till exempel i filmerna *Sleep* (1963) och *Empire* (1964). Det är denna typ av lång tagning som jag uppfattar att mina naturbilder tillhör. En annan filmreferens som jag upptäcker under arbetets gång är kortfilmen *Fog Line* (1970) av den amerikanske avantgarde-filmaren Larry Gottheim. Den består av en cirka tio minuter lång tagning (förmodligen en filmrulle lång) av ett landskap täckt av dimma som sakta avtar under filmens gång och synliggör landskapet mer och mer. Fast detta

79 Jacques Aumont, *Montage*, övers. Timothy Barnard, 2 uppl., Kino-Agora vol. 3 (Montreal: Caboose, 2014), 31.

innebär inte att mina egna tvivel försvinner. Till syvende och sist måste jag acceptera rytmen i mitt filmmaterial och sammanställa det i enlighet med dess ”temporal tryck”, för att tala med Tarkovskij. Dessutom står bilderna i relation till berättartexten, vilket förändrar tidsuppfattningen och påverkar bildernas innebörd.



Dödens negation



1.

En av de aspekter som en film om melankoli måste ta upp är förhållandet till döden. Tankar kring liv och död är ett väsentligt inslag i den melankoli som innebär existentiell smärta. Det kan handla om fruktan för döden, men här avser jag det motsatta: när det egna livet känns outhärdligt och döden ter sig som det enda som kan utgöra en befrielse från det outhärdliga. Döden blir då botemedlet, en möjlighet, och tanken på döden, i praktiken självmordet, ger lindring. Den sortens melankoli tycker inte att döden är ett problem, utan det är livet som är problemet – ett meningslöst och oundvikligt lidande. E.M. Cioran beskriver koncist hur paradoxal tanken på självmord kan vara i följande aforism:

Jag lever endast därför att det står i min makt att dö när jag så finner lämpligt – utan *tanken* på självmord skulle jag ha tagit livet av mig för länge sedan.⁸⁰

2.

Hur ska jag då gestalta en kontemplation över detta ämne? Med andra ord, vad ska jag filma? En plats som härbärgerar döden är krematoriet. Jag har aldrig besökt ett krematorium och vet inte hur en kremering går till. Det gör mig nyfiken. Det är en möjlighet att få en bild av en aspekt av den fysiska

80 E.M. Cioran, *Bitterhetens syllogismer*, övers. Jon Milos, Moderna franska tänkare 4 (Stockholm: Symposion bokförlag, 1989), 113.

dödens konsekvenser och en grund till reflektion. Jag söker upp ett krematorium i Göteborg och får en genomgång av kremeringsprocessen och tillåtelse att komma tillbaka och filma. Jag filmar under en dag. Krematoriet är en lugn och fridfull arbetsplats. Jag känner mig försiktig och vördnadsfull inför miljön och vad som försiggår där. Endast tre personer arbetar den dagen jag filmar. De låter mig följa processen från att en kista tas ut ur kylrummet tills att finmald aska samlas i en urna. Jag har tid och ro att söka efter bilder. Jag filmar de olika momenten flera gånger tills jag känner mig nöjd.

Materialet blir sedan liggande orört under en lång tid på grund av att jag drabbas av en cancersjukdom. Jag genomgår två operationer och fyra block av cytostatikabehandling under cirka åtta månader. Det är en tid av ovisshet. Det förändrar min melankoliska syn på döden. När jag sedan redigerar och skriver texten till sekvensen ”Dödens negation” vill jag beskriva den förändringen.

3.

Ovan nämnda aforism av E.M. Cioran är en utgångspunkt i arbetet med sekvensen, och Ciorans författarskap en inspiration till att överhuvudtaget ta mig an ämnet melankoli. Jag kom i kontakt med Ciorans böcker för ungefär tjugo år sedan. Jag tror att det var boken *Om olägenheten i att vara född* (*De l'inconvénient d'être né*, 1973), bestående av aforismer och fragment, som jag läste först. Jag slogs av hans svartsyn, hans till synes överdrivna pessimistiska

syn på tillvaron, på livet. En syn jag uppfattade som klar-syn eftersom jag sympatiserade med den. Men den anda-des märkligt nog inte uppgivenhet utan snarare trotsigt motstånd. Hans texter spädde inte på den meningslöshet de handlade om utan innehöll istället en positiv kraft att möta meningslösheten med. Därför har hans texter i högsta grad en terapeutisk effekt. Jag har ofta återkommit till hans böcker när jag känt behov av att ta del av Ciorans starka medicin mot alla eländiga känslor och tankar som är oundvikliga i livet.

Emil Cioran, som han egentligen hette, har kallats "världsmästaren i misantropi"⁸¹ och hans pessimism "hopp-löshetens Himalaya".⁸² Svante Nordin placerar honom i sitt filosoflexikon över 1900-talet under rubriken "Tre obehagliga rumäner" tillsammans med dramatikern Eugène Ionesco och religionshistorikern Mircea Eliade. Kärnan i Ciorans filosofi är att tillvaron är absolut kontingent, det vill säga absolut meningslös.⁸³ Döden och framför allt självmordet är ett återkommande ämne i författarskapet, vilket kan sammanfattas som en sextio år lång kontemplation över Ciorans egen livsleda.

I en intervju som den rumänske filosofen och författa-ren Gabriel Liiceanu gjorde med Cioran fem år före hans död, tar Liiceanu upp frågan om Cioran lever som han lär:

81 Ola Larsmo, "Trampar friskt på ömma tår", *Dagens Nyheter*, 1 mars, 1992.

82 Radu Nitu, "Mellan folklore och avantgarde", *Dagens Nyheter*, 14 januari, 1990.

83 Svante Nordin, *Filosoferna: det västerländska tänkandet sedan år 1900* (Stockholm: Atlantis, 2011), 726.

”ni skäller på livet, men vårdar er hälsa mycket noggrant; ni har aldrig tröttnat på att prisa självmordet, men ni finns fortfarande bland oss.”⁸⁴ Ciorans svar förtydligar ovanstående aforism om självmordstanken:

Jag har aldrig sagt att man ska begå självmord, jag har bara sagt att enbart tanken på självmord kan hjälpa oss att uthärda livet. Tanken att det står i vår makt att göra slut på tillvaron, att vi när som helst *kan* begå självmord, om vi vill det, innebär en oerhörd tröst. Åtminstone har detta perspektiv hjälpt mig mycket personligen, och jag har lagt fram detta resonemang för alla som förklarat för mig att de vill ta livet av sig. För ni skall veta att i Paris är frestelsen att begå självmord något ganska vanligt.⁸⁵

4.

Cioran är ingen filosof i vanlig mening, men ibland har han fått epitetet moralist. Om han ska ges någon filosofisk artbestämning kan det vara radikal skepticism. Cioran studerade filosofi vid universitetet i Bukarest och debuterade 1934 med den brådmogna utgjutelsen *På förtvivlans krön* (*Pe culmile disperarii*). Redan där, skriver Liiceanu, är han:

84 Gabriel Liiceanu, *Apokalypsen enligt Cioran*, övers. Dan Shafran och Åke Nylinder (Ludvika: Dualis, 1997), 95.

85 Liiceanu, *Apokalypsen enligt Cioran*, 95–96.

inne på en väg han aldrig kommer att vika av från: det ändlösa sökandet efter sig själv. Ciorans böcker var bara stationer på en tankeväg, som inget hade gemensamt med filosofernas *Denkweg*; han utgår inte från någon abstrakt princip, utan från *tankens tillstånd*, han utvecklar inte någon idé, utan en besatthet.⁸⁶

Cioran skrev ytterligare fyra böcker på rumänska fram till 1940, men från 1937 och fram till sin död 1995 levde han i Paris, dit han kom på ett stipendium från Franska kulturinstitutet i Bukarest avsett för doktorandstudier. 1945 bestämde han sig för överge sitt modersmål och börja skriva på franska. Han debuterade som fransk författare 1949 med *Précis de décomposition* på förlaget Gallimard (utgiven på svenska först 2013 med titeln *Sammanfattning av sönderfallet*). Gallimard gav därefter ut nio böcker av Cioran fram till 1987, sedan slutar han skriva eftersom han ”tröttnat på att förtala universum.”⁸⁷ Ciorans texter är i huvudsak essäer men också aforismer och fragment. Det är framför allt genom de senare han blivit berömd som en svartsynthetens stilist.

Ciorans eftermäle har delvis handlat om hans politiska förflutna – hans sympatier för den fascistiska rörelsen Järngardet (eller Ärkeängeln Mikaelns Legion) i Rumänien på 1930-talet, och särskilt för den propagandistiska boken *Schimbarea la fațã a României* (”Rumäniens transfiguration”) från 1936. Milan Kundera, en annan exilförfattare i

86 Liiceanu, 17.

87 Liiceanu, 48.

Paris som likt Cioran adopterat det franska språket, skriver i essäboken *Ridån* om hur han efter Ciorans död 1995 slår upp en stor Paristidning:

två sidor med en rad nekrologer. Inte ett ord om hans verk; det var hans rumänska ungdom som äcklade, fascinerade, upprörde och inspirerade hans nekrologskrivare. De klädde den store franske författarens lik i rumänsk folkdräkt och tvingade honom att i kistan hålla upp sin arm i en fascistisk hälsning.⁸⁸

Ciorans rumänska politiska yttringar diskvalificerar inte hans verks litterära kvaliteter i Kunderas ögon, inte i mina heller. Hans franska författarskap uppfattar jag som motsatsen till en fascistisk människosyn. Det är inte något övermänniskoideal à la Nietzsche som hyllas, tvärtom, det är det bräckliga, det missanpassade och det misslyckade som får upprättelse. Han tiger heller inte om sitt tidigare politiska svärmeri, utan kommenterar det på olika sätt. Ett exempel, den franska debutboken inleds med texten ”Fanatismens härkomst”, som bland annat innehåller följande rader:

[Om människan] förvandlar *sin* idé till gud: då blir följdverkningarna oberäknliga. Man mördar inte förutom i guds eller i någon av hans efterbildningars namn: de excesser som anstiftats av gudinnan Förnuft, av idén om nationen, klassen, eller rasen, är besläktade med

88 Milan Kundera, *Ridån*, övers. Mats Löfgren (Stockholm: Albert Bonniers förlag, 2007), 127–128.

inkvisitions- eller reformationstidens excesser. [...] Djävulen tycks rätt blek vid sidan av den som *förfogar* över en sanning, över *sin* sanning.⁸⁹

5.

Ciorans utstuderade pessimism saknar inte belackare. En recensent i Dagens Nyheter kallar det för ”poänglöst existentiellt gnäll” och ”inga tankar som inte vilken besviken ateistisk pastorsadjunkt som helst kunde ha formulerat”.⁹⁰ En annan recensent kommenterar: ”Det är en pueril svart-syn. Det får mig att tänka på gymnasiets unga män med svårmodig blick som satt i små grupper och diskuterade Döden och Konsten och Filosofin. Somliga växte ifrån det där, andra gjorde det visst aldrig.”⁹¹

Denna typ av kritiska röster finns även inom mig själv visavi mitt eget arbete med filmen. Rädslan för att filmen uttrycker ett svårmod som inte går att relatera till eller ska kännas enformigt eller jag vet inte vad. Jag tycker därför det är intressant att läsa Ciorans inställning till den avfärdande kritiken. I en intervju i Dagens Nyheter säger han:

89 E.M. Cioran, *Sammanfattning av sönderfallet*, övers. Nikanor Teratologen (Umeå: Bokförlaget h:ström, 2013), 9–10.

90 Lars-Olof Franzén, ”Ior i doktorshatt tycker livet är skit”, *Dagens Nyheter*, 29 november, 1989.

91 Åsa Beckman, ”En professionell dysterkvist”, *Dagens Nyheter*, 16 december, 1992.

Det är bara människor som saknar egen känslomässig erfarenhet av djup förtvivlan och total tomhet som kan tro att det är konstruerade stilövningar eller en kokett pose ... Skrivandet är uteslutande terapeutiskt och jag skriver inte för publik. Skrivandet har avhållit mig från att begå självmord. Mina böcker har tydligen avhållit en del läsare också.⁹²

Cioran säger vidare att han naturligtvis inte hela tiden går omkring och tänker att livet saknar mening, men i korta stunder tränger insikten fram, eller klarsynen som Cioran kallar det. Skrivandet är ett sätt att bemästra starka känslor: ”Att formulera sig är att förminska, ett förräderi mot känslan. Franskan har tvingat mig att finna en civiliserad form för en barbarisk känsla.”⁹³ I samtalet med Liiceanu utvecklar Cioran resonemanget:

Allt som formuleras blir också uthärdligt. Att uttrycka sig! Det är botemedlet! När allt kommer omkring, vad tjänar det till att gå och bikta sig för en präst? Det befriar oss. Allt som formuleras förlorar i intensitet. Det är det terapeutiska, känslan av terapi genom skrivandet. Om jag inte hade skrivit, skulle de depressiva tillstånd jag upplevt i mitt liv utan ringaste tvivel ha lett till galenskap eller gjort en komplett misslyckad figur av mig. Det faktum att det är dem jag formulerat

- 92 Agneta Bohman, ”Intervju med den fransk-rumänske författaren E M Cioran: – Mitt livsmål är att inte förslavas”, *Dagens Nyheter*, 10 maj, 1987.
93 Bohman, ”Intervju”.

framgår anmärkningsvärt tydligt, vågar jag påstå.⁹⁴

Liiceanu tar också upp kritiken om att det bakom Ciorans formuleringskonst inte skulle dölja sig annat än banaliteter: ”att människan är ond, att döden är något anstötligt, att livet saknar mening, något som inte är fallet med självmordet, etc.”⁹⁵ Cioran svarar:

Allt detta är banaliteter på det teoretiska planet, inte på det existentiella. Som erfarenhet, har den handgripliga upplevelsen av döden som något anstötligt inget banalt över sig. Buddhismen inskränker sig också till ”en banalitet”, nämligen att inse livets intighet.⁹⁶

Cioran påtalar att det i hans författarskap är fråga om erfarenhetens intensitet. Han säger sig inte ha anspråk på originalitet vad gäller uppfattningen av existensen. Det finns egentligen inget banalare än döden, men det är ett mycket viktigt fenomen, som ju också upptar en central plats inom alla religioner. En ”originell filosofi” skulle behöva utgå ifrån naturvetenskapen, menar Cioran, det enda område där förnyelse är möjlig. Men en sådan filosofi skulle inte ha något av intresse att erbjuda. Nej, originalitet kommer an på stil och formulering och Cioran tar Heidegger som exempel: ”Överfört till vardagsprosa skulle allt han skrivit om döden osv. inte längre vara det minsta originellt. Hans förtjänst

94 Liiceanu, *Apokalypsen enligt Cioran*, 48–49.

95 Liiceanu, 59.

96 Liiceanu, 59–60.

ligger i att han kunde formulera sig annorlunda. Vad som är nytt och viktigt är i sista hand klangfärgen, tonen, det som kommer sig av intensiteten i en erfarenhet.”⁹⁷

Det Cioran berättar och förklarar om sitt eget skrivande, sitt sätt att arbeta, låter förvisso som självklarheter. Att skrivandet har en terapeutisk funktion är förmodligen inga nyheter för alla människor som skriver dagbok eller dikter på fritiden. Att det inte är vad som sägs utan hur det sägs som är det som skapar ett personligt uttryck kan nog många som sysslar med konstnärlig verksamhet skriva under på. Men jag uppskattar enkelheten i Ciorans självanalys. Han talar om personliga drivkrafter och de är sällan så komplicerade, även om de också är mångbottnade.

6.

Jag har Ciorans förhållningssätt i bakhuvudet när jag tar mig an ämnet melankoli, men jag kan under arbetets gång, särskilt med sekvensen ”Dödens negation”, konstatera att det inte fungerar för mig. Vad Cioran gör, så som jag uppfattar det, är att han går in i melankolin, meningslösheten, tomheten och bejakar den, samtidigt som han försöker vända den till sin fördel genom formuleringen, genom att finna en negation som tar udden av det ursprungliga innehållet. Det är som att han går in i den smärtsamma, hopplösa tanken och finner ett rum där, för att sedan antingen hitta en positiv

97 Liiceanu, 60.

aspekt med den eller en betydelsefull reservation, utan att förneka den ursprungliga känslan/tanken. Det är som att säga Ja och Nej samtidigt. Han finner gärna paradoxer och motsägelser – de är negationens livsluft. Som till exempel denna mening: ”Det finns ingen orimligare ståndpunkt än att ha genomskådat allt och ändå vara kvar i livet.”⁹⁸ Apropå aforismens relation till essän så ser jag också den förra som ett tänkande. Den pregnanta formuleringen har föregåtts av tänkande kring ett avgränsat ämne och rymmer detta i en minimal form. Aforismen konstaterar, men kan också vara ambivalent och frågande.

För att kunna redigera och skriva texten till filmen måste jag ständigt leva mig in i det melankoliska tillståndet, och det är påfrestande. Jag lyckas heller inte skapa en känsla som bygger på någon egentlig negation. Istället håller jag en viss distans. Jag kan inte säga ”Ja”, bara ”Nej”. Även om jag tycker om mina bilder, kan jag inte omfamna melankolin så som jag uppfattar att Cioran omfamnar sin tomhet. Vad gäller ämnet döden så är det livets handfasta realitet som gör att jag kommer till en annan klarsyn.

När jag får cancerdiagnosen är det första jag känner inte rädsla, eller dödsskräck, utan en självklar livsvilja. Om döden dessförinnan varit en abstraktion blir den med ens påtaglig, verklig, ett presumtivt faktum. Jag kan dö, livet är ingen självklarhet. Det visste jag innan, fast rent intellektuellt, inte känslomässigt. Ett melankoliskt tankekluster är som bortblåst. Jag tänker istället: hur livet än är, är det

98 E.M. Cioran, *Om olägenheten i att vara född*, övers. Lasse Söderberg (Stockholm: Bonniers, 1986), 201.

bättre än döden. Döden är meningslös, livet har mening i sig självt – så värdefullt är det. För mig finns det där och då inget annat alternativ än att cancer ska botas och livet gå vidare. Jag hade också tur som fick en cancerform med utsikter att kunna botas. Att det var min felande fysiska kropp som gav upphov till denna insikt, eller kunskap, är dock i linje med Ciorans förhållande till kroppen och dess dysfunktioner som kunskapskälla. I en recension av *Sammanfattning av sönderfallet* skriver författaren och kritikern Martina Lowden apropå kroppens betydelse:

Den lidande kroppen är central för Ciorans relation till världen – mer än så, den är hans relation till världen. Den är hans öga och den är vad ögat ser, eftersom ”varje smärta ersätter världen med sig själv”. [...] Sjukdomen är den smärta han sätter högst som kunskapsväg. En krånglande mage lär oss mer om vad det är att vara människa än något filosofiskt system.⁹⁹

Att omvärdera sitt liv, en förändring av ens inställning till livet och dess villkor, sägs vara en inte ovanlig företeelse vid livshotande sjukdom. Insikten, att uppfatta livets ovillkorliga värde, må vara en banal insikt på det teoretiska planet, för att tala med Cioran, men knappast som existentiell erfarenhet.

99 Martina Lowden, ”Varför skriva om allt är meningslöst?”, *Dagens Nyheter*, 5 juli, 2013.

7.

Slutligen några ord om de bilder som utgör prolog och epilog till sekvensen "Dödens negation". Jag filmar dem vid den lilla hamnen i Borghamn vid Vättern. Jag blir fascinerad när jag ser kalkstensblock i olika storlekar ligga upptravade på piren. Varje sten har ett sprejmålat nummer. Jag förstår inte vad det är jag ser. Det enda jag kan komma på är att det kanske är råmaterial till gravstenar som beställts från det stenhuggeri som ligger bredvid. Långt senare får jag veta, genom en artikel i lokaltidningen, att hamnen i Borghamn håller på att renoveras och stenarna i piren bytas ut.

Det hela får mig att tänka på en film av Chris Marker. I filmen *A Grin Without a Cat (Le fond de l'air est rouge, 1977/1993)*, som bygger på arkivmaterial och handlar om den vänsterpolitiska utvecklingen under 1960- och 1970-talen, visas en bild på en man som står och tittar in i kameran. Berättaren säger att han filmat bilden under de olympiska spelen i Helsingfors 1952 (vilket för övrigt stämmer överens med Marker själv, vars första egna film var *Olympia '52*) och mannen sägs vara kock i den sydkoreanska truppen. Sedan klipps det till en bild på en maratonlöpare och berättaren säger att det är samme man, men nu filmad av Leni Riefenstahl under OS i Berlin 1936. Mannen tävlade då för Japan. Berättaren konstaterar: "*You can never tell what you might be filming. Leni Riefenstahl thought she was filming a Japanese and he turned out to be a Korean.*" Senare visas bilder på en man som tävlar i hästhoppningen vid OS i Helsingfors och berättaren säger att han trodde sig filma en mästerryttare från Chile. Sedan klipps det till en bild på bistra män i

militäruniformer och solglasögon och berättaren säger att ryttaren sedermera blev general Mendoza i Pinochets militärjunta. Berättaren konstaterar återigen: "*You can never tell what you might be filming.*" Ja, det är helt riktigt. De bilder man filmar förändrar sig med tiden och med den deras innebörd. Man vet aldrig egentligen vad det är man filmar.

Närmare



1.

Jag återvänder ännu en gång till Omberg, det stora ekoparksområdet som stiger upp ur Vättern som en grönskande lunga. Denna gång för att under en vecka filma höstbilder. Hösten har kommit lagom långt, lövskogens färgskala spänner från citrongult till rostbrunt. De lina nyanserna sveper in berget och den luftiga naturen. Jag tar in på ett vandrarhem vid bergets södra fot. Korridorerna ligger tomma och tysta, säsongen är över. Inga vandrare, inga fågelskådare. Jag är ensam gäst förutom två män som ger sig av i en skåpbil tidigt om morgnarna och återkommer sent på kvällarna. Jag lyckas inte byta några ord med dem, kanske är de hantverkare som jobbar med någon husrenovering i trakten. Jag upptäcker att min mobiltelefon inte har någon täckning. Jag måste åka halvvägs till Ödeshög, åtta kilometer bort, för att få kontakt med omvärlden. Avskärmningen förstärker den känsla av ro och stillhet som den här platsen skänker.

För filmningens skull vill jag helst ha ett växlande väder med både soliga och mulna dagar. Den första dagen är gråmulen. Jag packar in utrustningen i bilen och kör långsamt uppför den enkelriktade vägen längs bergskammen. Jag kommer upp över krönet där Vättern först blir synlig och jag kan se karaktären på sjön. Den är vindpinad med vitskummande hårda vågor. Jag fortsätter på den slingrande vägen och passerar området med de månghundraåriga ekarna som står i branten ner mot sjön. I Länsstyrelsens inventering av ekbeståndet i Östergötland läser jag att det här finns en sällsynt kombination av solinstrålning, värme och jämn luftfuktighet. En ek kan leva i högsta välmåga i

300 år, sedan ytterligare i 300 år under tilltagande rötning och därefter kan den stå kvar 300 år till, död eller döende.

Jag kommer fram till Västra väggar, går ner till utsiktsplatsen, monterar upp kameran och komponerar ännu en gång en bild med sjön och horisonten. Det är omöjligt att i bilden se vilken årstid det är. Det krävs förstås en bit av den omgärdande naturen. Men sjön är sig själv nog, dess struktur och färg skiftar ständigt beroende på vindens styrka, luftens klarhet, himlens färg och ljusets art. Det är denna mångskiftande karaktär som fascinerar mig. Det är vad som gör sjön till ett levande väsen. Idag är vinden så stark att det uppstår distorsion i mikrofonen, som gör att ljudet sprakar och knastrar. Det är ett problem eftersom jag behöver miljöljudet, ljudet av vind uppblandat med vågornas brus. Jag övergår till att spela in vilt ljud med en separat ljudinspelare och kryper ut på en klippavsats för att finna lä mellan två stenblock. Men det är hopplöst, inte en hel minut utan distorsion. Jag har ett otillräckligt vindskydd till mikrofonen. Jag kryper in under det stora trädäcket som nyligen byggts på platsen för att underlätta utsikten för besökare. I hålrummet under träkonstruktionen finns något mera lä, men det ger samtidigt ett dovare och mer distanseerat ljud. Möjligheterna att undkomma vindstörningar verkar för tillfället vara uttömda. Jag packar ihop och kör vidare.

2.

Ekoparksområdet slutar framme vid kalkstensbrottet i Borghamn, och jag svänger av mot den lilla hamnen, parkerar och går ner till piren. Vågorna dundrar in mot hamnen. Varje gång jag kommer hit tycks det mig, märkligt nog, som att jag är helt ensam. Inte en människa i sikte. Ingen aktivitet på stenhuggeriet, inte heller vid vandrarhemmet som ligger en bit bort och inga båtar i hamnen. Nu är det förstas höst och båtarna upptagna. Det slår mig vilken skillnad det är att uppleva sjön i detta perspektiv, det vill säga i jämnhöjd med den och inte som nyss i ett överblickande perspektiv. Vattnets fysiska kraft är imponerande. Ljuset och himlen har dock inte någon intressant karaktär för tillfället, så jag avstår från att filma och kör vidare.

Jag lämnar Borghamn och svänger av till höger på Ödeshögsvägen och till höger igen på riksväg 50 framme vid Alvastra klosterruin, cisterciensklostret som byggdes av kalksten från Omberg. Klostret var aktivt mellan 1143 och 1527. Drygt 380 år. Här intill bodde Heliga Birgitta i fem år på 1340-talet, innan hon begav sig till Rom, och här fick hon en del av sina uppenbarelser. Även som ruin är klosterkyrkan mäktig med sina kvarvarande valv och den rymd som de förmedlar. Några stenkast från klostret kör jag förbi Strand, Ellen Keys hus, som ligger i höjd med sjön, i motsats till Heidenstams högt belägna hus några mil norrut. Sedan är det raka spåret genom bokskogen och fram till mitt vandrarhem. Jag gör samma runda flera gånger per dag.

Vädret är tyvärr lite för bra, solen skiner nästan hela tiden. Den dova, gråa och mulna höstkänslan som jag

förknippar med melankoli infinner sig inte riktigt. Några kortvariga lätta regnskurar behagar emellanåt att falla innan solen är framme igen. Jag kör runt och letar efter bilder, andra bilder än Vätterns horisont. Nära strandlinjen, ett stycke bort från Alvastraklostret, finns en ruin som kallas Sverkerskapellet. Man trodde först att det varit ett kapell, men en senare teori är att det var en *grangie*, det vill säga en ekonomibyggnad som tillhörde klostret. Det är en stor rektangulär yta med en någon dryg meter höga stenväggar som bildar en gräsbevuxen mur runtom. En öppning och en invändig trappa längs ena långsidan utgör entrén. Jag står med ryggen mot ena kortsidan och komponerar en vidvinklig bild där jag får med så mycket av rummet som möjligt. En kil med solljus lyser in över trappan. Jag står och lyssnar på vinden och sjön och följer ljusets långsamma förflyttning. Snart är trappan i skugga. Jag försöker föreställa mig byggnaden på klostrets tid. Det är svårt, jag ser bara en ruin. Jag tänker på romantiska målningar där ruiner utgör scenerier för melankoli, som hos Caspar David Friedrich. Men för mig är ruinen stum. Jag känner inte till vad som gått förlorat. Ruinen är en stenhög som inte avslöjar sin historia.

3.

En eftermiddag stannar jag återigen till vid hamnen i Borghamn. Solljuset har under dagen varit för starkt, men nu är det sen eftermiddag och ljuset håller på att mattas av. När jag kommer ner på piren dras min blick till den mur som

löper längs ena sidan på piren och som jag tidigare inte uppmärksammat. Muren, som består av stora kalkstensblock, har nu en varm, mättad färgton. Det blåser kraftigt, och vågorna slår aggressivt mot stenkajen i högljudda kaskader. Jag lägger märke till att det precis framför muren står ett klenk litet träd. Det står enskilt och darrar lätt i vinden. Det känns utsatt, men samtidigt har det något självklart över sig. Jag monterar upp kameran och komponerar en bild. Jag blir ivrig att börja filma, rädd att bilden ska försvinna, att ljuset ska förändras, att vinden ska mojna. Jag spelar in och står blickstill för att inte ge ljud ifrån mig, fokuserar på bilden jag ser på displayen. Trädet, muren, vinden, ljuset. Kameran rullar. Efter en stund slår det mig att bildutsnittet är för tätt och jag zoomar ut och komponerar om. Jag vågar inte stänga av kameran. Det här ögonblicket får inte gå till spillo. Jag tar några steg tillbaka för att inte störa bilden. Jag tittar växelvis på trädet framför mig och på bilden i kameran. Jag känner en överväldigande känsla av glädje inom mig. Det känns som om det var denna bild jag letat efter hela tiden utan att veta om det. Det är en paradoxal känsla, vad jag egentligen ser är ett anspråkslöst förtorkat träd. Jag vet inte vad det är för slags träd. Jag vet inte ens om det är levande eller dött. Jag tror att det lever. Det är i alla fall högst levande för mig. Jag kommer att tänka på Andrej Tarkovskij och de bilder av träd som finns i hans filmer. Jag bryr mig inte om den mångfald av symboliska innebörder som träd kan tillskrivas. Jag upplever att trädet är något i sig självt. Trädet är. Bilden är. Det är en fullkomlig känsla.

När jag är klar med trädbilden vänder jag mig om och ser hur solljuset blänker och glittrar i vattnet. Jag vänder

på kameran och innan jag hunnit ändra brännvidd ser jag en extrem närbild av vattenytan. Solljuset reflekteras i vågorna så att det ser ut som svetsloppor eller flytande guld. Formationerna i bilden får mig att tänka på abstrakt måleri. Jag filmar av ren fascination, utan att veta vad jag kan ha för användning av bilden.

4.

Ju mer jag tänker på bilden av trädet efter inspelningen desto större betydelse ger jag den. Den är så betydelsefull att jag i redigeringen vill ge den en egen sekvens. Jag tilltalar av idén att bilden ska löpa länge. Jag känner också att berättartexten bör handla om den upplevelse jag erfor när jag filmade. Men hur ska jag beskriva den i ord? Det är omöjligt att inte börja intellektualisera, tolka, ge den mening. Först ger jag sekvensen titeln "Inåtgående", eftersom det känns som att det handlar om ett sökande inåt, in i den inre verkligheten. När jag rannsakar den speciella förnimmelsen kommer jag fram till att det är som att det inre hade funnit något, fast oklart vad. Jag beskriver det som känslan av en tomhet som är fylld i motsats till en tomhet som är tom. Men det är också ett tillstånd av en förhöjd närvarokänsla, en närvaro i nuet. Ett nu i samklang med naturen, med allt. När jag tänker vidare kring naturen slås jag av dess cirkulära rörelse som innebär ett förlopp av födelse–liv–död som ständigt fortgår. Det är en förgänglighet som samtidigt är det motsatta, en konstant, en ständig tillblivelse. Känslan av tomhet som fylldes av glädje och närvaro försöker

jag finna en förklaring till, men mina tankar leder till det outgrundliga, till frågan om det förnuftiga, rationella tänkandets begränsning.

I arbetet med berättartexten måste jag hålla tillbaka en alltför flödande och livlig beskrivning och istället reducera, fragmentarisera. Jag rör mig från prosa till något som mer liknar diktform. Jag vill minimera beskrivningen av detta abstrakta inre tillstånd eftersom det känns som att jag är på okänd mark. Istället fokuserar jag på att beskriva det konkret synliga, vilket kan ses som en tautologi. Det vill säga att med ord säga samma sak som syns i bilden. Det är ett inte ovanligt grepp hos till exempel Eric M. Nilsson. Jag ser det i hans fall som en lek med regler och konventioner. Ett antitetiskt förhållningssätt. I mitt fall vill jag uppmärksamma detaljer som bildar bildens helhet och dess intryck. Jag har också en tanke om att i texten gå från det yttre, synliga, till det inre, osynliga.

5.

När jag börjar arbeta med sekvensen "Närmare" känner jag inte till boken *Jag och du* av den judiske filosofen Martin Buber. När jag läser den blir jag överraskad. I *Jag och du* tar Buber ett träd som exempel i beskrivningen av en Jag-Du-relation, som står i kontrast till en Jag-Det-relation. Man kan betrakta ett träd och uppfatta det som en bild och uppleva dess rörelser, dess olika delar, färger, strukturer. Man kan artbestämna trädet, analysera dess biologiska egenskaper, förvandla det till siffror och så vidare. Men

trädet förblir ett föremål, ett ting – ett Det. ”Men det kan också ske”, skriver Buber,

genom vilja och nåd på samma gång, att jag i det jag betraktar trädet blir innesluten i relationen till det, och nu är trädet inte något Det längre. Makten hos det som på en gång innesluter och utesluter har gripit mig. Därtill behövs inte, att jag avstår från något av mina betraktelsesätt. Det finns ingenting från vilket jag skulle behöva bortse för att se, och ingen kunskap som jag skulle behöva glömma. Istället är allt, bild och rörelse, art och exemplar, lag och tal med däri, oskiljaktigt förenat.¹⁰⁰

Jag-Du-relationen är först och främst ett förhållande mellan människor men kan även uppstå mellan människor och andra varelser och ting, menar Buber. Jag-Du-relationen bygger på reciprocitet – en ömsesidighet. Hur är det då möjligt att få ett ömsesidigt förhållande till ett träd? Genom att vara öppen för ”tillvarons egen reciprocitet” som endast öppnar sig för den Du-sägande, som ”ger trädet möjlighet att manifesteras sin levande helhet och enhet” utifrån sin existens.¹⁰¹ Vårt ”vanliga sätt att tänka försvårar för oss den insikten, att något här, väckt till liv av vårt förhållningssätt, lyser oss till mötes ur tillvaron själv.”¹⁰²

100 Martin Buber, *Jag och du*, övers. Margit och Curt Norell (Ludvika: Dualis förlag, 2013), 12–13.

101 Buber, 162.

102 Buber, 162.

I en tidig version av texten hade jag skrivit: ”vad han inte visste att han hade sökt hade funnit honom.” Buber skriver: ”Duet möter mig av nåd – genom sökande låter det sig inte finna.”¹⁰³ Nåd? Är inte det ett teologiskt begrepp? Jo, och Buber är Gud på spåret. Detta svåra ord på G, som enligt Buber är ”det mest belastade av alla människoord”, men just därför också det ”oförgängligaste och oundgängligaste”.¹⁰⁴ För Buber är Gud alla Du-relationers skärningspunkt. Det är det eviga Duet ”som enligt sitt väsen aldrig kan bli till ett Det”.¹⁰⁵

6.

Jag tilltalas av Bubers teori, men det gör också att jag kommer in på ett område, religiös erfarenhet och tro, som är svårt att tala om. Det blir mycket personligt. Men jag kan inte undvika det eftersom mitt tänkande genom den filmiska processen leder mig till denna punkt.

Om ett sant tänkande inte vet vart det leder, så måste det likafullt ta konsekvenserna av det. Så ser jag premissen för det filmessäistiska tänkandet som min undersökning tagit sig an. Mitt tänkande rör sig gradvis mot ett religiöst perspektiv, till det svåra ordet på G, som Buber formulerar det. Arbetet med trädsekvensen blir till en skärningspunkt i den utvecklingen.

103 Buber, 17.

104 Buber, 99.

105 Buber, 98.

7.

I *Teologiskt lexikon* av Per Beskow står bland annat följande att läsa om ordet och begreppet mystik:

mystik (av grek. *mystikós*, tillhörigt ett mysterium)
1 (subst.) sådana former av rel. som baserar sig på erfarenheter av en högre verklighet, uppfattad som tillvarons yttersta grund. Naturen el. tillvaron som helhet kan vara föremål för en helhetsupplevelse (natur-m.). Nathan Söderblom [Ärkebiskop i Svenska kyrkan 1914–1931, min anm.] skilde mellan oändlighets-m., där människan känner sig uppgå i alltet, och i personlighets-m., en upplevelse av nära personlig gemenskap med det gudomliga. Distinktionen är dock svår att upp-
rätthålla. [...] ¹⁰⁶

Om ordet Gud är alltför svårt finns ett annat måhända mindre laddat begrepp, som nämns i lexikontexten: tillvarons yttersta grund. Det handlar till syvende och sist om accepterandet av idén att något sådant finns. Upplevelsen eller känslan av att komma i kontakt med tillvarons yttersta grund (Gud) är något outgrundligt. Den katolske teologen Karl Rahner skriver:

Gud kan och vill verka omedelbart i sina skapade var-
elser och att detta sker kan också människan uppleva.

106 Per Beskow, *Teologiskt lexikon* (Nora: Nya Doxa, 1999),

Guds frihets suveräna handlande i det egna livet kan bli fattbart, men det är ingen lag som det mänskliga förnuftet förmår reda ut (varken filosofiskt, teologiskt eller empiriskt), det kan inte uträknas ”underifrån” med hjälp av ett för ändamålet passande resonemang.¹⁰⁷

Rahner poängterar att mystika erfarenheter inte är förbehållna en liten elit som benämns som mystiker, utan att alla människor har förmågan att finna Gud, eller gå Gud till mötes, i sin egen erfarenhet. Det sker med hjälp av vad teologin kallar nåd. Guds nåd är alltså något varje människa kan erfara. Gudomliga ingripanden i form av spektakulära, visionära uppenbarelser som vissa mystiker och helgon beskriver är i sig inte intressanta – utan det är ”undret som döljer sig *bakom* sådana fantasifulla visioner”.¹⁰⁸ Rahner avdramatiserar det mystika och menar att det kort och gott innefattar erfarenheten av Guds ande, på olika sätt och i varierande grad:

den mystika erfarenheten är inte detsamma som ett gudomligt ingripande i tid och rum, utan den är människans naturliga och allt mer radikala hemkomst till sig själv i transcendental mening, underställd Guds försyn – en fullkomlig öppenhet mot varat som sådant, mot den personlige Guden, mot den absoluta hemligheten.¹⁰⁹

107 Karl Rahner, *Andliga texter*, red. Philip Endean S.J., övers. Stefan Jarl (Skellefteå: Artos & Norma bokförlag, 2015), 42.

108 Rahner, *Andliga texter*, 64.

109 Rahner, 66.

Jag gör tolkningen att det filmiska tänkandet i och med arbetet med *Melankoliska fragment* utgör en förutsättning för min egen öppning mot varat som sådant. Denna öppenhet ökar gradvis utan att jag egentligen lägger märke till det. Den för mig tidigare helt ointressanta frågan om Guds existens smyger sig på och känns plötsligt angelägen. Vid ett tillfälle strosar jag runt bland bokhyllorna i universitetsbiblioteket och får syn på Simone Weils böcker. De har intresseväckande titlar: *Tyngden och nåden*, *Väntan på Gud*, *Personen och det heliga*, *Att slå rot*. Jag tittar i böckerna och inser att här är en människa som tänker med stor insikt och kunskap i ämnen som också intresserar mig. Inledningen i en av böckerna gör ett omedelbart intryck. Det är två brev till hennes förtrogne pater Perrin vid dominikanklostret i Marseille. De handlar om varför hon väljer att inte ta emot dopet och ingå i den katolska kyrkan. Hon säger att hon älskar Gud, Kristus och den katolska tron. Hon älskar liturgin, sången, arkitekturen, riterna och ceremonierna. Men hon känner inte den minsta kärlek för kyrkan, som hon fruktar som social och kollektiv företeelse.¹¹⁰ Det går upp för mig att jag inte hyser farhågor i den riktningen när jag i mitt fall funderar över Svenska kyrkan. Jag ser ett stort värde i att få vara en del av kyrkan som gemenskap och institution. Senare råkar jag få syn på en annons till en grundkurs i kristen tro. Den i sin tur leder fram till dopet, sakramentet som är en ynnest att få ta emot i vuxen ålder.

110 Simone Weil, *Väntan på Gud*, övers. ej angiven (Skellefteå: Artos & Norma bokförlag, 2010), 17.

Leo Hurwitz essäfilm *Dialogue with a Woman Departed* inleds med en lång sekvens med ett stort träd i vinterlandskap. Det är det träd vid vilket hans fru Peggy Lawson ligger begravd. På idéstadiet tänkte sig Hurwitz att han skulle filma trädet under vintern och på våren, då de första knopparna kommer fram. Han ville filma två sekvenser som utforskar trädet och platsen: från gräset och marken i vilken trädets rötter förgrenar sig i jorden, via den tjocka stammen ut till de sprödaste grenarna, samt omgivningen som vävs in i trädets former – himlen, moln, ett hus och dess fönster, landskapet, fåglar, en katt och trädgrenarna som böjer sig nedåt tillbaks mot jorden.¹¹¹ En dag kommer han att tänka på trädet och jorden med Peggys stoft och han känner hur hon blir levande. Han formulerar upplevelsen i en anteckning:

Alive, her quick touching, her tender hold, her face and love vibrant with me. Bound as one, as two, as one. And there was a smile to this fantasy. A sense of the truth of a way. The truth of here, once here. The echo of the gone. But the sap of pleasure from where it once was.¹¹²

Hurwitz beskriver det som en ”internal experience that I’d had coming up onto the paper, with the kind of meaning

111 Leo Hurwitz och Ingela Romare, *Leo Hurwitz on Film and Art* (Malmö: Myt & Bild, 1992), 57.

112 Hurwitz och Romare, *Leo Hurwitz*, 58.

that I was giving the tree, that was inside me”.¹¹³ Filmen tog nio år att göra. Den bärande idén i trädsekvensen formulerade Hurwitz i en text redan i början av processen, och den finns kvar i oförändrad form i den slutgiltiga filmen, trädet som en symbol för liv och regeneration:

Reaching, gripping the air –
the winter tree holds its design of life...
channeling the flow of energies
from earth and space... into one living
thing...
a pattern carved out of space,
a shelter for birds and insects...
moving motionless into the future,
sharing in the society of the living.
Thus life dead, terribly dead,
transforms itself to life again.¹¹⁴

I Hurwitz lovsång till trädet genljuder den forntida religiösa föreställningen om det heliga trädet. En gemensam faktor i religiöst heliggörande av träd är, skriver Mircea Eliade i *Patterns in Comparative Religion*, att trädet representerar det levande kosmos som ständigt förnyar sig självt, ett liv som är outsinligt och därmed odödligt. Trädet representerar en kraft, som dels finns inneboende i trädet självt genom dess cykliska livsförlopp, men som också utgör en del av en kosmologisk helhet. Genom att trädet uttrycker en kraft

113 Hurwitz och Romare, 58.

114 Hurwitz och Romare, 89–90.

bortom sig självt kan det bli ett religiöst objekt.¹¹⁵ Trädet manifesterar "the *reality of which life is made*".¹¹⁶ Trädet blir en hierofani – det förkroppsligar och visar det heliga. Trädet är en del av och ett uttryck för en transcendent verklighet.¹¹⁷

I sekvensen "Närmare" ackompanjeras trädet av stenblock och vatten. Det är händelsevis en symbolisk konstellation. Enligt Eliade var både vatten och sten kopplade till heliggörande av träd redan från människans tidigaste religiösa stadium. Träd, sten och vatten utgjorde en helig plats och sågs som ett mikrokosmos. Den primitiva heliga platsen var ett centrum för absolut verklighet. Sten stod för verklighet, oförstörbarhet och varaktighet. Vatten representerade det latent, frö/säde och renhet¹¹⁸ och symboliserade källan till all potentiell existens. Det föregår alla former och upprätthåller allt skapat.¹¹⁹

9.

Att jag kom att tänka på Andrej Tarkovskijs filmer när jag filmade trädet är inte förvånande. Naturen och dess element är grundläggande komponenter i Tarkovskijs filmer. Vattnet är ständigt närvarande, vinden viner, elden flammar upp ibland och marken, jorden, gyttjan är spelplats

115 Mircea Eliade, *Patterns in Comparative Religion*, övers. Rosemary Sheed (Lincoln: University of Nebraska Press, 1996), 267–268.

116 Eliade, *Patterns*, 324.

117 Eliade, 324.

118 Eliade, 271.

119 Eliade, 188.

för människans kamp i tillvaron. Träden är mångtaliga, enskilda eller i form av skog. Tarkovskij riktar blicken mot den nära naturen och människans fysiska miljö, inte mot den fjärran himmel eller horisont. Det är som att han helst vill inta Guds perspektiv, som Chris Marker säger i sin film om Tarkovskij.¹²⁰ Frånvaron av himmel och kamerans jordbundenhet är ett av de tydligaste stildragen hos Tarkovskij, skriver Astrid Söderbergh Widding i essän ”Att gestalta det osynliga i det synligas medium”, som tar upp Tarkovskijs och Robert Bressons filmer i anslutning till frågan om Gud kan skildras på film.¹²¹ Söderbergh Widding skriver att Tarkovskijs filmer inte är några ”traktater som inbjuder till resonemang eller tankemässig värdering. Det är bildpoesi, som väddar till betraktarens känsla”.¹²² Tarkovskij hävdar själv att den konstnärliga bilden aldrig kan förstås på ett intellektuellt plan:

Man kan tala om bildens idé, beskriva dess väsen i ord. Men denna beskrivning kan aldrig bli likvärdig med den. En bild kan skapas och förnimmas. Den kan accepteras eller avvisas, men aldrig begripas i intellektuell mening. Det går inte att uttrycka det oändliga i ord, inte ens beskriva det.¹²³

120 *One Day in the Life of Andrei Arsenevich (Une Journée d'Andrei Arsenevich)*, regi Chris Marker, La Sept ARTE (Frankrike, 1999), video.

121 Astrid Söderbergh Widding, ”Att gestalta det osynliga i det synligas medium”, i *Film och religion: livstolkning på vita duken*, red. Tomas Axelson och Ola Sigurdson (Örebro: Cordia, 2005), 77–95.

122 Söderbergh Widding, ”Att gestalta det osynliga”, 88–89.

123 Tarkovskij, *Den förseglade tiden*, 49.

Det är denna skillnad, tänker jag, mellan bild och ord, som fascinerar mig och som jag vill försöka kombinera genom det filmessäistiska.

Söderbergh Widding gör den centrala iakttagelsen att det hos Tarkovskij, liksom i den ryska ortodoxin, inte finns

någon dualism mellan materia och ande av det slag som präglar stora delar av det västerländska tänkandet. Den synliga materien leder bortom sig själv, över i en osynlig dimension. Och om det finns en totalitet hos Tarkovskij ligger den just i själva bildens öppning mot gränslösheten.¹²⁴

Denna gränslöshet ser jag som det transcendenta. För att nå dit, tänker jag, krävs tid och ro, en kontemplativ uppmärksamhet, som hos Tarkovskij.

Hela Tarkovskijs verk, sju långfilmer om man räknar bort skolfilmerna och dokumentären *Tempo di viaggio* (i samarbete med Tonino Guerra), ramas in av två träd och två pojkar. Den första bilden i den första filmen, *Ivans barndom* (1962), visar huvudpersonen Ivan bakom ett spindelnät bredvid en smal tall. Ivan springer iväg och kameran gör en åkning uppåt längs med trädstammen och stannar vid toppen där man kan skönja Ivan långt därnere bakom grenarna. Den sista bilden i den sista filmen, *Offret* (1986), visar en pojke, i ungefär samma ålder som Ivan, liggande på marken under ett träd. Trädet är kalt och ser närmast

124 Söderbergh Widding, "Att gestalta det osynliga", 92.

dött ut, men pojken har precis vattnat det. Pojken säger: ”I begynnelsen var ordet”, Johannesevangeliets inledande fras, och sedan: ”Varför det, pappa?”. Därefter gör kameran en åkning uppåt längs med trädstammen och stannar på de förtorkade grenarna med ett glittrande hav som fond. Det var förmodligen detta träd jag hade i bakhuvudet när jag filmade mitt träd.

Tarkovskij säger att naturen och dess krafter i hans filmer inte är symboler eller metaforer för något. Den är bara ”den materiella miljö som omger våra liv, det mänskliga livets sanning”.¹²⁵ Men när han talar om *Offret* säger han uttryckligen att det förtorkade trädet för honom är en symbol för tron.¹²⁶ *Offret* inleds med en närbild på en av de tre vise männen i Leonardo da Vincis oavslutade målning *Adorazione dei Magi* (Kungarnas tillbedjan). Därefter rör sig kameran uppåt i målningen, förbi Jesusbarnet och vidare upp för en trädstam, Livets träd, och stannar slutligen på den grönskande trädkronan. En parallell till filmens slutbild. I den första scenen efter inledningsbilden berättar huvudpersonen, spelad av Erland Josephson, för sin lille son när de planterar och vattnar trädet, en legend om en munk som varje dag klättrade upp på en bergstopp för att vattna ett halvdött träd. Efter tre år av oförtröttligt vattnande får munken plötsligt en dag se trädet grönska och blomma. Det är trons under och en sådan tro är för Tarkovskij den moderna, rationella människans hopp i en tid av ohejdad materialism och andlig utarmning. En tid där människan av sagt sig Guds

125 Tarkovskij, *Den förseglade tiden*, 231.

126 Tarkovskij, 242

inflytande och ”givit sitt samhälle den döda materians form, och överfört dess lagar på sig själv.”¹²⁷

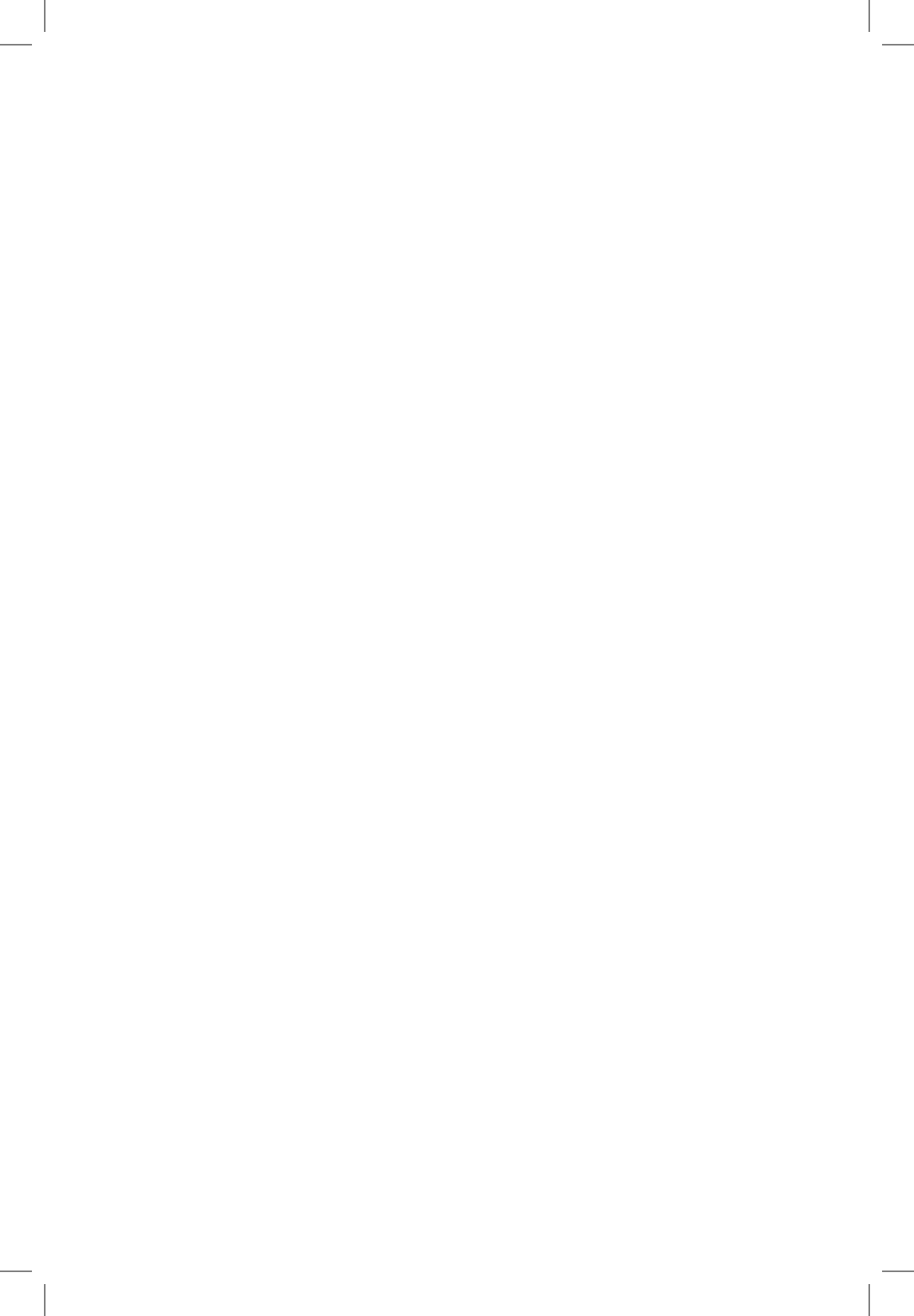
Författaren Birgitta Trotzig ställer i essän ”Vatten, eld, ljus” frågan om Tarkovskijs filmer ”är religiösa eller om de inte kan pressas på något mer progressivt innehåll”¹²⁸, vilket kritiker gjort på olika sätt. Trotzigs svar är att ”den religiösa strukturen [...] inte är en delaspekt eller en historisk ingrediens, utan faktiskt det hela”.¹²⁹ Vilket förvisso inte är så lite, då detta hela trots allt implicerar det gudomliga hela, något som det räcker med ett litet träd för att komma närmare. För den som kan bejaka det, som jag själv erfarit, innebär det något oerhört, vilket uttrycks i Johannesevangeliet, i en mening några rader längre ner från den i *Offret* citerade: ”Och ljuset lyser i mörkret, och mörkret har inte övervunnit det.”¹³⁰

127 Tarkovskij, 248.

128 Birgitta Trotzig, ”Vatten, eld, ljus”, i *Tarkovskij – tanken på en hemkomst*, red. Magnus Bergh och Birgit Munkhammar (Värnamo: Alfabeta bokförlag, 1986), 211.

129 Trotzig, ”Vatten, eld, ljus”, 211.

130 Johannesevangeliet 1:5, *Bibeln*, övers. Bibelkommissionen (Örebro: Libris förlag och Svenska Bibelsällskapet, 2007).



In extremis



1.

Vid två tillfällen när jag är ute och filmar i naturen får jag syn på dimstråk. Det är ett fascinerande visuellt fenomen. Dimmans antingen lätta och luftiga transparens eller tunga, kompakta ogenomtränglighet. Dimmans förmåga att tona ut det synbara landskapet, få det att försvinna eller anas i suddiga konturer. Dimmans långsamma förändring när den avtar eller tilltar. Det är en sublim estetisk upplevelse.

Jag filmar två bilder med dimma som jag sätter ihop i klippningen till en egen sekvens. Det är första gången som jag känner att bilderna inte behöver ackompanjeras av någon text, de kan tala för sig själva. Jag vet dessutom inte vad jag skulle säga i en text. Vid en visning under arbetsprocessen får jag synpunkten att det skulle kunna vara tre stycken dimbilder tillsammans istället för två. Det har med sekvensens rytm och harmoni att göra. Jag tycker att det ligger något i synpunkten och bestämmer mig därför för att filma nya dimbilder.

Jag måste vänta tills det blir höst, då sannolikheten för dimma bör vara störst. Jag beger mig till Omberg före gryningen en fuktig höstdag och kör omkring till de platser där jag varit tidigare. Men jag ser inte en tillstymmelse till dimma. Till slut går jag upp till toppen på Hjässan, Ombergs högsta punkt. Utsikten är storslagen, det blåser och regnar, men det finns ingen dimma. Den andra dagen förlöper med samma resultat. Den tredje dagen kommer jag upp på Hjässan igen och får se tjocka dimstråk som drivs på av vinden precis ovanför stupet och dalen med dess rostbruna höstfärger. Jag filmar några långa tagningar i olika bildutsnitt. När jag

senare tittar på bilderna i redigeringen söker jag ett avsnitt som börjar med att dimman täcker så gott som hela bilden och slutar med att den nästan helt skingrats. Denna dimbild är mycket bättre än de två tidigare, så jag väljer att endast använda den till en hel sekvens, utan någon ackompanjerande text. Efter en annan *work-in-progress*-visning förstår jag att sekvensen kan uppfattas som en provokation på grund av dess långsamhet, något som upplevs tydligare på grund av avsaknaden av berättartext. Mitt mål är inte att provocera, och med tanke på att hela filmen i övrigt har berättartext så bestämmer jag mig för att även dimman ska få text.

2.

I folktron runt om i världen har dimma stått som symbol för den osynliga zonen mellan verkligt och överkligt. För mig har den med det andliga att göra. Dimman är synlig men den är integrerad med något som inte är synligt i sig självt. Som vinden. Vinden är lika viktig här. I min bibelutgåvas uppslagsdel påpekas att hebreiskan har samma ord (*ruach*) för ande och vind. Jag tänker att anden, eller det andliga, är något osynligt, men något som framträder, flyktig och skör eller stark och påtaglig, som dimman. Den finns i tiden, den är tid.

När jag börjar läsa Gamla testamentet, i valda delar, slås jag av hur konkreta och pedagogiska vissa texter är. Jag får följa med en berättare eller en huvudperson i dennes sökande efter Gud och trons innebörd. Så uppstår idén att sammanställa ett collage av passager från några av texterna jag läst.

3.

Min ingång till Gamla testamentet är paradoxalt nog E.M. Cioran. Han var inte troende. Han hade enligt egen utsago verkligen försökt, men var oförmögen till det. Han hade dock gedigen kunskap om kristendomen (hans far var grekisk-ortodox präst) och Gud är ständigt närvarande i hans texter. Cioran uppgav sig vara präglad av Gamla testamentet, framför allt Moseböckerna, Jobs bok och Predikaren, och sa att allt han själv har sagt i sina verk redan är sagt i dessa Bibelböcker.¹³¹ Därför läste jag först Predikaren och Job. Moseböckerna finner jag det svårare att relatera till.

Predikaren upprepar som ett mantra samma grundsyn på tillvaron som Cioran själv:

Tomhet, idel tomhet,
säger Predikaren,
tomhet, idel tomhet,
allt är tomhet.¹³²

Textens subjekt, Predikaren, presenterar sig som kung över Israel i Jerusalem och att han har trängt djupt in i vishet och kunskap. Han konstaterar att allt som människan företar sig bara leder till tomhet, att det bara är ”ett jagande efter vind”.¹³³ Så har det alltid varit och så kommer det

131 Otto Mannheimer, ”Samtal med E.M. Cioran”, i *Om olägenheten i att vara född* (Stockholm: Bonniers, 1986), 232–233.

132 Predikaren 1:2.

133 Pred 1:14.

förbli. Det finns ingenting nytt under solen, som han säger. Samtidigt ställer han frågan vad människan trots allt får ut av all sin möda under solen. Han har föresatt sig ”att med vishet utforska och undersöka allt som sker under himlen.”¹³⁴ Texten är sedan en uppräkningslista av de förhållanden människan lever under och allt som Predikaren själv har gjort för att undersöka vad som kan ge livet mening. Men han tvingas om och om igen konstatera att allt i princip är meningslöst. Det gäller visdom och kunskap såväl som dumhet och dårskap. Det gäller glädje och njutning. Nej, människan kommer att dö och inget kommer att bestå: ”Var dag är en smärta, var syssla en plåga. Inte ens om natten finner hjärtat ro.”¹³⁵ Predikaren är en sann pessimist i Ciorans anda.

Fast vad människan kan göra, inflikar Predikaren plötsligt, är ”att glädja sig och njuta av livets goda. Att äta och dricka och finna glädje mitt i all sin möda”.¹³⁶ Och det finns ingenting gott utom glädjen i arbetet, det är människans beskärda del. Predikaren har insett vilket arbete Gud har lagt på människan och att detta är en gåva från Gud. ”Allt vad Gud har gjort är skönt i rätta stunden. Han låter människor urskilja ett sammanhang, men aldrig kan de fatta Guds verk från början till slut.”¹³⁷ Det handlar alltså om en yttersta mening, vilken är ett faktum om än ofattbar. Allt vad människor gör vilar i Guds hand säger Predikaren och summerar därför: ”frukta Gud och håll hans bud.”¹³⁸

134 Pred 1:13.

135 Pred 2:23.

136 Pred 3:12–13.

137 Pred 3:11.

4.

En av Ciorans aforismer refererar till Job:

Man står inte ut med att bli dömd av någon som lidit mindre än man själv. Och eftersom var och en av oss tror sig vara en misskänd Job ...¹³⁹

Jobs bok berättar om Job, som är en rik och mäktig man med tio barn och ett stort antal boskapsdjur, men som förlorar allt han har. Och detta på grund av ett vad mellan djävulen (här kallad Anklagaren) och Gud. Trots ett stort lidande framhärdar Job i sin rättrådighet och tillit till Gud tills han på djävulens inrådan drabbas av varbölder över hela kroppen. Tre vänner kommer på besök för att trösta Job och inför dem (efter sju dagar och sju nätter i tystnad) förbannar han den dag han blev född, säger att hans liv är meningslöst och att han inte längre vill leva. Vännerna anser att Job på något sätt måste ha misshagat Gud, annars skulle han inte utsättas för plågorna, och menar att det finns ett samband mellan rättfärdighet och lycka och framgång. Job anser sig vara oskyldigt drabbad och rasar mot Gud för dennes orättvisa och likgiltighet: ”Oskyldig och skyldig, han förgör dem båda. När olyckan plötsligt dödar hånlar han åt de oskyldigas undergång. Världen är utlämnad åt en brottsling”.¹⁴⁰ Till slut svarar Gud på Jobs klagosång och håller ett

138 Pred 12:13.

139 Cioran, Om olägenheten i att vara född, 17.

140 Job 9:22–24.

långt tal om hur mäktig han är och ställer Job mot väggen: "Vill du sätta min rättvisa i fråga, förklara mig skyldig för att själv bli frikänd?"¹⁴¹ Job medger att han talat om det han inte begriper. Gud godtar Jobs ånger och ursäkt och ger sedan vännerna en uppsträckning: "Ni har inte talat sanning om mig som min tjänare Job."¹⁴² Job återfår sin rikedom med råge, får tio barn och lever 140 år till.

Cioran säger att när han skriver "finns bara gud och jag".¹⁴³ Jag tänker mig också Cioran som en klagande Job som tappat tålamodet med Gud. Aforismen där Job nämns visar samtidigt på den självdistans och därmed humor som Cioran är förmögen till i sina klagosånger.

5.

Förutom från Predikaren och Job består berättartexten i sekvensen "In extremis" av citat från Salomos vishet och Jesus Syraks vishet som återfinns i de skrifter som kallas för de apokryfa eller deuterokanoniska. De texter jag valt betecknas inom kristendomen som vishetsskrifter. De två sistnämnda texternas tal om Gud som den yttersta och främsta visheten fascinerade mig när jag läste dem. Så här är bibelcitaten sammansatta i filmens berättartext:

141 Job 40:3.

142 Job 42:7.

143 Cioran, *Om olägenheten i att vara född*, 233.

(Pred 1:8) Inga ord räcker till,
ingen kan utsäga allt.

Ögat blir aldrig mätt på att se,
örat får aldrig nog av att höra.

(Pred 1:9) Vad som har varit kommer att vara,
vad som har skett skall ske igen.

Det finns ingenting nytt under solen.

(Pred 7:11) Säg inte: "Varför var det bättre förr?" Det är
inte av vishet man frågar så.

(Job 28:12–19) Men visheten, var finns den?

Var är den plats där insikten bor?

Människan vet inte vägen till den,
man finner den inte i de levandes land,

"Den är inte hos mig", säger Djupet,
och Havet säger: "Här finns den inte."

Den kan inte köpas för guld,

inte betalas med silver,

den förvärvas inte med guld från Ofir,

med dyrbar onyx och safir.

(Syr 1:2) Vem kan räkna havets sandkorn,
regnets droppar och evighetens dagar?

(Syr 1:3) Vem kan utforska himlens höjd,
jordens vidd och havets djup?

(Syr 1:6) För vem har vishetens rot blivit röjd?

Vem känner dess sinnrika planer?

(Vish 6:12–13) Strålande och oförgänglig är visheten.
Hon är lätt att se för den som älskar henne,
man finner henne om man bara vill söka.
Längtar man efter henne
ger hon sig först till känna.

Textmontaget börjar i den resignerade känslan av meningslöshet men konstaterar samtidigt, med Predikarens ord, att man inte ska tro att det var bättre förr, det är inte visdom att tänka så. Var finns då visheten och hur kan den nås? Svaret är: hos Gud och genom Gud. Men det sägs inte rent ut i texten, utan jag ville behålla mysteriet och Gud är ju dessutom ”den utsägbare”. Guds vishet är mångfasetterad. I Salomos vishet och i Jesus Syraks vishet är visheten personifierad som kvinna. I Bibelns uppslagsdel förklaras vishetens skiftande karaktär bland annat enligt följande:

Den kvinnliga gestalten representerar både Guds skaparformåga och den vishet som människor kan tillägna sig. [...] Denna gestalt likställs på ett par sena ställen uttryckligen med Guds lag, som innehåller allt vad den fromme behöver för ett lyckligt liv [...] Samtidigt skildras visheten allt tydligare som en ande eller ett gudomligt väsen, på gränsen mellan självständig tillvaro och enhet med Gud¹⁴⁴

144 Bibeln, Uppslagsdel: vishetsskrifter (Örebro: Libris förlag och Svenska Bibelsällskapet, 2007), 1613.

Avslutningsvis svarar textmontaget på frågan hur det är möjligt att komma Gud/visheten nära, alltså ”att tro på Gud”. Svaret är att man måste längta, vilja söka och man måste älska visheten. Till skillnad från att ha mycket kunskaper så ser jag denna vishet som ett djupare förhållnings-sätt till tillvaron, som kan besvara den mest grundläggande frågan av alla, den om mening. För att nå dithän finns en viktig förutsättning: psykologisk självinsikt, att göra sig av med självförbrännande egocentricitet. Det är en visdom som finns inbäddad i den kristna läran. Enligt religionshistorikern Karen Armstrong är det en universell princip inom religionen, som de upanishadiska vishetslärarna inom den vediska religionen i Indien var bland de första att formulera. Armstrong skriver:

Religionens sanningar är tillgängliga enbart när man är beredd att göra sig kvitt den själviskhet, girighet och självupptagenhet som präglar våra tankar och beteenden på ett måhända ofrånkomligt vis men också vållar oss så mycket smärta. Grekerna kom att kalla denna process *kenosis*, ”tömning”. När man väl har försakat det nervösa behovet att hävda sig själv och svartmåla andra, att dra uppmärksamheten till sina egna unika och speciella egenskaper och sett till att man är längst ner i hackordningen – så erfar man en oerhörd frid.¹⁴⁵

145 Karen Armstrong, *För Guds skull: om religionens betydelse*, övers. Inger Johansson (Stockholm: Brombergs bokförlag, 2012), 41.

Denna frid, eller ”fred” som det lyder i den nya bibelöversättningen, innebär att sluta fred med sig själv och andra och har därför både en individuell och kollektiv konsekvens.

Gud är transcendent, det vill säga något ”som ligger bortom gränsen för det som kan uppfattas med sinnen eller förnuftet” (Svensk ordbok), ett mysterium som inte kan förklaras, bevisas eller till fullo förstås. ”Man kommer inte till insikt om vad Gud är”, skriver Armstrong, ”genom att lösa kvistiga lärofrågor, bevisa Guds existens eller engagera sig i dunkelt metafysiskt sökande utan genom att bli medveten om hur man själv fungerar”.¹⁴⁶ Det handlar om en vardaglig transcendens:

När vi kämpar för att begripa oss på världen går vi ständigt utöver oss själva i sökandet efter kunskap. Därför är varje kognitiv ansats och varje kärlekshandling en transcendent erfarenhet därför att den tvingar oss att överskrida vår egen personlighet. I det dagliga livet snubblar vi ideligen över något som för oss ut ur oss själva. Transcendensen är inbyggd i människans villkor.¹⁴⁷

6.

Inbyggd i människan är också hennes vilja och förmåga att söka efter mening. Kognitionsforskaren Peter Gärdenfors skriver i *Den meningssökande människan* att inget annat

146 Armstrong, För Guds skull, 313.

147 Armstrong, 313.

djur än människan bekymrar sig om mening. Att människan gör det beror på hennes överlägsna mentala kapacitet, vilken bland annat innebär att hon kan planera för framtida behov och inte bara för de som finns för stunden:

Människan lever i sina drömmar och planer – föreställningar som bär henne bort, men som också ger henne uthållighet. Vi handlar efter det som finns i våra huvuden, inte bara efter det som omger oss. Detta gäller inte bara löpning utan alla typer av avlägsna mål: att klara en examen, att bygga ett hus, att skriva en bok, att få den man älskar ... Fantasin är vår starkaste motor. Som Albert Camus skriver: ”En människas tanke är framför allt hennes längtan.”¹⁴⁸

De djur som verkar planera inför framtiden genom att bygga bon eller samla mat på hög följer en instinkt, en drift som saknar någon föreställning om framtiden. Till skillnad från människan kan de inte göra sig en föreställning om sig själva som annorlunda i framtiden, och därmed kan de inte värdera potentiella framtida behov. Människan förstår att hon är föränderlig, och en karakteristisk egenskap är hennes förmåga till självreflektion.

148 Peter Gärdenfors, *Den meningssökande människan* (Stockholm: Natur & Kultur, 2009), 18.

7.

Gärdenfors menar att sökandet efter mening bygger på förståelse och viljan att se mönster, vilket i sig är innebörden av att förstå något. Den tidiga kognitionsforskningen tänkte sig att människans hjärna och tänkande liknade en dator som behandlar information och det gällde att knäcka det "program" som hjärnan arbetade efter. Det innebar dock att frågan om mening var överflödig. Behaviorismens teorier om stimulus och respons kunde översättas till informationsteoretiska modeller och tal om input och output. Men, skriver Gärdenfors, "en teori värd namnet kan inte nöja sig med 'beteende' utan den måste studera *handlingen* – den meningsfulla handlingen i sitt kulturella sammanhang."¹⁴⁹ Enligt Gärdenfors finns det en stor lucka inom vetenskaplig forskning vad gäller hur mening skapas. Inom humaniora tas mening för givet och inom naturvetenskapen undviks frågan. Filosofin intresserar sig för vad mening är men inte hur den uppstår eller fungerar, och Gärdenfors menar att den mänskliga hjärnan ständigt söker efter mönster för att tolka omvärlden. Att förstå är att se ett mönster. Det som till exempel kallas för bildning handlar inte om att behärska en stor mängd enskilda faktakunskaper utan om de mönster de bygger upp för att skapa en helhetsbild. Därför kan fakta glömmas bort och mönstren kvarstå och med det bildningen. Till viljan att se mönster hör också människans kausaldrift – viljan att förstå orsaker i världen. Att fundera kring orsak

149 Gärdenfors, *Den meningssökande människan*, 44.

och verkan har hjälpt människan evolutionärt eftersom det hjälpt henne att bättre förutse framtiden.

8.

”När den fysiska hungern är mättad vaknar den metafysiska”¹⁵⁰, skriver Gärdenfors. Det betyder att när människan inte behöver oroa sig för att överleva den närmsta tiden kommer frågorna om de längre och större perspektiven, till exempel frågan om livets mening – den ultimata frågan för den framtidsorienterade människan. Inte heller här finns det några forskningsresultat att stödja sig på, enligt Gärdenfors:

Astronomin kan lägga fram teorier om universums struktur; medicinen kan tala om vad som händer när kroppen åldras och varför döden är oundviklig; evolutionsteorin kan beskriva hur människan som biologisk varelse har uppstått, men forskningen ger inga ledtrådar till vad som är meningen med universum och livet. Tvärtom strävar naturvetenskapen aktivt bort från den sortens frågor – den söker kunskap för dess egen skull, inte för att hjälpa människan med hennes existentiella funderingar.¹⁵¹

Karen Armstrong inskärper att religionen ”aldrig varit ämnad att ge svar på frågor som människan kan fatta

150 Gärdenfors, 125.

151 Gärdenfors, 126.

med sitt förnuft. Det har varit *logos* roll.”¹⁵² Eller det vetenskapliga tänkandets som vi kanske skulle säga idag. Det är en modern villfarelse att religionen ska förse oss med information, till exempel om hur världen blev till. (Skapelseberättelsen i Första Mosebok ska enligt Armstrong läsas symboliskt och metaforiskt.) Armstrongs resonemang utgår från att det finns två verklighetsplan, det kausala och det transcendenta, där det senare hjälpt människan att utstå lidanden genom århundradena. Hon betonar framför allt religionens pragmatiska funktion:

Religionens uppgift hänger nära samman med konstens, nämligen att hjälpa oss att leva kreativt, i frid och rentav glädjefyllt med de realiteter till vilka det inte finns några lätta förklaringar, och med sådana problem som vi inte kan lösa: dödligheten, smärtan, förtvivlan och vreden över att livet är orättvist och grymt.¹⁵³

Religion är emellertid inget som fungerar per automatik. Det är i huvudsak en praktisk disciplin och ”insikterna får man inte genom någon abstrakt spekulatation utan genom andliga övningar och en hängiven livsstil”.¹⁵⁴ Det kräver ansträngning, uthållighet och repetition. Och det kräver kanske först och främst modet att kasta sig ut i icke-vetandets transcendentia sfär och därmed passera tänkandets gräns. Den anonyme engelske präst som på 1300-talet

152 Armstrong, *För Guds skull*, 349.

153 Armstrong, 349.

154 Armstrong, 349.

skrev *The Cloud of Unknowing* talar om gudstro som ett icke-vetande och han skriver: ”För den förstnämnda, för intellektet, är Gud, dess skapare, för alltid ofattbar, men för den sistnämnda, för kärleken, är Han fullkomligt fattbar, och detta för varje individ.”¹⁵⁵

Är det Guds absoluta meningskapande som den lakoniske Cioran trots allt är på spåret i följande aforism?

Gud är vad som överlever den självklara sanningen att ingenting är värt att tänkas.¹⁵⁶

155 Författare ej angiven, *Molnet: icke-vetandets moln i vilket själen möter Gud*, övers. Tryggve Lundén (Skellefteå: Artos & Norma bokförlag, 2012), 30.

156 Cioran, *Om olägenheten i att vara född*, 124.



Brev från Berlin (Avslutning)



1.

Jag började detta forskningsprojekt med att undra hur det går till och vad det innebär att tänka med hjälp av essäfilm som form och metod. Jag ville undersöka detta genom min egen filmpraktik. Dessa texter har kommit att fokusera på arten av det tänkande som härrörde från min filmiska process, vad det ledde till och innebar för mig. Jag kan konstatera att jag har blivit överraskad, och i efterhand fascinerad, av hur mitt tänkande förändrats och landat på en helt annan plats än där det var när jag började. Just detta faktum ser jag som det tydligaste och viktigaste "beviset" på att den film-essäistiska processen fungerat som ett tänkande. Hur det gått till har jag försökt att redogöra för genom att beskriva viktiga steg i och aspekter av denna process. Resultatet av detta filmtänkande är filmen *Melankoliska fragment*. Dess innehåll och form är konsekvenser av det tänkande som uppstått som en växelverkan mellan mitt filmande, redigerande, skrivande, läsande, tittande, lyssnande och inte minst det intuitiva, sinnliga kännandet. Filmens ämne, melankoli, satte inledningsvis den filmiska processen och tänkandet i rörelse. Ämnet och försöken att filmiskt gestalta det tvingade mig framåt och vidare. Med mig hade jag diverse olika melankoliskribenters idéer om själva undersökningens terapeutiska funktion, men på vägen påverkades jag också av livets och kroppens realiteter. Mitt ensamma filmande ute i naturen fick mig att möta det kontemplativa stämningsläget som aktiverade tankar i ny riktning. Samtidigt som jag blickade utåt och mötte den yttre världen i mitt filmande, blickade jag inåt, in i den inre världen.

2.

I filmens sista sekvens, ”Brev från Berlin”, beskriver berättaren den melankoliska känslans avsky för en obarmhärtig värld, samtidigt som det sovjetiska monumentet i Berlin till minne av andra världskriget visas. Berättaren destillerar sedan fram en grundläggande fråga med hjälp av ett citat ur Birgitta Trotzigs bok *Jaget och världen*: ”Det stora problemet är förfärande enkelt. Ett kort lopp mellan födelse och död. Att människovärlden borde vara en kärleksgemenskap. Varför är den inte?”¹⁵⁷ Trotzig utvecklar resonemanget:

Det stora och egentliga problemet är förfärande enkelt. Historien som handlar om allt utom kärleksgemenskap – om hur människor upphör att vara människor för varandra, hur de kommer därhän att behandla varandra som ting att utnyttjas. Men förfärande hur svårt att komma in till det, förfärande hur komplicerat igenärrade vägarna in till det är – hur föga kommunikationen fungerar, hur sprängda och söndrade och åtskilda förståelsemöjligheterna (”språken”) ligger.¹⁵⁸

När filmen sedan avslutas hemma hos Catharina Göldner, en filmkollega jag träffade på en konferens i Helsingfors, platsen där filmen börjar, beskriver hon den melankoliske som någon som är avskärmad från omvärlden,

157 Birgitta Trotzig, *Jaget och världen* (Stockholm: Författarförlaget, 1977), 103.

158 Trotzig, *Jaget och världen*, 103.

som ser tillbaka och inte befinner sig här och nu, som om den levde i en annan tid. Intervjun med Catharina filmade jag tidigt i processen och den låg oredigerad under lång tid. När jag tog fram den i slutet slogs jag av hennes exakta beskrivning av det melankoliska tillståndet. Jag hade själv kommit fram till att dessa aspekter var viktiga för den melankoliske att frigöra sig ifrån och istället gå en öppenhet till mötes, att både befinna sig i nuet och finna sig i dess omständigheter (vilket inte är detsamma som att vara nöjd med dem). Dessa aspekter tänkte jag också var av grundläggande betydelse för ”människovärlden” om den ska närma sig den kärleksgemenskap Trotzig talar om. Ett sammanfattande ord för denna öppenhet tänker jag mig vara just kärlek, även om det innebär ouppnåeliga pretentioner. För mig som enskild individ innebär det en oupphörlig utmaning.

3.

I ”Tänkande och moraliska överväganden. En föreläsning” skiljer Hannah Arendt på människans behov av att tänka och hennes behov av att veta. Det senare är en kunskapsaktivitet med ett mål som kan tillfredsställas och vars resultat bidrar till den mänskliga civilisationens lagrade kunskap. Kunskapsaktiviteten bygger världen i lika hög grad som aktiviteten att bygga hus. Tänkandets aktivitet däremot lämnar inte något lika påtagligt efter sig, enligt Arendt. Med tänkande menar hon, som jag nämnde i inledningen, ”vanan att – oavsett vilket det speciella innehållet är och helt oberoende av några resultat – granska och reflektera över det som

råkar passera”.¹⁵⁹ Det tänkande som inte är instrumentellt, som inte gagnar kunskapen eller styrs av praktiska syften är, med Heideggers ord, inte i sin ordning, skriver Arendt. Resultatet av tänkande är osäkert eftersom det är omöjligt att verifiera. Behovet av att tänka kan inte stillas av några slutgiltiga insikter. Det kan endast tillfredsställas av tänkande, hävdar Arendt. Den som tänker har en benägenhet att tvivla på sina tidigare slutsatser. Därför är tankeverksamheten som ”Penelopes vävande: den river varje morgon upp vad den gjorde färdigt förgående kväll”.¹⁶⁰ Hur väl känner jag inte igen mig i det påståendet. Precis så är det när jag på morgonen sätter mig för att redigera och ser igenom det avsnitt jag klippte dagen innan. Hur jag upptäcker saker jag vill ändra, repa upp och göra om. Hur jag om och om igen ställer mig själv samma frågor: Är detta verkligen min mening? Går det inte att tänka ett varv till? Kan jag komma längre, djupare?

Att det rena tänkandet saknar uppställda mål, som Arendt hävdar, står jag lite undrande inför. Att jag i filmen ville tänka kring just melankoli berodde på att jag likt Robert Burton ville oskadliggöra min egen känsla av melankoli, vilket innebär att tänkandet i detta fall hade ett mål. Men jag kan mycket väl föreställa mig en essäfilm där tänkandet i sig självt saknar något mål, där tänkandet bara är något glädjefyllt och stimulerande, där det inte finns något problem att lösa, utan att det istället handlar om att utforska ett ämne för erfarenhetens och insiktens skull. Fast här kanske jag precis formulerade ett mål även för ett sådant tänkande?

159 Arendt, ”Tänkande och moraliska överväganden”, 43.

160 Arendt, 49.

4.

Ett annat av Arendts påståenden är att tänkande får allt annat att avstanna: ”tänkandet karakteriseras främst av att det avbryter allt görande, alla vanliga aktiviteter vilka de än må vara.”¹⁶¹ Betyder det att jag inte tänker när jag filmar eller redigerar eller skriver? Är det så att görandet bryts upp, pauserar och gör rum för tänkande för att sedan fortsätta i en slags pulsering? Jag tror att det stämmer, men samtidigt pågår mina tankar under tiden jag filmar och samtidigt som jag sitter och tittar på material, eller formulerar ord och meningar till filmens berättartext. Men framför allt pågår ett tänkande när jag inte är bakom kameran eller framför redigeringsmonitorn, alltså under perioderna när jag inte direkt arbetar med filmen. Då finns den hela tiden med mig i bakhuvudet och mitt tänkande bearbetar var jag just då befinner mig i processen. Hur ofta har jag till exempel inte suttit på tunnelbanan och plötsligt börjat tänka på några bilder eller en textpassage och kommit på en ny idé. Det är därför tiden är så viktig. Att det får ta tid, måste ta tid. Den scen jag minns bäst från Margarethe von Trottas film *Hannah Arendt* (2012) är när Arendt ligger och röker på en schläsong i sitt arbetsrum djupt försjunken i tankar. Uppdragsgivaren *The New Yorker* ringer och undrar hur det går med artikeln om Eichmann-rättegången. Arendt låter sig inte pressas av någon deadline, utan går och lägger sig på schläsongen och fortsätter tänka.

161 Arendt, 47.

5.

Arendt ifrågasätter nyttan och betydelsen av tänkande:

Hur kan det ur ett så resultatlöst företag framkomma något relevant för den värld vi lever i? Ett svar, om det nu finns något, kan endast komma från aktiviteten att tänka, själva utförandet, vilket innebär att vi måste spåra erfarenheter snarare än doktriner.¹⁶²

Problemet är, fortsätter Arendt, att få ”har brytt sig om att beskriva och studera sina erfarenheter av tänkande”.¹⁶³ Jag vet inte om det stämmer, men det är i alla fall just vad jag försökt göra i dessa texter och med det belysa frågan om filmskapande och tänkande på mitt sätt.

När Arendt vill visa på ett förebildligt tänkande, väljer hon Platons sokratiska dialoger. Sokrates tycks ha haft uppfattningen, skriver Arendt, att ”prat om och tänkande på fromhet, rättrådighet, mod och så vidare hade en benägenhet att göra människor frommare, rättrådigare, modigare, även om de varken fick definitioner eller ”värden” som i fortsättningen kunde styra deras beteende”.¹⁶⁴ För Sokrates innebar tänkande att granska, ”en aktivitet utan vilken livet, enligt honom, inte blott var ganska värdelöst utan inte ens var helt och hållet levande”.¹⁶⁵

162 Arendt, 50.

163 Arendt, 51.

164 Arendt, 55–56.

165 Arendt, 56.

Tänkande handlar om att samtala med sig själv, menar Arendt vidare. Det är en inre dialog mellan mig själv och mig själv där jag granskar saker och ting, bland annat vad jag säger och gör. Detta har varje människa förmåga att göra, men också valet att inte göra. Samtalspartnern, det andra själv, kan också kallas samvetet. Tänkandet blir politiskt och därmed ett slags handlande i samhällsliga krislägen, då tänkandet ”lyfter fram ogranskade uppfattningars konsekvenser och förgör dem – värden, doktriner, teorier, till och med övertygelser”.¹⁶⁶ Därför är tänkande farligt för till exempel auktoritära regimer som vill införa nya värden och regler. Tänkandets förstörelse har en befriande inverkan på människans omdömesförmåga. Med omdöme menar här Arendt förmågan att ”bedöma *enskildheter* utan att hänföra dem till generella regler som kan läras ut och läras in tills de blir vanor som kan ersättas av andra vanor och regler”.¹⁶⁷ Denna förmåga är inte detsamma som tänkande men de är relaterade. ”Tankevinden”, avslutar Arendt, ”yttrar sig i förmågan att skilja mellan rätt och orätt, mellan vackert och fult. Och detta kan faktiskt tänkas förhindra katastrofer, åtminstone för mig själv, i de sällsynta ögonblick när allt ställs på sin spets”.¹⁶⁸ Jag tolkar den sista meningen som att tänkandet först och främst är viktigt för en själv, men att det också kan få vidare konsekvenser.

166 Arendt, 71.

167 Arendt, 71–72.

168 Arendt, 72.

6.

Har jag då avslutningsvis några lärdomar att dra av den konkreta filmprocessen? Det är en fråga jag alltid ställer mig mer eller mindre omedvetet efter ett slutfört projekt, då det handlar om att finna incitament för en ny film. Även om jag upplevde det som svårt och omständligt att arbeta med filmens text, så har det inte avskräckt mig, utan snarare gett mig mersmak. Jag kan dock tänka mig att arbeta mer minimalistiskt eller att på andra sätt forma och laborera med texten och dess korrelation till bilden.

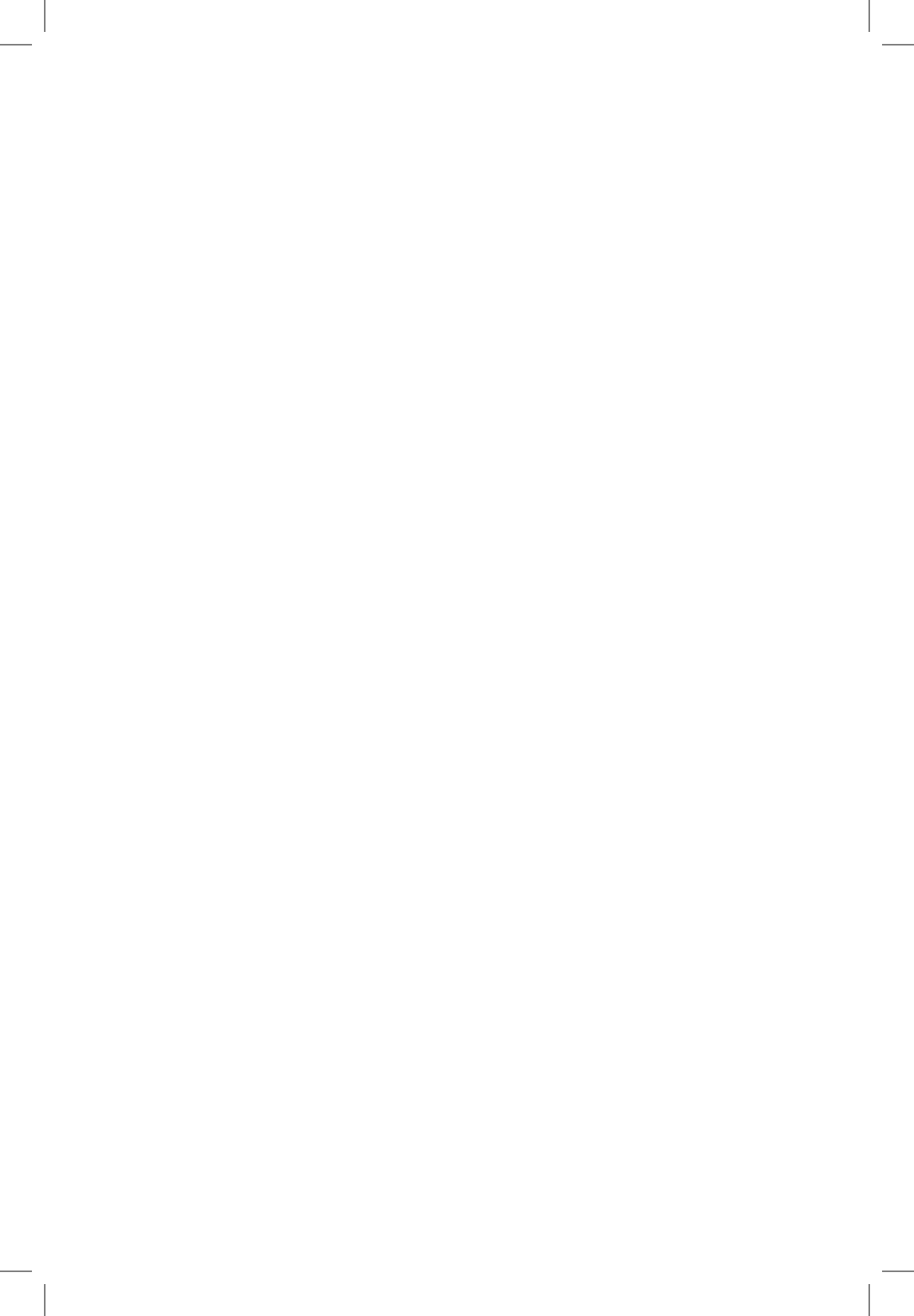
Essäfilm är en form och en metod som jag vill fortsätta med. Det passar mig på många sätt, och jag finner glädje och stimulans i den typen av arbetsprocess. Essäfilm tilltalade mig från början bland annat för att den erbjuder en möjlighet för den enskilde filmaren. Det vill säga möjligheten att arbeta helt på egen hand, i alla fall under inspelning och redigering. (Jag har i dessa texter inte talat om postproduktionen, det vill säga arbetet med ljuddesign och ljudmix, samt ljus- och färgkorrigerings av filmen. Där har jag samarbetat med Jan Alvermark respektive Tommy Spaanheden.) Att arbeta ensam får filmarens roll att likna författarens och får filmkameran att bokstavligen bli den penna Alexandre Astruc talade om. Men arbetet med *Melankoliska fragment* har varit för ensamt. Det förstod jag först efteråt. Därför är en viktig förutsättning i mitt kommande filmprojekt ett nära samarbete med en fotograf, konstnären och filmaren Henrik Lund Jørgensen. Även detta projekt har börjat med ett ämne som jag vill undersöka. Ett ämne mycket långt från melankolins våtmarker: tennis. Sporten, spelet, leken, besattheten.

Projektet har sitt ursprung i mitt och Henriks gemensamma tennisintresse och att vi började spela med varandra. När jag vid ett tillfälle såg om Jørgen Leths och Ole Johns experimentella och essäistiska dokumentärfilm *Motion Picture* (1970), med den danske tennislegenden Torben Ulrich, insåg jag att det var möjligt att göra en film om tennis på ett konstnärligt intressant sätt. Den essäistiska tankeprocessen satte igång och jag fann länken mellan ämnena melankoli och tennis. När den amerikanska tennisstjärnan Helen Wills Moody (nitton Grand Slam-titlar i singel) kom till Stockholm 1932, fick hon av en journalist frågan vad det var med tennis hon tyckte så mycket om. Hon svarade: ”Jag älskar sporten. Att spela, och att måla och skriva, är det enda botemedlet mot min melankoli.”¹⁶⁹

169 Mats Holm och Ulf Roosvald, *När vi var bäst* (Göteborg: Offside Press, 2014), 41.



English Summary



Inland Ocean (Introduction)

The introductory chapter, “Inland Ocean,” describes the format, topic, and methodology of this artistic doctoral dissertation in filmmaking. The dissertation comprises an essay film, *Melancholy Fragments* (73 min.), and a book, *Melancholy Fragments: On Essay Film and Thinking*. With the film I explore the question of how essay film as a form and methodology works as a kind of thinking. My research methodology was the practical work on the film. The text of the book constitutes a “work story.” I have taken the work story concept from artist Magnus Bærtås’s dissertation, *You Told Me: Work Stories and Video Essays* (2010). In my work story I describe, analyze, and reflect on my work on the film. By *thinking* I mean the activity of reflecting and evaluating and thereby generating ideas, questions, and temporary answers. For me that means allowing the film production process be driven largely by an exploratory perspective that is more open to the unknown, to that which has yet to be focused on and given expression, and allowing the film to unfold and enfold gradually. The process is guided to a great extent by a subjective approach in which my own experience plays a prominent role. I’m not looking for a cut and dried idea of the final result, of the film’s content and form; instead I want to allow the film to emerge during the course of the work in an accumulative manner. This approach and method are not entirely compatible with the normative procedures that guide how film projects are financed, which call for a clear description and visualization of the final result – a clear idea of what will be produced. In this way, the idea of

a process-based film thinking can also be seen as an act of resistance and a defense of artistic integrity.

I view essay film as a particularly appropriate form and method for the kind of thinking I describe. It is hard to define what essay film is exactly. Briefly, it is characterized by a subjective investigatory and analytical perspective, often based on documentary shots and with a metacritical approach. A classic example is the film *Sans Soleil* (1982) by the French filmmaker Chris Marker. The forms and aesthetics of essay film are multifaceted, and that is one of the reasons why I find it to be so creatively stimulating. It gives me a liberating feeling that anything is possible.

Frozen Thoughts

In the chapter “Frozen Thoughts” I describe the initial phase of the film production process – how I set out into a cold and snowy Helsinki to search for shots that in some way express or relate to melancholy. I don’t really know how. My point of departure is an unwelcome mood: melancholy. It’s a state of mind, and sometimes a state of mental illness, but also an aesthetic, an idea, a concept. It is an existential predicament that spans from momentary longing to absolute emptiness and meaninglessness. It is a timeless human experience. Thinking about melancholy is for me about trying to understand and conquer a problem. Even though the feeling of melancholy is concrete, as a psychic and/or physical experience it becomes abstract when I want to convert it into film shots, into cinematic form. For me, a

shot is something concrete, since it is visible, in contrast to my invisible feelings.

I relate my intuitive way of filming to a couple of films by the American photographer and filmmaker Robert Frank. In *The Present* (1996) and *Sanyu* (2000) it becomes clear in the films' metaperspective that the film production process is a method for finding a film's topic and form. I find a kinship in my work here with Frank's approach.

In addition to the initial searching in Helsinki, I decided to film in two locations along the east coast of Lake Vättern – at Övralid, the last home (and burial place) of the national poet Verner von Heidenstam, and at Västra Väggar (the Western Walls), a scenic overlook at Omberg, a natural area located between Ödeshög and Vadstena. Both locations offer commanding views over Lake Vättern, which I think feels more like a sea. The choice of filming in these locations comes from a feeling I have that there is something melancholic about the sea horizon. Later I started to wonder if I had begun at the wrong end. I have started with an abstraction, melancholy, and then converted it into something concrete (a landscape, a lake, and so forth). From this followed the insight that it is here the practice of filmmaking begins. In the act of making a film, I have to address things-in-themselves, which gets them to appear and take over of their own volition, not subordinate themselves to some abstraction or conceptual idea. To examine is not to decide over or predetermine things but rather to question them – out of curiosity, out of humility.

When I get partway into the filming, I begin to edit the material before I go any further. One aspect of the idea of

film as thinking is that filming and editing and writing the script for the film all happen in parallel so they can cross-fertilize one another, like a chain of thinking in which one thing leads to another, back and forth in dialogue.

Heavy Head

In the chapter “Heavy Head,” I examine the concept of essay film, explain my own approach, give a brief historical survey of the concept’s development, and discuss a selection of theoretical treatises on essay film by authors such as Hans Richter, Phillip Lopate, Laura Rascaroli, and Timothy Corrigan. My own interest in essay film began in the desire and will to stretch the boundaries of documentary film. Instead of adapting myself to the established conventions, I became inspired by the idea of challenging them. I wanted to explore alternative aesthetics and practices. The films of experimental and innovative Swedish documentary filmmaker Eric M. Nilsson became important in this study. They were like nothing I had seen before and I found that his films had a unique approach and a unique appeal. It was like being able to actually see someone’s thinking. It isn’t about arriving at a definitive conclusion, but rather about the thinking itself, the reasoning, the exploration. That is what’s important. Personally, I consider the work writing the script and the interplay between text and image to be among the most interesting aspects of essay film. That was also the greatest challenge in working with *Melancholy Fragments*, a process that was itself both long and fluid.

One fundamental question about essay film is whether it is dependent on text, usually communicated through the voice of a narrator, or whether it can also consist of pictures alone. Most maintain that the latter is the case. If a line of reasoning can be constructed and a dialogue with the viewer can be established through visual means alone, then it is still an essay film, even if it can be more difficult for the viewer to perceive it, according to, for example, Laura Rascaroli. Rascaroli's minimum requirement for a text-free essay film is that it must still contain a "dialectic tension" between the shots and/or between the shots and the sound. It seems to me that this could be a question of interpreting very subtle differences – a question of the boundary between the transcript and the ability to distinguish a line of reasoning about what is transcribed. In concluding this chapter I address several aspects that literary critic Arne Melberg considers important keys to the literary essay and compare them with my own process and with essay film generally. Here it's about the essay's relationship to the body, the place, to memory, and to art.

Burton's Anatomy and Digression

When I describe the filmmaking process, it is difficult to divide it up into a number of clear, separate parts. Most of them overlap and blend with the others. They cross-fertilize one another and lead the development onward. It's a winding path that keeps branching out and leading onward, sometimes down a dead end, sometimes off in new and important directions that later lead back to the main path. In the

chapter “Burton’s Anatomy and Digression,” I explain what such a process might look like. Three writers, three historians of ideas, and a literary historian are nested together and into the film’s process.

During that process I took an interest in three writers who all in different ways treat the subject of melancholy: the seventeenth-century English writer Robert Burton (1577–1640), the Romanian-French author and philosopher E.M. Cioran (1911–95), and the Swedish poet, essayist, and aphorist Vilhelm Ekelund (1880–1949). Each of the three tried to escape their own melancholy through writing, either by engaging with the subject directly or (in Ekelund’s case) fleeing from it. They led me in turn to the historians of ideas Tobias Dahlkvist, Karin Johannisson, and Angus Gowland and to literary historian Mary Ann Lund. I conducted filmed interviews with each of these four. Later in the process, however, I decided to reduce the number of interviews in the film in order to achieve a more “pure” essay form. As a result, much this filmed material does not appear in the film. Robert Burton and his book *The Anatomy of Melancholy* induced me to travel to Christ Church College, Oxford, where he worked in the early seventeenth century. That became a pilgrimage on which I tried to follow in Burton’s footsteps.

Failings of Reason

The film production process is about making artistic decisions, which for me means doubt – particularly during the editing process. During the filming on location I feel decisive; I

don't do much evaluating. I collect material without knowing exactly how I'm going to make use of it. It is an open process in which intuition in the moment is important even if I've planned what I want to film in advance. In the editing it gets harder. I evaluate the shots in a different way. Everything becomes more final. What do the different choices mean? What is it I'm actually trying to get at? What is best for the film? I strive to find the core of what I want to show and talk about within myself, but it's hard not to think about how a viewer is going to perceive one thing or another.

I've thought a lot about the uneventful nature scenes I've filmed. Aren't they just far too slow-moving and devoid of content? At the same time, I have to say that I really like them – I'm fascinated by them. I think they put me in a contemplative state in which I can experience nature in its varied forms. They have motion that occurs over time: the elements of nature (sky, clouds, sea, trees, wind, sun) are alive and changing over the course of time defined by each individual take. Because it's a slow-moving course, it takes a lot of time. My doubt is about whether this movement is too subtle or insignificant and the slowness too demanding or inaccessible. I reference Andrei Tarkovsky and his ideas about cinematography and time (a focus on the individual take's inherent course of time) in the book *Sculpting in Time*. I also relate to the critique of Tarkovsky's ideas offered by Gilles Deleuze in the book *Cinema 2: The Time-Image*, in which he holds instead that editing is the decisive factor in cinematic time. I agree with both in that a film's sense of time is created through both the individual shot and the editing together of different shots, because these are two different perspectives

from two different phases in the practice of filmmaking: collection and composition. Collection is, strictly speaking, the filming of shots, one shot at a time, one take at a time. Composition is what happens during the process of editing – the sequencing together of the individual shots. What’s significant for one’s own doubt in this regard, as Tarkovsky notes, is to accept the rhythm found in your film materials and compose them in accordance with their “temporal pressure.”

Negation of Death

One of the aspects that a film about melancholy ought to address is the relationship to death. Thoughts about life and death are an important element in the melancholy that brings on existential suffering. An aphorism by E.M. Cioran is important in the process, asserting that the thought of suicide – that is, *only* thinking about it – can offer some relief to someone plagued by feelings of meaninglessness and ennui. But how should I convey the contemplation of death and suicide? In other words, what should I shoot? One place that is laden with death is the crematory. I had never visited a crematory and had no idea what happens during a cremation. That made me curious. It was an opportunity to form a picture of one aspect of the consequences of the death of the physical body and a basis for reflection. The film footage I took, however, lay untouched for a long time because I was diagnosed with cancer. I went through operations and chemotherapy. The course of the disease changed my own melancholic view of death. When I later edited and wrote

the script for the “Negation of Death” sequence, I wanted to describe that change.

Because Cioran was a point of departure for my work on this sequence, and also an important inspiration for me taking on the topic of melancholy, I offer here a general presentation of his writing, which is distinctly pessimistic. Cioran’s view of life is that existence is absolutely meaningless. Nevertheless, he finds comfort and meaning in writing: its function is therapeutic both for him and for the reader. What strikes me when reading Cioran is how he seems to immerse himself in melancholy, meaninglessness, and emptiness to observe it, and at the same time he tries to turn it to his advantage in his description of it – by finding a negation that takes the edge off the original content. It’s as though he dives into a painful, hopeless thought and finds a space there, and then either finds a positive aspect to it or a significant reservation to it without denying the original feeling/thought. It’s like saying Yes and No at the same time. Personally I haven’t been able to create a feeling that builds on an actual negation. Instead I keep it at a distance. I can’t say Yes, only No. I cannot embrace melancholy in the way I believe Cioran embraces his emptiness.

Closer

In the chapter “Closer,” I present an important period of filming in the Omberg nature reserve on the Vättern’s eastern shore. It is an area of great natural beauty with a climate suitable for oak trees. It’s also the site of Ellen Key’s house

and the ruins of Alvastra Abbey, where Saint Birgitta lived for a time during the 1340s. I drove around the area and walked all over Omberg looking for shots over the course of a week in the fall, a time of year I find to be melancholic, or at least easy to associate with that feeling. I describe in particular my filming of a tree. I shot it near the harbor in Borghamn late one afternoon as the light was fading. When I walked out onto the pier, my gaze was drawn to a wall of huge limestone blocks running along one side. It had a warm, saturated color. There was a strong wind blowing, and the waves were crashing aggressively against the stone pier in loud cascades. I noticed a scraggly little tree standing just in front of the stone wall. It stood alone, shuddering slightly in the wind. It felt exposed, but at the same time there was something unassailable about this little tree. When I shot the tree, I was filled with an overwhelming sense of joy. It felt as though this were the shot I had been searching for the whole time without knowing it. I thought of Andrei Tarkovsky and the shots of trees in his films. After the filming, the more I thought about the shot of the tree, the more significance I attached to it. It was a state of heightened presence, of being fully in the present moment – a moment in harmony with nature, with everything. When I thought more about nature, I was struck by its circular motion, with birth and life and death running their course relentlessly. It is a transience that is at the same time the opposite – a constant: continual rebirth. I tried to find an explanation for how that feeling of emptiness was filled up with joy and presence, but my thoughts led only to the indecipherable – to the question of the limits of sensible, rational thinking.

I refer to Martin Buber's book *I and Thou*, in which a tree is used as an example in describing the I-Thou relationship, which is built on reciprocity, or on mutuality. This approach gives the tree an opportunity to, in Buber's words, manifest its living wholeness and unity based on its own existence. For Buber, God is the intersection of all Thou relationships, an eternal Thou that can be reached through mercy. It's about an openness to existence as such, something that happens to me during and as a result of the film production process. I have never before cared much about the question of God's existence. Even if true thinking doesn't know where it might lead, it must still accept the consequences, whatever they may be. This is also how I see the premise for essay film thinking. My thinking migrates gradually toward a religious perspective and leads eventually to Christianity and to baptism.

In Extremis

In the chapter "In Extremis," I deepen the discussion around the Christian faith. Based on the "In Extremis" sequence, with its long, uncut take of fog up on the top of a mountain (Omberg), with a collage of texts excerpted from some Old Testament writings, I reflect on faith as a generator of meaning. Cognitive scientist Peter Gärdenfors asserts that science avoids the question of meaning, which is fundamental for mankind, in contrast to every other species, because science is not meant for our existential musings. Religion and art are, however, according to religion historian Karen Armstrong.

Letter from Berlin (Conclusion)

In the concluding chapter, “Letter from Berlin,” I examine Hannah Arendt’s “Thinking and Moral Considerations: A Lecture,” and relate several of her ideas about thinking to my own work. Arendt distinguishes between man’s need to think and his need to know. By thinking she means simply the habit of reviewing and reflecting on whatever happens to pass by, regardless of content or result. The need to think cannot be satiated by conclusive insights. It can only be satisfied by thinking. Someone who thinks has a tendency to doubt his previous conclusions. Thus, the business of thinking is like Penelope’s weaving, Arendt writes: every morning it unravels what it finished the night before. As I see it, this tendency is similar to an essay film working method. The similarity is particularly apparent in the editing process.

Arendt also claims that thinking makes everything else come to a standstill, interrupting whatever we might be doing. I wonder if that means that I don’t think while I’m filming or editing or writing. Perhaps the doing is broken up, put on hold, and gives way for thinking before beginning again in a kind of pulsing rhythm. My thoughts continue to run while I’m filming, and at the same time I sit and look at the material or formulate words and meanings for the film’s narration script. Above all, there is thinking going on when I’m not behind the camera or in front of the editing screen – during the periods when I’m not working directly with the film. In those times it is always with me, in the back of my head, and my thinking is working through it wherever I find myself in the process. How often haven’t I sat in the

subway and suddenly begun thinking about film shots or part of a script and come up with a new idea. That's why time is so important. You have to give it time, it has to be allowed to take its time.

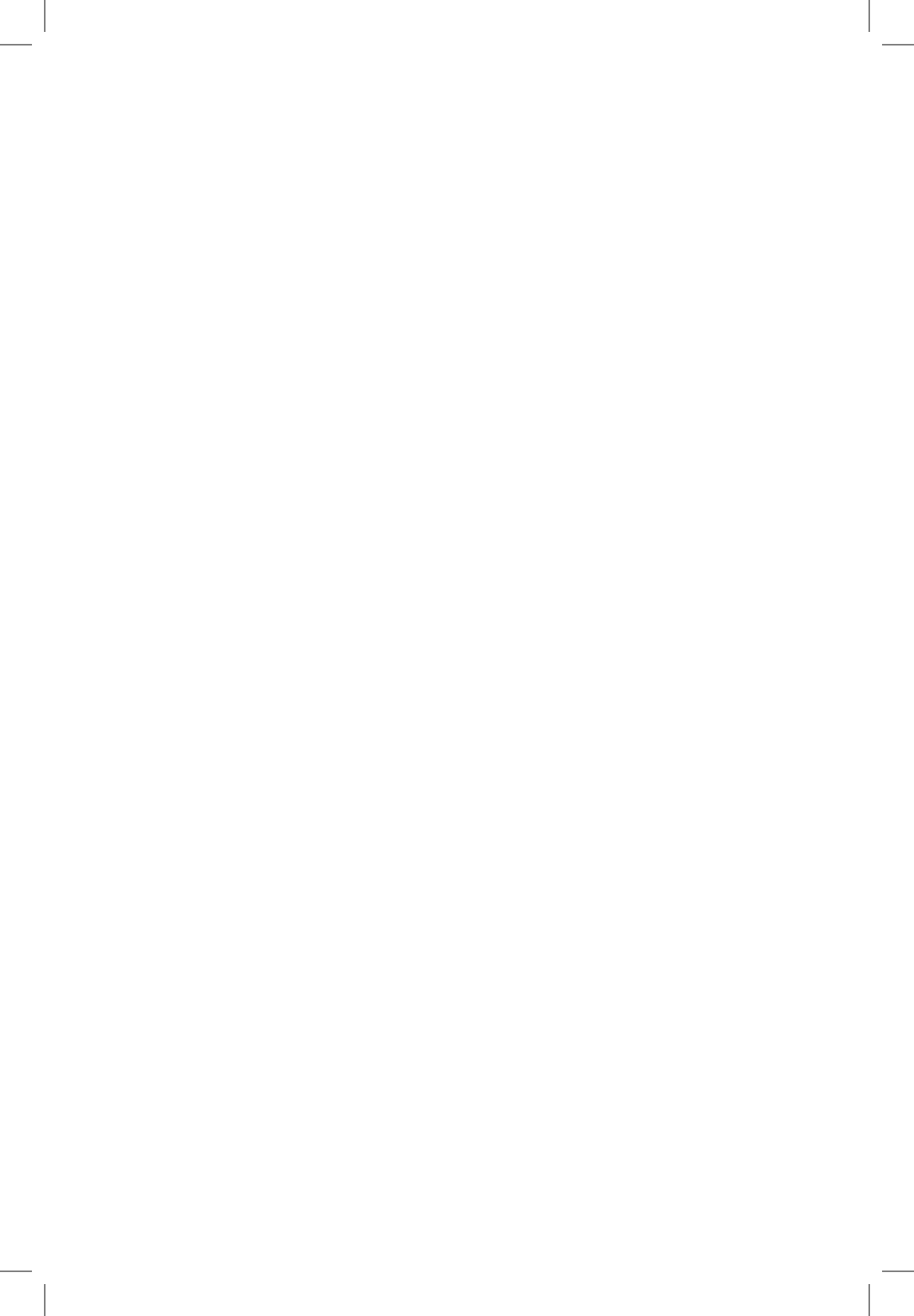
All in all, the thinking is related to judgment, Arendt asserts, and with that ability to distinguish between right and wrong, between beautiful and ugly, that, when it comes right down to it, can prevent catastrophe – for oneself and in a broader sense. In the film's concluding sequence, "Letter from Berlin," I quote several lines from the author Astrid Trotzig's book *The Ego and The World*, which poses the question of why it is so hard to affirm a shared love in the world of man. On an individual level, I perceive this to be a never-ending challenge. A first step is to counteract the way melancholy cuts us off from the surrounding world in order to achieve openness, and to both occupy the present moment and accept its circumstances (which is not the same thing as being satisfied with them).

These texts came to focus on the type of thinking that derives from my film production process – what it led to and what it means for me. I can conclude that I have been surprised, and in retrospect fascinated, by how my thinking has changed and ended up in a very different place than it was when I started. I see this fact in particular as the clearest and most important "proof" that the process of making essay films works as a kind of thinking.



Tack

Ett stort tack till min huvudhandledare Göran Du Rées och min bihandledare Andrej Slávik för alla samtal, all granskning, entusiasm, konstruktiv kritik och för tålamod med mig och detta långvariga projekt. Min förste bihandledare Kalle Boman för inspiration och ständig intellektuell utmaning. Anna Frisk för att alltid komma till undsättning och ha svar på mina bryderier. Hela filmkollegiet på Akademin Valand för all support under dessa år: Klara Björk, Tommy Spaanheden, Cecilia Torquato, Henrik Lund Jørgensen, Dan Sandkvist, Samuel Malm, Linda Sternö, Axel Danielson, Ruben Östlund, Andrea Östlund, Hanna Sköld, Gustav Annerblom, Marcus Carlsson, Gunilla Burstedt, Anne-Marie Söhrman Fermelin och Jyoti Mistry. Doktorandkollegorna Mårten Medbo, Nils Claesson, Ingela Romare och Lisa Tan. Erik Hemmendorff för hjälp med att fortsätta filmtänkandets väg. Fredrik Nyberg och Tyrone Martinsson för läsningar och hjälp på sluttampen. Daniel Flodin för formgivningen av boken. Helena Fagertun för korrekturläsning och John Krause för översättning till engelska. Mamma, Rose-Mari Eriksson, för ekonomiskt stöd i avgörande skede. Slutligen ett oändligt tack till Vanja Sandell Billström för allt och till Imre Billström, som föddes under denna resas gång.



Referenser



- Anderson, Laurie, regi. *Heart of a Dog*. Studio S, 2015. DVD.
- Arendt, Hannah. "Tänkande och moraliska överväganden. En föreläsning". Övers. Annika Persson. I *Tanke, känsla, identitet*, red. Ulla M. Holm, Eva Mark, Annika Persson, 41–76. Göteborg: Anamma, 1997.
- Armstrong, Karen. *För Guds skull: om religionens betydelse*. Övers. Inger Johansson. Stockholm: Brombergs Bokförlag, 2012.
- Astruc, Alexandre. "Kamerapennan". Övers. Eva Santesson. I *Filmstilar: från Méliès till Truffaut*, red. Gösta Werner, 232–236. Stockholm: PAN/Norstedts, 1977.
- Aumont, Jacques. *Montage*. Övers. Timothy Barnard. Andra omarb. utg. Kino-Agora vol. 3. Montreal: Caboose, 2014.
- Bazin, André. "Bazin on Marker". Övers. Dave Kehr. *Film Comment*, Juli/Augusti 2003.
- Beckman, Åsa. "En professionell dysterkvist". *Dagens Nyheter*, 16 december, 1992.
- Bellour, Raymond. "Den dubbla spiralen". Övers. Ann Hallström. I *Konst och film – texter efter 1970 [2]*, red. Trond Lundemo, 111–156. Skriftserien Kairos nr. 9:2. Lund: Raster förlag, 2004.
- Beskow, Per. *Teologiskt lexikon*. Nora: Nya Doxa, 1999.
- Bibeln*. Övers. Bibelkommissionen. Örebro: Libris förlag och Svenska Bibelsällskapet, 2007.
- Bohman, Agneta. "Intervju med den fransk-rumänske författaren E M Cioran: – Mitt livsmål är att inte förslavas". *Dagens Nyheter*, 10 maj, 1987.

- Bornemark, Jonna och Fredrik Svenaeus. *Vad är praktisk kunskap?* Södertörn Studies In Practical Knowledge 1. Södertörns högskola, 2014.
- Buber, Martin. *Jag och Du*. Övers. Margit och Curt Norell. Ludvika: Dualis förlag, 2013.
- Burton, Robert. *The Anatomy of Melancholy*. New York: New York Review Books, 2001.
- Bärtås, Magnus. *You Told Me – work stories and video essays / verkberättelser och videoessäer*. (Avhandling, Göteborgs universitet.) Art Monitor avhandling nr. 19, 2010.
- . ”Verkberättelse som pilgrimage”. *Rostockseminariet*, Art Monitor nr 10, 2013.
- Cioran, E.M. *Bitterhetens syllogismer*. Övers. Jon Milos. Moderna franska tänkare 4. Stockholm: Symposion Bokförlag, 1989.
- . *Drawn and Quartered*. Övers. Richard Howard. New York: Arcade Publishing, 1998.
- . *Om olägenheten i att vara född*. Övers. Lasse Söderberg. Stockholm: Bonniers, 1986.
- . *Sammanfattning av sönderfallet*. Övers. Nikanor Teratologen. Umeå: Bokförlaget h:ström, 2013.
- Corrigan, Timothy. *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Cousins, Mark, regi. *The Story of Film: An Odyssey*. DVD. Network UK, 2011.
- Dahlkvist, Tobias. *Eremiten i Paris: Emil Cioran och pessimismen som levnadskonst*. Lund: Ellerströms förlag, 2013.

- . *Förtvivlans filosofi. Vilhelm Ekelund och mottagandet av Giacomo Leopardi i Skandinavien*. Lund: Ellerströms Förlag, 2010.
- Deleuze, Gilles. "Att ha en idé i film". Övers. Karl Hansson. I *Konst och film – texter efter 1970 [2]*, red. Trond Lundemo, 85–96. Skriftserien Kairos nr. 9. Lund: Raster Förlag, 2004.
- . *Cinema 2: The Time-Image*. Övers. Hugh Tomlinson och Barbara Habberjam. London: Continuum, 2005.
- Duras, Marguerite. *Att skriva*. Övers. Kennet Klemets. Lund: Ellerströms förlag, 2014.
- Eliade, Mircea. *Patterns in Comparative Religion*. Övers. Rosemary Sheed. Lincoln: University of Nebraska Press, 1996.
- Engdahl, Horace. *Ärret efter drömmen: essäer och artiklar*. Stockholm: Albert Bonniers förlag, 2009.
- Frank, Robert, regi. *The Present*. 1996. VHS. Akademin Valands arkiv.
- . *Sanyu*. 2000. VHS. Akademin Valands arkiv.
- Franzén, Lars-Olof. "Ior i doktorshatt tycker livet är skit". *Dagens Nyheter*, 29 november, 1989.
- Godard, Jean-Luc, regi. *Histoire(s) du Cinéma*. 1988–1998; London: Artificial Eye, 2008. DVD.
- Gottheim, Larry, regi. *Fog Line*. 1970; Youtube. Hämtad 2019-06-26, <https://www.youtube.com/watch?v=aFACwbtrX2A>.
- Grennberger, Martin, Andreas Holmström och Niklas Salmose. "Andas i Alexandriner". I *Apropå Eric M. En antologi om Eric M. Nilssons filmer*, red. Andreas Holmström, 17–42. Stockholm: Trolltrumma, 2019.

- Gärdenfors, Peter. *Den meningssökande människan*. Stockholm: Natur & Kultur, 2009.
- Hammer, Espen. *Melankoli: en filosofisk essä*. Övers. Charlotte Hjukström. Göteborg: Daidalos, 2006.
- Holm, Mats och Ulf Roosvald. *När vi var bäst – Björn Borg, Mats Wilander, Stefan Edberg: om en svensk guldålder*. Göteborg: Offside Press, 2014.
- Hurwitz, Leo, regi. *Dialogue with a Woman Departed*. Del 1 & 2. 1981; Myt & bild, 1992. VHS.
- Hurwitz, Leo och Ingela Romare. *Leo Hurwitz on Film and Art: a two day seminar with filmmakers at the Swedish Dramatic Institute, February 27–28, 1986*. Malmö: Myt & bild, 1992.
- Johannisson, Karin. *Melankoliska rum: om ångest, leda och sårbarhet i förfluten tid och nutid*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2009.
- Kieslowski, Krzysztof, regi. *Frihet – Den blå filmen [Trois couleurs: Bleu]*. 1993; Sandrew Metronome, 2003. DVD.
- Klibansky, Raymond och Erwin Panofsky och Fritz Saxl. *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art*. Cambridge: Thomas Nelson and Sons, 1964.
- Kundera, Milan. *Ridån*. Övers. Mats Löfgren. Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2007.
- Larsmo, Ola. ”Trampar friskt på ömma tår”. *Dagens Nyheter*, 1 mars, 1992.
- Larsson, Stig. *Helhjärtad tanke*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1999.
- Leth, Jørgen och Ole John, regi. *Motion Picture*. 1970; Det Danske Filminstitut, 2007. DVD.

- Liiceanu, Gabriel. *Apokalypsen enligt Cioran*. Övers. Dan Shafran och Åke Nylinder. Ludvika: Dualis, 1997.
- Lopate, Phillip. "In Search of the Centaur". I *Beyond Document: Essays on Nonfiction Film*, red. Charles Warren, 243–270. Hanover, N.H.: Wesleyan University Press, 1996.
- Lowden, Martina. "Varför skriva om allt är meningslöst?". *Dagens Nyheter*, 5 juli, 2013.
- Malmberg, Carl-Johan. *M: möten med Mahler, Melville, Duras och minnets atleter*. Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2009.
- Marker, Chris, regi. *A Grin Without a Cat [Le fond de l'air est rouge]*. Iskra Films, 1993.
- . *Letter from Siberia [Lettre de Sibérie]*. 1958; Chris Marker Collection, Soda Film+Art, 2014. DVD.
- . *One Day in the Life of Andrei Arsenevich [Une Journée d'Andrei Arsenevich]*. La Sept ARTE, 1999.
- . *Sans soleil*. 1982; Nouveaux Pictures, 2003. DVD.
- Mekas, Jonas, regi. *Diaries, Notes & Sketches, also known as Walden. First Draft Edition*. 1969; Re: Voir och Microcinema International, 2009. DVD.
- Melberg, Arne. *Essä: urval och introduktion av Arne Melberg*. Göteborg: Bokförlaget Daidalos, 2013.
- Molnet: icke-vetandets moln i vilket själen möter Gud*. Övers. Tryggve Lundén. Skellefteå: Artos & Norma bokförlag, 2012.
- Montaigne, Michel de. *Essayer: bok 2*. Övers. Jan Stolpe. Stockholm: Atlantis, 1994.

- Montero, David. *Thinking Images: The Essay Film as a Dialogic Form in European Cinema*. New Studies in European Cinema vol. 3. Bern: Peter Lang, 2012.
- Nilsson, Eric M., regi. *Apropå ord som: kommunikation, begriplighet, makt, ensamhet*. 1979; Pan Vision, 2007. DVD.
- . *Du & Jag*. TV-sändning i Sveriges Television, 2005.
- Nitu, Radu. "Mellan folklöre och avantgarde". *Dagens Nyheter*, 14 januari, 1990.
- Nochimson, Richard L. "Studies in the Life of Robert Burton". I *The Yearbook of English Studies*, vol. 4 (1974): 85–111.
- Nordin, Svante. *Filosoferna: det västerländska tänkandet sedan år 1900*. Stockholm: Atlantis, 2011.
- Olsson, Anders. *Ekelunds hunger*. Stockholm: Bonnier Alba, 1996.
- Petri, Kristian, regi. *Atlanten*. 1995; Folkets Bio/Cine-Magi, 2008. DVD.
- . *Fyren*. 2000; Folkets Bio/Cine-Magi, 2008. DVD.
- . *Brunnen*. 2005; Folkets Bio/Cine-Magi, 2008. DVD.
- . *Hotellet*. 2015; TriArt.se. Hämtad 2019-06-27. <https://www.triart.se/filmer/bio/hotellet/>.
- Radden, Jennifer. *Moody Minds Distempered: Essays on Melancholy and Depression*. New York: Oxford University Press, 2009.
- . Red. *The Nature of Melancholy: From Aristotle to Kristeva*. New York: Oxford University Press, 2000.
- Rahner, Karl. *Andliga texter*. Red. Philip Endean S.J. Övers. Stefan Jarl. Skellefteå: Artos & Norma Bokförlag, 2015.

- Rascaroli, Laura. *How the Essay Film Thinks*. New York: Oxford University Press, 2017.
- . *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*. London: Wallflower Press, 2009.
- Richter, Hans. "Der Filmessay – Eine neue Form des Dokumentarfilms" [Filmessän – En ny form av dokumentärfilm]. Övers. Björn Sandmark. *Baseler Nationalzeitung*, 25 april, 1940, bilaga.
- Sandström, Sigrid och Atopia Projects, red. *Grey Hope: The Persistence of Melancholy*. Atopia Project #4.66, 2006.
- Söderbergh Widding, Astrid. "Att gestalta det osynliga i det synligas medium". I *Film och religion: livstolkning på vita duken*, red. Tomas Axelson och Ola Sigurdson, 77–95. Örebro: Cordia, 2005.
- Tarkovskij, Andrej. *Den förseglade tiden: reflektioner kring filmkonsten*. Övers. Håkan
- Lövgren. Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1993.
- . *Ivans barndom*. 1962; Njuta Films, 2005. DVD.
- . *The Sacrifice [Offret]*. 1986; Artificial Eye, 2013. DVD.
- Tegnér, Esaias. "Mjeltsjukan". I *Samlade skrifter*. Femte delen. Stockholm: P.A. Norstedt & Söners Förlag, 1921.
- Trier, Lars von, regi. *Melancholia*. Nordisk Film, 2011. DVD.
- Trotta, Margarethe von, regi. *Hannah Arendt*. 2012; Folkets Bio/Cine-Magi, 2013. DVD.
- Trotzig, Birgitta. *Jaget och världen*. Stockholm: Författarförlaget, 1977.
- . "Vatten, eld, ljus". I *Tarkovskij – tanken på en hemkomst*. Red. Magnus Bergh och Birgit Munkhammar. Värnamo: Alfabeta Bokförlag, 1986.

Weil, Simone. *Väntan på Gud*. Övers. ej angiven.
Skellefteå: Artos & Norma Bokförlag, 2010.



Art Monitor doktorsavhandlingar och licentiat-
uppsatser publicerade vid Konstnärliga fakulteten,
Göteborgs universitet.

1. Monica Lindgren (Musikpedagogik). *Att skapa ordning för det estetiska i skolan. Diskursiva positioneringar i samtal med lärare och skolledare*. Art Monitor, diss. Göteborg, 2006. ISBN: 91-975911-1-4
2. Jeoung-Ah Kim (Design). *Paper-Composite Porcelain. Characterisation of Material Properties and Workability from a Ceramic Art Design Perspective*. Art Monitor, diss. Göteborg, 2006. ISBN: 91-975911-2-2
3. Kaja Tooming (Design). *Toward a Poetics of Fibre Art and Design. Aesthetic and Acoustic Qualities of Hand-tufted Materials in Interior Spatial Design*. Art Monitor, diss. Göteborg, 2007. ISBN: 978-91-975911-5-7
4. Vidar Vikören (Musikalisk gestaltning). *Studier omkring artikulasjon i tysk romantisk orgelmusikk, 1800–1850. Med et tillegg om registreringspraksis*. Art Monitor, diss. Göteborg, 2007. ISBN: 978-91-975911-6-4
5. Maria Bania (Musikalisk gestaltning). *“Sweetenings” and “Babylonish Gabble”: Flute Vibrato and Articulation of Fast Passages in the 18th and 19th centuries*. Art Monitor, diss. Göteborg, 2008. ISBN: 978-91-975911-7-1
6. Svein Erik Tandberg (Musikalisk gestaltning), *Imagination, Form, Movement and Sound – Studies in Musical Improvisation*. Art Monitor, diss. Göteborg, 2008, ISBN: 978-91-975911-8-8
7. Mike Bode & Staffan Schmidt (Fri konst). *Off the Grid*. Art Monitor, diss. Göteborg, 2008. ISBN: 978-91-977757-0-0
8. Otto von Busch (Design). *Fashion-Able: Hacktivism and Engaged Fashion Design*. Art Monitor, diss. Göteborg, 2008. ISBN: 978-91-977757-2-4

9. Magali Ljungar Chapelon (Digital gestaltning). *Actor-Spectator in a Virtual Reality Arts Play. Towards new artistic experiences in between illusion and reality in immersive virtual environments*. Art Monitor, diss. Göteborg, 2008. ISBN: 978-91-977757-1-7

10. Marie-Helene Zimmerman Nilsson (Musikpedagogik). *Musiklärarens val av undervisningsinnehåll. En studie om musikundervisning i ensemble och gehörs- och musikleära inom gymnasieskolan*. Art Monitor, diss. Göteborg, 2009. ISBN: 978-91-977757-5-5

11. Bryndís Snæbjörnsdóttir (Fri konst). *Spaces of Encounter: Art and Revision in Human-Animal Relations*. Art Monitor, diss. Göteborg, 2009. ISBN: 978-91-977757-6-2

12. Anders Tykesson (Musikalisk gestaltning). *Musik som handling: Verkanalys, interpretation och musikalisk gestaltning. Med ett studium av Anders Eliassons Quartetto d'Archi*. Art Monitor, diss. Göteborg, 2009. ISBN: 978-91-977757-7-9

13. Harald Stenström (Musikalisk gestaltning). *Free Ensemble Improvisation*. Art Monitor, diss. Göteborg, 2009. ISBN: 978-91-977757-8-6

14. Ragnhild Sandberg Jurström (Musikpedagogik). *Att ge form åt musikaliska gestaltningar. En socialsemiotisk studie av körledares multimodala kommunikation i kör*. Art Monitor, diss. Göteborg, 2009. ISBN: 978-91-977757-9-3

15. David Crawford (Digital gestaltning). *Art and the Real-time Archive: Relocation, Remix, Response*. Art Monitor, diss. Göteborg, 2009. ISBN: 978-91-977758-1-6

16. Kajsa G Eriksson (Design). *Concrete Fashion: Dress, Art, and Engagement in Public Space*. Art Monitor, diss. Göteborg, 2009. ISBN: 978-91-977758-4-7
17. Henric Benesch (Design). *Kroppar under träd – en miljö för konstnärlig forskning*. Art Monitor, diss. Göteborg, 2010. ISBN: 978-91-977758-6-1
18. Olle Zandén (Musikpedagogik). *Samtal om samspel. Kvalitetsuppfattningar i musikhärens dialoger om ensemblespel på gymnasiet*. Art Monitor, diss. Göteborg, 2010. ISBN: 978-91-977758-7-8
19. Magnus Bårtås (Fri konst). *You Told Me – work stories and video essays / verkberättelser och videoessäer*. Art Monitor, diss. Göteborg, 2010. ISBN: 978-91-977758-8-5
20. Sven Kristersson (Musikalisk gestaltning). *Sångaren på den tomma spelplatsen – en poetik. Att gestalta Gilgamesheposet och sånger av John Dowland och Evert Taube*. Art Monitor, diss. Göteborg, 2010. ISBN: 978-91-977758-9-2
21. Cecilia Wallerstedt (Estetiska uttrycksformer med inriktning mot utbildningsvetenskap). *Att peka ut det osynliga i rörelse. En didaktisk studie av taktart i musik*. Art Monitor, diss. Göteborg, 2010. ISBN: 978-91-978477-0-4
22. Cecilia Björck (Musikpedagogik). *Claiming Space: Discourses on Gender, Popular Music, and Social Change*. Art Monitor, diss. Göteborg, 2011. ISBN: 978-91-978477-1-1
23. Andreas Gedin (Fri konst). *Jag hör röster överallt – Step by Step*. Art Monitor, diss. Göteborg, 2011. ISBN: 978-91-978477-2-8

24. Lars Wallsten (Fotografisk gestaltning). *Anteckningar om Spår*. Art Monitor, diss. Göteborg, 2011. ISBN: 978-91-978477-3-5
25. Elisabeth Belgrano (Scenisk gestaltning). *“Lasciatemi morire” o farò “La Finta Pazza”: Embodying Vocal Nothingness on Stage in Italian and French 17th century Operatic Laments and Mad Scenes*. Art Monitor, diss. Göteborg, 2011. ISBN: 978-91-978477-4-2
26. Christian Wideberg (Estetiska uttrycksformer med inriktning mot utbildningsvetenskap). *Ateljésamtalets utmaning – ett bildningsperspektiv*. Art Monitor, diss. Göteborg, 2011. ISBN: 978-91-978477-5-9
27. Katharina Dahlbäck (Estetiska uttrycksformer med inriktning mot utbildningsvetenskap). *Musik och språk i samverkan. En aktionsforskningsstudie i årskurs 1*. Art Monitor, licentiatuppsats. Göteborg, 2011. ISBN: 978-91-978477-6-6
28. Katharina Wetter Edman (Design). *Service design – a conceptualization of an emerging practice*. Art Monitor, licentiatuppsats. Göteborg, 2011. ISBN: 978-91-978477-7-3
29. Tina Carlsson (Fri konst). *the sky is blue*. Kning Disk, diss. Göteborg, 2011. ISBN: 978-91-976667-2-5
30. Per Anders Nilsson (Musikalisk gestaltning). *A Field of Possibilities: Designing and Playing Digital Musical Instruments*. Art Monitor, diss. Göteborg, 2011. ISBN: 978-91-977477-8-0
31. Katarina A Karlsson (Musikalisk gestaltning). *Think’st thou to seduce me then? Impersonating female personas in songs by Thomas Campion (1567-1620)*. Art Monitor, diss. Göteborg, 2011. ISBN: 978-91-978477-9-7

32. Lena Dahlén (Scenisk gestaltning). *Jag går från läsning till gestaltning – beskrivningar ur en monologpraktik*. Gidlunds förlag, diss. Göteborg, 2012. ISBN: 978-91-7844-840-1
33. Martín Ávila (Design). *Devices. On Hospitality, Hostility and Design*. Art Monitor, diss. Göteborg, 2012. ISBN: 978-91-979993-0-4
34. Anniqa Lagergren (Estetiska uttrycksformer med inriktning mot utbildningsvetenskap). *Barns musikkomponerande i tradition och förändring*. Art Monitor, diss. Göteborg, 2012. ISBN: 978-91-979993-1-1
35. Ulrika Wänström Lindh (Design). *Light Shapes Spaces: Experience of Distribution of Light and Visual Spatial Boundaries*. Art Monitor, diss. Göteborg, 2012. ISBN: 978-91-979993-2-8
36. Sten Sandell (Musikalisk gestaltning). *På insidan av tystnaden*. Art Monitor, diss. Göteborg, 2013. ISBN: 978-91-979993-3-5
37. Per Högberg (Musikalisk gestaltning). *Orgelsång och psalmspel. Musikalisk gestaltning av församlingssång*. Art Monitor, diss. Göteborg, 2013. ISBN: 978-91-979993-4-2
38. Fredrik Nyberg (Litterär gestaltning). *Hur låter dikten? Att bli ved II*. Autor, diss. Göteborg, 2013. ISBN: 978-91-979948-2-8
39. Marco Muñoz (Digital gestaltning). *Infrafaces: Essays on the Artistic Interaction*. Art Monitor, diss. Göteborg, 2013. ISBN: 978-91-979993-5-9
40. Kim Hedås (Musikalisk gestaltning). *Linjer. Musikens rörelser – komposition i förändring*. Art Monitor, diss. Göteborg, 2013. ISBN: 978-91-979993-6-6

41. Annika Hellman (Estetiska uttrycksformer med inriktning mot utbildningsvetenskap). *Intermezzon i medieundervisningen – gymnasieelevers visuella röster och subjektpositioneringar*. Art Monitor, licentiatuppsats. Göteborg, 2013. ISBN: 978-91-979993-8-0, 978-91-981712-5-9 (digital)

42. Marcus Jahnke (Design). *Meaning in the Making. An Experimental Study on Conveying the Innovation Potential of Design Practice to Non-designerly Companies*. Art Monitor, diss. Göteborg, 2013. ISBN: 978-91-979993-7-3

43. Anders Hultqvist (Musikvetenskap, konstnärlig/kreativ inriktning). *Komposition. Trädgården – som förgrenar sig. Några ingångar till en kompositorisk praktik*. Skrifter från musikvetenskap nr.102, diss. Göteborg 2013. ISBN: 978-91-85974-19-1. Institutionen för kulturvetenskaper, Göteborgs universitet, i samverkan med Högskolan för scen och musik

44. Ulf Friberg (Scenisk gestaltning). *Den kapitalistiska skådespelaren – aktör eller leverantör?*. Bokförlaget Korpen, diss. Göteborg 2014. ISBN: 978-91-7374-813-1

45. Katarina Wetter Edman (Design). *Design for Service: A framework for exploring designers' contribution as interpreter of users' experience*. Art Monitor, diss. Göteborg 2014. ISBN: 978-91-979993-9-7

46. Niclas Östlind (Fotografi). *Performing History. Fotografi i Sverige 1970-2014*. Art Monitor, diss. Göteborg 2014. ISBN: 978-91-981712-0-4

47. Carina Borgström Källén (Estetiska uttrycksformer med inriktning mot utbildningsvetenskap). *När musik gör*

skillnad – genus och genrepraktiker i samspel. Art Monitor, diss. Göteborg 2014. ISBN: 978-91-981712-1-1 (tryckt), 978-91-981712-2-8 (digital)

48. Tina Kullenberg (Estetiska uttrycksformer med inriktning mot utbildningsvetenskap). *Signing and Singing – Children in Teaching Dialogues*. Art Monitor, diss. Göteborg 2014. ISBN: 978-91-981712-3-5 (tryckt), 978-91-981712-4-2 (digital)

49. Helga Krook (Litterär gestaltning). *Minnesrörelser*. Autor, diss. Göteborg 2015. ISBN: 978-91-979948-7-3

50. Mara Lee Gerdén (Litterär gestaltning). *När andra skriver: skrivande som motstånd, ansvar och tid*. Glänta produktion, diss. Göteborg 2014. ISBN: 978-91-86133-58-0

51. João Segurado (Musikalisk gestaltning, i samarbete med Piteå universitet). *Never Heard Before – A Musical Exploration of Organ Voicing*. Art Monitor, diss. Göteborg/LTU 2015. ISBN: 978-91-981712-6-6 (tryckt), 978-91-981712-7-3 (digital)

52. Marie-Louise Hansson Stenhammar (Estetiska uttrycksformer med inriktning mot utbildningsvetenskap). *En avestetiserad skol- och lärandekultur. En studie om lärprocessers estetiska dimensioner*. Art Monitor, diss. Göteborg 2015. ISBN: 978-91-981712-8-0 (tryckt), 978-91-981712-9-7 (digital)

53. Lisa Tan (Fri konst). *For every word has its own shadow: Sunsets, Notes From Underground, Waves*. Art Monitor, diss. Göteborg 2015. ISBN: 978-91-982422-0-1 (tryckt), 978-91-982422-1-8 (digital)

54. Elke Marhöfer (Fri konst). *Ecologies of Practices and Thinking*. Art Monitor, diss. Göteborg 2015. ISBN: 978-91-982422-2-5 (tryckt), 978-91-982422-3-2 (digital)

55. Birgitta Nordström (Konsthantverk). *I ritens rum – om mötet mellan tyg och människa*. Art Monitor, licentiatuppsats. Göteborg 2016. ISBN: 978-91-982422-4-9, 978-91-982422-5-6 (digital)

56. Thomas Laurien (Design). *Händelser på ytan – shibori som kunskapande rörelse*. Art Monitor, diss. Göteborg 2016. ISBN: 978-91-982422-8-7 (tryckt), 978-91-982422-9-4 (digital)

57. Annica Karlsson Rixon (Fotografisk gestaltning). *Queer Community through Photographic Acts. Three Entrances to an Artistic Research Project Approaching LGBTQIA Russia*. Art and Theory Publishing, diss. Stockholm 2016. ISBN: 978-91-88031-03-7 (tryckt), 978-91-88031-30-3 (digital)

58. Johan Petri (Scenisk gestaltning). *The Rhythm of Thinking. Immanence and Ethics in Theater Performance*. Art Monitor, diss. Göteborg 2016. ISBN: 978-91-982423-0-0 (tryckt), 978-91-982423-1-7 (digital)

59. Cecilia Grönberg (Fotografisk gestaltning). *Händelsehorisont||Event horizon. Distribuerad fotografi*. OEI editör, diss. Stockholm 2016. ISBN: 978-91-85905-85-0 (tryckt), 978-91-85905-86-7 (digital)

60. Andrew Whitcomb (Design). *(re)Forming Accounts of Ethics in Design: Anecdote as a Way to Express the Experience of Designing Together*. Art Monitor, diss. Göteborg 2016. ISBN: 978-91-982423-2-4 (tryckt), 978-91-982423-3-1 (digital)

61. Märtha Pastorek Gripson (Estetiska uttrycksformer med inriktning mot utbildningsvetenskap). *Positioner i dans – om genus, handlingsutrymme och dansrörelser i grundskolans praktik*. Art Monitor, diss. Göteborg 2016. ISBN: 978-91-982422-6-3 (tryckt), 978-91-982422-7-0 (digital)
62. Mårten Medbo (Konsthantverk). *Lerbaserad erfarenhet och språklighet*. Art Monitor, diss. Göteborg 2016. ISBN: 978-91-982423-4-8 (tryckt), 978-91-982423-5-5 (digital)
63. Ariana Amacker (Design). *Embodying Openness: A Pragmatist Exploration into the Aesthetic Experience of Design Form-Giving*. Art Monitor, diss. Göteborg 2017. ISBN: 978-91-982423-6-2 (tryckt), 978-91-982423-7-9 (digital)
64. Lena O Magnusson (Estetiska uttrycksformer med inriktning mot utbildningsvetenskap). *Treåringar, kameror och förskola – en serie diffraktiva rörelser*. Art Monitor, diss. Göteborg 2017. ISBN: 978-91-982423-8-6 (tryckt), 978-91-982423-9-3 (digital)
65. Arne Kjell Vikhagen . (Digital gestaltning). *When Art Is Put Into Play. A Practice-based Research Project on Game Art*. Art Monitor, diss. Göteborg 2017. ISBN: 978-91-982421-5-7 (tryckt), 978-91-982421-6-4 (digital)
66. Helena Kraff (Design). *Exploring pitfalls of participation and ways towards just practices through a participatory design process in Kisumu, Kenya*. Art Monitor, diss. Göteborg 2018. ISBN: 978-91-982421-7-1 (tryckt), 978-91-982421-8-8 (digital)
67. Hanna Nordenhök (Litterär gestaltning). *Det svarta blocket I världen. Läsningar, samtal, transkript*.

Rámus., diss. Göteborg 2018. ISBN: 978-91-86703-85-1 (tryckt) . ISBN: 978-91-86703-87-5 (digital)

68. David N.E. McCallum. (Digital gestaltning). *Glitching the Fabric: Strategies of New Media Art Applied to the Codes of Knitting and Weaving*. Art Monitor, diss. Göteborg 2018. ISBN: 978-91-7833-139-0, 978-91-7833-140-6 (digital)

69. Åsa Stjerna (Musikalisk gestaltning). *Before Sound: Transversal Processes in Site-Specific Sonic Practice*. Art Monitor, diss. Göteborg 2018. ISBN: 978-91-7833-213-7, 978-91-7833-214-4 (digital)

70. Frida Hållander (Konsthantverk). *Vems hand är det som gör? En systertext om konst/hantverk, klass, feminism och om viljan att ta strid*. Art Monitor/Konstfack Collection, diss. Stockholm 2019. ISBN: 978-91-85549-40-5, 978-91-85549-41-2 (digital). HDK – Högskolan för design och konsthantverk, Göteborgs universitet, i samverkan med Konstfack

71. Thomas Nyström (Design),. *Adaptive Design for Circular Business Models in the Automotive Manufacturing Industry*:. Art Monitor, licentiatuppsats. Göteborg, 2019. ISBN: 978-91-985171-2-5, 978-91-985171-3-2 (digital)

72. Marina Cyrino (Musikalisk gestaltning). *An Inexplicable Hunger – flutist)body(flute (dis)encounters*. Art Monitor, diss. Göteborg, 2019. ISBN: 978-91-7833-382-0, 978-91-7833-383-7 (digital)

73. Patrik Eriksson (Filmisk gestaltning). *Melankoliska fragment. Om essäfilm och tänkande*. Art Monitor, diss. Göteborg, 2019. ISBN: 978-91-7833-566-4, 978-91-7833-567-1 (digital)



