

FILM, HISTORIA: KONFRONTATIONER

Utkast till en händelsens poetik

Andrej Slávik

Vi måste i slutändan råka på någonting som är möjligt att påvisa [*aufweisbar*], men inte att bevisa [*beweisbar*].

Ernst Cassirer, *Logik der Kulturwissenschaften*

Förord

Så många kameror! Stillbildskameror och filmkameror, kameror som fotograferar andra kameror, människor som ser kameror och andra människor; människor som bevittnar händelsen, som bevittnar andra händelser, vid andra platser och andra tillfällen; och, i enstaka fall, bara brus.

Under två dagar på hösten 2007 sitter vi – Erik, Göran, Mats och jag själv – och går igenom det råmaterial som låg till grund för åklagarsidans bevisfilm mot Hannes Westberg. Ett rum med den nödvändiga utrustningen har iordningställt för vår räkning i de provisoriska lokaler där Göteborgspolisens IT-brottsavdelning har inhysts i väntan på att ombyggnaden av Polishuset ska bli färdig. Genom springan mellan gardinerna skymtar jag kranarna och grävskoporna på andra sidan Möln-dalsån.

Vi spolar förbi bilder från Götaplatsen, den 15 juni, förmiddag. Sammandrabbningen mellan polis och demonstranter böljar fram och tillbaka över korsningen – en rörelse som framträder ännu tydligare när den återges i *fast forward*. Jag kommer att tänka på ett fotografi som jag sett någonstans, där japanska aktivister konfronteras med kravallutrustad polis. På bildytan bryts en våg av vitt och rött mot en vägg av svart, och vid kanten av det ingenmansland som öppnar sig mellan dem – i ett hörn av bilden – syns journalister med lyftade kameror. Jag återfinner den på bildbyrån Magnums hemsida. Fotografens namn är Bruno Barbey,

året 1971, platsen Tokyo.¹

Men det är en annan händelse vi letar efter – senare samma dag, på en annan plats. Vasaplatsen. Ett skott, ett av flera, som avfyras. Hannes gestalt, hukande, tar sig för ryggen, tar ett par steg, innan den segnar ned på gatan. Alla som befann sig i Sverige under sommaren 2001 kommer ihåg bilderna, även sedan minnet av det omgivande skeendet har trängts undan av mer vardagliga bekymmer. Ingen som befann sig i Sverige under sommaren 2001 kunde förbli likgiltig inför dem.

Själv befann jag mig inte i Sverige, och min egen upplevelse av händelsen är av det skälet egendomligt bakvänd. Via spanska nyhetssändningar följde jag, på avstånd och endast sporadiskt, den stegrande dramatiken kring EU-toppmötet och den amerikanske presidentens besök i Göteborg. Först ett par veckor senare var jag hemma igen – på väg från tåget, med packningen på ryggen – och istället för att sätta mig på spårvagnen fick jag för mig att ta en promenad i det svenska sommarvädret. Längs Avenyn syntes inte ett spår av våldsamheterna. Men i korsningen vid Vasaplatsen stötte jag på en bekant, en kille i min egen ålder, vars namn jag idag har glömt. Hans fråga minns jag dock mer än väl.

“Har du hört om Hannes?”

Och i samma ögonblick som det gick upp för mig att den demonstrant som för bara några veckor sedan hade blivit skjuten just här i korsningen hade gått i min klass på gymnasiet – i en skola som ligger bara ett stenkast nedför gatan, och som dessutom kom att spela sin egen kusliga roll i denna historia – och att han därmed blev, inte en anonym gestalt i en tv-sänd filmsekvens, med ansiktet utsuddat eller en svart remsa för ögonen, utan istället en människa som jag under flera års tid hade träffat nästan dagligen, som jag, även om

1. Bruno Barbey/Magnum Photos, ref. nr. PAR91078. En reproduktion står att finna på Magnums hemsida: http://www.magnumphotos.com/archive/C.aspx?VP=Mod_ViewBox.ViewBoxZoom_VPage&VBID=2K1HZOLRJM_H_M&IT=ImageZoom01&PN=1&STM=T&DTM=Image&SP=Search&IID=2S5RYDY9R8Q7&SAKL=T&SGBT=T&DT=Image.

vi inte alls stod varandra nära, ändå hade en personlig relation till –

I samma ögonblick som jag insåg allt detta framstod samtalet, dessa gator som jag känner så väl, staden där jag hade växt upp – allt detta framstod för ett ögonblick som så fullständigt främmande.

“Jag går på de här gatorna varje dag.” Så ska han i vredesmod ha ropat till en vän bara en kort stund innan skottet föll.² Men vi går inte längre på samma gator. Det var denna insikt som drabbade mig med full kraft först där i korsningen vid Vasaplatsen: någonting hade skett, någonting som – trots att Hannes själv hade överlevt – inte kunde göras ogjort. Någonting hände med Sverige i Göteborg.³

Och, på ett djupare plan, den grumliga men likväl spontana känslan av att *det lika gärna kunde ha varit jag*, att skillnaderna mellan oss var knappt mer än tillfälligheter. Jag var inte i Sverige under EU-mötet, men det var ett smärre mirakel att den resan alls blev av. Och om den inte hade blivit det? Jag kunde mycket väl ha gått till gatufesten på Vasaplatsen, om det inte vore för att jag inte tycker om den sorts musik som de spelade där. Vi är ungefär lika gamla, ungefär lika långa. Vi kommer från en snarlik social bakgrund. Vi rörde oss då och rör oss fortfarande i angränsande be-
kantskapskretsar.

I skrivande stund vet jag inte hur pass riktig denna känsla egentligen var – men som känsla tror jag att den är värd, inte bara att uppmärksamma, utan också att hålla fast vid.

Mer än sju år har gått sedan dess, och händelserna på Vasaplatsen hör idag till det förflutna. De är, som man säger, historia. Men frågan är om de inte var det redan då? Det finns skeenden som i någon mening är historiska

2. Hannes rop återges av ett ögonvittne i Erik Wijk, *Göteborgskravallerna. Vittnesmål, dokument, kommentar*, Manifest, Stockholm, 2001.

3. Den givna följdfrågan ställs i titeln till Mikael Löfgren & Masoud Vatankhah, *Vad hände med Sverige i Göteborg?* Ordfront, Stockholm, 2002.

redan i det att de äger rum: Göteborgshändelserna, skulle många hävda, hör till dem. Vad var det då som egentligen hände under dessa junidagar? Bara månaden efteråt kunde journalisten Erik Wijk konstatera:

Den stora händeslucan är händelserna kring skotten, här gick allt så fort och de olika beskjutningarna har varit svåra att hålla isär. Det speglar kanske det kaos som rådde i själva situationen.⁴

Och trots att vi idag kan bilda oss en betydligt bättre uppfattning om detaljerna i förloppet äger denna ut-saga alltjämt en grundläggande giltighet. Domen mot Hannes må ha fallit – men vi vet fortfarande inte vad som egentligen hände.

Det är inte heller den frågan som jag vill ställa i följande text. Att försöka besvara den är att ta sig an en omfattande forskningsuppgift som andra är bättre skickade att utföra än jag. Redaktionen bakom SVT:s Uppdrag granskning gjorde mycket för att reda upp historien om Vasaplatsen, och många har fortsatt deras arbete. I fråga om det övergripande skeendet kring toppmötet och presidentbesöket vill jag rekommendera Hans Abrahamssons bok *En delad värld*, vars uttalade ambition är att just att förklara “vad som egentligen hänt och varför”.⁵

Inom forskningsprojektet SKOTTEN PÅ VASAPLATS-SEN har vi valt att rikta in oss på mer övergripande frågor. Det är frågor som saknar omedelbar relevans för vår bild av själva förloppet, men som vi nu, när stormen väl har blåst över, också måste ta oss tid att ställa. Det är frågor som rör vårt förhållande till det förflutna och våra sätt att skriva dess historia; frågor om relationen mellan film, historia och juridik; frågor för vilka begreppet händelse bildar en gemensam utgångspunkt.

4. Wijk, *Göteborgskravallerna*, s. 231.

5. Hans Abrahamsson, *En delad värld. Göteborgshändelserna i bakspeglarna*, Leopard, Stockholm, 2006, s. 12. Samma grundläggande ambition formuleras på nytt i slutet av boken (s. 287).

Inom ramen för denna vidare problematik syftar följande essä till att, med avstamp i projektets arbete, skissera ett tänkbart paradigm för konstnärlig forskning i skärningspunkten mellan film och historia. Mellan dessa två poler vill texten iscensätta en teoretisk konfrontation som tar den tyske exilskribenten Siegfried Kracauers sena verk som utgångspunkt.

I denna syftesbeskrivning finns ett antal nyckelord som behöver klargöras. Först och främst: vad är konstnärlig forskning? Det ärligaste svaret är att ingen riktigt vet. Akademisk forskning har först nyligen börjat bedrivas även inom de konstnärliga ämnena, och bland de projekt som hittills har sett dagens ljus är det svårt att urskilja någon enhetlig inriktning. Både mål och medel måste alljämt fastställas, och det återstår förmodligen ännu ett antal år innan detta diffusa fält kan ges en klarare definition. I denna situation har det tyckts mig fruktbart att ställa filmen, en nykomling på den vetenskapliga arenan, mot ett etablerat akademiskt fält som det historiska och låta deras sanningsanspråk spegla sig i varandra.

För det andra: varför har jag valt att ta avstamp just i Kracauers arbeten? Eftersom de utgör en passionerad plädering för filmens realistiska potential – och eftersom någon form av realism i sin tur utgör en premis för forskning i gängse mening. Enligt OECD:s definition, som är den vedertagna i vårt akademiska system, syftar ordet forskning på “ett systematiskt och metodiskt sökande efter ny kunskap” – och varje sådant sökande förutsätter oundvikligen ett grundläggande anspråk på sanning, som i sin tur förutsätter någon form av kunskapssteoretisk realism. Det är fallet även om den konstnärliga forskningen, i likhet med den tekniska, skulle välja att komplettera detta basala kunskapskriterium med andra, till exempel i termer av produktivitet. Under alla omständigheter måste begreppet sanning utgöra en viktig hållpunkt, så länge det är just kunskap som man gör anspråk på att frambringa.

Ett skäl att återvända till Kracauer är sålunda hans

realistiska förhållningssätt till filmen som medium, men detta är han givetvis inte ensam om. Ett lika viktigt skäl är att hans författarskap tar upp och utvecklar relationen mellan film och historia på ett sätt som saknar motsvarighet i den teoretiska litteraturen – idiosynkratiskt och allmängiltigt i lika mån. Det utgör kort sagt den mest utförliga reflektion över ämnet som står att finna hos någon enskild författare. Vill man försöka ringa in skärningspunkten mellan film och historia torde den därför vara en utgångspunkt så god som någon.

Kracauer kommer alltså bli det viktigaste riktmärket i den konfrontation som denna essä är tänkt att iscensätta. Men två frågor kvarstår fortfarande: vad är film, och vad är historia? Det är dessa frågor som de två första avsnitten i texten är tänkta att besvara. För båda utgör begreppet händelse en tyst fond, en bakgrund mot vilken tankgången kan spela.

Film: “Här är en revolver!”

Vad är det egentligen som gör en händelse till en händelse? – Ställd på så sätt är frågan fortfarande alltför omfattande. Men vi kan närma oss den på omvägar – och som rubriken till detta avsnitt antyder är det filmmediet som blir vår omväg över det följande dusintalet sidor. Vi kan förstå filmen som händelse i två skilda bemärkelser. Å ena sidan är den alltid en återgivning av händelser: den får även en vardaglig scen, ett riktningsslöst ögonblick, att framstå som blott skenbart händeslöst. Men å andra sidan är den en händelse i sig själv.

Därmed inte sagt att denna händelse låter sig dateras med någon större precision. Filmhistoriker brukar visserligen återvända till ett bestämt datum, om inte annat så för att tona ner dess betydelse: den 28 december 1895, dagen då bröderna Auguste och Louis Lumière förevisade sina första filmklipp för den nyfikna publik som hade församlats i den så kallade indiska salongen på Grand Café, Boulevard des Capucines, Paris.

Men detta evenemang hade redan en lång rad av förutsättningar. Fotografiet erbjöd en given teknisk utgångspunkt, men också det franska måleriets utveckling från Courbet till impressionisterna spelade en viktig roll för den nya uppfinningen. Så gjorde även det franska borgerskapets fascination för sin tids populära spektakel: dioramata, det kinesiska skuggspelet och Émile Reynauds optiska teater, för att bara nämna tre av de mest välbesökta. Avgörande i dessa senare exempel är den tidliga dimensionen, förmågan att ge intryck av rörelse. I den låg nämligen den väsentliga skillnaden mellan fotografiet och filmen: att fotografiet gör varje händelse till ett tillstånd, medan filmen tvärtom gör varje tillstånd till en händelse.

En annan betydelsefull bakgrund till filmens utveckling var upptäckten av synsinnets förmåga att för ett ögonblick hålla kvar ett mottaget intryck, som visades ett omfattande intresse av 1800-talets vetenskaper. De tekniska leksaker som syftade till att åskådliggöra detta fenomen – thaumatropen, Faradays hjul, fenakistoskopet med flera – utgjorde alla låt vara primitiva prototyper till filmprojektion. Och som modell för filmkameran stod den så kallade seriefotografiska tekniken, utvecklad av uppfinnare som Janssen, Muybridg och Marey.

Det är många som slåss om äran av att ha tagit det avgörande steget i denna långa kedja av innovationer, men till sist blev det ändå *les frères Lumière* som tog hem spelet om publiken. Med facit i hand kan detta framstå som förvånande, eftersom bröderna själva betraktade sig, inte som konstnärer och än mindre som enkla underhållare, utan som vetenskapens tjänare. Ambitionen med deras filmer, menar filmhistorikern Richard Barsam, var varken att roa eller att förföra, utan "att bevara ögonblicket, att omfatta alla detaljerna med bildrutan och att utgöra ett sant, autentiskt, sak-

ligt vittnesmål".⁶ Men för den första generationen av åskådare kunde denna bokstavliga återgivning framstå som en förförelse i sig.⁷ Kort sagt var det filmens själva möjlighet som fascinerade – möjligheten att återge tingens rörelse. Av det skälet bör vi läsa ut lika delar saklighet och förtrollning ur de långa titlarna till bröderna Lumières korta aktstycken: *Arbetarna lämnar Lumières fabrik i Lyon*, *Ett tåg anländer till stationen i La Ciotat* och många andra.

Vid sidan av sådana så kallade *actualités* var resefilmerna, som fransmännen benämnde *documentaires*, en viktig genre i detta tidiga skede. Tillsammans utgjorde de en slående kombination: det bekanta konfronterades med det obekanta, vardagen med det exotiska och exceptionella. På så sätt blev bröderna Lumières cinematograf någonting mer än bara ett nytt medium, en ny och mer avancerad teknik för att bevara och överföra information. Den erbjöd också, som Barsam framhäver, "ett nytt sätt att se världen".⁸

Kamerafingret

Men filmen kan givetvis betraktas ur många olika perspektiv. För att öppna upp vår problemställning måste vi inta en specifik position, närma oss filmen ur en

6. Richard Barsam, *Nonfiction film. A critical history*, rev. utg., Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 1992, s. 15. Även den föregående skildringen stöder sig i huvudsak på Barsams framställning, som är intressant för sitt omfattande bildmaterial, men alltför mycket av ett referensverk för att vara riktigt läsvärd. Mer sammanhängande redogörelser för dokumentärfilmens historia är Erik Barnouw, *Documentary. A history of the non-fiction film*, rev. utg., Oxford University Press, Oxford & New York, 1983, och Bjørn Sørensen, *Å fange virkeligheten*, 2:a utg., Universitetsforlaget, Oslo, 2007. Samtliga är kronologiskt upplagda: den som föredrar en tematisk diskussion kan vända sig till Bill Nichols, *Introduction to documentary*, Indiana University Press, Bloomington, 2001, och ännu hellre till Stella Bruzzi, *New documentary. A critical introduction*, Routledge, London, 2000.
7. Inom ramen för den tidiga filmens *cinema of attractions* urskiljer Tom Gunning även en '*view aesthetic*', som kommer till uttryck i aktualitetsfilmens direkta återgivning. Se hans "Before documentary: early nonfiction films and the 'view' aesthetic", Hertogs, Daan & de Klerk, Nico (red.), *Uncharted territory. Essays on early nonfiction film*, Stichting Nederlands Filmmuseum, Amsterdam, 1997.
8. Barsam, s. 6. En snarlik tematik utvecklas i William Uricchio, "Ways of seeing: the new vision of early nonfiction film", Hertogs & de Klerk.

bestämd vinkel. Jag föreslår att vi betraktar den som ett pekfinger – eller, för att redan nu ta den latinska beteckningen i anspråk, ett *index*. Uppfattad på det viset framstår filmen i första hand som ett utpekande, en gest som visar hän mot någonting. Christian Metz, den franska filmsemiologins *grand old man*, formulerar saken på följande sätt:

En närbild av en revolver betyder inte “revolver” (en rent virtuell lexikal enhet) –, utan *åtminstone*, och utan att tala om konnotationerna, “Här är [*Voici*] en revolver!” Den bär med sig ett slags *här* (ett ord som A[ndré] Martinet med rätta betraktar som ett rent aktualiserande index).⁹

Sin klassiska definition fick begreppet index hos den amerikanske filosofen, tillika semiotikens grundare, Charles Sanders Peirce (1839–1914). Hos honom syftar det på en representation vars relation till sitt objekt består i en “faktisk korrespondens” – det vill säga, ett tecken som på ett eller annat sätt upprättar en “direkt fysisk förbindelse” med det betecknade.¹⁰ Eller, för att citera en av hans mer uttömmande redogörelser:

Ett *index* är ett tecken som direkt skulle förlora sin karaktär av tecken om dess förmål avlägsnades, men som inte skulle förlora denna karaktär om det inte fanns någon tolkning. Sådant är till exempel ett stycke formbart material med ett kulhål i som tecken på ett skott: utan skottet skulle det inte ha blivit något hål; men hålet är där, oavsett om någon har vett att tillskriva det ett skott eller inte.¹¹

9. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, vol. 1, Klincksieck, Paris, 1971, s. 72.

10. “a correspondence in fact”, “direct physical connection” Charles Sanders Peirce, *Peirce on signs*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill & London, 1991, s. 30 respektive 183.

11. “An index is a sign which would, at once, lose the character which makes it a sign if its object were removed, but would not lose that character if there were no interpretant. Such, for instance, is a piece of mould with a bullet-hole in it as sign of a shot; for without the shot there would have been no hole; but the hole is there, whether anybody has the sense to attribute it to a shot or not.” Peirce, *Peirce on signs*, s. 239–40. Peirces invecklade begrepp *interpretant* kan för enkelhetens skull översättas som “tolkning”.

Andra exempel är avtrycket i sanden som tecken på en fot, en fallande skugga som tecken på en kropp eller, för den delen, det förhållande som talesättet ‘ingen rök utan eld’ vill beskriva. Tre aspekter framstår här som väsentliga: i samtliga fall rör det sig om ett *spår* som *utpekar* ett *faktum*, något som har ägt rum. Indexikaliteten förbinder på så sätt ett närvarande tecken med ett skeende i det förflutna.

Hos Peirce ingår begreppet index, tillsammans med begreppen ikon och symbol, i en konceptuell triad som sedermera har kommit att bli en av den moderna semiotikens hörnstenar. Vad syftar då de två senare på? Enkelt uttryckt kan ikonerna beskrivas som en bild, ett tecken som bygger på likhet, och symbolen som en språklig utsaga, ett tecken som bygger på konvention. De tre termerna ska dock inte uppfattas som ömsesidigt uteslutande: varje konkret exempel är i själva verket en blandning av samtliga, även om tonvikten kan variera från fall till fall. Eller, snarare: varje ting kan betraktas som tecken ur dessa tre aspekter.¹²

Eftersom filmen är ett fotografiskt medium kan vi ta avstamp i fotografiet för att bilda oss en uppfattning om filmens indexikala aspekt. Fotografiet är också ett bra exempel på hur de olika aspekterna samverkar i ett och samma tecken: det är en bild (ikon), men samtidigt ett spår (index). För att vara mer exakt skulle man kunna beskriva den fotografiska bilden som *ett ikoniskt amalgam av indexikala skikt*, ett för varje led i den fotografiska processen. Varje enskilt fotografi består nämligen av en rad olika spår eller, rättare sagt, av spår av en rad olika faktorer: först och främst ljusets styrka (som i bilden ger upphov till form) och våglängd (färg), men även atmosfäriska förhållanden (kvalitet), kamerans optiska konstruktion och inställningar (skärpa i rörelse

12. Hos Peirce utgör denna tredelning dessutom bara ett enskilt led i ett mer sammansatt schema av distinktioner. En kortfattad översikt återfinns hos Winfried Nöth, *Handbook of semiotics*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 1990, s. 44–5. För mer kött på benen, men alltjämt i ett behändigt format, se Albert Atkin, “Peirce’s Theory of Signs”, Edward N. Zalta (red.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2007 Edition)*, <http://plato.stanford.edu/archives/fall2007/entries/peirce-semiotics/>, 6 maj 2008.

och djup, beroende av slutare respektive bländare, samt perspektiv, djup, avbildningsfel och effekten av eventuella filter) och, sist men inte minst, filmens kemikaliska egenskaper (korn, stick och så vidare).¹³

Som bild betraktat kan fotografiet säkert framstå som en enkel återgivning, men som spår är det alltså i hög grad sammansatt. Samma skikt återfinns också i filmbilden, men nu med en avgörande skillnad: rörelsen. Denna kinetiska dimension är dock inte indexikal (betraktad som index skulle dess föremål vara projektorns frammatningsmekanism, som den inte gärna kan sägas beteckna) och strängt taget inte heller ikonisk: den går faktiskt helt och hållet utöver filmens betecknande aspekt. Filmbilden är inte ett tecken *för* rörelse, utan ett tecken *i* rörelse.

Den fotografiska bilden kan alltså beskrivas som både ikon och index, bild och spår. Men vad händer när vi 'läser' bilden? Dess innehåll måste givetvis uttydas i relation till kulturella konventioner, ett faktum som även förlänar den en symbolisk aspekt. Liksom fotografiet måste filmen sålunda uppfattas som fotokemiskt avtryck (index), visuellt intryck (ikon) och konventionellt uttryck (symbol) på en och samma gång. Peirce valde att framhäva den indexikala aspekten, medan forskare som tagit Ferdinand de Saussures lingvistik som sin utgångspunkt oftare har fokuserat på den symboliska nivån – ibland på den indexikalas bekostnad. Även den akademiska filmteorin tycks i allmänhet ha slagit in på den senare vägen, förmodligen som en följd av de Saussures omfattande inflytande på semiotiken i stort. Därmed har den också, enligt filmteoretikern Mary Ann Doane, överlag försummat de

frågor som begreppet index väcker.¹⁴

Bland dessa frågor finns dock ett avgörande problem – frågan om filmens sanningsanspråk – som vi inte kan bortse ifrån om vi vill försöka få fatt på relationen mellan film och historia. Det är också det främsta skälet till att jag här väljer att betrakta filmen som ett pekfinger, som index. Samtidigt var det just denna aspekt som en gång i tiden bidrog till att göra filmmediet som sådant till – en händelse:

Ett av filmens särdrag skilde den från tidigare processer för att representera tid, såsom skrift och musik, och förband den med den allestädes närvarande och ständigt oroande möjligheten till meningslöshet, till att förse åskådaren med *ingenting att läsa*. Och det är kamerans kapacitet till urskillningslös registrering.¹⁵

Med ett begrepp lånat från Peter Galassi, och indirekt från medeltidens skolastiska filosofi, beskriver Doane denna egenskap hos det filmiska tecknet som en *haecceitet* – ett slags 'det-här-het' som visar sig i filmens förmåga att återge även det tillfälliga, det oberäknliga och det obegripliga. Vi tittar alltid dit kamerafingret pekar, även om det inte tycks finnas någonting att se. För att en sista gång ge ordet till Peirce:

Indexet hävdar ingenting; det säger bara "Där!" Det griper liksom tag i våra ögon riktar dem mot vår vilja mot ett visst föremål, och där stannar det.¹⁶

Det är just detta utpekande, detta 'här' eller 'där', som den tidiga filmen tog som utgångspunkt. Den nyktra

13. Göran Sonesson betraktar den ikoniska dimensionen som primär i fotografiet, eftersom man kan se vad bilden föreställer utan att uppfatta den som ett fotokemiskt avtryck: "we do not need to conceive of it indexically to be able to grasp its meaning" (s. 81). Men vill vi förstå fotografiet som *fotografi* (snarare än som bild i allmänhet) måste den indexikala aspekten utan tvivel ställas i förgrunden. Jfr. Sonesson, *Semiotics of photography – tracing the index*, Lunds universitet, Lund, 1989, <http://filserver.arthist.lu.se/kultsem/pdf/rapport4.pdf>, 6 maj 2008.

14. Mary Ann Doane, *The emergence of cinematic time. Modernity, contingency, the archives*, Harvard University Press, Cambridge, 2002, s. 25.

15. Doane, s. 63.

16. "The index asserts nothing; it only says 'There!' It takes hold of our eyes, as it were, and forcibly directs them to a particular object, and there it stops." Peirce, "On the algebra of logic: a contribution to the philosophy of notation", *American journal of mathematics*, vol. 7, nr. 2, 1885, <http://www.jstor.org/stable/2369451>, 13 mars 2008, s. 181.

återgivningen i bröderna Lumières *actualités* har ofta kontrasterats med fantastiken i Georges Méliès trickfilmer, men de förenas båda i sin upptagenhet med det tillfälliga, det som – åtminstone synbarligen – bara råkade äga rum framför kameraögat. Kort sagt, i sin upptagenhet med händelsen. Det är först med den 'klassiska' filmens genombrott under åren omkring 1915 som denna indexikala aspekt försvinner ur fokus, i och med att spelfilmen slutgiltigt etablerade sig på biografernas program. Aktualitetsfilmen fick dock sin revansch: vid mitten av 20-talet hade den gått genom den berättande fiktionens stålbad och återföddes som dokumentär.¹⁷ Ända sedan dess har spelfilmen och dokumentärfilmen stått i ett lika spänningsfyllt som produktivt förhållande till varandra.

Det som gör dokumentären särskilt intressant ur ett epistemologiskt perspektiv är att den, till skillnad från spelfilmen, låter mediets indexikala och symboliska aspekter konfronteras direkt med varandra. Här ställs filmens sanningsanspråk i viss mening på sin spets. Den tidiga aktualitetsfilmen kan visserligen beskrivas som sann, men bara i en bokstavig och därmed helt trivial mening: den pekar utan att säga någonting. Spelfilmen, i sin tur, är endast sann i bildlig bemärkelse: dess eventuella sanningsanspråk rör sig så att säga på ett metaforisk plan. Den berättande dokumentären besitter däremot en *problematis*k sanning, en sanning där någonting *står på spel*.

Det är denna problematiska sanning som jag vill försöka följa i spåren – och det, i sin tur, är ett inte helt okontroversiellt företag. Dokumentärens anspråk är omstritt, inte bara i teorin: även bland genrens utövare möter man ofta, som Erik Barnouw noterar, "ett nästan otåligt 'självklart finns det ingen objektivitet' – en ståndpunkt som artikuleras av många dokumen-

tärfilmare som öppet erkänner, till och med betonar, att dokumentären speglar *deras* uppfattning och att det inte kunde vara på något annat sätt".¹⁸ Men denna väsentliga insikt är, som Barnouw också framhäver, början och inte slutet på problemet.

Nyanser av realism

Frågan är nämligen inte hur man frigör sig från sitt eget perspektiv, utan hur man kan få just detta perspektiv att vetta mot verkligheten. Det handlar, kort sagt, om filmens realistiska potential. Men – och detta är viktigt att poängtera – det finns mer än bara en form av realism. Som epistemologiskt ställningstagande lämnar den tvärtom gott om utrymme för nyanser, och som så ofta är det just i nyanserna som det avgörande ligger.

På filmens område lyfts den franske filmkritikern André Bazin (1918–58) ofta fram som en realismens profet – och nästan lika ofta får han klä skott för kritiken mot denna hållning. Ur ett filmhistoriskt perspektiv spelade han en viktig roll som förespråkare för den italienska neorealismen, vars sätt att förnya det fiktiva filmspråket med hjälp av dokumentära grepp gjorde ett djupt intryck på honom. På den teoretiska kartan kan vi pricka in honom med ett citat – men inte av Bazin själv, utan istället av renässanskonstnären Leon Battista Alberti. Närmare bestämt är det i hans berömda traktat om måleriet från 1435 som vi hittar denna anspråksfulla formulering:

Man brukar säga om vänskapen att den kan få de frånvarande att kännas som närvarande. Målarkonsten har samma gudomliga förmåga men den förmår också att visa de sedan århundraden döda som om de vore levande.¹⁹

Samma mirakulösa kapacitet ville Bazin femhundra år

17. Substantivet *documentary* lanserades på bred front av den skotske filmaren John Grierson i en recension av *Moana*, Robert Flahertys lyriska stillahavsskildring från 1926. Som adjektiv hade termen dock använts redan 1914. Jfr. Brian Winston, *Claiming the real. The Griersonian documentary and its legitimations*, British Film Institute, London, 1995, s. 8–10.

18. Erik Barnouw, s. 219–20.

19. Leon Battista Alberti, *Om målarkonsten*, Symposium, Eslöv, 1996, s. 34.

senare tillskriva fotografiet, och i förlängningen också filmen. Bägge framstår för honom som "upptäckter som slutgiltigt och till själva sin essens tillfredsställer vår besatthet av realism" – en besatthet som inte minst kommer till uttryck just i renässanskonsten.²⁰ Men i jämförelse med måleriet är den fotografiska bilden överlägsen, eftersom denna besitter "en potential till trovärdighet som är frånvarande i varje bildkonstverk".²¹

Att Bazin ofta har förebråtts för sin naiva realism är skäl nog att ge akt på den exakta ordalydelsen i hans formuleringar. Vid närmare eftertanke gäller hans anspråk nämligen inte realismen som sådan, utan 'vår besatthet av realism', och inte en objektivitet i absolut mening, utan 'en potential till trovärdighet'. Verkligheten spelar onekligen en viktig roll för Bazins konception av filmen – men inte i egenskap av konkret och oförmedlad realitet, utan istället som "en subjektiv strävan, en subjektiv investering i bilden just som objektivitet", för att låna Philip Rosens träffande karaktäristik.²²

Det som intresserar Bazin är, kort sagt, den "perfekta estetiska illusion av realitet" som filmen ger upphov till.²³ En sådan sammanställning av sken och verklighet kan säkerligen framstå som orimlig, så länge vi inte betraktar den mot bakgrund av den fenomenologiska tradition som Bazin både ingår i och utgår från. Detta faktum komplicerar avsevärt hans idé om relationen mellan subjekt och objekt, och nyanserar därmed också det föregivet naiva i hans realistiska filmsyn. Det väsentliga för Bazin är inte filmtekniken som sådan – kameran med sitt objektiv, till exempel – utan

istället själva den trovärdighet som vi tenderar att tillmäta den.

Men att vi gör det beror ändå på att den fotografiska bildens automatiska produktion – vad Bazin, med en ordlek som fungerar lika bra på svenska, kallade dess 'objektiva' karaktär – i viss mån garanterar dess förbindelse med verkligheten. Det är också därigenom som filmens indexikala sida blir den avgörande för Bazin. Den fråga som mediet väcker gäller i hans ögon inte en bild och dess (ikoniska) förhållande till en förebild, inte heller ett språk och dess (symboliska) förhållande till en värld, utan istället ett spår och dess (indexikala) förhållande till en händelse.

Bazins upptagenhet med filmens indexikalitet omvittnas i hans texter av ett antal återkommande metaforer. Bland dem finner vi gjutformen, fingeravtrycket, dödsmasken och – kanske den mest slående – Veronikas svetteduk, även känd som *vera icon* ("den sanna bilden"): det tygstycke som en kvinnlig lärjunge enligt legenden använde för att torka svetten ur Jesus panna på hans vandring mot Golgota, och som därigenom bevarade ett spår av gudasonens anletsdrag. Alla dessa exempel uppvisar en ikonisk aspekt, men vilar ytterst sett på indexikal grund. Det är samma dubbelhet som vi redan har urskiljt i det fotografiska tecknet.

I mina ögon finns det många tankvärda aspekter av Bazins resonemang. Om jag trots allt inte vill ta hans perspektiv som utgångspunkt för min egen diskussion beror det på att han först och främst angriper frågan om filmens sanningsanspråk ur psykologisk synvinkel. Som vi redan har sett betraktar han vårt förhållande till realismen som en slags besatthet: en tvångstanke som han kallar 'mumiekomplexet', eftersom den i hans ögon går tillbaka på vår ångest inför döden. Hans hållning framstår på så sätt som monolitisk, i det att den upphöjer själva förgängligheten till en oförgänglig

20. "découverts qui satisfont définitivement et dans son essence même l'obsession du réalisme" André Bazin, "Ontologie de l'image photographique", *Qu'est-ce que le cinéma?* Éditions du Cerf, Poitiers 1981, s. 12.

21. "une puissance de crédibilité absente de toute œuvre picturale" Bazin, s. 13.

22. Philip Rosen, *Change mummified. Cinema, historicity, theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2001, s. 14. Bokens titel lånar Rosen från Bazin, som han också ägnar hela dess första kapitel. För eldunderstöd ur en semiotisk skottvinkel, se Daniel Chandler, *Semiotics: the basics*, Routledge, London, 2002.

23. "perfect aesthetic illusion of reality" Cit. Rosen, s. 13.

princip.²⁴ Detta sätt att återföra en epistemologisk problematik på en psykologisk – och i sista hand existentiell – dito kan ifrågasättas i sak, men framför allt leder det oss bort från vår grundläggande frågeställning om filmens kunskapsteoretiska möjligheter.

En lämpligare utgångspunkt står att finna hos den tyske filmkritikern Siegfried Kracauer (1889–1966). Som författare till en av den realistiska filmteorins grundtexter, med den sakliga titeln *Theory of film* och den kryptiska undertiteln *The redemption of physical reality* ("Den yttre verklighetens infrielse"), utgör hans verk en milstolpe i diskussionen om mediets sanningsanspråk.²⁵ Men varför, bortsett från den tendens till psykologisering som jag redan har berört, vända sig till honom snarare än till Bazin?

För det första, eftersom Kracauers ambition är att ge en samlad bild av filmen som medium. Bazin var något av en teoretisk impressionist: hans tillfällighets-texter bjuder ofta på bländande insikter, men de saknar nästan helt Kracauers systematiska ådra. För det andra, eftersom det iögonfallande andliga draget i Bazins tänkande gör hans texter onödigt snåriga, och väcker frågor av ett slag som denna essä inte är ägnad att besvara. Kracauer är mer sinnligt sinnad: hos honom vetter de existentiella problem som filmen ger upphov till mot

en etik – snarare än, som hos Bazin, mot en mystik.²⁶ Men framför allt eftersom Kracauer, vid sidan av sitt filmteoretiska arbete, också ägnade en studie åt historiska frågor, och då särskilt åt relationen mellan film och historia. Hans författarskap utgör därmed en perfekt utgångspunkt för den konfrontation som vi redan är i full färd med att iscensätta.

Siegfried Kracauer, född 1889 i Frankfurt-am-Main, utbildade sig först till arkitekt, men övergav snart ritbordet och studerade istället filosofi under Max Scheler och sociologi under Georg Simmel. Han var verksam som kritiker vid Frankfurter Zeitung och rörde sig i kretsarna kring Institut für Sozialforschung, mer känt som Frankfurtskolan. Dock förhöll han sig från första början skeptisk till dess totaliserande teoretiska anspråk och dess kulturelitism – ett faktum som är viktigt att poängtera, eftersom förbindelsen med skolans så kallade kritiska teori kom att bilda utgångspunkt för receptionen av Kracauers verk under efterkrigstiden, såväl i Tyskland som i den anglosaxiska världen. Särskilt Walter Benjamins tänkande har spelat en viktig roll för denna tolkningstradition. I själva verket, hävdar Dagmar Barnouw i sin minutiösa studie av Kracauers författarskap, skiljer de sig åt på nästan alla punkter: transcendent står mot historiskt, teoretiskt mot empiriskt, hermetiskt mot deltagande.²⁷ Kontrasten må vara överdriven, men den kan ändå tjäna som en första positionsbestämning av detta svårfångade författarskap.

24. Rosens lösning på detta problem är att historisera själva det psykologiska komplex, den obsession, som Bazin tar för ontologiskt givet – bland annat genom att sätta det i relation till den moderna historievetenskapens framväxt (jfr. *Change mummified*, kapitel 4).

25. För en definition, se Dagmar Barnouw, *Critical realism. History, photography and the work of Siegfried Kracauer*, Johns Hopkins University Press, Baltimore & London, 1994, s. 85. Enligt Barnouw (s. 54–5) bör *redeem* i detta sammanhang läsas som *einlösen* snarare än *erlösen* – det vill säga, med juridiska snarare än religiösa konnotationer. Härvidlag konstruerar hon Kracauers hållning med Walter Benjamins (s. 32). Jag har valt att översätta med *infria*, som först och främst betyder 'förverkliga', men i ett äldre språkbruk också 'betala' eller 'fullgöra'.

Vad gäller vändningen *physical reality* översattes den med Kracauers goda minne till tyska som *äussere Wirklichkeit*, vilket enligt Barnouw (s. 114–5, 207) svarar bättre mot hans intentioner: 'yttre' är att föredra framför 'fysisk', eftersom det saknar de naturvetenskapliga konnotationerna (om vi inte har den grekiska filosofins naturbegrepp i åtanke), och 'verklighet' är att föredra framför 'realitet' eftersom det bättre fångar tillvarons aktiva och dynamiska aspekt. (Denna kritik drabbar även uttrycket 'det reala'.)

26. Hos Bazin ger filmkameran upphov till en slags *unio mystica* mellan betraktare och verklighet. För att tala med Francesco Casetti: "for Bazin cinema's realistic basis derives from the possibility of *participation*; for Kracauer, it emerges as the ability to *document*." Casetti, *Theories of cinema*, 1945–1995, University of Texas Press, Austin, 1999, s. 39. Därmed ingalunda sagt att deltagandets tematik är oviktig för Kracauer (se ovan, s. 54), men hos honom har den en politisk snarare än religiös klangbotten.

27. Hennes dom är hård: "Unless one sets out deliberately to read Kracauer against 'himself', one would be hard put to hear 'Benjamin's voice' in Kracauer's texts. (This disarmingly frank proposition has been made by several critics bent on constructing a Benjaminian version they think is more easily marketable.)" Dagmar Barnouw, s. 258 (jfr. s. 20–3 samt s. 339, n. 97).

Hur ska då Kracauers tänkande karaktäriseras? Barnouw vill med beteckningen "kulturempirist" ringa in såväl hans hållning som hans intresseområde.²⁸ Själv beskrev han, inte utan dubbeltydighet, sin teoretiska position som en "avgrundsdjup" realism, motiverad av en "passion för fakticitet".²⁹ Det sistnämnda begreppet är tänkt att uppfattas som ett relativt och perspektivberoende kriterium på sanning – ett "sammansatt begrepp om objektivitet", för att åter tala med Barnouw – som alltid försöker ta själva 'saken' (*die Sache*) till utgångspunkt.³⁰ Associationerna går till Edmund Husserls fenomenologi, som ju ville återvända just till 'sakerna själva' (*die Sachen selbst*), men möjligen också till den anda av 'nysaklighet' (*neue Sachlichkeit*) som satte sin prägel på den tyska kulturdebatten under tjugotalet.³¹

Det var dock först i landsflykt som Kracauer började arbeta på sin filmteori. Den publicerades på engelska vid början av sextiotalet, och har precis som Bazins essäer förebråtts för sin "naiva realism".³² Anmärkningsvärt nog återfinns samma förebräelse även hos Kracauer själv – men då med udden riktad mot 1800-talets konception av fotografiet, som han med identisk ordalydelse avfärdar just som en "naiv realism".³³ Enligt honom får nämligen den fotografiska processen på

inga villkor uppfattas som en blind återgivning eller en enkel mekanisk reproduktion, så som många ville hävda i mediets barndom.

Istället framstår den fotografiska processen i Kracauers beskrivning som en komplicerad metamorfos, där den yttre verklighetens tre dimensioner projiceras på filmplanet, där färgerna ibland ersätts av gråtoner och – sist men inte minst – där bilden fogar sig i betraktarens förväntningar. Men förväntningar är inte detsamma som förvrängningar: enligt Kracauer utgör det konventionella, symboliska inslaget i filmens återgivning inte nödvändigtvis ett hinder, utan tvärtom en förutsättning, för att någonting alls skall bli tillgängligt för oss.³⁴ Konsekvensen av en sådan hållning är uppenbar: "Objektivitet i den mening som begreppet får i realismens manifest är ouppnåeligt."³⁵ Men Kracauers invändningar riktar sig mot dess enkelspåriga retorik snarare än mot realismen som ståndpunkt. Därför är han också snabb att tillfoga:

Under omständigheterna finns det inget skäl i världen till att fotografen skulle undertrycka sina formativa förmågor till förmån för det nödvändigen fåfänga försöket att uppnå denna objektivitet. Under förutsättning att hans val vägleds av hans föresats att uppteckna och uppdaga naturen är han helt och hållet berättigad att välja motiv, utsnitt, optik, filter, emulsion och kornighet i enlighet med sin sensibilitet. Eller, rättare sagt, han måste vara selektiv för att

28. Dagmar Barnouw, s. 5. Denna beteckning är kanske att föredra framför titelns "critical realism", som idag är förknippad med den brittiske filosofen Roy Bhaskar. I bokens katalogdata (sista sidan i inlagan) lyder titeln istället *There and then* – i mitt tycke ett överlägset alternativ, eftersom det sätter fingret på just den indexikala aspekt som jag också vill framhäva.

29. "abgrundstief", "passion for factuality" cit. Dagmar Barnouw, s. 45, 49.

30. "composite concept of objectivity" Dagmar Barnouw, s. 53. Vad gäller *die Sache*, se s. 49.

31. Jfr. Dagmar Barnouw, s. 92.

32. "naive realism" Dudley Andrew, cit. Miriam Bratu Hansen, "Introduction", Kracauer, Siegfried, *Theory of film. The redemption of physical reality*, Princeton University Press, Princeton, 1997, s. ix.

33. "naive realism" Kracauer, *Theory of film*, s. 7. Jfr. Miriam Hansen, "With skin and hair": Kracauer's theory of film, Marseille 1940", *Critical inquiry*, vol. 19, nr. 3, 1993, s. 437–8, och Heide Schlüppmann, "The subject of survival: on Kracauer's Theory of film", *New German critique*, nr. 54, 1991, s. 111.

34. Här kan man möjligtvis ana ett kantianskt inflytande. Vad gäller Kracauers förhållande till Kant, se Theodor Adorno, "The curious realist: on Siegfried Kracauer", *New German critique*, nr. 54, 1991, s. 160.

35. "Objectivity in the sense of the realist manifesto is unattainable." Kracauer, *Theory of film*, s. 15.

gå utöver det minimala kravet. För naturen lär inte ge sig till honom om han inte tillgodogör sig den med alla sina sinnen på helspänn och med hela sin varelse deltagande i processen.³⁶

Vad Kracauer förordar är sålunda ingen blind tillit till kameran, men inte heller en väl så blind subjektivism. Istället pläderar han för ett medvetet konstnärligt förhållningssätt som tar mediets inneboende 'affiniteter' som utgångspunkt, en avvägning mellan "realistiska lojaliteter och formativa strävanden – det vill säga, en blandning där de senare, oavsett hur starkt utvecklade de är, ger upp sin självständighet till de förra".³⁷ Och i likhet med varje verklig avvägning utgör även denna en prekär balansakt som måste förnyas i varje ny situation.

Hur ska vi då förstå den särskilda form av realitet som Kracauer på ett obestämt sätt – "medvetet obestämt", enligt en bedömare – beskriver i så skiftande termer som aktualitet, fakticitet, fysisk existens, materiell verklighet, natur eller, för att göra en lång historia kort, *kamera-verklighet*.³⁸ Sin redogörelse för de motiv och teman som lånar sig särskilt väl till filmisk behandling sammanfattar han i en enda slående fras: "livets flöde".³⁹ Men en så knapp formulering öppnar i sin tur för en mångfald av associationer: till Husserls fenomenologi i dess sena tappning, till sekelskiftets *Le-*

bensphilosophie, och så vidare. Och kanske bör vi inte ens, åtminstone inte först och främst, läsa den mot en filosofisk bakgrund?⁴⁰ Istället, tycks Kracauer mena, är det vår vardagliga erfarenhet – på en gång privat och gemensam, flyktig och förskräckande fast – som filmmediet är ägnat att både fånga upp och frigöra.

Och kamerans möte med detta livets flöde är samtidigt flanörens möte med gatulivet – en genklang av Charles Baudelairens hyllning till den flyhänta realismen hos en konstnär som Constantin Guys – där "kaleidoskopiska syner blandar sig med oidentifierade former och lösryckta visuella komplex och tar ut varandra" – som vågor på ett upprört hav – "och därigenom hindrar åskådaren från att följa upp någon av de oräkneliga antydningar som de erbjuder".⁴¹ Verkligheten ter sig i denna beskrivning som allt annat än en platt realitet.

Vilken roll spelar då filmens indexikalitet hos Kracauer? Begreppet tematiseras inte explicit i hans *Theory of film* – kanske eftersom det berör just de basala egenskaper som filmen delar med fotografiet, och som bara blir föremål för diskussion i bokens korta, historiskt fotade inledning. Här står det hur som helst klart att "filmen väsentligen är en förlängning av fotografiet".⁴² Med denna ledtråd i åtanke vänder vi oss därför till en annan av Kracauers texter, den korta essä om fotografiet som han skrev redan under Weimaråren. Men essägenren fordrar naturligtvis också en annan, mindre definitiv läsart.

36. "This being so, there is no earthly reason why the photographer should suppress his formative faculties in the interest of the necessarily futile attempt to achieve that objectivity. Provided his choices are governed by his determination to record and reveal nature, he is entirely justified in selecting motif, frame, lens, filter, emulsion and grain according to his sensibility. Or rather, he must be selective in order to transcend the minimum requirement. For nature is unlikely to give itself up to him if he does not absorb it with all his senses strained and his whole being participating in the process." Kracauer, *Theory of film*, s. 15–6.

37. "realist loyalties and formative endeavors – a mixture, that is, in which the latter, however strongly developed, surrender their independence to the former" Kracauer, *Theory of film*, s. 16.

38. Schlüpmann, "The subject of survival", s. 114. Jfr. Kracauer, *Theory of film*, s. 28–9.

39. "flow of life" Kracauer, *Theory of film*, s. 71.

40. Jfr. D. N. Rodowick, "The last things before the last: Kracauer and history", *New German critique*, nr. 41, 1987, s. 117, och Schlüpmann, "The subject of survival", s. 115.

41. "kaleidoscopic sights mingle with unidentified shapes and fragmentary visual complexes and cancel each other out, thereby preventing the onlooker from following up any of the innumerable suggestions they offer" Kracauer, *Theory of film*, s. 72.

42. "film is essentially an extension of photography" Kracauer, *Theory of film*, s. xlix.

Så ser *filmdivan* ut. Hon är tjugofyra år gammal, hon står på omslaget till en illustrerad tidning framför Hotel Excelsior på Lido. Det är september.⁴³

Vi måste stanna upp redan inför denna till synes oskyldiga formulering. *So sieht die Filmdiva aus*. Redan det första ordet i den första meningen ger oss diskret vid handen den avgörande roll som indexikaliteten spelar för fotografiet, och därigenom också för filmen. 'Så, så där, där' – det är vad varje fotografisk bild säger oss *sotto voce*.⁴⁴ Det betyder fortfarande inte att den fotografiska tekniken förser oss med en omedelbar återgivning (något som, vid närmare eftertanke, vore en fullständigt flagrant självmotsägelse) av verkligheten. "Den som tittade genom en lupp skulle urskilja rastret, miljonerna av små prickar som divan, vågorna och hotellet består av."⁴⁵ Men detta förändrar i sin tur på intet sätt den fotografiets grundläggande faktum: "bilden syftar inte på nätet av punkter, utan på den levande divan på Lido".⁴⁶ Den bevarar alltjämt intrycket av en händelse. "Tid: presens" – samtidigt nutid och närvaro.⁴⁷

I nästföljande stycke vänder Kracauer dock på klacken genom att introducera ett nytt motiv – eller, rättare sagt, ett synnerligen ålderstiget. "Var det så farmor såg ut?"⁴⁸ Och i steget från nu till då, från presens till imperfekt, uppenbarar sig en rad nya problem.

Fotografiet, över sextio år gammalt och redan ett fo-

tografi i modern mening, visar henne som en ung flicka på tjugofyra år. Eftersom fotografier är välkännande, måste även detta ha varit välkännande. Det färdigställdes med noggrannhet i en hovfotografis ateljé. Men om den muntliga traditionen saknades skulle farmodern inte låta sig rekonstrueras utifrån bilden.⁴⁹

Att återskapa det förgångna med utgångspunkt i traditionens vittnesmål: här står vi med mer än en fot på historisk mark, med alla tvivel som det medför. "Vittnesmål är osäkra."⁵⁰ Kan vi verkligen känna oss förvissade om vem bilden föreställer? Snart nog framstår misstanken som oavvislig: "När allt kommer omkring är det inte alls farmor som återges i fotografiet, utan en väninna som liknade henne."⁵¹ Och det finns ingen kvar att fråga. "Hennes samtida lever inte längre, och likheten?"⁵² Vi står med båda fötterna på historisk mark – och författaren ler stilla när tidens obönhörliga förlopp sakta men säkert drar undan mattan.

Kracauers svävande resonemang har fört oss från den blyxtbelysta klarheten i kändispressens eviga nu till ljusdunklet hos ett *snapshot* av det förflutna. Och vad upplever hans tänkta betraktare i denna nya situation? "De skrattar och samtidigt löper en rysning genom dem."⁵³ De förlorar fotfästet, och för ett ögonblick är det som om en avgrund hade öppnat sig där de nyss stod:

43. "So sieht die *Filmdiva* aus. Sie ist 24 Jahre alt, sie steht auf der Titelseite einer illustrierten Zeitung vor dem Excelsior-Hotel am Lido. Wir schreiben September." Kracauer, "Die Photographie", *Das Ornament der Masse. Essays*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1977, s. 21. En engelsk översättning återfinns i *The mass ornament. Weimar essays*, Harvard University Press, Cambridge, 1995.

44. Jfr. Roland Barthes, *Det ljusa rummet. Tankar om fotografiet*, Alfabeta, Stockholm, 2006.

45. "Wer durch die Lupe blickte, erkannte den Raster, die Millionen von Pünktchen, aus denen die Diva, die Wellen und das Hotel bestehen." Kracauer, "Die Photographie", s. 21.

46. "mit dem Bild ist nicht das Punktnetz gemeint, sondern die lebendige Diva am Lido" Ibid.

47. "Zeit: Gegenwart" Ibid.

48. "Sah so die *Großmutter* aus?" Ibid.

49. "Die Photographie, über 60 Jahre alt und schon eine Photographie in modernem Sinn, zeigt sie als junges Mädchen von 24. Da Photographien ähnlich sind, muß auch diese ähnlich gewesen sein. Sie ist in dem Atelier eines Hofphotographen mit Bedacht angefertigt worden. Aber fehlte die mündliche Tradition, aus dem Bild ließe sich die Großmutter nicht rekonstruieren." Kracauer, "Die Photographie", s. 21–2.

50. "Zeugenaussagen sind ungewiß." Kracauer, "Die Photographie", s. 22.

51. "Am Ende ist auf der Photographie gar nicht die Großmutter wiedergegeben, sondern ihre Freundin, der sie glich." Ibid.

52. "Mitlebende existieren nicht mehr, und die Ähnlichkeit?" Ibid.

53. "Sie lachen und zugleich überläuft sie ein Gruseln." Kracauer, "Die Photographie", s. 23.

Visserligen finns tiden inte med i fotografiet som leendet eller chinjongen, men fotografiet självt, så tycks det dem, är en gestaltning av tiden. Om det bara hade varit fotografiet som förlånade dem varaktighet, skulle de inte alls bestå utöver den blotta tiden – tvärtom skulle tiden göra sig bilder av dem.⁵⁴

Med denna enigmatiska formulering sätter Kracauer punkt för det första, inledande avsnittet i sin essä om fotografiet, och längre behöver vi inte följa honom här. Med ett undantag: en signifikant formulering, i synnerhet ett särskilt ord, som får sammanfatta den oroande verklighet som den fotografiska bilden ställer oss inför. "Denna spöklika realitet är *oinfriad*."⁵⁵ Vi känner igen ordvalet från den kryptiska undertiteln till *Theory of film*, men i essän om fotografiet återfinns vi den alltså i form av en negation – och märk väl att det bara är bilden av farmodern, inte den av filmstjärnan, som inger oss denna känsla av diffust obehag. För Kracauer bär det åldrade fotografiet på ett slags löfte som filmen i någon mening kan 'infria' – och det hela tycks ha någonting med bildens själva tidslighet att göra. Det är en tankegång som vi snart ska få anledning att återkomma till.

Ett kritiskt perspektiv

Syftet med föregående avsnitt har varit att presentera Kracauers realism som ett avgränsat teoretiskt perspektiv med särskild bäring på frågan om filmens sanningsanspråk. Därmed vill jag inte utesluta andra sätt att se på detta mångsidiga medium – och dessutom finns det mer att hämta hos både Bazin och Kracauer än vad min korta, selektiva resumé kan förmedla. Kameran är

ju så mycket mer än ett pekfinger: den är också ett öga, en penna, en hammare, ibland till och med en tröst.⁵⁶

Framför allt är den vår tids stora berättare: om 1800-talet var romanens århundrade så blev 1900-talet onekligen filmens, och i det avseendet är 1900-talet ännu inte förbi. Från D. W. Griffiths *The birth of a nation* (1915) till dagens effektspackade mångmiljonproduktioner har mediet utnyttjat sin realistiska potential för att erövra en unik ställning i den moderna kulturen. Denna dominerande position har föranlett en kritik – förmodligen nödvändig, ofta berättigad, ibland urskilningslös –, inte bara mot filmen själv, utan också mot realismen som filmteoretisk hållning. I takt med att filmteorin under loppet av sextio- och sjuttio-talen blev en akademisk disciplin tycks den alltmer ha tagit på sig denna kritiska roll.

Är då filmaren så bunden av sitt eget perspektiv att det i sista hand bara är han själv som fastnar på filmen? För att illustrera, och i någon utsträckning tillbakavisa, den akademiska kritiken har jag valt ett renodlat men ändå representativt exempel: en ambitiös översikt på temat filmens estetik, först publicerad på franska 1983 och signerad av den filmteoretiska kvartetten Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie och Marc Ver-net (eller, för att göra en lång historia kort, Aumont m.fl.).⁵⁷ Att jag vill lyfta fram just deras exempel beror i sin tur på att de formulerar sin ståndpunkt på ett ovanligt skarpt – för att inte säga tillspetsat – sätt, vilket givetvis gör den särskilt tacksam att diskutera.

Aumont m.fl. ställer nämligen upp en glasklar ekvation: film är lika med fiktion. Ett sådant påstående går inte bara stick i stäv med den realistiska grundsyn

54. "Zwar ist die Zeit nicht mitphotographiert wie das Lächeln oder die Chignons, aber die Photographie selber, so dünkt ihnen, ist eine Darstellung der Zeit. Wenn nur die Photographie ihnen Dauer schenkte, erhielten sie sich also gar nicht über die bloße Zeit hinaus, vielmehr – die Zeit schüfe aus ihnen sich Bilder." Ibid.

55. "Diese gespenstische Realität ist *unerlöst*." Kracauer, "Die Photographie", s. 32.

56. Dziga Vertov, "The cine-eyes. A revolution", Richard Taylor & Ian Christie (red.), *The film factory. Russian and Soviet cinema in documents*, Harvard University Press, Cambridge, 1988. Alexandre Astruc om "Kamerapennan" och Grierson om kameran som 'hammare', cit. Forsyth Hardy, "John Grierson och dokumentärfilmen", s. 117 – båda i Gösta Werner (red.), *Filmstilar. Från Méliès till Truffaut*, PAN/Norstedt, Stockholm, 1977. Slutligen Carl Johan de Geer, *Med kameran som tröst* (2004).

57. Självt har jag läst boken i engelsk översättning: Aumont m.fl., *Aesthetics of film*, University of Texas Press, Austin, 1992.

som både Bazin och Kracauer företräder, var och en på sitt sätt, utan är också direkt förödande för dokumentären och dess sanningsanspråk – och därigenom för min jämförelse mellan film och historia. Hur har då författarna valt att argumentera för sin ståndpunkt? Varför bör vi betrakta filmen som ett väsentligen fiktivt medium?

För det första menar Aumont m.fl. att filmen till själva sin natur är dubbelt överklig – så till vida att den utgår från en iscensättning som den dessutom, redan i sitt sätt att visa fram, gör frånvarande för oss. Här får scenkonsten bidra med kontrast:

I teatern är det som representerar eller betecknar (skådespelare, scenbild, tillbehör) faktiskt verkligt och existerar även om det som det representerar är fiktivt. I filmen är både det representerande och det representerade fiktivt. I denna mening är varje film en fiktionsfilm.⁵⁸

Kort sagt: filmen är alltid bara en bild, och dessutom en bild av något som inte är vad det utger sig för att vara. Dokumentären går visserligen fri från den senare av dessa anklagelser, men kan inte undgå den förra.

För det andra, tillägger författarna, använder sig dokumentären dessutom av samma narrativa grepp som fiktionen. Bortsett från filmbilden står alltså berättelsens egna strukturer, hämtade från den litterära traditionen och därför godtyckliga i förhållande till såväl bilden som det den utger sig för att avbilda, mellan filmen och dess föregivna verklighet.⁵⁹ Fogar vi denna synpunkt till den föregående framstår mediet med ens som överkligt i kvadrat.

Men Aumont m.fl. hejdar sig inte vid denna slutsats. För det tredje, menar de, är själva den 'verklighet' som dokumentären utger sig för att återge direkt, och som spelfilmen indirekt tar som utgångspunkt, alltid

redan en representation, invävd i sin kulturs kollektiva fantasi. Det finns ingen mänsklig erfarenhet som inte dikteras av koder, förmedlas av tecken och genomsyras av ideologier – precis som filmen själv, som vid det här laget ter sig överklig i kubik – på tre stegs avstånd från sanningen.

På så sätt bäddas läsaren gradvis in i lager på lager av skenbilder. Men låt oss för all del inte vaggas till ro av kvartettens resonemang. Det verkar nämligen inte bättre än att Aumont m.fl. kastar ut barnet med badvattnet. Faktum är nämligen att kvartettens huvudsakliga argument låter sig bemötas punkt för punkt:

För det första är det onekligen ett ovedersägligt faktum att filmen 'bara' är en bild, men detta är knappast ett skäl att beskriva den som fiktiv: det påverkar på intet sätt dess sanningshalt. Vad är det som gör en projektion av ljusstrålar på en vit duk mindre 'verklig' än en människa på en estrad? Även teatern är ju dessutom beroende av en sådan projektion, nämligen den som äger rum i det mänskliga ögat.

Detsamma gäller, för det andra, dokumentärfilmens användning av 'fiktiva' narrativa grepp. Att filmens berättande väsentligen utvecklades inom fiktionens ram gör inte detta berättande till väsentligen fiktivt, just eftersom det lika gärna låter sig användas för att återge ett verkligt skeende. Dessutom har spelfilmen i sin tur hämtat många av sina former för gestaltning från dokumentären, utan att för den sakens skull bli mer dokumentär.

Så till den tredje och allvarligaste invändningen, åtminstone i författarnas egna ögon. Att filmen, precis som varje erfarenhet, är beroende av koder, tecken och ideologier kan inte bestridas – men frågan är ju precis *vilka* av alla dessa representationer som ger oss den sanaste bilden av verkligheten. Vad är det då som ligger till grund för kvartettens resonemang? Ja, till syvende och sist kan det nästan framstå som om Aumont m.fl. inte förankrade sin kritik mot realismen i något annat än för tillfället rådande *comme il faut*:

58. Aumont m.fl., s. 77.

59. Aumont m.fl., s. 78–9.

Idag betraktas denna föreställning att filmen faktiskt fångar verkligheten som förlegad – den tid då man trodde på de cinematiska representationsteknikernas objektivitet är förbi, tillsammans med entusiasmen hos teoretiker som André Bazin, som såg förebilden själv i bilden av förebilden.⁶⁰

Men är inte just detta dokumentärens utmaning: att i bilden av verkligheten urskilja verkligheten själv – *utan* att för den sakens skull förväxla de båda? Om Aumont m.fl. beskriver fiktionen som en situerad språklig utsaga (*discours*), bestämd med avseende på tid, plats och avsändare, som vill framstå som en omedelbar återgivning (*histoire*) – kan då inte dokumentärens grundläggande formella problem sägas vara att öppet demonstrera sin 'diskursiva' aspekt *utan* att för den sakens skull överge sin 'historiska' uppgift?⁶¹ Många av Bazins formuleringar kan onekligen tyckas överdrivna i sin entusiasm, men hans belackares är i mina ögon lika överdrivna i sin liknöjdhet. Ett slående exempel:

“Realismen” hos det filmiska uttrycks materialet är endast resultatet av ett stort antal konventioner och regler, som alla skiftar beroende på den specifika period och kultur i vilken filmen är gjord.⁶²

Ja, men varför citationstecknen? Och varför det demonstrativa inskottet 'endast'? Stryk dem, och plötsligt har vi åstadkommit en korrekt – om än tämligen intetsäggande – beskrivning av villkoren för filmens verklighetsåtergivning:

Realismen hos det filmiska uttrycks materialet är resultatet av ett stort antal konventioner och regler, som alla skiftar beroende på den specifika period och kultur i vilken filmen är gjord.

60. Aumont m.fl., s. 109.

61. Aumont m.fl., s. 95. Begreppsparet *discours* och *histoire* är hämtade från Émile Benveniste.

62. Ibid.

Aumont m.fl. uppvisar kort sagt en slående oförmåga att tänka sanningen i historiska termer: trots att de förnekar existensen av en tidlös och oförmedlad verklighet är det som om de fortfarande sökte efter den. Med Kracauer måste vi tvärtom inse att realismen inte alls har karaktären av en omedelbar återgivning (åter denna märkliga självmotsägelse), utan istället utgör en medveten hållning hos såväl filmare som publik, som använder sig av och förnyar *just sin tids* estetiska vokabulär i syfte att gestalta verkligheten.

Sanningen är kort sagt en fråga, inte om korrespondens, utan om trovärdighet – och förvånansvärt nog analyserar Aumont m.fl. faktiskt den realistiska framställningens problem i precis sådana termer.⁶³ Närmare bestämt relaterar de filmens trovärdighet till tre huvudsakliga faktorer: dels till den allmänna uppfattningen hos publiken, dels till berättelsens inre logik, och dels till den kanon av filmer som definierar mediets respektive genrens konventioner. Ännu en utmärkt beskrivning, alltså – om det inte vore för författarnas tendentiösa anmärkningar. Vad är det till exempel som säger att trovärdigheten ska uppfattas som “en form av censur”, en påtvingad begränsning av möjligheternas totalitet, snarare än som en frigörelse *till* en faktiskt rådande möjlighet?⁶⁴ Eller, för att i möjligaste mån förbli neutral, som själva det rum som den subtilt skiftande gränslinjen mellan möjligt och omöjligt stakar ut.

Det ligger nära till hands att tolka kvartettens ställningstagande i fråga om filmens sanningsanspråk som en direkt konsekvens av deras semiotiska perspektiv. Därför är det angeläget att notera att samma halsstarriga framhävande av mediets illusoriska karaktär på intet sätt återfinns hos deras läromästare Christian Metz. Även han lägger onekligen stor vikt vid filmens *irréalisation*, för att använda sig av den franska filmsemiotikens egen terminologi, och deklarerar frankt att “realismen” (*le réalisme*) som framställningssätt inte är

63. Jfr. resonemanget om “the plausible”, Aumont m.fl., s. 114

64. Ibid.

detsamma som “verkligheten” (*le réel*) kort och gott.⁶⁵ Men han är inte heller sen att tillfoga ett avgörande förbehåll:

Vi måste dock ta ett steg till, för utöver de realistiska berättelserna (som ingen tror verkligen har inträffat) finns också de *sanna berättelserna*: skildringar av historiska händelser (mordet på Marat), skildringar av det dagliga livet (jag berättar för en vän vad jag gjorde kvällen innan), skildringar av sig själv (= mina minnen, i det ögonblick då jag återkallar dem) och de skildringar som utgör ‘aktualiteter’ i filmen, radion, pressen, etc.⁶⁶

Alla dessa berättelser präglas enligt Metz av samma strukturella ‘irrealitet’ – liksom varje berättelse måste i ett konsekvent genomfört semiotiskt perspektiv – men utan att deras sanningsanspråk därmed skulle förringas på något entydigt sätt. Tvärtom är det ju just genom att de i viss mening skiljer sig från verkligheten som de alls kan sägas återge den. Möjligen är det Metz’ fenomenologiska skolning som håller honom på rätt kurs i detta avseende.⁶⁷

Det kan alltså inte vara det semiotiska perspektivet som sådant som föranleder författarnas kritiska attityd. Tvärtom tycks det mig att Aumont m.fl. inte fullt ut accepterar konsekvenserna av sina egna semiotiska utgångspunkter: de envisas med att ständigt ställa det *blott* trovärdiga mot det verkliga – underförstått, det *verkligt* verkliga – när det i själva verket är först genom trovärdigheten som verkligheten alls kommer till synes. Realismen är realitetens förutsättning, inte tvärtom. Kvartettens misstag är, kort sagt, att låsa sig vid den position som de själva vill kritisera – och detta är de tyvärr inte ensamma om. Philip Rosen riktar samma invändning mot ‘postmodernismen’ i allmänhet och den

65. Metz, s. 30.

66. Ibid.

67. Jfr. Metz, kap. 1–2. Initiativet att samla Metz essäer i bokform kom dessutom från fenomenologen Mikel Dufrenne (jfr. s. xii).

franske filosofen Jean Baudrillards filmsyn i synnerhet: “själva de termer som Baudrillards karaktäristiska diskussion [...] rör sig med”, menar han, “är alltså beroende av sanningen hos det verkliga”.⁶⁸

För egen del undviker jag i möjligaste mån att använda mig av termen postmodernism, och nöjer mig därför med att – med författarnas eget goda minne – beskriva den uppfattning som Aumont m.fl. ger uttryck för som en reaktion mot André Bazins emblematiske ställning inom fransk filmteori. Som sådan fyllde den säkert sin funktion, men i mina ögon är det ändå någonting väsentligt som går förlorat i denna kritiska vändning: insikten om att filmen är ett språk *som berättar genom att visa*.⁶⁹ Det var denna tankegång som gav upphov till en sådan entusiasm hos mediets tidiga teoretiker, och som det idag är upp till oss själva att återerövera. Men detta förutsätter i sin tur att vi uppfattar filmen som händelse, som index.

Fiktionen som faktum

Min kritik mot Aumont m.fl. kan möjligen framstå som orättvis, eftersom deras huvudsakliga intresse inte gäller dokumentären utan spelfilmen, den konstnärliga fiktionen. Men där ligger också det grundläggande problemet: att de väljer att ta sig an dokumentärfilmen med utgångspunkt i spelfilmen, och spelfilmen med utgångspunkt i teatern. Vill man förstå dokumentären bör man göra det på dess egna villkor, och för det ändamålet finns det nyare forskning att ta spjärn mot. Redan under åttiotalet, vid samma tid som Aumont m.fl. publicerade sin studie, ser vi till exempel en vändning mot det indexikala inom fransk semiotik, hos teoretiker som Dubois, Vanlier och Schaeffer.⁷⁰ Följande årtionde

68. Rosen, s. 259.

69. Insikten som sådan finns där – det blir inte minst uppenbart i författarnas diskussion av Metz (s. 148) – men tonvikten i resonemangen hamnar alltid på filmens medel snarare än dess mål, trots att det är precis där som den väsentliga skillnaden mellan spelfilm och dokumentär i sista hand ligger.

70. Jfr. Sonesson, s. 26 och framåt. Denna vändning kan anas redan i Roland Barthes’ *Det ljusa rummet*.

kunde bevittna ett nyväckt intresse för dokumentärfilmen från akademiskt håll, nu på internationell skala.⁷¹ Och parallellt med denna renässans för dokumentären och dess teori tycks också en rehabilitering av både Bazin och Kracauer, åtminstone i vissa avseenden, ha kommit till stånd.⁷²

Sist men inte minst är det angeläget att påminna om – dokumentärfilmen själv. Även om den akademiska kritiken säkert bidrog till att korrigera en bitvis överdriven självbild, och därmed också kom att utöva ett visst inflytande på dokumentärens uttrycksmedel, har inget teoretiskt perspektiv lyckats förmå hängivna praktiker att helt och hållet överge verklighetsskildringen som uttrycksform. Och det behöver knappast sägas att det är i den filmiska praktiken som varje teori om film måste ta sin utgångspunkt.

Så kanske är det, när allt kommer omkring, inte längre en särskilt kontroversiell ståndpunkt som jag vill inta när jag gör realismen till utgångspunkt för mina resonamang kring filmen och dess förhållande till historien. Min intention är inte heller att vrida tillbaka klockan och låtsas som om ingenting hade hänt sedan Bazin och Kracauer. Avsikten är helt enkelt att på nytt ta frågan om filmens sanningsanspråk på allvar – om nödvändigt med avstamp i ett stringent semiotiskt perspektiv, det vill säga, ett som inte upprätthåller vad det utger sig för att 'dekonstruera'. Men detta ställnings-tagande riskerar att bli tandlöst om det inte faktiskt

71. Intresset förbättrades redan 1988 genom antologin *New challenges for documentary*, redigerad av Alan Rosenthal, och har fått sitt mest omfattande uttryck i konferens- och skriftserien *Visible evidence* (jfr. <http://www.visibleevidence.org/>). En ofta citerad milstolpe inom forskningsfältet är Bill Nichols, *Representing reality*, Indiana University Press, Bloomington, 1991. För realismens vidkommande står dock mer värdefulla resonemang att finna hos andra teoretiker, inte minst hos Bruzzi.

72. Här ter sig 1997 som ett nyckelår: då publicerades både antologin *Bazin at work*, av redaktören Bert Cardullo annonserad som "the first volume of his work to appear in English in twenty-five years" (*Bazin at work*, Routledge, New York & London, 1997), och den nyutgåva av Kracauers *Theory of film* som jag redan har refererat till. Vad gäller sekundärlitteraturen kan Philip Rosen respektive Dagmar Barnouw tjäna som exempel. Jfr. Patrice Petro, "Kracauer's epistemological shift", *New German critique*, nr. 54, 1991, s. 131, vad gäller omvärderingen av Kracauers författarskap.

sätter spår i vårt sätt att se på och tala om film. Därför skulle jag avslutningsvis vilja föreslå några smärre terminologiska justeringar.

Av hävd har filmteorin lånat sina begrepp från andra konstnärliga områden, inte minst från litteraturen och dramat. Detta är ett utbyte som ofta har visat sig fruktbart – men ibland också vilseledande. Ett bra exempel på det senare är åtskillnaden mellan fiktion och icke-fiktion (*nonfiction*), allmänt förekommande i den teoretiska diskussionen kring dokumentärfilm, som från början är hämtad just från det litterära fältet. Distinktionen haltar dock betänkligt för filmens del – för den filmiska fiktionen utgör ju alltid samtidigt ett icke-fiktivt dokument. Väljer vi alltså att hålla fast vid denna beskrivning kan mediets indexikalitet knappast framstå som något annat än ett lyte: medan litteraturen går fram med fasta steg tycks filmen, som vore den en tragikomisk *slapstick*-figur, ständigt släpa ena foten i marken.

På så sätt definieras dokumentären (precis som hos Aumont m.fl.) genom vad den inte är – och med tanke på att spelfilmen utgör normen, såväl i biografernas programtablåer som i den akademiska teoribildningen, är detta kanske inte så anmärkningsvärt. Däremot är det intressant att notera hur skiljelinjen mellan fakta och fiktion inte tedde sig som lika angelägen för åskådarna under filmens första decennier. Inte så att den inte existerade: aktualitetsfilmen hade utvecklat igenkännbara genredrag i ett tidigt skede, och inslag av rekonstruktion annonserades i regel öppet. Det var helt enkelt *filmens själva faktum* – dess indexikalitet – som stod i centrum för uppmärksamheten, oavsett om det rörde sig om fakta eller fiktion.

Det var först i och med den berättande filmens genombrott som denna sekundära gränsdragning blir den väsentliga. Men därigenom går också något väsentligt förlorat, menar Doane, i det att mediet fjärras från en fundamental moralisk problematik: "bedrägeri" i återuppförandet gjordes harmlöst som 'illusion' i den nar-

rativa filmen”.⁷³ Min plädering för realismen ska först och främst uppfattas som ett återknytande till denna problematik.

Därför ligger det inte heller någon motsägelse i att dokumentären använder sig av det fiktiva berättandets tekniker, så länge den gör det just i avsikt att säga sanningen. Eller, rättare sagt, för att tala *sant* – för sanningen är en egenskap hos utsagan, inte hos tinget, och därmed ett adverb innan det blir ett adjektiv (sann) och ett adjektiv innan det blir ett substantiv (sanning). Det jag efterfrågar är, kort sagt, vad filmteoretikern Stella Bruzzi har beskrivit som “en ny definition av autenticitet”, formulerad med dokumentärens “performativa utbyte mellan föremål, filmskapare/apparatur och åskådare” som utgångspunkt.⁷⁴

Hellre än att beskriva dokumentären som icke-fiktiv, bör vi alltså tala om spelfilmen som *kontrafaktisk*. Den är inte ‘icke-faktisk’, eftersom den filmiska fiktionen alltid omfattar även en faktisk dimension – men dess mening som fiktion går ‘mot’ detta faktum.⁷⁵ Det är först när vi låter filmen bedra oss som vi tar steget in i fiktionens värld: innan dess är det just skådespelare och kulisser som vi ser på bioduken. Mot Aumont m.fl. kunde vi alltså invända: ingen film är (enbart) fiktion!

En bra illustration är distinktionen mellan *set* och *setting*. Den förra termen betecknar den faktiska inspelningsplatsen och den senare dess diegetiska motsvarighet, den fiktiva ‘plats’ där handlingen utspelar sig (en studio i Hollywood och landet Oz, för att ta ett klassiskt exempel). Denna åtskillnad låter sig i regel upprätthållas vad gäller spelfilmen, men i dokumentärfilmens fall sammanfaller de båda termerna – och distinktionen med dem. Det dokumentära är, kort sagt, filmens grundläggande modus, som fiktionen fjärrar

sig från i syfte att skapa nya möjligheter för den kreativa gestaltningen. Men detta gör inte dokumentären till mindre kreativ eller gestaltande i sin tur: i själva verket ingår båda i ett ständigt utbyte av idéer, tekniker och konventioner, som de använder sig av för att realisera sina olika syften.

Det är alltså i dokumentären som frågan om filmens sanningsanspråk ställs på sin spets – och samtidigt visar sig i sin fulla vidd. Jämfört med spelfilmen är den samtidigt mer och mindre begränsad: mer, eftersom spelfilmen fogar en ytterligare dimension till dokumentets faktiska – men också mindre, eftersom den, utan att överge sin faktiska utgångspunkt, kan intonera även i fiktionens register. Den avgörande skillnaden ligger dock alltså i filmens själva anspråk, och närmare bestämt i relationen mellan filmen som bild av ett föremål (ikon) och som spår av en händelse (index). Som tecken betraktad rör sig filmen så att säga längs med två skilda linjer, den ena ikonisk och den andra indexikal. Dessa linjer utgår alltid från samma punkt – händelsen – men medan de divergerar i spelfilmen löper de åter ihop i dokumentären.

Eller, för att formulera saken på ett mer rättframt sätt: kameran ljuger inte, men det betyder inte att vi inte kan ljuga med kameran. Som Bruzzi träffande anmärker är filmen obestämd (*inconclusive*) som representation, men ändå obestridlig (*incontrovertible*) som registrering.⁷⁶ På så sätt stakar begreppet index ut en yttersta gräns för filmen som medium. Genom sin grundläggande konstitution står det alltid redan i ett bestämt förhållande till händelsen.

Historia: “Mellan de länder vi känner”

Vad är det då som gör en händelse till en händelse? – Kanske börjar frågan kännas något mer gripbar, men vi närmar oss den alltjämt på omvägar. Historien kan vi, precis som filmen, förstå som händelse i två skilda bemärkelser. Å ena sidan är den alltid en återgivning av

73. Doane, s. 158.

74. Bruzzi, s. 6.

75. Distinktionen mellan faktiskt och kontrafaktiskt kan jämföras med logikens åtskillnad mellan indikativa och kontrafaktiska utsagor – där det språkligt indikativa omvänt svarar mot det filmiskt indexikala.

76. Bruzzi, s. 16.

händelser: dess redogörelser syftar till att gestalta det förflutna, det som redan har varit. Men å andra sidan är historien, liksom filmen, en händelse i sig själv.

Inte heller den låter sig dock dateras med någon större exakthet. Visserligen har Herodotos (ca 480–ca 420) ofta utpekats som historieskrivningens fader av sina västerländska efterföljare. “Det är han”, menar till exempel Claes Lindskog, hans senaste översättare, “som flyttat historien in på verklighetens fasta mark från sagornas och myternas dimluft.”⁷⁷ Men gränsen mellan myt och verklighet är inte alltid så lätt att dra upp, och med tiden har Herodotos själv blivit en närmast mytisk figur. På samma sätt har andra historiografiska traditioner korat sina fadersgestalter. För den kinesiska kulturen kom Sima Qian (145–ca 86) och hans *Upp-teckningar* (*Shiji*) att spela en motsvarande roll, och hos araberna har Ibn Khaldun (1332–1406) och hans *Inledning* (*Muqaddimah*) utgjort en viktig förebild. Sådana traditioner existerade även långt före Herodotos tid, om än i andra former – till exempel kungalängder, annaler och inskriptioner – och med delvis andra ambitioner.

Oavsett dylika överväganden kan vi dock konstatera att historieskrivningen själv, i kontrast till filmen, har en mycket lång historia – och jämförelsen mellan dem haltar även på andra punkter. Filmen är ett medium, historien snarast en genre. Båda förhåller sig till händelsen, men de får tillgång till den på helt olika sätt: den ena genom den fotokemiska processen, den andra genom en mycket mer invecklad procedur som vi för enkelhetens skull kan kalla den källkritiska.

Listan kunde säkerligen göras betydligt längre – men vissa grundläggande paralleller kvarstår, i synnerhet om man begränsar diskussionen till den akademiska historieskrivningen, så som denna har utövats i anslutning till det moderna universitetsväsendet, och samtidigt utvidgar den till att innefatta inte bara filmen, utan också andra tillämpningar av den fotogra-

fiska tekniken. För att tala med Philip Rosen:

Automatiskt producerade indexikala bilder och historieskrivning: dessa var två av det indexikala spårens regimer, två herravälden över tid och förflutenhet, två erfarenheter av kunskap, två sorters spektakel, som båda vid samma tid uppnådde långvarig kulturell framgång och samtidigt gav upphov till kontroverser.⁷⁸

I samma andetag lyfter Rosen också fram “fortbeståndet av historiska begrepp” i vårt sätt att tala om film.⁷⁹ Det mest slående exemplet är kanske att just ordet *historiografe* under ett skede i mediets barndom användes som beteckning för bröderna Lumières filmkamera, vid sidan av det mer vedertagna *cinématographe*.⁸⁰ Dubbelheten i ordet historia – som vi snart ska få anledning att återkomma till – är avgörande för denna terminologiska kuriositet.

Av större vikt för vårt vidkommande är dock begreppet dokument, förledet i både adjektivet dokumentär och substantivet dokumentärfilm. I kraft av sitt upphov i en juridisk kontext hänvisar det till och visar samtidigt hän mot tre skilda aspekter av verkligheten: som rättsligt dokument vilar det på avsikterna hos juridiska subjekt, som historiskt dokument på en tidsbestämd äkthetsbevisning, och som fotografiskt dokument på konkreta, förnimbara föremål i rörelse – för att parafasera Rosen.⁸¹ Även Doane framhäver hur filmmediet, just i kraft av sin indexikala relation till händelsen, får en slags juridisk klangbotten: “Det kontingentas omvandling till bevis förenar det med en rättslig hermeneutik.”⁸² Hennes formulering kunde lika gärna gälla för historieskrivningen.

78. Rosen, s. 143.

79. Rosen, kap. 6.

80. Rosen, s. 396, not 62.

81. Rosen, s. 236. Även termen fiktion har faktiskt, intressant nog, en specifikt juridisk innebörd.

82. Doane, s. 152.

77. Herodotos, *Historia*, Norstedts, Stockholm, 2000, s. 5.

Både filmen och historien framträder på så sätt mot en fond av juridiska begrepp, och i detta triangeldrama spelar det indexikala en avgörande roll. Det är först sedan en ledtråd från brottsplatsen har låtit sig knytas till förövaren, om nödvändigt genom en kriminalteknisk undersökning, som det får beviskraft i rättsalen; det är endast i och med att arkivmaterialet har blivit bestämt till sitt upphov som det kan användas som källa i en historisk undersökning; det är tack vare att ljusets vågor bryts mot linsen och slår in över filmen som den fotografiska bilden förmår återge den yttre verkligheten i sådan oöverträffad detalj. I vart och ett av dessa tre fall är det en indexikal relation som upprättas mellan tecknet och det betecknade.

Ater till källorna

Indexikaliteten är alltså det band som förenar film och historia. För att tala med Rosen befinner de sig båda två vid "en slags föreningspunkt mellan indexikalitet och rationalisering, en korsväg inom ramen för den tonvikt på temporalitet som utvecklades över hela den industrialiserande kulturen".⁸³ I min diskussion av filmen har jag försökt synliggöra denna elementära dimension genom att fokusera den tidiga repertoaren av *actualités* och dess upptagenhet med händelsen. Här väljer jag av samma skäl att lyfta fram den källkritiska metoden, fundamentet för den moderna historiska disciplinen.

Det betyder inte att källkritiken kom till först i och med moderniteten. Herodotos visar redan prov på ett sådant förhållningssätt, och i takt med att historieskrivningen utvecklades och differentierades blev också den grundläggande värderingen av källorna mer avancerad. En tidig milstolpe utgör renässanshumanisten Lorenzo Valla och hans granskning av den så kallade Konstantinska donationen, en urkund som användes för att motivera påvestolens politiska inflytande. Med hjälp av intrikata stilistiska resonemang lyckades Valla övertyga sina läsare om att det rörde sig, inte om ett autentiskt

dokument, utan om en sentida förfälskning.

Att samme Valla dessutom hyste ett djupgående intresse för romersk rätt är knappast någon tillfällighet: den retoriska tradition inom vilken han verkade stod i ett intimt förhållande till juridiken åtminstone sedan Quintilianus dagar.⁸⁴ Samtidigt är det just detta förhållande som på nytt aktualiseras när historieskrivningen, med stöd i den antikvariska forskningen, under loppet av 1700-talet frigör sig från den retoriska traditionen.⁸⁵ Indirekt var det alltså ett rättsligt förfarande som 1800-talets professionella historiker föll tillbaka på när de tog sig an uppgiften att systematisera den källkritiska metoden. Eller, för att formulera saken på ett annat sätt: historiker använder sig av en form av bevisföring som juridiken var först med att formalisera.

För att ytterligare befästa denna juridiska dimension av det historiska arbetet kan vi vända oss till Martin Wiklunds reflektion över temat i sin uppsats "Historia som domstol och strävan efter historisk rättvisa". Mot bakgrund av 1900-talets politiska katastrofer och de explosiva debatter som dessa har vållat, men också med den allmänt utbredda kritiken av positivismen som samhälls- och humanvetenskapligt förhållningssätt i åtanke, vill Wiklund lyfta fram den juridiska processen som en särskilt fruktbar tolkningsram för historikers arbete. Han konstaterar inledningsvis:

Det finns många intressanta paralleller mellan historikerns och juristens verksamhet. Det handlar i båda fallen om att granska och använda sig av vittnens redogörelser och annat bevismaterial för att skapa en trovärdig och sammanhängande historisk rekonstruktion av ett visst händelseförlopp. Domstolen utgör därtill en modell för att behandla normativa frågor med ett anspråk på *rättvisa* bedömningar, i

84. Denna klangbotten finns i själva verket redan hos Cicero och, före honom, hos Aristoteles.

85. Jfr. Carlo Ginzburg, "Checking the evidence: the judge and the historian", Chandler, James m.fl. (red.), *Questions of evidence. Proof, practice, and persuasion across the disciplines*, University of Chicago Press, Chicago & London, 1994, s. 291.

83. Rosen, s. 100.

motsättning till den utbredda uppfattningen att värderingar gör tolkningar partiska och förvrängda.⁸⁶

Historikern och juristen har alltså en gemensam målsättning, nämligen att återge ett skeende i det förflutna. Båda förväntas dessutom genomföra en rättvis och balanserad värdering av sin rekonstruktion – och det är här, menar Wiklund, som domstolsväsendet kan tjäna som förebild för historikerns. Men båda ställs dessutom inför samma grundläggande uppgift: prövningen av ett givet bevismaterial. Den analogi till det juridiska fältet som jag vill lyfta fram i denna kontext gäller alltså inte dess mål (bedömningen), utan snarare dess medel (bevisföringen).

Idag står källkritiken knappast högst på den historiografiska dagordningen: redan ordet dras med en gammalmodig klang, som ett eko från artonhundratalet, och andra problem – etiska, estetiska, politiska – uppfattas av allt att döma som mer brännande. Men det finns undantag. Exempelvis kan man förstå 'det teckentydande paradigmet' inom humaniora och samhällsvetenskap, så som det beskrivs i den italienske historikern Carlo Ginzburgs klassiska essä om ledtrådar, som en förlängning av ett källkritiskt tanke- och arbetssätt.⁸⁷ Och i sista hand är det svårt att se hur metoden någonsin skulle kunna förlora sin relevans, eftersom det är med den som historiens sanningsanspråk står och faller.

Det är alltså med källkritiken i åtanke som jag här

86. Martin Wiklund, "Historia som domstol och strävan efter historisk rättvisa", Lars M. Andersson & Martin Tydén (red.), *Sverige och Nazityskland. Skuldfrågor och moraldebatt*, Dialogos, Stockholm, 2007, s. 367.

87. Ginzburg, "Ledtrådar. Det teckentydande paradigmet rötter", *Ledtrådar. Essäer om konst, förbjuden kunskap och dold historia*, Häften för kritiska studier, Stockholm, 1989. Närmare bestämt kan det teckentydande paradigmet sägas utvidga källkritiken till bristningsgränsen genom att ta sin utgångspunkt i skenbart marginella detaljer. Det utgår, med författarens egna ord, från "a strong concern for proof and an awareness that new problems may imply a reformulation of the standards of proof". Ginzburg, "A rejoinder to Arnold I. Davidson", Chandler, James m.fl. (red.), *Questions of evidence. Proof, practice, and persuasion across the disciplines*, University of Chicago Press, Chicago & London, 1994, s. 322.

vill plädera för realismen som historiografisk grundhållning. Och vad kunde bättre sammanfatta denna hållning än Leopold von Ranke's berömda diktum: "Man har givit historien i uppgift att döma det förflutna, för att ge lärdomar åt samtiden för framtidens skull: så upphöjda uppgifter aspirerar inte detta försök till: det vill endast säga vad som egentligen hände."⁸⁸ Därmed vill jag inte hävda att historiker varken bör eller kan fälla omdömen om det förflutna – i själva verket gör de det hela tiden – utan bara att dessa normativa ställningstaganden alltid måste ta avstamp i just – vad som egentligen hände. (Hur Ranke själv hade ställt sig till ett dylikt förbehåll är lyckligtvis mindre viktigt i sammanhanget.)

Kracauers historia

Utgångspunkten för denna essä är alltså att historie-skrivningen, oavsett alla andra överväganden, alltid måste innefatta ett elementärt anspråk på sanning. Men min avsikt är inte bara att lyfta fram den realism som i mina ögon väsentligen hör till historien som litterär genre, utan också att visa på hur denna kan tänkas förhålla sig till den realism som filmen omfattar. Det är i detta syfte som jag nu återvänder till Kracauer, och närmare bestämt till hans sista, ofullbordade verk. Åter en saklig titel, *History*, parad med en outgrundlig

88. I originalets tyska språkdräkt: "Man hat der Historie das Amt, die Vergangenheit zu richten, die Mitwelt zum Nutzen zukünftiger Jahre zu belehren, beigemessen: so hoher Aemter unterwindet sich gegenwärtiger Versuch nicht: er will bloß sagen, wie es eigentlich gewesen." Leopold von Ranke, *Geschichten der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1535*, okänd utgivare, Leipzig, 1824, s. v–vi. Samma förord, så som det är återgivet i den oftare citerade verkutgåvan, har en något modifierad ordalydelse: där är målsättningen inte att "säga" (*sagen*), utan att "visa" (*zeigen*), vad som egentligen hände (se "Vorrede der ersten Ausgabe. October 1824", *Geschichten der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1535*, 2:a utg., *Sämmtliche Werke*, Duncker & Humblot, Leipzig, 1874, bd. 33–4, s. vii). Som av en ödets ironi existerar alltså denna monolitiska devis i två olika versioner, med delvis skilda implikationer. I mina ögon är 1824 års formulering den rimligare, om inte annat eftersom det rimmar bättre med den historiska praktiken: vi säger, snarare än visar, hur det egentligen är. Att Ranke själv gjorde sig en helt annan föreställning om saken torde vara mindre intressant. Jfr. J. D. Braw, "Vision as revision: Ranke and the beginning of modern history", *History and theory*, nr. 46, 2007.

undertitel: *The last things before the last* (på ett ungefär "De näst sista tingen"). Rosen framhäver bokens betydelse i följande ordalag:

Genom hela filmhistorien har journalister, kritiker och forskare emellanåt skrivit om utnyttjandet av historiska berättelser i filmer; den besläktade med mer grundläggande fråga som Kracauer för på tal är emellertid den som rör överlappningar, skärningspunkter och paralleller mellan den moderna historicitetens begreppsliga arkitektur och de moderna massmedierna fotografi och film. Denna fråga har sällan, om någonsin, stått i fokus för filmteorin i egentlig mening.⁸⁹

På samma sätt har *History*, om vi får tro Dagmar Barnouw, fått "så gott som ingen inverkan" på den historiografiska diskussionen i stort.⁹⁰ I mina ögon framstår dock Kracauers perspektiv som mer givande än de litteraturteoretiska modeller som denna mestadels har lutat sig mot. Om jag här väljer att åberopa mig på Ranke är det därmed i en kracauersk tolkning av hans diktum – med tonvikten på "historikerns förpliktelse till aktualiteten av det som har varit, *wie es gewesen*, oavsett de svårigheter hon råkar ut för i sitt försök att infria den".⁹¹

Och det är just förhållandet mellan film och historia som bildar utgångspunkt för Kracauers resonemang. Hans intresse för historien, skriver han själv, växte fram ur de idéer som han hade försökt fullfölja i *Theory of film*: "När jag vände mig till historien fortsatte jag bara att tänka utefter samma linjer som kom till uttryck i den boken."⁹² Med ens tyckte han sig se

"de många föreliggande parallellerna mellan historien och de fotografiska medierna, historisk verklighet och kamera-verklighet".⁹³ Men han hävdar samtidigt att just detta tema låter sig urskiljas redan i den tidiga essä om fotografiet som vi berörde i föregående avsnitt. Vad som förenar dessa tre studier är Kracauers grundläggande ambition att belysa erfarenheter som "alltjämt saknar namn", och som därför antingen inte har uppmärksammats eller också blivit missbedömda.⁹⁴

"Kanske", tillfogar han, "är detta mindre sant för historien än för fotografiet; men även historien kännetecknar en böjelse hos sinnet och avgränsar ett område av verkligheten som trots allt som har skrivits om dem fortfarande till stor del är *terra incognita*."⁹⁵ Sina respektabla anor till trots framstår historien här som ett i grund och botten utforskat landskap. Kracauer vill ringa in detta "historiens mellanliggande område som ett område i egen rätt – det som rör provisoriska insikter om de näst sista tingen" – med hjälp av tre begrepp: konst, vetenskap och omdöme.⁹⁶

Men det betyder i sin tur inte att historien utgör en enkel summa av dessa tre beståndsdelar. Tvärtom visar det historiska angreppssättet, om vi får tro Kracauer, vägen mot en helt egen domän: en kontingent och därför oberäknelig, en öppen, ändlös och obestämd värld, inte olik det vardagliga universum som Husserl gav namnet *Lebenswelt*.⁹⁷ Denna 'livsvärld' rymmer visser-

89. Rosen, s. 135. Vidare perspektiv på Kracauers *History* återfinns hos Rodowick, men också hos Gertrud Koch, "Not yet accepted anywhere": exile, memory, and image in Kracauer's conception of history", *New German Critique* 54 (1991).

90. Dagmar Barnouw, s. 3.

91. Dagmar Barnouw, s. 232.

92. "In turning to history, I just continued to think along the lines manifest in that book." Kracauer, *History*, s. 3.

93. "the many existing parallels between history and the photographic media, historical reality and camera-reality" Kracauer, *History*, s. 3–4.

94. "still lack a name" Kracauer, *History*, s. 4.

95. "Perhaps this is less true of history than of photography; yet history too marks a bent of the mind and defines a region of reality which despite all that has been written about them are still largely terra incognita." Kracauer, *History*, s. 16 (min kursiv).

96. "intermediate area of history as an area in its own right – that of provisional insight into the last things before the last" Kracauer, *History*, s. 45–6. Det är slående hur väl denna tredelning fogar sig till dokumentbegreppets tre aspekter – där konsten kan sägas svara mot det filmiska, vetenskapen mot det historiska och omdömet, i kraft av sin etymologi, mot det juridiska fältet. Kracauers resonemang rör sig dock i en annan riktning...

97. Jfr. Dagmar Barnouw, s. 231 vad gäller Kracauers tämligen lösa användning av Husserls begrepp, och s. 182–4 för dess omedelbara bakgrund i brevväxlingen mellan Alfred Schütz och Eric Voegelin.

ligen en viss logik, vissa vaga regelbundenheter – men “dessa givna mönster, linjer och sekvenser banar sig genom ett material som i långa stycken är ofullständigt, olikartat, otydligt”.⁹⁸ Tillsammans bildar de, med en slående formulering, “en opak ansamling av fakta”.⁹⁹

Inför denna halvt om halvt formlösa materia har historikern två tätt sammanflätade uppgifter: källkritik och exeges. Här urskiljer Kracauer den första väsentliga parallellen till sin filmteori. Historikern, menar han, slits i sitt arbete mellan samma två tendenser – den realistiska och den formativa – som filmskaparen. Och han drar sig inte heller för att själv historisera denna analogi: han observerar att endast femton år skiljer Rankes diktum från Daguerres uppfinnande av fotografiet, och lyfter också fram Heinrich Heines idé om en ‘daguerrotypisk historiebok’ som ett tidigt försök att föra film och historia samman.¹⁰⁰

Historikerna själva, tillägger han, har dock sällan visat någon förtjusning över dylika idéer. Tvärtom har den fotografiska tekniken ofta ställts mot den historio-grafiska: “När de begrundar sitt hantverk drar historiker ibland in fotografiet och hävdar sedan att historikern inte får förväxlas med en kameraman.”¹⁰¹ Men i Kracauers ögon säger det något väsentligt redan att man drar upp själva parallellen – även om man sedan säger sig vilja avvisa den i protest mot en ‘objektivistisk’ historieskrivning.

Misstaget består i själva verket inte i att jämföra fotografi och historieskrivning, utan tvärtom i att uppfatta kameran som en ‘objektiv’ åskådare, en “naturens spegel”.¹⁰² (Inom parentes sagt är spegeln i själva verket det element i kamerans konstruktion som leder bort

ljuset när filmen *inte* ska exponeras.) Den fotografiska processen utgör ju för Kracauer, som vi redan har sett, en veritabel metamorfos: en förvandling som tack vare sin prekära balansgång mellan realistiska och formativa tendenser ändå kan förbli trogen sitt material. På samma sätt beskriver han även historikerns värv – och som för att framhäva det bokstavliga i denna analogi återanvänder han en formulering från *Theory of film*, som utvecklas vidare i sitt nya sammanhang:

I vilket fall som helst har alla stora fotografer känt sig fria att välja motiv, utsnitt, optik, filter, emulsion och kornighet i enlighet med sin sensibilitet. (Var det annorlunda med Ranke? Hans universallistoriska vision, till exempel, verkar inte ha inkräktat på hans önskan att visa saker som de var. Kanske är det möjligt att säga om honom att hans formativa strävanden förenade sig med hans realistiska syften.)¹⁰³

Samma grundläggande spänning präglar alltså såväl historikerns berättelse som den fotografiska bilden – och i båda fallen framstår den realistiska impulsen som den avgörande: “historien stämmer överens med kamerahantverken i att de utmanar sina utövare till att fånga ett givet universum”.¹⁰⁴ Men enligt Kracauer vill denna överensstämmelse i sin tur på en annan, än mer fundamental motsvarighet: en strukturlikhet mellan fotografens ‘kamera-verklighet’ och historikerns *Lebenswelt*. Båda framstår som “delvis mönstrade, delvis formlösa – en följd, i båda fallen, av vår vardagliga världs halvt tillredda skick”.¹⁰⁵ Båda omfattar också

98. “these given patterns, strands, and sequences thread a material which is for long stretches inchoate, heterogenous, obscure” Kracauer, *History*, s. 46.

99. “an opaque mass of facts” Ibid.

100. Kracauer, *History*, s. 49. Parallellen mellan Ranke och Daguerre dras upp redan i “Die Photographie”, s. 23.

101. “When meditating about their craft, historians sometimes drag in photography and then claim that the historian should not be mistaken for a cameraman.” Kracauer, *History*, s. 51.

102. “mirror to nature” Kracauer, *History*, s. 52.

103. “In any case, all great photographers have felt free to select motif, frame, lens, filter, emulsion, and grain according to his sensibilities. (Was it otherwise with Ranke? His vision of universal history, for instance, did not seem to encroach on his desire to show things as they were. Perhaps it is possible to say of him that his formative strivings joined forces with his realistic designs.)” Ibid.

104. “history coincides with the camera crafts in challenging its adepts to capture a given universe” Kracauer, *History*, s. 53.

105. “partly patterned, partly amorphous – a consequence, in both cases, of the half-cooked state of our everyday world” Kracauer, *History*, s. 58.

en förvirrande mångfald av disparata föremål: "själ-lösa föremål, ansikten, folksamlingar, människor som beblandas, lider och hoppas".¹⁰⁶ Båda flåtar samman det tillfälliga, det ändlösa, det obestämda till ett enda "storslaget tema" – nämligen "livet i dess fullhet, livet så som vi vanligtvis upplever det".¹⁰⁷

Och för att kunna omfatta detta tema i dess svindlande helhet krävs, av den fotografiska bilden såväl som den historiska texten, ett ständigt skiftande av skala: "det stora måste betraktas på olika avstånd för att förstås; dess analys och uttolkning inbegriper en ständig rörelse mellan [olika] plan av allmängiltighet".¹⁰⁸ Mot filmarens rörelse från det panoramiska *extreme long shot* till den intima *extreme close-up* svarar historikerns ständiga växling mellan makro- och mikroperspektiv – en metod som den franske historikern Jacques Revel senare skulle beskriva som ett 'spel med skalor'.¹⁰⁹

Det är alltså ingen ytlig korrelation som Kracauer vill upprätta mellan film och historia, utan en verklig korrespondens: "bägge hantverken är förpliktigade till att sysselsätta sig med givna världar av jämförbar struktur och därför kanalisera utövarnas kreativa möjligheter på liknande sätt".¹¹⁰ Ett faktum som i sin tur gör den fotografiska bilden till en perfekt väg in i historikerns arkiv, belamrade som de är med motstridigt tankegods: filosofiskt, religiöst och vetenskapligt, abstrakt och konkret, allt om vartannat. Även inför ett sådant överflöd – ett 'uppror av detaljer', för att låna en vändning från Baudelaire – förblir fotografiet klart och nyktert; till skillnad från fackprosan upphör det aldrig

att tala direkt till sinnen.¹¹¹

Hur ska vi då beskriva denna gemensamma värld som den fotografiska bilden och den historiska texten båda syftar till att återge? Kracauer talar om den som ett förrum (*anteroom*) – en verklighet av preliminär natur, som inte låter sig begripas en gång för alla. "Det egendomliga materialet i dessa områden undflyr det systematiska tänkandets grepp; inte heller kan det ges formen av ett konstverk."¹¹²

Är då inte historieskrivningen en form av systematiskt tänkande, en vetenskaplig disciplin bland andra? Och är inte filmen en konst?

I själva verket, menar Kracauer, rör sig båda i ett mellanliggande landskap. Detta landskap gränsar på sin ena sida mot konsten och filosofin, som båda aspirerar på högre sanningar; på sin andra sida vetter det istället mot det subjektiva omdömet. Ett främmande territorium, alljämt oerkänt – om än inte helt okänt. Här döljer sig i Kracaues ögon en specifik och irreducibel form av kunskap: en "förrumsinsikt", sysselsatt med vad bokens undertitel omtalar som 'de näst sista tingen'.¹¹³ Dess sanningsanspråk gäller inte det slutgiltiga, det generella, det objektiva, utan istället den tillfälliga värld "i vilken vi andas, rör oss och lever".¹¹⁴ Det är denna konkreta tillvaro som det historiska arbetet syftar till att utforska.

Vem kan då tänkas leva upp till en så passionerad beskrivning? Om vi får tro Kracauer själv är det bästa exemplet Jacob Burckhardt, den schweiziske kulturhistorikern – som, sina många brister till trots, närmade sig det förflutna "med noggrannheten hos en seismograf, en känslighet som inte har överträffats av någon

106. "inanimate objects, faces, crowds, people who intermingle, suffer, and hope" Ibid.

107. "grand theme", "life in its fullness, life as we commonly experience it" Ibid.

108. "the big must be looked at from different distances to be understood; its analysis and interpretation involve a constant movement between the levels of generality" Kracauer, *History*, s. 122.

109. Den franska termen är *jeux d'échelles*. Jfr. Paul Ricœur, *Minne, historia, glömska*, Daidalos, Göteborg, 2005, s. 270–9.

110. "both crafts are committed to concern themselves with given worlds of comparable structure and therefore canalize the performers' creative possibilities in like ways" Kracauer, s. 60.

111. Ibid. Det är i den betraktelse över Constantin Guys måleri som jag redan har hänvisat till som Baudelaire talar om en *émeute de détails*. Den svenska översättningen avviker dock något från denna ordalydelse: jfr. "överfallen av detaljer", *Det moderna livets målare* (Stockholm: Leo förlag, 2005), s. 55–6.

112. "The peculiar material in these areas eludes the grasp of systematic thought; nor can it be shaped in the form of a work of art." Kracauer, *History*, s. 191.

113. "anteroom insight" Kracauer, *History*, s. 192.

114. "in which we breathe, move, and live" Kracauer, *History*, s. 195.

modern historiker”.¹¹⁵ Denne självutnämnde ärkedilettant (men samtidigt professor vid universitetet i Basel under närmare trettiofem år) som av professionella skäl insisterade på att förbli en amatör, som lät sin terminologi förbli till hälften flytande, som avvisade och ändå lät sig lockas av historiefilosofiska spekulationer – är det Burckhardt som, mer än någon annan, har kommit historien som kunskapsform in på livet?

Samtidigt är det slående hur väl Kracauers tolkning av historien stämmer överens med till exempel Rankes förhållningssätt. Detta faktum framgår knappast av hans berömda devis – men väl av andra formuleringar som, av en eller annan anledning, inte har kommit att citerats fullt lika ofta. Den följande kan tjäna som typfall:

Historien är en vetenskap i det att den samlar, finner, genomskådar; den är en konst eftersom den återskapar och porträtterar vad den har funnit och känt igen. Andra vetenskaper är nöjda med att bara registrera vad de har funnit; historien kräver förmågan att återskapa.¹¹⁶

Detta är bara ett exempel på hur vår författare står i djup skuld till den historiefilosofiska diskussion som har förts av tyska historiker sedan Rankes tid, utan att alltid redogöra öppet för detta släktskap.¹¹⁷ Parallellen till Ranke är inte heller perfekt: vad som saknas är givetvis omdömet, den tredje referenspunkten i Kracauers triangulering av det historiska fältet. Å andra sidan

115. “with the accuracy of a seismograph, a sensitivity unsurpassed by any modern historian” Kracaue, *History*, s. 207.

116. “History is a science in collecting, finding, penetrating; it is an art because it recreates and portrays what it has found and recognized. Other sciences are satisfied simply with recording what has been found; history requires the ability to recreate.” Cit. Georg G. Iggers & Q. Edward Wang med Supriya Mukherjee, *A global history of modern historiography*, Pearson Longman, Harlow, 2008, s. 122.

117. Ett annat är hans användning av begreppet takt (se not 118 nedan) – och ett tredje hans hänvisning till idén om vår ‘hela inre mänskliga’ (se not 145), som går tillbaka på Dilthey och i förlängningen på Droysen (jfr. Iggers & Wang, *A global history of modern historiography*, s. 124).

hittar vi faktiskt inget uttryckligt tillbakavisande av denna aspekt av det historiska värvet i Rankes klassiska motto (även om det är så det i allmänhet har tolkats). Och till syvende och sist kan även valet att *inte* döma knappast betraktas som något annat än just – ett normativt ställningstagande.

Det historiska tänkandet framträder hos Kracaue som ett vardagsnära tänkande, ett tänkande i gråtoner – som alltid letar efter “differenser i differentiering”, som alltid är uppmärksam på det “*à peu près*, det ‘mer eller mindre’”, som alltid “hejdar sig halvvägs” – allt i förhoppning om att lyckas blottlägga “de namnlösa möjligheter som kan antas existera, och vänta på erkännande, i springorna mellan befintliga doktriner”.¹¹⁸ Och det främsta kännetecknet för ett sådant tänkande, tillägger Kracaue i en fotnot, är *takt*.¹¹⁹ Detta undanglidande begrepp, i skärningspunkten mellan det sociala och det estetiska, blir för honom ett alternativ till filosofins stelbenta slutledningar: ett tyst kunnande som hjälper oss att få fatt på det mellanliggande, och samtidigt ett konkret förhållningssätt i vårt umgänge med källorna. För att tala med Dagmar Barnouw:

Takt är förmågan att medla, att uppträda sällskapligt, att iaktta den provisoriska, tillfälliga naturen hos mänskliga relationer, och att godta förändringar hos sig själv såväl som hos andra. Det innebär att sätta sig själv i den andres ställe och förutse vad som skulle kunna såra – det vill säga, förminska den andres närvaro – eller behaga – det vill säga, förhöja den. Takt innebär att inte förutsätta den andres innersta sanning och därigenom definiera, fixera henne, utan låta henne närvara i förhållande till andra.¹²⁰

118 “differences in differentiations”, “*à peu près*, the ‘more or less’”, “stopping mid-way”, “the nameless possibilities that may be assumed to exist, and to wait for recognition, in the interstices of the extant doctrines” Kracaue, *History*, s. 213, 215.

119. Kracaue, *History*, s. 200. Jfr. s. 206 et passim. Begreppets historia i en tysk metodologisk debatt skisseras av Gadamer, *Truth and method* (London: Continuum, 2004), särskilt s. 14–5.

120. Dagmar Barnouw, s. 160. Jfr. s. 197, 265.

I en sådan situation är det bara nyanserna som räknas – men bland nyanserna återfinns ju både det svarta och det vita, det allmänna och det särskilda, det tidlösa och det tidsliga om vartannat. Det är denna belägenhet som Kracauer försöker sätta fingret på i sin liknelse med förrummet:

Mångtydigheten är väsentlig i detta mellanliggande område. En ständig ansträngning fordras av de som befolkar det för att bemöta de motstridiga villkor som de ställs inför bakom varje hörn. De finner sig själva i en viss situation som till och med inbjuder till att leka med det absoluta, med allsköns donquijotiska idéer om universella sanningar.¹²¹

Historikern står alltså inte främmande för vetenskapens och filosofins idéer – men hänger sig heller aldrig helt åt dem: hon är en Sancho Panza snarare än en Don Quixote, och särskilt som “denna minnesvärda alldagliga figur” framstår i Franz Kafkas lapidariska karaktäristik.¹²² Närmare bestämt var det i ett av sina många efterlämnade prosastycken som Kafka försökte reda ut det inte sällan förbryllande förhållandet mellan Riddaren av den sorgliga skepnaden och dennes trogne följeslagare:

Genom att på kvällar och nätter skriva en mängd riddar- och rövromaner lyckades Sancho Panza, som för övrigt aldrig skruttit med denna bedrift, under årens lopp hålla sin djävul – som han sedermera gav namnet Don Quijote – så långt ifrån sig att denne hämningslöst utförde rena vansinnesdåd, som dock i brist på bestämt mål – vilket borde ha varit just Sancho Panza – inte skadade någon. Sancho Panza, en

121. “Ambiguity is of the essence in this intermediate area. A constant effort is needed on the part of those inhabiting it to meet the conflicting necessities with which they are faced at every turn of the road. They find themselves in a precarious situation which even invites them to gamble with absolutes, all kinds of quixotic ideas about universal truths.” Kracauer, *History*, s. 216.

122. “this memorable plain figure” Kracauer, *History*, s. 217.

fri man, följde lugnt och sansat, kanske med en viss ansvarskänsla, Don Quijote på hans färder och hade både nytta och nöje av detta så länge han levde.¹²³

Så lyder Kafkas karaktäristik i sin helhet. Kracauers kommentar är lika lapidarisk:

Den definition som Kafka här ger av Sancho Panza som en *fri man* har en utopisk karaktär. Den pekar ut en det mellanliggandes utopi – en *terra incognita* i urholkningarna mellan de länder vi känner.¹²⁴

Och med dessa ord tar Kracauers redogörelse för det historiska arbetet plötsligt slut – “den sista meningen i det sista, ofullständiga kapitlet av en oavslutad bok”.¹²⁵ Dess författare avled den 26 november 1966 i sviterna efter en lunginflammation, och boken gick därför i tryck först två år senare, nödtorftigt redigerad av renässanshistorikern och vännen Paul Oskar Kristeller. Det är svårt att inte uppfatta dess halvfärdiga skick som en slags praktisk, om än oavsiktlig, solidaritet med den lika halvfärdiga värld som Kracauer föresatte sig att beskriva. Kanske är det därför som den formligen svämmar över av insikter.

Kracauers *History* erbjuder oss en ny bild av histo-

123. Franz Kafka, “Sanningen om Sancho Panza”, *Under byggandet av den kinesiska muren och andra texter ur kvarlåtenskapen (1916–19)*, Bakhåll, Lund, 2000, s. 108. Kracauers egen tolkning lyder: “Without making any boast of it Sancho Panza succeeded in the course of the years, by devouring a great number of romances of chivalry and adventure in the evening and night hours, in so diverting from him his demon, whom he later called Don Quixote, that his demon thereupon set out in perfect freedom on the maddest of exploits, which, however, for the lack of a preordained object, which should have been Sancho Panza himself, harmed nobody. A free man, Sancho Panza philosophically followed Don Quixote on his crusades, perhaps out of a sense of responsibility, and had of them a great and edifying entertainment to the end...” *History*, s. 217. Den skiljer sig från Blomqvist och Ågrens svenska på en punkt: Sancho ‘skriver’ inte själv romanerna, utan ‘slukar’ dem (det tyska originalet har “durch Beistellung”).

124. “The definition which Kafka here gives of Sancho Panza as a free man has a Utopian character. It points to a Utopia of the in-between – a *terra incognita* in the hollows between the lands we know.” Kracauer, *History*, s. 217.

125. Dagmar Barnouw, s. 198.

rien – samtidigt som den modulerar vår förståelse av filmen, som nu låter sig situeras halvvägs mellan det syntetiska fragment som är den fotografiska bilden och den fragmentariska syntes som är den historiska texten. Alla tre förenas i sin indexikala relation till händelsen, som också bildar utgångspunkt för den konfrontation som vi snart är redo att iscensätta.

Narrativismens dilemma

Men innan dess känner jag mig nödgad att helt kort beröra en problematik som har stått i centrum för den historiografiska diskussionen under de sista decennierna, och som har full bäring på förhållandet mellan film och historia: frågan om det historiska berättandet och dess epistemologiska implikationer. Att historien är en berättelse framgår redan av dubbeltydigheten hos själva ordet historia, som ju kan syfta på en "berättande återgivning av [en] händelsekedja" såväl som på "(vetenskapen om) mänsklighetens politiska, sociala och kulturella utveckling".¹²⁶ Detta faktum blev dock föremål för en mer ingående teoretisk diskussion först under senare halvan av 1900-talet, bland annat som en följd av den utmaning som de kvantitativa samhällsvetenskaperna riktade mot historien och dess status som akademisk disciplin.¹²⁷

Den återkommande referensen, åtminstone i den anglosaxiska debatten, är Hayden Whites *Metahistory*, en omsorgsfull studie av "den historiska fantasin i artonhundratalets Europa" som publicerades 1973.¹²⁸ Med hjälp av modeller lånade från strukturell lingvistik vill White demonstrera hur historiker – Ranke är ett av hans exempel – alltid utgår från på förhand givna retoriska grepp eller troper, som utgör stommen i deras

berättelser om det förflutna.

Det intressanta för vår del är inte så mycket hur man *bör* förstå denna tes, utan hur den i allmänhet *har blivit* förstådd – och det är en dubbeltydig slutsats som man, med större eller mindre rätt, har dragit av Whites argumentation. Å ena sidan lyfter man fram historieskrivningens aspekt av berättande, undersöker historiska verk med hjälp av språkvetenskapliga metoder och pekar på deras släktskap med skönlitteraturen. Å andra sidan hävdar man att den, just på grund av denna narrativa aspekt, saknar epistemologiskt värde – eller, enklare uttryckt, att historiens litterära form reducerar den till ett retoriskt bländverk. På det sättet skulle jag sammanfatta den historiografiska hållning som har fått den olyckliga beteckningen *narrativism*.

Den position som jag målar upp är schablonmässig – onekligen, och samtidigt oundvikligen, eftersom jag inte har möjlighet att ge mig i kast med diskussionen om historieskrivningens *narrativitet* i hela dess bredd. Frågan är dock om denna diskussion alls kan motivera så långtgående slutsatser. Faktum är nämligen att en medvetenhet om det historiska arbetets narrativa dimension inte utesluter en realistisk grundhållning, och på intet sätt implicerar dess motsats. Att använda Whites analyser för att argumentera för en sådan ståndpunkt är i mina ögon som att först ekipera kejsaren – och sedan skratta åt hans nakenhet. Nej, ekvationen går inte ihop. Däremot är parallellen till Aumont m.fl. slående: i båda fallen förväxlas representation med fiktion, och i båda fallen inskränker sig konsekvenserna huvudsakligen till ett ymnigt missbruk av citations-tecken.¹²⁹

Eller, för att återknyta till Kracauers resonemang: realistiska och formativa hänsyn står inte i någon nödvändig konflikt med varandra. En sådan hållning är inte svårare att motivera på historiografins område än på filmens: den franske filosofen Paul Ricoeurs verk är

126. "Historia", *Nationalencyklopedins ordbok*, http://www.ne.se.ezproxy.ub.gu.se/jsp/search/article.jsp?i_art_id=O182477, 8 feb 2008.

127. En kortfattad översikt återfinns hos Georg Iggers, *Historiography in the 20th century. From scientific objectivity to the postmodern challenge*, Wesleyan University Press, Middletown, 2005, kap. 8.

128. Hayden White, *Metahistory. The historical imagination in nineteenth-century Europe*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1973.

129. Parallellen mellan 'postmodern' filmteori och Whites "inflexible formalism" noteras även av Bruzzi (s. 18).

en guldgruva av argument i detta avseende, och det finns många andra som rör sig utmed snarlika linjer.¹³⁰ Men framför allt måste historiens motivation, precis som filmens, springa ur praktiken själv – ur dess ständiga aktualitet och fortsatta förnyelse.

Liksom i fallet Aumont m.fl. ligger en bidragande orsak till narrativismens kortsynthet förmodligen i de heuristiska modeller som den lånar från språk- och litteraturvetenskap, och som gör dramat eller romanen till sitt paradigm. Med sådana utgångspunkter kan den historiska berättelsen knappast framstå som annat än en spretig, vacklande och omständig historia – som ett 'rubbat narrativ', för att låna en slående formulering av den finske historikern och historieteoretikern Kalle Pihlainen.¹³¹ En historisk text varken kan eller bör uppnå den fullständiga finalitet som dess skönlitterära motsvarighet inte sällan aspirerar på, vilket i sin tur beror på det historiska sanningsanspråk som den per definition implicerar. Och, som Philip Rosen anmärker:

Detta är fallet även om man föreställer sig historieskrivningen som en konstart snarare än som en vetenskap, eller (som i nyare formuleringar) som en berättande text snarare än som en redogörelse eller förteckning, eller som en diskurs snarare än en genomskinlig framställning, eller som en figurativ handling snarare än en denotativ. Det spelar ingen roll hur mycket en text som utger sig för att skildra eller analysera historien utgörs av formella, estetiska eller diskursiva procedurer som förknippas med det imaginära, det fiktiva eller det retoriska; inte heller spelar det någon roll hur självmedveten eller reflexiv den är över sina egna oundvikliga tillkortakommanden. Om dess uttryckliga strävan är att vara historiografisk måste den per definition utge sig för att säga

130. Se exempelvis Ricœur, *Time and narrative*, University of Chicago Press, Chicago, 1984–8, och *Minne, historia, glömska* av samma författare.

131. Kalle Pihlainen, "Embracing history as disturbed narrative", presentation på konferensen *Telling the past now: historiography in the twenty-first century*, Århus, 22–24 november 2007.

oss någonting om händelser, personer, förhållanden och/eller diskurser som hade någon slags *faktisk* existens vid någon punkt i det förflutna. I annat fall skulle den behöva läsas som just en fiktiv text.¹³²

Historieskrivningen framstår alltså som något av ett svart får i litteraturens stora familj. Men att beskriva historien som ett 'rubbat narrativ' är alltså att relatera den till ett skönlitterärt paradigm. Varför inte välja en annan väg, pröva en annan möjlighet? Det är en sådan möjlighet som analogin mellan historia och film i mina ögon erbjuder. I sin diskussion av filmens berättande pekar Kracauer på hur dokumentären lyckas komma verkligheten in på livet just genom att distansera sig från litterära grepp – men framhäver samtidigt hur detta avståndstagande bara kan utgöra ett första steg. "Å ena sidan utesluter dokumentärfilmaren intrigen för att kunna öppna sin lins för världen; å andra sidan känner han sig nödgad att återinföra dramatiskt handlande i precis samma syfte."¹³³

För att få grepp om denna skenbara självmotsägelse måste vi rikta sökarljuset mot de två berättelseformer, episoden och *the found story*, som Kracauer uppfattar som särskilt lämpade för filmisk gestaltning.¹³⁴ Den senare betraktar han som typisk för dokumentärfilmen (Flahertys så kallade *slight narrative* är ett viktigt exempel) medan den förra rör sig fritt över gränsen mellan den narrativt täta dokumentären och den fiktiva berättelsen.¹³⁵ Men i båda fallen är det väsentliga kamerans öppenhet mot livets egen öppenhet. Filmaren beskriver Kracauer därför som

en människa som företar sig att berätta en historia,

132. Rosen, s. 7.

133. "On the one hand, the documentary film maker eliminates the intrigue so as to be able to open his lens on the world; on the other, he feels urged to reintroduce dramatic action in the very same interest." Kracauer, *Theory of film*, s. 212.

134. Kracauer, *Theory of film*, kap. 14.

135. Kracauer, *Theory of film*, s. 247. Begreppet slight narrative är hämtat från Paul Rotha.

men som under inspelningen blir så överväldigad av sitt inneboende begär att omfatta hela den yttre verkligheten – och även av en känsla av att hon måste omfatta den för att berätta historien, vilken historia som helst, i filmiska termer – att hon vågar sig djupare och djupare in i de materiella fenomenens snårskog, där hon löper risken att gå ohjälpligt vilse om hon inte, med stora ansträngningar, återvänder till den allfarväg som hon har lämnat.¹³⁶

En historiografisk parafra ligger nära till hands: det är bara att byta ut enstaka stickord, och historikern framstår med ens som

en människa som företar sig att berätta en historia, men som under efterforskningarna blir så överväldigad av sitt inneboende begär att omfatta hela den historiska verkligheten – och även av en känsla av att hon måste omfatta den för att berätta historien, vilken historia som helst, i historiska termer – att hon vågar sig djupare och djupare in i de historiska fenomenens snårskog, där hon löper risken att gå ohjälpligt vilse om hon inte, med stora ansträngningar, återvänder till den allfarväg som hon har lämnat.

Ett sådant förhållningssätt, menar Kracauer, ger upphov till berättelser som tycks "följa en bana som är märkligt tom på syfte och riktning; det är som om de drev förbi, satta i rörelse av oförklarliga strömmar".¹³⁷ Beskrivningen tål att jämföras med hans bild av Burckhardt, den professionelle amatören – och enligt Barnouw liknade Kracauer i sina arbetsanteckningar den 'uphit-

tade' berättelsen vid de halvt osammanhängande men ändå meningsfulla mönster som historikern visar på i sitt material.¹³⁸ Begreppet förser oss på så sätt med en nyckel till dokumentärens problematik: vi måste ta avstånd från berättelsen, men *just i syfte att återfinna den* – och då i verkligheten själv. Resonemanget tangerar Ricoeurs, när han betonar hur vår förståelse av världen alltid redan är strukturerad av våra berättelser om den.

Betyder detta att dokumentärfilmen nödvändigen präglas av en slags inre konflikt? Så är förvisso fallet – men enligt Kracauer är detta ett problem som låter sig lösas:

Det vore olösligt endast om den tentativa hypotesen att berättelsen som sådan strider mot mediets natur kunde upprätthållas. [...] Vid närmare granskning visar sig dock denna hypotes vara alltför vid för att täcka alla de relevanta fallen. Den fordrar [vissa] inskränkningar. Den måste ersättas av det mer nogräknade påståendet att det finns olika typer av berättelser, varav vissa, i enlighet med den hypotesen, motstår cinematografisk behandling, medan andra visar sig mottagliga för den.¹³⁹

Är det denna lärdom vi i själva verket borde dra av Hayden Whites *Metahistory*: att vissa berättelseformer är mer lämpade för en historisk gestaltning än andra? Författaren själv tycks antyda detta genom sitt framhåvande av den ironiska tropen som den mest relevanta för just den egna samtiden (början av sjuttioalet, märk väl). Konsekvensen vore en diskussion av det historiska berättandets poetik, i såväl deskriptiv som normativ bemärkelse – det vill säga, en poetik som samtidigt

136. "[...] a man who sets out to tell a story but, in shooting it, is so overwhelmed by his innate desire to cover all of physical reality – and also by a feeling that he must cover it in order to tell the story, any story, in cinematic terms – that he ventures even deeper into the jungle of material phenomena in which he risks becoming irretrievably lost if he does not, by virtue of great efforts, get back to the highway he has left." Kracauer, *Theory of film*, s. 255.

137. "[...] follow a course strangely devoid of purpose and direction; it is as if they drifted along, moved by unaccountable currents" Kracauer, *Theory of film*, s. 256.

138. Dagmar Barnouw, s. 17.

139. "It would be insoluble only if the tentative hypothesis that the story as such goes against the grain of the medium could be upheld. [...] Upon closer inspection, however, this hypothesis turns out to be too broad to cover all the relevant cases. It requires qualification. It must be replaced by the more discriminating proposition that there are different types of stories, some of which, in keeping with that hypothesis, resist cinematographic treatment, while others do prove responsive to it." Kracauer, *Theory of film*, s. 213–4.

vore både en etik och en politik.¹⁴⁰

Frågan gäller, kort sagt, inte *om vi kan* berätta eller inte, utan *hur vi bör* berätta vad vi alltid redan berättar. Här kan ännu en parallell till filmen komma väl till pass. I min polemik mot Aumont m.fl. hänvisade jag i förbifarten till vad jag uppfattar som dokumentärens grundläggande formella problem: att öppet visa fram sin 'diskursiva' aspekt utan att för den sakens skull överge sin 'historiska' uppgift. Detsamma gäller givetvis även i historieskrivningens fall. Problemet blir då att utarbeta textuella strategier som är reflexiva utan att, som Whites ironiska trop, undergräva det egna sanningsanspråket.

Kritiken av det historiska berättandet rör sig dock inte bara på textens nivå. Precis som den akademiska filmteorins kritik mot realismen har den ytterst sett att göra med ett fundamentalt filosofiskt problem: frihetens. Är historikern så bunden av sin tids idéer och fördomar, av traditionens berättelser och former av berättande, att han aldrig ens kan aspirera på att ge en sann framställning av det förflutna? Kracauer riktar sina skarpaste invändningar mot just denna föreställning. Givetvis präglas den enskilde historikern alltid av sin tid – men bara såvida vi förstår den, inte som en monolitisk enhet, utan tvärtom som "ett osäkert konglomerat av tendenser, strävanden och verksamheter som oftast uppenbarar sig oberoende av varandra".¹⁴¹ Och gör vi det så kan vi knappast hävda att den skulle utöva något *entydigt* inflytande på oss.

Problemet med att utgå från 'sin egen tid' är alltså

140. Ett första steg på den vägen tar den franske filosofen Jacques Rancière i sin essä *Les noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Seuil, Paris, 1992, som också finns i engelsk översättning – betecknande nog med en inledning av White. Jag utvecklar denna tankegång i min artikel "The poetics of history, or Hatching an ugly duckling: research in mode √2", *ArtMonitor*, nr. 8, 2010." Stephen Bann använder sig av den snarlika termen historical poetics, men då i en deskriptiv snarare än normativ bemärkelse: jfr. *The clothing of Clio. A study of the representation of history in nineteenth-century Britain and France*, Cambridge University Press, Cambridge, 1984, s. 3 et passim.

141. "[...] a precarious conglomerate of tendencies, aspirations, and activities which more often than not manifest themselves independently of one another" Kracauer, *History*, s. 66.

att man omöjligt kan veta vari denna 'tid' i själva verket består: detta är ju i sig en historisk frågeställning, till och med den som all historisk forskning ytterst sett syftar till att besvara. Den uppenbara risken är därför att man bara går från en förenklad analys (av den egna samtiden) till en annan (av det förflutna). Och vad värre är: "Historiker som utgår direkt från rådande intressen har en benägenhet att fördunkla och till och med dölja bevismaterialet."¹⁴² I förlängningen är det alltså historieskrivningens grundläggande sanningsanspråk som står på spel.

En snarlik och minst lika svidande kritik riktar Kracauer mot den unge Nietzsche, som drev den principiella presentismen till sin spets. Samtidigt är det lockande att se ett drag av nitzscheansk självdestruktivitet i hans egen hållning. Kracauer menar nämligen, nu med hänvisning till Proust, att "det förflutna ger sig självt bara åt de som går till ytterligheter i ett försök att få det att tala", och att "endast en 'ansats till självöverskridande' i denna anda kommer kanske tillåta oss att nå fram till en förståelse av vårt nuvarande tillstånd".¹⁴³ Vad som först och främst krävs av historikern är därför förmågan att vänta: en slags aktiv passivitet, en "produktiv tankspriddhet" som låter henne följa materialets rörelse.¹⁴⁴ På samma sätt måste filmaren, så långt detta är möjligt, invänta det händelseförlopp som hon vill fånga med sin kamera. Det enda alternativet vore att iscensätta det – och därmed ta steget till fiktionens område.

Men självutplåningen får på inga villkor bli total: fasen av planlöst drivande bland källorna måste alltid följas först av en fas av sällning och sortering, som syftar till att etablera fakta på ett så opartiskt sätt som

142. "Historians who proceed straight from present interest are apt to obscure, and indeed submerge, the evidence." Kracauer, *History*, s. 69.

143. "[...] the past gives itself up only to those who lean over backward in an attempt to make it speak", "only an 'effort of self-transcendence' in this vein will, perhaps, enable us to arrive at an understanding of our present condition" Kracauer, *History*, s. 78.

144. "productive absent-mindedness" Kracauer, *History*, s. 92.

möjligt, och därefter av en fas av tolkning och gestaltning. Steg för steg återvänder historikern därigenom till 'sin egen tid' – men nu som en delvis annan människa, och därmed till en delvis annan tid. Kracauer driver den klassiska hermeneutikens idé om inlevelse så långt att den på sätt och vis slår över i sin motsats: "Vad som krävs av historikern är inte bara hans 'hela inre människa' sådan som han råkar vara, utan ett jag som har utvidgats i kölvattnet av dess nästintill fullbordade utplåning."¹⁴⁵ Det är med hänvisning till denna pendrörelse som Kracauer vill förklara varför historikern aldrig – eller i alla fall inte i någon enkel mening – kan reduceras till en företrädare för 'sin egen tid':

I själva verket är han ett barn av åtminstone två tider – sin egen och den tid som han undersöker. Hans sinne är i viss mån omöjligt att lokalisera; det strövar omkring utan fast hemvist.¹⁴⁶

Men utmynnar inte denna argumentation i en bild av historiskt vetande som ohjälpligt subjektivt till sin natur – oavsett om denna subjektivitet uppfattas som enhetlig eller mångfasetterad? Kracauer förnekar inte detta faktum, utan driver det istället till sin logiska slutpunkt i syfte att locka fram dess inre självmotsägelse. "Subjektiviteten i sin mest intensiva form överskrider sig själv" – och detta betyder i sin tur att historiska idéer är objektiva "just på grund av deras skuld till den oblandade subjektiviteten".¹⁴⁷ Han beskriver detta som en 'aktiv' objektivitet, i kontrast till den 'passiva' dito som uppnås i det historiska arbetets självutplånande rörelse. Detta arbete rör sig alltså från en objektivitet utan subjektivt inslag, till en objektivitet där subjektet

145. "What is required of the historian is not merely his 'whole inner man' as he happens to be but a self which has expanded in the wake of its near-extinction." Kracauer, *History*, s. 92.

146. "Actually he is the son of at least two times – his own and the time he is investigating. His mind is in a measure unlocalizable; it perambulates without a fixed abode." Kracauer, *History*, s. 93.

147. "Subjectivity at its most intensive transcends itself", "precisely because of their indebtedness to unmitigated subjectivity" Kracauer, *History*, s. 103.

spelar en absolut irreducibel roll.

Utifrån detta resonemang är det lätt att se varför positivism och narrativism i Kracauers ögon står varandra helt nära – genom att båda, för att tala med Barnouw, "fördunklar snarare är klargör den historiska kunskapens problem".¹⁴⁸ Den ena ser vad den andra blundar för, och tvärtom. Därför kan det framstå som paradoxalt att det är just genom kamerans perspektiv – ett enögt perspektiv – som vi kan göra oss en mer fullständig bild av historikerns arbete.

Historien som montage

Vad ska vi då dra för övergripande slutsatser av jämförelsen mellan film och historia? Mot bakgrund av Kracauers resonemang vill jag föreslå ett nytt paradigm för den historiografiska debatten, hämtat från filmens område snarare än från litteraturens och tänkt som ett alternativ snarare än som ett substitut. Vid sidan av litteraturhistorien bör vi alltså vända oss även till filmens – i synnerhet till dokumentärfilmens – historia för att göra oss en bild av den moderna historieskrivningens villkor.

Det är framför allt i ett avseende som filmen utgör ett vettigare riktmärke än skönlitteraturen: till skillnad från, låt oss säga, en romanförfattare, men i likhet med filmaren, arbetar historikern med sitt material *en bloc* – i färdiga stycken som i regel är mer omfattande än det enskilda ordet. Citat och illustrationer kan jämföras med de enstaka filmklipp som i montaget fogas samman till en ny helhet. Detta gemensamma särdrag resulterar i båda fallen av en indexikal relation till händelsen. En uppenbar invändning mot denna analogi är att den historiska texten inte består enbart av citat, och att tankegången därmed löper risken att fuska bort de aspekter av historikerns arbete som i själva verket är de mest väsentliga. Argumentation, tolkning, bedömning – är det inte precis mellan citaten som allt detta äger rum?

148. Dagmar Barnouw, s. 247.

Denna invändning kan bemötas på tre olika plan. För det första kan man inte komma ifrån kravet på att en historisk text, i likhet med alla vetenskapliga arbeten, ska vara väl underbyggd: direkt eller indirekt måste dess utsagor beläggas med hänvisning till källorna. Citaten kondenseras till referenser och flyttas ned i fotnoterna, men fyller alltså samma grundläggande funktion. Den historiska texten vilar därmed på ett slags virtuellt montage med notapparaten som scenario. För det andra består inte heller dokumentärfilmen enbart av filmklipp med ett rent dokumentärt värde. Andra bildkällor, textskärmar, ljud- och musikspår bidrar alla till att förmedla filmarens budskap.

Och för det tredje utgör klippningen – valet och sammanställningen av klipp – redan ett meningsskapande i ordets fullständiga mening. Inom filmen är man högst medveten om denna så kallade Kulesjov-effekt, eftersom den ligger till grund för en ansevärd del av mediets uttrycksmöjligheter, men den torde äga lika stor giltighet på historiens område. Kulesjovs experiment bör därför kunna säga oss något väsentligt även om förhållandet mellan källa och berättelse i den historiska texten – och mellan positivism och narrativism som historiografiska positioner. Som vi redan har sett kännetecknas både filmen och historien som uttrycksformer av att deras indexikala och narrativa aspekter förutsätter varandra. Båda två måste få sitt, såväl i teorin som i praktiken.

Den analogi mellan det historiska berättandet och det filmiska montaget som jag vill föreslå bygger alltså på den indexikala relation som filmen från första början har delat med historien, och som får sitt mest signifikanta uttryck i begreppet dokument – men fullbordas först genom den narrativa akt som montaget utgör. Philip Rosen beskriver denna fyrvägsförbindelse i dialektiska termer:

Om tagningar, betraktade som indexikala spår av en förfluten verklighet, kan behandlas som dokument i vid mening, så kan dokumentären behandlas som

en omvandling av dokumentet. Denna omvandling innefattar ett syntetiserande kunskapsanspråk, i kraft av en sekvens som upphäver ett obestridligt referensområde av förflutenhet till mening. Dokumentären, sådan som den förmedlas till oss genom denna tradition, är inte bara *ex post facto*, utan historisk i modern bemärkelse.¹⁴⁹

Omvänt kan även den historiska texten beskrivas som en 'omvandling av dokumentet', med samma syntetiserande karaktär och samma faktiska kunskapsanspråk. Men detta förändrar inte det faktum att historiens språk, precis som dokumentärfilmens, har utvecklats både med fiktionen och mot den: ett bekant exempel är den realistiska romanens inflytande på den moderna historieskrivningens utveckling.¹⁵⁰

Både historia och dokumentär förenas också med fiktionen i sitt avståndstagande från den obearbetade 'aktualiteten', som för historikerns vidkommande utgörs av arkivmaterialet. Doane ser bröderna Lumière *actualités* som ett uttryck för det "arkivbegär" som präglade mediet under dess tidigaste år – hur blotta återgivningen, bevarandet av ett förflutet skeende, var nog fascinerande nog för sekelskiftets publik.¹⁵¹ Men ett arkiv är inte en historia, även om gränsen kan vara svår att dra upp på ett entydigt sätt. Av samma skäl är en obearbetad fotografisk upptagning inte en dokumentärfilm i ordets fullständiga mening.¹⁵²

Därmed är det berättandet, den narrativa formen, som i sista hand bildar knutpunkt mellan dokumentärfilm, fiktion och historieskrivning. På samma sätt som dokumentären använder sig historien av det fiktiva be-

149. Rosen, s. 240.

150. Iggers & Wang, *A global history of modern historiography*, s. 74–5.

151. Doane, s. 22.

152. Visserligen är arkivet alltid strukturerat av vissa förväntningar, på samma sätt som det obearbetade filmklippet redan från början – det vill säga, vid tiden för dess upptagning – är infogat i den väv av berättelser som knyter verkligheten till dess representationer (jfr. Sjöberg, *The world in pieces*, kap. 1). Men problemet ogiltigförklarar inte distinktionen. Tvärtom hade vi inte behövt någon distinktion om det inte hade funnits något problem...

rättandets – det vill säga, litteraturens – tekniker, men på samma sätt låter den också dessa tekniker vägledas av ett annat sanningsanspråk. Filmskaparens montage är alltså jämförbart med historikerns tuktade sammanställning av arkivdokument. Analogin gäller dock bara dokumentärfilmen (eftersom den, till skillnad från spelfilmen, inte försöker dölja sin indexikala aspekt) och den källkritiskt förankrade historieskrivningen – inte, till exempel, den historiska romanen, som bara kan sägas stå i en indexikal relation till sitt föremål i den mån som den i sin tur grundar sig på historisk forskning.

Därmed inte sagt att det inte finns avgörande skillnader mellan filmarens och historikerns olika sätt att arbeta med montage. Till exempel kan den indexikalitet som filmbilden upprättar beskrivas som 'framåtriktad', så till vida som det fotokemiska dokumentet upprättas genom en enkel, automatisk och kausal process. Den historiska indexikaliteten framstår i samma mening som 'bakåtriktad', eftersom det historiska dokumentet alltid etableras först i efterhand genom en sammansatt, medveten och i viss mening teleologisk procedur. Därför framstår filmens förhållande till sitt föremål också som 'ensidigt' i ett bestämt avseende – kamerafingret 'pekar' aldrig i mer än en riktning – medan det historiska dokumentet (som i sin tur kan vara fotografiskt) hänvisar till olika föremål beroende på vilken fråga vi riktar till det, och därmed ter sig som mer 'mångsidigt'. Exempelvis kan Konstantinska donationen fortfarande utgöra ett historiskt dokument, till exempel som ett spår av 800-talets förfalskningspraxis, även sedan dess trovärdighet som kejsarligt edikt har raserats.

Även vad gäller deras narrativa aspekt skiljer sig film och historia givetvis från varandra i en rad olika avseenden – men att de alls delar denna aspekt är mer avgörande för frågan om deras sanningsanspråk.¹⁵³ Det är på grund av den som historieskrivningen inte bör liknas vid fotografiet: den berättande aspekten saknas,

153. Jfr. William Guynn, *Writing history in film*, Routledge, New York, 2006, s. 67–80.

med ett ensidigt fokus på den indexikala som följd.¹⁵⁴

Här kan det vara belysande att återknyta till begreppet infrielse hos Kracauer: den fotografiska stillbilden är i någon mening *unerlöst*, medan både filmen och historien erbjuder en *Erlösung*. Kan detta löfte om infrielse knytas till berättandet? I sin magistrala utredning av förhållandet mellan tid och berättande visar Paul Ricœur hur man kan begripa historien som en slags praktisk lösning på de filosofiska motsägelser eller aporier som våra idéer om tid ger upphov till.¹⁵⁵ I mina ögon rör sig en sådan tankegång i samma banor som Kracauers beskrivning av både filmen och historien som väsentligen utforskade områden – 'mellan de länder vi känner'.

Men Ricœur sysselsätter sig bara med det litterära berättandet, och diskuterar alltså inte filmen som narrativt uttrycksmedel.¹⁵⁶ En direkt parallell tycks därmed vara utesluten. Istället får vi ännu en gång närma oss vår problematik på omvägar. Kracauer ägnar lyckligtvis ett kapitel av sin filmteori åt förhållandet mellan filmens och romanens berättande.¹⁵⁷ Ricœur, i sin tur, tar sig an relationen mellan romanen och den moderna historieskrivningen. Även här är det alltså fiktionen som i praktiken får bilda knutpunkt mellan film och historia.

Enligt Kracauer rör sig filmen och romanen på gemensam mark, i det att de båda går utöver intrigens gränser i sitt intresse för världen och sin strävan efter det obegränsade. Ändå är det skillnaderna som i sista hand överväger. Inte så mycket på det formella planet – men desto mer på det innehållsliga, där de båda me-

154. Notera dock den möjlighet som utforskas av John Berger och Jean Mohr i deras fascinerande bok *Another way of telling*, Vintage Books, New York, 1995 – ett 'rent' fotografisk berättande som verkar enbart genom serier av stillbilder, alltså utan texten som stöd. Tyvärr tog jag del av deras tankegång alltför sent för att helt och hållet hinna inkorporera den i min egen.

155. Ricœur, *Time and narrative*.

156. Ricœurs korta essä "Histoire et mémoire", Antoine de Baecque & Christian Delage (red.), *De l'histoire au cinéma*, Éditions Complexe, Bryssel, 1998, är sammanhanget till trots bara ett utkast till *Minne, historia, glömska*.

157. *Theory of film*, kap. 13.

dierna gläntar på dörren till helt olika världar: den ena materiell, den andra mental. Kan historien tänkas förmedla mellan dessa artschilda sfärer? Ja, åtminstone att döma av Ricoeurs slutsatser. Utgångspunkten för hans analys är just relationen mellan en yttre, kosmologisk tid – den uppmätta tiden – och en inre, fenomenologisk tid – den upplevda tiden. Berättandet syftar i hans ögon till att förmedla mellan dessa båda poler. Samma iakttagelse återfinns även hos Kracauer, och precis som Ricoeur uppfattar han relationen mellan yttre och inre som ett ömsesidigt beroende:

Betänk inte minst att vi daterar den dag då vi föds; att vi känner till vår plats i kedjan av generationer; och att Döden avbildas med ett timglas. *Les extrêmes se touchent*: vårt innersta väsen och den tommaste formen av tillblivelse är sammanflätade.¹⁵⁸

Möjligen är Kracauer inte fullt så optimistisk som Ricoeur inför berättandets förlösande kraft: som Barnouw anmärker bör hans *Einlösung* läsas mot juridisk snarare än teologisk bakgrund. Kanske måste tillvaron alltid förbli splittrad? Historikerns finner visserligen en provisorisk lösning i föreställningen om historiska epoker – “ett antinomiskt begrepp som i förtätad form förkroppsligar de två oförenliga uppfattningarna om tid” – men i sista hand förblir hon ändå alltid “fångad i en katarakt av tider”.¹⁵⁹

Oavsett dessa eventuella skillnader kan vi dock, med hänvisning till Kracaueurs idéer, bygga ut Ricoeurs modell. Historien situerar sig inte bara mellan en kosmologisk och en fenomenologisk tid, utan också mellan filmen och romanen. Alla tre tar del i berättandet, i det att de förmedlar mellan det inre och det yttre,

men de tar avstamp i var sin ände av skalan. I kraft av sin i Peirces mening symboliska dimension påbörjar romanen sitt äventyr i det inre: skrivandet står här i en privilegierad relation till den fenomenologiska tiden, som den kan överskrida bara genom att foga sig efter en etablerad kronologi. Filmen utgår istället, genom sin indexikala dimension, från det yttre: dess skrivande – ett skrivande i ljus – utspelar sig mot bakgrund av den kosmologiska tid vars sinnebild är kamerans mekaniska frammatning, och som den kan modulera först genom montage.¹⁶⁰

Bör vi inte situera historieskrivningen halvvägs mellan dessa två paradigmer? Delvis indexikal och delvis symbolisk är den inbegripen i ytterligare en prekär balansgång, utöver den avvägning mellan realistiska och formativa hänsyn som den delar med filmen. Även denna balansgång måste ständigt upprätthållas – för det är bara genom den som det historiska tänkandet kan göra anspråk på en relation till såväl den yttre som den inre tiden. I det anspråket ligger hela dess legitimitet och värde.

Och vad är det då att tänka historiskt? Här vill jag bara föreslå en tentativ definition: att tänka historiskt är just att tänka, inte i begrepp, utan i händelser. Att tänka sig själv historiskt är att tänka sig själv som en händelse. Även denna text är en händelse: en konfrontation mellan två olika discipliner, den ena med en lång tradition och den andra i vardande – men också mellan två olika sätt att återge händelsen.

Konfrontationer: “Makten hos sax och cement”

Så här långt har vi framför allt ägnat oss åt filmen och historien var för sig. Med Kracauer som samtalspartner har jag försökt visa på vilka sätt analogin mellan dessa

158. “Consider not least that we date the day of our birth; that we know of our position in the chain of generations; and that Death is shown with an hour-glass. *Les extrêmes se touchent*: our intrinsic being and the most empty mode of becoming are intertwined.” Kracauer, *History*, s. 154.

159. “an antinomic entity embodying in a condensed form the two irreconcilable time conceptions”, “caught in a cataract of times” Kracauer, *History*, s. 155, 167.

160. Doane ser en motsättning mellan den tidiga filmens aspiration på att fånga tiden i sig, och dess senare omfattande av berättandet (s. 67) – men är inte berättandet snarare lösningen på det problem som filmens heaccitet ställer oss inför, så till vida att den fogar in det råa filmklippets mekaniska tid i berättelsens meningsfulla? Hon antyder själv en sådan slutsats (s. 68), men utan att ge den en verkligt positiv innebörd.

två uttryck är både rimlig och fruktbar ur ett teoretiskt perspektiv. Att filma är i en mening redan att skriva historia: cinematografen är, som den kanadensiske filmvetaren André Gaudreault anmärker, en historio- grafisk maskin.¹⁶¹ Och omvänt tål aspekter av historiker- kerns metodik mycket väl att jämföras med arbetet vid klippbordet.

Men om paralleller som dessa äger en giltighet som går utöver den snävt teoretiska kan detta knappast ha passerat obemärkt bland filmare och historiker själva – och om så faktiskt är fallet borde man i sin tur kunna visa på en befintlig gråzon, ett mellanliggande fält där ansatser till gränsöverskridanden redan har ägt rum. Varje konkret exempel i den vägen skulle också utgöra en bekräftelse, om än i liten skala, av Kracauers idéer. Frågan är sålunda: när, var och hur har film och historia konfronterats med varandra i praktiken? Om vi till att börja med tar historikerens perspektiv till utgångs- punkt är frågan lätt att besvara, för historieskrivningen har onekligen konfronterats med filmen på många olika plan.

I första hand har historiker givetvis försökt skriva filmens *historia* – som konst, som teknik, som industri, som social form, och så vidare. I den mån som denna historieskrivning ger upphov till specifika teoretiska och metodologiska problem kan vi också betrakta filmens *historiografi* som ett självständigt fält.¹⁶² Och man kan dessutom, som Doane och Rosen, göra filmens egen *historicitet* – enkelt uttryckt, dess inre relation till

161. André Gaudreault, "The cinematograph. A historiographical machine", Klemm, David E. & Schweiker, William (red.), *Meanings in texts and actions: questioning Paul Ricoeur*, University Press of Virginia, Charlottesville & London, 1993, s. 90–7. Samma antologi innehåller dessutom bidrag som "Visconti read through Ricoeur. Time in *Ludwig*" av Michèle Lagny (s. 98–114), "History and timelessness in films and theory" (s. 115–32) av Dudley Andrews, samt en essä av Philip Rosen som senare skulle komma att ingå i *Time mummified*. Över huvud taget är det slående att fyra av sex texter i bokens sektion om 'historia och berättande' fokuserar just på filmen.

162. Se exempelvis Robert C. Allen & Douglas Gomery, *Film history: theory and practice*, McGraw-Hill, New York, 1985.

historien och det förflutna – till såväl en historisk som en teoretisk frågeställning.

Filmmediet kan alltså bli föremål för historiska studier på en rad olika sätt – men det kan även användas som historiskt källmaterial för mer allmänna syften, det vill säga, i undersökningar som inte gör filmen som sådan till sitt föremål.¹⁶³

Den polske filmaren Bolesław Matuszewski (1856–1943?) insåg denna potential redan ett par år efter det att bröderna Lumière först förevisade sin cinematograf på Grand Café. I två publikationer från 1898 – en pamflett med titeln *En ny historisk källa* samt en mer uttömmande diskussion av *Det animerade fotografiet: vad det är, vad det bör vara* – pläderar Matuszewski passionerat för sin sak.¹⁶⁴ Till att börja med kan vi lägga märke till hans terminologi: han beskriver uttryckligen filmer som ett slags "cinematografiska dokument", och räknar dem till de "bilddokument" (teckningar, medaljer, skulpturer, och så vidare) som redan då fanns att beskåda på bibliotek och muséer.¹⁶⁵

Matuszewskis idé är att även filmen bör bevaras, av

163. Ett tidigt bidrag till denna diskussion är – vid sidan av Matuszewski (se nedan) – Arthur Elton, "The film as source material for history", *Aslib proceedings*, vol. 7, nr. 4, 1955. Även Danmark tycks ha spelat en framskjuten roll i debatten: se exempelvis Per Nørgart & Niels Skyum-Nielsen (red.), *Film och kildekritik*, Universitetsforlaget, Köpenhamn, 1972, och Karsten Fledelius & K. R. M. Short (red.), *History & film: methodology, research, education* (Köpenhamn: Eventus, 1980). På fransk mark är Marc Ferro ett viktigt namn i sammanhanget.

Se även Penelope Houstons fascinerande *Keepers of the frame. The film archives*, British Film Institute, London, 1994, särskilt kap. 8 med den beklämmande titeln "Of the scholars, nothing is to be expected..." – ett citat från Eltons artikel som alljämt tedde sig aktuellt vid mitten av nittioalet.

164. Titlarna lyder i originalet "Une nouvelle source de l'histoire" respektive "La photographie animée: ce qu'elle est, ce qu'elle doit être". Båda återfinns i Zbigniew Cieczot-Gawrak (red.), *Bolesław Matuszewski i jego pionierska myśl filmowa: dokumenty i wstępne komentarze*, Filmoteka polska, Warszawa, 1980. För en engelsk översättning, se Matuszewski, *A new source of history. Animated photography: what it is, what it should be*, Filmoteka narodowa, Warszawa, 1999.

165. "documents cinématographiques", "documents figurés" Matuszewski, "Une nouvelle source de l'histoire", s. 5–6. Jag hänvisar genomgående till faksimilens paginering.

samma skäl och på samma sätt. För detta ändamål, menar han, bör man snarast upprätta "ett *cinematografiskt museum* eller *arkiv*", med officiellt ansvar för att samla in och klassificera återgivningar av händelser som bedöms vara "av dokumentärt intresse".¹⁶⁶ Präglat av det sena 1800-talets historiesyn fokuserar han på den politiska historien, men ser också tänkbara användningsområden inom vad vi idag skulle kalla kulturhistoria ("städernas föränderliga och rörliga fysionomi"), etnologi ("de lokala sederna") och sociologi ("det samtida livet").¹⁶⁷

Även i sin uppfattning om filmens sanningshalt framstår Matuszewski som ett barn av sin tid. Han beskriver den som "obestriddig och av en absolut sanning", framhäver i lyriska ordalag dess "autentiska karaktär" och lovprisar dess "matematiska exakthet".¹⁶⁸ Som animerat fotografi – på franska kan *animée* betyda både 'animerat' och 'besjälad' – besitter filmen till och med förmågan att väcka de döda till liv:

Filmkopian, där tusen negativ fogar sig samman till en scen, och som, när den rullas upp mellan en ljuskälla och en vit duk, får de döda och frånvarande att resa sig och gå – denna lilla remsa av exponerad celluloid utgör alltså inte bara ett historiskt dokument, utan ett stycke av historien, och av den historia som inte har bleknat bort, som inte behöver en ande för att återuppväckas. Där är den, knappt insomnad, och liksom de elementära organismer som, besjälade av en latent livskraft, vaknar till liv igen efter årtal av en smula värme och fukt, behöver den, för att

på nytt vakna och genomleva det förflutnas timmar, bara en smula ljus som passerar genom en lins mitt i mörkret!¹⁶⁹

Den otyglade entusiasmen – ett förebud om Bazin – är kanske det mest slående i denna passage. Av större intresse för vår del är dock de indexikala metaforerna: *cliché*, franskans namn för det fotografiska negativet, betyder ursprungligen 'tryckplåt', och på samma sätt kan *impressioné* betyda både 'exponerad' och 'inpräglat'. I bildspråkets form ger de uttryck för insikten om att filmen inte bara är en bild, utan också ett spår, av händelsen. Därför kan Matuszewski med rätta beskriva filmen som 'ett stycke av historien' – som index, inte bara som ikon.

Industrin och hantverket, medicinen och psykiatrin, konsten och pedagogiken, jordbruket och brottsbekämpningen: den polske filmaren finner tillämpningar vart han än vänder sig, och hans hänförelse över det nya mediet tycks inte känna några gränser. Samtidigt är han inte oförmögen till mer nyanserade omdömen. I en passage beskriver han till exempel filmen som blott en ödmjuk tjänarinna – om än "mycket värdefull och framför allt mycket trogen".¹⁷⁰ Och som för att bemöta våra senkomna invändningar tillägger han, med en formulering som rimmar väl med Kracauers beskrivning av kamerans värld som en 'yttre' verklighet:

166. "un *Musée* ou *Dépôt cinématographique*", "d'un intérêt documentaire" Matuszewski, "Une nouvelle source de l'histoire", s. 6.

167. "la physionomie changeante et mobile des cités", "les mœurs locales", "la vie contemporaine" Matuszewski, "Une nouvelle source de l'histoire", s. 7 och "La photographie animée", s. 40–1.

168. "incontestable et d'une absolue vérité", "caractère d'authenticité", "exactitude mathématique" Matuszewski, "Une nouvelle source de l'histoire", s. 9.

169. "Donc l'épreuve cinématographique, où de mille clichés se compose une scène, et qui, déroulée entre un foyer lumineux et un drap blanc, fait se dresser et marcher les morts et absents, ce simple ruban de celluloid impressioné constitue non seulement un document historique, mais une parcelle d'histoire, et de l'histoire qui n'est pas évanouie, qui n'a pas besoin d'un génie pour la ressusciter. Elle est là endormie à peine, et, comme à ces organismes élémentaires qui, vivant d'une vie latente, se raniment après des années sous un peu de chaleur et d'humidité, il ne lui faut, pour se réveiller et vivre à nouveau les heures du passé, qu'un peu de lumière traversant une lentille au sein de l'obscurité!" Matuszewski, "Une nouvelle source de l'histoire", s. 8–9.

170. "très appréciable et surtout très fidèle" Matuszewski, "La photographie animée", s. 27.

Jag vet för övrigt mycket väl att det bland historiens olika områden bara finns ett som oavvisligen fordrar cinematografin och öppnar sig mot den på alla punkter. Det som den spelar in och räddar undan glömskan, det är framför allt *tingens bildliga sida*, materialiteten hos yttre och synliga fakta, kort sagt, det som historiemålarna bemödar sig om att återupptäcka.¹⁷¹

Matuszewskis publikationer har blivit kända som den första beskrivningen av filmen som historisk källa.¹⁷² Frågan är dock om han inte också urskilde en vidare potential hos det nya mediet. I en passage talar han nämligen om “det animerade fotografiet” som “ett passande tillvägagångssätt för studiet av det förflutna” – inte bara ett värdefullt material, alltså, utan en metod i egen rätt.¹⁷³ I ett annat sammanhang beskriver han det som “ett hjälpverktyg för forskningen, ett sätt att påverka människornas själar”.¹⁷⁴ Genom att på så sätt ta steget från historiens till filmens område – och, närmare bestämt, från filmen som historieskrivningens föremål till historien som filmens föremål – för han också upp vår konfrontation på ett nytt plan.

Film som historia

Vi har redan konstaterat att filmen i olika avseenden

kan göras till föremål för historiska undersökningar, men den grundläggande fråga som Matuszewski också väcker är alltså: låter sig filmen användas som historisk framställningsform? När man talar om historisk film så syftar man dock vanligtvis – och betecknande nog – på spelfilmer i historisk miljö, inte på dokumentära återgivning av det förflutna.¹⁷⁵ Jämförelserna går, liksom hos Matuszewski själv, till historiemåleriet eller den historiska romanen snarare än till dokumentärfilmen.¹⁷⁶

Exempel på denna association återfinns vi faktiskt även i Kracaers *Theory of film*, vars diskussion av den historiska filmen tar dess föregivna närhet till fantasitiken som sin utgångspunkt. Här hamnar filmskaparens formativa vision på omedelbar kollisionkurs med den inneboende realism som författaren genomgående vill framhäva: “närhelst en film riktar strålkastarljuset mot ett historiskt ämne eller vågar sig in i fantasins rike löper han risken att gå emot de grundläggande egenskaperna hos sitt medium”.¹⁷⁷ För Kracauer blir varje filmisk gestaltning av historien per definition till en iscensättning, “fullständigt förfrämligad från det nutida livet”.¹⁷⁸ Framför allt är det mediets affinitet med det obegränsade som därmed får stryka på foten i filmer som försöker skildra det förflutna. “Som återgivning av en svunnen era är den värld som de visar en artificiell skapelse helt och hållet avskärmad från de levandes rumtidskontinuum, ett slutet kosmos som inte

171. “Je sais bien, d’ailleurs, que des différents domaines de l’Histoire, il n’en est guère qu’un seul qui appelle impérieusement la Cinématographie et lui soit naturellement ouvert sur tous ses points. Ce qu’elle enregistre et sauve de l’oubli, c’est avant tout le côté pittoresque des choses, la matérialité des faits extérieurs et visibles, enfin ce que s’attachent à retrouver les peintres d’Histoire.” Matuszewski, “La photographie animée”, s. 39.

172. I detta avseende är spelfilmen minst lika värdefull som dokumentären, något som Matuszewski givetvis inte kunde uppmärksamma: genom att, så att säga, läsa fiktionen mothärs kan vi uppdaga mycket om det sammanhang där den blev till. Ett klassiskt – och kontroversiellt – exempel är Kracaers studie av mellankrigstidens tyska produktion, *From Caligari to Hitler* (1947).

173. “la photographie animée”, “un procédé agréable pour l’étude du passé” Matuszewski, “Une nouvelle source de l’histoire”, s. 7.

174. “un instrument auxiliaire de recherche, un moyen d’agir sur les âmes des hommes” Matuszewski, “La photographie animée”, s. 12.

175. Denna sida av konfrontationen mellan film och historia hör också till de bäst utredda av alla i den akademiska litteraturen. Bland de senaste bidragen till diskussionen återfinns Marnie Hughes-Warrington, *History goes to the movies. Studying history on film*, Routledge, London & New York, 2007. På svensk mark kan bland annat nämnas Mats Jönsson, *Film och historia. Historisk Hollywoodfilm 1960–2000*, Lunds universitet, Lund, 2004, och Ulf Zander, *Clio på bio. Om amerikansk film, historia och identitet*, Historiska media, Lund, 2006.

176. Se exempelvis Stephen Bann, “The odd man out: historical narrative and the cinematic image”, *The inventions of history. Essays on the representation of the past*, Manchester University Press, Manchester & New York, 1990.

177. “whenever a film turns the spotlight on a historical subject or ventures into the realm of fantasy, he runs the risk of defying the basic properties of his medium” Kracauer, *Theory of film*, s. 77.

178. “completely estranged from present-day life” Ibid.

medger några utvidgningar.”¹⁷⁹

Med Kracauers karaktäristik av historieskrivningen i bakhuvudet ger hans bedömning av den historiska filmen upphov till en märkvärdig paradox: både filmen och historien kan mycket väl skildra det mänskliga livets rikedom var för sig, men tillsammans tycks de på något sätt ta ut varandra. Om vår konfrontation inte ska bli till en kollision måste vi alltså försöka hitta ett kryphål i detta resonemang.

Och kanske finns det ett sådant kryphål redan i Kracauers egen text? Till att börja med lyfter han fram Carl Dreyers *Passion de Jeanne d'Arc* (1928) som ett synnerligen konsekvent, men i sista hand misslyckat försök att komma till rätta med den historiska filmens problematik. Dreyers avsikt är i Kracauers ögon att omvandla “hela den förgångna verkligheten till kamera-verklighet”, men filmen undviker “de svårigheter som är förknippade med historiska filmer endast genom att den försummar historien – en försummelse som bärs upp av den fotografiska skönheten i dess närbilder”.¹⁸⁰ Han föreställer sig dock en annan, minst lika radikal möjlighet vars potential han tycks betrakta som större: “en film som antyder den oändliga kedjan av orsaker och verkningar” – ett motiv som, enligt Kracauer själv, är särskilt lämpat för filmisk gestaltning – “som förbinder de historiska händelserna som vi känner dem”.¹⁸¹ Men han tillfogar omedelbart ett viktigt förbehåll:

179. “As the reproduction of a bygone era, the world they show is an artificial creation radically shut off from the space-time continuum of the living, a closed cosmos which does not admit of extensions.” Kracauer, *Theory of film*, s. 78.

180. “the whole of past reality into camera-reality”, “the difficulties bound up with historical films only because it neglects history – a neglect sustained by the photographic beauty of its close-ups” Kracauer, *Theory of film*, s. 80.

181. “a film which suggests the infinite chain of causes and effects interlinking the historical events as we know them” Ibid.

Denna möjlighet, som innefattar kritisk undersökning av sanktionerade legender, har dock ännu inte förverkligats i märkbar omfattning. Begripligt nog: den föder icke-konformism och hotar att ersätta underhållning med upplysning. Som det nu förhåller sig har historikerns sökande och historia på vita duken motstridiga syften.¹⁸²

Samt, i en tillhörande fotnot, en personlig erinring:

I Paris, strax före andra världskrigets utbrott, berättade filmregissören Zlatan Dudov för mig om ett av hans projekt: han planerade att göra en historisk film om krig, som skulle spåra förändringar i krigföring till tekniska förändringar och skiftande ekonomiska villkor. Betecknande nog skulle denna film [...] ha resulterat i en dokumentär.¹⁸³

En antydning till en möjlighet, ett hypotetiskt exempel – men resonemanget väcker fler frågor än det besvarar. Hur förhåller sig till exempel ‘de historiska händelserna som vi känner dem’ till filmarens ‘kritiska undersökning av sanktionerade legender’? Vilken syn på historikerns uppgift ligger till grund för Kracauers tonvikt på ‘kedjan av orsaker och verkningar’? Kan det röra sig om vilka orsakssamband som helst, eller är det just ‘tekniska förändringar och skiftande ekonomiska villkor’ som måste spela huvudrollen?

182. “However, this possibility, which involves critical probing into sanctioned legends, has not yet come true on a noticeable scale. Conceivably enough: it breeds nonconformity and threatens to substitute enlightenment for entertainment. As matters stand, the historian’s quest and history on the screen are at cross-purposes.” Ibid.

183. “In Paris, shortly before the outbreak of World War II, the film director Slatan Dudow told me of a project of his: he planned to make a historical film on wars, tracing the changes in warfare to technological changes and changing economic conditions. Significantly, this film [...] would have resulted in a documentary.” Ibid. I sin klassiska artikel “History in images/history in words: reflections on the possibility of really putting history onto film” – publicerad i *American historical review*, vol. 93, nr. 5, 1988, <http://www.jstor.org/stable/1873532>, 10 juli 2007, s. 1175–6 – förbiser historikern Robert Rosenstone denna diskreta men avgörande vändning i Kracauers resonemang.

Och varför väljer Kracauer, sist men inte minst, att betrakta dokumentären som ett särfall, förpassat till slutet av en fotnot? Denna fråga kan vi möjligen få svar på om vi bläddrar fram till bokens elfte kapitel, där författaren riktar uppmärksamheten just mot *the film of fact* – en kategori som i Kracauers användning omfattar nyhetsfilmer, dokumentärer och filmer om konst.¹⁸⁴ Det råkar vara i hans diskussion av den sistnämnda genren som vi hittar en väsentlig ledtråd till vårt eget resonemang:

Ibland har skaparen av film om konst för avsikt att rekonstruera en historisk period med hjälp av samtida målningar och teckningar; närhelst detta sker rättar sig hans formativa strävanden uppenbarligen efter i det närmaste realistiska syften. Ett belysande exempel är Luciano Emmer's *Goya*, som skildrar livet i sjuttonhundratalets Spanien så som målaren gestaltade det. Filmen är tekniskt intressant eftersom Emmer anstränger sig för att befria Goyas figurer från deras orörliga tillvaro. Han behandlar dem som om de var verkliga människor i färd med att handla.¹⁸⁵

Tankegången för oss tillbaka i tiden genom lager på lager av spår – en indexikal kedja som aldrig bryts, eftersom filmens föremål är sjuttonhundratalet i Goyas tappning, snarare än en oberoende historisk verklighet. Och Kracauer tillägger:

Man kan, i en mening, tänka sig dessa filmer om konst som historiska dokumentärer. I ungefär samma

stil går 'montagefilmer' som [Victoria] Mercantons *1848*, de biografiska sekvenserna i [Robert Snyders] *Titanen*, eller *Lincoln talar vid Gettysburg* av Lewis Jacob och Paul Falkenberg; de återuppväcker andan hos en svunnen era genom en väl vald sammansättning av dess kvarlevor, konstnärliga eller andra, och drar därmed nytta av kamerans förmåga att troget återge allt som finns framför linsen.¹⁸⁶

Det som här omtalas som 'historisk dokumentär' eller 'montagefilm' svarar exakt mot vad filmaren och filmhistorikern Jay Leyda, i en klassisk studie från 1964, kallade kompilationsfilm.¹⁸⁷ Kracauers relativa ointresse för genren kan möjligen relateras till det sätt på vilken detta slags filmer i hans ögon utnyttjades av den tyska underhållningsindustrin under Weimartiden: "De kunde produceras till liten kostnad, och de erbjöd ett angenämt tillfälle att visa mycket och avslöja ingenting."¹⁸⁸ Faktum är dock att kompilationsfilmen erbjuder oss just det kryphål i Kracauers resonemang som vi letar efter. Den utgör, med andra ord, en praktisk förbindelse mellan hans filmteori å ena sidan och hans historiefilosofi å den andra. Att kompilationen får spela denna avgörande roll i vår konfrontation mellan film och historia betyder dock inte att den historiska filmen i gängse mening – kostymdramat – nödvändigtvis saknar historiskt värde i alla avseenden. Ett briljant exempel på motsatsen är den japanske nya vågen-regissören Yoshida Yoshishiges *Eros plus massaker* (1969). Här iscensätts samtidens möte med det förflutna på det

184. Kracauer, *Theory of film*, s. 193. Dokumentären har alltså ingen hemortsrätt i Kracauers realistiska filmteori – något förvånande, som han själv noterar (s. 201).

185. "Sometimes the art film maker aims at reconstructing a historical period with the aid of contemporary paintings and drawings; whenever this happens, his formative aspirations are obviously geared to near-realistic intentions. A good case in point is Luciano Emmer's *Goya*, which depicts life in eighteenth-century Spain as formed by the painter. The film is of interest technically because Emmer tries hard to redeem Goya's figures from their stationary existence. He handles them as if they were real-life people engaged in action." Kracauer, *Theory of film*, s. 197.

186. "One might conceive of these art films as historical documentaries, in a sense. In about the same vein are such 'montage' films as Mercanton's *1848*, the biographical sequences of *The titan*, or *Lincoln speaks at Gettysburg* by Lewis Jacob and Paul Falkenberg: they resuscitate the spirit of a bygone era through an appropriate assemblage of its remains, artistic or otherwise, and thus profit by the camera's faculty of reproducing faithfully everything before the lens." Kracauer, *Theory of film*, s. 198.

187. Jay Leyda, *Films beget films. A study of the compilation film*, Allen & Unwin, London, 1964.

188. "They could be produced at low cost; and they offered a gratifying opportunity of showing much and revealing nothing." Cit. Dagmar Barnouw, s. 121.

mest bokstavliga sätt när Itō Noe, en politisk aktivist från den stormiga Taishō-epoken (1912–26), halvvägs in i filmen på ett oförklarligt sätt lösgör sig från det historiska dramat och istället dyker upp i sextiotalets Tokyo, där hon låter sig intervjuas av en ung radikal student vid namn Eiko. “Det är som om en tidigare period hade blivit återkallad för att undersöka dess värden [...] i ljuset av en senare period som själv är djupt villrådig”, skriver Keiko A. McDonald i sin studie av Yoshidas film, som i hennes ögon utgör en “‘dubbelexponering’ av tiden”.¹⁸⁹ Denna formulering är samtidigt en utmärkt karaktäristik av den tankeoperation som ytterst sett ligger till grund för varje historisk frågeställning.

Itō Noes gestalt, som med sin arkaiska ekipering planlöst driver runt i den moderna metropolens landskap av stål, glas och asfalt, utgör ett övertygande exempel på vad den franske historikern Antoine de Baecque har kallat “historiens cinematografiska former” – de emblematiske bilder, motiv och kompositioner genom vilka filmskaparen i ett enda slag kan åskådliggöra vårt förhållande till historien.¹⁹⁰ Men vad gäller filmen som framställningsform för historisk forskning kan *Eros plus massaker* knappast utgöra en förebild: i sin omedelbara gestaltning av vårt möte med det förflutna upphäver Yoshida också den distans som är och förblir den vetenskapliga historieskrivningens grundförutsättning. Här kommer istället kompilationsfilmen in i bilden. Det är genom kompilationen som metod som motsättningen mellan iscensättning och återgivning, mellan

det förflutnas slutenhet och livets flödande öppenhet, låter sig spelas ut.

Kompilationsfilmen

För att definiera kompilationsfilmen kan vi ta avstamp i den kanadensiske filmvetaren William Wees terminologi. Inom ramen för det övergripande begreppet *found footage film* – det vill säga, film som utgår från befintliga tagningar – skiljer han först filmer som bygger på klippning från de som antingen är helt obearbetade eller också modifierade på fysisk eller kemisk väg. Inom den förra kategorin reserverar han sedan termen kompilation för film som, till skillnad från det avantgardistiska ‘collaget’ och den eklektiska ‘appropriationen’, anknyter till en dokumentär tradition.¹⁹¹

Kompilationsfilmen utgör alltså inte en iscensättning av det förflutna, utan ett dokumentärt montage av autentiskt filmmaterial. Resultatet må alltså vara ‘fjärrat från samtidens liv’, för att erinra om Kracausers kritik av den historiska filmen – men inte från det *historiska* livet, från aktualiteten som sådan – vilket trots allt torde vara hans egentliga kriterium. Även om kompilationen alltså kan framstå som ‘en konstgjord skapelse, radikalt avskärmad från det levandes rumtidskontinuum’ så utgör den inte nödvändigtvis ‘ett slutet kosmos som inte medger några förlängningar’.

Tvärtom svarar detta slags film utomordentligt väl mot Kracausers fordringar. Den omfattar onekligen det obegränsade i tillvaron – inte bara “genom att upprätthålla intrycket av att den plats som fotograferats är en slumpmässigt vald plats”, utan genom att faktiskt *vara* inspelad obeorende av regissören och hans formativa impulser.¹⁹² Resten är en fråga om klippning – och om lojalitet, såväl till det förflutna som till filmen som me-

189. Keiko I. McDonald, “Time, sex, and politics in Yoshida’s *Eros plus massacre*”, *Cinema east. A critical study of major Japanese films*, Associated University Presses, London & Toronto, 1983, s. 173. Flera aspekter av McDonalds tolkning, bland annat den vikt hon lägger vid imaginära aspekter i Yoshidas gestaltning av tiden, ifrågasätts dock – förmodligen med rätta – av David Desser, *Eros plus massacre. An introduction to the Japanese new wave cinema*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 1988, kap. 7 (till exempel s. 205).

190. Antoine de Baecque, *L’histoire-caméra*, Gallimard, Paris, 2008, s. 20. Lite längre fram i boken (s. 37–9) diskuterar de Baecque även Kracausers *History*, som nyligen har översatts till franska.

191. William C. Wees, *Recycled images. The art and politics of found footage films*, Anthology Film Archives, New York, 1993. Wees framställning fokuserar på den nordamerikanska avantgardefilmen, men hans terminologiska distinktioner är användbara för kompilationsfilm i allmänhet.

192. “[...] by sustaining the impression that the place photographed is a random place” Kracauser, *Theory of film*, s. 78.

dium. Här kan det vara belysande att erinra om begreppet *found story*, som Kracauer betraktar som ett kännetecken för dokumentären och samtidigt kongenialt med filmen som medium. Vilken berättelse kan tänkas vara mer 'funnen' (till skillnad från uppfunnen) än den som sammanfogats av *found footage*?

Kompilationsfilmens historia är nästan lika lång som mediets egen. Leyda hänvisar till François Doubliers film om Dreyfus-affären från 1898 som det första exemplet, men med Wees definition som utgångspunkt måste vi ifrågasätta hans val: i brist på autentiskt filmmaterial använde sig regissören nämligen av helt andra nyhetsbilder, som han med löpande kommentarer fick att framstå som upptagningar från den omtalade rättegången. Då utgör Matuszewskis idé om ett historiskt filmarkiv, som av en händelse lanserades samma år som Doublier först förevisade sitt falsarium, en bättre hållpunkt. Arkivet utgör nämligen den mest grundläggande förutsättningen för kompilationen som form, och lämnar på samma gång ett väsentligt bidrag till dess konkreta utformning i såväl teoretiska som praktiska termer.

Det skulle dock dröja innan Matuszewskis tankegång omsattes i verklighet, och då bara i viss mån. Först under trettioalet började nationella filmarkiv etableras i större omfattning: tidigast 1933 av Bengt Idestam-Almquist i Stockholm, och ett par år senare även i Berlin, London, New York och Paris.¹⁹³ Dessutom kom äldre inrättningar – till exempel den franske bankiren och filatropen Albert Kahns *Archives de la planète*, som till en början var inriktat mot fotografi – med tiden att omfatta även filmmaterial som en del av sina samlingar. Men kompilationen fick faktiskt sitt genombrott både som form och metod innan de stora, offentliga arkivens tidevarv – och inte i väst, utan i revolutionens Ryssland. En bidragande

193.Patrik Sjöberg, *The world in pieces. A study of compilation film*, Aura, Stockholm, 2001, s. 42. Jfr. Houston, s. 17–8. På svensk mark ska behovet ha påtalats så tidigt som 1911, enligt Ludvigsson (s. 91).

orsak var sannolikt att sovjetiska regissörer var först med att utarbeta en artikulerad montage teori: på spelfilmens område av Lev Kulesjov, Sergej Eisenstein och Vsevolod Pudovkin, på dokumentärens av Dziga Vertov.¹⁹⁴ Uppgiften att tillämpa denna teori på "de nya problem och möjligheter som låg förborgade i det snabbt växande förrådet av inaktuella nyhetsklipp" föll dock på Esfir Shub (1894–1959).¹⁹⁵

Precis som Vertov kom Shub från början från Ukraina, och precis som Eisenstein gick hennes väg till filmen via Meyerholds revolutionära teater. Det var också dessa två filmare som spelade störst roll i hennes egen konstnärliga utveckling – och hon utövade i sin tur ett avgörande inflytande på dem båda. Samtidigt är avståndet mellan dem betydande: som dokumentärfilmare var Shub kritisk mot Eisensteins iscensättningar av historiska skeenden i verk som *Pansarkryssaren Potemkin* (1925), men hon tog också avstånd från Vertov genom att ersätta hans spontanistiska inspelningsmetod med rigoröst genomarbetade manuskript. I det senare avseendet kan hon sägas representera ett steg bort från den avantgardism som hade präglat den sovjetiska filmen under tjugotalets första hälft.¹⁹⁶

Från och med 1922 var Shub verksam vid den statliga filmkommittén, där hon klippte om importerade filmer för att få dem att stämma in i kommunistregimens ideologiska agenda. Vid mitten av trettioalet undervisade hon dessutom i montage teknik på VGIK, Moskvas filmskola. Sina erfarenheter från klippbordet omsatte hon snart nog i egna filmprojekt, av vilka det första också är det mest berömda: en brett upplagd

194.Ett av Vertovs första alster var dock ett bidrag till kompilationsfilmen: *Revolutionens årssdag* (*Godovshtjina revoljutsii*, 1919).

195.Leyda, s. 23. Shubs avgörande betydelse för kompilationsfilmens utveckling framhålls också av Erik Barnouw (s. 66–7), Barsam (s. 75–6) och Sjöberg (s. 223–5).

196.Ur ett aningen anakronistiskt perspektiv kan hon därmed sägas ha tagit det första steget mot den så kallade socialistiska realism som kom att påtvingas den sovjetiska konsten under trettioalet. Jfr. Josh Malitsky, "Esfir Shub and the film factory-archive: Soviet documentary from 1925–1928", *Screening the past*, nr. 17, 2004, http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr_17/JMfr17a.html, 20 aug 2007.

filmtrilogi från slutet av tjugotalet, där ambitionen är att skildra Rysslands historia från den siste tsarens regeringstid (*Nikolaj II:s Ryssland och Lev Tolstoj*), över bolsjevikernas maktövertagande (*Romanovdynastins fall*) och fram till Oktoberrevolutionens tioårsjubileum (*Den stora vägen*) – det evenemang som föranledde projektet.¹⁹⁷

Under arbetet med de tre filmerna gick Shub igenom närmare en miljon meter arkivfilm. Sitt material hittade hon på Centrala revolutionsmuséet, men också hos stora internationella bolag som Pathé och Gaumont. Sökandet förde henne till arkiv och lagerlokaler i Moskva, Sankt Petersburg och Kiev – och när hon trots allt inte lyckades få tag på de bilder hon behövde för att skildra en viss händelse filmade hon istället av skriftliga dokument, fotografier, dagstidningar och andra föremål.

“Hennes yttersta mål”, skriver filmhistorikern Vlada Petric, “var att kommentera händelser enbart genom sammanställningen av tagningar som i sig bevarar sin egen autenticitet.”¹⁹⁸ Det var denna målsättning som fick poeten Majakovskij att lovorda henne som “den mest konstnärliga av alla sovjetiska filmskapare, eftersom montage i hennes filmer omfattar verkliga fakta, utan det minsta omordnande av verkligheten eller efterföljande tagningar”.¹⁹⁹ Men detta betyder inte att Shub stannade vid blotta fakta. Tvärtom vägledades hennes arbete av den grundmurade övertygelsen om att filmen låter oss avslöja “de drag hos verkligheten som inte kan uppfattas med blotta ögat eller bringas i dagen på ett dynamiskt sätt av något annat medium”.²⁰⁰ Petric väljer därför att karaktärisera hennes verk som “fil-

messäer” (*cinematic essays*) snarare än som traditionellt expositoriska dokumentärer.²⁰¹

Själv talade Shub helt enkelt om ‘konstnärlig dokumentärfilm’ (*chudozjetstvennyj dokumentalnyj film*) – en träffande beskrivning, givet att den grundläggande utmaningen i denna typ av filmskapande är att uppnå en balans mellan dokumentet och den konstnärliga tendensen, mellan det enskilda filmklippet och montage, mellan indexikalitet och narrativitet – eller, för att använda sig av Kracauers terminologi, mellan realitet och formativitet.²⁰² Enligt filmhistorikern Josh Malitsky lyckades Shub, i sin specifika historiska kontext, med konststycket att förena en akademisk form med en litterär sensibilitet:

Dokumentärfilmen var besläktad med vetenskaplig historieskrivning i det att den drar nytta av fakta – i detta fall autentiska sådana, samlade och förvarade i ett arkiv – och att den narrativiserade eller sekventialiserade dessa fakta till en läsbar intrig. Samtidigt fungerar Shubs långa tagningar, använda som bevismaterial för ett resonemang om den historiska världen, på ett flertydigare sätt än bevis i en skriven text, ett sätt som påminner om poesi och (viss) fiktiv prosa.²⁰³

Därmed visade hon, för att tala med Petric, att filmmediet erbjuder “en idealisk möjlighet för historiska anföranden”, och undertiteln till hennes film om Romanovdynastins fall lyder följdriktigt “montage av historiska filmdokument” (*montazj istoritjeskich kinodokumentov*).²⁰⁴ Det var genom detta arbete – som hon i god socialistisk anda kallade för just ett ‘arbete’, snarare än ett ‘verk’ – som Shub lade grunden till kompilationsfilmen som uttrycksform. Sina sista filmer

197.De ryska titlarna lyder *Rossija Nikolaja II i Lev Tolstoj* (1928), *Padenie dinastii Romanovykh* (1927) och *Velikij put* (1927). Filmerna producerades alltså inte i kronologisk ordning.

198.Vlada Petric, “Esther Shub: film as a historical discourse”, Waugh, Thomas (red.), *“Show us life”: toward a history and aesthetics of the committed documentary*, Scarecrow, Metuchen, 1984, s. 33. Petrics artikel i *Quarterly review of film studies*, vol. 3, nr. 4 (1978) är i princip identisk.

199.Cit. Petric, s. 29–30.

200.Petric, s. 30.

201.Petric, s. 37.

202.Petric, s. 24, 35.

203.Malitsky, “Esfir Shub and the film factory-archive” (texten saknar paginering).

204.Petric, s. 38 samt Sjöberg, s. 80, 175.

spelade hon in 1946, ett år efter krigsslutet; vid sin död 1953 efterlämnade hon manuskripten till flera ofullbordade projekt, bland annat kompilationer om andra världskriget och Moskvas historia, som sedermera publicerades i hennes postumt utgivna självbiografi.²⁰⁵

Andra skulle dock ta vid där hon hade slutat. Under den omedelbara efterkrigstiden utgör makarna och filmmakarna Andrew och Annelie Thorndike (1909–79 respektive 1925–) en viktig referenspunkt. De var verksamma i Östtyskland, och enligt Leyda arbetade de utifrån övertygelsen om att “historiska filmer inte bara kunde utgå ifrån befintlig historieskrivning – självständig historisk forskning var en del av deras arbete”.²⁰⁶ Förutsättningarna var knappast ogynnsamma, eftersom stora delar av Hitlers *Reichsfilmarkiv* efter kriget hade kommit att hamna öster om Berlinmuren, och föga förvånande löper den tyska skuldfrågan som en röd tråd genom deras produktion.²⁰⁷ Här kommer dokumentärbegreppets juridiska klangbotten till sin fulla rätt – i titlar som “Arkiven omvittnar” (*Archive sagen aus*), liksom i hela arbetsmetoden. Leyda framhäver särskilt detta drag: “deras förmål står inför filmens domstol, och rättssalens regler för bevisning gäller”.²⁰⁸

Men makarna Thorndike är långt ifrån det enda exemplet på filmskapare som, i större eller mindre utsträckning, har använt sig av kompilation som metod.²⁰⁹ På svensk mark är Erwin Leiser kanske den mest

framstående kompilatören.²¹⁰ Det finns dock många andra exempel – inte minst radarparet Hans Villius och Olle Häger, som nyligen ägnades en ingående studie av filmvetaren David Ludvigsson.²¹¹ Internationellt är den ungerske filmaren Péter Forgács idag ett av de viktigaste namnen.²¹²

Hur bör man då karaktärisera kompilationen som filmisk form? Leydas studie bjuder visserligen på många värdefulla historiska detaljer, men de övergripande, principiella resonemangen lyser mestadels med sin frånvaro. För det ändamålet kan vi istället vända oss till Patrik Sjöbergs avhandling *The world in pieces*, ett väsentligt bidrag till ett av allt att döma otillräckligt utforskat fält, som tar sig an samma ämne ur ett mer teoretiskt perspektiv. Sjöberg ägnar dessutom en väsentlig del av sin diskussion åt förbindelsen mellan kompilationsfilm och historieskrivning.²¹³ Hans grundläggande tes lyder: “filmen har inte bara kastat nytt ljus över hur vi tolkar vissa händelser i det förflutna, den har också lärt oss att betrakta historien ur ett annat metodologiskt perspektiv”.²¹⁴

Sjöberg urskiljer paralleller i det förtroende som vi tillmäter såväl filmen som historien, men också i vår erfarenhet av det historiska respektive det fotografiska: båda präglas av “en aporetisk spänning mellan att upp-

205. Ett annat av dessa projekt är översatt av Petric och publicerat som “Esther Shub’s unrealized project”, övers. Vlada Petric, *Quarterly review of film studies*, vol. 3, nr. 4, 1978, s. 449–56.

206. Leyda, s. 83.

207. Houston, s. 18.

208. Leyda, s. 84.

209. Bao-shan Huang, Fu Ya, Carlo Infascelli, Iwasaki Akira, Vithalhai K. Jhaveri, Kamei Fumio, Wolf Koenig, Ilya Kopalin, Colin Low, Victoria Mercanton, George Morrison, Curt Oetel, Marcel Ophüls, Satyajit Ray, Michail Romm, Frédéric Rossif, Paul Rotha, Nicole Védres – samtliga omnämns på bara en dryg sida (s. 199–200) i Erik Barnouws panorama över dokumentärfilmens historia. En urval av kompilationsfilmer från perioden 1914–63 räknas upp hos Leyda, appendix D.

210. Leyda, s. 91–2. Se även Leisers egen bok, *Om dokumentärfilm*, PAN/Norstedts, Stockholm, 1967, särskilt kapitlet “Verkligheten arrangerad”, s. 60–70.

211. David Ludvigsson, *The historian-filmmaker’s dilemma. Historical documentaries in Sweden in the era of Häger and Villius*, Acta Universitatis Upsaliensis, Uppsala, 2003. Ludvigsson omnämner även filmare som Jan Bergman, Peter Cohen, Björn Fontander, Bo Kuritzén, Gardar Sahlberg, Hans O. Sjöström och Carl Slättne.

212. Se exempelvis Malin Wahlberg, “Mellan privat och offentlig historia: amatörfilm och minne i *Private Hungary*”, Snickars, Pelle & Trenter, Cecilia (red.), *Det förflutna som film och vice versa. Om medierade historiebruk*, Studentlitteratur, Lund, 2004. En annan tankeväckande diskussion av Forgács verk, som tar Kracauer som sin utgångspunkt, är Ernst van Alphen, “Towards a new historiography: Peter Forgács and the aesthetics of temporality”, http://www.forgacspeter.hu/eng/main/press/articles/ernst%20_van_alphen.html, 10 april 2008.

213. Sjöberg, i synnerhet kap. 1 och 3.

214. Sjöberg, s. 134.

leva det förflutna i nuet, och ändå inte”.²¹⁵ Dessutom framhåller han analogin mellan kompilationen som filmisk form och det akademiska samtalets “kompilation av diskussioner, citat och enstaka bilder”.²¹⁶ Av de fyra teman som bildar varpen i Sjöbergs framställning – repetition, fragment, montage och audiovisuallitet – är det faktiskt bara det sistnämnda som principiellt skiljer filmen från den historiska texten i dess traditionella utformning.

Han pekar dock även på andra skillnader, mindre uppenbara men väl så viktiga. I ett resonemang kring fotnoten och dess funktion i akademiska texter lyfter han fram avsaknaden av liknande konventioner i kompilationsfilmens historia: det händer att konsulterade arkiv räknas upp i eftertexterna, men då utan att enskilda filmklipp knyts till någon bestämd källa. Tankegången utmynnar i ett konstruktivt förslag:

Att kunna spåra materialet till en källa är inte ett långsökt krav eller bara en formalitet, särskilt inte med tanke på den inverkan som film och fotografier har på produktionen av kulturellt minne, för att inte tala om materialets karaktär av att låta sig manipuleras. En forskare som ser en kompilationsfilm borde under idealiska förhållanden kunna kontrollera källan både en och två gånger.²¹⁷

Det finns, kort sagt, många intressanta synpunkter i Sjöbergs diskussion. Det som i mina ögon framstår som mindre värdefullt är hans gränsdragning mellan en modern och en ‘postmodern’ historieskrivning – trots att den faktiskt ligger till grund för hela framställningen, som enligt författaren själv utgår från “ett löst avgränsat postmodernt perspektiv”.²¹⁸ Till detta hör av allt att döma en ensidig upptagenhet med his-

toriens ‘annanhet’, som i sin tur medför en betoning av historieskrivningens partiska, exotiserande sidor på bekostnad av möjligheten till förståelse.²¹⁹ Det är samma tendens som kommer till uttryck när Sjöberg väljer att beskriva kompilationsfilmen som “historien i fragment” och “världen i bitar”.²²⁰

Men varför framhäva enbart det splittrade och fragmentariska, när kompilationen som form också bidrar med helhet och sammanhang – till exempel genom diegesen, som författaren själv diskuterar?²²¹ I samma anda betonar han spänningen i kompilationsfilmens relation till traditionella former av historieskrivning: ofta har den fogat sig efter rådande konventioner, men det finns exempel som ifrågasätter den historiografiska ordningen.²²² Varför detta är ägnat att förvåna förblir dock oklart – för om kompilationsfilmen, “genom att vara en sammansättning av fragment som har arrangerats i enlighet med vissa intentioner och konventioner, inte kan framföra dessa intentioner och konventioner annat än reflexivt” – kort sagt, om “all kompilationsfilm i kraft av sin form är reflexiv” – då borde detsamma gälla för den akademiska historieskrivningen, till och med i sina traditionella former, just i den mån som även dessa utgör ‘en sammansättning av fragment som har arrangerats i enlighet med vissa intentioner och konventioner’.²²³

I mina ögon faller författaren kort sagt på sitt eget grepp: både kompilationsfilmen och den mer traditionella historieskrivningen bör, om vi godtar hans resonemang, kunna ägna sig såväl åt självkritik – den aspekt som Sjöberg ensidigt vill framhäva – som åt en positiv rekonstruktion av det förflutna. Och den senare uppgiften föregår rimligen den förra, av den enkla anledningen att varje kritik behöver något att kritisera.

Den avgörande spänningen – även nu i alla former

215.Sjöberg, s. 135.

216.Sjöberg, s. 28.

217.Sjöberg, s. 46. För detta ändamål introducerar Sjöberg den fnydiga neologismen ‘fotonot’ (*photonote*).

218.Sjöberg, s. 142.

219.Sjöberg, s. 165.

220.Sjöberg, s. 171 samt titeln.

221.Sjöberg, s. 170–1.

222. Sjöberg, s. 205–6.

223.Sjöberg, s. 206.

av historieskrivning – kommer snarare till uttryck genom den “dialektiska kollision mellan det ursprungliga arkivets inneboende perspektiv och dess radikala återbruk” som Stella Bruzzi framhäver just apropå kompilationsfilmen.²²⁴ Av det skälet skiljer hon också mellan en didaktisk och en dialektisk tendens inom genren, där den förra drar åt källorna och den senare istället åt montaget.²²⁵ Samma distinktion kan med fördel tillämpas i fråga om historieskrivningen, och parallellen låter sig utvecklas: den didaktiska tendensens ymniga bruk av voice-over motsvaras direkt av historikernas kommentarer och sammanvägningar, medan den dialektiska tendensens abrupta montage kan liknas vid en återgivning av motstridiga källor i oförlöst skick – men ofta med en tydlig avsikt.

Utän tvivel låter sig mycket mer sägas om kompilationsfilmen som form, även med avseende på dess likheter (och olikheter) med den akademiska historieskrivningen. Frågeställningen har dock även en praktisk sida – och kanske är den till syvende och sist mer avgörande än den teoretiska? Vid mitten av sextioalet framhävde Leyda compilationens redan då rikhaltiga historia, och gjorde samtidigt följande iakttagelse:

Men under alla de år och och all den erfarenhet som har förflutit sedan Matuszewskis deklARATION har detta tillfälle att använda ett nytt slags forskningsmaterial inte (så vitt jag vet) lockat en enda professionell historiker till att associera sig med ett så misstänkt medium.²²⁶

Historiker av facket förhöll sig i regel skeptiska redan till bruket av bilder som historiskt källmaterial, och även det fåtal som använde sig av målningar och andra traditionella bildtyper kunde ta avstånd från fotografiska media: Johan Huizinga, den berömde kulturhisto-

rikern, avrådde till exempel den holländska akademien från att förverkliga sina planer på ett filmarkiv, eftersom han inte ansåg att filmen kunde säga oss något om det förflutna som vi inte redan vet.²²⁷ Men av allt att döma var denna tveksamhet på väg att ge vika just i Leydas egen samtid. Den brittiske historikern John Grenville, som själv deltog i arbetet med en film om Münchenkrisen vid universitetet i Leeds, situerar förändringen av historikers syn på filmen till det sena 60-talet.²²⁸ Ludvigsson instämmer, och vill förklara skeendet som en slags protesthandling:

Det var inte minst som en reaktion mot misslyckanden hos TV-dokumentärer som en rörelse för att göra sina egna filmer kom igång bland historiker. Vissa tyckte att historiska filmer innehöll för många felaktigheter, medan andra var mer engagerade i vad historia var och vad av den som skulle berättas.²²⁹

Sådana *historian-filmmakers* rör sig i just den befintliga gråzonen som kan sägas utgöra en empirisk bekräftelse på Kracauers teser. De hör alltjämt till undantagen, men för att vara undantag är de ändå rätt många. Ludvigsson själv hänvisar till namn som Chris Vos, Alfredas Bumblauskas, Marc Ferro, Guido Knopp, Hans-Hermann Hertle, Peter Rollins – samt Häger och Villius, föremålet för hans egen studie.²³⁰ Den danske historikern Finn Løkkegaard kan också omnämnas i detta sammanhang. Redan vid slutet av 60-talet lanserade han idén om en filmisk-historisk forskning i sin artikel om “Visuel historiefremstilling og filmkilder til

224. Bruzzi, s. 22.

225. Bruzzi, s. 32.

226. Leyda, s. 16.

227. Peter Burke, *Eyewitnessing. The uses of images as historical evidence*, Reaktion, London, 2001, s. 155.

228. John Grenville, “The historian as film-maker II”, Smith, Paul (red.), *The historian and film*, Cambridge University Press, London, 1976, s. 132. Jfr. Burke, *Eyewitnessing*, s. 160, där även Anthony Aldgate och Nicholas Pronay får ett omnämnande.

229. Ludvigsson, s. 76.

230. Ludvigsson, s. 89.

samtidshistorie”.²³¹ Senare deltog han i arbetet med det stora film- och bokprojektet *Danmarks industrialisering* (filmen 1989, boken 1994). Exempelen kan säkerligen mångfaldigas.

Men det är givetvis inte nödvändigt att filmaren och historikern är en och samma person: en annan möjlighet erbjuder olika former av samarbete. Ett bra exempel på denna typ av interaktion över institutionsgränserna är *Natt och dimma* (1955), den franske regissören Alain Resnais’ banbrytande skildring av de nazistiska arbets- och koncentrationslägren. Precis som Esfir Shub fick Resnais uppdraget med anledning av ett tioårsjubileum, men medan hans ryska förelöpare fick lov att börja från noll var detta inte fransmannens första erfarenhet av kompilationen som metod: redan åtta år tidigare hade han deltagit i forskningsarbetet bakom Nicole Védres’ *Paris 1900*, som med utgångspunkt i samtida filmmaterial skildrade den franska huvudstadens historia från sekelskiftet och fram till första världskrigets utbrott. Därefter gjorde han också ett antal egna filmer på diverse konstnärliga teman – ett faktum som talar för den samband mellan kompilationsfilmen och *the film on art* som Kracauer vill urskilja.²³²

Med hjälp av historikerna Henri Michel och Olga Wormser, drivande inom Comité d’histoire de la deuxième guerre mondiale och redaktörer till antologin *Tragédie de la déportation 1940–1945*, tog Resnais itu med uppgiften. Materialet hämtade han bland annat från arkiv vid lägermuséerna i Auschwitz-Birkenau och Majdanek, men det är inte bara källorna som bidrar till filmens överväldigande uttryck: den konstnärliga gestaltningen, framför allt i klippningen, gör också sitt till. Med sina verkningfulla växlingar mellan färg och

svartvitt – ett grepp som idag kan verka slitet, men som vid mitten av femtioalet var något helt nytt – utgör *Natt och dimma* tveklöst en av klassikerna i kompilationsfilmens historia. De diplomatiska kontroverser som kom att omge premiären i Cannes bidrog givetvis bara till dess genomslagskraft.²³³

I en tankeväckande artikel lyfter film- och litteraturvetaren Emma Wilson fram hur Resnais i många av sina verk tycks lägga en särskild vikt vid det haptiska eller taktila. Det mest slående exemplet i *Natt och dimma* är ett klipp från en av Majdaneks gaskamrar: vi kunde ha tagit den för ett vanligt duschrumb, om inte kommentaren hade riktat vår uppmärksamhet mot de knappt skönjbara detaljerna.

Det enda tecknet – men man måste veta om det – det är detta tak, färat av naglar. Till och med betongen revs sönder.²³⁴

Wilson tolkar denna fasansfulla scen som en mistroendeförklaring mot filmbildens förmåga att gestalta mötet med det främmande: det haptiska blir i hennes ögon till ett ifrågasättande av det optiska. Men hon kunde ha drivit sin analys ett steg längre genom att betrakta filmbilden, inte bara som bild (ikon), utan också som spår (index). Även den utgör i själva verket en “materiell kvarleva” – i samma mening som den färade betongen.²³⁵

Natt och dimma kan sålunda anföras som exempel på ett fruktbart samarbete mellan filmare och historiker, och Resnais är inte den ende regissören som har

231. Symptomatisk nog publicerades artikeln i en historiedidaktisk kontext: tidskriften *Historie og undervisning*, nr 4, 1969. Den återges också i Per Nørgart & Niels Skyum-Nielsen (red.), *Film och kildekritik*, Universitetsforlaget, Köpenhamn, 1972, s. 117–29. En lika läsvärd text på samma tema är Richard C. Raack, “Historiography as cinematography: a prolegomenon to film work for historians”, *Journal of contemporary history*, vol. 18, nr. 3, 1983.

232. Jfr. Leyda, s. 89. På svensk mark rör sig Katarina Dunér i samma gränsland (jfr. Ludvigsson, s. 107).

233. Richard Raskin, *Nuit et brouillard by Alain Resnais. On the making, reception and functions of a major documentary film*, Aarhus University Press, Århus, 1987. Raskin redovisar bland annat filmens arbetsscenario, som även innefattar källhänvisningar för de fotografier och filmklipp som använts (‘fotonoter’ i Sjöbergs terminologi).

234. “Le seul signe, mais il faut le savoir, c’est ce plafond labouré par les ongles. Même le béton se déchirait.” Raskin, s. 117 (tagning 237).

235. Emma Wilson, “Material remains: *Night and fog*”, *October*, nr. 112, 2005, särskilt s. 109–10.

deltagit i detta slags projekt. Ett annat exempel är den brittiske filmaren och filmhistorikern Paul Rotha, som under arbetet med sin film om *Das Leben Adolfs Hitlers* (1961) förlitade sig på professor Helmut Heiber vid Institutet för samtids historia i München vad gäller historisk expertis.²³⁶ Ett tredje är den amerikanska dokumentärduon Willard van Dyke och Ralph Steiner, som bad teknikhistorikern Lewis Mumford att skriva kommentaren till deras film *The city* (1939).²³⁷ Ett fjärde är Roberto Rossellini, som anlätade den franske historikern Philippe Erlanger som rådgivare vid inspelningen av sin redogörelse för *La prise de pouvoir de Louis XIV* (1966) – men då har vi å andra sidan lämnat kompilationsfilmens område.²³⁸ Hur som helst skulle även denna lista tveklöst kunna göras betydligt längre.

Alla dessa filmer kan, var och en på sitt sätt, sägas visa prov på kompilationens fruktbarhet som konstnärlig form. Det gäller förhoppningsvis även *Skotten på Vasaplatsen*, som utgör den huvudsakliga redovisningen av vårt eget forskningsprojekt. Även vi själva rör oss alltså på sätt och vis i traditionen efter Esfir Shub – som ju inte bara utvecklade en ny uttrycksform, utan också en metodik för handhavandet av arkivmaterial:

När Shub påbörjade detta arbete fanns det inga regler för den fysiska användningen av gammalt filmmaterial – det var på vinst och förlust, och oroa dig varken över nästa behov eller framtiden; men Shubs ordningssinne utvecklade sina egna regler: hon klippte aldrig ett stycke originalfilm, positivt eller negativt, och begagnade sig aldrig av ett original – hennes första åtgärd var att göra negativkopior av varje meter som hon övervägde att använda. Senare klippare var inte så samvetsgranna, inte ens med Shubs filmer.²³⁹

236. Leyda, s. 96. Filmens svenska titel är *I hакkorsets skugga*.

237. Erik Barnouw, s. 122.

238. Burke, *Eyewitnessing*, s. 162.

239. Leyda, s. 28.

I denna målande skildring berör Leyda en viktig problematik – de praktiska förutsättningarna för produktionen av kompilationsfilm – som vi snart ska få tillfälle att återvända till. Men innan dess vill jag ta chansen att driva denna konfrontation mellan film och historia till sin spets.

Film som filmhistoria

Så här långt har vi ställt filmskapandet och historiskskrivningen mot varandra på tre sätt: genom att historien gör filmen till sitt föremål, genom att den använder filmen som källmaterial, och genom att den självtar filmen i anspråk som uttrycksform. Kan dessa olika aspekter i sin tur konfronteras med varandra? Ett slående exempel finner vi i Jean-Luc Godards idiosynkratiska videoverk *Histoire(s) du cinéma*, producerat under åren 1988–98.²⁴⁰ Sjöberg avslutar sitt första kapitel – om kompilationsfilmens förhållande till arkivet – med en diskussion av just detta verk, där han särskilt lyfter fram repetitionen av bild, ljud och text. Godard arbetar här med “ett ytterst reflexivt montage, som fäster uppmärksamheten på sin egen uppbyggnad som film och som arkivcitāt” – en strategi inspirerad av Dziga Vertov, vilket Sjöberg också noterar.²⁴¹ Genom sitt sätt att berätta gör kompilationen oss samtidigt medvetna om berättandets egen logik – och detta i en film som, med äldre filmer som material, gör filmen själv till sitt föremål.

Bland de återkommande bilderna i Godards gestaltning är det särskilt en som skiljer sig från mäng-

240. Verket består i sin helhet av åtta filmer: 1A. *Toutes les histoires* (ca 51 min), 1B. *Une histoire seule* (ca 42 min), 2A. *Seul le cinéma* (ca 26 min), 2B. *Fatale beauté* (ca 28 min), 3A. *La monnaie de l'abolu* (ca 27 min), 3B. *Une vague nouvelle* (ca 27 min), 4A. *Le contrôle de l'univers* (ca 27 min), 4B. *Les signes parmi nous* (ca 37 min). I samband med premiären presenterades det i bokform (Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 4 vol., Gallimard-Gaumont, Verona, 1998), och sedan 2007 finns det också utgivet på DVD av Gaumont Vidéo. En fullständig analys av verket – något som jag själv inte aspirerar på – kan till exempel ta avstamp i Céline Scemamas 'partitur' över de åtta filmerna på <http://cri-image.univ-paris1.fr/celine/celinegodard.html>.

241. Sjöberg, s. 76.

den: regissören själv vid sin elektriska skrivmaskin. Han skriver in ett stycke i taget, som maskinen skriver ut medan han själv väntar. Det rytmiska knattrandet påminner om ljudet från en telegraf – men vilken är koden? Verkets överflöd av bilder och ljud är sannerligen inte lätt att dechiffrera.

Berättelsen tar, som seden bjuder, sin början med bröderna Lumière. *Ett tåg anländer till stationen i La Ciotat*. Godard blandar och ger: fragment på fragment, klippta ur egna och andras filmer. Rörliga bilder, men lika ofta stillbilder: fotografier, men lika ofta målningar och teckningar. Realism ställs mot symbolism, impressionism mot expressionism. Klippen är snabba, ibland nästan som ett stroboskop, och ljudspåret är inte mindre förvirrande: musik och ljudeffekter, ibland från bildkällan och ibland pålagda, blandas med röster, Godards egen likväl som andras. Senromantisk orkestermusik utgör ett genomgående ackompanjemang, men här hörs också folksånger och nyare artister: Leonard Cohen, Tom Waits. Språk som talas: mestadels franska, men också engelska, tyska, ryska, italienska, spanska. Förhållandet mellan bild och ljud framstår sällan som självklar.

Detsamma gäller förhållandet mellan bild och bild, ljud och ljud. De åtta filmerna är fulla av bilder som överlappar, ljud som skär in i varandra: en filmisk palimpsest. Både bilder och ljud upprepas. Både bilder och ljud spelas ömsom fortare, ömsom långsammare. Kända och okända ansikten om vartannat. Men Godard själv lär man sig snart att känna igen – vid skrivmaskinen, ofta även vid bokhyllan. Han tar ut en bok, bläddrar, sätter in den igen: en liten ritual som mestadels inbegriper franska titlar (Bergsons *Materia och minne*, Voltaires *Candide*, Diderots *Jakob fatalisten*, Descartes *Avhandling om metoden*), men också ett par moderna klassiker i översättning (Solzjenitsyns *Gulag-arkipelagen*, Koestlers *Natt klockan tolv på dagen*).

I bästa nya vågen-stil utgör texten också ett centralt inslag i själva filmbilden: oftast som videoeffekt, men också tryckt eller handskriven, till och med i form

av notskrift. Verkets titel, HISTOIRE(S) DU CINÉMA, återkommer ständigt, liksom titlarna på de enskilda filmerna, i olika variationer. Godards förhållande till texten framstår som på en gång gravallvarligt och lekfullt: HISTOIRE(S) och CINÉMA klipps sönder till ett TOI (“dig”) och ett MA (“min”), klistras ihop till ett HIS / TOI TOI TOI / RE.

Detta är auteurteorins idé om kamerapennan driven till sin spets – och att skriva med kameran är samtidigt att tänka med blicken. Med en skämtsam parfras på Descartes deklarerar regissören: COGITO ERGO VIDEO – ‘jag tänker, alltså ser jag’, med associationer till den videoteknik som han kom att omhulda under den senare delen av sin karriär. Vad är det då för teman som Godard har valt att se och tänka? Knappast de mest anspråkslösa: historiens mysterium, filmens mirakel. De existentialistiska tongångarna är påfallande: begrepp som skapande, frihet och hopp står i fokus. André Bazins skugglika figur rör sig i fonden.

Det handlar om filmen som idé, om den franske matematikern Poncelet och hans projektiva geometri. Det handlar också om filmen som teknik: en projektor, en filmremsa som rullar förbi i bild – ljudet av mekanismen, som en guttural andning – som om maskinen själv andades? Och det handlar om filmen som “drömfabrik”, med såväl den amerikanska som den sovjetiska utvecklingen i åtanke.²⁴² Framför allt handlar det om de båda världskrigen, i synnerhet det senare. Här gör Godard en avgörande erfarenhet: radion sviker, men filmen håller ord. Med hans egen poetiskt förtätade diktion:

Fyrtio, fyrtioett. Till och med skrapad till döds räddar en simpel rektangel på trettiofem millimeter hela verklighetens heder. Fyrtioett, fyrtiotvå – och om de arma bilderna alltjämt slår [oss], utan vrede och

242. “usine de rêve” Jfr. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, vol. 1, s. 36. För enkelhetens skull hänvisar jag här till bokutgåvan.

utan hat, som en slaktare, så är det för att filmen är där: den stumma, med sin ödmjuka och oerhörda förmåga till transfiguration.²⁴³

Le cinéma est là. DA / SEIN. Berättelsen rör sig språngvis framåt, oberäknelig i sina detaljer men tydlig i sin övergripande tendens. Vi går från journalfilmen till neo-realismen: *Rom, öppen stad* motstår den amerikanska filmens invasion. VIVA L'ITALIA! Så till nya vågen, den egna historien: en bekvämlighet – men inte utan självironi. Kärleken, det obeskrivliga, fantasin och minnet. Och livet! En levande verklighet som bara filmen kan förmedla:

Filmen visade och människorna såg att världen var där: en värld ännu nästan utan historia – men en värld som berättar.²⁴⁴

Frasen upprepas två, tre gånger, som för att inskräpa dess betydelse. Och om vad berättar filmen för oss? Godard urskiljer två dominerande teman: döden och sexualiteten. Unga flickor och filmstjärnor, Gustave Courbets *L'Origine du monde*, pornografiska bilder; krig, tortyr och folkmord, kolonialism och avkolonisering, civilisation och barbari. Gradvis närmar vi oss vår egen tid: andra världskriget lämnar plats för kriget i Jugoslavien. Allvaret dominerar – men här finns också rum för humor. "Eller, från första början, historien om två bröder. De hade kunnat heta Lampskärm, men de

243. "Quarante, quarante et un. Même rayé à mort, un simple rectangle de trente cinq millimètres sauve l'honneur de tout le réel. Quarante et un, quarante et deux – et si les pauvres images frappent encore, sans colère et sans haine, comme le boucher, c'est que le cinéma est là: le muet, avec son humble et formidable puissance de transfiguration." Jfr. vol. 1, s. 86–90.

244. "Le cinéma projetait et les hommes ont vu que le monde était là: un monde encore presque sans histoire – mais un monde qui raconte." Jfr. vol. 1, s. 162–3.

hette Ljus [*Lumière*]."²⁴⁵ En esprit som slår över i burlesk: regissören, alltjämt framför skrivmaskinen, men nu med en cigarren i mungipan och endast iklädd en blå solskärm. En annan scen gör honom istället till portvakt i det ödsliga museum där filmkonstens stora auteurs står på pedestal.

Vilken roll spelar då historien i Godards historia? Svårgripbara samband tycks förbinda det individuella med det kollektiva, men med vilka anspråk? Godard gör ofta narr av historien, men hävdar samtidigt: IT'S ALL TRUE. Ett uppriktigt påstående – eller en underförstådd hänvisning till Orson Welles ofullbordade dokumentärfilm om Latinamerika – eller till dokumentären om denna dokumentär? Det är snart sagt omöjligt att orientera sig i denna audiovisuella malström, men med avseende på historien erbjuder den ändå vissa riktmärken. En udda samling författare passerar revy: Fernand Braudel, historiker av facket – men även diktare som Emil Cioran, André Malraux och Charles Péguy, som alla intresserade sig för det historiska vetandet.

Är det en alternativ historiografisk tradition som Godard vill lyfta fram med dessa exempel? Samtidigt rymmer *Histoire(s) du cinéma* ett generellt ifrågasättande av historiens värde, till förmån för en ateistisk religiositet av existencialistiskt snitt:

Filmen, liksom kristendomen, grundar sig inte på en historisk sanning. Den ger oss en berättelse, en historia, och säger oss: tro nu! Tillmät inte denna berättelse, denna historia, den tro som lämpar sig för historien – utan tro vad som än händer, något som bara kan vara resultatet av ett helt liv. Där har du en berättelse: förhåll dig inte till den som till de andra historiska berättelserna, *wie zu einer anderen historischen Nachricht*. Ge den en helt annan plats i

245. "Ou tout au début, l'histoire des deux frères. Ils auraient pu s'appeler Abat-jour, mais ils s'appelaient Lumière." Jfr. vol. 1, s. 172.

ditt liv. *Eine ganz andere Stelle in deinem Leben einnehmen.*²⁴⁶

Med denna parafra på en passage ur Wittgensteins efterlämnade anteckningsböcker fokuserar Godard sitt kritiska kameraöga på den professionaliserade historie-skrivningen.²⁴⁷ Men iscensätter han inte samtidigt en slags performativ självmotsägelse? Den berättelse som man sätter sin tro till är på samma gång en historisk berättelse. Motsättningen är alltså inte absolut: livet och historien, nuet och det förflutna, tycks gripa in i varandra. Denna cirkelrörelse speglar en dubbelhet som är genomgående i *Histoire(s) du cinéma*. Å ena sidan, en uppmaning till saklighet:

Jag tror inte på mystiska röster, men jag tror på ap-pellen från fakta.²⁴⁸

Och, å andra sidan, insikten om att dessa fakta alltid är resultatet av ett skapande – och därmed att saklighet, för att bli verkligt saklig, själv måste omskapa själva saken:

Det är hög tid att tänkandet åter blir vad det verkligen är: farligt för den som tänker och något som omvandlar verkligheten. Där jag skapar är jag sann, skrev Rilke. Vissa tänker, sägs det, och andra

246. "Le cinéma, comme le christianisme, ne se fonde pas sur une vérité historique. Il nous donne un récit, une histoire, et nous dit: maintenant crois! Non pas accorde à ce récit, à cette histoire, la foi qui convient de l'histoire – mais crois quoi qu'il arrive, et ce ne peut être que le résultat de toute une vie. Tu as là un récit: ne te comporte pas avec lui comme envers les autres récits historiques, *wie zu einer anderen historischen Nachricht*. Donne-lui une place tout autre dans ta vie. *Eine ganz andere Stelle in deinem Leben einnehmen.*" Jfr. vol. 1, s. 200–13.

247. Jfr. Ludwig Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen/Culture and value*, Basil Blackwell, Oxford, 1980, s. 32.

248. "Je ne crois pas aux voix mystérieuses, mais je crois à l'appel des faits." Jfr. vol. 4, s. 35.

handlar – men människans sanna tillstånd, det är att tänka med *händerna*.²⁴⁹

Kanske är det denna dubbelhet, detta 'tänkande med händerna', som ger upphov till överflödet av bilder i Godards verk. Dess åtta delar innehåller helt enkelt mer information än någon åskådare kan hinna dechiff-rera, ens efter upprepade försök. Men syftet tycks också vara just detta – att presentera filmens historia i hela dess *embarras de richesse*:

Jag behöver en dag för att åstadkomma historien om en sekund. Jag behöver ett år för att åstadkomma historien om en minut. Jag behöver ett liv för att åstadkomma historien om en timme. Jag behöver en evighet för att åstadkomma historien om en dag. Man kan åstadkomma allt utom historien om det som man åstadkommer.²⁵⁰

Eller, med ett ännu mer personligt tonfall:

Det är för övrigt det som jag på det hela taget älskar i filmen: en mättnad av magnifika tecken, som badar i ljuset från deras avsaknad av förklaring.²⁵¹

Vad *Histoire(s) du cinéma* vill visa oss är alltså den historiens substantialitet där form och material, medium och händelse, förblir oupplösligt förbundna med varandra – och där endast filmen kan berätta filmens egen

249. "Il est grand temps que la pensée redevienne ce qu'elle est en réalité: dangereuse pour le penseur, et transformatrice du réel. Là où je crée, je suis vrai, écrivait Rilke. Les uns pensent, dit-on, les autres agissent – mais la vraie condition de l'homme, c'est de penser avec ses mains." Jfr. vol. 4, s. 42–5.

250. "Il me faut une journée pour faire l'histoire d'une seconde. Il me faut une année pour faire l'histoire d'une minute. Il me faut une vie pour faire l'histoire d'une heure. Il me faut une éternité pour faire l'histoire d'un jour. On peut tout faire excepté l'histoire de ce que l'on fait." Jfr. vol. 4, s. 276.

251. "C'est d'ailleurs ce que j'aime en général au cinéma: une saturation de signes magnifiques, qui baignent dans la lumière de leur absence d'explication." Jfr. vol. 4, s. 225.

historia, som samtidigt blir till 1900-talets historia.²⁵² TOUS ENCORE ICI (‘allt åter här’).

Men även historien framstår som dubbelydig hos Godard. Å ena sidan, en klar återklang av Rankes diktum: “Stackars vänner. De tar mig för domare, och jag är bara protokollförare.”²⁵³ Å andra sidan, en återkommande kontrafaktisk tematik: “Att till exempel berätta historien om alla filmer som aldrig blev gjorda.”²⁵⁴ Eller också: FAIRE UNE DESCRIPTION PRÉCISE / DE CE QUI N’A JAMAIS EU LIEU EST LE TRAVAIL DE L’HISTORIEN (‘att göra en exakt beskrivning / av det som aldrig har ägt rum är historikerns uppgift’).

Ytterst sett är det skapandet och dess förhållande till det förflutna som står på spel. QUI VEUT SE SOUVENIR DOIT SE CONFIER À L’OUBLI / AU RISQUE DE L’OUBLI ABSOLU (‘den som vill minnas måste anförtro sig åt glömskan / med risk för den absoluta glömskan’). Men för Godard är det alltid skapandet som avgår med segern. En lösryckt accent omvandlar NE / TOI (‘inte / dig’) till NÉ / TOI (‘född / dig’), varefter NÉ mångfaldigas i bild. Substansen är samtidigt en transsubstantiation; endast det som verkar är verkligt.

Betraktad som ett exempel på konstnärlig forskning utgör Godards *Histoire(s) du cinéma* ett monument över sin ovanliga genre – och på samma gång ett problematiskt särfall. Motståndet mot en traditionell akademisk form, med dess stilistiska ideal om klarhet och genomskinlighet, är programmatiskt.²⁵⁵ Men just genom detta motstånd visar Godard på en positiv uppgift för filmen som historisk framställningsform: att

252. Min användning av den traditionstyngda begreppstriaden form, materia och substans anknyter till den danske lingvisten Louis Hjelmslev – närmare bestämt till hans artikel “La stratification du langage”, *Essais linguistiques*, Nordisk sprog- og kulturforlag, Köpenhamn, 1959 – men i direkt motsats till honom vill jag framhålla den sistnämnda kategorin som den grundläggande.

253. “Pauvres amis. Ils me prennent pour le juge, et je ne suis que la demoiselle de l’enregistrement.” Jfr. vol. 4, s. 254.

254. “Dire, par exemple, toutes les histoires des films qui ne se sont jamais faits.” Jfr. vol. 1, s. 62.

255. I bokutgåvan redovisas visserligen bild- och textkällor längst bak i varje volym, men inte i scenarioform: enskilda bilder kan därmed inte knytas till sin respektive källa.

omfatta det förflutna i dess substantialitet genom en fullständig integration av form och material. I förlängningen av denna tankegång erbjuder mediet ett historiskt berättande som verkar uteslutande genom montage. Avståndet mellan källa och framställning går här mot sin absoluta nollpunkt.

Var det en sådan rörelse som föresvåvade Kracauer när han formulerade sin idé om infrielse? För att kunna besvara den frågan måste vi återvända till hans *Theory of film* och försöka ta ett helhetsgrepp om dess ambitioner.

En gemensam uppgift?

Kracauers filmteori har avfärdats, inte bara som naiv, utan också som normativ: dess envetna krav på realism framstod för många som en estetisk dogm utan vetenskaplig legitimitet. Och förväntar man sig att humanistisk forskning ska vara – eller åtminstone ge sken av att vara – en rent deskriptiv, värdefri historia, då lär Kracauers hela ansats onekligen framstå som fundamentalt missriktad. Men den kan knappast beskrivas som ogrundad. I epilogen till *Theory of film* formulerar författaren nämligen – i all öppenhet – den avgörande fråga – om värdet hos filmens historisk erfarenhet – som förlämnar hans projekt dess motivation och riktning.

Kracauer väljer här att ställa filmen mot vad han uppfattar som den moderna kulturens två övergripande utvecklingslinjer: ideologiernas tilltagande upplösning å ena sidan, vetenskapens tilltagande abstraktion å den andra. I takt med att de religiösa och politiska idéerna tappar mark tycks ett ogästvänligt universum vara det enda som återstår för oss. Tankegången följer ett välbekant mönster: konflikten mellan förnuft och tradition, mellan *logos* och *mythos*, har varit ett stående tema i tysk kulturdebatt (och inte bara där) åtminstone sedan romantikens genombrott. Men vid mitten av sextiota-

let, då samhällslivets rationaliseringen nådde ett nytt klimax på båda sidorna om Berlinmuren, måste problemet ha framstått som akut.

Enligt Kracauer är det just en väg ut ur den vetenskapliga abstraktionens återvändsgränd som filmen erbjuder – men inte genom att återupprätta våra förlorade "ideologiska vissheter", utan tvärtom genom att visa oss "någonting som vi inte letade efter, någonting oerhört viktigt i egen rätt – den värld som är vår".²⁵⁶ Det är denna avslöjande rörelse, detta uppenbarande av tillvaron i dess ändlighet, som begreppet infrielse slutligen tycks syfta på.

Mot vetenskapens fruktlöst abstrakta öppenhet ställer Kracauer alltså – en annan öppenhet, den mänskliga erfarenhetens konkreta. Men det rör sig om en synnerligen modern erfarenhet, "belamrad med bråte", där tillvaron utgörs av "bitar av tillfälliga händelser vilkas flöde får ersätta varje meningsfull kontinuitet" och individen framstår som föga mer än "ett aggregat av brottstycken av trosuppfattningar och diverse verksamheter".²⁵⁷ Först genom filmen, tycks Kracauer mena, kan denna värld bli påtaglig för oss. Och varför just filmen? Kanske eftersom den, i kraft av sin indexikalitet, redan *tar del i* världen. Kracauers estetik är, om uttrycket tillåtes, en republikanism – om vi förstår detta begrepp i dess etymologiska bemärkelse av deltagande i en 'gemensam sak' (latinets *res publica*).

Denna deltagandets tematik, som också skymtar fram i Dagmar Barnouws studie, kan knytas till författarens upptagenhet med det uppenbara, det som fenomenologin kallar *Evidenz*.²⁵⁸ Det är filmens rela-

tion till denna evidens som skiljer ut den från de övriga konstarterna: de ögonblick som filmen återger är "ögonblick inom räckhåll för var och en".²⁵⁹ Men när det kommer till kritan är Kracauers tankegång lika beroende av ett kulturhistorisk perspektiv som av ett fenomenologiskt:

De små slumpmässiga ögonblick som angår saker som är gemensamma för dig och mig och resten av mänskligheten kan förvisso sägas utgöra vardagslivets dimension, denna gjutform för alla andra former av verklighet. Det är en mycket väsentlig dimension. Om du för ett ögonblick bortser ifrån uttryckliga övertygelser, ideologiska målsättningar, särskilda åtaganden och liknande återstår fortfarande de sorger och tillfredsställelser, oenigheter och festligheter, begär och behov som präglar livets alldagliga sysslor. Som produkter av vana och mikroskopiska interaktioner utgör de en motståndskraftig textur som förändras långsamt och överlever krig, epidemier, jordbävningar och revolutioner. Filmer tenderar att utforska denna vardagslivets textur, vars sammansättning skiftar beroende på plats, människor och tid. Så hjälper de oss, inte bara att uppskatta vår givna materiella omgivning, utan [också] att utvidga den i alla riktningar. De gör praktiskt taget världen till vårt hem.²⁶⁰

259. "moments within everybody's reach" Kracauer, *Theory of film*, s. 303.

260. "The small random moments which concern things common to you and me and the rest of mankind can indeed be said to constitute the dimension of everyday life, this matrix of all other modes of reality. It is a very substantial dimension. If you disregard for a moment articulate beliefs, ideological objectives, special undertakings, and the like, there still remains the sorrows and satisfactions, discords and feasts, wants and pursuits, which mark the ordinary business of living. Products of habit and microscopic interaction, they form a resilient texture which changes slowly and survives wars, epidemics, earthquakes, and revolutions. Films tend to explore this texture of everyday life, whose composition varies according to place, people, and time. So they help us not only to appreciate our given material environment but to extend it in all directions. They virtually make the world our home." Kracauer, *Theory of film*, s. 304, min kursiv.

256. "ideological certainties", "something we did not look for, something tremendously important in its own right – the world that is ours" Kracauer, *Theory of film*, s. 296.

257. "cluttered with debris", "bits of chance events whose flow substitutes for meaningful continuity", "an aggregate of splinters of beliefs and sundry activities" Kracauer, *Theory of film*, s. 297.

258. Dagmar Barnouw, s. 135. Jfr. "for all to see", s. 202; "real, that is, sharable", s. 207; "a different concept of sharing", s. 219; "shared areas of experience", s. 283.

Det är denna uppgift – att göra världen till vårt hem – som även historien kan sägas delta i, åtminstone om vi väljer att godta de paralleller som Kracauer lyfter fram i sin historiefilosofi och som jag har försökt att utveckla i denna essä. Precis som filmen rör sig historien inte från idé till material, vilket såväl traditionella som så kallade 'samtida' konstarter tenderar att göra – utan tvärtom från material till idé, nedifrån och upp. Precis som filmen rör den sig "genom tingens snårskog".²⁶¹ Och precis som filmen strävar även historien mot ett bestämt mål: "ett mänsklighetens gemensamma liv på jorden", som Kracauer framhåller med ett citat av Erich Auerbach.²⁶² Här blir det som mest uppenbart hur träffande Adorno faktiskt är – oaktat hans egen negativa värdering – när han karaktäriserar Kracauer som 'bönhörlig' (*erbittlich*) i sitt sätt att tänka.²⁶³

Det är genom denna republikanska tematik som den normativa sidan av Kracauers projekt kommer i full dager: "ett symbiotiskt 'bör' där fotografiets 'formativa' och 'materiella' beståndsdelar skulle smälta samman", för att tala med Barnouw.²⁶⁴ Vid denna punkt når hans utredning sin gräns, lämnar oss hängande i luften – och ändå fast förankrade i vår egen samtid.

Efterord

Genom att iscensätta denna konfrontation mellan filmskapande och historieskrivning har jag, med stöd i Kracauers arbeten, velat skissera ett förslag till plattform för tvärdisciplinär konstnärlig forskning på filmområdet. Mitt intresse har därför varit mer teoretiskt än historiskt, med siktet inställt på samtiden snarare än det förflutna. Därmed kommer också det digitala skiftet på filmens område – och i hela vår kultur – att framstå som en signifikant bakgrund till min diskussion. De dramatiska förändringar som just nu äger rum

261. "through the thicket of things" Kracauer, s. 309.

262. "a common life of mankind on earth" Kracauer, s. 310.

263. Jfr. Dagmar Barnouw, s. 146.

264. Dagmar Barnouw, s. 226–7.

ställer oss inför en ny situation, och gör oss därigenom medvetna om föränderligheten i sig, om att saker och ting aldrig förblir vad de var. Gång på gång återvänder vi på så sätt till händelsen.

I mitt förord ställde jag frågan om vad som kännetecknar historien, och halvvägs in i framställningen dristade jag mig också till att föreslå en tentativ definition: att tänka historiskt är just att tänka, inte i begrepp, utan i händelser. På det sättet skulle vi också kunna summera parallellen mellan historia och film, för det är just genom sin upptagenhet med händelsen som de går varandra till mötes. Men själva begreppet händelse är ju – ett begrepp. Vi rör oss därför, för att låna en formulering av Doane, "på gränsen mellan kontingens och struktur, historia och teori".²⁶⁵

Att godta denna beskrivning är att sätta igång en märklig reflexiv rörelse, där historien som händelse ständigt tycks glida ur sitt eget grepp på nytt. Kan det historiska tänkandet tänka sig självt i denna rörelse? Och kan filmarens praktik bidra till att ge den en ny riktning? Här tror jag att Godards 'tänkande med händerna' skulle kunna utgöra en ledstjärna, och detta just tack vare sina idiosynkrasier. *Histoire(s) du cinéma* är ett tydligt – kanske alltför tydligt – exempel på hur filmen kan lämna ett oersättligt bidrag till vårt utforskande av det förflutna.

Det är frågor som dessa som denna essä antydningvis har försökt besvara – och något mer än antydningar är det knappast meningsfullt att erbjuda i detta alltjämt dynamiska skede av den konstnärliga forskningens utveckling. De praktiska detaljerna återstår att utarbeta, och det kan givetvis bara äga rum just i praktiken. Avslutningsvis vill jag bara ta tillfället i akt att bemöta tre tänkbara invändningar mot mitt resonemang.

En första invändning: filmen kanske *var* ett realistiskt medium, men i dagens digitala tidsålder har denna realism urholkats och varje anspråk på sanning ekar därmed ihåligt. Vid nittioalets mitt gjorde sig

265. Doane, s. 140.

filnteoretikern Brian Winston till talesman för denna teknikdeterministiska tes:

Till skillnad från den utmaning som postmodernismen utgör kan digitaliseringens utmaning inte stå emot. Digitaliseringen förgör den fotografiska bilden som allt annat än [resultatet av] digitaliseringsprocessen. Den fysikalitet hos det plastiska materialet som varje fotografisk bild representerar kan inte längre garanteras. För att dokumentären ska överleva den allmänna utbredningen av denna teknik måste den undanröja sitt anspråk på verkligheten. Det finns inget alternativ.²⁶⁶

I ljuset av denna föregivna insikt vill Winston lansera en ny definition av dokumentären, där tonvikten har förskjutits från filmens representation ("där ingenting kan garanteras") till dess reception ("där ingenting behöver garanteras").²⁶⁷ Hans idé kan vid första anblicken tyckas ligga i linje med Stella Bruzzis beskrivning av dokumentärfilmen, som jag har förlitat mig på i det föregående – men missar i själva verket den avgörande poängen.

Det grundläggande sanningsanspråk som trots allt ligger i dokumentärens appell grundar sig nämligen på en förhandling mellan film och åskådare, en dragkamp där båda parterna i princip är jämnstarka. Det är just denna förhandlingssituation som Bruzzi väljer att framhäva. Winston, däremot, är mer ensidig i sin analys: en alltför stor tonvikt på filmen och dess auktoritet bemöter han med en alltför stor tonvikt på åskådaren och hennes förväntningar. Mönstret känner vi igen från Aumont m.fl. och i viss mån även från Sjöberg, vars argument jag redan har gjort mitt bästa för att bemöta.

Mot Winstons resonemang vill jag bara rikta en

266. Winston, s. 259.

267. Ibid.

invändning: ingenting kan garanteras fullständigt (det kunde inte heller den analoga tekniken), men *någon-ting* måste *alltid* garanteras – och det är just i receptionen som en sådan garanti är av nöden. Även i hans bombastiska deklARATION rör det sig betecknande nog bara om "det verkliga i den gamla bemärkelsen", så som det uppfattades i den objektivistiska traditionen efter John Grierson – och inte om verkligheten i allmänhet.²⁶⁸ Ännu en gång är det inte alls filmen i sig som förleder oss, utan istället ett missvisande begrepp om sanning.

Hur ska vi då förstå filmens sanningsanspråk i den digitala tidsåldern? Här vill jag ännu en gång hänvisa till Philip Rosen, som för en mycket givande diskussion av övergången från analoga till digitala media på filmens område. De begrepp han utvecklar – särskilt idén om digital indexikalitet – framstår för mig som synnerligen användbara.²⁶⁹ Slutsatsen är trefaldig: "digital information och digitala bilder kan ha ett indexikalt upphov, det digitala approprierar eller förmedlar ofta indexikala bilder, och det är vanligt att den digitala bilden bibehåller kompositionsformer som är förknippade med indexikalitet".²⁷⁰

Vad vi står inför idag är alltså inte ett sammanbrott för det indexikala, utan istället en genomgripande hybridisering av gammalt och nytt – inför vilken såväl utopiska som dystopiska analyser ohjälpligt faller in i samma logik. I denna situation öppnar den digitala tekniken, först genom DVD-mediet och nu även på Internet, nya möjligheter för såväl den konstnärliga som den historiska gestaltningen.²⁷¹

268. Ibid.

269. Rosen, s. 307.

270. Rosen, s. 314.

271. Två exempel på den historiska aspekten är Center for history and new media i USA (<http://chnm.gmu.edu>) och Concordia digital history lab i Canada (<http://digitalhistory.concordia.ca>). Ett av många exempel på den konstnärliga aspekten är det manifest för videobloggare (<http://videoblogging.info/lumifesto.pdf>) som Andreas Haugstrup Pedersen och Brittany Shoot presenterar – med direkt hänvisning till bröderna Lumière och deras filmer. (Hur pass rimlig parallellen faktiskt är överlåter jag på läsaren att bedöma.)

En andra invändning gäller filmmediets räckvidd som historisk framställningsform. Även om vi godtar att filmen kan gestalta det förflutna, lyder detta argument, lämpar den sig knappast för annat än 1900-talets storpolitiska skeenden – vilket också skulle förklara varför flertalet av alla historiska dokumentärer behandlar just sådana teman. Med Kracaues idéer som utgångspunkt lockas vi dock att dra en diametralt motsatt slutsats. Enligt honom påminner nämligen filmaren mest av allt om “den fantasifulle läsaren, upptagen av att studera och dechifrera en undanglidande text”.²⁷² Det är en hermeneutisk relation, “närmare empati än fränkopplad spontanitet”, som upprättas genom kameraobjektivet.²⁷³

Här får mediets multimediala potential en avgörande betydelse: som kreativ gestaltning av det förflutna kan filmen innefatta, inte bara film och fotografi, utan också icke-indexikala bilder (tolkade som historiska dokument), arkitektur och andra artefakter, skriftliga och muntliga vittnesmål, ljud och musik, och så vidare. Genom att införliva denna mångfald av uttryck i sitt eget överskrider filmen varje principiell tematisk begränsning. För många kulturhistoriska teman är den faktiskt bättre lämpad än en skriftlig framställning, som omöjligt kan återge de visuella och auditiva aspekterna hos sitt material med samma precision – särskilt inte om det samtidigt måste brottas med sina stelbent traditionella berättarmönster.

Dessutom erbjuder filmen en unik möjlighet att åskådliggöra den konstitutiva spänningen mellan då och nu genom att ställa olika typer av material mot varandra: Resnais utnyttjar denna potential till fullo i sin *Natt och dimma*. Och spänningen växer givetvis i proportion med avståndet. Av detta skäl är mediet minst lika värdefullt för den äldre historien som för samtidshistorien. Inte heller kronologiskt låter sig dess område kringskärmas, åtminstone inte på något principiellt sätt.

272.“[...] the imaginative reader intent on studying and deciphering an elusive text” Kracaue, *Theory of film*, s. 16.

273.“[...] closer to empathy than to disengaged spontaneity” Ibid.

Samtidigt är det givetvis angeläget att hålla skillnaderna mellan olika framställningsformer i åtanke: även om vi inte bör dra upp några principiella gränser för filmens undersökningsfält så måste vi vara uppmärksamma på de specifika svårigheter som varje konkret gestaltning medför. Seymour Chatman, professor i retorik, pekar till exempel på avgörande skillnader i filmens och romanens sätt att använda sig av beskrivningar och *points of view*.²⁷⁴

Men icke desto mindre kan filmmediet alltså skildra en mångfald av teman, hämtade från vitt skilda tider. Kan det också åskådliggöra abstrakta samband? Den genre som kallas essäfilm förser oss med ett prejudicerande fall. Leyda använder termen om Hans Richters verk från åren kring 1930 – i synnerhet *Inflation* (1928), som Richter själv beskrev på följande sätt:

Den uppgift som anförtros åt denna sorts dokumentärfilm är att gestalta ett *begrepp*. Till och med det som är osynligt måste synliggöras. Både spelade scener och direkt inspelade aktualiteter måste alla uppfattas som delar av bevisningen i ett resonemang, ett resonemang som syftar till att göra problem, tankar, till och med idéer, allmänt förstådda...²⁷⁵

Essäfilmen spelade dock endast en marginell roll för mellankrigstidens avantgardister. Det var först med ljudfilmen som den fick sitt verkliga genombrott – för här utgör spänningen mellan bild och kommentar ett avgörande inslag, som Phillip Lopate framhäver i en förträfflig essä om genren.²⁷⁶ Både han och Leyda utpekar Chris Marker som dess främste företrädare, och båda förvånas också över dess undanskymda plats i det cinematiska landskapet.

I mina ögon utgör essäfilmen det mest renodlade

274.Seymour Chatman, “What novels can do that films can’t (and vice versa)”, *Critical inquiry*, vol. 7, nr. 1, 1980, <http://www.jstor.org/stable/1343179>, 14 aug 2007.

275.Cit. Leyda, s. 31.

276.Phillip Lopate, “In search of the centaur: the essay-film”, Warren, Charles (red.), *Beyond document. Essays on nonfiction films*, Wesleyan University Press, Hanover & London, 1996.

uttrycket för Kracauers idéer om filmaren som läsare och filmandet som hermeneutisk situation. Samtidigt står den, precis som Godards *Histoire(s)*, i ett problematiskt förhållande till gällande normer för akademisk forskning. Men få problem är omöjliga att lösa. Om filmaren är en läsare, så är den läsare som underkastar sig en vetenskaplig disciplin, med en ålderdomlig term, en filolog. Därför är det slående (om än inte förvånande) att den tyske filosofen Johann Gottlieb Fichte i en programförklaring från år 1807 beskrev filologin som “den näst mest universella vetenskapen” – samma vändning som Kracauer senare skulle använda för att beskriva den historiska disciplinen.²⁷⁷

Var det kanske denna filologiska tradition, nära förbunden med och samtidigt självständig i förhållande till den hermeneutiska, som föresvävade Kracauer när han i tanken sammanförde film och historia? Det är en förbindelse som återstår att utforska. Hur som helst är det uppenbart att “mötet med filmen låter historikern utvidga området för sitt berättande i syfte att bättre kunna närma sig en förfluten verklighet”, för att tala med en fransk historiker.²⁷⁸

En tredje invändning berör filmens förhållande till tiden och rummet. Varför har jag bara valt att överväga förbindelsen mellan film och historia, när många andra discipliner lika gärna kunde komma ifråga? Denna kritik är helt berättigad. Valet av historien som föremål för jämförelse har dikterats av mina egna preferenser och kompetenser. Det finns inte heller något principiellt skäl att – som André Bazin och många med honom – göra filmen till en erövring av tiden snarare än rummet: tid och rum är ju i själva verket oupplösligt förbundna i dess specifika form av representation. Filmen är inte bara ett sätt att övervinna vår historiska ändlighet, utan också vår geografiska.

Även denna diskussion kan dock hitta spännande uppslag hos Kracauer, som uttryckligen jämför his-

torikerns ansats att överskrida sig själv med en resa. I denna klassiska liknelse transponeras tiden och rummet på varandra: det historiska arbetets moment av självutplåning framstår samtidigt som en landsflykt eller hemlöshet, en ‘extra-territorialitet’.²⁷⁹ På så sätt blir Kracauers *History* i sista hand också författarens egen historia, en reflektion av hans egen exil: “Som en främling för den värld som frammanas av källorna står han inför uppgiften – flyktingens uppgift – att tränga sig igenom dess yttre framträdelse, så att han kan lära sig förstå denna värld inifrån.”²⁸⁰

Samma metafor återkommer hos Sjöberg, där den knyts specifikt till kompilationen: “Om det förflutna kan förstås metaforiskt som ett främmande land, då lånar sig kompilationsfilmen till att vara en filmisk reseberättelse från detta land [...]”.²⁸¹

Och vilka genredrag är det som framför allt kännetecknar detta slags reseskildringar i kompilationens form? Bruzzi noterar apropå ledande exempel som Claude Lanzmanns *Shoah* (1985) och Patrick Keillers *London* (1992):

liksom den sekventiella men inte nödvändigtvis utvecklingsbundna reseberättelsen är de inte ålagda en orubblig logik: båda har berättelser som bara är ytligt sett slutna av sina avslutande bilder och ord; båda är mer upptagna med att kartlägga mötets ögonblick och undersöka resandets handling än med att nå fram till en bestämd destination.²⁸²

I kraft av sin narrativa öppenhet utgör detta slags filmer praktiska argument mot ett teoretiskt förhållningssätt som ser samma totaliserande anspråk i varje form av berättelse. Deras narrativa struktur beskriver Bruzzi, med ett begrepp lånat från filmteoretikern Edward

277.Cit. Helge Jordheim, *Läsningens vetenskap. Utkast till en ny filologi*, Anthropos, Gråbo, 2003, s. 32.

278.Arlette Farge, “Écriture historique, écriture cinématographique”, de Baecque, Antoine & Delage, Christian (red.), *De l'histoire au cinéma*, Éditions Complexe, Bryssel, 1998, s. 125.

279.Jfr. Dagmar Barnouw, s. 14.

280. “A stranger to the world evoked by the sources, he is faced with the task – the exile’s task – of penetrating its outward appearances, so that he may learn to understand that world from within.” Kracauer, *History*, s. 84.

281.Sjöberg, s. 165.

282.Bruzzi, s. 101.

Branigan, som en *focused chain* – och jämförelsen går till två av historieskrivningens grundläggande genrer, annalen och krönikan.²⁸³ För vår del ligger Kracauers karaktäristik av den historiska verkligheten som 'halvt tillredd' lika nära till hands.

Historikerns arbete kan alltså liknas vid en resa. Men det finns också en akademisk disciplin där resandets betydelse går utöver den bildliga: antropologin. Kracauers metafor uppmuntrar därför till att förstå historikerns problem i analogi med antropologens, om än med tiden snarare än rummet som sitt område. Denna parallell antyds för övrigt av författaren själv, bland annat med hänvisning till kända företrädare som Claude Lévi-Strauss och Bronisław Malinowski.²⁸⁴

Jämförelsen blir särskilt intressant i fråga om filmen som framställningsform. Antropologerna har av naturliga skäl varit tidigt ute med att använda sig av mediet i sin forskning – om än inte helt utan tveksamhet – och dokumentärfilmare har ibland haft en antropologisk skolning.²⁸⁵ På det senare är kanske Jean Rouch, en av de drivande inom den franska *cinéma vérité*-rörelsen, det mest kända exemplet.²⁸⁶ Mellan historia, antropologi och dokumentärfilm finns alltså ett spänningsfält, diffust men likväl möjligt att utforska, där den konstnärliga forskningen skulle kunna spela en väsentlig roll.

Här möter vi såväl möjligheter som risker, ur både filmens och akademins perspektiv. Antropologer och historiker verkar sedan hundratalet år tillbaka i en institutionell kontext vars relativt rigida organisation utgör en utmärkt grogrund för hemmablindhet och bristande engagemang. Dokumentärfilmare står vanligen i ett friare förhållande till institutionerna, och har större möjligheter att gripa sig an de mest aktuella problemen. Samtidigt har filmproduktion historiskt sett

varit en betydligt mer kostsam affär än historisk och antropologisk forskning, och i slutändan måste någon alltid betala räkningarna. Det är en viktig anledning till att dokumentären, och kanske särskilt den historiska kompilationen, ofta har blivit politiserad. Ännu en gång utgör Esfir Shub ett bra exempel.

Sedan sitt genombrott har TV-mediet utgjort en viktig kontext för produktionen av historisk dokumentärfilm. Men idag befinner sig Sveriges massmedier i en ny situation – delvis på grund av det digitala skiftet, men också som en följd av 90-talets kommersialisering och dess allt mer strömlinjeformade organisation. Ludvigsson ser ingen omedelbar risk för genrens framtid, men inskräper ändå:

medan historiska dokumentärer är populära bland publiken och relativt billiga att göra (vanligtvis mycket billigare än vanligt drama) ska man lägga märke till att "kommersialismens kalla vindar" blåser genom dagens TV-institutioner och nu är en formativ del av produktionsmiljön.²⁸⁷

Är detta ett tänkbart uppdrag för den konstnärliga forskningen? Om filmare och historiker tog ett gemensamt ansvar för produktionen inom akademins ramar kunde man också komma runt de traditionella intressekonflikter – mellan form och innehåll, kreativitet och realism – som ofta har gjort relationen mellan dem problematisk. Tillsammans skulle de, med en formulering av Marc Ferro, kunna åstadkomma

en tolkning som uppkommer enbart ur deras egen analys och som inte längre är bara en rekonstruktion eller rekonstitution, utan verkligen ett självständigt bidrag till förståelsen av fenomenet i det förflutna och deras förhållande till nuet.²⁸⁸

283. Bruzzi, s. 101–2.

284. Kracauer, *History*, s. 86, 130, 137, 140, 145.

285. Jfr. inledningen till Guynn.

286. Ett omfattande urval av Rouchs texter om film finns översatta till engelska i *Ciné-ethnography*, University of Minnesota Press, Minneapolis & London, 2003.

287. Ludvigsson, s. 89 (jfr. s. 116–7).

288. Marc Ferro, "Does a filmic writing of history exist?", *Cinema and history*, Wayne State University Press, Detroit, 1988, s. 163. Guynn, s. 76. Jfr. Historia som domstol, s. 373–82.

Båda parter måste dock vara beredda till uppoffringar. För historikerns del gäller det framför allt att bli uppmärksam på de egna framställningsformerna: vilka gränser de sätter, och vilka av dessa gränser som är väsentliga att upprätthålla. Filmaren, å sin sida, måste förstå att "återgivning av historien i film kräver en medveten omarbetning av de 'naturliga' formerna av filmiskt berättande", för att tala med filmvetaren William Guynn. Utsträcker vi resonemanget även till antropologin hägrar ett brett akademiskt samarbete som förenar samhällsvetenskapliga, humanistiska och konstnärliga perspektiv – och en möjlighet för filmen att ta ett nytt steg i sitt utforskande av den mänskliga tillvaron.

Men vi gör alltjämt klokt i att hålla Kracauers metafor i åtanke. Vad den påminner oss om är att den yttre resan – ut i världen eller in i arkiven – alltid måste motsvaras av en inre, att det praktiska också inbegriper det existentiella. Det är denna aspekt som vi måste framhäva om vi vill ge idén om en vetenskaplig disciplin en relevans som överskrider den i snäv mening vetenskapliga. Till Martin Wiklunds analys av historikern som domare, vittne och advokat vill jag därför foga en sista anmärkning: framför allt måste vi ständigt sätta oss själva i den åtalades ställe. Närhelst vi närmar oss det förflutna får vi aldrig glömma att det lika gärna kunde ha varit vi.

Denna essä är tillägnad Eva-Lena Dahl.

REALITY SUCKS! PRODUCING PASSION FOR THE REAL

Mats Björkin

The 1968 American feature film *A Married Couple* tells the story of the daily life of a white middle class American couple. In "reality" the film is based on 70 hours of footage shot over ten weeks during the summer of 1968, then edited down to 96 minutes. Both film style and production method relies on the observational "fly-on-the-wall" mode of documentary filmmaking of the early 1960s. Still, the filmmaker Allan King emphasised the issue of performance:

One has to be very, very clear. Billy and Antoinette in the film are not Billy and Antoinette Edwards, the couple who exist and live at 323 Rushton Road. They are characters, images on celluloid in a film drama. To say that they are in any other sense true, other than being true to our experience of the world and people we have known and ourselves, is philosophical nonsense. There is no way ninety minutes in a film of Billy and Antoinette can be the same as the actual real life of Billy and Antoinette.¹

As much research on reality television has shown, the important issue is not questions of "truth", "reality", "authenticity" or "performance", issues which documentary research of the last two decades has already questioned, deconstructed and, sometimes, demolished, but rather what this "passion for the real" ac-

1. Alan Rosenthal, "A Married Couple", in Alan Rosenthal, ed., *The New Documentary in Action: A Casebook in Film Making* (Berkeley: University of California Press, 1971), 32, quoted in Zoë Druick, "A Married Couple: Reality TV's progenitor turns 40", *FlowTV*, vol. 11, no. 6, 2010, <http://flowtv.org/?p=4705>.