

VITA MYROR /
SVARTA MYROR

Det övergripande syftet med mitt KU projekt har varit att utföra en tolkning av samma film i två olika medier – text och video.¹ Med två olika läsningar av Bo Bjelfvenstams TV-film *VITA MYROR* från 1969, vill jag reflektera kring olika sätt att tänka film. Jag ser här video som ett privilegierat medium.² I boken *EXPERIMENTAL ETHNOGRAPHY – THE WORK OF FILM IN THE AGE OF VIDEO* skriver Catherine Russel: “Video brings to film new and valuable means of dissemination, enabling us to see and explore film history, to preserve and restore it, and also to intervene through processes of fragmentation, recombination, and colorization.”³ I videon *VITA MYROR / SVARTA MYROR*, ett samarbete med konstnären Markus Öhrn, skapas ett parallellt förlopp med material filmat idag där *VITA MYRORS* européer i Kenya och Tanzania under sent 1960-tal ställs mot en afrikansk mans resa i norra Sverige idag. Texten utgår från en närläsning av *VITA MYROR* för att sedan jämföra filmen med två samtida TV-dokumentärer, *SVART VECKA I NIMBA*⁴ av Roland Hjelte och *VIKTIGT, VIKTIGARE, VIKTIGAST*⁵ av Eric M Nilsson, som behandlar samma problematik – en ny medvetenhet om Sveriges del i ett kolonialt arv.

SVART VECKA I NIMBA behandlar det svenskägda företaget Lamcos verksamhet i Liberia. Både den kritiska udden mot företaget och skildringen av de inhemska arbetarnas perspektiv var något nytt inom TV 1964. *VITA MYROR* riktar istället in sig på subjektets förståelse av sin egen position. Filmen har ett mer indirekt fokus på maktrelationer i vardagen, men det råder ingen tvekan om intentionerna. Bjelfvenstam har själv sagt att han fann ämnet till *VITA MYROR* utifrån ilska.⁶ Något mer personligt, men också mer generellt, står på spel. Kritiken går djupare i sitt ifrågasättande av de attityder som motiverar européernas roll i Afrika i allmänhet och svenskarna i Östafrika i synnerhet. I *VIKTIGT, VIKTIGARE, VIKTIGAST* utgår Erik M. Nilsson från sin egen oförståelse inför den arabiska kulturen i Tunisien. Filmen byggs upp som en dialog mellan ett antal olika

positioner, svenskar och tunisier, som ställs mot varandra och där Nilssons personliga frågor driver filmen framåt. Där Bjelfvenstam lämnar öppet fyller Nilsson i med de arabiska intellektuella förklaringsmodeller.

1960-talet innebar en utveckling både när det gäller teknik och innehåll som förändrade TV-dokumentärernas utseende radikalt. Publikt och opinionsmässigt blev det en storhetstid.⁷ *VITA MYROR* gjordes just i brytningstiden, när produktiviteten var som störst.⁸ Nya lättare och tystare kameror gjorde det möjligt att ta synkront ljud, vilket ledde till att man började använda rörlig handkamera. Den tekniska utvecklingen skapade ett teoretiskt intresse för dokumentärfilmens etik och estetik; kamerans relation till verkligheten och sanningsanspråken. Nya filmrörelser växte fram internationellt; *FREE CINEMA*-rörelsen i Storbritannien på 1950-talet var en filmrörelse fri från sponsorer och säljkrav som fokuserade på det vardagliga.⁹ Något senare kom de besläktade *DIRECT CINEMA* i USA och *CINÉMA VÉRITÉ* i Frankrike. Alla dessa rörelser var oberoende filmrörelser utanför filmindustrin och etablissemangen. I Sverige var det filmavdelningen inom statstelevisionen som erbjöd ett sådant rum.

Termerna *DIRECT CINEMA* och *CINÉMA VÉRITÉ* används ofta synonymt, men deras sätt att bruka den nya tekniken tog sig olika uttryck och är på flera områden varandras motsatser. *DIRECT CINEMA* använde den nya tekniken för att kunna följa med och observera verkligheten utan att ingripa och utan att påverka. För *CINÉMA VÉRITÉ*¹⁰ var kameran en huvudaktör som interagerade med de personer som porträtterades. Man blandade en rad olika angreppssätt. Den filmiska processen synliggjordes när filmskaparna ingrep aktivt i handlingen och den nya synkrona ljudupptagningen användes snarare för dialog än observation.¹¹

VITA MYROR är ett TV-reportage och bör läsas utifrån det, men genom sitt fria förflyttande mellan olika formmässiga sätt att närma sig ämnet, där de inte pressas in i en homogen övergripande form utan tillåts fungera på sina premisser, närmar den sig *CINÉMA VÉRITÉ*. Det gör också intervjuerna, där Bjelfvenstam

genom sina artiga men vassa frågor avslöjar intervjupersonernas underliggande attityder. Den journalfilmsmässiga voiceovern radar upp för- och nackdelar på ett sakligt sätt men ger sedan argumenten en närmast ironisk knorr som gör kritiken ännu mer bitande än om den varit mer ensidigt negativ. Den registrerande, handhållna kameran i vissa sekvenser för snarare tankarna till en experimentell filmtradition än till *DIRECT CINEMA*.¹² De vardagliga händelserna främmandegörs. Jag upplever det som att det främst är längden på de olika sekvenserna, banaliteten i det vi får se, och kamerans sökande blick utan kommentarer som uppnår denna effekt.



Men *VITA MYROR* har också fått kritik för att vara ensidig. Läser man kommentarerna på *FILMTIPSET.SE* så riktas kritiken mot att de infödda inte får komma till tals.¹³ Ett årtionde efter *VITA MYROR*, 1978, kom det som blivit den postkoloniala diskursens paradverk, *ORIENTALISM*, av den palestinsk-amerikanske tänkaren Edward Said. Boken väckte samma kritik som *VITA MYROR*, att Said utelämnade de koloniserade och fokuserade uteslutande på koloniserarna. Allt sedan dess har frågan om det *SUBALTERNA* – den förtryckta parten – får komma till tals, stått i fokus för det postkoloniala studiefältet.¹⁴ I *THE TOTALIZING QUEST OF MEANING* kritiserar den vietnamesiske filmaren och teoretikern Trinh T. Minh-ha det förenklade sättet att betrakta relationen

mellan den som representerar och den som representeras inom dokumentärfilm där filmaren gör sig till en frälsare som kommer och ger röst åt ”vanligt folk”, som lever i ”verkligheten”:

The “silent common people” – those who “have never expressed themselves” unless they are given the opportunity to voice their thoughts by the one who comes to redeem them – are constantly summoned to signify the real world.¹⁵

Där *SVART VECKA I NIMBA* är ett tidigt exempel på en TV-dokumentär som lyfter fram de svarta arbetarna och gör dem till subjekt blir den förtryckta parten idag ofta istället till en nött schablonbild. Bilden av revolution och fattigdom urholkas och blir just en bild. *VITA MYROR* exponerar istället problemet indirekt genom vad den väljer att inte visa när Bjelfvenstam vänder kameran mot svenskarna och bort från den etnografiska ”andre”. *VIKTIGT, VIKTIGARE, VIKTIGAST*, som inte heller låter de förtryckta komma till tals, problematiserar relation på ett mer uttalat sätt genom att föra in den inhemske intellektuelle med västerländsk skolning som medlare.¹⁶ Men filmskaparen står inte bara i relationen till den som filmas utan också till den som tittar på filmen: “Films about the common people are furthermore naturally promoted as films made for the same people, and only for them”¹⁷, skriver Minh-ha. När filmare kritiserar för sin förenklade och reducerande verklighetsbeskrivning som resulterar i “a maintenance of the very status quo which it sets out to challenge” försvarar de sig med att filmerna inte är gjorda för en sofistikerad publik som du och jag utan för en allmän publik, “thereby situating themselves above and apart from the real audience, those ‘out there’, the undoubtedly simple-minded folks who need everything they see explained to them.”¹⁸ Minh-ha menar att detta leder till en definition där bra dokumentärfilm blir synonymt med “those whose subject matter is ‘correct’ and with whose point of view the viewer agrees.”¹⁹

Bo Bjelfvenstam och Eric M. Nilsson utmanade både publikens och sina egna föreställningar. De tog publiken på stort allvar samtidigt som de båda – i en positiv bemärkelse – är

pedagogiska eller ska man snarare säga tydliga? Kanske hade man råd att ta publiken på större allvar när det bara fanns en kanal? Enligt Minh-ha hjälper det inte att byta från att stödja etablissemangen till att kritisera det om den grundläggande maktrelationen mellan upphovsman och publik inte förändras:



With the status quo of the making / consuming subject preserved, the aim is to correct “errors” (the false) and to construct an alternative view (offered as a this-is-the-true or mine-is-truer version of reality). It is, in other words, to replace one source of unacknowledged authority by another, but not to challenge the very constitution of authority. The new sociohistorical text, thus, rules despotically as another master-centred text because it unwittingly helps to perpetuate the Master’s ideological stance.²⁰

Enligt Minh-ha kan estetik och politik inte separeras från varandra. Politik är form och form är politik:

Therefore, meaning can be political only when it does not let itself be easily stabilized and when it does not rely on any single source of authority, but, rather, empties it, or decentralizes it. Thus, even when this source is referred to, it stands as one among many others, at once plural and utterly singular.

In its demand to mean at any rate, the “documentary” often forgets how it comes about and how aesthetics and politics remain inseparable in its constitution; for, when not equated with mere techniques of beautifying, aesthetics allows one to experience life differently or, as some would say, to give it “another sense,” remaining in tune with its drifts and shifts.²¹

Samtidigt som Minh-has text sätter fingret på det problem som råder inom den socialt engagerade TV-dokumentären idag har det skett en utveckling inom diskussionen kring dokumentär utanför de stora TV kanalerna sedan texten skrevs för 20 år sedan. Den amerikanska filmteoretikern Michael Renov menar att “the sites for radical political inquiry have shifted and expanded” och förklarar detta som en reaktion på “late capitalism’s chameleon successes.” Dokumentärfilmen som praktik men också det akademiska studiet av dokumentärfilm har lärt sig läxan att “parochialism is dead.”²² Men Renov frågar också kritiskt om ett “masternarrative” om politisk angelägenhet bytts mot ett annat pluralistiskt, där dokumentärfilmen ses som en magisk dörröppnare för nya kulturella perspektiv:

In moving on, have we simply replaced one masternarrative (the documentary film as the hammer of social change) for another (documentary media as the open-sesame for cultural reinvention)?²³

I *EXPERIMENTAL ETHNOGRAPHY* tar Cathrine Russel upp Minh-ha som en av de viktigaste filmskaparna som arbetar med en radikal filmpraxis inom det etnografiska fältet. Russel menar att Minh-has skrivna kritik av den etnografiska dokumentärens objektivitetskonventioner fungerar som en viktig katalysator för att tänka annorlunda kring den dokumentära praktiken.²⁴ Samtidigt kritiserar Russel Minh-ha för att erbjuda få konkreta råd för hur detta ska bli till film: “It is the otherness of reality itself that she argues must be reconceptualised, although she offers little advice on how this might be put into (film) practice.”²⁵

Russel vänder sig istället till avantgardfilmen. En föregångare inom det fält som hon betecknar som ”experimentell



etnografi” (eng: “experimental ethnography”) är den surrealistiske filmskaparen Luis Bunuels film *LAS HURDES* från 1932: “The radical ambiguity of surrealism is a crucial point of reference for documentary forms that resist the closures of realist representation...[and] evade the ‘correctness’ of a realist mandate”, skriver Russel.²⁶ Bunuel uppfinner i filmen den ”Guds röst” som senare blir en viktig funktion inom den förklarande dokumentären.²⁷ Men istället för förklarande blir speakern i *LAS HURDES* parodisk²⁸ i sin sakligt distanserade beskrivning av de grymma levnadsförhållanden vi får se i filmens ofta osammanhängande klipp, som inte försöker skapa något realistiskt narrativt rum, utan lånar form från en diavildsvisning.²⁹ Russel hämtar en beskrivning från Vivian Sobchack:

We can see neither as a Hurdano nor as the narrator – nor even as our once unselfconscious selves. Rather, we are led to question our own devious prejudices always ready to surface and distort the world in every glance. Even though we are doomed to failure, we are asked to strain and squint and peer through our own history, our own culture, to get a glimpse of some adorned and shadowy reality which can never be clear and visible but which will forever lurk in our peripheral vision.³⁰

LAS HURDES erbjuder ett tidigt alternativ till den realistiska och humanistiska dokumentära tradition som varit förhärskande allt sedan Robert Flahertys *NANOOK OF THE NORTH*.³¹ Bunuels film tycks göra upp med myten om den gode socialt engagerade filmskaparen som ger röst åt andra. Den är ett exempel på en alternativ etnografisk filmtradition som exponerar den koloniala maktrelationen istället för att försöka trösta betraktaren. En film som låter det finnas en konflikt i verket och som utmanar föreställningar hos både betraktaren och filmaren; som utmanar ett ”vi” och ett ”dom” inom oss själva.



Videoverket *VITA MYROR / SVARTA MYROR* anknyter till Bunuels angreppssätt. Videon tar avstamp i Bjelfvenstams val att inte ge röst åt den andre, att inte låta den inhemska befolkningen komma till tals och kommentera européerna, som istället får avslöja sig själva. Men det är en aktör som går fri i *VITA MYROR*. Trots att Bjelfvenstam själv är en del av den vita härsarkultur han exponerar går han, den kritiska journalisten, fri i egenskap av den som avslöjar. *VITA MYROR / SVARTA MYROR* återaktualiserar filmen, men inte genom att en ny fristående film skapas, utan genom att göra ingrepp i ursprungsfilmerna med material filmat idag. Vitheten hos svenskar i Afrika på 1960-talet speglas genom att lyfta fram svartheten hos afrikaner i Sverige idag. *VITA MYROR / SVARTA MYROR* exponerar de fantasier som *VITA MYROR*

mycket medvetet undertrycker genom att vi laddar filmerna med vår egen koloniala blick och drar in publiken i denna blick. Ingreppet vänder blicken mot oss själva, mot *VITA MYROR*s upphovsman och mot publiken. Samtidigt flyttar ingreppet också fokus från den dokumentära ”verkligheten” till representationen av denna.

FOTNOTER

- 1 KU projektet *VITA MYROR / SVARTA MYROR* finns tillgängligt i biblioteket på Konstfacks videotek, *TIMELINE*.
- 2 I *HISTORIE(S) DU CINÉMA* (1988-1998) berättar Jean-Luc Godard filmhistorien med hjälp av filmklipp och i *24 HOUR PSYCHO* dekonstruerar Douglas Gordon Alfred Hitchcocks *PSYCHO* (1960) genom att sänka hastigheten från tjugofyra till två rutor per sekund. I mitt examensarbete på Konstfack, *24 ROOMS NASHVILLE* (2008), skapade jag en rumslig analys av Robert Altmans film *NASHVILLE* (1975), genom att dela upp filmens ljudspår på tjugofyra högtalare i gallerirummet respektive Konstfacks byggnad. I en visning av Jean Rouchs *MOI UN NOIR* (1952) lät jag liveöversätta filmen enligt en metod lånad från Ugandas *VEE JAYS* – personer som översätter film till det lokala språket i Kampalas biografier och samtidigt gör en kulturell tolkning av filmen – för att betona det glapp som uppstår mellan bildens koloniala blick och ljudspåret som dubbas och förklaras av filmens huvudkaraktär.
- 3 Cathrine Russel: *EXPERIMENTAL ETHNOGRAPHY – THE WORK OF FILM IN THE AGE OF VIDEO*, 1999, s. xvi.
- 4 Roland Hjelte, Ingrid Dahlberg & Mats Hjelm: *SVART VECKA I NIMBA*, 1964. 5 Eric M Nilsson: *VIKTIGT, VIKTIGARE, VIKTIGAST*, 1972. 6 Bo Bjelfvenstam, i samtal med Ylva Habel, Stefan Jonsson, Markus Öhrn och mig efter premiären för *VITA MYROR / SVARTA MYROR* på Tempo dokumentärfestival, 2010-03-13. 7 Leif Furhammar: *MED TV I VERKLIGHETEN*, 1997, s. 45.
- 8 Malin Wahlberg ”Inledning: Filmavdelningen – en historisk överblick” i Tobias Janson & Malin Wahlberg (red): *TV-PIONJÄRER OCH FRIA FILMARE: EN BOK OM LENNART EHRENBORG*, 2008, s. 13.
- 9 Jack C. Ellis & Betsy A. McLane: *A NEW HISTORY OF DOCUMENTARY FILM*, 2005, s. 198.
- 10 Termen *CINÉMA VÉRITÉ* myntades med filmen *CRONIQUE D’UN ÉTÉ* (1961) av Jean Rouch och Edgar Morin och går tillbaka på den ryske filmskaparen Dziga Vertovs ”*KINO PRADA*”. Vertovs vision var att komma åt en ”filmisk sanning” (Kino Prada). För Rouch var poängen

- inte att det var en modell för att se sanningen, utan ett nytt slags seende som skapar sin egen sanning. Jean Rouch: "On the Vicissitudes of the Self: The Possessed Dancer, the Magician, the Sorcerer, the Filmmaker, and the Ethnographer" i Stephen Field (red): *CINÉ-ETHNOGRAPHY / JEAN ROUCH*, 2003, s. 98.
- 11 I boken *A NEW HISTORY OF DOCUMENTARY FILM* hänvisar Jack Ellis och Betsy McLaine till en debatt mellan de två förgrundsfigurerna inom *CINÉMA VÉRITÉ* och *DIRECT CINÉMA*: "Both of them were hoping to find 'the reality of life', 'the truth in people' hidden under the superficial conventions of daily living. Rouch sought to pierce the observable surface to reach this underlying truth by means of discussion, interview, and fictional sort of improvisation. Leacock thought he could capture this same obscured reality by photographing people without intruding; that subjects would reveal what they really felt and were like when unself-consciously relaxed or deeply involved in some activity." Ellis & McLane, 2005, s. 217.
- 12 I närläsningen av *VITA MYROR* utvecklar jag detta resonemang i relation till den strukturalistiska filmaren Peter Kubelkas *UNSERE AFRIKAREISE* (1966) utifrån genus och form. Se *VITA MYROR / SVARTA MYROR* i Konstfacks videotek *TIMELINE*.
- 13 <http://nyheter24.se/filmtipset/film/vita-myror.html>, 2011-09-26.
- 14 Ania Loomba: *KOLONIALISM / POSTKOLONIALISM*, 2005, s. 227. 1989 kom den mest inflytelserika texten på ämnet, en text som nästan har nått samma ikoniska status inom fältet som *ORIENTALISM*, Gayatri Chakravorty Spivaks *KAN DEN SUBALTERNA TALA?* Ania Loomba skriver: "Spivak menar att vi omöjligen kan återfinna rösten hos den 'subalternerna' eller det förtryckta koloniala subjektet. Hon inbjuder därför dess intellektuella att ansluta sig till Gramscis maxim 'intellektuell pessimism, viljemässig optimism', genom att kombinera en filosofisk skepsis beträffande möjligheten att uppdaga den subalternas aktörskap med ett politiskt engagemang för att belysa de marginaliserades position." Loomba, 2005, s. 230. Enligt denna syn är det alltså den intellektuelle som måste representera den subalternerna: "Den subalternerna kan inte tala. Det finns ingen dygd i globala långa listor som har med 'kvinna' som en pliktskyldig punkt. Representation har inte tynat bort. Den kvinnliga intellektuella som intellektuell har en kringgårdad uppgift som hon inte får vifta bort med en enkel handrörelse." Gayatri Chakravorty Spivak: "Kan det subalternerna tala?" i *POSTKOLONIALA STUDIER*, 2002, s. 146.
- 15 Trinh T Minh-ha: "The Totalizing Quest of Meaning" i Michael Renov: *THEORIZING DOCUMENTARY*, 1993, s. 97.
- 16 En strategi som påminner om Spivaks argument i "Kan det subalternerna tala?" Se not 14.
- 17 Minh-ha, 1993, s. 97.
- 18 Minh-ha, 1993, s. 96.
- 19 Ibid.
- 20 Minh-ha, 1993, s. 100.
- 21 Ibid.
- 22 Michael Renov: *Documentary Horizons: An Afterword* i Jane M. Gaines & Michael Renov (red): *COLLECTING VISIBLE EVIDENCE*, 1999, s. 323.
- 23 Ibid.
- 24 Russel, 1999, s. 4.
- 25 Ibid. Ett förslag från Minh-has egen filmpraktik är när hon i filmen *REASSEMBLAGE* (1982) säger att hon inte kommer att tala om, bara tala nära, "not to speak about, just speak near by" Afrika i kontrast till en konventionell etnografisk dokumentärfilm som berättar hur det är enligt en föregiven vetenskaplighet.
- 26 Russel, 1999, s. xiii.
- 27 Bill Nichols: *INTRODUCTION TO DOCUMENTARY*, 2001, s. 105.
- 28 Las Hurdes beskrivs ofta som en "mock-dokumentär". William Rothman: *DOCUMENTARY FILM CLASSICS*, 1997, s. x.
- 29 Russel, 1999, s. 30.
- 30 Russel, 1999, s. 31.
- 31 Robert Flaherty: *NANOOK OF THE NORTH*, 1921.

