

Vita Myror/Svarta Myror – Text

Denna text utgör den ena delen i ett Konstnärligt Utvecklingsarbete där den andra delen utgörs av videoverket *Vita Myror/Svarta Myror*.¹ Det övergripande syftet med projektet har varit att utföra en tolkning av samma film i två olika medier – text och video. Med två olika läsningar av Bo Bjelfvenstams TV-film *Vita Myror* från 1969, vill jag reflektera kring metoder att använda andra medier än text för att tolka, och omtolka, film. Jag ser här video som ett privilegierat medium. I boken *Experimental Ethnography – the work of film in the age of video* skriver Cathrine 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.”²

Som två exempel kan nämnas Jean-Luc Godards *Historie(s) du cinéma* (1988-1998) där han berättar filmhistorien med hjälp av filmklipp och Douglas Gordons *24 hour Psycho* (1993) där han dekonstruerar Alfred Hitchcocks *Psycho* (1960) genom att sänka hastigheten från tjugofyra till två rutor per sekund. Två av mina egna verk kan också nämnas i detta sammanhang. 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. Verket byggde på en analys av ljudspårets tillkomsthistoria och av platserna där filmens scener utspelar sig och tydliggjorde även ljudspårets polyfona kvalitet.³ I en visning av Jean Rouchs *Moi Un Noir* (1952) på utställningen *Informal Cities* på Diesilverkstan i Nacka lät jag liveöversätta filmen enligt en metod lånad från *Vee Jays* i Uganda. *Vee Jays* är personer som översätter film till det lokala språket i Kampalas biografier och samtidigt gör en kulturell tolkning av filmen. Jag ville betona det glapp som uppstår i *Moi Un Noir* mellan bildens objektifierande koloniala blick och ljudspåret som dubbas och förklaras av filmens huvudkaraktär som därigenom blir till ett talande subjekt.⁴

I texten kommer jag att med utgångspunkt i en närläsning⁵ av *Vita myror* jämföra filmen med två samtida TV-dokumentärer, *Svart Vecka i Nimba* av Roland Hjelte (1964) och *Viktigt, Viktigare, Viktigast* av Eric M Nilsson (1972), som behandlar samma problematik – en ny medvetenhet om Sveriges del i ett kolonialt arv.⁶

¹ Filmen *Svarta Myror/Vita Myror* är gjord i samarbete med konstnären Markus Öhrn och premiärvisades på *Tempo dokumentärfestival* i Stockholm, mars 2010.

² Cathrine Russel: *Experimental Cinema – the work of film in the age of video*, 1999, s. xvi. I texten ”The Totalizing Quest of Meaning” problematiserar den vietnamesiske filmaren och filmteoretikern Trinh T Minh-ha relationen mellan språk och film inom filmteori. Trinh T Minh-ha: ”The Totalizing Quest of Meaning” i Michael Renov: *Theorizing Documentary*, 1993, s. 92-93.

³ Tillsammans med ljudteknikern Jim Webb utvecklade Altman ett system med separata radiomyggor, med upp till 24 kanaler, istället för en mikrofon på bom. Filmens tjugofyra huvudkaraktärer, countrysångare som blir indragna i en politisk kampanj i Nashville, kan ses som en metafor för de tjugofyra ljudspåren som också är synonymt med de tjugofyra kanalerna i ett klassiskt mixerbord inom musikindustrin. Rick Altman: ”24-track Narrative? Robert Altman’s Nashville”, not dated, www.revue-cinemas.umontreal.ca/vo1001no03/08-altman.htm (2008-11-10)

⁴ Formgreppet berodde till stor del på att dåtidens kamateknik inte tillät synkront ljud.

⁵ Närläsningar av film har en lång tradition inom filmteori allt ifrån den engelske filmaren och teoretikern Paul Rotha. Här vill jag särskilt nämna William Rothmans *Documentary Film Classics* från 1997 där han gör närläsningar av en rad klassiska verk ur dokumentärfilmens historia, med fokus på just 1960-talet.

⁶ Roland Hjelte: ”*Svart Vecka i Nimba*”, 1964. Eric M. Nilsson: *Viktigt, Viktigare, Viktigast*, 1972.

Produktionsvillkoren

Bo Bjelfvenstam nämner inte *Vita Myror* i boken *Aldrig ett scoop*, som han kallar för sina yrkesmemoarer.⁷ När han berättar om åren för filmens tillkomst fokuserar han istället på en dramatisk helikopterkrasch i Tanzania och olika avsatta kungar han mött i Kenyas huvudstad Nairobi. Senare har Bjelfvenstam berättat att han samlade materialet till filmen medan han gjorde andra filmer: ”Den här filmen ingick i en serie filmer som jag gjorde under 60-talet i Afrika. Jag gick till min chef, Lennart Ehrenborg, och sa att jag gärna skulle vilja vara ett år i Afrika och göra film. ’Jaha, det kan du väl göra’, sa han. ’Kom hem med något bra bara.’”⁸

Vita Myrors tillkomst är starkt förknippad med dessa produktionsvillkor. Filmen visar det som vi vanligen inte får se, det som sker mellan reportagen. Bjelfvenstam söker upp ett antal svenskar som lever i Kenya och Tanzania under slutet av 1960-talet för att som filmvetaren Ylva Habel har uttryckt det ”testa ’vitheten’ i intervjupersonernas attityder.”⁹ Bjelfvenstam berättar: ”Så jag reste ner och bodde ett år i Afrika. Det kom ner en fotograf, Jörgen Persson, då och då och filmade saker som jag hade förberett.” Bjelfvenstam går sedan över till att jämföra med dagens produktionsförhållanden på Sveriges Television: ”Om någon av er vet hur det går till att få igenom en dokumentärfilm på TV idag så förstår ni vilken svindlande skillnad det är på produktionsförhållandena. Det går inte till så idag. Det kan jag lova.”¹⁰

Bjelfvenstam hade börjat i den kommersiella filmen innan han kom till TV. I boken *TV pionjärer och fria filmare* skriver han: ”

Samma år frågade Lennart [Ehrenborg] om jag ville ha fast anställning på TV. Jag tvekade, hade fullt jobb som frilans och hyggliga inkomster, betydligt större än jag skulle få på TV. Och förresten television – vad var det? En liten fånig ruta med runda hörn. Jag hade alltid arbetat med 35 mm – på TV skulle jag bli tvungen att använda 16 mm, löjliga skosnören, tyckte vi som sysslade med film. Eastman Color hade just kommit och det var spännande att arbeta med. På TV fanns bara svart-vitt. Alltså tillbakagång i alla avseenden. Nej, inte i alla. Jag tackade ja. Anledningen var främst utsikten att slippa beställare som ställde krav bara för att de betalade för filmen. Som Lennart uttryckte det många år senare: ”Det var ju så vansinnigt roligt! Man var som ett instängt djur som plötsligt släpptes ut. Allt var ju möjligt!”¹¹

Lennart Ehrenborg var chef för Filmavdelningen, Sveriges Televisions dokumentärfilmsavdelning, från 1956 till den stora omorganisationen 1970 när en ny kanal, TV 2, bildades. I januari 1960 anställdes Bjelfvenstam som producent på dokumentärfilmssektionen och ett år senare anslöt Eric M. Nilson, som kommer att spela den andra huvudrollen i denna text.¹² 1960-talet innebar en utveckling både när det gäller teknik och innehåll som förändrade TV-dokumentären radikalt. Publikt och opinionsmässigt blev det en storhetstid. Antalet licenser växte från 800 000 till 2 400 000 och eftersom det bara fanns en kanal kunde en dokumentär på bra sändningstid ofta ses av två miljoner tittare.¹³ *Vita*

⁷ Bo Bjelfvenstam, *Aldrig ett Scoop – bildningsresa genom ett halvt sekel*, 2007.

⁸ Bo Bjelfvenstam, i samtal med Ylva Habel, Stefan Jonsson, Markus Öhrn och mig vid premiären för *Vita Myror/Svarta Myror* på Tempo dokumentärfestival, 2010-03-13.

⁹ Ylva Habel, ”Filmen *Vita Myror* som postkolonial kritik” i Tobias Janson & Malin Wahlberg (red): *TV-pionjärer och fria filmare: En bok om Lennart Ehrenborg*, 2008, s. 276

¹⁰ Bjelfvenstam, 2010-03-13.

¹¹ Bjelfvenstam, ”Allt var ju möjligt” i Tobias Janson & Malin Wahlberg (red): *TV-pionjärer och fria filmare: En bok om Lennart Ehrenborg*, 2008, s. 65.

¹² Det kan vara värt att påpeka att dessa båda tycks ha haft en unik ställning och Ehrenborgs speciella förtroende. Eric M. Nilsson hade studerat film på den berömda filmskolan IDHEC i Paris. När han kom hem till Sverige hamnade han på Sveriges Television, där han snart blev känd som en både produktiv och egensinnig filmare. Han har en rik produktion med uppemot hundra filmer bakom sig. Ett flertal finns samlade i dvd-boxen ”Eric M Nilsson”, 2007.

¹³ Leif Furhammar: *Med TV i verkligheten*, 1997, s. 45.

Myror gjordes just i brytningstiden, när produktiviteten var som störst. Under produktionsåret 1968/69 gjorde 18 frilansande filmare inte mindre än 35 filmer.¹⁴ Produktionsvillkoren var avgörande och bakgrunden till dessa ligger i den tekniska utvecklingen.

Bakgrunden: teknik & nya filmrörelser

Den tekniska förnyelsen på 1960-talet kom från England, USA och Frankrike med nya lättare och tystare kameror som gjorde det möjligt att ta synkront ljud. Utveckling på kameraområdet ledde till att man började använda rörlig handkamera.¹⁵ Filmavdelningen på SVT var tidigt ute, och redan 1964 köpte man in en ny Eclair-kamera, en relativt lätt axelkamera som var så pass ljuddämpad att man kunde ta synkljud. Eric M. Nilsson beskriver dokumentärfilmsavdelningens roll inom TV som att den ”fick bistå televisionen med rörlighet.”¹⁶ Den tekniska utvecklingen, som börjat på ljudsidan och fortsatt med kameran, fortsatte sedan med ny zoomteknik, som gjorde att man kunde ändra avstånd utan att behöva byta lins, och kemikalier som gav större ljuskänslighet. Den nya tekniken påverkade också arbetsfördelningen. Teamen blev mindre, vilket gjorde att kameramannen blev mer delaktig i filmprocessen. Klipparens ansvar ökade.¹⁷ Leif Furhammar, nestorn inom svensk TV historia, skriver: ”Dessa integrationseffekter och nedbrytningar av produktionshierarkin var insidan av den aktiva demokratiseringsprocess som under sextiotalet och början av sjuttiotalet blev allt synligare på olika sätt också på utsidan, d.v.s. i programutbudet.”¹⁸

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 50-talet var en oberoende filmrörelse fri från sponsorer och säljkrav som fokuserade på det vardagliga.¹⁹ Något senare kom de besläktade *Direct Cinema* i USA och *Cinéma Vérité* i Frankrike. Alla dessa rörelser var oberoende filmrörelser utanför filmindustrin och etablissemangen. Det är anmärkningsvärt att det i Sverige var filmavdelningen inom statstelevisionen som erbjöd ett sådant rum. ”Det hade varit omöjligt att kasta oss ut i det okända utan Lennart”, säger Eric M. Nilsson: ”Han [Lennart] säger ’försök’. Det är som en förälder som säger till sitt barn ’prova!’. En förälder säger inte ’ge mig ett manus.’”²⁰ Med sitt fria experimenterande med mediets uttrycksmedel tycks Eric M. Nilsson personifiera den här tiden.²¹ ”Jag kunde filma en vecka och sedan bygga filmen i klippbordet. Jag slapp att (på låtsas) skriva ett fiktivt, idiotiskt manus till [Rune] Waldekranz. Det var en viktig sak för mig.”²² ”Trygghet består inte nödvändigtvis i att vara planerad. Det kan stämma i spelfilm, men inte i dokumentär och inte i livet. Men man ska vara rustad, vaken och kameran ska vara laddad”²³

Några av Eric M. Nilssons första filmer för TV – *Kök*, *Djurgårdsfärjan* och *Taxi*, alla från 1963 – ligger nära *Direct Cinema*. 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

¹⁴ 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.

¹⁵ Den franske filmaren Jean Rouch berättar hur han utvecklade en ny kamera parallellt med inspelningen av filmen *Chronique d'un été* (1961): ”So we began to make our film with a camera that didn't totally exist. /.../ The creation of the camera proceeded with the creation of the film.” Jean Rouch i samtal med Dan Georgakas, Udayan Gupta och Judy Janda: ”The Politics of Visual Anthropology” i Stephen Field (red): *Ciné-ethnography/Jean Rouch*, 2003, s. 213.

¹⁶ Tobias Janson: ”Eric och Lennart” i Tobias Janson & Malin Wahlberg (red): *TV-pionjärer och fria filmare: En bok om Lennart Ehrenborg*, 2008, s. 93.

¹⁷ Furhammar, 1997, s. 65- 67.

¹⁸ Furhammar, 1997, s. 68.

¹⁹ Jack C. Ellis & Betsy A. McLane: *A New History of Documentary Film*, 2005, s. 198.

²⁰ Janson, 2008, s. 93.

²¹ Det första jobbet Eric M. Nilsson gjorde var just ett inlägg för Bo Bjelfvenstam. Janson, 2008, s. 83f.

²² Janson, 2008, s. 87.

²³ Janson, 2008, s. 93.

områden varandras motsatser.²⁴ *Direct Cinema* använde den nya tekniken för att kunna följa med och observera verkligheten utan att ingripa och utan att påverka; idealet blev att vara där som en "fluga på väggen". För *Cinéma Vérité* var kameran en huvudaktör som interagerade med de personer som porträtterades. Termen *Cinéma Vérité* myntades i och med filmen *Cronique d'un Ete* (1961) av Jean Rouch och Edgar Morin och går tillbaka på Dzinga Vertovs "Kino Prada".²⁵ Man blandade en rad olika angreppssätt och filmskaparna ingrep aktivt i handlingen. Intervjuaren fungerade både som en provokatör och en katalysator för skeendet. Den nya synkrona ljudupptagningen användes snarare för dialog än observation och den filmiska processen synliggjordes ständigt. I slutscenen av *Cronique d'un Ete* samlade Rouch och Morin de medverkande för att titta på filmen och reflektera tillsammans.²⁶

Jean Rouch var inte bara en förgrundsfigur inom film utan också inom antropologi. Sedan 1940-talet hade han filmat i Niger och dokumenterat den nya situationen som uppstod med avkoloniseringsprocessen. Rouchs metod gick ut på att han utvecklade ett improviserat samarbete med filmens huvudkaraktärer där dokumentär och fiktion blandades i en subjektiv etnografisk dokumentärfilm som hämtade inspiration från surrealismen.²⁷ 1969, samma år som Bo Bjelfvenstam visade upp hur européernas härskarattityder levde kvar efter självständigheten i Kenya och Tanzania, gjorde Rouch en omvänd resa. I filmen *Petit à Petit* spelar Damouré, Lam, and Illo rollen av afrikanska affärsmän som reser till Paris för att undersöka hur människor lever i höghus så att de kan bygga ett i Niger. Filmen är ett slags "mock-dokumentär" som använder sig av en omvänd antropologi när Damouré mäter skallar och kontrollerar tändar på förvånade, men ofta tillmötesgående, Parisbor.²⁸

Bjelfvenstam blev själv Sverige Televisions globetrotter, ofta med södra halvklotet som sitt arbetsfält. "Det här var alltså på 60-talet som alla vet var ett oerhört omvälvande

²⁴ William Rothman ifrågasätter denna, som han menar generellt accepterade, uppdelning inom samtida filmstudier i förordet till *Documentary Film Classics*: "I find the distinction between "cinéma-vérité" and "direct cinema" prejudicial and unhelpful, and have no qualms about applying the term "cinéma-vérité" to the films of Leacock and Pennebaker as well as those of Rouch – likewise achieve revelations of reality and at the same time reflect seriously on the conditions of the film medium that make their revelations possible." Rothman, 1997, s. x. Kanske hänger detta ihop med att Rothman gör en närläsning av själva filmerna istället för att fokusera på filmarnas intentioner? Se även not 26.

²⁵ Den ryske filmskaparen Dzinga 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. Rouch skriver att Vertov "called the entirety of his discipline kino-pravda (cinéma vérité, film truth), an ambiguous or self-contradictory expression, since, fundamentally, film truncates, accelerates, and slows down actions, thus distorting the truth. For me, however, 'kino-pravda' (cinéma-vérité) is a precise term, on the same order as 'kinok' (ciné-eye), and it designates not 'pure truth' but the particular truth of the recorded images and sounds – a filmic truth, ciné-vérité." 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.

²⁶ 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 Cinema*: "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." Jack Ellis & Betsy McLane, 2005, s. 217.

²⁷ Ett exempel på surrealistisk antropologisk film är Luis Bunuels *Las Hurdes* från 1932.

²⁸ Steven Field skriver: "In *Petit à Petit*, for example, Rouch was responding directly to the changed political climate in France after May 1968, as well as the complexities of postcolonial African maternities and desires. /.../ In the course of the Parisian visit, Rouch provokes his actors to act out reverse – some would say perverse – anthropology; measuring heads of Europeans with callipers in front of the Musée de l'Homme, asking to inspect French mouths and count teeth, interviewing passerby on the street about their colour categories. Through these absurdities, Rouch directly confronts the power position of anthropologists and Africans." Stephen Field, 2003, s. 10-11.

decennium och två saker som berör oss här idag hände framför allt under 60-talet”, berättar han och fortsätter: ”Dels att de afrikanska kolonierna, nästan alla, blev självständiga och dels att televisionen slog igenom i hela västvärlden, östvärlden med förresten. De här två sakerna gjorde att det fanns ett oerhört stort intresse för världen utanför Europa, och vi som arbetade på TV hade en oerhörd frihet att kunna porträttera de här händelserna utanför.”²⁹

Svart vecka i Nimba

Svensk television hade fram till mitten av 1960-talet förhållit sig stramt till objektivitetskravet. Detta förändrades under årtiondet. Leif Furhammar spårar en utveckling i en rad dokumentärer som skildrar det svenskägda gruvföretaget Lamco i Liberia. 1963 gjorde Eric Forsgren *Miljard för malm*, ett reportage som nästan uteslutande ger en positiv bild av den svenska insatsen och där Grängesbergsbolagets VD lanserar tesen ”att Lamcoverksamheten till sin effekt bör kunna betraktas som en sorts u-landsbistånd.”³⁰

Svenskar i Nimba, också av Forsgren, är en mer ambivalent framställning av svenskarna i Liberia. Filmens inleds med en fråga om det inte är en underlig situation för en svensk husmor att ha en ”houseboy” samtidigt som vi ser en ung sjungande svart man som står och stryker kläder i bakgrunden. ”Hela filmen balanserar sedan utefter en formellt neutral kurs som ställer ut en ganska tvivelaktig etnocentrism och klasstruktur till betraktande utan att någon gång direkt behöva kommentera den”, skriver Furhammar, men frågar sig också om uppsåtet överhuvudtaget var kritiskt menat.³¹

I den tredje filmen från Nimba, *Svart vecka i Nimba* från 1966 av Roland Hjelte, Ingrid Dahlberg och Lars Hjelm, rör det sig istället om en mer politiskt riktad kritik som avslöjar en rad missförhållanden och ifrågasätter företagets handlande. Filmerna var ursprungligen tänkt som ett neutralt reportage om svenskar i Liberia, men som så ofta i dokumentärfilmssammanhang kom den vändning som gett filmerna dess rykte av en tillfällighet.³² Just när filmteamet anlände utbröt det en strejk. Filmteamet började följa händelserna både från företaget Lamcos sida och från arbetarnas sida. Både den kritiska udden mot företaget och att man skildrade de inhemska arbetarnas perspektiv var något nytt inom TV.

Filmerna öppnar med en bild av en svart man som sitter bakbunden på en veranda. Speakern pekar ut honom som ”ordföranden i fackföreningsrörelsen vid Lamco, det största svenskförvaltade företaget i utlandet, bakbunden med handbojor, misstänkt för att ha organiserat den strejk som bröt ut i juli i år.” ”Vad kommer att hända med ledarna?” frågar intervjuaren Olle Wijkström, Lamcos svenske direktör i Nimba. Han svarar undvikande och avsägar sig ansvaret för det som sker. Speakern fortsätter berätta att fackföreningsledaren ska till ”det beryktade fängelset Bel Gella, ökänt som landets värsta tortyranstalt, varifrån det sällan eller aldrig finns någon återvändo.”

I debatten som följde efter att filmerna visades var denna inledande sekvens ett av de huvudsakliga klagomålen från Grängesbergsbolagets sida. Man upprördes över att filmerna inte berättade att fackföreningsledaren aldrig hamnade i fängelset ifråga. En annan kritik gällde slutscenen där man ser en av de som utpekats – på mycket lösa grunder förstår vi – som strejkledare avskedas och deporteras med hela sin familj till en plats utanför Lamcos område. När skymningen faller står familjen vid väggkanten med hela sitt bohag och med bushen i bakgrunden. Vad som inte visas, enligt kritiken, är att ett samhälle strax intill hade blivit

²⁹ Bjelfvenstam, 2010-03-13.

³⁰ Furhammar, 1997, s.102

³¹ Ibid.

³² Två berömda exempel är *Some kind of Monster* av Joe Berlinger & Bruce Sinofsky, 2004, som började som en promotionfilm för bandet *Metallica* och utvecklades till en dokumentär om hur ett av världens största band går i terapi och *Capturing the Friedmans* av Andrew Jarecki, 2004, som började som en film om clownen i New York och utvecklades till ett familjedrama mitt i en barnpornografihärva, med ett unikt hemvideomaterial som följer hela processen.

synligt om kameran hade panorerat 180 grader. Vad kritiken upprörs över är att man brutit mot objektivitetskravet.³³

Den här kampen kom att stärkas under slutet av 1960-talet i och med att dokumentären blev allt mer kritisk. Både Eric M. Nilssons subjektiva porträtt av Kristoffersskolan i *En Skola* (1968) och Bo Bjelfvenstams betraktelse över Berlin i *Den döende staden* (1969) fälldes av Radionämnden för att de ansågs strida just mot dokumentärfilmens saklighet.³⁴ Radionämnden som under 160-talet varit en viktig instans för att vidga gränserna för televisionens rörelsefrihet vände mot slutet av årtiondet, när kritiken växte från alla håll i samhället. Enligt Furhammar hade spänningsfältet mellan objektivitetskravet och det provokativa en positiv kreativ roll under det sena 60-talet medan polariseringen efter starten av TV2 skulle få negativa följder.³⁵ Jag kommer att återkomma till denna diskussion.

Samtidigt som *Svart vecka i Nimba* följer strejken i Nimba dag för dag visar den också kontrasterna i det liberianska samhället mellan presidenten och överklassen å ena sidan och de undernärda arbetarna å den andra sidan: ”En nedsliten förslummad barackstad från uppbyggnadsperioden befolkas idag till stor del av de utländska tjänstemännens ’husboyar’”, berättar speakern till bilder från en gata med enkla baracker, följt av en sekvens med bilder från presidentpalatset som speakern beskriver som ”ett unikum i fråga om lyx och överdåd.” Filmen visar de svenskar som var anställda vid Lamco, när de badar i poolen och spelar tennis, under den ofrivilliga semestertillvaro som uppstått på grund av strejken. Svenskarnas tillvaro står i skarp kontrast till de löne- och levnadsförhållanden de inhemska arbetarna vittnar om.

I en talande sekvens frågar intervjuaren en norsk läkare på platsen, dr Björn Thomson, hur man ska komma till rätta med undernäringen bland Lamcos arbetare. Han svarar att FN eller WHO borde träda in och skapa bättre förhållanden, utbildning osv. I nästa klipp sitter sedan Wijkström och hävdar att det Lamco gör är ”vettig hjälp till det här landet baserad på ekonomisk grund utan allmosor, istället för u-landshjälp.”

Svart Vecka i Nimba visar på ett effektivt sätt hur svenskarna undviker ansvarstagande genom att hänvisa till den inhemska regeringen. Samtidigt får företaget stora fördelar genom den underbetalda inhemska befolkningen. Mycket av det som *Svart Vecka i Nimba* exponerar återkommer i *Vita Myror*, men fokus har förskjutits. Om *Svart vecka i Nimba* är en film som behandlar storföretagens agerande i relation till södra halvklotet – något som nästan blivit en dokumentär genre – går *Vita Myror* in på subjektets förståelse av sin egen position, de svenska aktörernas attityder. Den mer indirekta fokusen på maktrelationer i vardagen från *Svenskar i Nimba* får sin fortsättning i *Vita Myror*, men i Bjelfvenstams film råder det ingen tvekan om intentionerna. Bjelfvenstam har själv sagt att han hittade ämnet till *Vita Myror* utifrån ilska.³⁶ Något mycket mer personligt, men också 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.³⁷

³³ Debatt i TV1 1966-11-08, ”Svart vecka i Nimba (debatt)”, digitaliserat material på Svensk mediedatabas, SMDB.

³⁴ Wahlberg, 2008, s. 29.

³⁵ Furhammar, 1997, s. 114.

³⁶ ”Själv hade jag varit i Afrika för första gången på 50-talet, i Västafrika, i Nigeria och Kamerun, som då var kolonier och då var det naturligtvis vita som styrde och ställde överallt, som små diktatorer. Det var då alldeles självklart att det skulle vara så. Men att fortfarande attityden satt kvar flera år efter självständigheten i Kenya och Tanzania där det mesta av det här har spelats in det var för mig oerhört chockerande när jag kom dit. George Stevens skriver någonstans att en filmare måste bli förbannad och indignerad för att hitta den rätta vinkeln på orättvisorna. Och det var väl det som jag gjorde med den här filmen.” Bjelfvenstam, 2008-03-13.

³⁷ Den slovenske filosofen Slavoj Zizek påpekade att det juridiska förhållningssättet inte kommer åt det systematiska felet som ligger bakom i relation till Barack Obamas agerande under oljekatastrofen i mexikanska golfen i våras (2010). Enligt Zizek ledde Obamas kritik av BP inte till någon egentlig förändring eftersom bolaget kan ersättas med ett annat bolag utan att systemet förändrades. Zizek

Vita Myror

I min läsning av *Vita Myror* kommer jag att förhålla mig till Ylva Habels text "Filmen vita myror som postkolonial kritik" ur *TV-pionjärer och fria filmare – en bok om Lennart Ehrenborg* (2008). Hon lyfter där fram *Vita Myror* ur TV-arkivets glömska och betonar dess roll som ett tidigt postkolonialt exempel.

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*. Habel pekar på att *Vita myror* rör sig fritt mellan reportagefilm, essäfilm och journalfilm. *Vita Myror* rör sig också mellan flera av filmteoretikern Bill Nichols sex olika former (eng: "mode") för representation, som han kallar subgenres till den dokumentära genren: *poetiskt, förklarande, observerande, deltagande, reflexivt, performativt*.³⁸ Den torrt sakliga voice-overn är exempel på den *förklarande* formen³⁹; den iakttagande och passivt registrerande kameran i vissa partier är exempel på den *observerande* formen⁴⁰ och intervjuerna, där de intervjuades relation till intervjuaren och varandra avslöjas i reaktionerna på frågorna, är del av vad Nichols beskriver som den *deltagande* formen.⁴¹

Habel skriver att *Vita Myror* börjar med "en bildmetafor som påminner om Sergei Eisensteins associativa montage." Bilden består av "en närbild av prasslande karavaner av bleka, nästan genomskinliga insekter, som färdas upp och nedför en trädstam".⁴² Jag skulle säga att det är i den inledande sammansättningen av bilder som en läsning som påminner om det Eisensteinska montage uppstår.⁴³ Första bilden är en ung blond kvinna i närbild, bakom henne en sjö i vad som tycks vara ett svenskt sommarlandskap: "Men det är härligt, det är soligt och varmt" säger hon; klipp till termiterna på en trädstam med titeln "Vita Myror"; klipp till en bilfärd längst med häckarna i Nairobis välbärgade områden. Bjelfvenstam presenterar här filmens huvudteman: det svenska, den koloniala exploateringen och de välbärgade områdena denna exploatering skapat.

Genom att speakerrösten pekar ut den bildmetafor vi ser i bild "Européer myllrar in i våra länder som svärmar av vita myror...", uppstår snarast en effekt som kan sägas vara ett av Eric M. Nilssons signum: Att i bild visa vad som sägs. Mest konsekvent genomfört är detta i *Passageraren* från 1966, där Nilsson experimenterade med att konsekvent visa samma sak i bild som speakerrösten beskriver och genom detta uppnå en överklighetskänsla inför det vi ser i bild.⁴⁴

hävdade att det behövs en bredare systemkritik som involverar hela vårt sätt att vara i världen. Slavoj Žižek, "Vad innebär det att vara demokrat", föreläsning på Södra Teatern, 2010-11-15.

³⁸ Den *poetiska* dokumentären har ofta en uppbruten och associativ form utan hänsyn till kontinuitet i tiden och rummet. Den *förklarande* dokumentären uttrycker sig till synes objektivt genom en voice-over där den som talar inte visas i bild. I en *observerande* dokumentär blandar sig filmmakaren inte i vad som sker utan registrerar bara händelseförloppet framför kameran. Den följer en tidsmässig och rumslig kontinuiteten och saknar voice-over, pålagd musik och intervjuer. I en *deltagande* dokumentär blandar sig filmmakaren i skeendet. Samspelet mellan filmmakaren och personerna som medverkar i dokumentären exponeras. Det kan t.ex. ha formen av ett samtal eller en intervju där de medverkandes reaktioner på frågorna visas. I den *reflexiva* dokumentären är verkligheten och dess filmiska representationer inte självklara. En reflexiv dokumentär drar uppmärksamhet till sin egen form och stil och tittarens relation till filmen. Den *performativa* dokumentären framhäver den subjektiva och kroppsliga erfarenheten. Nichols varnar för att bristen på objektivitet och en överdriven fokus på "stil" hotar att positionera den performativa dokumentären inom ett avant-garde. Bill Nichols: *Introduction to Documentary*, 2001, s. 99-138.

³⁹ Nichols, 2001, s. 105-109.

⁴⁰ Nichols, 2001, s. 109-115.

⁴¹ Nichols, 2001, s. 115-123.

⁴² Habel, 2008, s. 267.

⁴³ Sergei Eisenstein: "Bortom filmbilden" i *Konst och Film – del 1. Texter före 1970*, s. 75-96.

⁴⁴ *Passageraren* (1966) är Eric M. Nilssons parodi på den franske författaren Claude Simones fragmentariska och mycket konkreta prosa. Filmen är ett experiment i att konsekvent bryta mot vad

Speakern i *Vita Myror* konstaterar att den afrikanske författarens uttalande inte kan "ha varit menat som en vänlighet för vita myror är skadedjur som äter trä, urholkar, underminerar, raserar." Kameraåknningen längs häckarna i de välbärgade områdena ackompanjeras av en Chopinvals, och den effektiva speakern med sin sakligt lättsamma ton förstärker känslan av en privilegierad pseudovärld, där de fina villorna döljs bakom häckar. Speakern fortsätter att fråga sig vad européerna har gjort för Afrika: "De har infört slum, religiös intolerans, alkoholism, men också teknik, skolor, sjukhus och en hög levnadsstandard – för sig själva." Denna sekvens är typisk för Bjelfvenstams sätt att presentera fakta i *Vita Myror*. Han radar på ett sakligt sätt upp för-, och nackdelar för att på slutet ge det en närmast ironisk knorr som gör kritiken ännu mer bitande än om den varit mer ensidigt negativ.

Inledningens effektiva speaker landar i ett klot som rullar på en välklippt gräsplan. Fortsatt till tonerna av Chopin men med mycket sparsamma lakoniska kommentarer, följer vi olika lekar som några europeiska kvinnor ägnar sig åt. Speakern berättar "Särskilt de europeiska kvinnorna behöver inte göra någonting. De har obegränsat med fritid och kan ägna sig åt hobbyverksamheter av de mest skiftande slag."

I nästan en och en halv minut följer kameran kvinnornas rörelser med följsam klippning till musiken, när de ägnar sig åt någon bouleliknande aktivitet, för att sedan nästan obemärkt klippa över till en annan lek: "Man tävlar om vem som kan klä ut sin tax på det lustigaste sättet." Sammantaget varar de båda sekvenserna i två minuter med endast denna kommentar innan det bryts till en scen där tre individer repeterar ett teaterstycke: "Man spelar amatörteater, här lilla Rödluvan och vargen", förklarar speakern. Teaterscenen följs av en scen där en grupp med kvinnor står runt ett bord och arrangerar blommor. En kvinnlig stämma med tydlig brittisk accent blandar sig med prasslet från kvinnornas verksamhet. Att replikerna är ur synk förstärker bara känslan av att det är miljö ljud; vad som sägs är inte viktigt. Vi tittar på kvinnorna. Kameran zoomar in på enskilda kvinnor och olika detaljer. En svart betjänt uppmärksammas när han bär undan ett bord i bakgrunden medan den enda svarta kvinnan som deltar i blomsterarrangerandet undviks av kamerans sökande och utforskande blick. Scenen slutar med en intervju med kursledarinnan. Denna intervju avslutar också betraktandet av kvinnliga hobbyverksamheter efter mer än fyra minuter.

Den registrerande handhållna kameran i dessa sekvenser är exempel på Nichols *observerande* form. Men snarare än *Direct Cinema* för sekvensen tankarna till en experimentell filmtradition. 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 gör att sekvensen uppnår denna effekt.

Under 1960-talet var den strukturalistiska filmaren Peter Kubelka i Afrika och filmade en safari. Kubelka är främst känd för att sträva efter att renodla filmens språk för att finna den filmiska essensen i sin renaste form. Istället för en vilja till kunskap drivs hans filmande av en vilja till abstraktion, en utpräglad formalism.⁴⁵ Om Bjelfvenstam uppnår experimentella drag i ett fritt förhållande till TV-journalistiken rör sig Kubelka mot det etnografiska på grund av arten av det material han använder i sin afrikanska film. Han kommer på så vis från motsatt håll i relation till Bjelfvenstam. Kubelka följde med en grupp på safari för att göra en beställningsfilm. Men han lyckades aldrig göra den filmen. Istället ägnade han sex år åt att redigera ihop tre timmar filmat material och fjorton timmar ljud till en tretton minuters film, *Unsere Afrikareise* (1966).⁴⁶

Det är tacksamt att jämföra sekvensen med kvinnorna ur *Vita Myror* och Kubelkas film utifrån två olika aspekter; genus och form. Ylva Habel pekar på genus aspekten i

Nilsson kallar "dumregeln: Man ska inte i ord säga det som syns i bild." Ett annat exempel är i *Apropå ord som kommunikation, begriplighet, makt, ensamhet* (1979) när speakern t.ex. talar om att vissa människor är stumma som fåglar och det klipps in en bild på en fågel; speakern fortsätter: "med skrämmande ögon", och en närbild på ett fågelöga klipps in. I inledningen till *Anonym* från 1989 är det istället ljudspåret som fungerar på ett liknande vis.

⁴⁵ Russel, 1999, s. 128.

⁴⁶ Russel, 1999, s. 126.

sekvensen med kvinnorna: ”Det kan tilläggas att sekvensen är särskilt intressant ur ett genusperspektiv, eftersom den gestaltar ett lokalhistoriskt ögonblick då den hudfärgssegregerade arbetsfördelningen paradoxalt nog förpassar den vita hustrun till en infantiliserande exiltillvaro, degenererar henne till att finna nya lekar för att hålla sig sysselsatt.”⁴⁷ Men det går att rikta kritiken tillbaka mot *Vita Myror* som historiskt dokument. Medan *Vita Myror* ger kvinnorna rollen av ”att finna nya lekar för att hålla sig sysselsatta” riktar *Unsere Afrikareise* istället in sin kritik mot en manlig kolonial hobbyverksamhet – att döda storvilt inom ramen för en afrikansk safari.

Det finns både likheter och stora skillnader i kamerans relation till de filmade i sekvensen med kvinnornas hobbyverksamheter och i *Unsere Afrikareises* safari. I båda fallen betraktar kameran, vilket gör att de som porträtteras utsätts för en utforskande voyeuristisk blick. Men medan kamerans egen position aldrig egentligen ifrågasätts i *Vita Myror* – Bjelfvenstam är ju själv en del av det sammanhang han filmar men trots detta går han fri i egenskap av den som avslöjar – blir den filmiska apparaturen i *Unsere Afrikareise* en maktteknik struktur.⁴⁸ När själva filmandet identifieras med skjutandet och dödandet av djur, som genom klippning och ljudläggning framstår som ett angrepp på inte bara djuren utan hela naturen inklusive den afrikanska kulturen (som här blir en del av naturen) ställd emot en dekadent västerländsk civilisation. Denna känsla uppnås till stor del genom ljudspåret. Återkommande skratt över bilder av afrikaner och munter österrikisk musik mot bilderna av dödandet gör att européerna framstår som dekadenta och överlägsna. Vi tycks uppleva en kulturell våldtäkt, en våldtäkt som kamerans blick och inte heller vi som betraktare inte undkommer att vara delaktiga i.

Sista bilderna förflyttar oss till en annan situation; en korsklippning mellan en närbild på en svart mans nakna underliv när han går genom bushen och en bild av en odefinierad pastoral europeisk situation med en kvinna som går i ett vitt landskap samtidigt som ”I want to visit your country” hörs på ljudspåret. Feminiseringen av den afrikanska kulturen som natur och den europeiska ”våldtäkten” i form av det ständiga dödandet tycks vändas tillbaka mot européerna. Är det deras fantasier? Är det Kubelkas? Är det våra?

”The disciplinary techniques of containment and voyeurism are techniques of mastery that can be, and have been, dismantled by texts that deploy an ‘undisciplined’ gaze,”⁴⁹ skriver Cathrine Russel i relation till Kubelkas film. *Unsere Afrikareise* är kanske inte mindre en produkt av sin tid, men genom att klippningen undviker möjligheten att identifiera sig med personerna eller att gömma sig i ett narrativ, exponerar filmen sin egen blick. I *Vita Myror* förblir den manliga blicken bakom kameran ickeproblematiserad. Denna blinda fläck märks också i det faktum att de tre kvinnor som intervjuas i *Vita Myror* inte nämns vid namn. De benämns istället som hustru eller moder medan männen konsekvent presenteras med namn och titlar.

Genom dessa mer allmänna betraktelser av européer [läs europeiska kvinnor] i Nairobi har Bo Bjelfvenstam förberett för det som jag ser som filmens egentliga ämne; att visa hur även svenskar i Kenya och Tanzania genom sina attityder ingår och upprätthåller detta koloniala härskrarv. Bjelfvenstam fokuserar på tre olika typer av koloniala arvtagare: missionärerna, farmarna och slutligen ”den nya resandeströmmen” av experter och biståndsarbetare. Formen förändras också genom att den fortsatta filmen helt saknar musik och istället bygger på en rad intervjuer, där intervjuobjekten tycks avslöja sig själva och där speakern introducerar mötet med de olika aktörerna och sätter dem i sitt sammanhang.

En kort introduktion till missionens dubbla roll i Afrika ges, där speakerns torra konstateranden av å ena sidan och å andra sidan, just genom att vara ”opartisk”, på ett effektivt sätt förstärker intrycket av att allt, ont som gott, skett på européernas villkor och utifrån kolonistatorernas tankemönster. Det är i intervjun med pingstpastor Edwin Norberg

⁴⁷ Habel, 2008, s. 270.

⁴⁸ Russel, 1999, s. 125.

⁴⁹ Russel, 1999, s. xiv.

och hans hustru som Bjelfvenstams intervjuteknik skördar sina största triumfer. Dramat utspelar sig mellan paret och Bjelfvenstam men också mellan mannen och hustrun och slutligen mellan missionärsparet och ett antal svarta arbetare som håller på att bygga, vad som senare visar sig vara en kyrka, i bakgrunden.⁵⁰

Efter en del artiga inledande frågor hettar det till, när Bjelfvenstam kommer in på frågor rörande polygami. ”Är det egentligen en kristen ståndpunkt eller är det en västerländsk ståndpunkt,” undrar Bjelfvenstam? Trots de försåtligt naiva frågorna där han också flikar in att ”jag är så okunnig” var Bjelfvenstam i själva verket påläst och har berättat att han mycket väl visste att det inte finns något förbud mot polygami i bibeln. ”Jo det gör det väl”, svarar hustrun osäkert. Hon vrider på sig, skrattar generat och tittar på sin man som för att söka stöd. Han torrhostar och tittar bort. Nu riktas Bjelfvenstams uppmärksamhet mot kyrkbygget i bakgrunden.

Man får en känsla av att Bjelfvenstam tar missionärsparet i handen och för dem ut på allt bräckligare is och att det är för sent när de inser att isen börjar spricka. Habel gör en tolkning som ligger nära *Cinéma Vérités* ideal om att relationen till kameran avslöjar en djupare sanning:

Det förefaller som att Bjelfvenstams frågor ofta ställs för att testa ”vitheten” i intervjupersonernas attityder, och i samma sekund som de tämligen beredvilligt svarar, så tycks det gå upp för dem att deras närvaro i Östafrika inte är oproblematisk. Oavsett hur de i andra sammanhang sett på sig själva, så händer något inför kameran under intervjuerna: de inser att de får sin föregivna oskuld och neutralitet ifrågasatt, och denna insikt visas i realtid.⁵¹

Nästa svensk vi får träffa är plantageägaren Thomas Fiesta. Speakern introducerar det europeiska landägandet i Östafrika genom en jämförelse med Västafrika där, får vi veta, européer inte fick äga jord: ”Men i Östafrika, framför allt i Kenya, uppmuntrade kolonialregeringen europeiska plantageägare.” Ett hus i typisk kolonial stil visas och Thomas Fiesta presenteras som en svenskättling som vuxit upp i Kenya. Modern berättar att hon kom till Kenya 1923 medan hennes man kom redan 1913. Speakern fortsätter att berätta om konflikten mellan de vita plantageägarna och ”jordhungliga afrikaner” efter självständigheten, medan vi får se Fiesta besöka plantagen klädd i tenniströja, korta shorts och solglasögon, som om han kom direkt från en tennismatch på klubben. Kontrasten är uppenbar i relation till de svarta arbetarna i slitna kläder och hattar. Fiesta förevisar men vi får inte höra vad som sägs. Istället fortsätter speakern berätta om de vita plantageägare som lämnat landet för att de inte kunde tänka sig att leva under en kenyansk regering och konstaterar torrt: ”Det var förstås de minst önskvärda”.

”Hur ska det bli nu?” frågar Bjelfvenstam, tillbaka i intervjusituationen med Thomas Fiesta och hans mor och som en direkt fortsättning på speakern. Thomas Fiesta förklarar att de inte är ”del i det moderna” och vill fortsätta i ”the English Empire.” ”Commonwealth” rättar Bjelfvenstam. Felsägningen förstärker känslan av att familjen lever kvar i en förfluten tid. När modern avslutar med att ”vi trivs med afrikanerna”, kontrar Bjelfvenstam med att fråga: ”Och de trivs med er?”. Det framstår som om detta inte är något hon tänkt på och hon svarar som om det var en självklarhet. ”Ja, det tror jag.”

Genom att vi lämnas hängande med denna fråga, framstår det tydligt hur denna familj är där helt på sina egna villkor och hur lite de är del i det nya Kenya. De är inte del av den moderna tiden på något plan, varken i Europa eller i Afrika, utan försöker klamra sig fast vid en förgången ordning.

Om missionärerna och plantageägarna kan sägas representera den gamla kolonin pekar Bjelfvenstam nu ut de nya kolonisatörerna. Kameran panoreras över några moderna

⁵⁰ Ylva Habel gör en grundlig genomgång av denna intervju i ”Filmen *Vita Myror* som postkolonial Kritik”. Habel, 2008, s 274-276.

⁵¹ Habel, 2008, s. 276.

byggnadskomplex och speakern berättar att det är KSTC, lärarhögskolan i Kenya, som byggts av Sida och Uppsala Universitet. Vi introduceras till en välkammad yngre man som presenteras som skolans rektor Olof Bergman.

Bjelfvenstam läser upp ett citat av professor Torsten Gårdlund som hävdar att de som reser utomlands ofta har svårare att anpassa sig till nya situationer. ”Vad säger du om det?” frågar Bjelfvenstam vänligt. Ingången i intervjun är typiskt för Bjelfvenstams taktik att skjuta från sidan. Bergman för ett resonemang om att de å ena sidan förmodligen är mer företagsamma men att det också finns en liten ”flyktkomponent”. Då och då sneglar han in i kameran. ”Kan det inte också innebära en flykt från en grå anonymitet, att få betyda något?” undrar Bjelfvenstam. Bergman håller med och sväljer därigenom betet när han pekar ut sin egen privilegierade ”koloniala” position: ”Det finns givetvis ingen möjlighet att en grupp svenskar som den på KSTC skulle kunna få göra så mycket för Sverige som vi får göra för Kenya här. Vi kan här påverka studieplaner och undervisning i ett mycket vidare fält än vad vi någonsin skulle kunna göra i Sverige. Här blir våra åsikter hörda. Här kan vi påverka undervisningsministeriet att ändra kursplaner och studier i den riktning vi tycker är vettigt. Så skulle man aldrig få göra i Sverige. Mycket är redan gjort, så att säga.”

Filmen byter nu miljö. Speakern berättar om fredskåristerna, ”experter på mellannivå.” Ursprungligen skulle de ha bott med befolkningen ”men det visade sig svårt att genomföra.” Talar du swahili? frågar Bjelfvenstam fredskåristen Bengt Dahlberg. ”Mycket lite” svarar Dahlberg. ”Du som har varit här så länge. Har du haft ont om tid?” frågar Bjelfvenstam retfullt. Det är inte tiden som är problemet, förklarar Dahlberg, utan att man inte behöver swahili i arbetet: ”Men för att klara mig bättre i bushen har jag föresatt att lära mig.” ”Och här arbetar du kontorstid?” fortsätter Bjelfvenstam vänligt. ”Väldigt bra kontorstid” svarar Bengt Dahlberg naivt: ”Från halv åtta till halv tre.” ”Så det är gott om fritid”, konstaterar Bjelfvenstam som nu går över till att intressera sig för Dahlbergs fritidsaktiviteter. Samtidigt byter filmen till ett klipp med en segelbåt som ligger uppdragen på en strand. Vi ser hur Bengt Dahlberg pysslar om sin båt. Han berättar om att han är medlem i en exklusiv liten klubb som bygger på att man känner någon i en underförstått inomeuropeisk miljö. Genom att vi inte får veta vad kontorstimman rymmer och vad han gör i tjänsten ges känslan av en slags pågående rekreation. Med Bengt Dahlbergs bekväma och till synes meningslösa tillvaro uppmärksammas vi om en privilegierad semestertillvaro.

Filmen klipper sedan tillbaka till intervjun med rektor Bergman på KSTC. Genom att klippa in Bengt Dahlberg i intervjun blir det som att han illustrerar rektorns resonemang. Har han svårt att anpassa sig? Flyr han från något? Bjelfvenstam läser nu upp ett nytt citat av Torsten Gårdlund för Bergman, som går ut på att personer som söker sig till utlandstjänst inte kunnat finna sig en tillfredställande position i hemlandet. Bergman verkar först vilja bestrida argumentet, men sedan lägger han till ett resonemang om den tidigare nämnda flyktfaktorn, som slutar i konstaterandet ”att Sida är en stor arbetsgivare och det finns möjligheter där”. Genom att scenen – och hela filmen – slutar abrupt här lämnas vi med detta påstående samtidigt som vi återigen ser inledningsbildens karavan av termiter som vandrar nedför trädstammen.

1970-talets politiska dokumentär

Vita myror gjordes året innan den stora omorganisationen på SVT där en kanal blev två. Följande avsnitt om utvecklingen i början av 1970-talet baseras på Leif Furhammars bok *Med TV i verkligheten* från 1995, som väl måste ses som standardverket när det gäller den svenska TV-dokumentärens historia.⁵² Furhammar skriver: ”Tiden kring decenniumskiftet var den

⁵² I kapitlet ”Personlig parentes” skildrar Furhammar det sena 1960-talet och 1970-talet utifrån sin egen erfarenhet: ”Jag räknade mig vid slutet av sextioalet självklart till vänstern även om jag inte deltog i några organiserade aktiviteter och även om jag var ytterligt illa berörd av en mängd primitiva, inhumana, intoleranta och auktoritära inslag som tycktes vara på väg att ta sig in från ytterkanten./.../ Andan som möttes på TV var varm och entusiasmerande. /.../ Det internt uttalade, gemensamma målet var att med televisionen som instrument skulle göra världen bättre. Jag kan fortfarande inte hitta en mer

orädda samhällskritikens bästa tid i TV.” TV hade nu blivit en samhällsfaktor att räkna med som gick före och tog initiativ, skapade händelser och väckte opinion.⁵³ Men samtidigt var det början till slutet på 1960-talets utveckling. ”Fram till kanalklyvningen hade spänningen mellan det tillåtliga och det provokativa varit kreativt stimulerande. Efter kanalklyvningen skulle den i huvudsak få destruktiva följder.”⁵⁴ Vänstervridningen i och med starten av TV 2 skapade en förtroendeklyfta mellan programfolket på TV och inte bara näringslivet och högern utan också socialdemokratin och folkrörelserna och vad som var ännu viktigare, ledningen på SVT. Jag inte för avsikt att behandla de konflikter som den politiska ”vänstervridningen” som sådan förde med sig.⁵⁵ Vad jag istället vill fokusera på är relationen mellan politik och form.

Där 1960-talet inneburit en ständig utveckling formmässigt innebar 1970-talet en tillbakagång. Viljan att ”missionera” ledde ofta till formell torftighet som speglar ett puritanskt drag hos sjuttiotalsvänstern. ”Det tråkigaste med den var att så mycket var så tråkigt,”⁵⁶ skriver Furhammar. Avsaknaden av form legitimerades med dokumentär hederlighet. Snarare blev den propagerande. Furhammars perspektiv kan ifrågasättas. Med ett filmvetenskapligt betraktelsesätt framstår tidens konstlöshet kanske snarare som en estetisk strategi⁵⁷ och att publiken svek dokumentären hade nog främst andra orsaker. Med två kanaler lärde sig publiken att kryssa mellan kanalerna för att se de lättare underhållningsprogrammen. Införandet av färg-TV 1970 spelade också en roll här. Samtidigt som färgen gav ett nytt uttrycksmedel och en ny sinnlighet krävde den också betydligt mer ljus och begränsade därför friheten att filma utan ljussättning. Till en början var färgfilmen också så dyr att man fortsatte producera dokumentärer i svartvitt. I färg-TVen förlorade den svartvita dokumentären sin attraktionskraft. Färgfilmen ledde dessutom till en stagnation där man upprepade vad som gjorts tidigare i svartvitt i färg.⁵⁸

I ett internationellt perspektiv var den svenska televisionens rapportering från det som då kallades ”tredje världen” unik under 1970-talet. Samtidigt som den sågs som en del i vänstervridningen hemma i Sverige gav den SVT ett namn internationellt. Svenska team var ofta ensamma om att rapportera från andra sidan i konflikter som den i Vietnam där tre svenska team – ett bestående av Ingrid Dahlberg och Lars Hjelm från *Svart vecka i Nimba* – ofta var ensamma om att ta sig in på den Nordvietnamesiska sidan.⁵⁹ Historier blev berättade och viktiga filmer gjordes, som aldrig annars hade nått världsupinionen. Men till sist blev det för mycket ensidig bildjournalistik; för mycket schablonbilder av befrielsekamper och av svältande och döende barn upprepades. Dessutom var filmarnas kulturella främlingskap inte

sympatisk målsättning för ett medieföretag.” Sedan fortsätter Furhammar med att berätta om ett av sina första uppdrag och avslutar med att konstatera: ”Men möjligen kan det sägas att detta bokstavligen dubbelmoraliska program var symptomatiskt för den anspråksfulla självtillräcklighet som kännetecknade en del av TV2-utbudet och som innebar att man i folkets namn ansåg sig ha rätten och kompetensen att kunna företräda hela folkets intressen.” Furhammar, 1997, s. 124-125.

⁵³ Furhammar, 1997, s. 119.

⁵⁴ Furhammar, 1997, s. 114.

⁵⁵ Carl Eric Svenstedt lägger en stor del av skulden på Harry Schein som var Filminstitutets förste chef från 1963-1978: ”Harry Scheins och Filminstitutets hetsjakt på ’filmvänstern’ var en rå och tidstypisk form av den mer sofistikerade marginalisering av seriös, kritisk och samhällsinriktad film och television som följt efter Harrys fall 1978.” Carl Eric Svenstedt, ”Lite från sidan, något senare” i Tobias Janson & Malin Wahlberg (red): *TV-pionjärer och fria filmare: En bok om Lennart Ehrenborg*, 2008, s. 128.

⁵⁶ Furhammar, 1997, s. 130.

⁵⁷ Estetiken kan jämföras med filmer som t.ex. *Baddjävlar*, 1971, av Christian Lund med manus av Lars Molin.

⁵⁸ Furhammar, 1997, s. 132-134. I vissa avseenden kan situationen jämföras med den stagnation inom bildberättandet som uppstod i övergången från stumfilm till ljudfilm.

⁵⁹ Furhammar, 1997, s. 155-156

mindre för att de filmade på den rebelliska sidan. Istället för att filma på den förtryckande regimens villkor filmade man på motståndsrörelsernas villkor.⁶⁰ I slutet av 1970-talet ”finns säkerheten i de dokumentära värderingarna inte längre kvar.” När Bo Bjelfvenstam åkte till Kampuchea i mars 1979 och gjorde ”den första västerländska dokumentären därifrån efter den vietnamesiska invasionen, är ingenting längre enkelt och igenkännligt och självklart.”⁶¹ Det är knappast någon tillfällighet att det är just Bjelfvenstam som gör denna omvända resa.

Viktigt, Viktigare, Viktigast

Eric M. Nilson fortsatte under 1970-talet, som alltid, att gå sina egna vägar för att ifrågasätta den egna förståelsen av världen. Hans 70-tal var inte alls lika produktivt som 60-talet men skulle kunna läsas som en reaktion mot den ”auktoritära stil som kännetecknade mycket av den politiserade dokumentärfilmen under 1970-talet.”⁶² Dels gjorde han ironiskt lössläppta animationer som karikerar och fikcionaliserar verkligheten utan att egentligen avvika från de dokumentära syftena, dels bildmässigt asketiska filmer som bygger på ord och analys av begrepp.

Redan 1967 påpekar Eric M. Nilson i filmen *I Tunisien: en film. Del 1, efter en resa och ett samtal* att han vet för lite för att göra en film om detta. Vi följer en bilfärd i mörker: ”Vi kan inte låtas förstå och göra en film om en Tunisisk begravning eller ett Tunisiskt bröllop, om svenska biståndsprojekt, om folkdanser eller om nomadernas vardag, ty vi vet som sagt för lite om människorna och landet”, säger speakern. Senare i filmen tycks bristen på förståelse identifieras med svårigheten att filma: ”Ett ökenlandskap. Fläckvis en saltskorpa som återkastar ljuset, eller kanske är det en hägring? Buskar och torra växter samlade i högar eller kanske är det nomadtält. Det är mycket varmt. Bilderna blir oskarpa ty luften darrar.” 1972 återvände Nilsson till Tunisien i filmen *Viktigt, viktigare, viktigast* för att utgå just från sin egen oförståelse inför den arabiska kulturen som han upplevt och berättat om 1967. *Viktigt, viktigare, viktigast* inleds till lugna klippbilder där Eric M. Nilsson berättar om sin egen erfarenhet av Tunisien, av att inte förstå: ”1967 var jag i Tunisien första gången och mötte då en främmande kultur, arabkulturen. En kultur som tycktes mig bygga på andra värderingar, prioriteringar, det vill säga klassificeringar, än den västerländska. Som västerländsk filmare hade jag mycket små möjligheter att förstå och bedöma det jag såg. Jag upplevde, måste jag erkänna en besvärande känsla av främlingskap.” Några hastiga klipp tycks illustrera tesen om obegriplighet innan speakern fortsätter att tala om skillnad i mentalitet: ”Den handlar om vissa skillnader, som jag ser det, mellan araber och västerlänningar.” Filmen byggs upp som en dialog mellan ett antal olika positioner som ställs mot varandra. En svensk Sida byråkrat som inte uppfattar problemet; en svensk praktiker som tycker att byråkraten har dålig förståelse för den praktiska verkligheten och ett par arabiska intellektuella som ges en privilegierad ställning i filmen genom sin dubbla identitet som Tunisier med västerländsk skolning.

Eric M. Nilsson leker med bilden och utnyttjar mediets möjligheter för att berätta om problemet. Sättet att klippa mellan de olika intervjuade är mycket mer utstuderat än i *Vita Myror* och Nilssons personliga frågor driver filmen framåt på ett tydligare sätt. Nilsson använder de intervjuade svenskarna mer uppenbart för sina egna syften. Där Bjelfvenstam lämnar öppet fyller Nilsson i med de arabiska intellektuellas förklaringsmodeller: ”För att bli medveten om kvaliteterna i en annan kultur krävs ett sätt att se som går utöver schablonerna och det som möter ögat och att man försöker upptäcka de strukturer varpå alltings verklighet är baserad.” Man kanske kan se det som att *Viktigt, Viktigare, Viktigast* tar vid där *Vita myror* slutar. Eric M. Nilsson intresserar sig också, som oftast i sina filmer, för det som sägs mellan raderna, det filmiska språket, men på ett uttalat sätt som överbrygger glappet mellan

⁶⁰ Furhammar, 1997, s. 160.

⁶¹ Furhammar, 1997, s. 158.

⁶² Furhammar, 1997, s. 158.

folkbildning och experimentfilm. Kanske är det mycket i intresset för frågeställningen kring möjligheten att tala om någon annan och för någon annan – som i sista hand är ett intresse för språket – som skiljer *Viktigt, Viktigare, Viktigast* från det mer ensidigt politiska dokumentärerna under 1970-talet.

Att representera ”den andre”

Om man söker på *Vita Myror* på nätet och läser kommentarerna på *Filmtipset.se* riktas kritiken mot att de infödda inte får komma till tals. Signaturen ”Zazken” skriver: ”Känts rätt vinklad och tråkig. Varför fick inte lokalbefolkningen säga något om dessa ’negativa’ effekter?” ”Jimmy Ringo” håller med: ”Håller lite med Zazken. Det vore mera givande om man fick höra den inhemska befolkningen säga vad de tycker.”⁶³ Kommentarer från ”Zazken” och ”Jimmy Ringo” skulle lätt kunna viftas bort. De tycks helt missa poängen med Bjelfvenstams film, där han på ett mycket exakt och medvetet sätt valt bort för att exponera. Men de är del i en större diskussion som handlar om möjligheten att representera den förtryckta parten.

Ett årtionde efter *Vita Myror*, 1978, kom det som blivit den postkoloniala diskursens stora paradverk, *Orientalism*, av den palestinsk amerikanske tänkaren Edward Said. Boken väckte samma kritik som *Vita Myror*, att Said utelämnade de koloniserade och fokuserade utslutande på koloniserarna. Allt sedan dess har frågan om det *subalterna* – den förtryckta parten – kan tala stått i fokus för det postkoloniala studiefältet.⁶⁴ 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?*⁶⁵

För att öppna upp diskussionen om representationen av den andre men behålla den inom ett dokumentärfilmsfält kommer jag att följa ett resonemang som den vietnamesiske filmaren och teoretikern Trinh T. Minh-ha för i texten *The Totalizing Quest of Meaning*. Trinh T. Minh-ha lägger fokus på den relation som uppstår mellan den som representerar och den som representeras, där hon kritiserar det förenklade sättet att betrakta denna relation som råder inom dokumentärfilm. Hon kritiserar att 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.”⁶⁶

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 i 1970-talets massiva fokusering på ”tredje världen” ofta istället till en nött schablonbild. Bilden av revolution och fattigdom urholkas och blir just en – bild. Mellan dessa representationer står *Vita Myror*, som exponerar problemet indirekt genom vad den väljer att inte visa. *Viktigt, Viktigare, Viktigast*, som inte

⁶³ <http://nyheter24.se/filmtipset/film/vita-myror.html>

⁶⁴ Ania Loomba: *Kolonialism/Postkolonialism*, 2005, s. 227.

⁶⁵ Loomba, 2005, s. 230. Ania Loomba skriver: ”Spivak menar att vi omöjligt kan återfinna rösten hos den ”subalterna” 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. Enligt denna syn är det alltså den intellektuelle som måste ’representera’ den subalterna. Spivak avslutar sin text där hon behandlar den koloniserade kvinnans röst i relation till en tradition av änkebränning i Indien: ”Den subalterna 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 intellektuelle som intellektuell har en kringgärdad uppgift som hon inte får vifta bort med en enkel handrörelse.” Gayatri Chakravorty Spivak: ”Kan den subalterna tala?” i *Postkoloniala studier*, 2002, s. 146.

⁶⁶ Minh-ha, 1993, s. 97.

heller låter de förtryckta komma till tals, problematiserar relationen på ett mer uttalat sätt genom att föra in den inhemske intellektuelle med västerländsk skolning som medlare.⁶⁷

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"⁶⁸, 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 hävda 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."⁶⁹

Detta sätt att resonera verkar vara förhärskande inom televisionen idag, där tittarsiffror och internationell säljbarhet till största delen verkar styra producenternas val. 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."⁷⁰ 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 alvar när det bara fanns en kanal? Enligt Minh-ha hjälper det inte att – som 1970-talets politiska dokumentär gjorde – 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.⁷¹

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.⁷²

Samtidigt som Minh-has text sätter fingret på det problem som råder inom den socialt engagerade TV dokumentären idag⁷³, har det skett en utveckling inom diskussionen kring dokumentär sedan texten skrevs för 20 år sedan, en utveckling som skett utanför de stora TV kanalerna. 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

⁶⁷ Eric M. Nilssons position påminner om Spivaks uppmaning i "Kan det subalternerna tala?". Se not nr 65.

⁶⁸ Minh-ha, 1993, s. 97.

⁶⁹ Minh-ha, 1993, s. 96.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Minh-ha, 1993, s. 100.

⁷² Ibid.

⁷³ I Sveriges Television men kanske tydligast inom BBC, där varje ämne inordnas i en på förhand given formmässig tvångströja.

akademiska studiet av dokumentärfilm har lärt sig läxan, "that parochialism is dead." Renov ser istället hur ett "masternarrative" om politisk angelägenhet håller på att bytas mot ett annat pluralistiskt, där dokumentärfilmen ses som en magisk dörröppnare för nya kulturella perspektiv.⁷⁴

I *Experimental Ethnography* tar Cathrine Russel upp Minh-ha som en av de viktigaste filmskapare idag 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.⁷⁵ 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."⁷⁶ Russel kritiserar också Minh-has egna filmer för att vara, med en term lånad från James Clifford, en del av "the salvage paradigm" där autenticitet inom kultur och konst kopplas till det förgångna:

In her own films, Trinh is preoccupied with rural Third World cultures...and to a large extent, her filmmaking remains locked within the ethnographic model that James Clifford has described as "the salvage paradigm": "In the salvage/pastoral setup most non-Western people are marginal to the advancing world system. Authenticity in culture or art exists just prior to the present."⁷⁷

I *Vita Myror* väljer Bjelfvenstam bort den etnografiska "den andre" och vänder kameran mot svenskarna. Nilsson gör sin egen oförståelse inför den Tunisiska kulturen till föremål för filmen. Kanske är det just i skärningsfältet mellan den tidigare televisionens respekt inför makten och 1970-talets vänsterriktade kritik som en ideologisk öppenhet och självreflexionen blir möjlig? Även Minh-ha reflekterar över den egna positionen och den antropologiska framställningen i sina filmer. I *Reassemblage* (1982) inspelad i Senegal, som Russels kritik kanske framför allt syftar på, säger hon att hon inte kommer att tala om, bara tala nära: "not to speak about, just speak near by" Afrika i kontrast till en mer konventionell etnografisk dokumentärfilm som berättar om hur det är enligt en föregiven vetenskaplighet.

Men i sin bok går Russel ett steg längre när hon för samman etnografi och avantgardfilm. Jag har tidigare behandlat Peter Kubelka i relation till *Vita Myror*. Ett annat viktigt exempel som Russel tar upp som 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.⁷⁸

Bunuel uppfinnar i filmen den "Guds röst" som senare blir en viktig funktion inom den *förklarande* dokumentären.⁷⁹ Men istället för förklarande blir speakern i *Las Hurdes*

⁷⁴ "Devotees of the documentary have tended to be motivated by a sense of political urgency.../As we careen toward the twenty-first century, the sites for radical political inquiry have shifted and expanded, attuned no doubt to late capitalism's chameleon successes. Now we have left-wing scholars such as Julia Lesage arguing persuasively that it is right-wing media that must be focus of our critical attention. Documentary studies have learned the same lesson, that parochialism is dead. Question: 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)?" Michael Renov: Documentary Horizons: An Afterword" i Jane M. Gaines & Michael Renov (red): *Collecting visible evidence*, 1999, s. 323.

⁷⁵ Russel, 1999, s. 4.

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ Russel, 1999, s. 5.

⁷⁸ Russel, 1999, s. xiii.

⁷⁹ Nichols, 2001, s. 105. Se not nr 37.

parodisk⁸⁰ i sin sakliga distanserade beskrivning av de grymma levnadsförhållanden vi får se i filmens ofta osammanhängande klipp, som inte försöker skapa något realistiskt narrativt rum, utan mer lånar form från en diabildsvisning.⁸¹ 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.⁸²

Las Hurdes erbjuder ett tidigt alternativ till den realistiska och humanistiska dokumentära traditionen som varit förhärskande allt sedan Robert Flahertys *Nanook of the North* (1921). Bunuels film tycks göra upp med myten om 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 europeerna, som istället får avslöja sig själva. Men som jag tidigare hävdade i relation till Kulbekas *Unsere Afrikareise* finns det en aktör som går fri i *Vita Myror* för 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 filmen med vår egen koloniala blick och drar in publiken i denna blick. Ingreppet vänder blicken mot oss själva, mot *Vita Myrors* upphovsman och mot publiken. Samtidigt flyttar ingreppet också fokus från den dokumentära ”verkligheten” till representationen som sådan.

⁸⁰ *Las Hurdes* beskrivs ofta som en ”mock-dokumentär”. Rothman, 1997, s. x.

⁸¹ Russel, 1999, s. 30.

⁸² Russel, 1999, s. 31.

Tryckta källor:

- Bjelfvenstam, Bo: *Aldrig ett Scoop – bildningsresa genom ett halvt sekel*, 2007.
- Bjelfvenstam, Bo: "Allt var ju möjligt" i Tobias Janson & Malin Wahlberg (red): *TV-pionjärer och fria filmare: En bok om Lennart Ehrenborg*, 2008.
- Eisenstein, Sergei: "Bortom filmbilden" i *Konst och Film – del 1. Texter före 1970*, 2004.
- Ellis, Jack C. & Betsy A. McLane: *A New History of Documentary Film*, 2005.
- Furhammar, Leif: *Med TV i verkligheten*, 1997.
- Habel, Ylva: "Filmen *Vita Myror* som postkolonial kritik" i Tobias Janson & Malin Wahlberg (red): *TV-pionjärer och fria filmare: En bok om Lennart Ehrenborg*, 2008.
- Janson, Tobias: "Eric och Lennart" i Tobias Janson & Malin Wahlberg (red): *TV-pionjärer och fria filmare: En bok om Lennart Ehrenborg*, 2008.
- Loomba, Ania: *Kolonialism/Postkolonialism*, 2005.
- Minh-ha, Trinh T: "The Totalizing Quest of Meaning" i Michael Renov: *Theorizing Documentary*, 1993.
- Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*, 2001.
- Renov, Michael: "Documentary Horizons: An Afterword" i Jane M. Gaines & Michael Renov (red): *Collecting visible evidence*, 1999.
- Rothmans, William: *Documentary Film Classics*, 1997.
- Rouch, Jean, samtal med Dan Georgakas, Udayan Gupta och Judy Janda: "The Politics of Visual Anthropology" i Stephen Field (red): *Ciné-ethnography/Jean Rouch*, 2003.
- Rouch, Jean: "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.
- Russel, Cathrine: *Experimental Cinema – the work of film in the age of video*, 1999.
- Spivak, Gayatri Chakravorty: "Kan det subalternerna tala?" i *Postkoloniala studier*, 2002.
- Svenstedt, Carl Eric: "Lite från sidan, något senare" i Tobias Janson & Malin Wahlberg (red): *TV-pionjärer och fria filmare: En bok om Lennart Ehrenborg*, 2008.
- Wahlberg, Malin: "Inledning: Filmavdelningen – en historisk överblick" i Tobias Janson & Malin Wahlberg (red): *TV-pionjärer och fria filmare: En bok om Lennart Ehrenborg*, 2008.

Muntliga källor:

- Bjelfvenstam, Bo: Samtal med Ylva Habel, Stefan Jonsson, Erik Rosshagen och Markus Öhrn, Tempo dokumentärfestival, 2010-03-13.
- Zizek, Slavoj: "Vad innebär det att vara demokrat", föreläsning på Södra Teatern, 2010-11-15.

Internet:

- Altman, Rick : "24-track Narrative? Robert Altman's Nashville", not dated, www.revue-cinemas.umontreal.ca/vo1001no03/08-altman.htm (2008-11-10).

<http://nyheter24.se/filmtipset/film/vita-myror.html> (2010-11-13).

Filmer & Videoverk:

24 Hour Psycho, Douglas Gordon, 1993.

Anonym, Eric M. Nilsson, 1989.

Apropå ord som kommunikation, begriplighet, makt, ensamhet, Eric M. Nilsson, 1979.

Baddjävlar, Christian Lund, 1971.

Capturing the Friedmans, Andrew Jarecki, 2004.

Cronique d'un Ete, Jean Rouch & Edgar Morin, 1961.

Den döende staden, Bo Bjelfvenstam, 1969.

Djurgårdsfärjan, Eric M. Nilsson, 1963.

En Skola, Eric M. Nilsson, 1968.

Historie(s) du cinéma, Jean-Luc Godard, 1988-1998.

I Tunisien: en film. Del 1, efter en resa och ett samtal, Eric M. Nilsson, 1967.

Kök, Eric M. Nilsson, 1963.

Las Hurdes, Luis Bunuel, 1932.

Miljard för malm, Eric Forsgren, 1963.

Moi Un Noir, Jean Rouch, 1952.

Nanook of the North, Robert Flaherty, 1921.

Nashville, Robert Altman, 1975.

Passageraren, Eric M. Nilsson, 1966.

Petit à Petit, Jean Rouch, 1969.

Psycho, Alfred Hitchcock, 1960.

Reassemblage, Trin T Minh-ha, 1982.

Some kind of Monster, Joe Berlinger & Bruce Sinofsky, 2004.

Svenskar i Nimba, Eric Forsgren, 1963.

Svart vecka i Nimba, Roland Hjelte, Ingrid Dahlberg & Lars Hjelm, 1966.

Taxi, Eric M. Nilssons, 1963.

Unsere Afrikareise, Peter Kubelka, 1966.

Viktigt, viktigare, viktigast, Eric M. Nilsson, 1972.

Vita Myror, Bo Bjelfvenstams, 1969.

Vita Myror/Svarta Myror, Erik Rosshagen & Markus Öhrn, 2010.