

Berättande i olika medier



Red. Leif Dahlberg & Pelle Snickars

Berättande i olika medier

STATENS LJUD- OCH BILDARKIV

MEDIEHISTORISKT  ARKIV 7

STATENS LJUD- OCH BILDARKIV

Box 24124, 104 51 Stockholm

MEDIEHISTORISKT  ARKIV 7

© Författarna och SLBA 2008

Grafisk form: Jens Andersson / www.bokochform.se

Tryckt av Kristianstads Boktryckeri, Kristianstad, 2008

ISSN 1654-6601

ISBN 978-91-884???????

Innehåll

- 7 LEIF DAHLBERG & PELLE SNICKARS
Inledning – mot ett transmedialt berättande
- 35 PELLE SNICKARS
Om Kristens resa – genom mediehistorien
- 79 MAGNUS RODELL
*Fallna svenskar och fortifikationer i vildmarken
– om det ryska hotet och medielandskapet kring 1900*
- 117 LEIF DAHLBERG
*Mediemelodram – en mediehistorisk läsning
av Max Ernsts collageromaner*
- 157 MATS ROHDIN
*Ur fiktionsfilmens fatatur – filmmediets remediering
av metaforbegreppet*
- 201 MALIN WAHLBERG
*Från Rembrandt till Electronics – konstfilmen i tidig
svensk television*

233	CHRISTER JOHANSSON	<i>Medium och mening – en representationsteoretisk beskrivning av förhållandet mellan fiktionsprosa och fiktionsfilm</i>
275	MAGNUS ULLÉN	<i>Pornografi – en mediehistoria</i>
311	AMANDA LAGERKVIST	<i>Mediestadens retorik. Webbkameror i framtidsstaden Shanghai</i>
339	BIBLIOGRAFI	
355	MEDVERKANDE	

Leif Dahlberg & Pelle Snickars

Inledning – mot ett transmedialt berättande

I SLUTET AV januari 2008 rapporterades i dagspressen att en svensk helt otippat blivit nominerad av de amerikanska manusförfattarnas organisation "Writers Guild of America". Personen ifråga hade inte skrivit ett genialt filmmanus och heller inte någon bestseller för teaterscenen. Nomineringen gällde i stället priset för bästa datorspelsmanus. "Svenske Christofer Emgård, 30 år, är nominerad för *World in Conflict*", rapporterade *Dagens Nyheter*.¹ *World in Conflict* är ett internationellt uppmärksammat krigsspel där det kalla kriget inte tog slut 1989 utan i stället övergick till ett lika blodigt som nukleärt tredje världskrig. I spelet invaderar Sovjetunionen USA och hjälten i spelet, amerikanen löjtnant Parker, tvingas att avvärja ryssarnas frenetiska attacker. "Jag tror inte [hjälten] hade någon betydelse för nomineringen, men för att sälja på den amerikanska marknaden fick vi direktiv om att fokusera på en amerikan. Den amerikanska marknaden är den största, jag hade gärna vävt in ryssarnas perspektiv men nu hade vi ett begränsat utrymme", kommenterade Emgård.

I datorspel är det ofta så att spelaren väljer vilken roll han eller hon vill spela, val som givetvis påverkar och styr det narrativa förloppet. Det innebär att spelmanus är mer komplexa än till exempel vanliga filmmanus, framför allt eftersom det hela tiden måste finnas alternativa handlingsförlopp som svarar mot spelarnas val. Dessutom är spelens hand-

ling i regel betydligt längre än vanliga spelfilmsers. Ändå är spelmanus fortfarande långt ifrån lika berättartekniskt komplicerade som modernistiska romanberättelser av en Robert Musil eller en Marcel Proust. Även om det är problematiskt att jämföra romanens och spelens narrativa struktur, lär datorspelens motsvarighet till dessa episka katedraler vänta på sig ännu en tid. På konstområdet har en rad konstnärer producerat sofistikerade digitala berättelser, men ändå är det inom spelgenren som ett nytt slags medialt berättande håller på att växa fram. Spelbranschen är för tillfället något av ett narrativt eldorado där spelutvecklare experimenterar och praktiskt laborerar med olika berättelseplan. ”Jag tror vi kan göra väldigt mycket med interaktivt berättande”, påpekade just Emgård, ”vi har bara skrapat på ytan.” Det är helt följdriktigt att spelutvecklaren Lotta Nylander hävdade ungefär samma sak i samband med en utställning om datorspel på Tekniska museet i Stockholm vintern 2008. ”Spelmediet är ett väldigt komplext media. Mycket mer komplext än vad de som inte spelar tror”, påpekade hon. ”Framför allt gäller det hur man berättar i denna nya medieform.” Det speciella med datorspel menade Nylander, är just att de ”brutit mot förutsättningarna för berättande som andra medier lyder under.”²

Berättandets mediehistoria

Det finns således de som hävdar att det framväxande digitala medielandskapet under det senaste decenniet radikalt förändrat förutsättningarna för hur man berättar. I den här boken frågar vi oss om det verkligen är så att i en tid när medierna alltmer konvergerar, konvergerar då även berättandet? Några enkla svar ges inte, men att till exempel spelutvecklare gradvis håller på att utforska de olika former och tekniker som det mänskliga berättandet erbjuder i en uppgraderad teknisk miljö, står bortom allt tvivel. Det nya digitala berättandet hämtar inspiration från såväl traditionellt sagoberättande, textbaserat berättande, rollspel, film, datorsimulationer som nya webbaserade umgängesformer. Det finns med andra ord flera skäl till att fråga sig om berättandet transformeras genom tillkomsten av nya medier och Internet – och i så fall hur.

En tongivande medieforskare som på olika sätt har försökt att förstå och analysera den samtida mediekulturen utifrån ett populärkulturellt perspektiv är MIT-professorn Henry Jenkins. Hans bok *Conver-*

gence Culture – Where Old and New Media Collide (2006) innehåller en fascinerande kulturanalys av samtidens nya medielandskap.³ Till skillnad från många teknikorienterade medieutopister – som exempelvis hans kollega Nicholas Negraponte – utgår Jenkins från medieanvändarna själva och studerar hur deras (nya) medievanor förändrar betydelsen hos både gamla och nya medier. Jenkins kulturanalys har fått stort genomslag bland medieforskare och han har ibland apostroferats som ”det tjugoförsta århundradets Marshall McLuhan”. Om man ska tro Jenkins så har den mediala konvergenskultur och den sociala webben – det som i dag ofta kallas webb 2.0 – inneburit ett paradigmskifte från ett tidigare dominerande mediespecifikt innehåll och singulärt sändar- och berättarperspektiv. Detta har ersatts av berättelser och mediematerial som både flyter över mediegränserna – med möjlighet att konsumeras via olika plattformar – och av kommunikationskanaler som är samägda eller sammanflätade på intrikata sätt. Beträffande just datorspelens nya narrativa modeller har Jenkins bland annat analyserat bröderna Wachowskis *Matrix*-trilogi utifrån ett konvergensperspektiv. Här går tidigare distinkta medier in i och upp i varandra, så att det inte längre finns någon absolut skillnad mellan exempelvis filmmedium och dator, eller mellan film och datorspel.

Att filmkritiker var begestrade av den första *Matrix*-filmen, men inte av resten av det multimediala utbudet kring denna berättelse, tolkar Jenkins som en oförmåga att förstå ett nytt slags transmedialt berättande. *Matrix*-projektet iscensatte vad man kunde kalla en synergistisk berättelseform, där tre spelfilmer, ett tiotal animerade filmer och två datorspel, tillsammans berättade historien om människans kamp mot maskinerna. Jenkins menar att det var en berättelse som var så stor att den inte fick plats i ett medium och att det därför var nödvändigt att gemensamt och kollektivt diskutera och tolka den i olika slags webbsammanhang. En av den framtida konvergenskulturens största förändringar kan därför vara rörelsen från individuell mediekonsumtion mot social medieanvändning som ett slags nätverkspraktik. Det nya transmediala berättandet kan såtillvida ses som ett led i en alltmer komplex interaktion – som inte utesluter konflikter – mellan en ”top-down”-orienterad medie- och kulturindustri och en ”bottom-up”-präglad participatorisk användarkultur.

I den här boken, *Berättande i olika medier*, är ambitionen att utforska relationen mellan berättande och medier. Samtliga artikelförfattare



En berättelse för stor för ett medium. Bröderna Wachowskis *Matrix*-projekt iscensatte en transmedial historia, där tre spelfilmer, ett tiotal animerade filmer och två datorspel, tillsammans berättade historien om människans kamp mot maskinerna.

– vilka kommer från fyra olika humanistiska discipliner: film- och litteraturvetenskap, medie- och kommunikationsvetenskap samt idéhistoria – frågar sig hur berättande sker i olika medier och hur medier genom historien fungerat som berättare. Bidragen berör alltså på olika sätt frågan om berättandets mediehistoria, det vill säga vilka medier som har använts som berättarmedier under historien och hur introduktionen av nya medier och medietekniker (som skrift, pergament, codex, papper, centralperspektiv, boktryckarkonst, fotografi, fonograf, film, radio, television, VHS, dator, DVD, Internet och mobiltelefon) har påverkat berättelsens och berättandets form och innehåll.

Tar man sig an frågan om berättande och medier slås man direkt av hur de humanistiska discipliner som studerar berättande i olika former, sällan eller aldrig ställer frågan om relationen mellan berättande

och medium. Fastän discipliner som exempelvis film- eller litteraturvetenskap benämns efter sina respektive medier, så rymmer de sällan en problematisering av sitt eget medium och dess relation till andra medier. Dessa objektsorienterade och enmediala discipliner har haft märkbart svårt för att relatera den egna medieformens specifika uttryck och förhållningssätt till andra medieformer. Om litteraturvetenskapen endast undantagsvis funderat över skriften eller boken som mediala kommunikationskanaler, har filmvetenskapen varit märkbart blind för filmens relation till den bredare mediehistoria som den rörliga bilden ingår i. Under det senaste decenniet har man dock alltmer börjat få upp ögonen för denna medieblindhet. Framför allt har forskare ägnat sig åt olika slags intermediala analyser och undersökningar, och intermedialitet är numera etablerat som ett tvärvetenskapligt forskningsområde.⁴ Inom detta fält studerar man exempelvis hur "samma" berättelse framställs i olika medier, eller hur ett medium lånar berättargrepp utvecklade i ett annat medium (men intermediala frågeställningar är förstås inte begränsade till att utforska narrativa aspekter av medier och deras relationer). Samtidigt har intermediala eller tvärestetiska analyser ofta haft svårt att få korn på längre mediehistoriska utvecklingslinjer, därtill har man i regel ganska ensidigt ägnat sig åt kanoniserade författare, dramatiker eller filmare – vilka inte sällan just varit verksamma i olika medieformer. Studier av Ingmar Bergmans och Nathalie Sarrautes intermediala verksamhet framstår här som två exempel bland många.⁵

Berättandet har alltid haft en intim – om än ambivalent – relation till de medier som använts för att berätta historier. Medan de första berättarmedierna – som bilder, gester och det talade ordet – har sitt ursprung i en tid som ligger bortom den här bokens blickfält, så erbjuder uppfinningen och användningen av skriften både möjligheten att förse bilder med förklarande texter – som på gravstenar och minnesmärken – och att skriva ned muntliga berättelser som till exempel Homeros epos. Introduktionen av skriftbruk förefaller även ha haft en effekt på berättelsens form.⁶ Vad gäller epiken så fixeras tidigare levande muntliga berättartraditioner i nedskrivna standardversioner – *Iliaden* och *Odysseen* redigeras i sina klassiska former redan på 500-talet före vår tideräkning. Efterkommande epiker som Vergilius och Ovidius – och senare Dante och Milton – förhåller sig till dessa ursprungligen muntliga verk som vore de skapade med penna i hand. Det är också

tack vare skriften som Vergilius i *Eniden* kan skapa en kompositionell komplexitet vilken vore närmast omöjlig för en diktare i en muntlig tradition. På liknande sätt kan man hävda att de stora antika grekiska tragedidiktarna hade hjälp av skriften för att skapa den narrativa och dramatiska koncentration som särskiljer deras verk från epiken.

Samtidigt som skriften hade ett stort inflytande på berättandet under antiken, så får man inte glömma att skriftanvändning var begränsad till en social elit och att den antika världen dominerades av muntlig kommunikation.⁷ Detta gäller faktiskt ända fram till 1600-talet. Om man vill förstå skriftens betydelse i äldre perioder får man alltså inte tro att den hade samma användning som den har i dag. Det är på flera sätt bättre att jämföra gångna tiders användning av skrift med dagens användning av exempelvis notskrift eller datorkod. Fastän de flesta människor i dag både lyssnar på musik och använder datorer, så är det långtifrån alla människor som kan läsa noter eller kod. Dessutom är det knappast någon som skulle anse att läsa noter tyst för sig själv är detsamma som att höra eller spela musik, eller att kodläsning skulle vara detsamma som att köra ett datorprogram. På motsvarande sätt skrevs texter i antiken – och långt fram i modern tid – för att läsas

upp och framföras. Mediehistorien är oskiljaktig från den praktik som varje medium präglas av. Precis som laterna magica-bilder till exempel aldrig bör betraktas som enskilda bildobjekt utan alltid ingick i ett sekventiellt förevisnings-sammanhang, dikterades den tidiga skriftkonsten alltså av sin muntliga funktion.

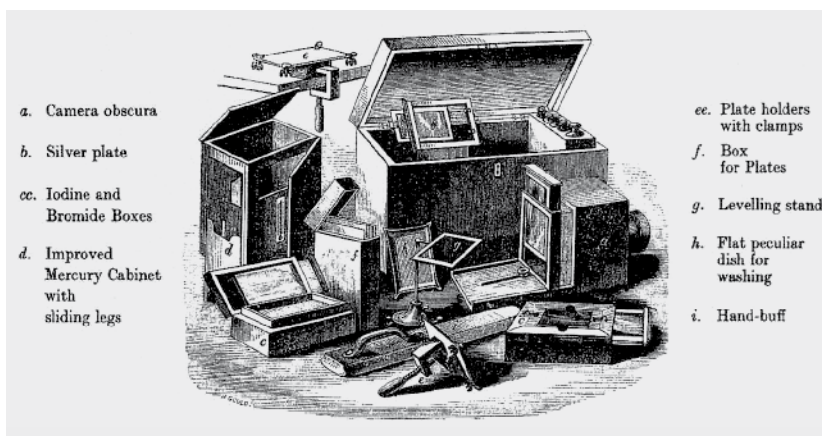
Den medieteknik som får störst betydelse för relationen mellan skrift och läsande är givetvis boktryckarkonsten. Bland dess många positiva effekter hörde att texter blev billigare och att allt fler fick tillgång till böcker. Detta är ett skäl, men långtifrån det enda, till att man under 1600- och 1700-ta-



Boktryckarkonsten – den medieteknik som får störst betydelse för relationen mellan skrift och läsande.

len börjar läsa tyst för sig själv. Det tysta läsandet brukar i sin tur anföras som en förklaring till romanens framväxt under samma tid: berättelserna blev längre och mer sammanhållna och gradvis kom de att få större fokus på personers själsliga liv och utveckling.⁸ Det är emellertid svårt att säga något entydigt om relationerna mellan medietekniker, medieinnehåll och medieanvändning. Medan tidigare bok- och mediehistoriker som Lucien Febvre, Henri-Jean Martin och Elizabeth Eisenstein gärna såg tekniken som en aktiv agent för intellektuell och social förändring, är man numera mer böjd att fokusera på de specifika miljöer där tekniken utvecklades och användes, i detta fall de framväxande förlagshusen i Europa.⁹ Ett exempel på en sådan studie av teknikkultur är Adrian Johns ambitiösa arbete, *The Nature of the Book – Print and Knowledge in the Making* (1998). Uppenbart är dock att den moderna romanens framväxt i minst lika hög grad speglar kulturella och sociala förändringar som medietekniska. Därtill är psykologisering av prosaberättelsen förstås också kopplad till en ökande kvinnlig läspublik, och till kvinnors ökade betydelse i och för kulturlivet överlag.

Under 1800-talet uppfinns och utvecklas flera nya medietekniker, där den mest revolutionerande tveklöst är uppfinningen av fotografiet 1839. På många sätt är det nya bildmediets genomslag rent av en större sensation än våra dagars Internet och på bara några få år sprids den nya uppfinningen över hela världen. Fotografiet förändrar på ett genomgripande sätt tidens bildkultur och redan kring 1850 reproduceras



Ett fotografiskt kit från 1840.



Berättande i stereobilder – populärt redan på 1860-talet.

och distribueras till exempel konst på ett helt annorlunda sätt än bara ett decennium tidigare. Berättandet influeras av ”den själlösa maskinen”, vilken helt utan mänsklig inverkan förefaller avbilda allt framför dess lens. Medan bilden alltså sedan renässansen haft en underordnad roll för att gestalta narrativa förlopp – och primärt fungerat som illustration till den verbala berättelsen – så förändrar fotograferingsmediet radikalt detta förhållande.

Fotografiet populariseras främst i stereografisk form, och flera franska firmor producerar under 1860-talet bildserier där skådespelare agerar i tablåartade scenerier. Firman Marinier Jules ger till exempel 1868 ut William Shakespeares *Hamlet* och *Romeo och Julia* som stereoberättelser, där historien delats upp i ett antal pregnanta scener. Några år senare stereofotograferar samma firma science fictionberättelsen ”Voyage dans la Lune”, som med all sannolikhet ligger till grund för filmpionjären Georges Méliès stumfilm *Le Voyage dans la Lune* från 1902.

På litteraturens område förhåller sig realismens och sedermera naturalismens narrativa strategier på litet olika sätt till tidens medieteknologier. Fotografiet är förstås helt centralt för Emile Zolas roma-



Med all sannolikhet inspirerades Georges Méliès till sin film av stereobildberättelsen "Voyage dans la Lune" från 1876 av firma Marinier Jules.

nestetik, men det litterära berättandet påverkas också påtagligt av att skriften mekaniseras under andra hälften av 1800-talet. Tjugo år efter det att stålpenan introducerats, patenteras 1868 den första skrivmaskinen i USA. Remington Typewriter blir snart ett begrepp och efter en tid finns en uppsjö av modeller på marknaden. Knattrande på sin runda skrivkula menar exempelvis Friedrich Nietzsche att hans skrivdon påverkar sättet som han tänker på, men alla är inte lika begeistrade av tidens nya mediala uttryckspalette. Inom konstens räjonger muttras det bland annat över fotografiets pretentioner att vara konst. "Med kommunikationernas tilltagande omfattning minskar måleriets informativa betydelse", påtalade Walter Benjamin. "Som en första reaktion på fotografiet börjar [måleriet] att lägga tonvikten på färgen som bildelement."¹⁰ Mest bekant beträffande denna animositet visavi den tilltagande mediemoderniteten torde vara Charles Baudelaires aversion mot medieindustrin i allmänhet, och fotografiet i synnerhet. I diatriben "Le public moderne et la photographie" från 1859, far han ut mot det befängda i att "Daguerre framträder som Messias". Tidens



Hur påverkade skriftens mekanisering berättandet?

nya medieteknologier skulle bara leda till en nivellering och utarmning av kulturen, menade han – tankar som i uppgraderad form kommer att återkomma flera gånger under 1900-talet: från kampen mot Nick Carter-litteraturen under århundradets första decennium till videovåldsdebatten åttio år senare.

I mediehistorien kan man emellertid hitta mer framsynta kulturalanalytiker. Enligt till exempel Benjamin förändrar de nya medieteknikerna – betraktade som ett slags optiker – både hur vi ser och förstår verkligheten. Medan fotografien gjorde det möjligt att "frysa" rörelser, och därmed att se det som det nakna ögat inte kunde se – och handen inte kunde teckna – så accelererade bildreproduktionsprocessen med stumfilmen så enormt att den nästan kunde hålla jämna steg med talet. Det skulle därför bli detta medium, menade Benjamin, som skulle få störst betydelse för den förändrade perceptionen av vår fysiska och sociala verklighet.¹¹ Det är numera en allmänt spridd uppfattning att 1800- och 1900-talens bild-, ljud- och textmedier på liknande sätt förändrade människans syn på verkligheten och på sig själv.¹² En annan viktig aspekt av denna teknikutveckling var den accelererande hastighet med vilken information kunde överföras: järnvägen, telegraf

och dagstidningen – och sedan radion, televisionen och Internet – har som bekant skapat en helt ny kulturell förståelse av rum och tid.

De nya medieformerna användes med andra ord inte bara för att gestalta berättelser – även om detta ofta var det främsta sättet som mediernas kommersiella potential växlades ut genom. Ändå fick de tämligen omgående betydelse för berättandets formutveckling. Till exempel började dagstidningar vid mitten av 1800-talet att regelbundet innehålla följetongsberättelser med den typiska spänningsökningen mot slutet av varje avsnitt – en kommersiell strategi för att skapa ett begär för att läsa fortsättningen i nästa nummer. Denna narrativa teknik, sedermera ofta kallad ”cliff-hanger”, användes även för att växla mellan – och väva samman – flera intriger i en roman. I princip är det samma dramaturgiska teknik som man återfinner ett sekel senare i våra dagars tv-serier. Ett annat exempel på nya medietekniker var den serieinnovationer som bland annat förändrade teatern som konst- och populärkulturell medieform. Strålkastare och vridscener gav till exempel helt nya förutsättningar att gestalta berättelser på scen.

Berättandets mediehistoria tar under 1900-talet en mängd riktningar, omöjliga att göra reda för i denna introduktion. En helt ny medial modalitet är emellertid värd att trycka extra på – nämligen de rörliga bilderna. Att göra film innebar att man på allvar var tvungen att lära sig att endast berätta med bilder – även om man under hela stumfilmstiden hade mellantexter till sin hjälp (och senare förstås ett ljudband). På fiktionens område dominerar under det första decenniet de så kallade ”attraktionernas film”, kortfilmer där skeenden visades upp på filmduken, snarare än att återberättas i ett slags konsekutiv form. Vid sidan av olika dokumentära aktualitetsfilmer är attraktionsfilmen den mest framträdande på biorepertoaren fram till 1910, då den gradvis börjar ersättas av längre och mer elaborerade filmberättelser. D. W. Griffiths enorma produktion på flera hundra kortfilmer brukar i filmhistoriografin ofta fram-



Bröderna Lumières Cinématographe i aktion 1896.



1900-talets ledmedium – åtminstone fram till 1960.

hållas som betydande för filmberättandets utveckling. I sina rafflande filmhistorier experimenterade Griffith med parallella berättelser, korsklippning och sammanflätade "sista-minuten-räddningar". Griffith och det franska bolaget Pathés filmpraktiker lägger på detta sätt grunden till ett mediespecifikt filmberättande, där exempelvis närbilder alltmer kommer att förknippas med känslor och intimitet.

Under 1910-talet övertar Hollywood positionen som världens främsta filmproducent från Pathé. Ett så kallat osynligt filmberättande tar form, helt

präglad av kontinuitetsklippning där den registrerande filmkamerans närvaro aldrig påkallas. Olika slags filmspecifika bildfigurer som hel- och halvbild, bild-motbild och subjektiv bild utvecklas, vilka används för att skapa en bestämd reaktion hos publiken. I berättandet blir filmmediet alltmer osynligt, varför skådespelares blickar in kameran är strängt förbjudna eftersom de skulle bryta den narrativa illusionen. Även om andra mer estetiskt präglade filmstilar växer fram under 1920-talet – framför allt den sovjetiska montagefilmen – tar den klassiska Hollywoodfilmen mer eller mindre patent på hur filmbilder sätts samman i ett narrativt flöde. Konceptet är som bekant monumentalt framgångsrikt och drömfabrikens filmer erövrar världens biodukar i takt med att åskådare glömmer bort att någon annan än mediet självt faktiskt berättar den historia som utspelar sig. Det mediehistoriskt paradoxala är att det så kallade studiosystemet med sin speciella filmstjärnekultur inte bryter denna filmnarrationens illusion. Filmens transparenta berättande med bilder får helt enkelt publiken att glömma bort att även om filmer marknadsförs med exempelvis Greta Garbos namn, så gestaltar hon i filmerna alltid en fiktiv figur som är ett med hennes persona.

På många sätt är det 1900-talets massmedier som film, radio och

announcing *Jewel* ... "Nu-Day" TV
with "power vision"
...that moves fringe areas back into town!

5 Beautiful Models Available Immediately for Profitable Fast Turnover

Model 170-01
17" Screen
Model 170-02
17" Screen
Model 170-03
17" Screen
Model 170-04
17" Screen
Model 170-05
17" Screen

FAMOUS JEWEL RADIO LINE ADDS NEW MODELS

Model 170-06
17" Screen
Model 170-07
17" Screen
Model 170-08
17" Screen
Model 170-09
17" Screen
Model 170-10
17" Screen

IT'S JEWEL "NU-DAY" TV

- ...for **PICTURE PERFECTION** Big, clear, new looking, best-looking image... in the popular 17 and 21 inch rectangular black tube.
- ...for **ULTRA-ADVANCED CROSSLIGHT DESIGN** with precision for ultimate utilization of U.S.P. and color.
- ...for **DISTINCTLY SMART SPYGLASS** looking column design in the front bezel, created to blend with smart, decorative lines.
- ...for **POPULAR PRICE RANGE**! Through complete of TV market data throughout our price range... created to reflect popular acceptance.
- ...for **NEW FRONT**! Jewel dealers will take advantage of the "power vision" sales power of this new and profitable "Nu-Day" TV line.

Jewel
RADIO CORPORATION
10-40 45th AVENUE, LONG ISLAND CITY 1, NEW YORK

Amerikansk tv-reklam från 1952.

television som väcker frågor kring huruvida det existerar ett medie-specifikt berättande. Flera tidiga filmteoretiker ägnar exempelvis uppmärksamhet åt filmens specifika sätt att berätta, och i förlängningen postuleras frågor som huruvida en berättelse egentligen är oberoende av mediet som den berättas i eller om det finns berättandeformer som är specifika för vissa medier – och därför inte låter sig överföras till andra medier. Sergei Eisenstein frågar sig till exempel hur berättande i enskilda medier förhåller sig till berättande i andra medier, särskilt då medieformer som står i en speciellt nära relation till varandra som film och litteratur. Under mellankrigstiden stiger filmmediets kulturella prestige, inte minst på grund av alltmer elaborerade filmberättelser. Orson Welles *Citizen Kane* (1941) – ofta apostroferad som världens bästa film – excellerar bland annat i en mängd narrativa plan, vilka vävs samman till en intrikat berättelse som väl kan jämföras med de mest avancerade modernistiska romanerna.

Samtidigt börjar ett nytt rörligt bildmedium att utvecklas – televisionen. I berättandets mediehistoria utgör televisionen ett speciellt fall, inte minst på grund av mediets enorma kulturella genom-

slagskraft i västvärlden efter 1960. Under detta decennium steg försäljningen av tv-apparater dramatiskt och redan då lär det ha funnits en tv för var fjärde europé – i flera länder var det faktiskt vanligare att folk hade tv än telefon. Televisionens samhälleliga genomslag är emellertid komplicerat. Utbudet var länge begränsat, i Sverige finns det ju bara en tv-kanal fram till kanalklyvningen 1969. Det innebar att folk hade en tendens att ”se på tv” snarare än att intressera sig för olika sorters tv-program – även om det fortfarande var dessa program som konstituerade själva mediet. Följderna var märkliga, inte minst för de nya slags berättelser som mediet presenterade – till och med den smalamaste konstfilm kunde under sextiotalet samla en miljonpublik framför tv-apparaterna.

En aspekt av berättandet i tv är att den rörliga bilden där börjar närma sig epikens domäner. De nittio minuter som ofta stod till buds för att berätta en historia på film, kunde i tv sträckas ut i flera avsnitt. Tv-serier är givetvis inte alltid episka till sin dramaturgiska struktur, men det är ändå påfallande hur flera av de mest uppmärksammade tv-berättelserna – som Edgar Reitz *Heimat* (1981), vilken när den väl färdigställdes tjugo år senare hade en sammanlagd längd på mer än femtio timmar – naturligtvis förmår att berätta helt andra historier i termer av karaktärsgestaltning, förlopp eller intriger, än den klassiska Hollywoodfilmen. Biografilm är vid den här tiden emellertid fortfarande berättarmediet *par preference* när det gäller rörlig bild, och i dagspressen skrivs det till exempel flitigt om de spelfilmer som visas i tv. De recenserar och kommenteras alltid, i kontrast till den torftiga behandlingen av tv-mediets egna narrativa produktioner.

I takt med att televisionen utvecklas från ett programbaserat medium till ett slags flödesmedium under 1980-talet förändras dock synen på berättande i detta medieformat. Ett antal brittiska produktioner lägger grunden till ett nytt sätt att se på tv-berättande – delvis inspirerat av amerikanska tv-såpor som *Dallas* (1978-91). I bland annat Dennis Potters tv-serier *Pennies from Heaven* (1979) och *The Singing Detective* (1986) flätas fantasi och verklighet in i varandra, i regel iscensatt med olika populärkulturella inslag. På många sätt är det Potters mycket uppmärksammade produktioner som lägger grunden till tv-seriens pånyttfödelse och ökade kulturella prestige under 1990-talet, där framför allt amerikanska produktionsbolag som HBO kommit att specialisera sig på högkvalitativa tv-serier som *The Sopranos* (1999-2007)

eller *Six Feet Under* (2001–2005). Det narrativt intressanta med dessa tv-serier i ett mediehistoriskt perspektiv är att de produceras under en längre tid – allt beroende på popularitet. Berättelsen är alltså inte fixerad från början, utan skrivs vidare i takt med seriernas eventuella publika genomslag. Det är givetvis en väsensskild narrativ strategi i jämförelse med den som präglade den klassiska Hollywoodfilmen. Samtidigt har dessa tv-serier så sakteliga lämnat televisionen bakom sig allteftersom det nya DVD-mediet slagit igenom. Tv-serier säljs som aldrig förr på DVD – och dessutom laddas de ner i digital form på mer eller mindre legala sajter.

Televisionen – eller för den delen biografen – har förvisso inte spelat ut sin roll som berättandemedium, men mediematerial släpps i dag på allt fler olika medieplattformar för att konsumeras på nya sätt. Det transmediala berättandet breder således ut sig även i denna form. Det är den enskilda berättelsen som är medielandskapets nya ”brand” – inte boken, biografen, datorspelet, tv-kanalen eller webbsajten. Berättelsen om Harry Potter finns numera i ett otal olika medieformat och på webbsajten för filmen *Batman Begins* (2005) fanns inte mindre än sex olika medieformer som denna berättelse gestaltades i – datorspel, mobiltelefoni, DVD, biograf, tv och webb. På Internet konvergerar medierna och därmed även de historier som berättas genom dem. Företeelser som Joost och YouTube är tecken i tiden, och i deras efterföljd lanseras fler och fler program som ”drar in” medieutbudet på webben till gigantiska arkivapplikationer, som till exempel veoh.com. Veoh är ett bra exempel på hur webben håller på att lösa upp mediernas specificitet – vilket förstås är speciellt intressant beträffande deras sätt att berätta – men också på hur Internet håller på att förändra själva medieformerna i en arkivarisk riktning. Än så länge hittar man bara ett fåtal spelfilmer på veoh.com, men med all sannolikhet är det bara en tidsfråga innan den här sajten – eller någon annan – etableras som ett nytt medialt distributionsfönster för Hollywood och underhållningsindustrin.

Denna utveckling mot ett transmedialt berättande på konvergerande medieplattformar innebär dock inte per automatik att berättelsens mediehistoria håller på att ta slut. Snarare pekar utvecklingen på att nya medietekniker tas i berättandets tjänst – och möjliggör nya berättandeformer. På Göteborgs filmfestival i januari 2008 visades till exempel en spelfilm inspelad enbart med hjälp av en mobiltelefon:



Ett nytt slags televisuellt berättande – publicitetsbild för HBO-produktionen, *Six Feet Under* 2001.

Patrik Erikssons *En enastående studie i mänsklig förnedring*. Det kan ses som en film där en ny medieteknik har gett upphov till en sällan skådad intimitet och ett självutlämnande berättande, vilket tidigare hade varit svårt att gestalta på samma privata sätt.

Berättarteknik och narratologi

Om vi i denna inledning hittills framför allt har beskrivit skriftens och bildens relation till berättande, är det faktiskt med en annan medieteknisk uppfinning som forskare för första gången uppmärksammade mediers betydelse för berättande. Genom olika tekniker för att registrera ljud – som fonografen och senare bandspelaren – blev det möjligt för forskare att spela in muntliga framförda berättelser och att jämföra olika framföranden med varandra. Att använda sig av fonografer i det antropologiska fältarbetet etableras redan under 1910-talet. Till en början handlade det om att spela in dialekter och sånger, men framö-

ver intresserade sig forskare även för de muntliga berättelser som olika folkslag överfört mellan generationerna. Berömda är här de undersökningar som Albert Lord gör på den då fortfarande levande muntliga berättartraditionen på Balkan strax efter andra världskriget.¹³ Lord kunde genom sina inspelningar bland annat visa att Milman Parrys hypotes att mycket av det som utmärker den homeriska berättelsen är kopplat till de minnestekniker som finns i muntliga kulturer utan tillgång till skrift.¹⁴

Det är varken första eller sista gången som en medieteknisk innovation gör det möjligt att upptäcka utmärkande kvaliteter i tidigare mediasystem. På liknande sätt kan man säga att det är CD-skivan som ger upphov till ”vinylen” – som tidigare kallades grammofonskiva alternativt LP-skiva och singel – att det är den digitala elektrotekniken som har skapat begreppet ”analog” elektronik, och att det är den dynamiska texten på webben (som webbupplagor av dagstidningar eller Wikipedia, där ”samma” text ständigt förändras och uppdateras) som skapar begreppet ”statisk” text.

Det är på liknande sätt också genom skriften som det systematiska studiet av berättande först blev möjligt. De första studier av berättande som vi känner återfinns hos Platon och Aristoteles. I den senares arbete *Om diktkonsten* – *Peri poietikos*, omkring 335 före vår tideräkning – introduceras begrepp som det moderna vetenskapliga studiet av berättande och berättarteknik fortfarande använder. Hos Aristoteles finns det en förkärlek för det mer koncentrerade berättande man finner i det attiska dramat – i synnerhet Sofokles tragedier – men det är samtidigt påfallande att han uppfattar dessa verk som berättelser snarare än framförda teaterstycken. I hans *Om diktkonsten* hittar man däremot ytterst litet som behandlar teatern som konstform. Detta har satt en stark prägel på förhållandet mellan litteratur och teater, och det är först under de senaste decennierna som teatervetenskapen har börjat frigöra sig från detta inflytande. Sålunda definieras teatervetenskapen alltmer som ett studi-



Det är den enskilda berättelsen som är medielandskapets nya ”brand” – inte tv-kanalen, biografen eller webbsajten. Applikationen Veoh drar in det rörliga bildutbudet på webben.

um av ”uppträdande”, eller ”performance” som det alltmer kommit att kallas, oavsett om det äger rum på en teater eller någon annanstans.¹⁵

Det moderna studiet av berättarteknik brukar ofta tillskrivas den amerikanske författaren Henry James, som i samband med utgivandet av sina samlade verk skrev förord till de enskilda delarna. Här behandlade James en mängd frågor rörande berättande, bland annat relationen mellan att ”visa” (showing) och att ”berätta” (telling). Dessa iakttagelser utgjorde grunden för Percy Lubbocks studie *The Craft of Fiction* från 1921, ett arbete som samtidigt som det pläderade för en modernistisk berättarestetik häcklades av författare som Graham Greene och Virginia Woolf på grund av sin stela formalism. Ungefär samtidigt skrev den ryske språkforskaren Viktor Shklovskij ett antal lika banbrytande som geniala essäer om berättarkonsten från Lawrence Sterne till Leo Tolstoj.¹⁶ Shklovskij var en central gestalt i den grupp ryska forskare som brukar kallas formalister – något som från början var ett skällsord. Parallellt utvecklade också Mikhail Bakhtin sina idéer om det dialogiska ordet och om berättelsens kronotopi, vilka dock blev kända i väst först på 1970-talet.¹⁷

En större systematiskt upplagd studie av berättarteknik lät dock vänta på sig. Det skulle faktiskt dröja ändå till 1961, då Wayne C. Booths publicerade sin bok *The Rhetoric of Fiction*. Berättande underordnades där emellertid retoriken, och skönlitteratur betraktades snarast som en form av övertalning beträffande författarens åsikter och världsåskådning. Booth var starkt influerad både av Aristoteles syn på dikt Konst, och av samtidens existencialistisk-romantiska syn på konsten. Denna kombination av en formalistisk och en moralisk syn på prosaberättelsen är tydlig i begreppet den ”implicerade författaren” (the implied author), den persona som man enligt Booth kan konstruera utifrån den litterära texten utan att direkt hänvisa till författaren som fysisk person. Man kan säga att detta var ett sätt att förena nykritikens strävan efter objektivitet med 1950-talets amerikanska moralism. För utvecklingen av studiet av berättarteknik har också den kritik av oppositionen mellan ”visa” och ”berätta” som Booth förde fram, varit betydelsefull. Enligt Booth så växlar de flesta författare mellan att dramatisera berättelsen, och att sammanfatta den genom berättarrösten. Booth myntade även begreppet ”opålitlig berättare” (the unreliable narrator), för att antyda den berättarinstans som läsaren måste lära sig att misstro för att kunna förstå vissa berättelser.

I skarven mellan 1960- och 70-tal utmanas denna amerikanska retoriskt-moraliska syn på berättande av ett franskt strukturalistiskt vetenskapsparadigm. Roland Barthes och Gérard Genette, Algirdas Julius Greimas och Tzvetan Todorov strävade efter inget mindre än att kunna beskriva berättandet i alla dess former och modaliteter. Därmed uppstår narratologin som akademisk disciplin. Dessa fransoser producerade ett stort antal arbeten som blev mycket inflytelserika, inte bara inom film- och litteraturvetenskap, utan även inom andra discipliner.¹⁸ Det bör understrykas att de i första hand var intresserade av berättelsens formella egenskaper, och mindre av dess semantiska innehåll, vilket förhindrade en förståelse av att intrig eller handling snarare är en semantisk-kognitiv än en logisk-funktionell kategori. Denna strukturella syn på berättelsen försvårade även en förståelse av berättelsens mediala och pragmatiska dimensioner. I det tidiga strukturalistiska studiet av berättarteknik finner man såtillvida inte sällan påståendet att berättelser existerar oberoende av medier – eller att en berättelse till och med kan representeras lika bra i vilket medium som helst.¹⁹

Som påtalats ovan var detta symptomatiskt för den medieblindhet som länge varit förhärskande inom humaniora. Narratologin har dock utvecklats vidare och i dag råder det knappast någon meningskiljaktighet om att berättelser formas av sina medier – men inte med nödvändighet bestäms av dem. David Herman har till exempel i en text om transmedial narratologi påpekat att berättelser ”på olika sätt är förankrade i uttrycksmedier utmärkta av olika grader av inbördes översättbarhet.”²⁰ Med andra ord erbjuder medier både möjligheter och sätter begränsningar för olika former av berättande. Herman hör till de forskare som under det sena 1990-talet introducerade begrepp och teorier från kognitionsvetenskapen i syfte att utveckla och förnya narratologin.²¹ Fastän denna så kallade ”kognitiva vändning” hade föregångare inom filmvetenskapen – där man tidigt intresserat sig för relationen mellan perception och narrativ kognition²² – så utmärker den sig för att förstå berättelsen som ett för människan speciellt sätt att organisera information och att producera kunskap. Berättelsen uppfattas här inte i första hand som identisk med sin (mediala) representation, utan betraktas i stället som en mental representation – ett slags kognitivt schema eller skript. Efter denna vändning har man därför börjat tala om ”narrativ kunskap” som en särskild kunskapsform, ett

synsätt som i sin tur anammats av vetenskaper där berättelsen i olika former utgör en central informations- och kunskapsform, som exempelvis antropologin eller juridiken.

Det är lätt att se att denna kognitiva syn på berättelsen passar med ett transmedialt studium av berättande. För att finna en definition av berättelsen som kan fungera oberoende av medium, har Marie-Laure Ryan argumenterat för en semantisk och kognitiv förståelse av berättelsen som just ett "narrativt skript".²³ Enligt Ryan betyder det att berättelsen dels måste skapa en värld och befolka denna med personer och föremål, dels måste den representerade världen genomgå förändringar som orsakas antingen av olyckor eller avsiktliga mänskliga handlingar. Därtill måste texten tillåta konstruktionen av en tolkningsstruktur med mål, planer, kausala relationer och psykologiska motiv omkring de berättade händelserna, en struktur som ger sammanhang och mening till händelser och förvandlar dem till en handling. Detta narrativa skript manifesteras inte bara intentionalt i form av berättelser, det utgör även ett kognitivt schema genom vilket verkligheten görs meningsfull och begriplig – både för den enskilda individen och för grupper av människor.

Berättande i olika medier

Den här boken har sin upprinnelse i en konferens som anordnades på Statens ljud- och bildarkiv i april 2006. Konferensens tema kretsade kring olika former för medialt berättande, samt inte minst hur kategorier som "berättande" och "medier" relaterar till varandra. En viktig utgångspunkt för konferensen var tre olika förståelser av vad som egentligen menas med "medium". Å ena sidan kan man betrakta ett medium som en fysisk kanal (bok, fotografi, radio), å andra sidan som modalitet (ljud, bild, rörlig bild, text, musik, tal, multimodal). Men det är också möjligt att ta sig an mediebegreppet som historisk diskurs, eller som socio-kulturell praktik i termer av muntlig kultur, skriftkultur, typografisk kultur, elektronisk mediekultur, digital mediekultur och så vidare. Det faktum att forskare – även inom medie- och kommunikationsvetenskap – inte alltid skiljer mellan dessa olika betydelser hos begreppet beror på att dessa tre aspekter ofta tillsammans definierar termen "medium".

Under konferensen turnerades dessa olika varianter av mediebe-

greppet i relation till berättande, och i de efterföljande forskningsseminarierna – vilka utgjorde startsträckan för den här boken – var mediebegreppet en återkommande diskussionspunkt. Det visade sig att det fanns all anledning att hålla de tre olika betydelser av medium i minnet när man analyserade relationen mellan berättande och medier – åtminstone i den utsträckning som de påverkade berättandet. En forskare vars namn ofta återkom i diskussionen var Marie-Laure Ryan. Det är knappast förvånande eftersom hon något år tidigare publicerat en antologi med titeln *Narrative Across Media: the Languages of Storytelling* (2004) – och det är inte heller någon hemlighet att denna antologi var en av inspirationskällorna till den anordnade konferensen. Ryan har dessutom publicerat flera studier som har influerats både av kognitionsvetenskap och av ambitionen att utforska berättande i nya medier.²⁴

Ryan argumenterar i korthet för att medier är relevanta i berättarsammanhang i den utsträckning som de, för det första, påverkar innehållet eller handlingen (den semantiska dimensionen), och för det andra, har verkan på framställningen eller berättartekniken (den syntaktiska dimensionen) och/eller användningen av berättelsen (den pragmatiska dimensionen).²⁵ Ryan urskiljer vidare några centrala egenskaper hos medier som betydelsefulla för berättelsen: spatio-temporal utsträckning, kinetiska egenskaper (statiska och dynamiska medier), antal semiotiska kanaler, samt inte minst prioritering av sensoriska kanaler. Den pragmatiska dimensionen, som alltså avser hur medier används och förstås av sina användare, innebär vidare, som Ryan själv understryker, att såväl berättaren som läsaren kan välja att "tänka med mediet", eller att tänka bort och låta bli att tänka på mediet. Den sistnämnda dimensionen är ibland tekniskt determinerad, som när tv-mottagningen en gång i tiden allt som oftast trilskades, eller när uppkopplingen till Internet i dag är långsam – med andra ord, när vi blir medvetna om mediets teknik. Att tänka med mediet kan också vara en fråga om innehåll, som när vi fullständigt uppslukade av en roman inte varseblir själva boken utan "är" i berättelsen. Ryan menar att det är möjligt att växla mellan dessa perceptioner, men frågan är förstås om man på en och samma gång kan "tänka med" och "tänka bort" mediet? Detta kan jämföras med vad som brukar kallas aspektseende, det vill säga att samma bild kan representera olika figurer, till exempel den berömda "ank-kanin" som Ludwig Wittgenstein diskuterar i *Phi-*

losophische Untersuchungen (1953).²⁶ Många kognitionsforskare menar att vi bara kan se en aspekt i taget, medan medieforskare hävdar inte bara att vi kan ha en simultan perception och upplevelse av medium och innehåll, utan att det är det normala.

Det finns en tendens hos vissa forskare inom det kognitiva paradigmet – precis som de tidiga strukturalistiska narratologerna – att likställa transmedial narratologi med ett slags mediumfri narratologi. Vi menar att det vore olyckligt om detta skulle resultera i en återgång till en tidigare medieblindhet. Betoningen på ”narrativa skript” hos Ryan antyder just att berättelsens mediala representation emellanåt betraktas som sekundär. I den här boken har vi därför vinnlagt oss om att i stället anlägga en mer funktionell – eller pragmatisk, om man så vill – syn på berättelser. Det innebär att vi har velat definiera berättelser genom interaktionen mellan mentala representationer och specifika mediala uttryck. Hos vissa av bokens författare fokuseras mediet mer än berättelsen, medan hos andra förhåller det sig tvärtom. Genomgående har dock ambitionen varit att relatera berättande till de medieformer som detta framträder i. *Berättande i olika medier* fokuserar såtillvida lika mycket berättandet som det mediala – och framför allt hur detta förändrats över tid.

I bokens första artikel, ”Om *Kristens resa* – genom mediehistorien”, diskuterar Pelle Snickars en berättelsens mediala transformationer under nästan 350 år. John Bunyans klassiker *Kristens resa* från 1678 – ibland apostroferad som den mest reproducerade boken näst efter Bibeln – har en fascinerande medial historia från illustrerade praktverk över stumfilm till animationer på dagens YouTube. I Snickars artikel står just berättelsens mediala dimensioner i fokus. Vad som intresserar honom är å ena sidan i vilka medieformer som *Kristens resa* framställts, å den andra hur historien påverkats, influerats eller rent av förändrats av de medieformer den återberättats i. Precis som Walter Ong en gång frågade sig hur boktryckarkonsten påverkade och reformerade romanens utveckling, är poängen med Snickars artikel således att studera hur *Kristens resa* anpassats till nya medieformer. Främst ägnar han sig åt att diskutera visuella gestaltningar av berättelsen från olika mediehistoriska perioder, speciellt ljusbilder från det sena 1800-talet. På sitt eget mediespecifika sätt iscensatte de berättelsen om den ståndaktige pilgrimen som trotsade alla frestelser och faror för att nå frälsning.

Magnus Rodell uppehåller sig i sin artikel ”Fallna svenskar och for-

tifikationerna i vildmarken – om det ryska hotet och medielandskapet kring 1900” i skarven mellan 1800- och 1900-tal. Genom att närgranska två medialt dikterade händelser, invigningen av monumentet ”Åt Sveas fallna söner” 1904 och den samtida byggnationen av Bodens fästning, flätar Rodell en väv av förflutna tiders stridigheter och samtida hotbilder. Dessa cirkulerade genom en rad medieformer i parallella sammanhang, och Rodells fallstudier tjänar som exempel på hur ett vidare mediebegrepp kan relateras till frågor kring rumsligt berättande. De granskade mediala berättelserna var också en del av den så kallade ”försvarsfrågan” – en av tidens mest centrala politiska stötestenar. Till skillnad från tidigare forskning ägnar Rodell uppmärksamhet åt det som gjorde att denna fråga verkligen fick ett brett publikt genomslag, nämligen den omfattande broschyrutgivningen, mängden tidningsartiklar och fotoreportage, kartbilder och invasionsberättelser, illustrerad press och militära pamfletter. Genom att granska denna mängd av berättelser i olika medieformer framträder ett brokigt medielandskap, vilket alltför sällan uppmärksammat av den traditionella historievetenskapen.

Även Leif Dahlberg gör i sin artikel, ”Mediemelodram – en mediehistorisk läsning av Max Ernsts collageromaner”, upp med en förhärskande syn på vilka källmaterial som bör lyftas fram. I hans fall handlar det om en kritik av traditionell konstvetenskap, vilken beträffande Max Ernst berömda collageböcker i mycket ringa omfattning bemödat sig om att placera dem i en mediehistorisk kontext. I Max Ernsts fall – liksom i flera surrealistiska verk – finns ett starkt melodramatiskt inslag bestående av starka känslor och en kamp mellan motsatta krafter, som med fördel kan analyseras med utgångspunkt i mass- och populärkulturens alster. Dahlberg intresserar sig vidare för olika transmediala antaganden om collagebetydelse för modernismen – och särskilt då relationen till modernismens narrativa medier – varför han läser Max Ernst collageböcker som surrealistiska ”romaner”. Det visar sig då att den berättelse han finner i dessa collageromaner i stor utsträckning handlar om just medier och mediediskurser. Det är helt enkelt en berättelse som till sin form är en melodram – till och med en mediemelodram om relationen mellan medieanvändning och medieteknik.

Ett liknande intresse för medial självbespeglning återfinns man i Mats Rohdins artikel, ”Ur fiktionsfilmens fatabur – filmmediets re-

mediering av metaforbegreppet”, som i mycket kretsar kring Sergei Eisensteins filmteori. Även Eisenstein använde sig av melodramatiska grepp i sina filmer, och han var i hög grad intresserad av filmens metamediala kvaliteter. Rohdins artikel handlar främst om bruket av metaforer i film. Redan under stumfilmstiden försökte filmmakare finna motsvarigheter till litteraturens olika berättargrepp – och då kanske framför allt metaforen. I Rohdins artikel står intermediala relationer i fokus, företrädesvis filmens förhållande till litteraturen och språket. Poängen är att undersöka hur film som audiovisuellt medium egentligen remedierar den språkliga metaforen, vilka möjligheter som då står till buds och vilka svårigheter filmmetaforen är förknippad med – inte minst publikmässigt. Rohdin redogör exempelvis för den berömda slakthussekvensen i Eisensteins film *Strejken* (1925). När sekvensen visades i en av Moskvas arbetarförorter fungerade den inte alls som Eisenstein tänkt sig: åskådarna blev inte alls rädda när de såg inklippet av en ox som slaktades – hans metafor för tsarregimens brutalitet vid en arbetarstrejk. ”I stället lär de ha suttit och slickat sig om munnen”, skriver Rohdin, ”eftersom bilderna för dem snarare väckte associationer till oxfiléer och kotletter än till ond bråd död.”

Att medialt överföra betydelser mellan olika berättelseformer är med andra ord inte friktionsfritt, något som även turneras i Malin Wahlbergs artikel ”Från *Rembrandt* till *Electronics* – konstfilmen i tidig svensk television”. I fokus för Wahlbergs intresse står den så kallade ”konstfilmen”, ett slags mediefenomen av betydande intresse för en diskussion kring intermedialitet – men även för likheter och skillnader vad gäller berättande i film och tv. Precis som i fallet med Eisensteins kotletter var det inte alltid helt enkelt att gör tv av konst. Under det sena 1950-talet beklagade sig tv-kritiker till exempel ofta över det nya bildmediets oförmåga att representera färg. I sin artikel analyserar Wahlberg just ett antal fall där konstfilmens pedagogiska ambition krockade med diverse tekniska tillkortakommanden. ”Problem som den uteblivna färgåtergivning eller den lilla tv-rutans begränsade bildyta”, skriver hon, ”var ämne för en återkommande debatt de följande åren.” Den tidiga televisionen baserade sig ju på filmmediet; videobandning började man inte med förrän på 1960-talet. Att filma konst för en bredare tv-publik innebar såtillvida en mediering i flera led. Att berätta om konst i tv medförde alltså en dubbel problematik kring representation. Wahlberg menar att i produktionen och recep-

tionen av konstfilmen i tv utkristalliseras därför idéer om vad film respektive television var – eller kunde vara – idéer som faktiskt var betydande för mottagandet av tv-mediet rent generellt.

En snarlik diskussion kring olika former av dubbel representation återkommer också i Christer Johanssons artikel ”Medium och mening – en representationsteoretisk beskrivning av förhållandet mellan fiktionsprosa och fiktionsfilm”. Johansson tar sin utgångspunkt i den trafik mellan medierna och det återberättande av ett ömsesidigt narrativt stoff som har gett upphov till en tämligen omfattande litteratur kring litterärt och filmiskt berättande. I hans teoretiska genomgång av hur litteratur och film narrativt liknar – och skiljer sig åt – trycker Johansson på den grundläggande distinktionen mellan att berätta och att visa. Genom att exemplifiera med några av Stanley Kubricks filmer – samt de böcker som dessa filmer är förbundna med – försöker Johansson fördjupa förståelsen av olika intermediala begrepp, samtidigt som bilden av förhållandet mellan litterärt och filmiskt fiktionsberättande nyanseras och ges teoretisk precision. Till sin hjälp har han en modell för fiktionell berättanderepresentation där både semantiska, syntaktiska och pragmatiska aspekter behandlas. ”Samtidigt som fiktionsberättelser berättade i olika medier beroende på text och kontext kan generera alla typer av perspektiv”, sammanfattar Johansson, ”möjliggör filmens analogicitet och primära ikonicitet rikare och mer realistiska fiktionsperspektiv av perceptuell art, medan prosans digitalitet och primära konventionalitet medger rikare och mer realistiska episka perspektiv.”

Magnus Ullén ägnar sig i sin artikel ”Pornografi – en mediehistoria” också primärt åt litteratur och film – eller kanske snarare rörlig bild. På många sätt är pornografi en berättelseform – i mer eller mindre utstuderad grad – som genom historien kommit att gestaltas i alla tillgängliga medieformer. Ullén intresserar sig framför allt för den pornografiska diskursen och svårigheten att dra en gräns mellan pornografi och verklighet. Denna svårighet, menar han, ”stammar ur den mycket speciella relation som den pornografiska diskursen etablerar till sin läsare eller åskådare, genom den form av läsning som diskursen inbjuder till: onani.” Pornografien vill inte betyda – den vill bara vara. Ullén frågar sig därvidlag om den pornografiska diskursens egenart på något avgörande sätt har förändrats av att den överförs från ett medium till ett annat. Fungerar exempelvis pornografisk film på samma

sätt i en biosalong som på en datorskärm hemmavid? Han noterar att den allmänna rättskänslan tycks mena att så är fallet: mycket få skulle i dag på allvar plädera för en censur av pornografisk litteratur, men många menar att till exempel pornografisk film bör förbjudas. Tesen som Ullén driver är emellertid att pornografins mediespecificitet är överdriven. Han pläderar för ett synsätt som i stället för att betrakta "det pornografiska" som ett medialt innehåll, tar fasta hur "det pornografiska" som form snarare genomsyrar medier av alla de slag.

Som bekant är den främsta distributionskanalen för porr i dag Internet. På webben erbjuds det mesta, och en vanlig genre är sexshower framför webbkameror. De senare är dock inte främst förknippade med cybersex – utan snarare med olika former av medierade stadsrum. I artikeln "Mediastadens retorik. Webbkameror i framtidsstaden Shanghai" diskuterar Amanda Lagerkvist vilka implikationer denna nya webbt teknik har för olika slags urbana berättelser. För digitaliseringen av Shanghai – Lagerkvists megaurbana exempel – framstår webbkameror som helt centrala för skapandet av ett nytt slags stadsidentitet. I takt med att stadsrummet medialiseras, konvergerar dessa virtuella bilder med olika urbana diskurser kring det "nya Shanghai". Lagerkvists artikel uppehåller sig såtillvida kring frågor om hur urban rumslighet produceras och kommuniceras i samtidens globala medieålder. "I en tid när platser blivit allt mer porösa och utsatta för representationer och mediering", skriver hon, ingår dessa också "i flöden av tecken, symboler och bilder samtidigt som de genomkorsas av nya medieformer." Med hjälp av en kommunikationsgeografisk begreppsapparat gör Lagerkvist gällande att det centrala är att analysera den kulturella inbäddningen av dessa medieformer och hur dessa görs meningsfulla för de personer som använder dem.

NOTER

1. Susanne Möller, "Christofer Emgård", *Dagens Nyheter* 25/1 2008.
2. Lotta Nylander i samband med utställningen om datorspel, "Spela roll", som visades på Tekniska museet i Stockholm 19/1–19/3, 2008.
3. Henry Jenkins, *Convergence Culture – Where Old and New Media Collide* (New

- York: New York University Press, 2006). För en kommentar av Jenkins apropå transmedialt berättande, se Göran Bolin, "Media Technologies, Transmedia Storytelling and Commodification", i *Ambivalence towards Convergence: Digitalization and Media Change*, red. Tanja Storsul & Dagny Stuedal (Göteborg: Nordicom, 2007).
4. Se exempelvis *Intermedialität. Studie zur Wechselwirkung zwischen den Künsten*, red. G. Schnitzler *et al.* (Freiburg: Rombach, 2004).
 5. För en diskussion av Ingmar Bergman från ett intermedialt perspektiv, se Maarret Koskinen, *Ingmar Bergman: "Allting föreställer, ingenting är": filmen och teatern – en tvårestetisk studie* (Nora: Nya Doxa, 2001); och för Nathalie Sarraute, se Bodil Børset, *Støy og stemmer: Radioteknologi og stemme i Nathalie Sarrautes pièces radiophoniques* (Trondheim: NTNU, 2006).
 6. Eric Havelock, *Preface to Plato* (Cambridge: Harvard University Press, 1963); Walter J. Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word* (London: Routledge, 1982).
 7. William V. Harries, *Ancient Literacy* (Cambridge: Harvard University Press, 1989), 25–42.
 8. Ong 1982, 139–155
 9. Lucien Febvre & Henri-Jean Martin, *L'Apparition du livre* (Paris: Albin Michel, 1958); Elizabeth Eisenstein, *The Printing Press as an Agent of Change* (Cambridge: Cambridge University Press, 1979).
 10. Walter Benjamin, *Paris, 1800-talets huvudstad – Passagearbetet* (Stockholm: Symposion, 1992), 43.
 11. Walter Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" (Zweite Fassung), *Gesammelte Schriften I:2*, red. R. Tiedemann *et al.* (Frankfurt: Suhrkamp, 1974), 475.
 12. Stephen Kern, *The Culture of Time and Space, 1880–1918* (Cambridge: Harvard University Press, 1983).
 13. Albert B. Lord, *The Singer of Tales* (Cambridge: Harvard University Press, 1960).
 14. Milman Parry, *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, red. A. Parry (Oxford: Clarendon Press, 1971).
 15. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen* (Frankfurt: Suhrkamp, 2004).
 16. Viktor Shklovsky, *Theory of Prose* (Elmwood Park: Dalkey Archive Press, 1990).
 17. Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination* (Austin: University of Texas Press, 1982).
 18. Bland de viktigare kan nämnas Roland Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications* 8 (1966), *S/Z* (Paris: Seuil, 1970), *Poétique du*

- récit* (Paris: Seuil, 1977); Claude Bremond, *Logique du récit* (Paris: Seuil, 1973); Gérard Genette, "Discours du récit", i *Figures III* (Paris: Seuil, 1972), *Nouveau discours du récit* (Paris: Seuil, 1983); Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris: Seuil, 1970), *Poétique de la prose* (Paris: Seuil, 1970).
19. Jämför Claude Bremond, "Le Message narratif" (1964), i Bremond 1973, 12.
 20. David Herman, "Toward a Transmedial Narratology", i *Narrative Across Media. The Languages of Storytelling*, red. M.-L. Ryan (Lincoln: University of Nebraska Press, 2004), 54.
 21. David Herman, "Narratology as a cognitive science", i *Image and Narrative 1* (2000); *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, red. D. Herman, (Stanford: Center for the Study of Language and Information, 2003).
 22. David Bordwell, *Narration in the Fiction Film* (Madison: University of Wisconsin Press, 1985).
 23. Marie-Laure Ryan, "Introduction", *Narrative Across Media* (2004), 9.
 24. Marie-Laure Ryan, *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2003), och *Avatars of Story* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006).
 25. Ryan 2006, 25–26.
 26. 

Pelle Snickars

Om *Kristens resa* – genom mediehistorien

FÖR DRYGT TIO år sedan gjorde arkivarierna på York Institute Museum i staden Saco på den amerikanska östkusten en egendomlig upptäckt. I konstinstitutets källare hittade man ett antal gamla träcylindrar med upprullade dukar. Av arkivförteckningen framgick att de skänkts nästan hundra år tidigare i oktober 1896. Men därefter hade de samlat damm och så småningom helt glömts bort. De upphittade rullarna innehöll målningar som föreföll sitta ihop i en lång rad, och efter att ha skickats till ett konserveringscenter i Massachusetts kunde man konstatera att det rörde sig om ett så kallat "moving panorama". Under 1800-talet var det en populär medieattraktion, spridd över hela Europa och Nordamerika. På många sätt var "rörelsepanoramat" ett slags variant, eller en uppgradering om man så vill av det klassiska panoramamediets 360-gradersrotunda. Medietekniken var densamma; skillnaden låg i att det traditionella panoramats cirkulära målning i rörelsepanoramat slätats ut. Publiken befann sig alltså inte inuti bilden – utan framför den. Där såg de scen efter scen efter scen som rullades fram mellan två stora träcylindrar. Genom att måla en historia eller en resa på en lång duk gav rörelsepanoramat såtillvida illusionen av en berättelse som sakta spelades upp. Narrations-illusionistiskt nådde den här medietypen sin kulmen i det populära Maréorama på Parisutställningen 1900 – en attraktion där publiken satt på ett mekaniskt

gungande skeppsdäck. Den mer än 1.000 meter långa målningen av Hugo d'Alesi avbildade en ångbåtsresa på Medelhavet från Marseille över Venedig till Konstantinopel, och resehandböcker från tiden antyder att Maréoramat var så realistiskt utfört att publiken blev sjösjuk.¹

Rörelsepanoramat i källaren på York Institute Museum visade sig nu inte föreställa en resa – utan en berättelse. När konservatorerna efter möda rullat ut, tvättat och reparerat den mer än två meter höga och nästan 300 meter långa målningen, upptäckte de att den föreställde ett antal scener ur den gamla religiösa moraliteten *Pilgrim's Progress* – eller *Kristens resa* som titeln lyder på svenska. Genom efterforskningar kunde man konstatera att målningen daterade sig till 1851, alltså mer än 170 år efter det att John Bunyans original publicerats. Hans allegoriska moralitet utkom för första gången 1678, och sedan dess har *Pilgrim's Progress* varit ett av världslitteraturens mest spridda verk. David Morgan har i sitt översiktsverk, *Protestants and Pictures: Religion, Visual Culture and the Age of American Mass Production* (1999) hävdad att Bunyans bok förmodligen var 1700- och 1800-talens populäraste litterära text alla kategorier.² Under Bunyans livstid trycktes boken i inte mindre än elva upplagor. Boken har därefter översatts till mer än 100 olika språk och tryckversionerna lär räknas i tusental. Bara i Sverige har *Kristens resa* utkommit i fler än 200 upplagor, och ofta apostroferas berättelsen som den förmodernas epokens mest sålda – näst efter Bibeln.³

Gamla tidningslägg kunde ge besked om att rörelsepanoramat av *Kristens resa* hade ingått i föreställningen ”The Grand Moving Panorama of *Pilgrim's Progress*”. York Institute Museum beslutade sig att raskt återinviga den restaurerade attraktionen och skicka den på turné. Publik och recensenter var begeistrade; *New York Times* skrev bland annat att panoramat var en narrativ föregångare till filmen och uppmanade folk att inte missa denna mediehistoriska raritet.⁴ Panoramamat hade målats av Joseph Kyle och Edward Harrison May, och uppenbarligen turnerade det under 1850-talet runt på den amerikanska östkusten och visades i olika möteslokaler. Eftersom bildberättelsen var avsedd att ses på håll av en större publik, var den målad med breda penseldrag och kontrastrik kolorit. Föreställningen varade i ungefär två timmar, och inkluderade musik och en värtalig förevisare som med dramatisk stämma berättade för de bildtörstande åskådarna historien om Kristens resa till saligheten. Uppskattningsvis sägs ”The Grand Moving

Panorama of *Pilgrim's Progress*" ha setts av uppemot 100.000 personer.⁵ Attraktionen började med att författaren John Bunyan drömde den historia som skulle komma att utspela sig, varför målningen förhöll sig trogen boken som just inleddes på det sättet. Frontespisen till en tidig utgåva av *Pilgrim's Progress* från 1670-talet framställer just en sovande Bunyan som drömmer om Kristens långa resa. På engelska lyder undertiteln, "in the similitude of a dream", och historiens berättarfiktion fixerades alltså redan i titeln.

Berättelsen om Kristens resa trycktes under 1800-talet i otaliga bokupplagor. Dessa böcker hade det gemensamt att de nästan alla var rikt illustrerade, därtill iscensattes historien snabbt i andra medier som broschyrer och pamfletter, panoramor och ljusbilder för laterna magica. I Hasselblads *Illustrerad Priskurant för Scioptikon* från 1896 fanns till exempel mer än 200 ljusbilder om *Kristens resa* listade. Ett slags mediehistorisk konvergens mellan text och bild etablerades så tillvida tidigt när det gällde den här berättelsen, och i ett samhälle genomsyrat av religion formade den sig till en medial moralitet. I det följande står just berättelsens mediala dimensioner i fokus. Vad som intresserar mig är å ena sidan i vilka medieformer som *Kristens resa* framställts, å den andra sidan hur historien påverkats, influerats eller rent av förändrats av de medieformer den återberättats i. Precis som Walter Ong en gång frågade sig hur boktryckarkonsten påverkade och reformerade romanens utveckling, är poängen med den här artikeln att studera hur *Kristens resa* anpassats till nya medieformer. Främst ägnar sig artikeln åt att diskutera visuella gestaltningar av berättelsen från olika mediehistoriska perioder, speciellt ljusbilder från det sena 1800-talet men också filmer på dagens YouTube. Faktum är att Kristen gjort en sannskyldig resa genom mediehistorien. Om de första utgåvorna snart kompletterades med illustrationer, kom historien framöver att approprieras i de flesta medieformer som marknaden hade att erbjuda. Rikt illustrerade bokutgåvor, målade panoramadukar och handmålade eller fotografiska ljusbilder iscensatte alla på sitt eget mediespecifika sätt berättelsen om den ståndaktige pilgrimen som trotsade alla frestelser och faror för att nå frälsning. I skarven mellan 1800- och 1900-tal tog sig givetvis modernitetens nya teknologiska massmedier också an berättelsen. 1912 gjordes en första filmversion, *The Pilgrim's Progress* av bolaget Hochstetter Utility Company – men då hade faktiskt religiös film varit populär en längre tid. Det ledande filmbolaget Pathé producerade till



Fotografier av rörelsepanorammat "The Grand Moving Panorama of *Pilgrim's Progress*" från 1851.

exempel redan 1903 en serie filmer under devisen "Scènes religieuses et bibliques".⁶ Bunyans berättelse adapterades sedermera också av radion, och under efterkrigstiden iscensattes *Kristens resa* i såväl tv som i animerad form och som seriealbum.

Den huvudsakliga anledningen till att *Kristens resa* har kommit att gestaltas i så många olika medieformer är naturligtvis berättelsens popularitet. Mediemarkanden har nästan enbart varit kommersiellt orienterad, och beträffande Bunyans historia har producenter ofta kunnat räkna med att kristna och andra religiösa grupper varit intresserade av att införskaffa berättelsen i nya medieformer. Det kan tyckas att dessa mediehistoriska versioner av berättelsen på olika sätt uppgraderat den. Det stämmer på ett sätt, men man kan också historisera de medieformer som historien gestaltats i – det fundamentala med nya medier är ju att de bygger på äldre medieformer. Berättelsen om Kristens resa illustrerar därför på ett träffande sätt några av de mediehistoriska frågeställningar kring narratologi och mediespecificitet som den här boken tematiserar.

Medial moralitet

Det berättas att John Bunyan i medelåldern greps av religiös vanda. Synder han tyckte sig ha begått i ungdomen ledde till intensiva teologiska grubblerier. Under 1660-talet började han att predika i sin hemstad Bedford – dock utan tillstånd och det dröjde inte länge förrän han blev arresterad. Dåvarande engelsk lag föreskrev att religiösa sammankomster var förbjudna utanför kyrkans egid, men puritanen och fritänkaren Bunyan gjorde knappast avbön. Istället fick han som straff

sitta på fästning i tolv år. Det var under och efter den långa fängelse-tiden som han skrev de två delarna av *Pilgrim's Progress*. Andra delen, ofta kallad *Kristinnas resa* på svenska, utkom 1684 en bok som delvis författades för att bemöta kritik mot *Kristens resa*. Därefter kom dessa bägge berättelser ofta att sammanfogas till en helhet. Ändå är det nästan bara historien om *Kristens resa* som överförts till andra medier, och det är också den som gjort Bunyan berömd.

I allegorins form är *Kristens resa* berättelsen om en pilgrims vandring från staden Fördärv till det himmelska Sion. Under sin färd möter Kristen allsköns faror och lockelser. Läsaren svävar inte i ovisshet om vad platser och personer betyder eftersom alla har namn som Tivvlets slott, Ateist och Penningkär. Genom att berättartekniskt inta en drömmares position vid sidan av historien – en inte helt ovanlig berättarteknik i litteraturhistorien – var det för Bunyan möjligt att initierat skildra vandringen, och på samma gång fria sig från samtida invändningar och religiösa fördömanden. Som Wolfgang Iser påpekat slås man som läsare av bokens varierande narrativa tekniker. Bland annat gäller det historiens perspektivväxlingar. I regel är det bara berättaren som i sin helhet ser Kristens väg till frälsning, medan han knappt uppfattar vad som ligger bakom nästa krök. Men ibland smälter deras synfält ihop, och pilgrimens blick på det skedda blir då samma som berättarens.⁷

Redan ingressen till *Kristens resa* anger vad som komma skall. ”Kristens resa genom denna världen och den kommande, framställd under bilden af en dröm, hvori det visas, huru han anträdde färden, huru full af faror den var, och huru han lyckligt anlände till det efterlängtrade landet.”⁸ Berättelsen börjar och slutar med andra ord i bokens inledande mening. Denna underströk naturligtvis att det var Kristens *resa* som var själva målet för berättelsen. Han plågas till en början av en tung börda, ofta illustrerad med en enorm ryggsäck, och i nöd anförtror sig Kristen åt en man kallad Evangelist, som visar honom vägen mot den trånga porten. Vägen dit leder dock genom Misströstans träsk, och av personen Värdsligt Vis förleds Kristen att ta en omväg. Evangelist inträder emellertid åter i berättelsen, och Kristen leds genom den trånga porten fram emot Korset där han till slut befrias från sin börda. ”Och jag såg i min dröm”, skriver Bunyan, ”att just som Kristen kom fram till Korset, lossnade bördan från hans skuldror och föll ned från hans rygg”.⁹

Därefter blir Kristen ett slags missionär; ensam får han ta sig upp-



"Och jag såg i min dröm att just som Kristen kom fram till Korset, lossnade bördan från hans skuldror och föll ned från hans rygg." Illustration ur *Kristens resa* i en upplaga från 1900.

för berget Svårighet, och efter en tid blir han hårbärgerad i palatset Skönhet. Där ikläds han en rustning för den svåra kamp som förestår. Kristen tvingas kämpa med monstret Apollyon – en satansliknande gestalt ur Nya Testamentet – han tar sig igenom Dödsskuggans dal; han möter Munkristen och passerar Påves och Hednings håla. Under sin resa får han en vän i Trofast och tillsammans beger de sig till Fåfånglighetens stad, där Trofast på Fåfångans mark-



Kristen kämpar med Apollyon. Illustration ur en bokutgåva från 1850-talet.

nad sent omsider brutalt avrättas genom att brännas på bål. Med hjälp av Hoppfull tar sig Kristen därifrån, bara för att infångas av jätten Förtvivlan och spärras in i Tvivlets slott. Med hjälp av nyckeln Löfte lyckas de båda pilgrimerna emellertid ta sig ut, och snart ligger de Ljuvliga bergen framför dem. Från dess toppar kan de se målet för sin vandring, den himmelska staden. För att komma dit måste de dock vada över dödens flod, där Hoppfull räddar Kristen från att drunkna genom att knappt hålla hans huvud ovanför vattenytan. Väl framme vid den himmelska stadens port hälsas de med klockringning och jubel.

Som Erik Esking påpekat i sin *John Bunyan i Sverige* (1930) var syftet med denna allegori att ledsaga läsaren och göra henne ”förtrogen med det kristna livets utveckling och framåtskridande. Denna utveckling korresponderar teologiskt med den gamla termen nådens ordning eller *ordo salutis*.¹⁰ I det följande skall nu inte ordas mer om berättelsens protestantiska ideologi, vilken för övrigt är iögonfallande – passagen genom Påves håla är anti-katolsk så det förslår. Snarare ligger fokus här på hur historien gestaltats i olika medier. Redan i de första utgåvorna av *Kristens resa* samsades två olika mediala modaliteter, nämligen text och bild – vilket ju också var vanligt i olika Bibelutgåvor. Som Svend Dahl påpekat i sin klassiska *Bokens historia* (1927), hade kopparsticket under 1600-talet erövrat böckerna. Med kopparstickets hjälp kunde detaljerade illustrationer tryckas, vilket just var fallet med Bunyans bok. Som bildteknik var kopparsticket överlägset träsnittet,

samtidigt var det som om det ”skulle möta ett visst motstånd från själva boken”, skriver Dahl, eftersom ”kopparsticket i motsats till träsnittet inte kunde tryckas tillsammans med texten.”¹¹ Illustrationer trycktes separat för att senare integreras i boken, och till en början var det mest fråga om en enda försättsbild – ofta ett författarporträtt, omgivet av allehanda ornament.

Framöver trycktes flera praktexemplar av *Kristens resa*, liksom ett antal illustrerade billighetsutgåvor av boken. Dessutom kartograferades historien förvånasvärt flitigt. På webben kan man idag hitta ett flertal målade och tecknade kartor över Kristens färd. Narrativt är de intressanta eftersom de för läsaren gav en god överblick av berättelsens förlopp. I kartan, ”A Plan of the Road from the City of Destruction to the Celestial City” från mitten av 1800-talet visas till exempel Kristens väg i tre vertikala kartfält – inte olikt en spelplan – med platser tydligt angivna, och med inskriptioner vad som händer Kristen och vilka han träffar under resan. I en annan karta från ungefär samma tid, tecknas Kristens färd som en spiral. Vandringen går där från periferi till centrum i form av ett slags frälsningens geografi. Dessa kartor kan läsas i ljuset av att boken var tänkt som en uppbygglig moralitet, där resan var ämnad att närmast memoreras av den religiöst troende. I kartografisk form var det enklare att komma ihåg berättelsens alla stadier och händelser, och därmed kunde berättelsens protestantiska budskap bättre inskräpas.

I det kartografiska materialet kring Bunyans bok lämnades författaren dock i regel utanför. Där var det enkom historien som stod i fokus, även om det narrativt speciella med *Kristens resa* just var att den återgavs av en berättare som drömde själva historien. På svenska har Bunyans bok ofta haft titeln, *Kristens resa genom världen till den saliga evigheten framställd såsom sedd i en dröm*, och på den engelska förstautgåvan av boken var till exempel ordet ”dream” accentuerat med versaler. I själva boken finns också upprepade passager där berättaren säger sig se saker i den dröm som är själva berättelsen. ”Då jag sof, drömde jag en dröm”, står det bland annat i en bildtext i en upplaga från 1896, och i den bredvidliggande texten kan man läsa: ”och under det jag sof, hade jag en dröm. Jag drömde och si! jag såg en man”. En snarlik formulering finns i en upplaga från 1888: ”Och si! Jag drömde att jag såg en man”. ”Och medan jag sov, hade jag en dröm”, heter det i en tredje version från 1900, ”i vilken jag tyckte mig se en man ... stå med an-



Frälsningens geografi – karta från 1800-talets mitt.

siktet vänt från sitt eget hem med en bok i handen och med en stor börda på ryggen”.¹²

Bunyans berättelse kan på många sätt liknas vid en medeltida allegori, till exempel *Spelet om envar*, men upplägget påminner också om Dantes *Den gudomliga komedin*. Bunyan skriver dock i en mer folklig och naivistisk stil, därtill formar sig historien ofta till ett slags dialogisk moralitet späckad med bibelcitат och predikoliknande referenser till avsnitt i Bibeln. Ibland bryter den drömmande berättaren historiens dieges och påminner läsaren om det skeddass drömlika upplägg. Formuleringar som: ”jag såg nu vidare i min dröm”, går som ett omkväde genom hela boken. Men det finns också passager där historiens karaktärer riktar sig till berättaren. ”I min dröm hörde jag att [pilgrimerna] talade i sömnen, och då jag undrade [över] det, tilltalade mig en trädgårdsmästare”¹³, heter det exempelvis på ett ställe. En intradiegetisk karaktär vänder sig här alltså till den extradiegetiska berättaren, för att använda Gérard Ge-



Den drömmande berättaren.

nettes terminologi.¹⁴ Följer man Genette kan *Kristens resa* just ses som ett slags ”heterodiegetisk” berättelse som växlar mellan olika narrativa plan. Den allvetande berättaren är påtagligt närvarande i texten, och det kommer därför inte som någon överraskning att de illustrerade bokutgåvorna nästan alltid inleddes med en bild av den sovande författaren – antingen slumrande med handen som stöd, vilande över sitt knä eller dåsande över ett bord – som drömde den historia som läsaren strax skulle få sig berättad. När den drömmande berättaren återkom i historien, figurerade han emellertid aldrig på bild – inte ens i samband med bokens avslutande ord.

Kristens resa i ljusbilder

Enligt *Nordisk familjebok* fanns det 1905 minst 20 översättningar till svenska av *Kristens resa*. I själva verket hade det publicerats inte mindre än 56 upplagor. Av dessa hade så många som 40 stycken upplagor tryckts under 1800-talet.¹⁵ Alla dessa översättningar och upplagor av Bunyans bok antyder att mediehistorien under 1800-talet i mångt och mycket var historien om textens massmedialisering.¹⁶ Skriftens mediala status blev alltmer uppenbar under seklet, inte minst efter 1840 då text började att flankeras av olika visuella medieflöden. 1840-talet är en tid som Lena Johansson betecknat ”som bildjournalistikens och xylografiens etableringsskede inom svensk press”¹⁷, men det är framför allt en tid då fotograferingsmediet började att göra sig gällande. Upp-

finnandet av fotografiet 1839 orsakade en enorm kulturell reaktion. Det (då) nya mediets genomslag var rent av en större sensation än våra dagars Internet och digitala kultur. På bara några få år spreds den nya uppfinningen över hela världen, och speciellt förändrade fotografiet tidens bildkultur. Redan vid mitten av 1800-talet presenterades, reproducerades och distribuerades till exempel konst på ett radikalt annorlunda sätt än bara ett decennium tidigare. Traditionellt brukar det med Walter Benjamin hävdas att konsten förlorade sin aura genom fotograferingsmediet – endast de första daguerrotyperna besatt enligt honom en aura eftersom de inte gick att reproducera. Men som bland annat Peter Walsh påpekat förhöll det sig snarare tvärtom; den nya medietekniken producerade en unik aura genom att konsten *de facto* reproducerades.¹⁸ Precis som industritillverkade varor senare skapade kategorin ”handgjord”, diskjockeykonceptet ”vinyl” först kommersiellt etablerades efter att CD-formatet utkonkurrerat LP-skivan – eller såsom begreppet ”digitalt” alstrat kategorin ”analogt” – var det fotografiets mekaniska reproduktion som frambringade originalets aura.

Fotografiets inverkan på samtidens bildkultur innebar också att andra visuella medieformer växte fram. Det nya kemiskt-mekaniska bildmediet kom framför allt att populariseras i stereografisk form, och under 1850-talet började man också att tillverka så kallade diapositiv, det vill säga fotografiska ljusbilder. Laterna magican, med dess till en början målade bilder på glas, är ett projektnsmedium som ofta negligerats inom mediehistoriografin. Trollyktan eller skioptikonmediet – beteckningarna varierade under 1800-talet – var kanske seklets mest folkliga medium, möjligen med undantag för panoramamediet som laterna magican delade samma mediehistoriska tröghet med. Bägge medier var ju populära under mer än hundra år.

Under andra hälften av 1800-talet blev skioptikonbilder ett alltmer spritt medium, speciellt efter 1860 då en industrialiserad ljusbildsproduktion tog fart. Det var framför allt i Storbritannien som skioptikonbilder kom att massproduceras, bland annat av firmor som Bamforth och E. G. Wood. Men även i Tyskland tillverkade flera företag bilder; firman A. Krüss etablerades till exempel i Hamburg 1844 med en produktion specialiserad på geologiska och botaniska ljusbildsmotiv. I Sverige tillverkades mycket få ljusbilder, men i gengäld distribuerade flera firmor som Hasselblad och Numa Peterson olika bildserier. I *Illustrerad Priskurant för Scioptikon med Tillbehör*, som Hasselblad gav

ut 1896, fanns till exempel fyra ljusbildserier med *Kristens resa* listade. Sammantaget rörde det sig om nästan 200 bilder, att jämföra med de tolv ljusbilder om "Martin Luthers lif" som salufördes, eller de knappt 100 bilderna av "Nya Testamentet". Bland de religiösa motiven var det faktiskt bara serien med "Dorés Bibel" som stoltserade med fler ljusbilder. Det antyder förstås den popularitet som Bunyans berättelse fortfarande åtnjöt kring sekelskiftet 1900.

Intressant nog började en av serierna i Hasselblads priskurant med en biografisk historia kring Bunyan själv. I inte mindre än elva bilder fick åskådaren berättat för sig var författaren var född, hur han genomled religiösa vändor, hur han "är förskräckt för sin själs frälsning", och hur han skiljs från sin hustru och sina barn för att fängslas. Bild nio föreställde just "Bedford-fängelset", och när sedan själva berättelsen om Kristen tog sin början visades: "Bunyan insomnad i fängelset". Även en annan av de ljusbildserier som var listade i Hasselblads priskurant började med en bild av den sovande författaren: "Konstens genius tecknande Bunyans dröm". Enligt uppgift var denna serie hämtad "från illustrationer i *The Art Journal*", något som antyder att skiopikonmediet ibland sökte närma sig konstens räjonger – ljusbilder av berömda konstverk var också vanliga.¹⁹ Det spännande här är emellertid att bägge dessa ljusbildserier följde den illustrerade mallen från de bokupplagor som berättelsen utkommit i. Även i bild påtalades alltså att historien egentligen var en dröm, där Bunyans persona förstås var central. Att i bild understryka att *Kristens resa* var en dröm gav historien ytterligare en betydelsenivå. Dessutom får man förmoda att publiken som bevittnade ljusbildsföreställningar dels var bekanta med bakgrunden till historien, dels att förevisaren emellanåt bröt illusionen och påtalade berättelsens drömda egenhet. Samtidigt hade de två andra serierna om *Kristens resa* i Hasselblads priskurant inte någon inledande bild på en sovande Bunyan. Bägge dessa serier började istället med att Kristen begav sig från staden "Förderf", och sedan följde en rak händelsehistoria utan antydning till en drömmande författare.

På Tekniska museet i Stockholm, i vars arkiv man hittar Sveriges förnämsta samling av ljusbilder från 1800-talet, finns också ett antal ljusbilder om *Kristens resa*. En av serierna är till hälften komplett, och eftersom den första bevarade bilden har nummer tre och visar Kristen på väg från sin hemstad, kan man nog sluta sig till att även denna serie hade en inledande bild på Bunyan drömmande sin historia.



Religiösa bildmotiv var vanliga under det sena 1800-talet.
Skiptikonbilder ur Tekniska Museets samlingar.

Bland de tiotusentals ljusbilder som bevarats på Tekniska museet finns det hundratals bilder med religiösa motiv. Den engelska firman York & Son producerade exempelvis under 1870-talet serien "Bible lands", där utsända fotografer avbildat det heliga landet i ett slags förmodern skepnad. Bland de religiösa ljusbilderna återfinns också många med olika slags Bibelord eller andliga budskap.

Om geografiska motiv dominerade utbudet på ljusbildsmarknaden stod den religiösa genren inte långt efter. I *Numa Petersons priskurant å Laterna-Magica, Scioptikon, Pinakoskop, Dimbildapparater, Modell-Ångmaskiner, Lokomotiv och Elektromotorer* från 1889 var det till och med så att enbart religiösa motiv var listade. Bland de "glasfotogrammer med täckglas, 36 stycken", hade mer än två tredjedelar av bilderna bibliska motiv. "1. Syndafallet, 2. Förvisning ur paradiset [...] 8. Moses upphittande, 9. Moses sönderslår lagens taflor [...] 13. Jesu födelse, 14. Flykten till Egypten [...] 20. Den heliga Nattvarden, 21. Jesu tillfångatagande, 22. Jesu korsfästning". Numa Peterson, som sedermera kom att bli en betydande svensk filmpionjär, sålde även stora ljusbildsapparater. "Laterna-Magica för gifvande af föreställningar för 2-300 per-

soner”²⁰ ger en vink om att mediet ägde stor popularitet före sekelskiftet 1900.

Laterna magican är dock en betydligt äldre medieform. Bilder målade på glas projicerade med hjälp av en laterna magica, var en teknik som etablerades redan under 1600-talet. I sin *Ars Magna Lucis et umbræ in mundo* från 1645 beskrev till exempel jesuitprästen Athanasius Kircher ingående hur en laterna magica fungerade. I hans traktat fanns också talrika illustrationer med glasbilder monterade i avlånga trärack, vilka bakifrån genomlystes av en oljelampa. Ofta figurerade olika slags vanitasmotiv i tryckta illustrationer av trollyktan, och mediet kopplades tidigt samman med spiritism och andlighet. Att fotografiska ljusbilder med religiösa motiv sedermera var framträdande i markandsutbudet är därför inte ägnat att förvåna. Under 1700-talet turnerade så kallade lanternister land och rike runt; i städer och på landsortens marknader visade de sina färgglada ljusbilder för en andäktig publik. Fjärran länder och komiska figurer, aktuella händelser och religiösa motiv projicerades på vitkalkade husväggar eller uppspända lakan, och inte minst bildernas prunkande kolorit måste ha tett sig smått fantastisk för åskådare som annars bara såg bilder i kyrkan.

Vid mitten av 1700-talet började så lanternister, som till exempel Johan Schröpfer i Leipzig, med ett slags illustrerade spiritiska seanser. Vid sidan av att projicera bilder intog förevisaren även rollen som berättare, och tidigt etablerades här ett intrikat samspel mellan tal (eller text) och bild. Att de många illustrerade utgåvorna av *Kristens resa* snart skulle omsättas i ljusbilder framstår såtillvida som logiskt. Tidens ”projektionskonst” – en term som började att användas kring 1800 – innefattade allt från privata förevisningar och illustrerade föredrag till underhållningsprogram i olika varietésammanhang.²¹ Ändå kom ljusbilder under 1700-talet ofta att associeras med allskonns svartkonst och alkemi – det var ju inte för inte som mediet kallades för trollyktan. I översiktverket *The New World of English Words or a General Dictionary* (1696) påpekades exempelvis att laterna magican var en liten optisk maskin, ”that shows by a gloomy light upon a white wall, spectres and monsters so hideous that he who knows the secret, believes it to be performed by Magic Arts.”²²

Den mest berömde av tidens förevisare var Etienne Gaspard Robertson. Med sina skräckinjagande ”phantasmagorier” gjorde han succé i Paris under franska revolutionen. I en övergiven krypta lär Ro-

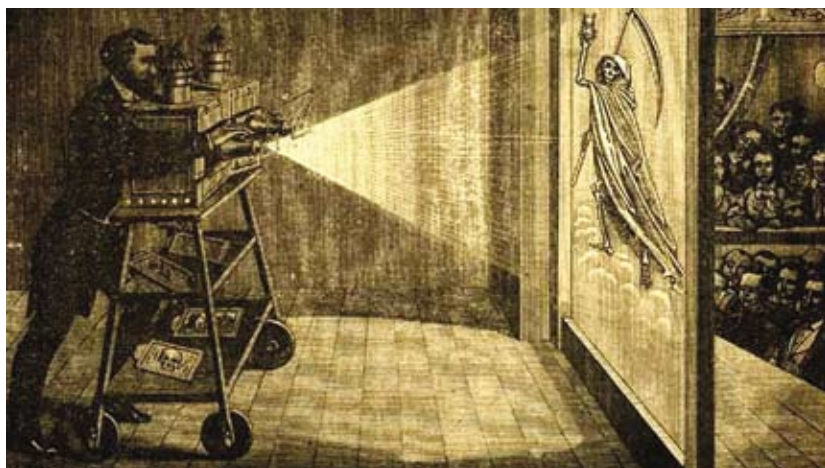


Kringresande lanternist. Etsning av Francesco Magiotta 1773.

bertson ha projicerat handmålade glasbilder på dim- och rökridåer, och med hjälp av en mängd laterna magicor samt diverse optiska trick, skapade han en kuslig och övernaturlig atmosfär. Med sin show för han sedermera på turné i båda Spanien och Ryssland, och hans föreställningar lade grunden till en ny slags projektkonst – ”dissol-

wing views”, ”Nebelbilder” eller ”dimbilder” – där förevisaren kunde åstadkomma illusionen av tidsförlopp. Dimbilder började i större skala användas av lanternister under 1820-talet och de blev omgående mycket populära. Nya laterna magica-apparater hade en dubbel-optik – och snart även en trippel-optik – som gjorde att en bild sakta kunde projiceras ovanpå en annan. På så vis kunde förevisaren åstadkomma såväl komiska trick, landskap i förvandling som fasansväckande rörelsemoment.

Faktum är att det finns all anledning att dröja något vid de förevisningspraktiker som tidens lanternister använde sig av. När man idag studerar laterna magicabilder i ett ljusbord tittar man med nödvändighet på en bild i taget. Men i föreställningssammanhang ingick de alltid i ett pågående bildflöde; bild följde på bild, och med dimbilder var det till och med möjligt att grafiskt låta dem gå över i varandra. Berättartekniskt var det en stor skillnad mot hur till exempel bokillustrationer fungerade för läsaren, och ljusbilder måste narrativt alltid förstås i ett projektionssammanhang. Gör man en jämförelse med film blir resonemanget tydligare. När man började att visa stumfilm var det ju egentligen endast sexton bildrutor per sekund på en lång celluloidremsa. Således var det ett medium som var ganska poänglöst om man inte använde en projektor. Som Ludwig Vogl-Bienek och Martin Loiperdinger poängterat gäller detsamma för ljusbilder – själva före-



Ljusbilden som fantasmagori.

visningspraktiken kan aldrig tänkas bort när man mediehistoriskt försöker förstå detta bildmedium.²³ När Kristen exempelvis lämnat palatset Skönhet iklädd en rustning, möter han snart den satansliknande Apollyon, som han besegrar. I några målade amerikanska ljusbilder från 1870-talet, distribuerade av Pilgrim Photoplay Exchange i Chicago, skildras detta förlopp i tre distinkta tablåer. Den första bilden anger: "17. Christian equipped goes on his way", och där ses Kristen lämna de sköna musorna. I nästa bild, "18. The fight with Apollyon", blir han brutalt anfallen av Apollyon som redan kastat brinnande spjut på honom. Och i den tredje bilden, "19. Hand from heaven heals the wounds", sträcks en himmelsk hand ner och helar den sårade Kristen på slagfältet, alltmedan Apollyon flyr bort i bildens bakgrund. Dessa tablåer projicerades i ett sekvensiellt sammanhang som narrativt knöts ihop av förevisarens stämman. Genom att variera laterna magicans ljusstyrka lät förevisaren bilden sakta tona fram – och sedan tillbaka – vilket ytterligare accentuerade berättelsens dynamik. Ord och bilder åstadkom en pågående sekvensliknande helhet, där tablåer följde på tablå. Snarare än att förstås som statiska ögonblicksbilder i en berättelse, formade sig ljusbilderna på så vis till en ständigt pågående historia vilken påminde om filmmediets senare berättande.

Vid ungefär samma tid som de här bilderna av *Kristens resa* tillverkades, började ljusbildsdiskursen dock sakta att förändras. Under den tyska arméns belägring av Paris i samband med det fransk-tyska kriget 1870/71 berättas det till exempel att brevduvor transporterade mik-



Ljusbilder som sekvens. Kristen lämnar de sköna museerna, angrips av den satansliknande Apollyon, som han besegrar.

rofotograferade ljusbilder med strategisk information till den franska militären. Meddelandena förstörades genom projicering och kopierades av notarier vilka läste från duken. Anekdoten antyder att bruket av laterna magican då hade börjat att förändras i en mer instrumentell och saklig riktning. Den fotografiska ljusbilden trängde knappast ut laterna magican fullständigt, men under det sena 1800-talet förändrade sig föreställningar kring och uppfattningar om skioptikonmediet. De religiösa bilderna förefaller varit tämligen opåverkade av denna förändring; genren var fortsatt populär och den stora skillnaden mot tidigare var att olika slags andliga och spiritistiska drag inte längre kopplades samman med ljusbilder med religiösa teman. När W. I. Chadwick 1885 till exempel gav ut en handbok hur man tillverkade ljusbilder, kallade han den *The Magic Lantern Manual*. Men bara fyra år senare när T. C. Hepworth gav ut en liknande handbok hade magin blivit parentetisk: *The Book of the Lantern – Practical Guide to the working of the Optical (or Magic) Lantern*.²⁴ Beteckningen "magic lantern" fick snart ge vika för den mer vetenskapliga beteckningen "optical lantern". De dokumentärt sakliga ljusbilderna lånade sin legitimitet från tidens positivistiska vetenskapsvurm, och det dröjde inte länge innan den fotografiska ljusbildens mimetiska realism förpassade trollyktan till barnkammaren.

Fotografiska ljusbilder eller skioptikonbilder, som de mot slutet av 1800-talet allmänt kallades i Sverige, tålde kraftigare förstoringar än handmålade bilder. De kunde därför avbilda uttrycksfullare motiv, och med fördel användas i till exempel illustrerade föredrag. Geografiska ljusbilder var vanligast, och till sådana bildserier lade förevisaren vältaligt ut texten och berättade suggererande vad bilderna föreställde och vad som kännetecknade trakten. Köpte eller hyrde man ljusbilder fick man ofta en handledning till bildförevisandet som ett slags textuell guide. Mot slutet av 1800-talet kallades de i England för *Optical Lantern Readings*, och beträffande *Kristens resa* har The Magic Lantern Society's webbsida idag förtecknat inte mindre än nio sådana "readings" till Bunyans berättelse.²⁵ Det antyder att det producerades lika många – men med all sannolikhet fler – ljusbildserier över *Kristens resa*. Som påtalats finns det på Tekniska museet en till nästan hälften komplett ljusbildserie av berättelsen – allt som allt har 24 ljusbilder bevarats. Jämför man med The Magic Lantern Society's webbsida är det troligt att bildserien tillverkades av den engelska mediefirman Riley Brothers i Bradford

1895. Deras serie var nämligen på 60 bilder, och den sista bilden i serien på Tekniska museet har nummer 59. Seriens läshandledning var på inte mindre än 17 sidor, och löpnumret 763 i Rileys katalog ger en antydan om firmans stora produktion av bilder.²⁶

I Rileys ljusbildstablåer på Tekniska museet tar berättelsen om Kristens resa sin början i bild nummer tre som föreställer pilgrimen med sin börda. I nästa bild tar han farväl av sin familj, och därefter träffar han Evangelist som visar honom vägen. I bild sex råkar Kristen personerna Lättböjd och Hallstarrig. Och sedan han förlorat sig i Misströstans kärr, överger Lättböjd honom och vänder tillbaka. Kristen får dock i nästa bild hjälp av en gudomlig man som just heter Hjälp, och i den sista inledande bilden utfrågas Lättböjd, sedan han återvänt till staden Fördärv, om Kristens öde. I Bunyans bok utspelar sig dessa händelser på ungefär tio sidor, och Rileys sex ljusbilder av förloppet följde här episoderna i texten tämligen ordagrant. Riley valde att koncentrera sig på centrala händelser i berättelsen, där förevisaren hade att narrativt föra dem samman. Tablån med Evangelist förekom som illustration i nästan alla bokutgåvor, och även scenen i träsket var frekvent förekommande. Samtidigt var det givetvis nödvändigt att förevisaren av dessa ljusbilder bokstavligen omskapade berättelsen i ljuset av de bilder han visade upp. Han – för det var nästan enbart män som turnerade runt som lanternister – framhävde och betonade de scener som visades upp, och på samma gång såg han till att berättelsen fortlöpte.

Med all sannolikhet torde den publik som trollbands av de projicerade ljusbilderna på förhand varit bekanta med Bunyans berättelse; att påstå att religiösa berättelser var de som människor främst kände till är ju knappast kontroversiellt. Det gav emellertid ljusbilderna en annorlunda funktion. Förloppet mellan bilderna 32 och 34 utgörs exempelvis av nästan 25 sidor i boken, men Riley valde här bara ut tre emblematiske scener – Kristen som trotsar farorna i Dödsskuggans dal – ett motiv som för övrigt återkom i nästan alla medieversioner av berättelsen – hur Kristen därefter uttröttad får hjälp av sin följeslagare Trofast, och hur denne i sin tur återberättar hur han disputerat religion med den tarvliga Munkristen; en person som enbart hade ett intellektuellt förhållande till tron. Eftersom denna del av historien var narrativt komplicerad, förlitade sig ljusbildsförevisaren här förmodligen på att publiken kände till berättelsens grundstruktur. Följaktligen kunde både publik och förevisare fokusera mer på det som



Kristens resa i ljusbilder. Originalbilderna har nummer tre till åtta i firman Rileys serie från 1895. Tekniska museets ljusbildsamling.

visades upp. Publiken hade alltså ett slags genrekunskap på förhand, något som framför allt den neoformalistiska filmteorin hävdar är ett sätt att förstå hur publikerna följer, sätter samman och begriper en visuell berättelse. Härav följer att man skulle kunna argumentera för att de projicerade ljusbilderna därigenom mer fick karaktären av visuella attraktioner, än som berättelseelement i en pågående historia. Den tidiga filmen fungerade just på ett sådant sätt; omskriven som ett slags attraktionernas film, där skeenden visades upp snarare än att narrativt återberättas. Det gäller definitivt slutet på Rileys bildserie, där den himmelska staden uppenbarades för Kristen och Trofast, illustrerat som ett slags gudomlig bildattraktion flödande av ljus.

Beträffande laterna magicans mediespecificitet bör man heller inte glömma bort färgen och mediets vackra kolorit. Böcker i massupplaga hade sällan färgreproduktioner, och skioptikonbildernas kulör förblev länge mediets främsta konkurrensmedel – även visavi den tidiga filmen. Just färg har en intressant mediehistoria, där i synnerhet de kemiskt-teknologiska mediernas färgbrist i många fall diskuterats. Fotograferingskonsten var förvisso en märklig uppfinning, men den var också ifrågasatt, inte minst eftersom den var färglös. I jämförelse med de måleriska konsterna framstod fotografier som märkligt själlösa, och



Förtälad berättelse – i tre bilder visade firman Riley något som Bunyan beskrev på 25 sidor.



Bildattraktioner – snarare än narrativa element. Tekniska museets ljusbildsamling.

det tog faktiskt hela 60 år innan bröderna Lumière med sina autokromer lyckades reproducera fotografier med färg. Precis som med den rörliga bilden, tog bröderna Lumière 1903 patent på denna teknik för färgfotografi. De fotografiska autokromerna använde stärkelse från potatis som ett slags negativ, vilken kolorerades och tunt fördelades ut på en glasskiva. Autokromer byggdes upp av mikroskopiska röda, gröna och blå punkter, men ändå var deras färgåtergivning mycket pregnant.

Under andra hälften av 1800-talet, då fotografierna fortfarande var svart-vita, utgjorde därför de färgglada ljusbilderna en skarp kontrast. Laterna magicans bilder hade under århundraden kolorerats för hand, och det var en teknik som även användes för det fotografiska skioptikonmediet. I relation till den svart-vita stumfilmen, som kring 1900 nästan alltid förevisades tillsammans med ljusbilder, utgjorde de senare med andra ord en bjärt motsats – vilket länge gjorde ljusbilderna populära i relation till de rörliga bilderna. Som Malin Wahlberg visar i sin artikel i den här boken upprepades samma mönster senare. Den största bristen när till exempel konstprogram skulle visas på tv kring 1960 var just att de var svart-vita – programmen kunde inte återge målningarnas kolorit. I skarven mellan 1960- och 70-tal angavs det



Formmässigt placerades berättelsens figurer i Rileys serie ofta i bildernas centrum, men ibland delades ljusbilden in i olika fält. Tekniska museets ljusbildsamling.

faktiskt alltid i tv-tablån om ett program sändes i färg eller inte, och en snarlik utveckling präglar ju även vår samtids bruk av exempelvis datorer och mobiltelefoner. Genom sin förmåga att återge färg har de väsentligt uppgraderat sin mediala status.

För att återgå till Rileys bildserie om *Kristens resa*, så var den tecknad i starka, närmast pastellaktiga färger. Precis som med det amerikanska rörelsepanoramat från 1851 hade bildernas estetik en perceptuell funktion i det att de skulle kunna ses väl även på håll. Formmässigt placerades berättelsens figurer i regel i bildernas centrum, och ibland delades ljusbilden in i flera fält, som till exempel när Trofast – som ibland var en man och ibland en kvinna – brändes på bål. Det var en illustration som återfanns i de flesta illustrerade upplagor av *Kristens*

resa. I Rileys serie var bildfältet tredelat med folkmassorna till vänster och Trofast brinnande till höger, riktande sin blick mot skyn och den stundande himlafärden. Konsthistoriskt och illustrationsmässigt kan man möjligen ana Gustave Dorés Bibelillustrationer som inspiration till Rileys serie. Tablån där Kristen och Hoppfull exempelvis passerade Lots hustru – hon som med lystet hjärta såg sig om när hon lämnade Sodom och för det pliktade med att bli förvandlad till en saltstod – påminde i stilen om Dorés illustration av denna episod ur första Mosebok. Dorés etsningar utkom för första gången 1866 och satte på fler än ett sätt ett slags standard för hur religiösa scener ur Bibeln skulle gestaltas. Samtidigt kunde ljusbilder aldrig vara lika detaljrika som tryckta illustrationer, eftersom det helt enkelt inte var möjligt att måla lika precist på glas.

När det gäller Rileys narrativa bildstrategi är det synd att de två första ljusbilderna i serien inte bevarats. Förmodligen illustrerade de ramberättelsen med den drömmande Bunyan, men säker kan man inte vara. I Tekniska museets samlingar finns det dock andra exempel på snarlika religiösa ljusbilder. Bilden "The Holy City" från 1870-talet visar exem-



Lots hustru som saltstod – 1895 och 1866. Den senare bilden hämtad ur Gustave Dorés berömda illustrerade Bibel.

pelvis upp ett slags snarlik religiös drömbild som *Kristens resa* narrativt tematiserade. Den kombinerade två motiv i samma bild där kvinnan på schäslongen – som var fotografiskt representerad – drömde och hade en inre religiös syn om den heliga staden, vilken fogats in som tecknad vy. Den här typen av bildmontage blev senare vanligt i den tidiga filmen genom att man användande så kallade filmiska ”drömballonger”, i regel för att skilja olika berättelsenivåer från varandra.

I Rileys bildserie finner man därför ganska få spår av intrikata berättelsefigurer. Olika religiösa associationer och Bibelallusioner som gav relief åt Bunyans text hade till exempel helt utelämnats i ljusbilderna. Men framför allt saknades Bunyans interaktion mellan berättare och själva historien. Samtidigt skall man komma ihåg att ljusbilderna alltid projicerades av en lanternist som återberättade *Kristens resa*. Generellt hade ljusbilderna därför mer karaktären av linjära illustrationer; de iscensatte episoder eller tablåer i konsekutiv ordning, vilka projicerades med förevisarens tillhörande röst som länkade samman dem. Mediehistoriskt finns det därför stora likheter med hur bland annat den dokumentära filmen sedermera narrativt skulle komma att



Ljusbilden
"The Holy
City" från
1870-talet
visade upp
ett slags
snarlik religiös
drömbild som
Kristens resa
narrativt
tematiserade.
Tekniska
museets ljus-
bildsamling.

fungera, där en berättarröst på ljudbandet sydde ihop ett till synes disparat bildflöde.

Religion och medier under det tidiga 1900-talet

I mars 1913 anordnade Socialistiska klubben i Stockholm en föredragsafton. Först ut var Hinke Bergegren som talade ”öfver ämnet: Kristus, Döden och Djäfvulens gestalter i bildande konst.” Föredraget var enligt en affisch illustrerat med ett 50-tal skioptikonbilder, och man får förmoda att anarkisten Bergegren inte intog en alldeles from ståndpunkt i jämförelse med kyrkans prelater. Poängen är här inte att återge vad Bergegren talade om eller ansåg, utan att exemplifiera hur religion och medier alltmer kom att flätas in i varandra under mediemoderniteten. Om kristendomens budskap och lärdomar under århundraden predikats i böcker, bilder, och inte minst kyrkor – i sig ett slags mediala kommunikationsnoder – så flyttade religionen under moderniteten in i andra kommunikationsformer. Å ena sidan kom olika kyrkliga företrädare att använda sig av tidens kommunikationsteknologier i ett slags mediemodernt opinionsarbete i religionens tjänst – inte olikt hur till exempel arbetarrörelsen vid samma tid kom att anlita tidens massmedier.²⁷ Å den andra sidan utgjorde religiösa teman en viktig genre inom tidens mediala masskultur – framför allt filmen. Säsongen 1907-08 var till exempel det franska filmbolaget Pathés kolorerade stumfilm, *The Passion Play*, den allra mest sedda filmen i USA.

Den tidiga filmens upptagenhet med religiösa berättelser kan just ses som ett direkt arv från ljusbildsmediet, men också givetvis från det populära ”passionsspelet”, med dess ursprung i liturgins dialoger vilka sedermera utvecklades till olika slags dramatiseringar av bibliska scener. Kring 1900 hade mediehistorien med andra ord en stark koppling till olika religiösa diskurser. Ett flertal filmbolag producerade till exempel under det tidiga 00-talet bibliska filmer. En av de första var Pathés, *La Vie et la Passion de Jésus-Christ* från 1902, en film som på sju minuter berättade historien om Jesu liv och död. I ett fåtal tablåer iscensattes hur Jesus predikade, hur Gud uppenbarade sig för honom, ”huru Kristus hudflänges”, och hur han till sist korsfästes. Som i andra filmer från den här tiden var *La Vie et la Passion de Jésus-Christ* inspelad i statiska tablåer utan någon som helst kamerarörelse. Tablåerna var såtillvida inte helt olika de som Riley använt för *Kristens resa*. Någon konti-



Jesu liv och död – för första gången på film. Stillbilder ur *La Vie et la Passion de Jésus-Christ* (Pathé, 1902).

nuitetsklippning hade heller ännu inte utvecklats vid den här tiden, så när till exempel Jesus med sitt kors gick ur bild, låg filmbilden kvar tills alla eftertågande personer också lämnat bildfältet. I vissa arkivversioner klipptes den här tidiga filmen samman med annan Pathéfilm med en snarlik titel från 1907. Gemensamt för Pathés Jesusfilmer var dock att de använde sig av tidsenliga trick för att accentuera gudomliga ingripanden, något som var en av orsakerna till deras popularitet.

Den stumfilm om Kristens pilgrimsfärd som spelades in 1912 av det amerikanska Hochstetter Utility Company – med titlen, *The Pilgrim's Progress*, en film som tyvärr inte kunnat lokaliseras – använde sig också med all sannolikhet av olika slags specialeffekter. Filmberättandet hade 1912 utvecklats avsevärt, och med tanke på att filmen framöver även kom att bli bekant under den alternativa titeln, *The Life of John Bunyan*, får man förmoda att ramberättelsen med den sovande författaren också fogats in i historien. Mycket litet är dock känt om filmen, men faktum är att den hade en koppling till Sverige. En av rollerna –

förmodligen Kristen själv – spelades nämligen av västerbottningen Johan Verner Ölund som emigrerat till Amerika 1892. På Broadway i New York hade han senare gjort sig ett teaternamn som Warner Oland, och rollen i *The Pilgrim's Progress* var hans filmdebut. Under tiotalet kom han bland annat att spela skurkroller i *The Romance of Elaine* (Pathé, 1915), med den omåttligt populära Pearl White. Och under 1920-talet fick Warner Oland sitt verkliga genombrott som detektiven Charlie Chan, en karaktär som det spelades in hela 16 filmer kring.

Att filmadaptionen av *Kristens resa* spelades in under det tidiga tiotalet kan ses som ett led i ett bibliskt inspirerat filmutbud. 1912 hade exempelvis den italienska mastodontfilmen, *Quo Vadis* (Cinés, 1912) premiär, en film som handlade om den tidiga kristna kyrkan i Rom. *Quo Vadis* har ibland betraktats som den första egentliga långfilmen på bio, med ett episkt berättande som pågick i mer än en timme. Det låter inte mycket, men satt i relation till tidigare tio minuter långa fiktionsfilmer, berättade *Quo Vadis* en mer sofistikerad typ av historia. Religiös stumfilm var alltså populär, och som Åsa Jernudd var också frikyrkoförsamlingar positivt inställda till tidens masskultur. I Örebro, där inte mindre än åtta stycken församlingar fanns representerade, arrangerades exempelvis tidigt ljusbildsförevisningar med olika religiösa teman. När rörliga bilder började att visas i staden kring 1900 var den frikyrkliga missionsverksamheten just ett av tre olika sammanhang där film visades. Bland andra uppträdde till exempel resepredikanten August Blom med illustrerade föreläsningar med film i en kyrka.²⁸

Under de första decennierna av 1900-talet kom det medietiderna opinionionsarbetet inom frikyrko- och missionsverksamheten emellertid främst att använda sig av skioptikonbilder – åtminstone i Sverige. Att producera film var dyrt, men under mitten av 1920-talet började bland annat Josef Öhrneman att göra film för Svenska Missionsförbundet. Letar man i filmarkiven efter tillgängliga kopior är det dock först på 1940-talet som Svenska Kyrkans Mission står listad som filmproducent. Då spelades det in två filmer i Afrika, *Afrikanska bilder* (troligen 1946) och *Bilder från Afrika* (1947), där den första filmen handlade om själva missionsverksamheten med gudstjänst och barndop, medan den andra mer hade karaktären av att visa upp den afrikanska kontinenten.

Långt tidigare hade emellertid Svenska Missionsförbundet börjat att använda sig av skioptikonbilder i sin undervisningsverksam-



Under 1940-talet spelar Svenska Kyrkans Mission in filmer i Afrika – barndop och sightseeing vid Victoriafallen var något av innehållet.

het. Att ljusbilden sågs som ett medium att informera genom framgår inte minst av Sigfrid Alms publikation, *Missionsarbetets begynnelse och utveckling: Text till en serie skioptikonbilder för skolorundervisningen* från 1922.²⁹ En av bilderna föreställde exempelvis en handarbetsskola: "Bilderna är hämtad från Kvinnliga Missionsarbetares arbete i Bizerte i Tunis i Nordafrika, där verksamheten uppehålls genom tre kvinnliga missionärer." I serien ingick 40 skioptikonbilder från såväl Alliansmissionens arbete i Kina kring 1900, som Svenska kyrkans arbete i Rhodesia och Missionsförbundets i Kongo under tiotalet. Till Missionsförbundets mediala verksamhet kan också läggas Pingstkyrkans, vars intrikata mediestrategier kom att ta sig olika uttryck. Under mellankrigstiden föreläste exempelvis Lewi Pethrus – den tongivande ledaren i svensk frikyrklighet under 1900-talet – i radion ett flertal gånger. 1939 samlade han tolv av sina föredrag i volymen, *Vägen hem: tolv radiotal*. Några år tidigare hade han faktiskt i sin bok, *Den goda vägen* (1933) prisat just Bunyan och påpekat att det var "pilgrimstanken" som gjort *Kristens resa* så älskad och spridd.³⁰ 1939 utkom också Lewi Pethrus intressanta stridsskrift, *Ytlighet – ett tidens tecken*. Pethrus noterade i den ett stigande religiöst intresse "som vaknat under de sista årtiondena mera än på långa tider förut" – inte minst i tidens massmedier. I hans ögon var det visserligen ett ytligt religiöst intresse; ett slags "skenkristendom" som egentligen var den riktiga "kristendomens värsta fiende". "Teaterdirektörer och biografägare", påtalade Pethrus, "[säga] att de måste ha religiös film och religiösa skådespel för att få

folk till sina lokaler. Framstående män på detta område mena, att den religiösa filmen och det religiösa skådespelet allt mer och mer komma att dominera, ty folket vill se sådant.”³¹

Pethrus tog givetvis avstånd från den här typen av religiös underhållning, men samtidigt kan man här ana ett slags dubbelhet inför modernitetens medier. Om man inom olika frikyrkoförsamlingar under 00- och 10-talet var positiv till tidens nya massmedier, förefaller man under mellankrigstiden intagit en mer skeptisk attityd. Men precis som inom arbetarrörelsen insåg frikyrkan samtidigt mediernas potential att nå ut – och likväl fördömde man i regel deras förflackande kommersiella tendenser. Beträffande just Pingstkyrkan kom frågan om mediepåverkan på allvar upp i dagen sedan Radiotjänst 1948 beslöt att avstänga alla pingstvännen från medverkan i riksradiön. Anledningen var att man i en radiogudstjänst från Filadelfiakyrkan i Stockholm, först haft förbön för en svårt sjuk man, och sedan i ett uppföljande program påstått att ”Gud besvarat bönen”. Händelsen är intressant eftersom den på sikt blev upprinnelsen till Sveriges första ”fria kristna radio”. Enligt uppgift hade Lewi Pethrus nämligen på sina resor i USA insett vilka möjligheter radion gav den kristna verksamheten. 1949 beslöt han så att starta Pingsradion – eller IBRA Radio som den senare kom att kallas.³² Under det tidiga 1950-talet påbörjades sporadiska sändningar, och 1955 inleddes reguljära kristna sändningar på kortvåg från staden Tanger som då var en internationell zon. I en anmälan om IBRA Radio 1957 påpekade bildtidningen *Se* något sardoniskt: ”Vid Tangers atlantkust ... ligger IBRA radios sändare, det svenska pingstfolkets äventyr i etern. Medan de arabiska teknikerna knäfaller med ansiktet mot Mekka slungar sändaren ... ut sin signaturmélodi, Lewi Pethrus-sången ’Löften kunna ej svika’”.³³ Men pingströrelsen kan faktiskt knytas än närmare tidens mediepolitik. Det av Lewi Pethrus grundade partiet Kristen demokratisk samling (KDS) kan ses som en direkt följd av en famös censurdebatt kring Vilgot Sjömans film *491* – och i viss mån Ingmar Bergmans *Tystnaden* – under perioden 1962 till 1964. Samtidigt som IBRA Radio påbörjade sin verksamhet, såg Petrus behovet av ett politiskt parti för att motverka det moraliska förfall som han menade präglade det rådande politiska systemet. I det svenska tidningslandskapet införde till exempel den kristna tidningen *Dagen* särklassigt flest artiklar om Sjömans film. Hela 30 stycken texter – varav elva ledare – trycktes, där tidningen med brösttoner uppmanade till skapande av ett politiskt parti för att stävja

samtidens moraliska förfall. Så skedde också 1964 då KDS bildades, och inom det nya partiet menade man just att det fanns resonans för krav på flera kristet och kyrkligt engagerade människor i riksdagen och i de kommunala församlingarna.³⁴

Kristens resa remedierad

Surfar man runt på olika mer eller mindre religiöst färgade sajter på Internet hittar man idag ett överflöd av mediala varianter på *Kristens resa*. Berättelsen fascinerar än, och på många sätt har den remedierats in i nya medieformer. Faktum är att få berättelser passar bättre än denna pilgrimsfärd för att förstå remedieringens mekanismer. Nya medier startar ju aldrig från noll utan utgår alltid från äldre medieformer. Fotografin byggde på måleriet; filmen på det sena 1800-talets bildmedier; tv på film och radio och så vidare. Vår samtids ”nya” digitala medier införlivar på ett snarligt sätt äldre medieformer, men det är samtidigt inte fråga om en linjär mediehistorisk utvecklingslinje. Richard Bolters och David Grusins mediehistoriska poäng i deras bok *Remediation* (1999) är nämligen att det inte bara är nya digitala medier som remedierar äldre medieformer. Äldre analoga medier remedierar också nya digitala medier, till exempel televisionens sätt att efterlikna datorns gränssnitt med en mängd bild- och texturor på tv-skärmen.³⁵

På ett sätt remedierades Bunyans bok *avant les mots* redan under 1800-talet, då boken började komma ut i både alternativa bildversioner och förenklade upplagor för barn – samt i olika visuella medieformer. Som påtalats förändrades berättelsen av dåtidens lanternister, och även i den tidiga filmen och radio iscensattes historien på ett annorlunda sätt. Den utvecklingen har fortsatt och under efterkrigstiden gestaltades historien bland annat i serieform. På ett bilduppslag av en okänd tecknare ses till exempel seriehjälten Kristen på väg genom Dödsskuggans dal. Episoden är illustrerad på ett för serieformen mediespecifikt sätt med snabba perspektivskiften och en dramatisk dynamik i bildberättandet. På YouTube hittar man ännu en serievariant av berättelsen i mangaform – med berättarröst på japanska. *Kristens resa* är här gestaltad som en stillbildsfilm i för mangagenren typiskt expressiva bilder. Seriefilmen följer Bunyans original – men förmodligen rör det sig om en så kallad ”mashup”, där någon iscensatt en serie av *Kristens resa* i filmform.

1950 lanserade det kristna filmbolaget Baptista Film, *Pilgrim's Progress* som animerad helaftonsfilm. Filmen distribuerades både i en svart-vit version och i en färgversion, där den senare påminde om Disneys produktioner. Filmen blev mycket populär, och kanske berodde det på animationens kvalitet, som med hjälp av en multiplankamera kunde fokusera både på den tecknade bildens för- och bakgrund. Animationstekniken var just snarlik den som Walt Disney Studios börjat att arbeta med ett decennium tidigare, även om denna kommersiella gigant använde en än mer sofistikerad filmkamera. Bunyans berättelse hade i Baptista films version gjorts om till ett slags matinéäven-



Seriehjälten Kristen på väg genom Dödsskuggans dal.

tyr, där ett antal mediespecifika markörer för tecknad film som in- och utzoomingar, diffus bildbakgrund, och ett snabbt montage präglade historien. Samtidigt skiljde sig flera episoder, som till exempel Kristens strid med Apollyon, inte nämnvärt från hur denna konfrontation gestaltats i bokillustrationer eller ljusbilder hundra år tidigare. Filmen framhävde grafiskt den skräckinjagande Apollyon, som med en väsende röst på ljudbandet brutalt slog Kristen till marken. I närbild och trosvisst utbrast då Kristen: "the Lord is the strenght of my life", och med sitt gyllene svärd besegrade han den onde besten. I Baptista Films händer omvandlades med andra ord *Kristens resa* till ett slags Disneyfilm. Det behöver inte ses med pejorativa förtecken, utan tvärtom passade Bunyans händelserika historia med sin grunda persontekning, animationsgenren förträffligt med dess mediespecifika behov av dramaturgisk förenkling.

Efter 1950 vidtog så televisionens tidsålder, och det kommer knappast som någon överraskning att BBC lät producera en tv-serie kring Bunyans berättelse på 1960-talet. Det var emellertid inte första gången som BBC gjort en tv-adaption av *Kristens resa*; redan 1939 hade faktiskt en viss H.D.C Pepler gjort en timplång tv-version. Som kuriosas kan nämnas att BBC också använde Bunyans berättelse som förlaga till en episod i den brittiska komediserien, *Steptoe and son* – vars koncept i Sverige omarbe-



Kristens resa som Disneyfilm – stilbilder ur *Pilgrim's Progress* (Baptista film, 1950).

tades till tv-serien *Albert och Herbert*. Den mest bekanta filmversionen av *Pilgrim's Progress* regisserades och producerades emellertid av den kristne filmaren Ken Anderson 1977. Filmen är förmodligen mest känd för att rollen som Evangelist spelades av den unge Liam Neeson, och eftersom Anderson två år senare beslöt sig för att göra en uppföljare genom att filmatisera *Kristinns resa*, får man förmoda att filmerna var relativt framgångsrika. De har bägge nyligen också återutgivits på DVD.

Parallellt med dessa filmer utkom Bunyans bok i ständigt nya upplagor; bland annat började berättelsen att omarbetades i olika barnversioner. Den illustrerade barnboken, *Pictorial Pilgrim's Progress* hade förvisso publicerats redan 1960, men olika högerkristna förlag som Moody Bible Institute, förefaller kring 1980 slagit mynt av Bunyans berättelse på olika sätt. Helen L. Taylor omarbetade då exempelvis helt Bunyans språkdräkt i barnversionen, *Little Pilgrim's Progress*, och det är också vid den här tiden som olika slags brädspel av berättelsen



Kristens resa som barnkultur.

började att tillverkas. En spelfabrikant påpekade att ”om du tyckte om berättelsen om *Kristens resa*, kommer du att gilla det här spelet. Det är ett roligt familjespel som man kan lära sig mycket av. Jag rekommenderar att man är bekant med historien innan man börjar att spela – men det är inte nödvändigt.”³⁶

Som ett led i den ökade kommersen kring Bunyans berättelse gavs *Kristens resa* också ut som grammofonskiva och kassettband – inläsningar som sedermera nyproducerats för CD-formatet. På sajten Christianbook.com kan man bland annat köpa Bunyans berättelse som ”Christian audio drama” – iscensatt med inte mindre än 77 skådespelare. Precis som i de tidiga radioversionerna av historien var det berättelsens moraliska dialog som här accentuerades. De långa passagera i Bunyans bok, där Kristen diskuterade trosfrågor med diverse karaktärer, passade CD-formatet väl. På sajten marknadsförs just en CD-box med devisen: ”nöj dig inte med att bara läsa denna historia, utan upplev den! Över fem timmar med en spännande nytolkning, i en uppsättning med 50 skådespelare, med dramatisk musik och ljudeffekter. Berättelsen kommer att inspirera din egen andliga resa.”³⁷

Givetvis finns det på webben även ett flertal sajter där man kan ladda ner berättelsen i mp3-format.³⁸ Rättigheterna till Bunyans berättelse har ju sedan länge upphört, varför *Kristens resa* kan läsas in av i princip vem som helst och laddas upp. De flesta mp3-versionerna av boken är regelrätta inläsningar, men det finns också ett par mer dynamiska versioner med en rad aktörer. På olika sätt har Bunyans berättelse alltså uppgraderats till digitala format. Google har förstås digitaliserat boken i sitt gigantiska skanningsprojekt, och googlar man på *Pilgrim's Progress* får man mer än 200.000 träffar. Ett flertal hemsidor på webben är specifikt dedicerade åt Bunyans berättelse, och berättelsen finns också utgiven som interaktiv CD-ROM. I detta multimedium samsas förstås både text, ljud och bild, och av reklamen

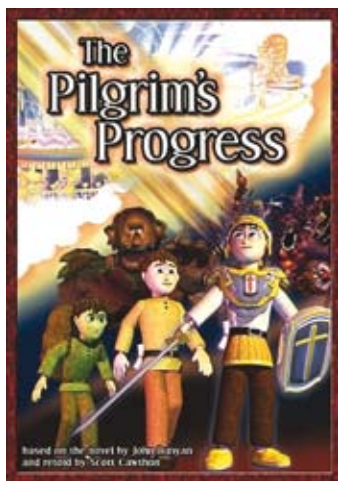


Kristens resa som "audio drama"
– inläst av 50 skådespelare.

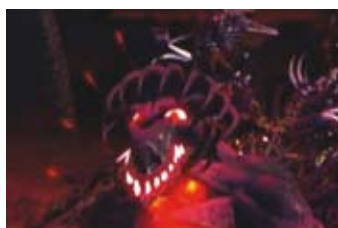
att döma inkluderar skivan både vackra färgillustrationer och svartvita bilder, ett flertal av Bunyans andra böcker, liksom möjligheten att spåra Bibelreferenser i ett separat grafiskt gränssnitt.

De mest intressanta digitala versionerna av Bunyans berättelse hittar man emellertid på YouTube – en sajt som genomgått en remarkabel förändring bara under det senaste året. Med sina miljarder av klipp är YouTube idag världens största audiovisuella arkiv. Mediematerialet där ses dagligen hundratals miljoner gånger om, och beräkningar som gjorts tyder på att omkring 95 procent av allt material som laddas upp iakttas av någon – vilket är tvärtemot hur traditionella mediearkiv används. YouTube är därför det kanske bästa exemplet på Chris Andersons långa svans, där även det minst populära materialet används vid något tillfälle. Det korta formaten på YouTube har också gjort att användarkulturen där blomstrar. Ungdomar producerar korta "mashup"-videos av redan existerande mediematerial – som till exempel mangaversionen av *Kristens resa* – och andra försöker skaffa sig uppmärksamhet genom att uppträda hemmavid. Eftersom distributionskostnaden är noll lämpar sig YouTube dessutom för att pröva olika slags mediala affärskoncept i en närmast ändlös rad av experiment kring vad som kan tänkas bli populärt.³⁹

Söker man på *Pilgrim's Progress* på YouTube får man ett sextiotal träffar. Den mest hejdlösa versionen, "Pilgrim's Progress for dummies", förefaller vara gjord av några high-school-elever – "yet another video that me, dave, zach and nate made for class" – där historien iscensätts på ett minst sagt egensinnigt sätt.⁴⁰ En annan märklig och löst länkad adaption av berättelsen är, "Goto80 – Pilgrim's Progress" av videomakaren MrMono. I en fyra minuters video leker MrMono med ett grafiskt uttryck som påminner om en gammal Commodore 64-dators gränssnitt. Hans video, vilken möjligen bör karakteriseras som en elektronisk musikvideo, har formen av ett dataspel, där en fiktiv spelare ställs inför en mängd frågor. Videon har snart setts av 10.000 personer, och av kommentarerna att döma är det flera som uppskattar den. På YouTube ligger också Scott Cawthons dockanimerade version av *Pilgrim's Progress*. Eftersom man inte får ladda upp mediefiler som är mer än tio minuter långa, är hans film uppdelad i åtta avsnitt. Förmodligen är det någon som illegalt placerat den på YouTube, men säker kan man inte vara eftersom det under fliken "about this video" också finns information om att DVD-versionen av filmen kan köpas på amazon.com.



Pilgrim's Progress som digital dock-animation – producerad av Scott Cawthon 2005. Kristen kämpar mot Apollyon.



Cawthons version av Bunyans berättelse är en digitalt producerad dockfilm. Estetiskt påminner formen om en animerad barnfilm, men dialogen är tämligen avancerad och inte helt olika de ”audio dramas” av historien som givits ut. Alla diegetiska karaktärs röster återges av skådespelare, och Cawthons *Pilgrim's Progress* är tveklöst en kommersiell medieprodukt främst riktad mot en amerikansk kristen mediemarknad. Det är inte minst uppenbart om man läser de flertalet recensioner och kommentarer som finns på amazon.com kring filmen. Köparen Albert Yoo påpekar exempelvis: ”Jag har läst barnversionen av den här klassiska berättelsen för mina söndagsskoleelever, och jag såg fram emot att se denna animerade DVD-version. Till min besvikelse upptäckte jag att filmen var ganska torr och animationen var lite sisådär – men det är ju inte Disney eller Pixar.” Patricia C. Andrews skriver å andra sidan att ”det här är en stark film. Efter att ha sett den första gången utbrast min treåring: ’Jag vill åka till himlen’, och våran sjuåring har börjat oroa sig för att hans föräldrar skall komma till helvetet.”⁴¹

Cawthon Entertainment har tidigare producerat snarlika religiösa filmer som till exempel, *Noah's Ark: Story of the Biblical Flood*, och berättelsen om Kristen är gjord i samma animationsestetik. Cawthons *Pilgrim's Progress* gavs ut på DVD 2005, och var uppenbarligen tänkt att vara en barnversion av Bunyans klassiker. Av kommentarer på

YouTube och Amazon att döma har dock även vuxna kommit att uppskatta filmen. Med tanke på att Cawthon fokuserat flera av de mest dramatiska och våldsamma episoderna i boken – till exempel striden med Apollyon – kan hans version förmodligen bäst beskrivas som en ungdomsversion av Bunyans berättelse. Apollyon är exempelvis återgiven som en alienliknande skorpion, och striden mellan Kristen och Apollyon skildras ingående, med betoning på actionliknande scener där Kristen blir beskjuten av eldklot och kastas in i stenväggar, men där han till sist slungar sitt svärd som träffar den gigantiska besten dödligt. Cawthon ger hela fem minuter åt denna ganska korta episod i Bunyans berättelse – att jämföra med den enda ljusbild som flera av skioptikonserierna ägnade denna strid.

Något som också skiljer ut hans version från originalet är att Cawthon valt att börja den *in medias res*. Istället för att lyfta fram berättelsens karaktär av dröm, inleds den med att Kristen håller på att sjunka ner i dödens flod. Hoppfull lyckas dock rädda honom, och Cawthons inledning är alltså lika dramatisk som illustrativ eftersom den för (yngre) åskådare antyder att Kristen kommer att fullfölja sin pilgrimsfärd. En annan intressant metamedial aspekt, är Cawthons omarbetade version av när Kristen inträder i Uttolkarens hus. I Rileys ljusbildserie från 1895 var detta möte något som skildrades i en statisk



Kristen i Uttolkarens boning – 1895 och 2005.

tablå, men i Cawthons version ägnas mycket uppmärksamhet åt denna didaktiska episod i berättelsen. Uttolkaren tar nämligen Kristen med in i sin egen biosalong, där han visar uppbygglig film av allehanda slag: bilder av Jesus projiceras tillsammans med parabler om trons beskaffenhet. Cawthon tar sig här – liksom på flera andra ställen – stora friheter visavi Bunyan och har såtillvida uppgraderat sin berättelse på flera sätt. ”Do you want popcorn?”, frågar till exempel Uttolkaren Kristen innan de börjar att se på film.

Avslutning

Under senare år har religion och medier knutits alltmer samman. Sedan det kalla kriget tog slut och islam framträdde som ”den andre” – framför allt i västvärldens medier – verkar religion ständigt vara på den dagspolitiska agendan. Ett slags nyreligiositet och andlig klimatförändring påverkar mer och mer dagordningen i det offentliga samtalet. Emellanåt förefaller det till och med som om de demonstrationer och spektakulära attacker som till exempel iscensätts av allsköns radikala islamister enbart realiseras för västvärldensamerateam. Medieringen är budskapet, och var kväll fylls västvärldens tv-skärmar av nya religiösa insceneringar. Att kulturtidskriften *Axess* parallellt med att den här artikeln avslutas, utkommer med ett temanummer om religion och medier är ett tecken i tiden.⁴²

John Bunyans *Kristens resa* spelar knappast någon betydande roll i denna religiösa vindkantring. Ändå har historien en viss bäring i kraft av de ständigt nya upplagor av boken som publiceras, samt de otaliga mediala aproprieringar av berättelsen som ideligen produceras. Att ytterligare en påkostad spelfilm, *Pilgrim's Progress – Journey to Heaven*, kommer att ha premiär under 2008, framhäver ytterligare lockelsen i denna historia – åtminstone för den amerikanska kristna högern. Surfar man in på www.pilgrimsprogressthemovie.com kan man se och läsa allt om denna nyproduktion av DRC Films. Där görs det bland annat reklam för olika visningspaket av filmen: ”Kyrkopaketet – låt filmen beröra din församlings liv”, eller, ”Kristna företag – använd filmen för teambildning”. Av trailern att döma är det dock en regelrätt adaption av Bunyans berättelse, vilken inte nämnvärt verkar avvika från den version som Ken Anderson regisserade på 1970-talet.

En slutsats man kan dra av denna undersökning av en enskild be-

rättelse, är att olika kristna grupperingar på intet sätt befunnit sig utanför mediemoderniteten. Att reducera kristendomen till en bokreligion – Bibel betyder ju bok – är därför att missförstå dess praktik och verkan. Snarare bör man trycka på att kristendomen är en evangelisk religion, det vill säga en lära med ett budskap – det kristna frälsningsbudskapet om förlåtelse och tröst – vilken kommit att gestaltas genom en rad olika medieformer. Den kristna församlingen hålls därtill samman med olika former av kommunikation som nattvarden, eller kommunion som begreppet lyder på latin; ordet kommunikation kommer just av ordet communion. Här spelar alltså inte bara traditionella massmedier en roll, utan som till exempel Jochen Hörisch visat i en studie om nattvardsoblaten, kan även hostian ses som ett slags kraftgenererande ledmedium för religiösa samhällsskick.⁴³ Kristendomen är slutligen till skillnad från judendomen eller islam, en missionerande religion som därför är beroende av mediala kommunikationsformer för att nå ut med sin lära.

Att *Kristens resa* var en av de allra mest populära berättelserna för att sprida kristendomens budskap står bortom allt tvivel – under mer än 330 år har Bunyans berättelse fascinerat västvärlden. Sedan originalberättelsen gavs ut 1678 har *Kristens resa* omarbetats och nygestaltats på en rad olika mediala sätt. Historien har förändrats och strukturerats om för att passa de olika medieformer den berättats i; den har anpassats till genrekonventioner och publikförväntningar; och den har väsentligt förenklats för att vara lämplig för en yngre publik. Om ljusbildsmediet gav historien karaktären av en räkka visuella attraktioner – där bildernas funktion som berättelseelement i en pågående historia reducerades – var det sedermera främst berättelsens episodiska struktur och dialog som accentuerades i film-, radio- och CD-versioner. Det narrativt mest speciella med originaltexten, nämligen att berättelsen egentligen är en dröm i författarens hjärna, har också behandlats lite olika i de medieversioner som producerats. I diverse bokillustrationer var det vanligt att en sovande Bunyan presenterades i bild, och även i ett flertal ljusbildserier accentuerades visuellt historiens drömlika karaktär. Under 1900-talet förefaller dock ramberättelsens dröm mer och mer ha fallit bort, och i Scott Cawthons animerade version finns det faktiskt inte längre något spår av Bunyan alls. Ändå har berättelsen bibehållit sin popularitet. Förlag och medieproducenter har i regel kunnat lita på att kristna i olika religiösa grupper varit intres-

serade av att införskaffa berättelsen i nya medieformer. På många sätt är det därför just som en av recensenterna av Cawthons film påpekade – ”Bunyan’s classic goes on and on!”

NOTER

1. Se till exempel, *Griebens Reisebücher – Paris und die Weltausstellung 1900* (Berlin: Albert Goldschmidt, 1900), xxxvii.
2. David Morgan, *Protestants and Pictures: Religion, Visual Culture and the Age of American Mass Production* (Oxford: Oxford University Press, 1999), 150.
3. Sekundärlitteraturen kring Bunyan är närmast oöverskådlig. För ett axplock, se bland andra E. Beatrice Batson, *John Bunyan: allegory and imagination* (London: Croom Helm, 1984), Wolfgang Iser, *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987), Thomas H. Luxon, *Literal Figures: Puritan Allegory and the Reformation Crisis in Representation* (Chicago: University of Chicago Press, 1995), eller Isabel Hofmeyr, *The portable Bunyan: a Transnational History of The pilgrim’s progress* (Princeton: Princeton University Press, 2004).
4. William Zimmer, ”An Allegory Unfolds – Just as It Did in Another Era”, *New York Times* 7/3 1999.
5. ”The Grand Moving Panorama of *Pilgrim’s Progress*” – <http://www.tfaoi.com/newsm1/n1m487.htm> [senast kontrollerad 15/3 2008].
6. För en diskussion kring tidig religiös film, se *Une invention du Diable? Cinéma des premiers temps et religion* red. Roland Cosandey, André Gaudreault & Tom Gunning (Paris: Payot-Lausanne, 1992), samt Marina Dahlquist, *The Invisible Seen* (Stockholm: Aura, 2001), 111–120.
7. Iser, 1987, 7–8.
8. John Bunyan, *Kristens resa* (Stockholm: Wilh. Siléns Förlag, 1900), 1.
9. Ibid., 38.
10. Erik Esking, *John Bunyan i Sverige* (Skeab: Verbum, 1980), 21.
11. Svend Dahl, *Bokens historia* (1927; Stockholm: Forum, 1961), 150.
12. John Bunyan, *Kristens resa* (Göteborg: Torsten Hedlunds förlag, 1896), 11; John Bunyan, *Kristens resa* (Stockholm: P. Palmquists Aktiebolag, 1888), 9; John Bunyan, *Kristens resa* (Stockholm: Wilh. Siléns Förlag, 1900), 1.

13. John Bunyan, *Kristens resa* (Stockholm: Wilh. Siléns Förlag, 1900), 62.
14. Gérard Genettes banbrytande artikel "Discours du récit" publicerades ursprungligen 1972. För en engelsk översättning, se *Narrative Discourse* (Oxford: Blackwell, 1980).
15. Esking, 1980, 224–232.
16. *Nordisk familjebok*, 1905, "Bunyan, John" – <http://runeberg.org/nfbd/0320.html> [senast kontrollerad 15/3 2008].
17. Lena Johannesson, *Xylografi och pressbild* (Stockholm: Nordiska museet, 1982), 197.
18. Peter Walsh, "Rise and Fall of the Post-Photographic Museum: Technology and the Transformation of Art", *Theorizing Digital Cultural Heritage*, red. Fiona Cameron & Sarah Kenderdine (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2007).
19. Hasselblad, *Illustrerad Priskurant för Sciopikon med Tillbehör* (Göteborg, 1896), 247. KB okat.
20. Numa Petersons *priskurant å Laterna-Magica, Sciopikon, Pinakoskop, Dimbil-dapparater, Modell-Ångmaskiner, Lokomotiv och Elektromotorer* (Stockholm, 1889). KB okat.
21. För en diskussion kring ljusbildsmediets utveckling se bland annat Laurent Mannoni, *The Great Art of Light and Shadow: Archaeology of the Cinema* (Exeter: University of Exeter Press, 2000), *Visual Delights – Essays on the Popular and Projected Image in the 19th Century*, red. Simon Popple & Vanessa Toulmin (Wiltshire: Flicks Books, 2000), *KINtop – Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, nr 8 "Film und Projektionskunst" (Frankfurt am Main: Stroemfeld, 1999), eller Friedrich Kittler, *Optische Medien* (Berlin: Merve, 2002). För en specifik svensk diskussion, se framför allt Rune Waldekrantz opublicerade licentiatavhandling, "Levande fotografier. Film och biograf i Sverige 1896–1906" (Stockholm, 1969).
22. Edward Philips, *The New World of English Words or a General Dictionary* (London, 1696) – citerat från <http://www.heard.supanet.com/assets/images/robertson.jpg> [senast kontrollerad 15/3 2008].
23. Ludwig Vogl-Bienek & Martin Loiperdinger, "Magie der Illusion. Die Projektion von Lichtbildern", *Kultur & Technik*, nr 2, 2007.
24. W. I. Chadwick, *The Magic Lantern Manual* (London: Frederick Warne and Co, 1885), och T. C. Hepworth, *The Book of the Lantern – Practical Guide to the working of the Optical (or Magic) Lantern* (London: Wyman and Sons, 1889).
25. <http://www.magiclantern.org.uk/srllists/srllistp.html> [senast kontrollerad 15/3 2008].

26. <http://www.magiclantern.org.uk/srllists/srldetails/91712.html> [senast kontrollerad 15/3 2008].
27. För en diskussion, se *Medier & politik. Om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet*, red. Mats Jönsson & Pelle Snickars (Stockholm: SLBA, 2007).
28. Åsa Jernudd, *Filmkultur och nöjesliv i Örebro 1897–1908* (Stockholm: Stockholms universitet, 2007).
29. Sigfrid Alm, *Missionsarbetets begynnelse och utveckling: Text till en serie skioptikonbilder för skolundervisningen* (Uppsala: Appelberg, 1922).
30. Lewi Pethrus, *Vägen fram: tolv radiotal* (Stockholm: Filadelfia, 1939) och Lewi Pethrus, *Den goda vägen* (Stockholm: Filadelfia, 1933), 16.
31. Lewi Pethrus, *Ytlighet – ett tidens tecken* (Stockholm: Filadelfia, 1939), 4.
32. Eskil Johansson, red., *IBRA Radio 30 år* (Stockholm: IBRA Radio, 1985), 11–12.
33. Bildtiden *Se citerad från IBRA Radio 30 år*, 46.
34. För en vidare diskussion, se Per Vesterlund, ”En ohelig allians – frikyrkorna och den svenska filmen”, *Religion och film* red. Lena Roos & Per Vesterlund (Gävle: Skrifter från avdelningen för religionsvetenskap, 2008).
35. För en diskussion kring remedieringsbegreppet, se Richard Grusin & David Bolter, *Remediation: Understanding New Media* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999).
36. <http://www.redemptionca.com/Misc/OtherGames/recommendedgames.htm> [senast kontrollerad 15/3 2008].
37. http://www.christianbook.com/Christian/Books/product?item_no=001583 [senast kontrollerad 15/3 2008].
38. Se till exempel, <http://freeclassicaudiobooks.com/audiobooks/Pilgrim/mp3/> [senast kontrollerad 15/3 2008].
39. ”Because distribution is free, this inspires an infinite range of experiments what video can be. And that is the world we are entering right now, where every possible experiment in what video, entertainment and media can be, will be tried because the cost of doing so is nothing.” Föreläsning av Chris Anderson, ”Free: The Past and Future of Radical Price”, i december 2007 på Nokia World – <http://www.netvision.de/> [senast kontrollerad 15/2 2008].
40. <http://www.youtube.com/watch?v=ZFpr2i3vg0M> [senast kontrollerad 15/3 2008].
41. <http://www.amazon.com/review/product/B000CSTERK/> [senast kontrollerad 15/3 2008].
42. ”Religionens återkomst” heter just numret av *Axess*, nr. 1, 2008. För en

bredare diskussion av religionens nya mediala roll, se bland andra, *Understanding Theology and Popular Culture*, red. Gordon Lynch (London: Blackwell, 2004) eller Stewart M. Hoover, *Religion in the Media Age* (London: Routledge, 2006).

43. Jochen Hörisch, *Brot und Wein – Die Poesie des Abendmahls* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992).



Magnus Rodell

Fallna svenskar och fortifikationer i vildmarken – om det ryska hotet och medielandskapet kring 1900

I TIDNINGARNA BERÄTTADES efteråt hur hans stämma kunde höras ”på varje punkt af den vidsträckta gården.”¹ Rösten tillhörde den 75-årige monarken Oscar II som denna soliga söndag, den 6 november 1904, befann sig på Artillerimuseets gård i Stockholm.² På en liten kulle mitt på gården doldes ett monument av ett blått skynke, och snart var det dags för den åldrige monarken att inviga monumentet, ”Åt Sveas fallna söner”. Invigningen av detta monument präglades av starka militära inslag; stormaktstidens krig gick igen på fler än ett sätt – både beträffande vilka som deltog och vad monumentet i sig handlade om. Och för dem som inte var på plats på Artillerimuseets gård refererades invigningen i detalj i dåtidens breda medierapportering av nyhetstexter, fotografier och illustrerad press.

Drygt två år senare – i januari 1907 – rapporterade *Norrlands Posten* i en notis att det under den kommande veckan skulle äga rum provskjutningar från Gammelängsfortet. De första delarna av Bodens fästning var färdiga att tas i bruk, och ett av de mest dominerande inslagen i den så kallade ”försvarsfrågan” hade börjat realiseras. Kring 1900 utgjorde gångna tiders krig och de svensk-ryska utrikesrelationerna centrala delar både i den offentliga historiekulturen och i den svenska försvars- och säkerhetsdebatten. Förflutna tiders hotbilder och stridigheter vävdes samman med den samtida situa-

tionen, och cirkulerade genom en rad olika medieformer i parallella sammanhang.³

I den här artikeln tjänar dessa bågge händelser som exempel på hur ett vidare mediebegrepp kan relateras till frågor kring rumsligt berättande. Om monumentet "Åt Sveas fallna söner" berättade om förflutna krig, så var diskussionerna kring uppförandet av Bodens fästning en viktig del av tidens försvars- och säkerhetspolitiska debatt. Under 1800-talets sista decennier fram till första världskrigets utbrott utgjorde frågor som rörde just försvaret, dess organisation och behov av reformer, en av de mest centrala politiska frågorna – också i den bredare kultur- och samhällsdebatten. Olika aktörer diskuterade huruvida indelningsverket skulle behållas eller om en värnpliktsarmé skulle införas; vidare resonerades det om behoven av permanenta befästningsverk både i Stockholm, längs de vidsträckta kusterna och i Norrland. Dessa diskussioner brukar samlas under benämningen Försvarsfrågan. Den fick sitt breda mediala genomslag genom en omfattande broschyrutgivning, tidningsartiklar, fotoreportage, kartbilder, fackpublikationer och historiska framställningar. Bakom broschyrutgivningen och facktidskrifterna fanns föreningar som Värnpliktens vänner, Allmänna försvarsföreningen och Föreningen för Norrlands fasta försvar.

Den effekt debatten kring försvaret och upplevelsen av det ryska hotet fick under perioden 1880 till 1914 var i hög grad beroende av de medier genom vilken frågan kommunicerades för en större publik. Tidigare forskning har översiktligt konstaterat att broschyrlitteratur spelade en viktig roll då bilden av det ryska hotet konstruerades. Den har dock inte närmare utrett hur, och inte heller satt dess omfattning i relation till, ett bredare medialt, försvarspolitiskt sammanhang.⁴ En annan medial genre som också lyfts fram på senare år är de så kallade invasionsberättelserna. Detta var en alleuropeisk genre inom vilken mängder med berättelser tillkom ända fram till första världskrigets utbrott.⁵ Dessa historier handlade om hur kriget blossade upp, och de som skrevs i Sverige skildrade förstås hur Sverige anfölls av Ryssland. Claes Ahlund betonar att de utgjorde en aktiv del av diskussionen kring försvarspolitik och hotbilder: "Invasionsberättelserna är i högsta grad knutna till tidens politiska debatt; i all synnerhet till de mångåriga och bittra försvarspolitiska striderna".⁶

Inom mediehistorisk forskning har det under senare år lanserats ett brett mediebegrepp där inte bara traditionella massmedier, utan

även dioramor, vaxkabinett, monument, museer och utställningar inkluderats. Inom denna nya mediehistoria betraktas dessa som ett slags rumsliga medier. Dessa kommunikationsformer har ofta betecknats som ”’informella’ medier i syfte att upprätthålla en skillnad gentemot mer ’formella’ medier såsom radio och tv.”⁷ Genom ett brett mediebegrepp som inkluderar både formella och informella medier blir det möjligt att se monument, offentliga möten, tidningar, tidskrifter, fack-tidskrifter, bildframställningar, kartor och befästningsverk som olika delar i ett sammansatt och mångförgrenat medielandskap. I relation till detta är den här artikelns generella ambition tvåfaldig. I första delen kommer jag utifrån monumentet ”Åt Sveas fallna söner” att diskutera hur statyer och monument fungerade som en specifik form av berättande rumsliga medier. Genom att i andra delen lyfta fram delar av medielandskapet kring försvarsfrågan med fokus på tillkomsten och uppförandet av Bodens fästning är syftet att dels undersöka några av de medieformer och medieproducenter genom vilka försvarsfrågan fick sitt breda genomslag, och dels visa hur Bodens fästning användes som ett medium som gjorde det möjligt att mejsla ut hotbilden genom såväl text- som kartframställningar.

Ett exempel på hur förflutna eller framtida stridigheter och politiska skeenden framställdes, medierades och dessutom fästes i beständig materia är just olika typer av monument och minnesmärken. Varje monument har sin särpräglade historia, så också ”Åt Sveas fallna söner”. Innan vi går vidare är det sålunda på sin plats att beskriva bakgrunden till varför detta monument uppfördes och hur invigningen som händelse presenterades av den samtida pressen.

Fallna svenskar – förhistoria och invigning

1897 befann sig officeren Claes Grill på resa i Ryssland. Vid detta tillfälle besökte han bland annat Poltava. Vid norra gränsen av slagfältet där svenskarna sades ligga begravda, konstaterade Grill: ”Ingenting, ej ens det allra enklaste kors, utmärker denna för oss svenskar så minnesrika plats, där våra tappra förfäder långt från sitt fädernesland funnit en sista hvilostad, visserligen efter en olycklig, men dock med hjältemodig tapperhet utkämpad strid.”⁸ Efter detta besök föreslog han att ett minnesmärke borde resas på karolinernas gravhög. Förslaget föll i god jord och snart utfärdades ett upprop till insamling av medel. Un-



Fotografier av det förlutnas krigsskådeplatser varvades i den militära fackpressen med samtida redogörelser för tillståndet i den ryska armén. Ur *Illustrerad Militärrevy* 1899.

der första halvåret 1900 tillsatte kungen en priskommitté som skulle bedöma de 26 förslag som inkommit. Några förslag ventilerades – och så småningom fattades ett beslut varefter gjutning påbörjades. Men som så ofta är fallet vad gäller uppförandet av offentliga monument uppkom olika betänkligheter. För det första behövdes ryska regeringens godkännande för att monumentet skulle kunna resas, och för det andra upplevde fler och fler att det kanske inte var lämpligt att resa en minnesvård över Sveriges storhetstid på utländsk mark.

Ett antal förbehåll artikulerades bland annat av generalmajor O. M. Björnstjerna våren 1902 i uppsatsen, ”Skall Sverige resa ett ryskt segermonument?” Idén bakom monumentet – att hedra fallna karoliner – omslöt författaren utan reservationer. Men att uppresa det vid Poltava där Sveriges stormaktstid nådde sitt slut tyckte han var mycket olämpligt. På inga slagfält där svenskar segrat har monument rests, hävdade Björnstjerna.⁹ Varför vill man då låta ”den sörjande Svea sänka den dittills segerrika svenska fanan öfver den döde krigaren med det brutna svärdet på olycksfältet vid Poltava?” Björnstjernas protest väckte stor uppmärksamhet och diskuterades livligt.

Även idégivaren Grill tog till orda och förklarade att han var beredd

”att gifva vika för den allmänna opinionen”. Istället föreslog han att den redan gjutna statyn skulle överlämnas till Nationalmuseum och att överskjutande medel skulle lämnas till den fond som bildades av de medel som blev över när Karl XII-statyn restes 1868. Lösningen blev dock en annan. Det beslutades att minnesvården skulle resas på Artillerigården – ”där ju så många troféer och minnen från våra forna krig och militära öfvningar bevaras”¹⁰ – och då inte bara som ett minne över de karoliner som stupat vid Poltava, utan över alla svenska soldater som stupat i strid. Istället för att bli ”en grafsten öfver vår svenska storhetstid” skulle monumentet högtidlighålla de svenskar som bidrog till att Sverige skaffade sig en ställning, som försvarat landets frihet och som därigenom lagt den grundval på vilken det ”nutida Sverige är byggt”. Detta förslag mötte ”odelat bifall”.¹¹

Invigningen ägde rum på Gustav Adolfs-dagen, och 1.100 man från de förband som var förlagda i Stockholm paraderade på Artillerimuseets gård.¹² Högtidligheten bevakades ingående av den samtida Stockholmspressen. Framför museets fasad återfanns elever från krigs- och sjökrigsskolan samt elever från huvudstadens elementarläroverk. En estrad hade uppförts med sittplatser för de kungliga och för inbjudna damer. Närmast estraden återfanns högt uppsatta personer inom såväl det militära som civila området. *Stockholms Tidningen* omnämnde explicit den japanske militärattachén, ”i sin lysande, karakteristiska uniform”. I samband med avtäckningen pågick ju det rysk-japanska kriget för fullt och japanerna belägrade de ryska forten i Port Arthur. För samtidens läsare var detta uppenbart då krigsutvecklingen i vissa tidningar presenterades på samma uppslag som redogörelser för invigningen.¹³ Genom formuleringen skapas också en närvarokänsla.

Mitt på planen, på en kulle, stod monumentet dolt under ett blått täckelse. På ena sidan återfanns en musikkår och på den andra officerare och andra inbjudna. Även *Dagens Nyheter* omnämnde i sin text de hundratals erövrade kanonerna som fanns på Artillerimuseets gård, och som i sig utgjorde en imposant vittnesbörd över gångna tiders ofredsår och stormaktserans expansiva tid. På kringliggande gator, berättade *Nya Dagligt Allehanda* om hur det ”myllrade af folk”, och på hustaken kring artillerigården fanns mängder med ”skådelystna” – ”med eller utan fotografikameror”.¹⁴ Mängden människor betonades även i *Svenska Dagbladet* som konstaterade att på Strandvägen och Rid-



Monumentet "Ät Sveas fallna söner" invigdes i november 1904. Fotografiernas visuella framställningar vävdes på ett effektivt sätt samman med textredogörelser för invigningen. Stillbilder ur den illustrerade tidskriften *Hvar 8 dag*.

darvägen "var trängseln så svår, att poliskedjor måste bildas och ridande polis hindra trafikens fullständiga hämmande".¹⁵

Med dessa formuleringar gjorde tidningen publiken till en central del av sin rapportering. Beskrivningarna av myllret och trängseln inskräppte att det var något viktigt och angeläget som gick av stapeln – samtidigt som bilden av detta i hög grad skapades just *genom* dessa beskrivningar. I sammanhanget bör därför inte publiken ses som en passiv entitet. De närvarande åskådarmassorna fungerade som ett förkroppsligande av nationen, vilken i pressrapporteringen användes som en aktiv resurs för att göra invigningen till en nationell händelse.¹⁶ *Nya Dagligt Allehandas* omnämnande av kameror vittnar också om att fotograferande vid högtidliga händelser i början av 1900-talet hade börjat bli en del av en privat upplevelsekultur där högtidligheter och större händelser genom fotografier införlivades med den privata livsberättelsen.

Kring klockan två anlände kungligheterna varpå trupperna skyldrade gevär, fanorna sänktes och musikkårerna framförde en paradmarsch. När kungligheterna tagit plats spelades, "Viken tidens flyktiga minnen". Därefter hade det blivit dags för chefen för lantförsvarsdepartementet att träda fram. Han riktade sig till konungen och anhöll om att han "måtte låta täckelset falla".¹⁷ I sitt tal lyfte Oscar II fram att den svenska historien innehåller flera segrar och att minnet av dessa alltid kommer att leva. Men det var inte bara de som stupat "i fram-

gångens stund” som förtjänade att bli ihågkomna. Även de som inte tvekat att offra sina liv ”under motgångens timmar” förtjänade ”vår vördnad”. Kungen hoppades att bildstoden inte bara skulle erinra om hur svenskar i det förflutna slutit upp bakom ”ett älskadt fosterland”, utan att framtidens generationer skall följa ”deras föredömen i farans stund”. Efter dessa ord föll skynket, fanfarer blåstes och kungen gick fram till monumentet och nedlade en krans med blå och gula band.

Näste talare var regementspastor Afzelius vid Svea Livgarde som påminde om att dagen för avtäckningen – den 6 november – alltid får ”fosterlandsvännens hjärta” att klappa ”varmare”.¹⁸ ”Därför har denna dag valts, inte bara för att minnas de stora härförarna utan även de vanliga soldaterna [vilka] slumra i namnlösa gravar, gömda under starrgräs och ljung”. Deras gärningar återfinns i historieböckerna, ”det är det dyrbaraste vi räddat bland spillrorna af vårt stormaktsvälde”. Afzelius önskade att detta arv skulle ”förblifva ett säkert värn för folk och land i all framtid”, men poängterade samtidigt att firandet av minnesfester inte bara får handla om ”fåfängt prål”, utan att samtidens svenskar också lär sig av gångna tiders bragder och hjältedåd. Efter Afzelius’ tal spelades kungssången, och avtäckningen avslutades med att trupperna defilerade förbi kungen. Utanför Artillerigården hade stora skaror samlats; dessa bildade ”häck för de kungliga vagnarna” ner till John Ericsson-statyn.¹⁹

I pressen återfanns en tämligen omfattande spaltmässig rapportering där monumentet presenterades på en rad olika sätt. *Nya Dagligt Allehandas* artikel från invigningen innehöll en redogörelse för monumentets utformning. Denna beskrivning var i *Svenska Dagbladet* ersatt av en teckning; och i bildtidningen *Hvar 8 dag* fanns möjlighet att ta del av flera fotografier från invigningen. Även *Dagens Nyheter* illustrerade sin redogörelse för invigningen med ett fotografi. Beskrivningar av närvarande dignitärer och militära förband gjordes i såväl text som bild, och sammantaget var det i hög grad genom pressen som monumentet blev till ett slags berättande medium.

Monument som medialt berättande

När ”Åt Sveas fallna söner” invigdes påtalade flera talare att det syftade till att påminna om förflutna tiders stordåd. Oscar II uttryckte en förhoppning om att framtidens generationer skulle följa ”deras fö-

redömen i farans stund”, och likaså pastor Afzelius. ”Detta rika arf, förblifva ett säkert värn för folk och land i all framtid”, som samtidens svenskar alltså skulle lära av. Dessa ord fångar något som var specifikt för de tusentals statyer och monument som tillkom runt om i västvärlden från revolutionerna 1848 fram till första världskrigets utbrott. De hade för det första ett pedagogiskt syfte: genom sin imponerande fysiska närvaro syftade de till att inskräpa och lära ut vissa ideal och vissa värderingar. Ordet monument kommer av latinets monumentum, som i sin tur kan härledas till verbet ”mone-



Monumenten kring 1900 fungerade som en egen form av medialt berättande. De utmärktes bland annat av pedagogiska idéer och skulle ha beständighet över tid.

re” som betyder påminna, uppmäna, lära ut.²⁰ I en mening skiljer sig ”Åt Sveas fallna söner” från flera andra svenska 1800-talsmonument då inskriptionen är på latin. Men generellt, på grund av det pedagogiska syftet, var inskriptionerna i regel på svenska.²¹

Det som skiljer monument från många andra medieformer är att de för det andra syftar till att ha beständighet över tid. Visionen är att de för generation efter generation skall inskräpa samma budskap. Att monumenten för eftervärlden fryser ett visst budskap eller en viss berättelse är också ett skäl till att de så ofta har blivit föremål för debatter och inte sällan regelrätta konflikter. Ursprungstanken med ”Åt Sveas fallna söner” var att det skulle resas vid Poltava. Denna idé om hur historien skulle frysas, på det som en gång var fiendemark, på den plats där stormaktstidens slut började bli skönjbart, utsattes för hård kritik och ledde till att idén fick revideras. Samtidigt som statyer och monument syftar till beständighet; till att inskräpa en viss berättelse, har de i flera fall redan i invigningsögonblicket fått representera flera uttolkningar. Även om dessa uttolkningar långt ifrån alltid stått i tydlig konflikt med varandra så kan de ofta skilja sig åt.²² På så vis är det möjligt att problematisera den entydiga beständighet som ofta är tänkt att ge-

nomsyra den berättelse en staty eller ett monument framställer. Som berättande rumsliga medier möter vi i monumentens kulturhistoria därför en säregen växelverkan mellan mångtydighet och beständighet. Till detta kan också läggas att många av de monument som uppfördes i Sverige under andra hälften av 1800-talet fort förlorade den symboliska beständighet som avsågs.

Ett tredje specifikt drag som utmärker statyer och monument decennierna kring 1900 är att de berättelser och budskap de syftade till att kommunicera oftast handlade om nationen. Nationen utgjorde det övergripande ramverk genom vilket statyerna tillskrevs sina betydelser. Eller för att tala med James E. Young: "Nationens monument framställer berättelsen om stora händelser, om triumfer och barbari och återkallar martyrskapet hos de som gav sina liv i kampen för nationens existens".²³ Om man ser till en stor del av de statyer som uppfördes runt om i Sverige under perioden så utgör en heroiskt formulerad historia – ofta relaterad till speciella händelser – ett av dess allra främsta kännetecken. Det kommer exempelvis till uttryck i Gustav II Adolf-statyn i Göteborg 1854, Karl XII-statyn i Stockholm 1868, Axel Oxenstierna-statyn i Stockholm 1890 och i statyerna av Karl X Gustav i Malmö 1896 och Stockholm 1917.²⁴ I de två första fallen handlade det därtill om kungar som vid sidan av sina militära triumfer i slutänden förlorade sina liv på slagfältet. Det heroiska under dessa år knöts, som dessa exempel visar, till kungligheter och inte sällan var det berättelsen om stormaktstidens glansdagar som frammanades. Det nationellt storvulna återfinns förstås även efter 1920, men blandades då upp med idéer om offentlig konst, som i linje med modernismens former och experiment handlade mer om estetik än om pedagogik.

Ett fjärde specifikt drag är att statyn i samband med invigningen fungerade som en gestaltning av relationerna mellan det förflutna, nuet och framtiden. Lewis Mumford har hävdat att 1800-talsmonumenten inte kan förknippas med de framsteg och den utveckling som kännetecknar det moderna samhället.²⁵ Men ser man till vad som sades och skrevs när de avtäcktes, blir det tydligt att olika framställningar av det förflutna tydligt relaterades till samtiden och pekade ut kursen mot det kommande. Genom att erinra om förflutna stordåd av varierande karaktär skulle monument fungera som inspiration, ideal och vägvisare för framtidens generationer. Denna dynamik mellan dået, nuet och framtiden står därför i en tydlig relation till monumentets

pedagogiska syfte, liksom till nationen som övergripande ramverk. Genom de olika tidsskikten blev det möjligt att i samma stund formulera nationens förflutna, oftast uttolkat i storslagna termer, dess samtida belägenhet och de framtidsutsikter nationen stod inför, vilka skulle bli än mer möjliga om dess invånare lät sig inspireras av den historia invigningen producerade. Samspelet mellan olika tidsskikt utmärkte alltså de nationella (medie)berättelser som skapades genom invigningarna.²⁶

I sig själva är monument rumsliga och materiellt beständiga kommunikationsmedier. Monumentets innebörd är dock resultatet av en samproduktion och samverkan mellan flera olika medier, vilket kan ses som det femte specifika draget. Om en karakteristika behandlade den dynamik som genomsyrade historieproduktionen kring statyinvigningar, handlar detta mer om *hur* mening, budskap och idéer förmedlades. "Åt Sveas fallna söner" kommunicerades via ett program – i fallet med just detta monument inte publicerat i dagstidningarna – som trycktes upp före högtidligheten.²⁷ Artiklar i dagspressen informerade om den stundande invigningen och berättade om tillkomsthistorien med text och illustrationer dagarna innan. Invigningen följdes av mer eller mindre omfattande reportage som antingen innehöll språkliga beskrivningar av monumentet, teckningar eller fotografiska framställningar. Kort och gott föregicks den högtidlighet statyinvigningen innebar av ett slags marknadsföring.

Avtäckningen av Karl XII-statyn i Stockholm 36 år tidigare utgör ett ännu tydligare exempel på medial samproduktion. Här återfanns inte bara ambitiösa reportage i dagstidningar och veckopress, även tryck i varierande genrer publicerades med anledning av invigningen och 150-årsminnet av kungens död. Dessutom uppsattes några specialskrivna pjäser på flera Stockholmsteatrar på invigningsdagens kväll. Monumentets utformning kan också sägas stå i en tydlig relation till det samtida historiemåleriets heroiska framställningar. Läsare av illustrerade veckotidningar mötte även xylografier från invigningen, och varierande textgenrer samverkade med olika bildmässiga representationsformer.²⁸

Om man undersöker monument och statyer som en specifik form av medialt berättande är invigningen helt central. Den mediala meningsproduktionen i samband med en statyinvigning gör den till en mediehändelse.²⁹ Ett av de återkommande inslagen i rapporteringen utgörs av olika slags publikbeskrivningar, vilket var en viktig del av hur händel-

serna kring en statyinvigning framställdes. Beträffande "Åt Sveas fallna söner" lyfte både *Nya Dagligt Allehanda* och *Svenska Dagbladet* fram mängden människor. Och faktum är att det under den här perioden är svårt att finna en staty- eller monumentinvigning där pressen inte på något sätt uppmärksammade de närvarande folkmassorna.³⁰

Försvarsfrågan som mediehistoria

Decennierna kring 1900 utgjorde det svenska försvarets organisering och reformering en av de mest brännande politiska frågorna. Genom en rad olika medieformer kommunicerades försvarsfrågan, och inte minst de hot Sverige stod inför. Kring invigningen av "Åt Sveas fallna söner" formulerades emellertid inte det ryska hotet explicit. Men i den ursprungliga intentionen att resa ett monument på karolinernas gravhög i Poltava så var Ryssland ändå påtagligt närvarande. Som rumsligt medium ingår "Åt Sveas fallna söner" bland de historiska medieformer som på olika sätt framställde och gestaltade förflutna tiders krig och hotbilder. I diskussionen om försvaret och av möjliga hotbilder aktualiserades tidigare krig Sverige utkämpat. I såväl fackmilitära publikationer som historiska verk riktade till en större allmänhet stod exempelvis att läsa om Sveriges senaste krig med Ryssland 1808 till 1809 – och hur ryssarna då marscherat över Bottenvikens is och tillfälligt ockuperat delar av den svenska nordkusten.

Ovanstående bör relateras till tidens utbredda rädsla för att Ryssland skulle anfälla Sverige. Bilden av det ryska hotet har diskuterats i tidigare historisk forskning, vilken ibland lyft fram att hotbilden var kraftigt överdriven. 1950 konstaterade till exempel Folke Lindberg att redan "på forskningens nuvarande stadium tror jag att man lugnt kan påstå att den ryska faran, som den i allmänhet uppfattades, var en ren fiktion".³¹ Oberoende av hur reell hotbilden var, är det intressanta hur den ofta förmedlades och skapades genom tidens massmedier. Även om den ryska hotbildens övergripande geopolitiska sammanhang behandlats i historisk forskning, har den sällan relaterats till frågan om hur tidens säkerhetspolitiska föreställningsvärld medierades eller kommunicerades. Genom att anlägga ett mediehistoriskt perspektiv blir det möjligt att historiskt och empiriskt visa att flera brännbara politiska frågor decennierna kring 1900 aldrig hade fått sin ställning och sin breda cirkulation om de inte hade kommunicerats och iscensatts

genom en mängd av medier.³² Poängen är därför här att i en mer systematisk mening undersöka hur politiska frågor medialt kommunicerades. Därigenom blir det också möjligt att synliggöra de medieformer genom vilka olika budskap förmedlades.

Mot slutet av 1800-talet utkämpades flera politiska strider i Sverige. Oavsett om det rörde sig om tullfrågan, rösträttsfrågan eller försvarsfrågan blir deras starka ställning och genomslag i samtiden svår att förstå om man inte tar det samtida medielandskapet i beaktande. Försvarsfrågans genomslag – och i dess förlängning formulerandet av det ryska hotet – skulle knappast ha blivit så omfattande om de diskussioner som kan knytas till den hade stannat i betänkannden, utredningar och riksdagsprotokoll. Spridningen blev möjlig just *genom* olika typer av medier och mediepraktiker. Självfallet förekommer medier som material i tidigare historisk forskning kring 1800-talets politiska debatter. Att medierna och mediepraktikerna *i sig* har sin egen historia och att de spelade en aktiv roll har dock uppmärksamrats i mycket liten grad.

I fallet med försvarsfrågan var det inte bara politiker och en aktiv press som engagerade sig. Kring denna fråga växte också en medborgarlig aktivism fram som kanaliserades i olika försvarsföreningar, föreningar som i sin tur också var medieproducenter. Som sådana bidrog de till att föra upp frågorna på den politiska dagordningen. Relationen mellan de politiska finrummen och olika medier bör sålunda förstås i termer av ett slags växelverkan. Resonemangen ovan mynnar ut i en ambition att skriva en politisk kulturhistoria med mediehistoriska förtecken. Därigenom vill jag synliggöra några av de medieformer och debatter som framställde bilden av ett förändrat säkerhetspolitiskt läge och som gjorde det möjligt att skapa opinion och sprida idéer. Dessa stod i ett intimt förhållande till den ekonomiska och politiska utvecklingen framför allt vad gäller de norra delarna av Sverige decennierna kring 1900.

Vildmarken blir framtidsland – hotbild och försvarspolitik

Vid 1800-talets mitt tilldrog sig Norrland inte något större intresse. Den norra landsändan uppfattades som en avlägsen och tämligen betydelselös del av Sverige. Ekonomiskt var Norrland relativt outveck-

lat jämfört med övriga Sverige; jordbruket var primitivt och kommunikationerna bristfälliga.³³ Försvarspolitiskt sågs inte de övre delarna av Norrland som viktiga, vilket i huvudsak berodde på den dominans centralförsvarstanken hade vid seklets mitt.³⁴

Dessa förhållanden skulle drastiskt förändras decennierna före sekelskiftet. Sverker Oredsson konstaterar att det under 1880-talet var en nyhet att övre Norrland blev föremål för stort intresse i den försvarspolitiska debatten.³⁵ Skälen till detta var förstås flera och i det följande kommer de enligt min mening mest centrala att beröras. I början av 1880-talet hade den svenska järnmalmsexporten varit nästintill obefintlig. Under de kommande decennierna ökade den radikalt, vilket främst berodde på att nya metoder för att framställa stål ur fosforrika malmer hade utvecklats.³⁶ 1913 utgjorde malmexporten 8,5 procent av den totala svenska exporten varav Kirunagruvorna svarade för mer än hälften.³⁷ Rent geografiskt blev Norrland mer tillgängligt genom att norra stambanan byggdes ut – 1894 nådde den Boden vilket förstås firades med en pampig invigning.

Malmbrytningen, järnvägen, en expanderande trävaruindustri och det faktum att det fanns stora arealer ledig jord gjorde att Norrland började ses som ”framtidlandet”, som ett Amerika inom rikets gränser; ett pionjärland där en dynamisk framtid kunde byggas och där nationellt välstånd kunde uppnås.³⁸ Detta blev också tydligt genom den kraftiga befolkningsökningen. Mellan 1870 och 1900 ökade befolkningen med ungefär 100.000 per decennium.³⁹ Jämsides med försvarsfrågan utgjorde den så kallade Norrlandsfrågan en politisk tvistefråga kring 1900. I korthet handlade den både om samhällsutveckling och ägandeförhållanden och debatten kulminerade under 1900-talets första år. År 1906 stiftades en lag för att reglera ägandeförhållandena i det norrländska jord- och skogsbruket.⁴⁰

Parallellt med Norrlands ekonomiska utveckling bidrog även den säkerhetspolitiska situationen till att synen på Norrland förändrades. 1886 nådde den finska järnvägen Uleåborg, bara 130 kilometer från den svenska gränsen. Detta innebar att det blev möjligt att snabbt förflytta stora ryska truppstyrkor mycket nära svenska gränsen.⁴¹ 1903 var järnvägen till Torneå och svenska gränsen färdig.⁴² Men det var inte bara järnvägsbyggandet kring Torneågränsen som ledde till en säkerhetspolitisk diskussion. År 1882 fick ett engelskt bolag tillstånd att bygga järnväg på sträckan Luleå-Ofoten. Sex år senare började bolaget

transportera malm på sträckan från Gällivare till Luleå, och det stod snabbt klart att denna bana skulle få stor marknadsmässig betydelse. I samband med detta intensifierades diskussionen kring huruvida den svenska staten borde köpa Ofotenbanan. Dels hade det engelska bolaget dålig ekonomi, och dels sågs det som betydelsefullt att järnvägen var under svensk kontroll.⁴³ Oavsett ägarförhållanden skulle den helt färdiga järnvägen på samma gång möjliggöra en effektivare och mer voluminös utskeppning av järnmalm, liksom att ryssarna kunde få tillgång till en västlig isfri hamn. Ekonomiska intressen strålade sålunda samman med hur den geopolitiska situationen uttolkades.

I början av 1890-talet intensifierades dessutom förryskningspolitiken i Finland. Landets post-, tull- och myntväsende skulle reformeras och bli mer anpassat till det övergripande system som rådde i det ryska imperiet.⁴⁴ 1898 utnämndes N.I. Bobrikov till generalguvernör i Finland, och genom det så kallade februarimanifestet året därpå sattes landets författning ur spel. För de kretsar i Sverige som närt en förhoppning om att ”västerländska frihets- och humanitetsideal” var trygga i Norden kom utnämningen som en chock.⁴⁵ Censuren blev under Bobrikovs välde hårdare och den finska krigsmakten förlorade delar av sin självständighet.⁴⁶ Rysslands politik i Finland väckte omvärldens harm, och sommaren 1899 skrev tusentals av Europas mest etablerade kulturpersonligheter på en vädjan till Finlands förmån som ställdes till tsar Nikolaus II.⁴⁷ Det ryska trycket minskade delvis efter att Bobrikov mördats av en finsk student 1904. I enlighet med samtidens säkerhetspolitiska föreställningsvärld uttolkades det ryska agerandet i Finland i relation till ett övergripande geopolitiskt sammanhang, där den ryska viljan till expansion mot väster sågs som något självklart – för att inte säga naturbundet.⁴⁸ Att järnvägsbyggandet gjort att gränsområdet mellan Sverige, det ryska imperiet och de norska hamnarna kommit inom räckhåll spelade förstås också en central roll.

I detta sammanhang sågs även den fennomanska nationalismen i Storfurstendömet som något hotfullt. I de svenska och norska finnmarkerna levde en stor finskspråkig befolkning. Mot dessa grupper inleddes en assimileringspolitik under 1800-talets sista decennier, vilket resulterade i protester från fennomanska kretsar i Finland. Under 1880-talet beskrev landshövdingen i Norrland i brev till inrikesministern hur ryssarna samlade in klagomål från gränsbefolkningen. Befolkningen sågs som fredlig. De som stod bakom uppviglingen var

finska fogdar och tjänstemän. Dessa fennomaner betraktades som farliga. Dessutom kunde ryssarna här använda finnarnas klagomål som ett skäl för tsarimperiet att expandera västerut.⁴⁹ Kort sagt: den finska gränsbefolkningen sågs som ett potentiellt hot.

Ett annat hot var det som gått till historien som de så kallade ”sågfilarna”. Från 1890-talets slut fram till första världskriget besökte ryska skärslipare Sverige och Norge för att slipa sågar och andra redskap.



"Ryska sågfilare" – ett tecken i tiden som av försvarsaktivisterna uttolkades som att en rysk attack på Sverige var nära förestående. Stillbild i den illustrerade tidskriften *Hvar 8 dag* i april 1902.

Oftast var dessa sågfilare jordbrukare eller hantverkare från trakten av Novgorod. Genom de förbättrade kommunikationerna var det relativt lätt att ta sig till Sverige för att tjäna pengar då det var lågsäsong i deras hemtrakter. Eftersom Ryssland sågs som expansivt drabbades dessa sågfilare av spionmisstankar. Här gjorde omfattande tidningsskrivrier och den försvarspropaganda som bedrevs under 1890-talet att misstankarna blåstes upp ännu mer. Sågfilarna utsattes för rigorös övervakning och flera kallades till förhör. Trots att civilministern 1901 inskräppte att ryktena var helt tagna ur luften fortsatte de att cirkulera brett fram till krigets utbrott.⁵⁰

Till allt detta skall också läggas situationen i det svenska försvaret. Under 1800-talets andra hälft etablerades successivt en medvetenhet i flera läger om att försvaret radikalt behövde reformeras och anpassas till tidens krav. I riksdagen hade en rad olika förslag presenterats men någon mer genomtänkt överenskommelse drog ut på tiden. Den inhemska situationen och det säkerhetspolitiska läget gjorde att en lösning sågs som än mer påkallad, vilket kan ses som en grov förklaring till att en rad organisationer och föreningar initierades. Dessa bidrog i hög grad till att föra upp frågan på dagordningen, och till att en lösning efterhand kom till stånd. Inom försvarsfrågan diskuterades huruvida indelningsverket skulle behållas eller om en värnpliktsarmé skulle införas, vidare poängterades behoven av permanenta befästningsverk både i Stockholm och i Norrland.⁵¹

Försvarsfrågan och medielandskapet

I maj 1900 beslöt riksdagen att ett befästningsverk i trakterna kring det lilla norrländska samhället Boden skulle uppföras. I *Hvar 8 dag* berättades det att riksdagsbeslutet väckte "tillfredsställelse" överallt i landet. Inte minst i Boden där beslutet firades "med stora fästligheter". Tidskriften hade vid detta tillfälle låtit ta några fotografier, och i den text som samverkade med bilderna berättades hur Bodens samhälle genom järnvägen ökat sin befolkning till omkring 3.000 invånare. *Hvar 8 dag* påpekade att i framtiden stundade "liflig byggnadsverksamhet" då Boden skulle bli "samlings- och depotplatsen för öfre Norrlands lefvande försvar". I det högsta av Bodens kringliggande berg – Degerberget – skulle huvudfästningen ligga.⁵² Intressant är att i denna korta artikel vävdes nybyggarandan kring Norrland samman med den hotbild som kommit att ses som



Framtidslandet – telefonen har nått Boden våren 1900. Stillbild i den illustrerade tidskriften *Hvar 8 dag*.

en realitet. Fästningsbygget blev därför ett sätt att både möjliggöra fortsatt utveckling liksom att trygga området från fientlig aggression.

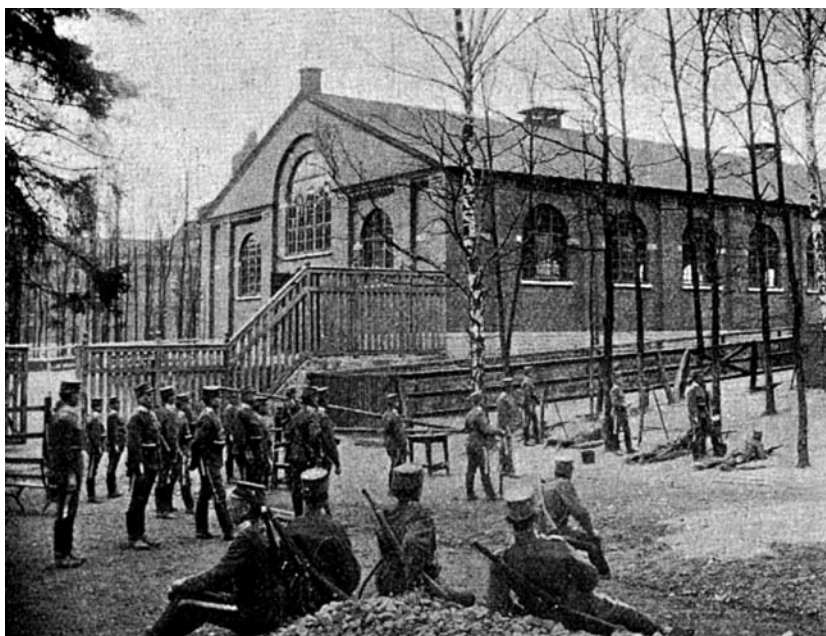
I dagstidningstexter, i tidskriftsartiklar och i ett flertal broschyrer hade försvaret i norr och behovet av en permanent befästning diskuterats sedan 1880-talet. Decennierna kring 1900 kunde mediekonsumenterna möta diskussioner kring försvaret och den ryska hotbilden i en rad olika medier. I januari 1907, i samband med att Bodens fästnings första delar togs i bruk, kunde läsaren av *Dagens Nyheter* till exempel följa två artikelserier: "I den ryska byn" och "I ryska hungertrakter". Tidningen publicerade också en artikel där ett ögonvittne berättade om rysk tortyr. I *Norrbottnens-Kuriren* samma månad, dagarna efter att en notis förvärnade om stundande provskjutningar från Gammelängsfortet, publicerades en artikel som lyfte fram att Rysslands militära styrka var "våldigare än någonsin". Och dagarna innan "Åt Sveas fallna söner" invigdes publicerade *Nya Dagligt Allehanda* artikeln "Faran i norr" av Harald Hjärne – en text som också stod att läsa i norska *Morgenbladet* två dagar tidigare. I *Svenska Dagbladet* återfanns veckan före invigningen därtill en artikelserie i fyra delar som behandlade "Försvarsfrågan i norr".

Dessa exempel står att finna på en svensk tidningsmarknad som

alltsedan 1800-talets första hälft expanderat kraftigt.⁵³ Decennierna kring 1900 fanns ofta en eller flera dagstidningar i de flesta svenska städer, och det totala antalet dagstidningar var mycket stort.⁵⁴ Även om antalet tidningsläsare inte kan jämföras med idag, så utgjorde tidningarna en samlad arena där tidens frågor, dagsaktuella händelser och utrikespolitiska skeenden presenterades för en inte oansenlig publik. Försvarsdiskussionerna i samband med riksdagarna 1885 och 1901 behandlades exempelvis utförligt i dagstidningarna. Skrivierna av försvarsfrågan inskränkte sig inte bara till riksdagsrapportering; i tidningarna publicerades även texter författade av medarbetarna där de självständigt reflekterade kring försvaret, förhållandena i Ryssland och det ryska hotet.

Bredvid dagspressen fanns också en spirande illustrerad press, och det var just i denna som beslutet att bygga Bodens fästning föranledde ett fotoreportage.⁵⁵ Gunilla Lundström menar att veckopressen banade vägen för bildens centrala ställning i pressmedierna. *Hvar 8 dag* var den första veckotidningen att utnyttja de möjligheter den fotografiska tekniken erbjöd. Tidningen dominerades av dagsaktuella porträtt- och reportagefotografier, och nådde 1910 den icke föraktliga upplagan 100.000 exemplar.⁵⁶ Parallellt med de intensiva diskussioner som fördes kring en ny härordning åren kring 1900 publicerade *Hvar 8 dag* flera bildreportage, ofta i flera delar. I dessa skildrades arméns historia, truppslag och fältövningar runt om i Sverige.⁵⁷ Även om explicita politiska ställningstaganden inte framställdes i anslutning till de bilder och åtföljande texter som publicerades i *Hvar 8 dag*, så visar de i kraft av sin förekomst att det som rörde försvaret och militären ansågs ha ett nyhetsvärde. De frågor som handlade om värnplikt och försvar blev också föremål för skämt och satir. Kring sekelskiftet 1900 återkom Bodens fästning, sågfilare och flera försvarspolitik i bland annat *Söndags-Nisses* satiriska framställningar.⁵⁸ Med andra ord kan man konstatera att frågor kring försvaret och det ryska hotet cirkulerade brett i tidens masskultur, vid sidan av de militära och säkerhetspolitiska etablissemangen.

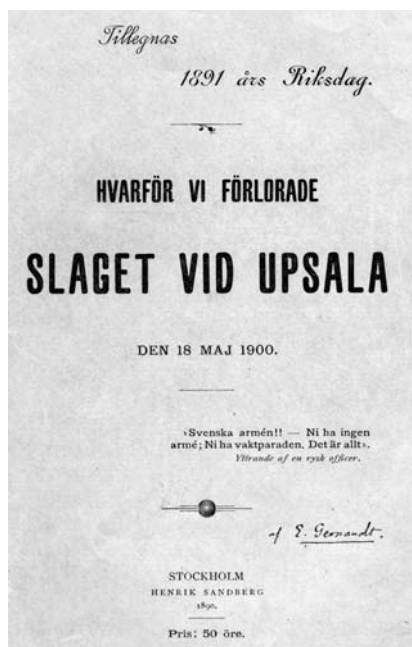
Men det fanns också andra medieformer som var mer omedelbart koncentrerade kring försvarsfrågan. En central del av det medielandskap där den säkerhetspolitiska situationen fick en bred och utförlig uttolkning utgjordes av en omfattande utgivning av broschyrer och pamfletter.⁵⁹ Arvid Cronenberg menar att de antiryska stämningarna



Det som rörde försvaret och militären cirkulerade i såväl militär fackpress som i den mer allmänt spridda veckopressen åren kring 1900. Stillbild ur *Hvar 8 dag*, 1900:36, 570.

i hög grad påverkades av "den rika broschyrfloran".⁶⁰ Ser man till utgivningstakten och volymen så ligger det mycket i detta – ett stort antal broschyrer gavs ut och vissa spreds i hundratusentals exemplar. Här återfinns titlar som *Om vi vilja slippa krig* (1890), *Den närvarande tidens fosterländska fråga* (1890), *Om det brinner* (1891), *Hvarför vi förlorade slaget vid Uppsala den 18 maj 1900* (1890), *Öfre Norrlands försvar* (1899), *Vårt lands försvar: Några synpunkter och granskningar* (1902) och *Sverige och den stora östern* (1905).⁶¹

Broschyerna utgjorde en viktig kommunikationsform som olika försvarsvänliga organisationer använde för att påverka opinionen i försvarsvänlig riktning. Alltsedan de första organisationerna initierades var produktionen och spridandet av olika publikationer en av kärnverksamheterna. Historien om den bredare opinionsbildningen kring det svenska försvaret tog sin början redan hösten 1875 då föreningen Värnplikthets vänner konstituerades. Föreningens övergripande ambition var att förbättra och reformera försvaret, och detta skulle uppnås genom "att sprida kännedom om allmänna värnplikthets mili-



En av de medieformer som behandlade frågor kring försvaret och som framställde Ryssland som ett påtagligt hot var broschyrlitteraturen.

tära, sociala och politiska betydelse”.⁶² Föreningens viktigaste arbete bestod sålunda i dess utgivningsverksamhet: under åren 1876 till 1881 gav den ut ett tjugotal broschyrer som spreds i drygt 350.000 exemplar.⁶³ Flera av de drivande männen i Värnpliktens vänner blev viktiga profiler i det försvarspolitiska och säkerhetspolitiska etablissemanget decennierna kring 1900. Här återfanns personer som Axel Rappe, Jesper Crusebjörn och Gustaf Björlin. Under åren 1878 till 1890 gav Björlin ut tidskriften *Svenske soldaten* där allt från historiska slag, stora fältherrar till strategi och materialbeskrivningar behandlades. Tidskriften sökte ge sina läsare breda kunskaper som ansågs nödvändiga för militärer på alla nivåer. Värn-

pliktens vänner gav också ut tidskriften *Fosterlandets försvar: Tidskrift för alla* 1885–1890.

Försvarsfrågan fick sitt breda genombrott i början av 1890-talet då den kom att engagera långt fler än bara politiker och militärer.⁶⁴ Ur Värnpliktens vänner skulle då den Allmänna försvarsföreningen uppstå. För föreningens bildande och för försvarsfrågans faktiska genomslag hade de försvarsmöten som hölls i Uppsala i mars och april 1890 en avgörande betydelse.⁶⁵ Offentliga möten blev en tongivande medial strategi som försvarsagitationen skulle utnyttja mer eller mindre intensivt fram till första världskrigets utbrott. Det mest kända exemplet torde vara Gustav V:s borggårdstal våren 1914.⁶⁶ Dessa möten är också möjliga att se som ytterligare en medial kommunikationsform. De påannonserades lokalt, inte minst av den lokala pressen, och lockade varierande publiker. De skapade sina egna ”kändisar” och de fick inte sällan utrymme i pressen dagen efter att de genomförts. Det offentli-

ga mötet och varierande presstexter ingick såtillvida i en säregen symbios. Försvarsvännerna använde också mötena för att sprida försvarsvänlig litteratur och då inte sällan olika typer av broschyrer.

Den 20 mars 1890 framträdde Gustaf Björlin i den fullsatta högtidssalen på Norrlands nation.⁶⁷ I sin föreläsning tecknade Björlin situationen i de ryska Östersjöprovinserna där "evangeliske kristna" hindrades från att ge sina hädangångna ett värdigt farväl. Vidare beskrevs den begynnande förryskningen. Björlin skisserade också skälen till varför försvarsfrågan inte hade nått någon lösning i Sverige. För det första fanns den gamla idén om fredssträvandet. En god tanke, men något som en liten nation som Sverige knappast skulle lyckas med. För det andra riktade Björlin kritik mot föreställningen att krigsteknikens utveckling skulle omöjliggöra krigen. I samtiden fanns också en invandring av finnar till norra Norge, vilket gjorde att språkgränsen och riksgränsen alltmer skildes åt. När Björlin hade avslutat talet bröt en "bifallsstorm" ut, i vilken "det unga, friska, svenska Upsala" återfann sig själv.⁶⁸

Denna redogörelse återfinns i en minnesskrift som utgavs i samband med Fosterländska studentförbundets tioårsfirande. Minnesskriften som sådan är förstås också möjlig att se som inlaga i de politiska oenigheter kring försvarets organisering som fortfarande var en realitet tio år efter föreningens bildande. Minnestecknaren lyfter fram hur delar av pressen uppmärksammade detta möte. Från och med detta tillfälle och "under många år därefter" blev "försvarsrörelsen" det ord som användes för att "beteckna den förstärkta sträfvän att på ett tidsenligare sätt ordna vårt krigsväsende".⁶⁹ Studenterna blev en väsentlig del av den försvarsagitation som spreds över hela Sverige under 1890-talet. Studentmötena våren 1890 var liksom de möten Allmänna försvarsföreningen anordnade under hela 1890-talet i hög grad mediala tillställningar. De blev föremål för bred tidningsrapportering som i sin tur bidrog till att föra ut försvarsvännernas budskap. Studenternas försvarsagitation utsattes förstås också för en tillintetgörande kritik av flera tidningar, vilket också bidrog till att försvarsfrågan fick sitt breda genomslag.

Under större delen av 1890-talet genomförde Allmänna försvarsföreningen mängder av föredrag över hela riket, föredrag som oftast, liksom Fosterländska studentförbundets arrangemang i mars 1890, uppmärksammades i pressen.⁷⁰ Föreningen initierade även en bred ut-

givning av broschyrer och pamfletter som fick mycket stor spridning, där flera av de titlar som nämnts ovan ingick. Allmänna försvarsförningens verksamhet var mångfacetterad och på grund av föreningens opinionsbildande syften helt medial: föreningen ordnade möten och spred sina budskap genom såväl tidskrifts- som broschyrtgivning. Under åren 1890 till 1897 gav föreningen ut tidskriften, *Försvarsvännen: Tidning för Sveriges försvarsföreningar*.⁷¹ Staffan Björck menar att föreningens verksamhet kulminerade sommaren 1892 och att den därigenom bidrog ”till att framkalla den urtima riksdagssession på hösten, vid vilken försvarsreformen genomdrevs”.⁷² Allmänna försvarsföreningen utgjorde tillsammans med andra försvarsföreningar ett slags utomparlamentariska medieproducenter som i kraft av sin verksamhet blev centrala aktörer i och kring försvarsfrågan.

Förhållandena i den ryska armén behandlades också av en mer fackligt orienterad militärpress, vilken i samverkan med den litteratur försvarsföreningarna gav ut bidrog till att forma en hotbild kring det ryska. Åren 1898 till 1910 utgavs tidskriften *Illustrerad militärrevy*. Nästan varje årgång innehöll en eller flera texter om det ryska försvaret. Artiklarna kunde röra allt från ryska flottans uppkomst och samtida styrka till hur utbildningen av ryska infanteriförband organiserades och vilka pedagogiska kurser som stod att finna i den ryska armén.⁷³ I *Tidskrift i fortifikation* publicerades under 1880- och 90-talen texter som behandlade ryska skjutförsök mot olika befästningar, ryssarnas taktiska agerande när de stormade förskansningar, hur fästningstrupper i Ryssland var organiserade och hur faktiska befästningar var utformade.⁷⁴

Nordens Gibraltar

Genom dagstidningar, veckotidningar, skämttidningar, försvarsorienterad periodika och en omfattande broschyrlitteratur bildades sålunda ett medielandskap som utgjorde en arena där säkerhetspolitiken i allmänhet, och det ryska hotet i synnerhet, formulerades och gestaltades. Här spelade diskussionerna kring uppförandet av ett befästningsverk i Boden en ledande roll. Här bör understrykas att det handlade om en gestaltning där fästningsbygget eller fästningen som sådan sällan syns; projektet var ju militärt till sin karaktär och omgärdades därför med stor sekretess. I relation till de traditionella medieformer där Bodens fästning diskuterades är det dock möjligt att undersöka hur fäst-

ningsbygget i sig *användes* som en medieform, vilken gjorde det möjligt att på ett konkret sätt gestalta de hotbilder försvarsvännerna menade att Sverige stod inför.

Idén att uppföra mer permanenta befästningsverk i Norrland fick ett bredare genomslag först under 1800-talets sista decennier. I slutpartierna av uppsatsen "Vårt försvar mot norr", som publicerades i *Fosterlandets försvar: Tidskrift för alla* 1886, diskuterade exempelvis Gustaf Björlin de åtgärder som behövde vidtas för att stärka Sveriges försvar av Norrland. Behovet av goda kommunikationer betonades, och sedan konstaterade Björlin att "en befäst plats ett stycke innan vore för gränsen af högsta nöd påkallad, allra helst då Luleå-Ofotenbanan blir färdigbyggd".⁷⁵ I samma tidskrift hade idén om en befäst plats fyra år senare fått än större konkretion. Björlin underströk att vore Boden befäst skulle det kräva mycket större resurser av en anfallande fiende.⁷⁶

Under 1890-talet fördes politiska diskussioner kring ett befästningsverk i Boden, flera expertutredningar gjordes och ytterligare texter publicerades som argumenterade för nödvändigheten av ett fästningsbygge.⁷⁷ Under signaturen S. publicerades 1895 en broschyr med titeln, *Öfre Norrlands fasta försvar*. Det finns skäl att dröja lite vid denna då den tydligt formulerar flera av de argument och synsätt som de flesta av tidens försvarsaktivister omslöt. Skribenten lyfte fram att Ryssland alltsedan Peter den stores tid haft en expansionistisk agenda. Även om det ryska folket i sig inte var krigiskt så var tsarens makt absolut och risken fanns alltid att en krigisk tsar startade ett erövringskrig. Mot detta hot måste Sverige stå rustat "ifall kriget en gång hotar oss från öster".⁷⁸ I detta sammanhang blev Sveriges nordöstra gräns särskilt viktig. Landvägen över Torneå var under "alla omständigheter och vid *alla* årstider tillgänglig". Om en fiendearmé skulle passera "kunde det vara tryggt att hafva *en stark, permanent befästad, bestyckad och krigsrustad gränsfästning*". Signaturen fortsatte med att lyfta fram järnvägsbyggandet, och att det inte skulle dröja länge "förrän dessa järnarmar sträcka sig mot hvarandra till ett handslag där uppe vid norra gränsen" – kommersiella möjligheter parades sålunda med ett strategiskt och militärt hot.⁷⁹

De norrländska malmfälten, de stora skogarna, och den till stor del bördiga jorden gjorde Norrlands framtidsmöjligheter goda och med "järnvägen komma nya krafter, nya idéer och med dem civilisationens hela rastlösa arbete". Detta tonfall återfanns i rader av samman-

hang. Sverker Sörlin konstaterar att man "finner lovsången till järnvägens kulturgärning överallt: i pressen, i militära agitationspamfletter, i gruvbolagens prospekt, i tidskrifter, kalendrar, dissertationer"⁸⁰. I linje med detta konstaterar signaturen S. att dit järnvägen nått har en uppblomstring skett, men norr om Gällivarebanan tycks allt "kallt och dödt" och främmande. Här kan en svensk inte göra sig förstådd och skribenten inskräper att om inte detta förändras kan det på sikt uppstå en vilja att frigöra sig från Sverige för att de finsktalande skall kunna återförenas med "sina stamförvanter". Bästa sättet att förhindra att detta sker är skolor och än mer utvecklade kommunikationer. Järnvägar fram till båda sidorna av Torne älv behövs, men först måste en gränsfästning anläggas vid Boden. Skälet till det var att järnvägarna ökat sannolikheten att ett anfall från "vår östra granne" förmodligen skulle ske vid "den nordöstra landgränsen".⁸¹ Civilisationens expansion måste alltså tryggas genom lämpliga befästningsverk.

Signaturen S. lyfte därtill fram den tid det skulle ta för ryssarna att mobilisera och förflytta en viss mängd trupp till gränsen, den faktiska roll befästningar skulle spela i ett försvarskrig samt de olika funktioner Bodens fästning skulle kunna ha. Vid just Boden var förutsättningarna för att anlägga en fästning sällsynt goda. Det fanns ingen annan plats i Sverige "där naturen gjort så underbart mycket för positionens styrka, som vid denna punkt".⁸² I broschyrens slutrader vävdes de ekonomiska och försvarspolitiska argumenten samman ännu en gång. "Huru än ett krig mot vårt fädernesland i framtiden komme att gestalta sig, ett befästadt och ointaget Boden är dock nyckeln till Gellivaras och Luosavaaras outtömliga malmskatter, till norra stambanan, en bland vårt lands viktigaste pulsådror, till detta rika, så godt som nyförvärfvade Norrbotten, hvilket med stöd däraf skall kunna förblifva vårt, nu och för all framtid."⁸³

En av tidens mer namnkunniga försvarsaktivister var Emil Melander. I ett flertal texter argumenterade han för Bodens befästande. I uppsatsen "Framtidslandet", som Svenska kvinnoföreningen för fosterlandets försvar "väl villigt" ställde till Allmänna försvarsföreningens årskrifts förfogande, tecknar Melander bilden av Norrland som möjligheternas plats. Han gick snart över till hur detta skall tillvaratas, men också försvaras. Här presenterades en rad strategiska argument som i stort överensstämmer med de som signaturen S. behandlat. Ur försvarssynpunkt var det viktigt att en befästning uppfördes. Platsen för detta

bör vara där de flesta vägar möter varandra och som fienden sålunda måste passera.⁸⁴ I Boden strålade sju landsvägar samman, samhället utgjorde också en central järnvägsknutpunkt som ”nu förbinda orten med öfriga Sverige och i framtiden skola förbinda den med Finland och, såsom vi hoppas, äfven med Västerhafvet vid Ofoten”. Den fiende som passerat över Torneågränsen kommer att kunna stoppas i ett befäst Boden. I samband med att norra stambanan nådde Boden 1894 sammanbands den med malmbanan på sträckan Gällivare-Luleå.⁸⁵ Ofotenbanan till nuvarande Norge stod färdig 1903.

Olika läsare hade möjlighet att möta argumenten kring Bodens fästning i en mängd broschyrer. I de flesta fall var det olika föreningar som stod bakom produktionen av dessa broschyrer. Vad gäller försvaret av Norrland och tillkomsten av Bodens fästning var det i synnerhet två föreningar som engagerade sig. Föreningen för Norrlands fasta försvar grundades 1892 enkom för att verka för Norrlands försvar. I en återblick på verksamheten fastslogs att föreningen främst på sitt program satt ”spridande af upplysning i allt, som till Norrlands försvarsfråga hör”.⁸⁶ Föreningens första insats var att förhandla om inköp av den skogsmark som behövdes i samband med ett fästningsbygge. Vid detta tillfälle bidrog Svenska kvinnoföreningen för fosterlandets försvar – som grundades 1884 – med nästan hälften av de erforderliga medlen.⁸⁷ Sålunda var marken redan säkrad innan beslutet om fästningsbygget var fattat, vilket underlättade och påskyndade arbetet väsentligt när det väl inleddes.

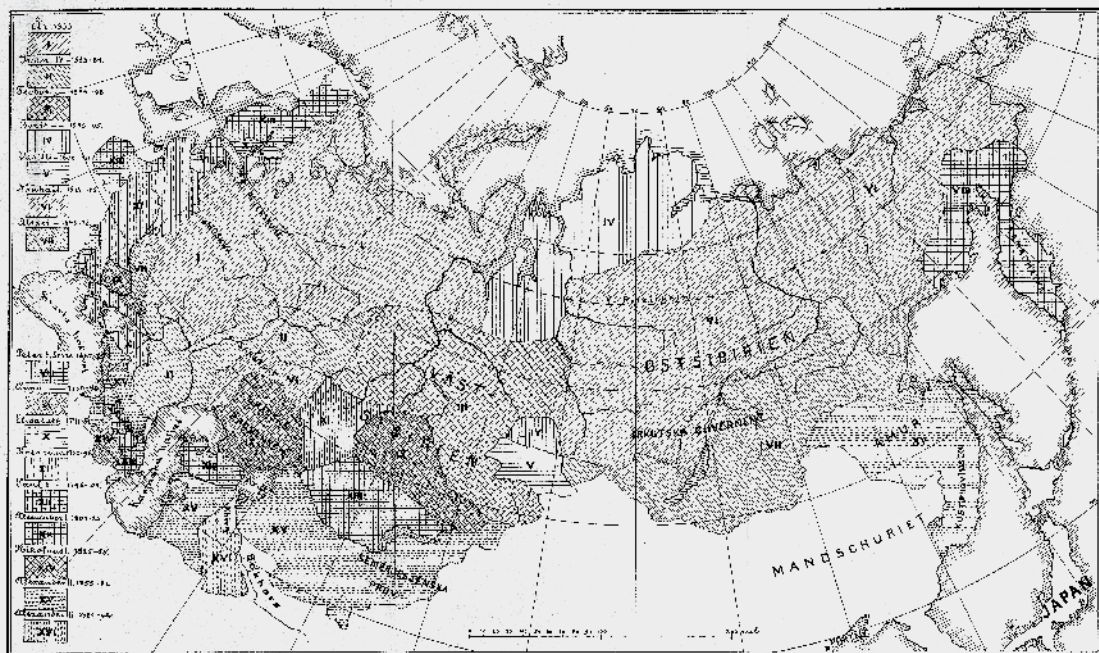
Bodens tydliga plats i ett bredare norrländskt sammanhang formulerades också i ett längre reportage, publicerat i årskalendern *Svea*. Sommaren 1900 gjorde ett antal riksdagsmän en längre studieresa till Norrland för att där på plats ta del av allt det som hände. I Julius Centerwalls reseskildring presenterades trakten kring Boden med en karta. I Boden konstaterade Centerwall att när man väl sett platsen där Sveriges starkaste fästning ”Norrlands lås” skall komma att byggas, kan man ej ”tvifla på dess oerhörda betydelse för vårt försvar. Det är de där bergskullarna [...] som skola omformas till ett nordiskt inlands-Gibraltar”.⁸⁸ Kartan visade hur många vägar som strålade samman vid Boden och tydliggjorde därigenom varför samhället var så lämpligt ur försvarssynpunkt. För de samtida läsarna var det förstås uppenbart vilken betydelse Gibraltar hade för briterernas kontroll över sjötrafiken i Medelhavet. Liknelsen antyder också att fästningen skulle

fungera som en plats från vilken Sverige kunde ha kontroll och överblick över centrala delar av det norra gränsområdet.

I flera medieformer visualiserades situationen i Norrland och i förlängningen det tänkta fästningsbygget genom just kartor. Till Gustaf Björllins text, "Vårt försvar mot norr" – publicerad både som uppsats och som självständig broschyr – medföljde en översigtskarta över Finnmarken. På den finska sidan var den, vid textens publikation, helt nyligen invigda järnvägen mellan Vasa och Uleåborg tydligt utmarkerad. Det en samtida betraktare av denna karta och andra såg tillsammans med texterna var något annat än vad vi ser idag. Järnvägar och andra kommunikationsleder rymde ju såväl löften som hot. Den gräns Torneå utgjorde hade existerat i mindre än 100 år och bildade gränsen mot ett storfurstendöme som var en del av det tsarryska imperiet.

RYSSLANDS LANDFÖRVÄRF

FR. O. M. 1533.



På denna kartbild kunde betraktaren följa den ryska expansionen alltsedan 1500-talet. Det implicita budskapet var i försvarsagitationen självklart – näst på tur var Sverige. Ur *Vårt försvar* 1902.

I första häftet av *Vårt försvar* 1902 publicerades på första uppslaget en sinister karta över det ryska imperiet. Genom olika grå streckmönster kunde läsaren följa Rysslands landförvärv från 1533 till 1894. Längst upp i kartans vänstra hörn fanns en vit fläck – Sverige och Norge. Kartans visuella dramatik ger vid handen att denna vita fläck stod näst på tur. Sålunda blev kartan ett sätt att bredvid texterna ge en visuell gestaltning av en säkerhetspolitisk hotbild.

Även om detaljerna kring fästningsbygget och fästningen, alltefter- som olika delar blev färdiga, var hemliga fungerade fästningen för försvarsaktivisterna som en argumentationsresurs. Genom att i så övertygande ordalag som möjligt argumentera för behovet av ett befästningsverk synliggjorde försvarsaktivisterna i samma stund det faktiska hot de upplevde att Sverige stod inför. På så vis fick fästningen en medial funktion – den blev den punkt kring vilken argumentationen kunde organiseras.

Avslutning – mot ett vidgat mediebegrepp

Monumentet "Åt Sveas fallna söner" och Bodens fästning användes på olika sätt för att mediera historiska berättelser och framställa hotbilder. I förlängningen verkade de även för en starkare svensk nationalkänsla. Utifrån ett bredare mediebegrepp har den här artikeln velat visa hur "Åt Sveas fallna söner" och Bodens fästning kan betraktas som aktiva delar i det medielandskap som på olika sätt framställde relationer mellan så väl förflutna som samtida utrikesrelationer och hotbilder. Det bör dock avslutningsvis påpekas att kopplingen mellan en heroiskt formulerad svensk historia och den samtida försvarspolitiken även gjordes av försvarsrörelsen. Allmänna försvarsföreningen verkade mycket aktivt för att skolor runt om i landet skulle genomföra så kallade försvarsfester där något storslaget minne ur den svenska historien högtidlighölls. Syftet var att skapa en känsla för fosterlandet som skulle verka inspirerande för ett samtida agerande. I samband med planerandet av försvarsfesterna 1899 kunde man exempelvis läsa att Gustav Vasas födelsedag minsann borde firas "som en nyårsdag i vår frihets historia" – en frihet som Allmänna försvarsföreningen genom sin verksamhet såg sig som förvaltare av och som skolungdomen "en gång skall tag arf efter oss".⁸⁹

Vad gäller monument kan de ses som ett slags berättande rumsliga

medier på en rad olika sätt. Det som de berättade underordnas ofta en pedagogisk idé, som skulle inskräpa vissa värden för samtiden och framtiden. Tätt knutet till detta var syftet att monumenten skulla ha beständighet över tid. I slutet av 1800-talet framställde statyer och monument budskap som ytterst kan knytas till en berättelse om nationen. Dessa budskap användes ofta för att lyfta fram relationer mellan det förflutna, nuet och framtiden. Därigenom upprättades den kontinuitet som är så central i alla nationella berättelser. En staty eller ett monument skulle dock aldrig bli ett berättande medium utan samspelen med andra medieformer. Detta samspel organiserades genom den mediehändelse invigningen gjordes till av framför allt den samtida dagspressen.

I den breda opinionsbildning försvarsrörelsen utgjorde intog fasta befästningsverk i Norrland också en viktig del. Aktörerna i försvarsrörelsen drevs av en övertygelse om att Sverige riskerade att anfallas från öster; därför behövde försvaret radikalt reformeras, moderniseras och förstärkas. Försvarsfrågan cirkulerade i allmänna medieformer såsom dagstidningar och olika typer av illustrerade veckotidningar. Försvarsrörelsen var i sig också en medieproducent som gav ut ett flertal broschyrer som ofta spreds i mycket stora upplagor. Frågor kring det svenska försvaret men också kring förhållandena i den ryska armén behandlades i militär fackpress. Rörelsen använde sig också av offentliga möten för att saluföra sitt budskap. Dessa gjordes till ett slags mediehändelser, både av försvarsvännerna själva som vid dessa tillfällen delade ut broschyrer och annat informationsmaterial, och av pressen som skrev om dem. Bland försvarsagitationens olika medieformer är det i detta sammanhang också möjligt att se Bodens fästning som ett medium. Den är i första hand inte ett rumsligt medium, om vi med rumsliga medier menar att deras ursprungsintention var att kommunicera. I försvarsdebatten användes dock fästningsbygget som ett medium – genom text och kartframställningar synliggjordes på ett konkret sätt de hot försvarsrörelsen menade att Sverige stod inför i norr.

I samband med invigningen av "Åt Sveas fallna söner", studentmötena i Uppsala våren 1890 och diskussionen kring försvaret och uppförandet av Bodens fästning framställdes och formulerades förflutna tiders krig och samtidens hotbilder. Detta skedde genom en samverkan mellan formella, traditionella medier och rumsliga, informella medier. I den här artikeln har jag på så vis velat synliggöra hur ett vidgat medie-

begrepp gör det möjligt att se hur mångfacetterat delar av ett historiskt situerat medielandskap faktiskt kan te sig. Jag har också velat visa att dåtidens massmedier utgör en central del av det sena 1800-talets politiska historia. Den opinionsbildning försvarsrörelsen ägnade sig åt var på alla sätt medial. En historisk diskussion av de medieformer som gör politik i en bred mening möjlig utgör en kulturhistoria som fortfarande i hög grad återstår att skriva.⁹⁰

NOTER

1. "Till de fallnes minne", *NDA*, 7/11 1904.
2. Artillerimuseet öppnades 1879 och bytte 1932 namn till Armémuseum.
3. Historiekulturen i Sverige kring 1900 får en bred behandling i Ulf Zanders *Fornstora dagar, moderna tider: Bruk av och debatter om svensk historia från sekelskifte till sekelskifte* (Lund: Nordic Academic Press, 2001), 69–165.
4. Se exempelvis Arvid Cronenberg, "Gustaf Björlin och Allmänna försvarsföreningen", *Aktuellt och historiskt*, 1969, 56; Hans Holmén, *Försvar och samhällsförändring: Avvägningsfrågor i svensk försvarsdebatt 1880–1925* (Göteborg, 1985). I sitt verk om den svenska utrikespolitikens historia behandlar Folke Lindberg försvarsdebatten och försvarsaktivismen i relation till de storpolitiska förändringar som ägde rum decennierna före sekelskiftet 1900. Han konstaterar också att sambandet mellan försvarspolitik och hotbildningen var tämligen diffus. Se densamme, *Den svenska utrikespolitikens historia 3.4, 1872–1914* (Stockholm: Norstedt, 1958), 109ff och 56ff.
5. För en översikt av engelska och tyska berättelser som handlade om det kommande kriget decennierna innan 1914 se Niall Ferguson, *The Pity of War* (London: Allen Lane, 1998), 1–11. Se även Johan A. Höglund, *Mobilising the Novel: The Literature of Imperialism and The First World War* (Uppsala, 1997).
6. Claes Ahlund, "Den svenska invasionsberättelsen – en bortglömd litteratur", *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2003:3, 82–103 och "En mental militarisering: Den svenska litteraturen före och under första världskriget", *Samlaren*, 2003, 134–157. Citatet ur den förstnämnda från sidan 99.
7. Anders Ekström, Solveig Jülich & Pelle Snickars, "Inledning: I mediearkivet", i des., red., 1997: *Mediehistorier kring Stockholmsutställningen* (Stock-

- holm: Statens ljud och bildarkiv, 2006), 17; Anders Ekström, "Vetenskapen, medierna, publiken", i dens., red., *Den mediala vetenskapen* (Nora: Nya Doxa, 2004), 17.
8. Claes Grill, *Dagboksanteckningar från en kommendering till Ryssland år 1897* (Stockholm, 1898), 61.
 9. Björnstjernas påstående är inte helt korrekt. Den 6 november 1837 restes ett monument vid Lützen, på platsen där Gustaf II Adolf hade stupat. Se Magnus Rodell, *Att gjuta en nation: Statyinvigningar och nationsformering i Sverige vid 1800-talets mitt* (Stockholm: Natur och Kultur, 2002), 24.
 10. "Det s.k. Poltavamonumentet skänkt till Artillerigården", *NDA*, 19/4 1904.
 11. Denna redogörelse baserar sig, om inte annat anges, på "Åt Sveas fallna söner: Monumentet på Artillerigården", *SvD*, 2/11 1904. Citaten är hämtade ur densamma.
 12. Invigningen behandlas kortfattat i Thorsten Wennerström, *Stockholms garnison genom tiderna: En kulturhistorisk skildring* (Stockholm: AB Biografiskt Galleri, 1947), 329f; Bengt Fahlgren, *Garnisonsminnen i huvudstadsområdet: En inventering och beskrivning av garnisonsminnesmärken på allmän plats* (Stockholm: Militärhistoriska förlaget, 1997), 70ff. En lite utförligare behandling återfinns i Bengt Järbe, *Krigens och hjältarnas Stockholm i skulpturer och minnesstenar* (Stockholm: Nordiska museets förlag, 1998), 315-318.
 13. Se exempelvis "Till de fallnas minne: Aftäckning af minnestoden på Artillerigården", *NDA*, 7/11 1904.
 14. *NDA*, 7/11, 1904; "Åt söner som dött för fosterlandet", *DN*, 7/11 1904.
 15. "Till de fallnes minne: Monumentaftäckning på Artillerigården", *SvD*, 7/11 1904. I *Social-Demokraten* konstaterades i korthet: "Med anledning af aftäckningen voro stora folkmassor i rörelse". "De stupade krigsmännens minnesvård", *Social-Demokraten*, 7/11 1904.
 16. Jfr Magnus Rodell, "Nationen och ingenjören: John Ericsson, medierna och publiken", i Ekström, 195-200.
 17. Följande redogörelse baserar sig om inte annat anges på *NDA*, 7/11 1904.
 18. Afzelius tal genomsyrades på många punkter av en tämligen traditionell religiositet vilket också uppmärksammades i *Dagens Nyheter* som beskrev hans tal som "ett af dessa officiella, andefattiga anföranden som aldrig försumma ett tillfälle att skingra en varm och vacker stämning". *DN*, 7/11 1904.
 19. "Åt de för fädernelandet stupade", *Vårt land*, 11/7 1904.
 20. Lars Berggren, *Giordano Bruno på Campo dei Fiori: Ett monumentprojekt i Rom 1876-1889* (Lund: Wallin & Dalholm, 1991), 19.

21. Jfr Allan Ellenius, *Den offentliga konsten och ideologierna: Studier över verk från 1800- och 1900-talen* (Stockholm: Almqvist & Wicksell, 1971), 42.
22. För ett exempel på detta se Magnus Rodell, "Monuments as the Places of Memory", i Andreas Kitzmann, Conny Mithander & John Sundholm, red., *Memory Work: The Theory and Practice of Memory* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2005), 115–118.
23. "The matrix of a nation's monuments emplots the story of ennobling events, of triumphs over barbarism, and recalls the martyrdom of those who gave their lives in the struggle for national existence". James E. Young, *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning* (New Haven & London: Yale University Press, 1993), 2.
24. Gustav II Adolf och Karl XII-statyerna behandlas utförligt i Rodell, *Att gjuta en nation*, 49–86 och 133–187. För Axel Oxenstierna-statyn i parken till Riddarhuset se Bengt Järbe, *Krigens och hjältarnas Stockholm*, 223–226. Ulf Zander behandlar Karl X Gustav-statyn i Malmö i "Ett omstritt Malmö-monument – Karl X Gustav-statyn 1896–1996", i Ingmar Billberg, Lars Jörwall & Bengt Liljenberg, red., *Allt ljus på Malmö: Nordiska industri- och slöjdställningen i Malmö år 1896: Ett hundraårsminne* (Malmö: Elbogen, Malmö fornminnesförening, 1996), 207–227. Karl X Gustav-statyn i Stockholm diskuteras parallellt med andra monument över den karolinska tiden av Allan Ellenius, 104–117.
25. Lewis Mumford, *The Culture of Cities* (New York: Hartcourt, Brace and Company, 1938), 433–440.
26. Jfr Rodell, *Att gjuta en nation*, 45f och 224ff.
27. Programmet återfinns i Järbe, 317.
28. Rodell, *Att gjuta en nation*, 166–175.
29. Mediehändelser i tv diskuteras i Daniel Dayan och Elihu Katz, *Media Events: The Live Broadcasting of History* (Cambridge: Harvard University Press, 1992). För ett nyare exempel som vidgar begreppet till att omfatta ett bredare tidsspänn se Patrik Lundell, "The Medium is the Message: The Media History of the Press", *Media History*, nr. 1, 2008.
30. Ett undantag är dock statyn över Berzelius som invigdes en julinatt 1858.
31. Folke Lindberg, *Kunglig utrikespolitik: Studier i svensk utrikespolitik under Oscar II och fram till borggårdskrisen* (1950; Stockholm: Aldus/Bonniers, 1966), 207.
32. Ett tidigare exempel på detta var nykterhetsfrågan. I början av 1830-talet blossade frågan upp och ofta initierades föreningar genom uppmanande artiklar i pressen. Nykterhetsfrågans utveckling och innehåll bereddes inte bara stor plats i dagstidningar. Ett flertal nykterhetstidskrifter gavs

- också ut decennierna innan 1850. På samma sätt som med försvarsfrågan vore det möjligt att undersöka det medielandskap som omgav och som möjliggjorde nykterhetsfrågans ställning och spridning. Se Patrik Lundell, "Nykterhet i provinsen: Nykterhetsföreningar och press i Östergötland vid 1800-talets mitt", *Spiritus: Tidskrift för forskning kring svensk alkoholkultur*, 2001, 117–139, fr.a. 118f, 123f och 127.
33. Jörgen Björklund, "Den samhällsekonomiska bakgrunden till Bodens fästning", i Bror Oscar Nyström & Sven Skeppstedt, red., *Boden: Fästningen, garnisonen, samhället* (Boden, 1990), 21f.
 34. Arvid Cronenberg, "Från Karlsborg till Boden: Tillkomsten av Bodens fästning mot bakgrund av tidens operativa teori", i Nyström & Skeppstedt, red., 1990, 31f och 36–40.
 35. Sverker Oredsson, "Försvarsintresset omkring 1890, järnvägsbyggandet och Sveriges strategiska läge", *Scandia*, 1968, 292.
 36. Patrick Salmon, *Scandinavia and the Great Powers 1890–1940* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 39f.
 37. Sverker Sörlin, *Framtidslandet: Debatten om Norrland och naturresurserna under det industriella genombrottet* (Stockholm: Carlssons, 1988), 56.
 38. För detta se *ibid*, passim.
 39. *Ibid.*, 58.
 40. *Ibid.*, 15.
 41. Gunnar Åselius, *The "Russian Menace" to Sweden: The Belief System of a Small Power Security Elite in the Age of Imperialism* (Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1994), 70.
 42. Gunnar Åselius, "Hotbilden: Svenska militära bedömningar av Ryssland 1880–1914", i Johan Engström & Lars Ericson, red. *Mellan björnen och örnen: Sverige och Östersjöområdet under det första världskriget, 1914–1918* (Visby: Gotlands fornsal, 1994), 199.
 43. Sverker Oredsson, *Järnvägarna och det allmänna: Svensk järnvägspolitik fram till 1890* (Lund: Rahm, 1969), 203–207. Om byggandet av banan Luleå-Riksgränsen se Gustaf Welin, red., *Statens järnvägar 1856–1906: Historisk-teknisk-ekonomisk beskrifning*, B. 2, *Bana och byggnader* (Stockholm: Järnvägsstyrelsen, 1906), 104–117 och Gustaf Welin, red., *Statens järnvägar 1856–1906: Historisk-teknisk-ekonomisk beskrifning*, B. 1, *Historik* (Stockholm: Järnvägsstyrelsen, 1906), 177–194.
 44. Lindberg, *Den svenska utrikespolitikens historia* 3.4, 1872–1914, 113.
 45. Ivar Anderson, *Arvid Lindman och hans tid* (Stockholm: P.A. Norstedt & Söners förlag, 1956), 64.

46. Sverker Oredsson, *Svensk rädsla: Offentlig fruktan i Sverige under 1900-talets första hälft* (Lund: Nordic Academic Press, 2001), 28. Se även Tuomo Polvinen, *Riket och gränsmarken: N. I. Bobrikov Finlands generalguvernör 1898–1904* (Helsingfors: Söderströms, 1988).
47. Staffan Björck, *Heidenstam och sekelskiftets Sverige: Studier i hans nationella och sociala författarskap* (Stockholm: Natur och kultur, 1946), 132.
48. Lindberg, *Kunglig utrikespolitik*, 201.
49. Åselius, "Hotbilden", 199 och Oredsson, *Svensk rädsla*, 25. Se även Knut Einar Eriksen & Einar Niemi, *Den finske fare: Sikkerhetsproblemer og minoritetspolitikk i Nord 1860–1940* (Oslo: Universitetsforlaget, 1981), 26–92.
50. Sven Wäsström, "Den dolda fronten", i Nyström & Skeppstedt, red., 1990, 88–92; Oredsson, 28f; Åselius, "Hotbilden", 200.
51. En god översiktlig behandling av försvarsfrågan från 1809–1850 återfinns i Lars Danius, *Samhället och försvaret: Återblick på svensk försvarspolitik 1809–1955* (Uppsala: Bokförlaget Medborgarskolan, 1956). En mer specialiserad studie utgörs av Torgny Nevéus, *Ett betryggande försvar: Värnplikten och arméorganisationen i svensk politik 1880–1885* (Stockholm: Norstedts, 1965). En av de färskare studierna som kan placeras i försvarsdiskussionernas sena 1800-tal och tidiga 1900-tal är Gunnar Åselius, *The "Russian Menace" to Sweden*, 1994.
52. "Några bilder från Boden", *Hvar 8 dag*, 1900:35, 553.
53. Elisabeth Sandlund, "Landortspress under 1800-talets första hälft", i red., Karl Erik Gustafsson & Per Rydén, *Ständigt dessa landsortstidningar* (Göteborg: Nordicom, 1998), 65.
54. Mellan 1800 och 1899 ökade antalet tidningsorter i Sverige från ungefär 15 till cirka 85. För mer precisa exempel se Dag Nordmark, "Liberalernas segertåg (1830–1858)", 55f och Eric Johannesson, "Med det nya på väg (1858–1880)", 166ff, båda i red., Karl Erik Gustafsson & Per Rydén, *Den svenska pressens historia*, II, *Ären då allting hände (1830–1897)* (Stockholm: Ekerlid, 2001).
55. De illustrerade magasinens historia i Sverige tar sin början kring 1800-talets mitt. En av de första gånger xylografitekniken mötte de svenska läsarna var i Lars Johan Hiertas *Lördags-Magasinet* som började komma ut 1836. Dag Nordmark, "Liberalernas segertåg (1830–1858)", 100f. Se även Eric Johannesson, "Med det nya på väg (1858–1880)", 203–212. För en översikt av illustrerad press i Sverige kring 1850 se Lena Johannesson, *Xylografi och pressbild: Bidrag till trägravvyrens och till den svenska bildjournalistikens historia* (Stockholm: Nordiska museet, 1982), 198–264. Den breda, folkliga och

- relativt billiga veckotidningen etablerades under 1880-talet. Här återfinns exempel som *Svea* som kom ut mellan 1886 och 1896 och den långlivade *Idun* som gavs ut från 1887 till 1963. Birgit Petersson, "Tidningar som industri och parti (1880–1897)", i Gustafsson & Rydén, red., 2001, 322f och 326. Mot seklets slut började även fototidskrifter ges ut. En av de första var *Årets minnen* som lanserades i samband med den stora konst- och industriutställningen i Stockholm 1897. Pelle Snickars, "Mediearkeologi: Om utställningen som mediearkiv", i Ekström, Jülich & Snickars, red., 2006, 128.
56. Gunilla Lundström, "En värld i rubriker och bilder (1897–1919)", i red., Karl Erik Gustafsson & Per Rydén, *Den svenska pressens historia, III, Det moderna Sveriges spegel (1897–1945)* (Stockholm: Ekerlid, 2001), 107.
 57. Se exempelvis T, "Svenska armén vid 19 seklets början och vid dess slut I", *Hvar 8 dag*, 1900:19, 301–303; T, "Svenska armén vid 19 seklets början och vid dess slut II", *Hvar 8 dag*, 1900:22, 349–353; "Vårt moderna bevaringslif", ett bildreportage i sju delar i *Hvar 8 dag*, 1900:36, 1900:37, 1900:38, 1900:40, 1900:41, 1900:45 och 1900:48; "Från höstmanövrerna i Halland", *Hvar 8 dag*, 1900:53.
 58. Se exempelvis *Söndags-Nisse: Illustrerad Veckoblad för Skämt, Humor och Satir*, 1900:12, 1900:32, 1900:35, 1900:38, 1901:2 och 1901:5. Om skämtpress kring sekelskiftet 1900 se Gunilla Lundström, "En värld i rubriker och bilder (1897–1919)", 102f. Se också Lars M. Andersson, *En jude är en jude: Representationer av "juden" i svensk skämtpress omkring 1900–1930* (Lund, 2000).
 59. Broschyr och pamflettliteraturen var i sig inget nytt. Marie-Christine Skuncke lyfter i uppsatsen "Medier, mutor, nätverk", 266f, i Marie-Christine Skuncke & Henrika Tandefelt, red., *Riksdag, kaffehus och predikstol: Frihetstidens politiska kultur 1766–1772* (Stockholm: Atlantis, 2003), fram hur dessa under frihetstiden utgjorde en central del av medielandskapet. Broschyr- och pamflettens spridning och omfattning under 1800-talets första decennier behandlas av Kurt Johannesson i artikeln "Det fria ordets martyrer", i Kurt Johannesson et al, *Heroer på offentlighetens scen: Politiker och publicister i Sverige 1809–1914* (Stockholm: Tidens förlag, 1987), 27–35.
 60. Cronenberg, "Gustaf Björlin och Allmänna försvarsföreningen", 56.
 61. Inom denna genre återfinns vissa beröringspunkter med den inledningsvis nämnda invasionsromanen som också utgjorde en del av detta medielandskap, men som av utrymmesskal inte behandlas här.
 62. En av initiativtagarna bakom Värnplikts vännar var Hugo Raab som vid 1875 års riksdag presenterade ett förslag för en ny härordning baserad på

- värnplikt. Se Hakon Leche, *Generalstabschefen Bildt och Sveriges försvar* (Udevalla: Militärhistoriska förlaget, 1992), 22.
63. Arvid Cronenberg, "Värnpliktens vänner och lantmannapartiet", *Aktuellt och historiskt*, 1968, 73.
 64. I sin bok om Heidenstam och sekelskiftets Sverige konstaterar Staffan Björck att den rörelse som växte fram kring försvarsfrågorna dessa år "ger ett av de äldsta exemplen på hur riksomfattande politisk opinion i en konkret fråga skapas och utvecklas". Se densamme, 15. Här kan nämnas att nykterhetsrörelsen och engagemanget kring den sociala frågan och representationsreformen utgör tidigare exempel på "riksomfattande politisk opinion".
 65. Cronenberg, "Gustaf Björlin och Allmänna försvarsföreningen", 61.
 66. Detta behandlas bland annat av Jan Stenqvist i "Sven Hedin och bondetåget", i Johannesson *et al.*, 1987.
 67. Två dagar efter Björlins framträdande publicerades ett brev i *Nya Dagligt Allehanda* som redogjorde för tilldragelsen i Uppsala. Med stor sannolikhet är brevet författat av en person med ett stort engagemang i försvarsfrågan och som ville att händelsen skulle komma en större allmänhet till del. "Om vårt försvar", *NDA*, 22/3 1890.
 68. *Det flydda decenniet: Minnesskrift utgiven med anledning af Fosterländska studentförbundets 10-årstillvaro* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1899), 8f. Citatet på sidan 9.
 69. *Ibid.*, 10.
 70. I tidigare forskning har försvarsrörelsens konservativa karaktär lyfts fram. Vidare har det framhållits att den ideologiskt och klassmässigt i huvudsak bestod av män från överklassen. För mina syften är det likafullt intressant att den fick en med tidens mått mätt mycket bred spridning och att en politisk aktivism trots rörelsens konservativa karaktär står att finna. I beskrivningen av Allmänna försvarsföreningens verksamhet lyfter Arvid Cronenberg fram att relationen mellan föreningens centrala styrelse och de lokala avdelningarna runt om i landet fungerade långt ifrån tillfredsställande. Se densamme, "Gustaf Björlin och Allmänna försvarsföreningen", 71ff.
 71. *Försvarsvännen* hade 1895 en upplaga på 5.000 exemplar. Den ersattes av *Allmänna försvarsföreningens årsskrift* (1898–1902). I samarbete med Föreningen för Stockholms fasta försvar och Allmänna försvarsföreningen gav Föreningen för Norrlands fasta försvar ut årsskriften *Vårt försvar* åren 1902 till 1917.
 72. Björck, 16.

- 73 "Några ord om den ryska flottans uppkomst och dess nuvarande styrka", två artiklar av G. Celsing i *Illustrerad Militärrevy*, 1901:2, 52–58 och 1901:5, 197–204. "Några anteckningar om utbildningen vid det ryska infanteriet, två artiklar av O. S. i *Illustrerad Militärrevy*, 1901:10, 388–403 och 1901:12, 483–489 och "Pedagogiska kurser i ryska armén" i *Illustrerad Militärrevy*, 1904:1, 34–37.
74. "Ryska skjutförsök mot fältverk i lägret vid Ust-Izorsk 1880", *Tidskrift för fortifikation*, 1882, "Ryska skjutförsök 1882, 1883 mot fältbefästningar", *Tidskrift för fortifikation*, 1886, "Huru ryssarna storma förskansningar", *Tidskrift för fortifikation*, 1886, "Bestämmelser för hastiga och fältmässiga befästningar i Ryssland", *Tidskrift för fortifikation*, 1887, "Ryska åsikter och förslag angående nutidens befästningskonst", *Tidskrift för fortifikation*, 1890, "Fästningar och fästningstrupper i Ryssland", *Tidskrift för fortifikation*, 1893, "Vestra Rysslands befästningar", *Tidskrift för fortifikation*, 1895.
75. Gustaf Björlin, "Vårt försvar mot norr", *Fosterlandets försvar: Tidskrift för alla*, 1886, 133.
76. Gustaf Björlin, "Några ord om vår försvarsfråga", *Fosterlandets försvar: Tidskrift för alla*, 1890, 76.
77. Arvid Cronenberg menar att man kan dela in tillkomstprocessen i tre olika faser: "a) den kreativa fasen 1887–1892, b) expertfasen 1892–1896 samt c) den parlamentariska fasen 1897–1900". Se vidare "Från Karlsborg till Boden", 78f.
78. S., *Öfre Norrlands fasta försvar* (Stockholm: P. A. Norstedt & Söner, 1895), 7.
79. Ibid., citaten från sidorna 8 och 10.
80. Sörlin, 75.
81. Ibid., citaten från sidorna 12 och 13.
82. Ibid., 18f.
83. Ibid., 22.
84. E[mil] M[elande]r, "Framtidslandet", *Allmänna försvarsföreningens årsskrift* 1898:1, 4–7.
85. Ibid., 7. Sörlin, 52.
86. *Föreningen för Norrlands fasta försvar 1892–1917: En återblick på verksamheten under dess första kvartssekel* (Stockholm: Centraltryckeriet, 1918), 5.
87. Ibid., 9f. I *Nordisk familjebok* står att läsa att föreningens syfte var tvåfaldigt. Dels skulle den "uppväcka och underhålla en varm och offervillig fosterlandskärlek" och dels skulle den främja "fäderneslandets försvar". Även om Svenska kvinnoföreningen för fosterlandets försvar inte utgav någon egen tidskrift finansierade den såväl föredrag som spridning av "försvars-

- vänlig litteratur". Se [Osign.], "Svenska kvinno föreningen för fosterlandets försvar", *Nordisk familjebok: Realencyklopedi och konversationslexikon*, Band 27 (Stockholm: Nordisk familjeboks förlag, 1918). Se även Leche, 22.
88. Julius Centerwall, "Från riksdagsmännens färd till Höga Norden sommaren 1900", *Svea*, 1901, 109.
89. "Årsberättelse", *Allmänna försvarsföreningens årsskrift*, 1899:1, 113.
90. Slutligen ett stort tack till det stipendium från Torsten och Ragnar Söderbergs stiftelser som gjorde det möjligt att arbeta med denna artikel.

Leif Dahlberg

Mediemelodram – en mediehistorisk läsning av Max Ernsts collageromaner

Det viktigaste och mest besvärande vittnesmålet för den moderna världen, det som kanske förenar alla de vittnesmål som denna epok finner sig belastad med [...], är vittnesmålet om upplösningen, dislokaliseringen och förstörelsen av gemenskapen.¹

Melodramen börjar med och uttrycker den oro som den skrämmande nya världen skapar, där traditionella moraliska värdesystem inte längre erbjuder det nödvändiga sociala klistret.²

DET HAR UPPREPADE gånger gjorts gällande att collage har betytt lika mycket för modernismen som centralperspektivet betydde för renessansens bildkonst och tankevärld.³ Även om man kan ha invändningar mot ett så svepande och ospecifikt påstående, kan man inte förneka att collage haft ett revolutionerande inflytande på alla konstarter (bild, film, litteratur, skulptur, teater), massmedier, arkitektur och även akademiska discipliner som antropologi, filosofi och litteraturvetenskap. Det är dock inte hos de personer som uppfinner collage, Georges Braque och Pablo Picasso, som man finner en full förståelse för dess kulturella betydelse och en utveckling av dess konstnärliga och mediala möjligheter.⁴ Det finner man inte heller hos de olika konstriktningar som anammar collage som modernistiskt ”grepp”:

kubismen, futurismen och dadaismen. Det är i stället först hos surrealisterna och i synnerhet hos Max Ernst som man finner en systematisk utforskning av collage som konstnärlig form och kreativ metod, och det är i hans händer som tekniken utvecklas från papier collé till collage i ordets fulla mening.⁵ Det bör dock samtidigt understrykas att det är i andra medier än bildkonsten, som litteratur och film, som collage-tekniken utvecklas till en modernistisk berättarteknik. Som exempel på litterära tillämpningar av collage som narrativ form kan nämnas James Joyces *Ulysses* (1922), John Dos Passos *Manhattan Transfer* (1925), Louis Aragons *Le Paysan de Paris* (1926) och Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* (1929).⁶ Det finns vidare uppenbara paralleller mellan collage och användning av montage inom filmen, i synnerhet hos filmskapare som Sergei Eisenstein och Luis Buñuel.⁷ Det är därför rimligt att tänka sig att det delvis är i ljuset av dessa litterära och filmiska användningar av collage och montage i andra medier som Max Ernst funnit idén att skapa "collageromaner" som *La Femme 100 têtes* (1929), *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (1930) och *Une Semaine de bonté* (1934). Men det är troligt att Max Ernst även har influerats av andra, mindre konstnärliga användningar av collage, montage och liknande tekniker. Som vi kommer att se står det senare antagandet inte i konflikt med Max Ernsts dadaistiska och surrealistiska estetik, utan beskriver en viktig sida hos hans konstnärliga metod.

För att undersöka innebörden i dessa transmediala antaganden om collage-betydelse för modernismen och särskilt dess betydelse för modernismens narrativa medier är det fruktbart att försöka läsa Max Ernsts collageböcker som berättelser, som surrealistiska romaner. Det visar sig då att den stora berättelse som man finner i dessa collageromaner i stor utsträckning handlar om medier och mediediskurser, en berättelse som till sin form är en melodram, en mediemelodram om relationen mellan medieanvändning och medieteknik.

Bilden i delar

Av Max Ernsts tre collageromaner är det *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* som mest liknar en roman i det att den har en handling som låter sig följas i både text och bild. De två andra collageböckerna utgör romaner endast i en metaforisk eller, om man vill, surrealistisk mening och de saknar annan handling än den som består i collagebildernas

ordning. Jag återkommer till dessa längre fram. Handlingen i *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* [Dröm av en liten flicka som ville gå karmelitkloster] utgörs väsentligen av innehållet i den dröm som den lilla flickan har. Boken består av en kortare inledande prosatext och 77 collagebilder med underställda kortare bildtexter. Inledningen ger en bakgrund och ram för bildberättelsen. I denna inledning hävdas att Vetenskapsakademien (l'Académie des Sciences) en dag kommer att studera världens avlopp och då ställa sig frågan vad flickor drömmer som vill gå i kloster. Man noterar omedelbart det i surrealistiska texter återkommande dubbla och tvetydiga förhållandet till vetenskapen, på en gång kritiskt och ifrågasättande samtidigt som man lånar dess språk, grafiska former och symboler.⁸ Det sägs i inledningen vidare att Vetenskapsakademien särskilt kommer att intressera sig för vad som hände långfredagen år 1930, när en knappt 16-årig flicka doppade sina två händer i en kloak, stack hål i sin hud och med sitt blod skrev följande rader: "Att älska den Heliga Fadern och att doppa sina två händer i en kloak, sådan är lyckan för oss, Marias barn."⁹ Från klostret i Lyon skickar hon sedan dessa ord, med brevduva, till sin pappa, en kristen socialistisk parlamentsledamot i Paris. Hon går därefter till sängs och har en dröm som berättaren säger sig "försöka återge genom bilderna i denna bok."¹⁰ Det är således denna dröm som framställs i de knappt 80 collagebilder som fyller romanen.

Den unga flickans drömberättelse gestaltas både genom collagebilder och en löpande text som återfinns under varje bild. Med en terminologi hämtad från Roland Barthes kan man säga att inledningen och den löpande textsträngen fungerar som förankring [anchrage] av collagebilderna och att de enskilda bildtexterna även fungerar som avlösning [relais] som utsäger tankar och repliker.¹¹ De senare fungerar även som ett slags narrativ värdering av bilderna, som anger deras narrativa poäng.¹² Det är även möjligt att i relationen mellan bilder och bildtexter utläsa en (allegorisk) representation av relationen mellan dröm och drömberättelse, där den egentliga drömmen inte låter sig representeras direkt. Fastän collagebilderna i flera avseenden – inte minst konstnärliga – kan tyckas viktigare än texten, skulle man samtidigt kunna hävda att det främst är genom texterna som läsaren erbjuds en ramberättelse och har möjlighet att följa drömmen som berättelse.

I den redan refererade inledningen berättas således att den unga flickan, Marceline-Marie, som sjuåring hade förvägrats av prästen De-



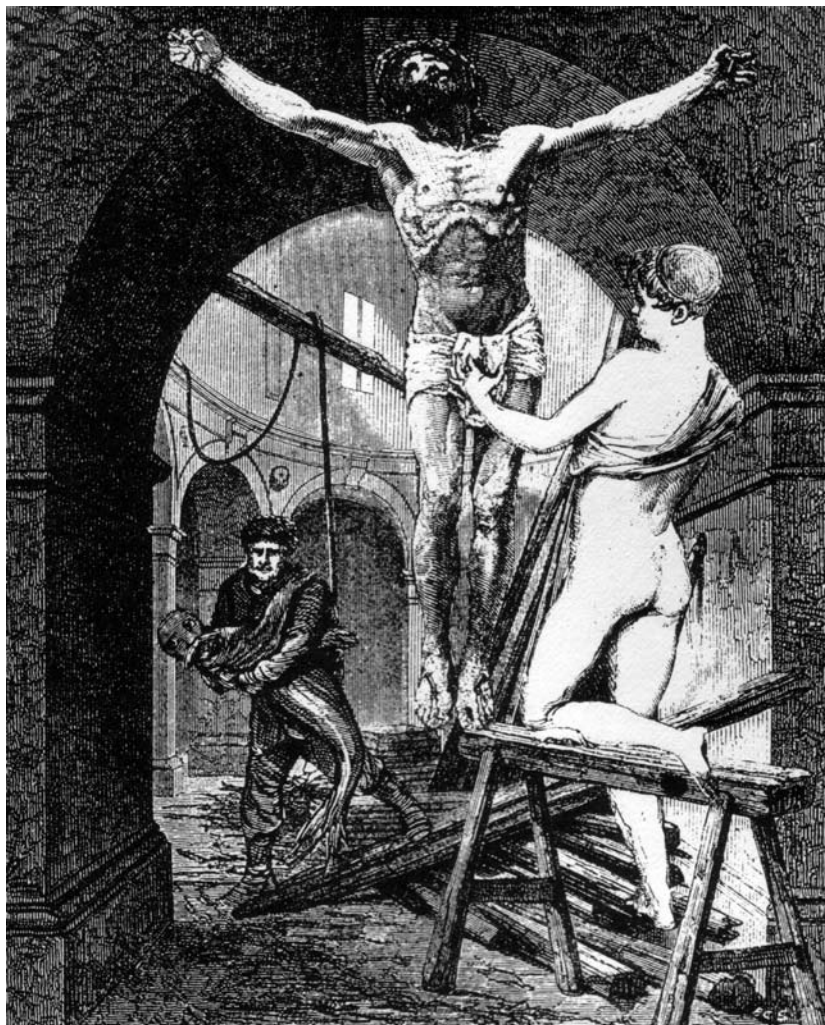
Vetenskapsakademien (*Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, 1930)

nis Dulac Dessalé (som förekommer i drömmen) att ta nattvarden på grund av att hon ännu hade mjölkttänder. Men efter att samma dag ha blivit brutalt våldtagen och fått alla sina tänder utslagna återvände hon till prästen och visade sin blodiga mun och sade att hon nu kunde ta nattvarden eftersom hon inte hade några mjölkttänder kvar.¹³ Det är

möjligt att som Cees de Boer betrakta inledningen som en "psykoanalytisk återerinring" där bakgrunden ges till de olika händelser som gestaltas i drömmen och där de traumatiserande händelser som flickan hade i sin barndom återberättas.¹⁴ Det ska dock nämnas att andra forskare här vill se ett parodiskt förhållningssätt till psykoanalysen, eftersom de menar att denna teori för Max Ernst utgjorde ett konstnärligt material.¹⁵ De våldsamma händelserna framställs upprepade gånger i drömmen, ibland explicit, ibland förtäckt och ibland symptomatiskt. Det kan även noteras att den brutala sammankopplingen mellan kristendom och erotik utgör ett återkommande topos, närmast en kliché, både i denna collageroman och hos många surrealisterna. Som Boer påpekar så finner man i *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* en genomförd parodi på traditionell kristen ikonografi.¹⁶ I inledningen berättas vidare att Marceline-Marie, kanske på grund av sitt dubbelnamn, framträder som två olika personer i drömmen. De framträder där som systrar och benämns "Marceline" och "Marie", alternativt "jag" och "min syster".¹⁷ Men även om inledningen på detta sätt ger en bakgrund till drömmen och att bildtexterna förankrar och sufflerar de enskilda bilderna, så innehåller dessa texter inga försök att tolka dess betydelse. Med andra ord, i den utsträckning som den berättelse i ord och bild som man finner i collageromanen utgör en konstnärlig gestaltning av den process som Sigmund Freud kallade drömarbete,¹⁸ så är tolkningsarbetet ännu ogjort.

Om den uttalade adressaten för inledningen till *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, som är hållen i en litet spetsfundig och delvis provokativ stil, utgörs av den positivistiska vetenskapen och en samtida kristen borgerlighet, så är den egentliga – och outtalade – adressaten de moderna människor som har insett att det finns en annan verklighet som döljer sig under ytan, en verklighet som avslöjar sig i dolda tecken och oväntade och överraskande sammanträffanden. Dessa moderna individer vet även att människans underliggande och sanna natur är att vara en driftvarelse, som kommer till uttryck i drömmar, felsägningar och automatisk skrift. Denna syn på människan ligger i linje både med Freuds arbeten om drömarbete och mänsklig sexualitet och med André Bretons surrealistiska program, liksom med flera andra samtida synsätt.¹⁹

I Max Ernsts *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* finns vidare, liksom i flera surrealistiska verk, ett starkt melodramatiskt in-



Marceline-Marie: "Mina kläder, himmelske make, tycks mig oanständiga." Den himmelske maken: "Gå och tvätta min skjorta med dina flexibla händer i Rhônefloden i gryningen." (*Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, 1930)

slag bestående av starka känslor och en kamp mellan motsatta krafter. Men att det är fråga om mer än ett inslag framgår av att melodramen ger form och struktur både åt detta verk och åt flera andra surrealistiska verk, som exempelvis Buñuels filmer och romaner som Aragons *Le Paysan de Paris*, Bretons *Nadja* (1928) och Philippe Soupaults *Les*

Dernières nuits de Paris (1928). Med melodram förstår jag, med Peter Brooks, både den historiskt specifika litteratur- och teatergenre som dominerar under 1800-talet och den melodramatiska föreställningsvärld som man finner hos författare som Honoré de Balzac och Henry James.²⁰ Om melodramen vanligen har en negativ konnotation – hän-givelse åt känslsamhet; en moralisk polarisering och schematisering; representation av extrema tillstånd, situationer och handlingar; öppen skurkaktighet; förföljande av det goda och belöning av dygd; mörka intriger; spänning och andlös peripeti – så finner man i den även ett intensivt emotionellt och moraliskt drama grundat på en manikeistisk kamp mellan gott och ont. Polariseringen av gott och ont syftar till att avslöja deras närvaro och verksamhet som verkliga krafter i den fysiska världen. Konflikten mellan dessa krafter antyder nödvändigheten att erkänna och konfrontera ondskan, att bekämpa och kasta ut den, att rena den sociala ordningen från den.

Som Brooks påpekar så utgör melodramen ett uttryck för den strävan att återfinna fasta moraliska värden som man finner i Europa under andra hälften av 1700-talet och som kommer till uttryck i den fantastiska romanen, romantiken liksom i tidens politiska tänkande.²¹ Denna strävan ska ses som en reaktion och ett svar på den gradvist minskade betydelsen alltsedan renässansen hos traditionella sociala institutioner som representerade det heliga (som kyrkan och monarkin), en utveckling som både blir mer allmän och mer radikal under 1700-talet. Men som Brooks också understryker så är denna strävan att återskapa det heliga som moralisk grund endast möjlig på individuellt eller personlig basis. Mytskapande kunde bara vara individuell, och spridandet av moraliska imperativ bygger på en personlig självförståelse – som i Jean-Jacques Rousseaus *Confessions* (1770/1782) – som därefter kunde erbjudas som grund för en allmän etik. Det är därför som denna strävan att återskapa det heliga inte för med sig en återfödelse av tragedin som form, eftersom denna är beroende av en gemensam delaktighet i det heliga. I melodramen är det heliga i stället lokaliserat i individen. Enligt Brooks representerar melodramen både ”strävan mot en re-sakralisering och omöjligheten av att förstå det heliga annat än i personliga termer.”²² Melodramens ritual inbegriper en konfrontation av klart identifierade motståndare och utkastandet av en av dem. Den kan inte erbjuda en avslutande försoning eftersom det inte finns något transcendent värde att försonas i relation till. Det finns i stället en social ordning som behöver

renas, ett antal moraliska imperativ som måste tydliggöras. Som en reaktion på och ett uttryck för den oro som den nya skrämmande värld där traditionella moraliska värdemönster inte längre erbjuder ett socialt klister, så demonstrerar melodramen att tecknen på etiska krafter kan avslöjas och kan göras läsbara. Melodramen är därför inte bara ett moraliskt drama utan ett drama om moralitet: ”den strävar efter att finna, att uttrycka, att visa, att ’bevisa’ förekomsten av ett moraliskt universum som, fastän ifrågasatt, dolt av skurkaktighet och perversion av omdömesförmågan, faktiskt existerar och vars närvaro och kategoriserande kraft bland människor kan bekräftas.”²³

Till skillnad från 1800-talsteaterns melodram, liksom stumfilmstidens spelfilm som i hög grad återanvände såväl teaterstycken som melodramaformen, är den surrealistiska melodramen i flera avseenden att uppfatta som ironisk. De borgerliga och puritanska värderingar som den traditionella melodramen hyllar, är här föremål för karikatyr och satir. I kampen mellan motstridiga krafter betecknar ”segern” för kristen moral och förnuft inte ett lyckligt slut utan en tragisk utgång. På samma sätt utgör den rationalistiska föreställningen om människan som en förnuftsvarelse och naturvetenskapens syn på naturen som styrd av lagbundna orsakssamband återkommande och uppskattade måltavlor för surrealisternas kritik. Den surrealistiska melodramen skulle därmed vara en del av det ”motstånd” mot den borgerliga och rationalistiska melodramen, ett motstånd som Brooks finner hos författare som Gustave Flaubert, Guy de Maupassant, Samuel Beckett, Alain Robbe-Grillet och kanske även Joyce och Franz Kafka.²⁴

Ett av de uttalade målen för surrealismen är just att befria människan och hennes begär från civilisationens tyranni och som en av huvudmotståndarna står kyrkan och den offentliga moralen. Detta mål uttrycks direkt i manifest och i artiklar i programtidskriften *La Révolution Surrealiste* (1924–1929), liksom i surrealistiska verk som Buñuels filmer och Max Ernsts collageromaner. En viktig aspekt av denna kritik är sexualitet och driftutlevelse, och Ernst och flera andra surrealisterna var, till skillnad från Breton, som inte kunde acceptera homosexualitet, öppna för andra former av sexualitet än den heteronormativa.²⁵ Men samtidigt som surrealisternas användning av melodramen alltså kan sägas vara ironisk, använder de den som form för att gestalta sin egen kamp mot sina motståndare (kyrkan och borgerligheten). Det paradoxala i detta ligger både i en (medveten eller omedveten) upprepning av melodramen

som form²⁶ och i att den traditionella melodramen alltså gör gällande att världen – i synnerhet den sociala sfären – är begriplig och styrd av regler och lagar, medan surrealisterna menar att dessa regler och lagar utgör förtryckarmekanismer som förhindrar människans frigörelse. Det finns även andra allegoriska melodramer att läsa i dessa berättelser, och i synnerhet i Max Ernst collageromaner. En viktig principiell fråga är just hur man ska läsa dessa surrealistiska melodramer (om man nu inte vill läsa dem som allegorier på sin egen oläsbarhet).²⁷ Som jag kommer att



Marceline-Marie kommer ut ur antropofagusträdet: "Alla mina kolibriar har alibin och min kropp täcks av ett hundra djupa dygder." (*Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, 1930)

försöka visa i det följande kan man läsa dessa både som mediehistoriska allegorier om relationen mellan teknikanvändning och teknikdeterminism och om medieteknik som vårt sociala undermedvetna.

Det finns en påtaglig parallell i användningen – eller återanvändningen – av det vardagliga och av vardagsföremål inom surrealistisk konst, något som vi återfinner i det material som Max Ernst använde för sina collage. Den surrealistiska transponeringen av familjära och prosaiska föremål och miljöer till det konstnärliga området innebär inte bara en estetisering av det vardagliga, den syftar även till att skapa oväntade och fantastiska möten som låter läsaren se in i en dynamisk och skapande process som förvandlar tingen till någonting annat och magiskt, men även skrämmande och hotfullt. Man kan med fördel jämföra och kontrastera Max Ernsts collageteknik med Marcel Duchamps användning av "ready-mades". Likheten består i att Max Ernst liksom Duchamp använder sig av redan existerande och primärt icke-konstnärliga material. Skillnaden består i att även om Duchamps föremål ska framstå som främmande i sin nya miljö och att vi ska tvingas att se på dem på nya sätt, så ska vi samtidigt kunna känna igen dem som föremål, vi ska se vad de är. Den utställda urinoaren är fortfarande en urinoar, flasktorkaren är fortfarande en flasktorkare och cykelhjulet fastmonterat på en pall förblir ett cykelhjul. I Max Ernsts collage är det däremot en viktig poäng att betraktaren inte känner igen bildelementen, samtidigt som de framstår som välbekanta.²⁸

Drömbilder

Det är nu hög tid att följa den unga flickans dröm i några av de collagebilder som "återberättar" den. Eftersom det inte finns utrymme i denna artikel att göra en längre och uttömmande analys av bild- och textberättelsen, begränsar jag mig till några iakttagelser. Drömmen är uppdelad i fyra delar. Den första delen kallas "La Ténébreuse" (dunklet) och är i drömmen namnet på en dans (men i den katolska kyrkan är Tenebrae även namnet på en ritual som utförs under de tre sista dagarna i påskveckan där man successivt släcker alla levande ljus). Den andra delen av drömberättelsen benämns "La Chevelure" (håret, frisyren, hårsvallet; svans) och bilderna fylls mycket riktigt av svallande hår, men även av böljande vatten. Den tredje delen heter "Le Couteau" (kniven) och den fjärde "Le Céleste fiancé" (den himmelske fästmannen). I den utsträck-



Ovan t. v.

... majestätiskt (*Rêve d'une petite fille qui
voulut entrer au Carmel*, 1930)

Ovan t. h.

Men varför bär den en kropp av en atlet?
Varför är den nedsmetad med geleaktigt
slem? Håret: "Det är för att bättre kunna
strypa dig, mitt barn." (*Rêve d'une petite fille
qui voulut entrer au Carmel*, 1930)

Nedan

Marceline-Marie: "Men varför, mitt hår,
varför är du överallt?" Håret: "Det är för
bättre kunna sätta dig på plats, mitt barn."
(*Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au
Carmel*, 1930)

ning som man läser drömmen som en gestaltning av de händelser som berättas om i inledningen, kan man hänföra den tredje delen till förlusten av oskuld, våldtäkten och misshandeln. Den fjärde delen skulle enligt Boer gestalta uppfyllandet av den lilla flickans incestuösa begär att få gifta sig med sin pappa (som i drömmen är kluven i eller uppdelad på tre figurer: pappan, prästen och Jesus Kristus).²⁹

I den första drömbilden i *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au*



Fadern: "Din kyss förefaller mig vuxen, mitt barn. Kommen från Gud, kommer den att gå långt. Gå, mitt barn, fortsätt och ..."
(*Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, 1930)

Carmel ser vi pappan och dottern i en öm omfamning. I bildtexten kan vi utläsa pappans replik: "Din kyss förefaller mig vuxen, mitt barn. Kommen från Gud, kommer den att gå långt. Gå, mitt barn, fortsätt och ..." ³⁰ I nästa bild kan vi se hur dottern "fortsätter" till prästen Dulac för att kyssa honom. Hon säger till sin pappa att hennes klädsel tycks henne oanständig. ³¹ Den erotisering av kristendomen som vi noterade i inledningen till *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* återkommer således här i collagebilderna. Marceline-Maries oro för sin (oanständiga) klädsel kommer att bli en återkommande topos genom drömmen. ³² I nästa bild kan vi se (och läsa) hur Marceline-Marie klyvs i två personer: Marceline och Marie. ³³

Fastän de enskilda drömbilderna knyts samman på flera sätt – ver-



... räkna med mig." Marceline-Marie: "Mina kläder tycks mig oanständiga, fader, i närvaro av fader Dulac. Det mest känsliga provet för ett barn av Maria ..." Den ärade fadern: "Glädjen kommer att vara med dig, mitt barn." Fadern: "Låt mig gråta och ..." (*Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, 1930)



... hålla denna hand fördömd att vegetera i en cell. Lyssna på mig, mitt barn: skallighet väntar dig." Marceline-Marie klyvs i två. (Ängest och skrik.) (*Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, 1930)

balt och sekventiellt, tematiskt och genom återkommande föremål och personer – är kanske bristen på omedelbara och entydiga sammanhang mellan dem mer påfallande. De starkaste kopplingarna mellan bilderna, och mellan bilderna och texterna, utgörs av förskjutningar, förtätningar och överlagringar, vilket överensstämmer ganska väl med den psykoanalytiska konceptionen av drömmars logik. Det finns emellertid en del bildsekvenser i *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* där kopplingen är tematiskt accentuerad och ger intryck av att drömberättelsen här är tätare sammanhållen. Längre fram i drömmen finner vi exempelvis två personer som synes dansa (la Ténébreuse) ett tema som förenar denna bild med de två följande drömbilderna.³⁴ Det samma gäller den sekvens av bilder med hår i olika former i bokens andra del.³⁵ Andra bilder och bildsekvenser har en mer utpräglad narrativ funktion, i betydelsen av att representera en handling, som de inledande bilderna och den bild där prästen Dulac uppmanar flickan att följa honom ”genom sprickorna i väggen, jag som kallas kackerlacka och glädjedödare”.³⁶ Denna bild knyts i sin tur samman med nästa bild bland annat genom den avbildade skalbaggen.

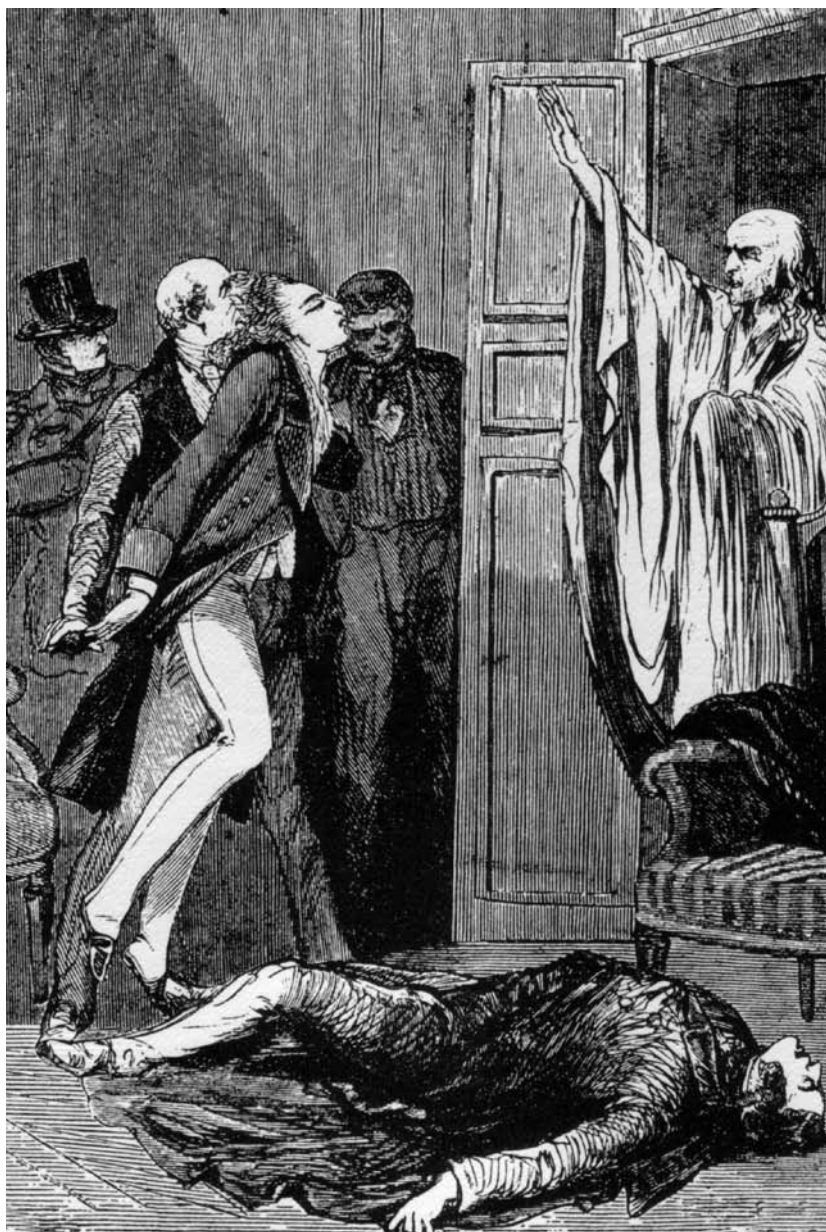
I en intressant analys av de latinska citat som finns i inledningen till *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* – ”Diligembimini gloriam inalliterabilem mundi fidelio [...] Benedictionem quasimodo feminam multipilem catafaltile astoriae” – har Boer försökt visa på paralleller mellan den lilla flickans lek med latinet och Max Ernsts collageteknik.³⁷ Flickans makaronilatin utgör enligt Boer på en gång en pedagogisk övning och en poetisk lek där flickan använder sig av alliteration och assonans, det vill säga olika former av inrim. Dessa har sin motsvarighet i Max Ernsts visuella rimteknik [rimes visuelles] där bildmotiv återkommer i collagen, men utan att nödvändigtvis ha någon morfologisk relevans. Det finns även andra återkommande poetiska figurer, både i bilderna och i bildtexterna. På en mer övergripande strukturell nivå i bildkomposition kan man notera att Max Ernst i sina collage i *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* regelmässigt har använt sig av en färdig miljöbild (inomhus eller utomhus) som han har modifierat och gjort till en scen genom att addera figurer och föremål. Det kan jämföras med de collage man finner i hans illustrationer av Paul Eluards dikter, men även i *Une Semaine de bonté*, i vilka collagen inte är inmonterade i eller del av en miljöbild. Werner Spies har föreslagit att man ska kalla de senare analytiska och de förra syntetiska collage.³⁸



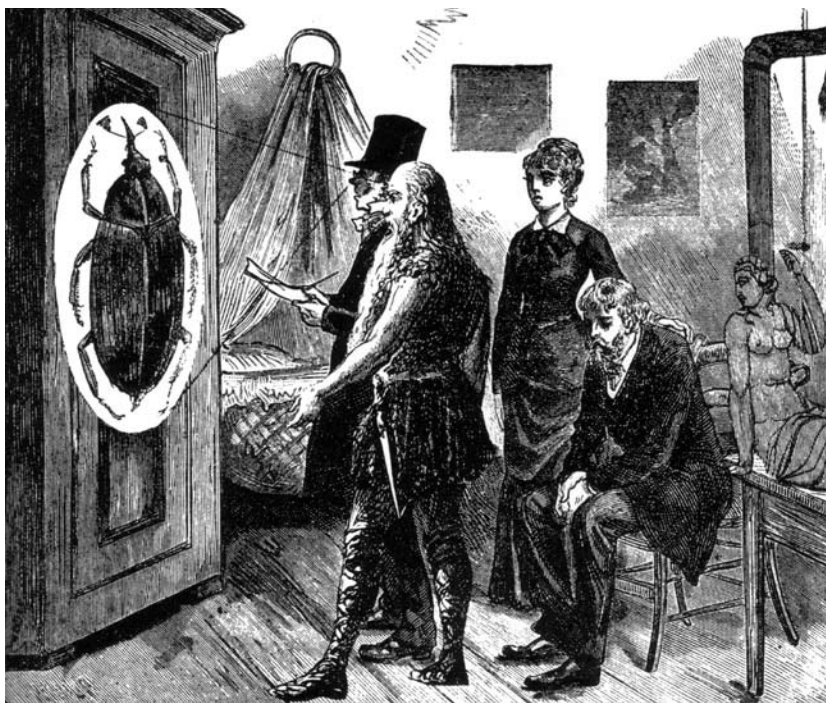
"Låt oss gå! Låt oss dansa la Ténébreuse..."
(Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel, 1930)

"... ända tills de vackra dansarna är
 fullständigt utmattade!" *(Rêve d'une petite
 fille qui voulut entrer au Carmel, 1930)*

Och efter la Ténébreuse, på balen hos
 Dames du Calvaire, finner sig Marceline-
 Marie själv i centrum för allas
 uppmärksamhet. *(Rêve d'une petite fille
 qui voulut entrer au Carmel, 1930)*

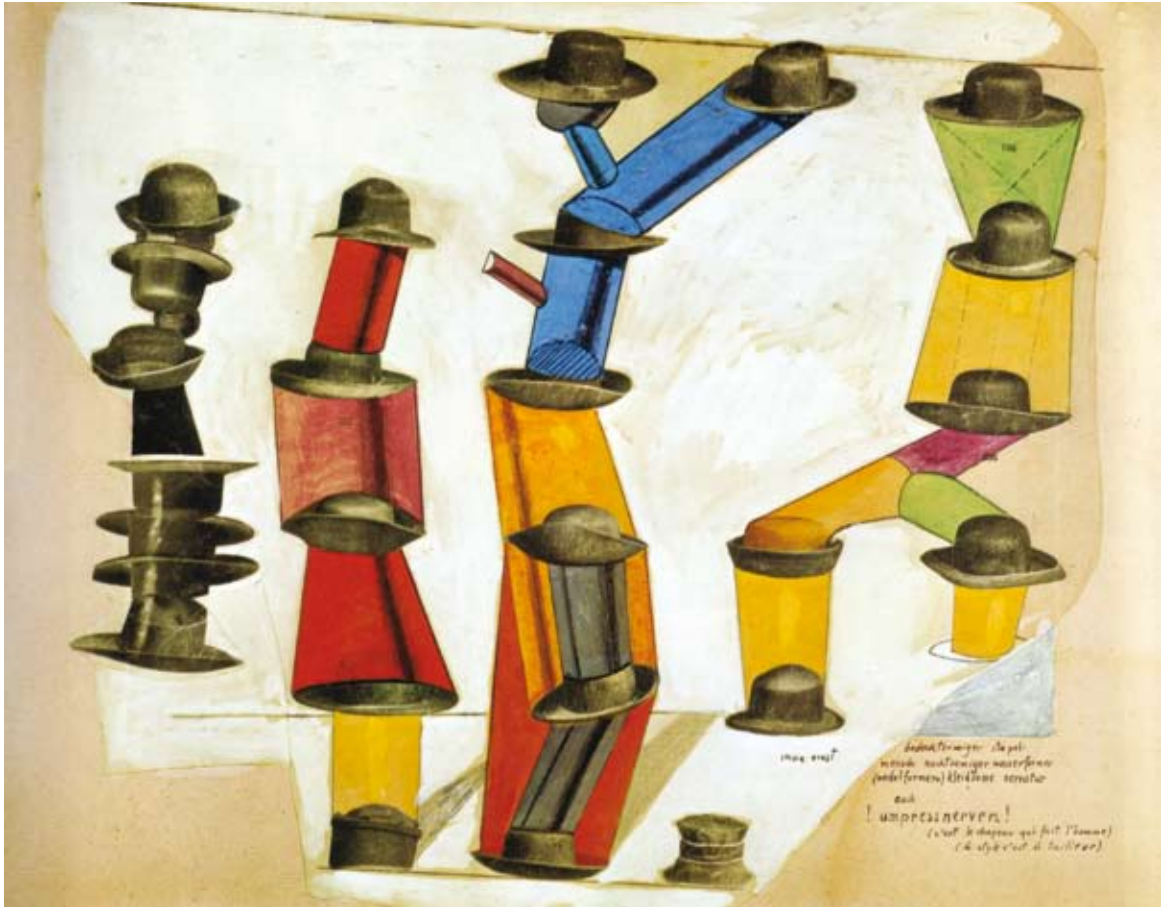


Den ärade fadern Dulac Dessalé: "Res dig, Jesu maka. Följ mig, min skönhet, genom sprickorna i väggen, jag som kallas kackerlacka och glädjedödare" (*Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, 1930)



Marceline-Marie: "Vem är jag? Jag, min syster eller denna obskyra skalbagge?" (Förlägenhet) (*Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, 1930)

Redan samtidigt noterade att Max Ernsts collage och collageteknik inte hade mycket gemensamt med vare sig kubistiska papiers collés eller futuristiska och dadaistiska collage.³⁹ Dessa formella och tekniska aspekter av Ernsts verk har utförligt utforskats av Spies, och jag bygger delvis på dennes arbeten, liksom andra som har studerat modernistiska bild- och textcollage.⁴⁰ Man noterar således att till skillnad från Braque och Picasso är det inte fråga om att "klistra" in ett föremål (vaxduk, papper, etikett) på duken; att till skillnad från det futuristiska collage (Giacomo Balla, Carlo Carrà, F. T. Marinetti, Gino Severini, Ardengo Soffici) är det inte fråga om att representera stadens och tidens dynamik; och att till skillnad från det dadaistiska collage är det inte fråga om att utforska slumpen.⁴¹ Man noterar vidare att till skillnad från såväl det kubistiska, det futuristiska som det dadaistiska collage är text närmast obefintligt i Max Ernsts collage (däremot förekommer bokstäver ibland som bildelement⁴² och hans collage förses som vi sett



Max Ernst, *c'est le chapeau qui fait l'homme* (1920), Museum of Modern Art, New York

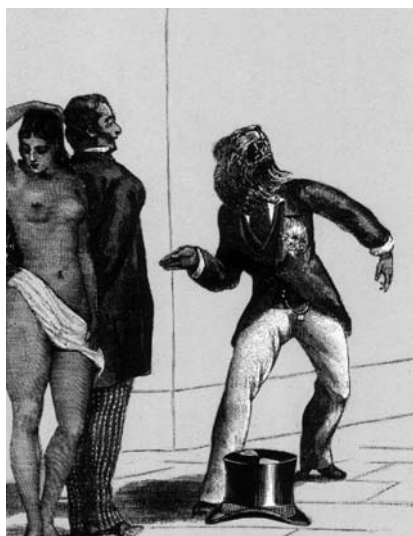
ofta med titlar och bildtexter) och att han i sina collage skapar en sammanhängande bild där de olika delarna bildar en helhet utan glipor mellan bildelement. Det sistnämnda draget är mycket påfallande i Max Ernsts collage och under arbetet med dem bearbetade och behandlade (man skulle nästan kunna säga redigerade) han dem på flera olika sätt, men främst genom övermålning och genom fotografisk eller annan reproduktion. Det senare kunde ofta även inbegripa förstoring eller förminskning. Detta innebär att medan "originalen" – egentligen en missvisande term eftersom dessa snarare utgjorde underlag eller förlagor till de tryckta collagebilderna – till Max Ernsts collage har ganska



Lejonmannen – mannen och den nakna kvinnan (förlaga till bild i *La Femme 100 têtes*, 1929)

varierande dimensioner (allt från 7 x 7 cm och 9 x 5 cm till 30 x 15 cm och 29 x 23 cm), är de tryckta och reproducerade collage anpassade efter publikationsformatet (ofta omkring 15 x 19 cm).

Det kan också nämnas att Max Ernst i samband med reproduktioner av sina collage ibland angav rent påhittade dimensioner hos ”ori-



Lejonmannen – mannen och den nakna kvinnan (*La Femme 100 têtes*, 1929)

ginalen”.⁴³ Enligt Spies ville Max Ernst av estetiska skäl inte att man skulle se hur bildcollagen var gjorda och att många av dem helt och hållet var uppbyggda av redan existerande bildmaterial.⁴⁴ Det kan vidare nämnas att det inte bara var i sina collageromaner som Max Ernst arbetade med bildsekvenser, utan att det var en form som han använde i andra sammanhang, både ensam och i samarbete med andra, och att i dessa bildserier finns tematiska och figurativa upprepningar och variationer av liknande slag som vi har noterat i *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*. För-

utom collageromanerna kan man nämna de bildcollage-sviter som Max Ernst gjorde till Eluards dikter, och även i samarbete med diktaren, exempelvis i *Répétitions* (1922) och *Les Malheurs des Immortelles* (1922).⁴⁵

Medan Braque och Picasso, liksom futuristerna och dadaisterna, hämtade material från sin samtid och gärna i form av vardagsföremål som de kunde finna i sin studio, har Max Ernst hämtat materialet till sina collage i första hand från äldre tryck, främst xylografiskt tryck (även kallat trägravyr eller träsnitt) från 1800-talet, som i illustrerade romaner, reklam, produktkataloger och vetenskapliga arbeten.⁴⁶ Det betyder att en del bildelement har en stark dramatisk eller narrativ laddning, andra är appellativa eller lockande, medan ytterligare andra är pedagogiska eller illustrativa. Fastän bildmaterialet i Max Ernsts collage således kan synas disparat, är det fråga om bruksbilder som har använts som illustrationer till något (romanberättelser, reklam, tekniska och vetenskapliga beskrivningar) eller bilder av något (produkter, maskiner, naturobjekt). Det är med andra ord den typ av bilder som man inte i första hand studerar som (självständiga) estetiska objekt, utan som representationer och avbilder. Det innebär att deras egenskap av bild är underordnad det som de avbildar, men också att de hör hemma i en sfär av på en gång osedda och ständigt återbrukade

bilder och stereotyper. Detta ger i sin tur upphov till en känsla av att man känner igen bilderna sedan tidigare, men från ett annat sammanhang. Denna känsla av familjaritet och déjà-vu, som vi noterat ovan, motarbetas eller upphävs dock genom sammanställning av både olika och för varandra främmande bildelement. Tillsammans skapar kombinationen av familjariteten och den oväntade sammanställningen av disparata (bild)element en dubbel och ambivalent känsla av att Max Ernsts collage gestaltar något på en gång välbekant och samtidigt fullständigt främmande och ogripbart.

Max Ernst har ibland velat tillskriva denna dragning till oväntade och inte sällan profanerande överlagringar ett inflytande från sin pappa, Philipp Ernst, en person som han annars ofta tycktes känna sig främmande inför. Pappan var amatörmålare och i sina religiösa kompositioner hade han för vana att ge änglar och helgon anletsdrag av sina närmaste (han målade exempelvis den lille Max som Jesusbarnet) och demoner gav han drag av sina fiender.⁴⁷ Denna skämtsamma läggning är ett starkt element i Max Ernsts personlighet och konstnärliga temperament. Den utmärkande personliga stil som man finner i Max Ernsts konst är dock långt ifrån bara ett utslag av hans personlighet, utan som Spies övertygande har visat en medveten utvecklad konstnärlig metod där ingenting lämnades åt slumpen – samtidigt som denna konstfärdighet och intellektuella manipulation var något som han ofta förefaller ha velat dölja.⁴⁸

Max Ernst i mediehistorien

Av den kortfattade genomgången ovan av Max Ernsts collageteknik(er), framgår att han inte bara utvecklar collaget på nya och personliga sätt, utan även att han i sina bilder arbetar med bildmediet som en konst- och kulturhistorisk diskurs som han både allegoriserar och dekonstruerar. Som även bör ha framgått av beskrivningen och analysen av bildkomposition i *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, så arbetar Max Ernst medvetet med visuella metaforer och återkommande bildelement, att han ofta frammanar en betydelseförväntan som han sedan sällan eller aldrig uppfyller eller rentav negerar. Det innebär att berättelsen snarare framstår som en ansats eller ett löfte, som aldrig realiseras eller förverkligas – åtminstone inte som en berättelse med en tydlig handling och genomförd miljöskildring.



Och de vulkaniska kvinnorna lyfte och rörde på ett hotande sätt på den bakre delen av sin kropp (förlaga till bild i *La Femme 100 têtes*, 1929)

Men frågan hur man ska förstå dessa collage och den drömb berättelse de gestaltar kan inte endast besvaras genom en analys av dess konstnärliga innehåll och form, utan vi måste sätta dem i ett vidare idéhistoriskt och mediehistoriskt sammanhang. Det är här också viktigt att inte bara fokusera på bilden som medium för berättelsen, utan även de medier och mediediskurser i vilka bilder används, antingen självständigt (som i måleri och skulptur) eller som illustrationer (som i litteratur). Som har påpekats av bland andra Gérard Dessons ska man inte betrakta collage bara som en retorisk form eller konstnärlig teknik utan som historiskt situerat.⁴⁹ Det gäller särskilt för den användning den fick hos surrealisterna. Som betonades redan av Aragon fanns det hos dem en fascination inför banaliteten och att collage är ett uttryck för denna besatthet.⁵⁰ Detta sökande efter och återanvändningen av det mest vardagliga i collage är som Dessons understryker "ett etiskt och politisk sökande efter en *plats* [*lieu*] hos språket som är *gemensamt* [*commun*], det vill säga: vardagligt [...] och kollektivt [...]".⁵¹ Detta är ett drag som redan flera uppmärksammat hos Max Ernst, men som nu framstår som en integrerad del i ett politiskt ställningstagande. Det fåtal historiska studier av collage som hittills har skrivits – av Herta Wescher, Christine Poggi och Brandon Taylor – har i stället betonat dess betydelse som konst.⁵² Detta betecknar ett helande [*recuperation*] – för att använda Jonathan Cullers term⁵³ – av den destruktiva och konstpolitiska ambitionen att nå utanför konsten och att reflektera över och svara på samtida medier och mediesystem.⁵⁴

Något som nästan helt saknas hos Spies och flera andra som har studerat Max Ernsts collage är en diskussion av de medietekniska och mediehistoriska aspekterna av hans collageteknik. Spies noterar visserligen att Max Ernst använder sig av bildmaterial producerat med tekniker som ansågs okonstnärliga eftersom de användes för tekniska och vetenskapliga arbeten, i kommersiella massmedier och i reklam och produktkataloger och dessutom var på väg att bli omoderna genom introduktion av nya tekniker för att massproducera bilder. Detta är en betydelsefull faktor som är kopplad till såväl dadaismens som surrealismens anti-estetiska estetik, som alltså tilltalade Max Ernst. Men det finns många andra betydelsefulla mediehistoriska aspekter i och omkring Max Ernst collageteknik, i första hand kopplade till teknisk reproduktion av bilder, det vill säga trycktekniker, och till bilden som massmedium under 1800-talet. Det är därför nödvändigt att göra

en kortare mediehistorisk exkurs om olika tekniker för att producera och reproducera bilder.

En av de äldsta teknikerna för att mångfaldiga bilder är träsnitt, vilken innebär att man skär in bilden i trädets längdriktning. Denna teknik användes flitigt för att illustrera tryckta böcker under det första seklet efter Gutenberg och man har beräknat att ungefär en tredjedel av alla böcker tryckta före 1500 var illustrerade på detta sätt.⁵⁵ Under första hälften av 1500-talet övergick man successivt till att illustrera böcker med kopparstick. Fördelen med denna teknik var att de fina linjerna gjorde det möjligt att återge de skuggor och skuggspel som var på modet i samtida bildkonst.⁵⁶ Nackdelen med kopparstick var att till skillnad från träsnitt, där färgen ligger på de upphöjda ytorna, så kallat plantryck, läggs tryckfärgen här i skårorna och fördjupningarna (de upphöjda ytorna torkas rena före tryckning), så kallat djuptryck. Det innebär att medan träsnitt kan tryckas tillsammans med rörliga typer, måste kopparsticket tryckas separat. Det är troligt att detta är ett av skälen till att bokillustrationer under denna period kommer att tryckas på separata ark och att de därmed kommer att bli både större och få större betydelse som självständiga element i böcker. Kopparsticket skulle dominera bildtryckstekniken fram till slutet av 1700-talet när den kom att delvis ersättas av två nya tekniker.

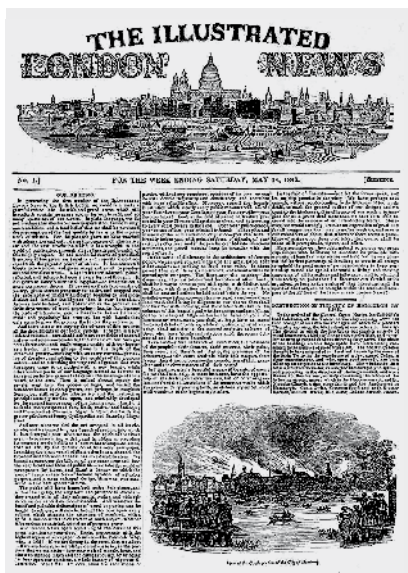
År 1775 uppfann Thomas Bewick en bildtryckteknik som omväxlande kallas xylografi, trägravyr eller trästick, där man skär in bilden i ändträ av hårda träslag med samma slags verktyg som kopparstick. Xylografi möjliggjorde tryck av bilder tillsammans med rörliga typer och blev en dominerande illustrationsmetod i tidningar och böcker fram till mitten av 1800-talet, men försvann därefter gradvis och ersattes av rastertekniker som autotypi och fototypi. Xylografi användes ofta i bildjournalistik, där man inte drog sig för att redigera bilder eller föra samman olika bilder till en bild. Ett välkänt exempel återfinns i tidningen *The Illustrated London News* från 1842 föreställande "the conflagration of the City of Hamburg" där bildmakaren i detta fall har använt en bild av staden som förlaga och sedan lagt till elden efteråt.⁵⁷ Det är intressant att jämföra detta förfaringssätt med de manipulationer av fotografiska bilder i Adobe Photoshop och liknande applikationer som i dag är regel snarare än undantag.⁵⁸ Som exempel kan nämnas den extra rökpelare som steg mot himlen i bilder från Beirut sommaren 2006 tagna av frilansfotografen Adnan Hajj och distribuerade av nyhetsbyrån Reuters. Dessa

bilder uppdragades strax som förfälskningar både genom jämförelse med andra bilder från samma tid och plats och genom att vissa bildelement hade "klonats" i bilden.

Fastän xylografi krävde ett högt konstnärligt och hantverksmässigt kunnande, så användes denna tryckteknik inte av bildkonstnärer. Detta förhållande kan kontrasteras med en annan bildtryckteknik, som är ungefär samtida med xylografi, nämligen litografi eller stentryck. Denna plantryckningsteknik uppfanns 1796-98 av Alois Senefelder och baseras på att tryckstenen absorberar fett och vatten, men att dessa stö-

ter bort varandra. Bilden tecknas eller målas med litografisk krita eller tusch på kalksten som planslipats och kornersats för att ge en lämplig ritgrund. Efter att stenen rengjorts så fuktas den med vatten och tryckfärg valsas på. Då stenen torkas av stannar tryckfärgen kvar endast i de partier som sugit åt sig fett i kritan eller tuschen. Bladen trycks i hand- eller maskinpress. Tekniken användes tidigt för att reproducera noter, kartor och illustrationer (oljetryck är förnissade litografier), men till skillnad från xylografi har litografi ofta använts som konstgrafisk metod, bland andra av Goya, Toulouse-Lautrec och Picasso.

Den omständighet att det material som Max Ernst använde till sina bildcollage hade producerats med trycktekniker som inte ansågs konstnärliga är alltså ytterligare en aspekt av surrealismens politiska estetik. Detta bildmaterial hämtades dessutom från vad man skulle kunna kalla mediehistoriens mellan- eller slutstationer (som antikvariat, loppmarknader och lumpbodas) och som i dag finns på arkiv och bibliotek. De flesta av de tekniker som användes för att trycka dessa bilder var inte längre i bruk efter sekelskiftet. Det bör också framhållas att utvecklingen av nya tekniker för att producera och massproducera bilder ledde under 1800-talet till framväxten av bilden som ett eget mass-



The Illustrated London News, maj 1842



Manipulerad nyhetsbild från Beirut sommaren 2006, tagen av frilansfotografen Adnan Hajj och distribuerad av nyhetsbyrån Reuters

medium.⁵⁹ Som påpekades redan av Walter Benjamin och som senare utforskats av forskare som John B. Thompson och andra så har utvecklingen och användningen av visuella massmedier (som fotografi, reklam, tidskrifter, film, tv) blivit en utmärkande företeelse för 1900-talets kultur och samhälle.⁶⁰ Medan man i Europa tidigare (säg från 100-talet till tidigt 1800-tal) levte i en

kultur där texten och boken (handskriven eller tryckt) var det helt dominerande mediet, lever vi numera i en mediekultur där bägge dessa inte bara har hård konkurrens av bilden, det finns också de som menar att vi i dag lever i en visuell kultur snarare än en textkultur. Det kan dock invändas mot detta synsätt dels att bilden som folkligt medium troligen var viktigare än text fram till dess att alfabetiseringen av befolkningen kommit igång på allvar, det vill säga först på 1700-talet, dels att den alltmer visuella kultur som vi i dag lever i utmärks av vad man skulle kunna kalla en "sekundär visualitet", det vill säga att den är baserad på en teknologi som inte bara förutsätter en textkultur, men som alltmer själv är uppbyggd genom digital kod.⁶¹ Det bör vara uppenbart från detta att det är viktigt att placera Max Ernsts bildcollage och collageromaner i dessa mediehistoriska sammanhang.

Efter att ha redogjort för de medietekniker som Max Ernst (åter)använde i sina collage och deras mediehistoriska betydelse, är det nödvändigt att säga något om relationen mellan bild och berättande. Det finns en föreställning, som förefaller vara ganska allmän, att bilden inte egentligen är ett bra medium för att berätta berättelser. Denna föreställning är särskilt markant om man tittar på bildkonsten från renässansen fram till mitten av 1800-talet. Under denna långa tid är berättande närmast helt frånvarande i bildkonsten och det är inte att undra på att Gotthold Ephraim Lessing i sin *Laokoon* (1766) kunde skriva att bildkonsten tillsammans med skulptur särskildes från såväl dikt som musik genom att den var en rumslig konst-
art.⁶² Till skillnad från bildmediet menade Lessing att dikt, såsom ett språkligt medium, var en temporal konst. Detta påstående baseras

på att tal och läsning alltid äger rum i tiden – det tar tid att säga saker och det tar tid att läsa – liksom att ord alltid följer efter varandra i tiden och att språket därför anses vara ett lämpligt medium för att representera händelser som har en temporal dimension, såsom berättelser. Man kunde tycka att det faktum att det tar tid att avbilda saker och att det även tar tid att ta in en bild skulle innebära att bilden vore lika lämplig för att gestalta tidsliga förlopp, men det tycks inte som att detta argument i alla tider har haft tillräcklig evidens. Sålunda finner man hos Seymour Chatman påståendet att ”vi kan tillbringa en halvtimme framför en tavla av Titian, men den estetiska effekten är som om vi uppfattade tavlan i ett enda ögonblick.”⁶³ Men vidgar man den historiska horisonten bortom perioden 1450–1850 finner man att konst- och bildhistorien är fylld med bilder som på ett alldeles naturligt och självklart sätt berättar berättelser. Tittar man på bildkonsten under antiken och medeltiden finner man att bilden lika självklart är ett berättarmedium som filmen är det i dag. Som Wendy Steiner har påpekat finns det ingenting ”inneboende i den visuella konsten som medium som kräver att ämnen begränsas till att framställa ett tidsögonblick”⁶⁴ och det är inte ”bildkonstens medium utan dess konventioner som har reducerad berättande till en synbarligen marginell fråga för konsthistoriker.”⁶⁵

Om det inte finns några inneboende egenskaper hos bildmediet som utesluter representation av tidsliga förlopp, varifrån kommer då föreställningen att bildmediet inte skulle lämpa sig för att representera berättelser? Enligt Steiner hänger det samman med introduktion av realistiska avbildningstekniker under renässansen.⁶⁶ Dessa olika tekniker – skuggning, proportion, centralperspektiv – skulle under loppet av 1400-talet komma att uppfattas som oförenliga med gestaltning av tidsliga och narrativa förlopp: Bilden skulle representera ett enda tidsögonblick. Det är författare och konstnärer som Alberti och senare Leonardo da Vinci som förklarar bildberättande som icke önskvärt. Hos Alberti finner man sålunda en omtolkning av det aristoteliska muthos-begreppet på ett sätt som utesluter representation av berättelser i bild.⁶⁷ Steiner har lyft fram att det finns en spännande övergångsperiod i början och mitten av 1400-talet – då man under en kort period finner en hybrid mellan medeltida konst, när samtidigt avbildning av efter varandra följande händelser var utmärkande – och det fullt utvecklade centralperspektivet hos Leonardo. Under denna övergångs-

period, medan målarna lärde sig den realistiska avbildningstekniken och innan de ännu hade "förstått" att denna teknik ideologiskt uteslöt de berättelser som de ville måla, finner man dessa tekniker tillsammans i verk av bland andra Fra Angelico, Filippo Lippi och Benozzo Gozzoli. Det finns förstås undantag från berättelseförbudet inom bildkonsten även efter renässansen, exempelvis i Nicolas Poussins *Les Israélites recueillant la manne dans le désert* (1639) och i Antoine Watteaus *Assemblée dans un parc* (1717), men som regel framställer dessa bilder dock inte sekvenser i en berättelse utan enskilda dramatiska ögonblick i densamma. Sedan mitten av 1800-talet finner man alltfler bildkonstnärer som bryter mot detta förbud utan allvarligare konsekvenser.

Om det således är möjligt att frigöra sig från denna föreställning om och detta förbud mot bildberättande, så är nästa steg att identifiera de tekniker och konventioner som förekommer i bildkonsten för att gestalta såväl tidsliga förlopp och narrativa skeenden, liksom de begränsningar och villkor som bildmediet ställer på berättande. Till skillnad från det verbala språket kan bilden inte – eller i alla fall inte lika lätt och på samma sätt – representera eller särskilja händelser, det tycks inte finnas någon direkt visuell motsvarighet till "först hände det, sedan hände det". På samma sätt kan man inte i en bild lika entydigt representera kausalitet eller motivation, man kan inte ange exakta tidpunkter eller fysisk, geografisk eller personlig identitet, man kan inte ange berättelsens början och slut och naturligtvis är det omöjligt att i bild återge vad personer tänker och säger. Men dessa inneboende begränsningar och – om man så vill – brister i bilden som berättarmedium, har givit upphov till olika konventioner för att representera berättelser i bild. Således använder man bildrutor (diptyker, triptyker, altartavlor, serieteckningar) för att representera temporal succession, och på liknande sätt kan man avbilda ett hus med olika (temporala) rum eller genom distinktionen mellan ute och inne, eller bakgrund och förgrund. Man kan upprepa samma person i samma bild och man kan metaforiskt avbilda en väg för att representera livets väg. Man kan med hjälp av hur personer är vända ange rörelse (fysisk och tidslig) och genom hur deras blickar är riktade gestalta uppmärksamhet och avsikter. Man kan vidare gestalta sinnessillstånd genom ansiktsuttryck. Men det historiskt viktigaste greppet för att ordna bilder till berättelser är kanske ändå boken. Alltsedan hellenistisk tid har den illuminerade boken erbjudit ett medium där berättande i bilder har kunnat utvecklas mest kraftfullt, både i samspel med litteratur och

som självständig konststart.⁶⁸ Det finns en aspekt hos bilderboken som påminner om filmen, nämligen att man bara kan se en bildsida i taget och att mediet i någon mening själv påbjuder en framåtgående rörelse. I såväl filmen som bilderboken finner man ofta greppet att narrativ enhet skapas genom upprepning av samma bild i början och slutet av berättelsen. Detta grepp återfinns även i den tecknade serien, som tillsammans med filmen är den dominerande formen av bildberättande i vår tid.

Det är inte bara framväxten av bilden som massmedium och som återupprättat berättarmedium som bör lyftas in i en mediehistorisk läsning av Max Ernsts bildcollage. De många nya medier och medietekniker som uppfinns och börjar användas under 1800-talet är också av betydelse, liksom de sociala sammanhang som driver på deras utveckling och är bestämmande för deras användning. Man skulle således behöva nämna utbyggandet av järnvägen och telegrafan, vilka historiskt är intimt förenade med varandra och som utgör en förutsättning för dagstidningen (både den lokala och nationella). Dessa fenomen hör också ihop med industrialisering och urbanisering, som i sin tur hör ihop med telefonen och fonografen, fotografen och filmen och den närmast explosionsartade produktionen av kataloger och reklam. Denna genomgripande och fullständigt revolutionerande omvandling inte bara av medielandskapet utan även av det sociala landskapet är inte bara en viktig bakgrund till modernismen, det är en förutsättning för den. En av de kanske viktigaste effekterna av den sociala och mediala omgörningen under denna tid är framväxten av mass- eller populärkultur, en företeelse som både är en orsak till modernismen och något som skär rakt genom densamma.⁶⁹ Man kan litet förenklat tala om två huvudlinjer i modernismen: en linje som är en reaktion mot mass- eller populärkultur och som har ett uttalat negativt förhållande till denna företeelse (något som dock inte utesluter en viss ambivalens); en andra linje som tvärtom bejakar denna aspekt av det moderna samhället. Det är därför missvisande att hävda, såsom exempelvis Benjamin gör, att konstens svar på masskulturen är "l'art pour l'art, det vill säga en konstteologi".⁷⁰ Detta är endast ett av de sätt som konstnärer svarar på uppkomsten av moderna massmedier och kulturindustrin.

Men dessa samtida mediediskurser, som tillsammans konstituerar vad Friedrich Kittler kallar "mediesystemet 1900"⁷¹, är inte tillräckliga för att beskriva det sammanhang i vilket Max Ernsts collageromaner figurerar. Det är även nödvändigt att kommentera benämningen "ro-

man” för dessa collageböcker. I det surrealistiska manifestet från 1924 går Breton till hårt angrepp på den samtida romanen som han anser förljugen eftersom den framställer tillvaron som prydligt ordnad och befriad från tillfälligheter och störande driftsliv. När Aragon och Breton några år senare själva skriver ”romaner” är det för att skildra andra sidor av den mänskliga existensen.⁷² Dessa ”romaner” saknar demonstrativt en intrig och är på flera sätt närmare självbiografi än fiktionslitteratur och kan sägas representera ett försök att upphäva den traditionella gränsen mellan fiktion och fakta. De kan därför betraktas som en hybrid av självbiografi och roman, vad Philippe Lejeune senare har kallat autofiktion.⁷³ Max Ernsts collageromaner utgör ytterligare exempel på denna kritik av den samtida romanen och dess borgerliga livssyn. Det kan även nämnas, som Spies har visat, att Max Ernst på motsvarande sätt som Aragon och Breton framställer sig själv i dessa collageromaner.⁷⁴ I jämförelse med *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, som ändå har något slags handling, så saknar Max Ernsts två andra collageromaner varje spår av intrig. Visserligen uppvisar *La Femme 100 Têtes* flera likheter med *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* vad gäller bildserier och bildkomposition, men den saknar ramberättelse och är också på andra sätt lösare i sin struktur. Man skulle kunna säga man säga att *La Femme 100 têtes* främst hålls samman av en genomgående lekfullhet. I kontrast till bägge dessa verk framstår *Une Semaine de bonté* som ett mer strängt komponerat verk. Den saknar visserligen såväl ramberättelse som bildtexter, men boken är indelad i sju delar efter veckans dagar (och de sju dödssynderna) och varje dag har ett tema och en färg. Trots dessa olikheter i kompositionen av dessa collageromaner kan man med fördel titta på motiv, sekvenser, strukturer i dessa collageromaner för att visa hur de – på olika sätt – skapar sammanhang och helheter. Det finns även tematiska linjer som förenar dem med varandra och med andra verk av Max Ernst: hand, öga, fågelhuvud, det erotiska och våldet.

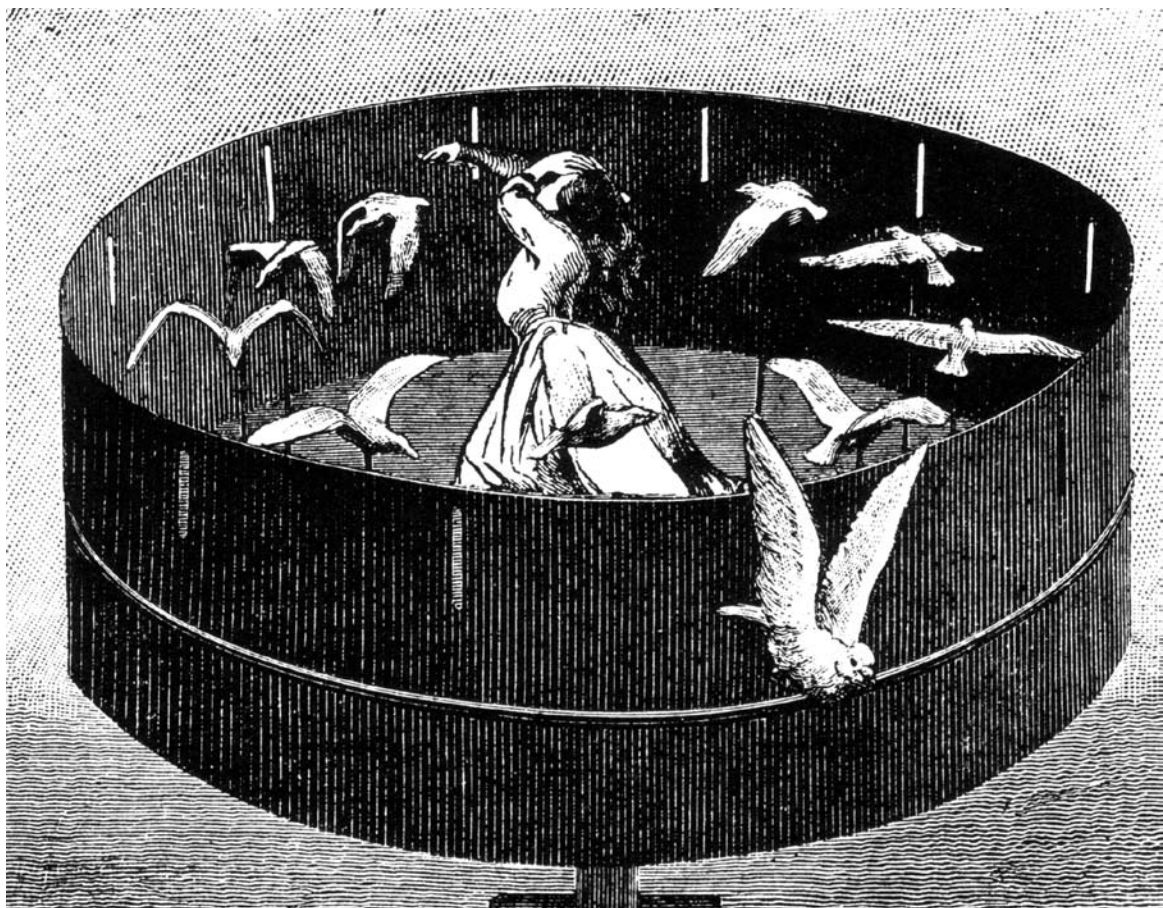
Avslutning

I denna artikel har jag diskuterat Max Ernsts collageromaner mot bakgrund av såväl den konsthistoriska som de mediehistoriska och medietekniska sammanhang de hör hemma. Jag har vidare diskuterat collagegets transmediala betydelse för modernismen och dess betydelse för

modernismens narrativa medier, enkannerligen den surrealistiska melodramen. Även om Max Ernst collageromaner rymmer många element hämtade från den melodramatiska berättelsen, så visar det sig ändå att den stora berättelse som man finner i dessa handlar om medier och mediediskurser, en berättelse som i sin tur kan uppfattas som en mediemelodram om relationen mellan mediekultur och medieteknik. Med detta menas inte en kamp mellan onda och goda krafter utan i stället en dialektik mellan de faktorer som bestämmer betydelse hos kulturella objekt, det vill säga en dialektik mellan sociala förhållanden och produktionstekniker.

I sin berömda essä om konstverket i en tidsålder av teknisk reproducerbarhet från 1935–36 utgår Benjamin explicit från den klassiska marxistiska analysen av relationen mellan produktionsförhållanden och den ideologiska överbyggnaden. De tekniska produktionsprocesserna ges här en framträdande plats för att förklara ”utplåningen” av konstverkets unikheter, liksom avlägsnandet av distansen till detsamma, vad Benjamin kallar ”aura”.⁷⁵ Om man tillämpar denna synsätt på Max Ernsts collageteknik är det uppenbart att den både reproducerar och allegoriserar utplåningen av unikheter och distans. Som vi har noterat så ansträngde sig Max Ernst för att utplåna spåren av ”originalen” till sina collagebilder, de skulle endast existera som kopior. På detta sätt har varje exemplar av hans collageromaner samma status som en kopia av en film eller ett fotografi. Men samtidigt är de ”utplånade originalen” uppbyggda av anonyma (eller anonymiserade) delar av de massproducerade bilder som enligt Benjamin saknar konstverkets aura. Med andra ord, Max Ernst använder tekniska produktionsprocesser som utplånar – eller kanske till och med för att utplåna – konstverkets unikheter, men hans teknik utgör dessutom en kommentar eller berättelse om desamma.

I sin analys av relationen mellan konstverket och den massproducerade bilden diskuterar Benjamin även hur tekniker för att producera bilder påverkar förnimmelsen av verkligheten och hur dessa bildtekniker är uttryck för sociala förvandlingar. Han skiljer här mellan det bestämda avstånd som vi har till föremål i naturen (”hur nära de än är”), som han beskriver i termer av aura, och den utplåning av detta avstånd som den ”tekniska reproduktionen” av bilder betecknar. Det är här alltså inte bara fråga om massproduktion och massdistribution av bilder, utan även att den fotografiska bilden visar en verklighet som det



"under mina vita kläder, i mitt kolombarium, kommer ni inte längre att vara fattiga, rakade duvor. Jag kommer att ta med mig ett dussin ton socker. Men rör inte mitt hår!" (*Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, 1930)

nakna ögat inte kan se: allt från uppförstorade detaljer, fågelperspektiv, till film- och fotomontagens sammanfogning av olika bilder till en ny helhet eller sekvens. Om detta på ett plan betecknar en utplåning av det "naturliga avståndet" till verkligheten, så introducerar kameran oss på ett annat plan för en "optiskt omedveten erfarenhet" på samma sätt som psykoanalysen har fått oss att se omedvetna impulser och begär.⁷⁶ Inför den fotografiska bilden blir vi främmande inför oss själva på samma sätt som när man ser sig själv i en spegel utan att veta vem

det är och utan känna igen sig. På liknande sätt kan man, som Mark Poster har föreslagit, mer generellt tala om medieteknik och mediesystem som ett slags socialt undermedvetet, genom vilka vi får en inblick i underliggande sociala mönster och begärstrukturer.⁷⁷ Det är när man anlägger ett sådant synsätt på Max Ernsts collegeteknik och den mediehistoria som hans collageromaner återberättar, som den fulla betydelsen av hans mediemelodramer framträder.

I den mediehistoriska läsning som jag har gjort av Max Ernsts collageromaner har jag studerat de kulturella och mediala sammanhang där bildmaterialet till collage återfinns och deras diskursiva betydelser. Detta har satts i relation till deras betydelse under den tid som Max Ernst skapade sina collageromaner och till hur man inom surrealismen värderade såväl "l'objet trouvé" som "le lieu commun". Max Ernst är förstås inte en mediehistoriker utan en konstnär och som dada-surrealist är han inte i första hand intresserad av att skriva in sig i den tradition som förstår kultur som ett privilegium för en social elit. Om något vill han just förstöra konsten som en religion, befria den från varje ritual eller kult och i stället göra den emancipatorisk och politisk, eller med Benjamins välkända formulering: "I stället för vara grundad i ritualen så börjar den byggas på en annan praktik, nämligen att grundas i politiken."⁷⁸ Med andra ord, i egenskap av surrealistiska mediemelodramer gestaltar Max Ernsts collageromaner strukturen och dynamiken i 1800-talets visuella medier som vårt sociomediale undermedvetna. Denna emancipatoriska ambition, som alltså genomsvär surrealismen, saknar emellertid stöd i en tid som desperat söker återfinna den samhörighet, det sociala klister som upplösningen, dislokaliseringen och förstörelsen av den traditionella gemenskapen hade inneburit. Om man ska tro samtida vittnesmål, inklusive Benjamin, så utövade estetiseringen av politiken en större lockelse på massan än en politisering av konsten. Det är därför inte konstigt, som Benjamin skriver, att "samma publik som reagerar på ett progressivt sätt på en grotesk film, reagerar på ett reaktionärt sätt på surrealismen."⁷⁹

Denna studie ingår i ett forskningsprojekt om relationen mellan modernistisk berättarkonst och mediesystemen 1900/2000, delvis finansierad av Magnus Bergvalls stiftelse och Helge Ax:son Johnsons Stiftelse.

1. Jean-Luc Nancy, *La Communauté desœuvrée* (Paris: Christian Bourgois, 1986), 11. [”Le témoignage le plus important et le plus pénible du monde moderne, celui qui rassemble peut-être tous les autres témoignages que cette époque se trouve charger d’assumer [...], est le témoignage de la dissolution, de la dislocation ou de la conflagration de la communauté.”]
2. Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (New York: Columbia University Press, 1985), 20. [”Melodrama starts from and expresses the anxiety brought by the frightening new world in which the traditional patterns of moral order no longer provide the necessary social glue.”]
3. Florian Rodari, *Le Collage: papiers collés, papiers déchirés, papiers découpés* (Genève: Skira, 1988), 11: ”On a souvent comparé l’invention du collage à la mise en place, au début de la Renaissance, du système perspectif des peintres.” I sin inledning till boken *Montages / Collages* (Pau: Université de Pau, 1993) citerar Bertrand Rougé denna mening och utvecklar tanken vidare. Man finner liknande påståenden hos Marjorie Perloff, *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant-Guerre, and the Language of Rupture* (Chicago: University of Chicago Press, 1986) och hos Werner Spies, *Max Ernst Collagen. Inventar und Widerspruch* (Köln: DuMont, 1988), 11.
4. Christine Poggi, *In Defiance of Painting. Cubism, Futurism, and the Invention of Collage* (New Haven: Yale University Press, 1992), 1–29.
5. Louis Aragon, ”La Peinture au défi” (1930), i *Les Collages* (1965) (Paris: Hermann, 1990), 31–61; Spies 1988, 11.
6. Leif Dahlberg, ”Det modernistiska collaget och collageromanen”, föredrag presenterat vid symposiet Interartistiska relationer mellan litteraturen och de övriga konstarterna, Stockholms universitet, 27–29 september 2001 (opublicerad).
7. Jämför Luis Buñuel, *Un Chien andalou* (1928), *L’Age d’Or* (1930); Sergei Eisenstein, *Pansarkryssaren Potemkin* (1925). Se även Eisensteins essäer om montage i filmen i *Film Form. Essays in Film Theory*, trans. J. Leyda (San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1949).
8. Jämför exempelvis André Bretons surrealistiska manifest (1924) och utformningen av tidskriften *La Révolution Surréaliste*.
9. Max Ernst, *Rêve d’une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (Paris: Editions du

- Carrefour, 1930) [”*Bien aimer le bon Dieu et tremper ses deux mains dans un égout, voilà le bonheur pour nous autres Enfants de Marie.*”] Sidhänvisningar till denna collageroman är till den tvåspråkiga engelsk-franska utgåvan: Max Ernst, *A Little Girl Dreams of Taking the Veil* (New York: George Braziller, 1982).
10. Ernst 1930. [”se coucha et eut le rêve que nous tâcherons de relater par l’image dans ce livre.”]
 11. Roland Barthes, ”Rhétorique de l’image”, *Communications*, nr. 4, 1964.
 12. William Labov, *Language in the Inner City* (Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1972), 371.
 13. Ernst 1930 [”Maintenant je puis communier, je n’ai plus de dents de lait.”]
 14. Cees de Boer, ”Max Ernst Iconoclast. Le Symptôme comme modèle esthétique et stratégie critique dans le roman-collage: *Rêve d’une petite fille qui voulut entrer au Carmel*”, i *Rhétorique et image*, ed. L. H. Hoek & K. Meerhoff (Amsterdam: Rodopi, 1995), 201.
 15. Elza Adamowics, *Surrealist Collage in Text and Image* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 119–120, 122.
 16. Boer 1995, 214.
 17. I namnet ”Marceline” kan man höra ordet ”marcel”, en konstgjord hårvåg, efter den franske 1800-talsfrisören Marcel Grateau.
 18. Sigmund Freud, *Drömtydning* (1900), övers. J. Landquist & M. Engvén, i *Samlade skrifter 2* (Stockholm: Natur och kultur, 1996).
 19. Sigmund Freud, *Tre avhandlingar om sexualteori* (1905), övers. W. Bonde & C. Nilsson, i *Samlade skrifter 5* (Stockholm: Natur och kultur, 1998). Man kan även nämna arbeten av tidens socialantropologer liksom det mottagande de fick inom samtida konst. Man kan även nämna den kulturkritik som kommer till uttryck i Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930–1942).
 20. Brooks 1985, 11–20.
 21. Ibid., 15–17.
 22. Ibid., 16. [”the urge toward resacralization and the impossibility of conceiving sacralization other than in personal terms.”]
 23. Ibid., 20. [”it strives to find, to articulate, to demonstrate, to ’prove’ the existence of a moral universe which, though put in question, masked by villainy and perversions of judgment, does exist and can be made to assert its presence and its categorical force among men.”]
 24. Ibid., 198–199.
 25. *Surrealister om sex. Undersökningar av sexualiteten. Samtal mellan surrealister 1928–1932*, red. J. Pierre, övers. C. Franklin & M. Löfgren (Göteborg: Bokförlaget Korpen, 1997).

26. Man kan jämföra med vissa av de engelska romantikernas simultana angrepp på retoriken och användandet av densamma, exempelvis hos William Wordsworth och Samuel Taylor Coleridge.
27. Adamowics, 1998, 122–128.
28. Spies 1988, 57.
29. Boer 1995, 211.
30. Ernst 1982, 15. [”Le Père: Votre baiser me semble adult, mon enfant. Venu de Dieu, il ira loin. Allez, ma fille, allez en avant et...”]
31. Ernst 1982, 17. [”Marceline-Marie: Ma tenue me semble indécente, papa, en précense du Père Dulac. [...]”]
32. Se Ernst 1982, 123, 125.
33. Ibid., 19.
34. Ibid., 31, 33, 35.
35. Se Ernst 1982, exempelvis 85, 87, 89, 91, 93.
36. Ernst 1982, 49. [”Le R. P. Dulac Dessalé: Levez-vous, épouse de Jésus. Suivez-moi, ma toute belle, dans les fentes des murailles, moi qu’on nomme cafard, noirot, bête noir.”]
37. Boer 1995, 203, 208–213.
38. Spies 1988, 105.
39. André Breton, ”Avis au lecteur pour *La Femme 100 têtes* de Max Ernst” (1929), *Œuvres complètes II*, ed. M. Bonnet (Paris: Gallimard, 1992), 302–306; Louis Aragon, ”La Peinture au défi” (1930), *Les Collages* (1965) (Paris: Hermann, 1990), 31–61.
40. Spies 1988; Poggi 1992; Hans Lund, *Angriff auf die erzählerische Ordnung. Die Collagenromane Max Ernsts* (Bielefeld: Aisthesis Verl. 2000); Leif Dahlberg, ”Mediala mosaiker. Modernistiskt collage och nya medier”, i *Litteratur og visuell kultur / Literature and Visual Culture*, red. D. Kristjánsdóttir (Reykavik: University of Iceland Press, 2005), 285–296.
41. Dahlberg, 2001. Werner Spies har utförligt diskuterat skillnaden mellan synen på slumpen som generativ princip inom dadaismen och tillfälligheten som en heuristisk och revelativ princip inom surrealismen. Se Spies 1988, 51–53.
42. Max Ernst, *C’est le chapeau qui fait l’homme* (1920), Museum of Modern Art, New York.
43. Spies 1988, 115.
44. Ibid, 68, 71–72, 93, et passim.
45. Se Eliane Formentelli, ”Max Ernst/Paul Eluard, ou l’impatiance du désir”, i *Revue des Science humaines*, no. 164 (octobre-décembre 1976), 487–504;

- Renée Riese Hubert, *Surrealism and the Book* (Berkeley: University of California Press, 1988), 55–73.
46. De viktigaste materialkällorna för Max Ernst var tidskrifter som *Le Magasin pittoresque*, *La Nature*; illustrerade romaner som *Les Damnées de Paris*, *Mémoires de Monsieur Claude*, *Le Secret de Germaine*; illustrerade följetongsromaner i tidningar som *Journal du dimanche*, *L'Illustration*, *Le Monde illustré* och *L'Ouvrier*; uppslagsböcker som *Buch der Erfindungen*, *Encyklopädie der Schriften-, Bilder- und Wappenkunde*; kataloger för *Grand Magasins du Louvre* och Frederick's of Hollywoods postorderkatalog. Se Spies 1988, 486.
 47. Sarane Alexandrian, *Max Ernst* (U.o. Somogy, 1992), 13.
 48. Spies 1988, 51, 71.
 49. Gérard Dessons, "Dérive du collage en théorie de la littérature", i *Montages / Collages* (1993), 20–21.
 50. Louis Aragon, "Collages dans le roman et le film", i *Les Collages* (1965) (Paris: Hermann, 1990), 120. Citerad i Dessons 1993, 18.
 51. Dessons 1993, 18. ["la recherche du lieu commun est la recherche éthique et politique d'un lieu de langage qui soit *commun*, c'est-à-dire: ordinaire [...] et collectif [...]."]
 52. Se Herta Wescher, *Die Collage: Geschichte eines künstlerischen Ausdrucksmittels* (Köln: Du Mont Schauburg, 1968); Poggi 1992; Brandon Taylor, *Collage. The Making of Modern Art* (London: Thames & Hudson, 2004).
 53. Jonathan Culler, *Flaubert: The Uses of Uncertainty* (Ithaca: Cornell University Press, 1974).
 54. Leif Dahlberg, "On the Open and Closed Space of Public Discourse", *Nordicom Review* 27 (2006) 2, 35–52.
 55. S. H. Steinberg, *Five Hundred Years of Printing*, 3rd ed. (Harmondsworth: Penguin, 1974), 158.
 56. T. M. MacRobert, *Fine Illustrations in Western European Printed Books* (London: Victoria and Albert Museum, 1969), 6.
 57. Lena Johannesson, *Den massproducerande bilden. Ur bildindustrialismens historia* (Stockholm: AWE/Gebers, 1978), 114.
 58. Bernard Stiegler, "L'Image discrète", i Jacques Derrida & Bernard Stiegler *Echographies de la télévision* (Paris: Ed. Galilée/INA, 1996), 161f.
 59. Johannesson 1978.
 60. Walter Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" (Zweite Fassung) (1936), *Gesammelte Schriften I:2*, hrsg R. Tiedemann et al. (Frankfurt: Suhrkamp, 1974), 471–508; John B. Thomp-

- son, *The Media and Modernity. A Social Theory of the Media* (Cambridge: Polity Press, 1995), 119–148.
61. Jag anspelar här på Walter Ongs term ”sekundär muntlighet”. Se Walter J. Ong, *Orality and Literacy* (London: Routledge, 1982), 135–136.
 62. Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon* (1766), i *Werke 1766–1769*, hrsg. W. Barner (Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verl, 1990), 116–129, 183f. et passim.
 63. Seymour Chatman, ”What Novels Can Do That Films Can’t (and Vice Versa)”, *Critical Inquiry* 7 (autumn 1980), 122. [”We may spend half an hour in front of Titian, but the aesthetic effect is as if we were taking in the whole painting in a glance.”]
 64. Wendy Steiner, *Pictures of Romance. Form against Context in Painting and Literature* (Chicago: University of Chicago Press, 1988), 27 [”inherent in the medium of the visual arts to require unitemporal subjects”].
 65. Steiner 1988, 9 [”the medium of painting but its conventions that have reduced narrativity to an apparently peripheral concern for art historians.”].
 66. Steiner 1988, 23f.
 67. Jack Greenstein, *Historia in Leon Battista Alberti’s On Painting and in Andrea Mantegna’s Circumcision of Christ*, PhD diss. University of Pennsylvania, 1984, 83. Citerad i Steiner 1988, 25.
 68. Kurt Weitzmann, ”Narration in Early Christian Art”, i *Narration in Ancient Art: A Symposium*, ed. C. H. Kraeling (Chicago: Oriental Institute, 1955), 83 (citerad av Steiner 1988, 17).
 69. Fredric Jameson, ”Reification and Utopia in Mass Culture” (1979), i *Sig-natures of the Visible* (New York: Routledge, 1990), 16.
 70. Benjamin 1936, 481. [”l’art pour l’art, die eine Theologie der Kunst ist.”]
 71. Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900* (München: Fink, 1995).
 72. Leif Dahlberg, ”Berättare och intrig i modernistiska romaner. André Bretons roman *Nadja* och Louis Aragons *Le Paysan de Paris*”, i *Berättaren. En gäckande röst i texten*, red. L.-Å. (Örebro: Örebro universitet, 2003), 257–275.
 73. Philippe Lejeune, *Moi aussi* (Paris: Seuil, 1986), 62–69. Se även Leif Dahlberg, ”Fiktion och autofiktion i Marguerite Duras berättelse ’La douleur’”, i *Tolkningens scen. Festskrift till Roland Lysell* (Stockholm: Aiolos, 2008), 190–207.
 74. Werner Spies, *Max Ernst – Loplop. Die Selbstdarstellung des Künstlers* (Köln: DuMont, 1998).
 75. Benjamin 1936, 478: ”was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura.”

76. Benjamin 1936, 500. [”Optisch-Unbewußten erfahren”]
77. Mark Poster, *Information Please. Culture and Politics in the Age of Digital Machines* (Durham: Duke University Press, 2006), 38.
78. Benjamin 1936, 482. [”*An die Stelle ihrer Fundierung aufs Ritual tritt ihre Fundierung auf eine andere Praxis: nämlich ihre Fundierung auf Politik.*”]
79. Benjamin 1936, 498. [”dasselbe Publikum, das vor einem Groteskfilm fortschrittlich reagiert, vor dem Surrealismus zu einem rückständigen werden.”]

Mats Rohdin

Ur fiktionsfilmens fatatur – filmmediets remediering av metaforbegreppet

Endast mycket obetänksamma eller arroganta människor skulle komma på tanken att konstruera lagar och estetiska principer för filmen utifrån det dubbiösa antagandet att denna konstform uppstod ur tomma intet!¹

DEN FRANSKE UPPFINNAREN och industrimannen Louis Lumière, en av förgrundsfigurerna när filmmediet etableras i slutet av 1800-talet, lär enligt apokryfiska källor ha hävdad att filmen var en uppfinning utan framtid.² Uttalandet speglar den rådvillhet som fanns hos vissa av mediets företrädare vid denna tid, då filmen endast var en i raden av allsköns visuella uppfinningar som sett dagens ljus de senaste seklerna. Hundra år efter Lumières uttalande utgör emellertid Hollywood-filmen en av USA:s mest inkomstbringande industrier och spelar dessutom en allt viktigare roll i den globala världsekonomin.³ Med facit i hand kan således konstateras – för att återknyta till Lumières dystra profetia – att filmen hade en framtid, i synnerhet som berättande medium.

Denna artikel handlar om ett av de berättartekniska grepp som ingår i den framgångsrika fiktionsfilmens fatatur, nämligen metaforen. Allt sedan Aristoteles i *Om diktkonsten* tog litteraturen i försvar gentemot Platons attacker, har metaforen rättfärdigats som ett oundgängligt inslag i varje poetik värd namnet. Därför bör det inte komma som

någon överraskning när filmmediets företrädare redan under stumfilmstiden försöker finna motsvarigheter till litteraturens olika berättargrepp, till exempel metaforen. Nya medier utmärks ju, som Jay David Bolter och Richard Grusin påpekat, av en vilja att införliva äldre mediers funktioner och färdigheter, men också att överträffa dem på olika sätt.⁴ Således står intermediala relationer i fokus i denna text, och företrädesvis då filmens förhållande till litteraturen och språket. Eller, för att uttrycka det i mer medieteoretiska termer, hur film som audiovisuellt medium remedierar den språkliga metaforen. Likaså uppmärksammas andra medier och konstarter, ty film som berättande medium tillvaratar och bygger vidare på populärkulturella koder som publiken redan tillägnat sig.⁵ Inte minst filmadaptioner av storsäljande romaner utgör ett konkret bevis på detta.

Exempel kommer också att ges på hur olika mediers för- och nackdelar diskuteras i teoretiska sammanhang, inte sällan åtföljda av revirstrider och hierarkiska klassificeringar medierna emellan. Huvudsakligen står 1920- respektive 1930-talets olika filmexperiment i fokus. Ur ett intermedialt perspektiv är detta en händelserik tid fylld av experiment sprungna ur filmmediets multimodala sammansättning, det vill säga filmens kombination av bild, skrift, dialog, musik och bakgrundsljud. Vissa forskare har till och med hävdad att filmmediet är estetiskt rikast av alla medier, just tack vare sin förmåga att hårbärgera fem olika audiovisuella element.⁶

Ett annat viktigt inslag i diskursen kring filmmetaforen rör förhållandet mellan filmbranschens företrädare och konsumenterna i biosalongen. Filmberättandet är i början av 1900-talet ett slags kulturell praktik där filmpubliken måste lära sig "ett nytt språk", som det ofta uttrycktes i dåtida sammanhang. En intressant aspekt att studera ur historisk och teoretisk synvinkel är därför hur den avvikelse, inkohärens eller brott mot narrativa regler, som sades utlösa den metaforiska tolkningen, har utformats inom filmmediet och dess skilda berättarmässiga traditioner. Av intresse blir då givetvis också att utröna hur dessa experiment har tagits emot av kritiker, teoretiker och, inte minst, filmpubliken.

Framför allt filmteorins företrädare kommer att stå i fokus i denna text. Motiveringen för detta är att ett ämnes teoribildning inte sällan utgör en översikt och summering av olika förhållningssätt och praktiker inom den aktuella disciplinen. I akademiska sammanhang blir

sammanställningen dessutom en redogörelse för vilka tolkningsstrategier som har sanktionerats inom filmdiskursen genom åren, det vill säga hur studenter och filmintresserade har vägletts i frågan vad som utgör metaforer inom film. Märkligt nog är det den tidiga filmteorins metaforexempel som traderas om och om igen i filmlitteraturen, vilket understryker dess funktion av ett slags mönsterexempel snarlikt retorikhandböckernas klassiska citat. Detta har gjort att metaforen främst har förknippats med ett begränsat antal filmiska uttryck,⁷ vilket svär mot den frihet att tolka metaforiskt som *de facto* står filmbetraktaren till buds. Låt mig därför avsluta denna inledning med ett sedelärande exempel som aktualiserar olika principiella frågeställningar, till exempel huruvida filmmetaforen identifieras genom att se ut på ett visst sätt, vilken roll olika intentionalitetsaspekter kan spela, och så vidare. Exemplet ifråga är taget från Sergei Eisensteins *Oktober* från 1928, en hyllning till den bolsjevikiska revolutionen. En scen som kom att debatteras flitigt i samtiden var hur Eisenstein mitt under skildringen av stormningen av Vinterpalatset klipper in bilder på en kristallkrona som skälver och skakar. Författaren och kritikern Osip Brik ställde sig kritisk till denna "metafor" när han recenserade filmen: "Det finns ingen möjlighet att dess skälvningsar skulle oroa oss på något sätt: tagningen aktualiserar istället den irrelevanta frågan. 'Kan oktoberrevolutionens konsekvenser verkligen återspeglas av en kristallkrona?'"⁸

Briks försök att tolka scenen fallerar således; han tycks vilja uppfatta inslaget som en metafor men lyckas inte finna någon betydelse som knyter samman kristallkronan med oktoberrevolutionen. Å ena sidan är Briks resonemang ett utmärkt exempel på hur åskådaren alltsomoftast försöker härleda mening ur allehanda filmiska uttryck, att ständigt skapa betydelser. Samtidigt finns det ingen tvingande lag som föreskriver att åskådaren *enbart* måste bedriva meningsframställning; andra aspekter som inte är kopplade till att tolka olika betydelser kan givetvis också lyftas fram. Eisensteins avsikt med just detta inslag tycks ha varit att företa ett synestetiskt experiment, att visuellt uttrycka kristallprismornas auditiva klingande.⁹ Å andra sidan känner förmodligen de flesta igen sig i Briks resignation över den misslyckade metaforiska tolkningen; vi uppfattar ett visst filmiskt uttryck som en uppmaning att företa en metaforisk tolkning, men misslyckas med att få företaget att gå ihop. Resultatet blir vanligen att vi, liksom Brik, förkastar uttrycket som misslyckat: "Det metaforiska syftet bryter samman



När Sergei Eisenstein i *Oktober* skildrar stormningen av Vinterpalatset...



... klipper han in bilder på kristallkronor som skälver...



... vilket tolkades som en metafor av filmkritikern Béla Balázs ...



... medan författaren Osip Brik fann bilderna helt irrelevanta i en skildring av revolutionen.

i dessa bildsammanställningar, och vare sig man vill eller inte börjar man söka efter metaforiska betydelser som, visar det sig, inte existerar överhuvudtaget.”¹⁰

Intressant nog skulle med tiden den marxistiske filmkritikern och regissören Béla Balázs bistå Brik i detta hermeneutiska trångmål att uttyda kristallkronans mening. I sin *Theory of the Film* (1945) lovprisar Balázs just denna ”metafor” i lyriska ordalag:

Vinterpalatset stormas. Men vi ser få stridsscener. Vad vi får se är den inledande kanonaden från slagskeppet *Aurora*, varpå följer bilder på hur den magnifika kristallkronan i kröningssalen börjar skälva. Bildinställningen visar kristallkronan i all sin kejserliga prakt, alla dess tusentals glittrande, sprakande och nedhängande kristaller, vilka oemotståndligt för tankarna till en kungakrona, en uppenbar symbol för tsarens lysande storslagenhet. Men den har skälvt till! Till en början nästan helt omärkligt. Men det finns inte längre något behov av att visa vad som orsakade skälvingarna, nämligen artillerielden från *Aurora*. Den majestätiska kristallkronan börjar skälva än mer. När tusentals kristaller svänger, skakar och gnistrar, visar de ett slags övermänsklig, gigantisk skälving som i sig inbegriper hela den ryska aristokratins och bourgeoisiens panik. Denna enskilda virtuosa bildinställning av fotografen [Eduard] Tisse är så uttrycksfull att det inte behövs några detaljerade stridsscener. Kristallkronan börjar gunga. Inget mer behövs för att öka den andlösa spänningen. Kristallkronan börjar gunga allt häftigare – en spricka syns plötsligt i taket, en krok som håller kristallkronan uppe börjar ge vika, sprickan blir allt större och plötsligt faller hela den magnifika, glittrande tingest till golvet med ett brak. Det behövs inga förklaringar av symbolismen i denna scen.¹¹

Exemplet är intressant i så motto att två professionella filmkritiker som Brik och Balázs kommer fram till diametralt olika uppfattningar. För Brik saknar scenen mening, medan Balázs avslutar sin betydelsefulla kommentar med att konstatera att symbolismen är så uppenbar att den inte ens behöver kommenteras.¹² Den lärdom vi kan dra av Briks kritik är att inte avfärda ett filmiskt uttryck som omöjligt att tolka metaforiskt bara för att vi själva misslyckas i våra försök. Exemplet illustrerar därför på ett utmärkt sätt hur metaforens vara eller inte vara intimt hänger samman med någons intention att utifrån en viss kontext tolka ett uttryck metaforiskt. Om en åskådare inte finner tillräckliga skäl för att tolka ett uttryck metaforiskt kommer denna typ av tolkning inte till stånd – vilket av allt att döma inträffade med Brik. För Balázs var det däremot meningsfullt att företa en metaforisk tolkning, och däri ligger skillnaden.

Metaforteorins historia

Vad är då en metafor? Ja, härom tvistar de lärde. Ända fram till modern tid har Aristoteles metaforuppfattning i *Om diktkonsten* varit vägledande i metaforiska sammanhang.¹³ De två metaforalternativ som utgår ifrån honom brukar alltsedan 1950-talet benämnas *substitution*-respektive *komparationsteorin*.¹⁴ Substitutionsteorin liknas vid uttydningen av en gåta: det metaforiska uttrycket ersätter ett bokstavligt uttryck som skulle kunna användas i stället. Metaforens mening blir därmed densamma som den bokstavliga mening den ersätter. Komparationsteorin, å sin sida, bygger på att en parafras av metaforen frambringar en underliggande analogi eller likhet som förenar metaforens två led. Detta synsätt överensstämmer med den gängse uppfattningen att metaforen är en förkortad liknelse.¹⁵

Inom modern metaforteori kan huvudalternativen sägas utgå ifrån semantik, kognitiv semantik eller pragmatik. Semantiska metaforteorier bygger på konventionell kunskap av olika slag, vilken inkluderar de språkliga uttryckens mening i mer begränsad bemärkelse, men också konnotationer och stereotypier. Modern metaforteori får sitt genombrrott med litteraturkritikern I. A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric* från 1936, som sin tur senare influerar Max Blacks interaktionsteori i artiklarna "Metaphor" och "More about Metaphor".¹⁶ Roman Jakobsons strukturalistiska metaforteori presenteras ungefär vid samma tid vid mitten av 1950-talet.¹⁷ Jakobsons artikel bygger på studier av afasi, och blir allmän-gods inom olika discipliner från 1960-talet och decennierna framöver – inte minst inom filmvetenskapen. Den kognitiva semantikens framgångar de senaste decennierna avspeglar sig inom metaforteorin främst i George Lakoffs och Mark Johnsons uppmärksammade *Metaphors We Live By* (1980), vars konceptuella metaforteori – metaforen rör primärt tänkandet och sekundärt språket – har blivit en allvarlig utmanare till de traditionella teorierna.¹⁸ Pragmatiska metaforteorier, slutligen, hänvisar främst till icke-lingvistiska faktorer, det vill säga metaforen handlar huvudsakligen om språkanvändning. John R. Searle hävdar i "Metaphor" från 1979 att metaforisk mening alltid är talarens mening, medan Donald Davidson förnekat att det existerar någon metaforisk mening i semantisk bemärkelse överhuvudtaget.¹⁹ Enligt Davidson handlar det snarare om olika psykologiska effekter som aktiveras hos den som tolkar en metafor.²⁰

Metaforlitteraturen tycks således rymma en mängd svar på frågan vad som konstituerar metaforen och således finns det inte heller någon vedertagen definition som alla är ense om. Peter Lamarque och Stein Haugom Olsen tillhandahåller emellertid en praktisk metafordefinition att utgå ifrån. "Det grundläggande drag som utmärker ett metaforiskt uttryck *per se* är helt enkelt följande", skriver de, "*att inbjuda eller uppmuntra någon att tänka på, föreställa sig, reflektera över, eller tänka sig något (förhållande, idé, etc.) i termer associerade med något annat (förhållande, etc.) ofta av en helt annorlunda logisk typ.*"²¹ Detta, konstaterar Lamarque och Olsen, utmärker i stort sett alla metafor teorier, men olika teorier preciserar sedan definitionen på skilda sätt. Metaforen kan således sägas bestå av två delar, led eller domäner, och mellan dessa sker en överföring eller koppling av något slag. Hur dessa två led eller domäner benämns och hur själva överföringen går till beror på vems teori och vokabulär som används. Inom den anglosaxiska forskningen har Richards termpar *tenor* och *vehicle* dominerat, som till svenska har översatts till *sakled* och *bildled*. Max Blacks interaktionsteori benämner de två leden *huvudämne* respektive *sidoämne*, medan Lakoffs och Johnsons konceptuella metafor teori laborerar med benämningarna *mål-domän* respektive *källdomän*.

Utgår vi från en metaforisk tolkning av det tidigare exemplet med kristallkronan i Eisensteins *Oktober* utgörs det ena ledet (*vehicle*, *bildled*, *sidoämne* eller *källdomän*) av det objekt, den idé eller företeelse, som tolkas metaforiskt (den skälvande kristallkronan), medan det andra ledet (*tenor*, *sakled*, *huvudämne* eller *mål-domän*) är det objekt eller ämne som det andra ledet (*vehicle* etcetera) handlar om (aristokratin). Det som metaforens två led har gemensamt brukar ibland benämnas "ground" efter Richards terminologi, vilket är jämförbart med retorikens "tertium comparationis", det vill säga den tredje term som uttrycker den likhet²² som förenar de två leden i metaforen. Blacks interaktionsteori talar istället om att det förekommer en "interaktion" mellan de två ämnenas associationsfält, medan Lakoffs och Johnsons konceptuella metafor teori i sin tur talar om "mapping", att vissa aspekter projiceras och förs över från käll- till mål-domänen.

Avslutningsvis vill jag till Lamarques och Olsens allmänna definition ovan tillfoga att metaforiskt betydelseskapande alltid måste knytas till någons intentioner att i en social och kulturell kontext tolka språkliga eller ickespråkliga uttryck metaforiskt i stället för bokstav-

ligt. Den bokstavliga betydelsen är den betydelse som knyts till *vehicule* (*bildled, sidoämne, källdomän*) medan den metaforiska betydelsen är den betydelse som *tenor* (*sakled, huvudämne, måldomän*) erhåller, det vill säga det sker en överföring av betydelser från en domän, den bokstavliga, till en annan domän, den metaforiska.

Hur identifieras då metaforen? Vad utlöser metaforen, eller rättare sagt: vad får oss att tolka ett språkligt eller filmiskt uttryck metaforiskt? De flesta metafor-teorier utgår ifrån att metaforen är ett objekt i texten eller i filmen som kan identifieras genom en semantisk eller pragmatisk avvikelse eller inkoherens av något slag, som i sin tur igångsätter en tolkning. Exempel på avvikelse är logisk absurditet, trivial sanning, brott mot diskursregler, och så vidare. För filmteorins vidkommande har motsvarigheten, som vi kommer att erfara, mestadels utgjorts av avvikelser från en mimetisk framställning eller avsteg från genrekonventioner, till exempel brott mot fiktionens slutna värld (*diegesen*) i form av icke-diegetiska inskott eller dubbelexponeeringar.

Den ståndpunkt som jag argumenterar för i denna text är emellertid att dessa essentialistiska metafor-teorier träffar fel. Metaforen är inte något som finns bland de lingvistiska eller filmiska beståndsdelarna, inget empiriskt fenomen, utan metaforen blir till först när någon, författare eller läsare alternativt filmskapare eller åskådare, har intentionen att utifrån en viss kontext tolka lingvistiska eller filmiska enheter metaforiskt istället för bokstavligt. En granskning av hur filmmetaforen har behandlats inom filmteorin genom tiderna bekräftar, vill jag hävda, denna tes.

Att berätta med bilder – filmmediets första decennier

Arthur C. Danto har hävdats att en tänkbar anledning till att det aldrig utvecklades ett bildmetaforbegrepp i antikens Grekland kan bero på att konstkritiken var alltför upptagen med frågor kring *mimesis*, det vill säga försöken att efterbilda verkligheten.²³ Dantos tankegång kan lika gärna uppfattas som en passande beskrivning över filmmediets inledande decennier under förra seklet, och dåtidens fascination inför den filmiska apparaturen. Genom att ingjuta liv och rörelse i den fotografiska bilden kunde filmmediet återge verkligheten på ett radikalt nytt sätt, "reality representing itself", som det ibland hette i tidiga filmsammanhang.²⁴

Klart är emellertid att inget ämne är för litet eller för stort för att inte kunna förevigas på vita duken av det nya mediet. Framför allt de så kallade aktualitetsfilmerna, dåtidens dokumentärfilmer, dominerar utbudet. Inte sällan förevisas vyer från främmande länder eller från det egna landet. Varietésketcher med kända aktörer förekommer också, liksom "phantom-rides" då kameran spänns fast framför ett ekipage som därefter sätts i rörelse. Filmerna är korta, ofta består de av endast en tagning, och det är förevisarna själva som sätter ihop filmerna så att de bildar längre enheter vid visningarna. Musikackompanjemang är snarare regel än undantag, likaså är det vanligt att lektörer kommenterar de bilder som visas på filmduken.

Filmmediets förutsättningar att fungera som historieberättare upptäcks emellertid relativt snabbt, och redan några år in på nittonhundra-talet börjar fiktionsfilmen dominera utbudet.²⁵ Ett berättartekniskt dilemma som dåtida producenter och filmförevisare ständigt ställs inför är hur åskådaren obehindrat ska kunna följa med i filmens strömmande bildflöde. Ett annat uppmärksammat problem som filmmediets företrädare tvingas ta itu med rör kritiken från samhällets "övre skikt" att fiktionsfilmen är moraliskt förkastlig. Insatser för att höja filmens prestige och anseende företas därför omgående, bland annat börjar det franska bolaget Film D'art att filmatisera kända litterära verk och historiska händelser, till exempel Shakespeares dramer och scener ur Bibeln. Med denna remedieringsstrategi slås två flugor i en smäll. För det första kan filmens belackare inte lika ihärdigt kritisera mediets moraliska brister vad gäller visningsrepertoaren eftersom även kanoniserade verk visas. För det andra underlättas åskådarens tillägnande av intrigen eftersom dessa berättelser redan är kända sedan tidigare. Dessutom möjliggörs för filmmediets företrädare att få visa fram sina produkter för en publik med ringa erfarenhet av mediet, varigenom olika berättartekniska tillvägagångssätt kan prövas in desto effektivare. Samtidigt får filmen mäta sina muskler med andra konstarter som litteratur och teater när publiken får stifta bekantskap med samma verk framfört i olika medier. Slutligen bör vi inte heller, som Bolter och Grusin påpekar, glömma bort de ekonomiska och intermediala aspekterna när ett välkänt innehåll förs över från ett medium till ett annat: "Målet är inte att ersätta tidigare gestaltningar i andra medier [...] utan snarare att sprida innehållet över så många marknader som möjligt. Var och en av dessa gestaltningar får sin bety-

delse genom de andra produkterna i ett slags hedervärd remediering, samtidigt som ett underförstått anspråk görs på att erbjuda något som de andra gestaltningarna inte har varit i stånd till.”²⁶

Filmmediets företrädare är givetvis medvetna om att man inte enbart kan förlita sig på åskådarnas förkunskaper vad gäller kända berättelser, varför man fortsätter att utveckla filmens berättarstrategier. Omkring 1910 börjar det klassiska filmberättandet ta form, det vill säga det slags berättande som leder fram till den klassiska Hollywood-filmen. Mellan 1915 och 1917 etableras dess kontinuitetsklippning, varigenom mediet tillägnar sig en berättarstil som får oerhörd genomslagskraft världen över. Fiktionsfilmen kan därmed effektivt upprätta en kontinuerlig och begriplig bildberättelse med hjälp av klippningen, till exempel via grepp som kryssklippning, etableringsbild, bild/motbild, synvinkelbild, och så vidare. Denna berättarstil brukar också kallas för ett ”osynligt berättande”, vilket kan liknas vid ett slags stil som sopar igen spåren efter tekniken.²⁷ Annorlunda uttryckt; åskådaren kan obehindrat följa handlingen utan att behöva reflektera över alla de komplicerade psykologiska processer som äger rum. Värt att ha i åtanke är att det för filmens vidkommande rör sig om hundratals, ibland tusentals, bilder med klipp, vars betydelser och inbördes relationer åskådaren måste bearbeta och inbördes relatera. Denna unika berättarmässiga egenskap hos filmmediet väckte tidigt stor beundran, till exempel hos Béla Balázs. ”Vi har lärt oss att integrera enskilda, lösryckta bilder till en enhetlig scen, utan att vi ens är medvetna om de komplicerade psykologiska processer som är involverade”, påtalade han, och menade vidare att det är ”håpnadsväckande i vilken utsträckning vi på endast ett par decennier har lärt oss att uppfatta bildperspektiv, bildmetaforer och bildsymboler, i vilken hög grad vi har utvecklat vår visuella kultur och sensibilitet.”²⁸

I takt med filmmediets framgångar höjs efterhand röster med anspråk på att det nya mediet bör uppfattas som en självständig konst-
art. Detta förutsätter emellertid, hävdar vissa, att filmens mekaniska framställningsprocess och tillhörande intryck av realism undertrycks så att konstnärens skapande hand kan påvisas bakom bilderna. Dessa tankegångar genomsyrar framför allt mellankrigstidens tre framträdande stumfilmsriktningar: tysk expressionism, fransk impressionism och sovjetisk montagefilm. Vad som utmärker denna epok är de intermediala influenser och överväganden som kan skönjas inom de olika

riktningarnas berättarmässiga experiment. Tysk expressionism, till exempel, hämtar inspiration från det expressionistiska måleriet, vilket främst tar sig uttryck i studioscenografins kulisser och skådespelarnas utseenden och ageranden. Fransk impressionism, å sin sida, ratar studioinspelningar till förmån för utomhustagningar, och försöker påverka åskådarens känsloliv med hjälp av grepp som dubbelexponeringar, slow motion, kalejdoskopiska bilder, och så vidare. Framför allt musiken upphöjs till föredöme, vilket framgår av begrepp som "rytm" och "symfoni", vilka blir legio i filmbeskrivningarna. Sovjetisk montagefilm, slutligen, kännetecknas av en experimentell filmindustri som i revolutionens svallvågor strävar efter frigörelse från tidigare traditioner och tillvägagångssätt. Inspirationskällor är dels konstruktivismen inom bildkonst, arkitektur och teater, dels amerikansk populärfilm – framför allt komedier och äventyrsfilmer. Stilistiskt kommer detta till uttryck i bildkompositionen respektive i den höga klippningsfrekvensen. Det är inom den sovjetiska montagefilmen, och i synnerhet hos Sergei Eisenstein, som filmmediet mer systematiskt försöker inkorporera metaforen i sin uttrycksarsenal i mitten på 1920-talet.

Stumfilmstidens experiment kring filmmetaforen

Sovjetisk montagefilm kännetecknas av att stor vikt läggs vid montage, det vill säga hur de enskilda tagningarna ställs samman i den färdiga filmen. Framför allt betraktades klippningen som något positivt i sig. Filmbilderna uppfattades som stimuli, vilka skulle bombardera åskådaren med intryck för att få denne alert och ideologiskt uppmärksam, till skillnad från förrevolutionens borgerliga filmdramer med sina händelsefattiga, långa tagningar. Inte minst fick montage stor betydelse vid utformningen av filmmetaforen. Sergei Eisenstein hävdade till och med att experimenten kring filmens montageformer, däribland metaforen, var sovjetfilmens viktigaste bidrag till filmhistorien.²⁹

Inom den språkliga metaforteorin har de flesta teorier genom tiderna utgått ifrån att metaforen kan identifieras genom en semantisk eller pragmatisk avvikelse eller inkoherens av något slag på meningsnivån, som i sin tur igångsätter en tolkning. Denna avvikelse har traditionellt bestått av logisk absurditet, trivial sanning, brott mot diskursregler, och så vidare.³⁰ För filmmediets vidkommande har det mestadels handlat om avvikelser ifrån en mimetisk framställning eller avsteg

från genrekonventioner. Inom den sovjetiska montagefilmen återfinns flera av de filmiska uttryck som under 1900-talet har förknippats med filmmetaforen, till exempel icke-diegetiskt inskott, dubbel exponering, språklig bild samt kinematografi. Rådfrågar den filmintresserade historieböcker eller lexikon för att ta reda på vad som utmärker filmmetaforen är det snarare regel än undantag att Sergei Eisenstein och det icke-diegetiska inskottet anförs som paradexempel.³¹ Med icke-diegetiskt inskott avses att en eller flera tagningar, som inte tillhör fiktionens värld, klipps in i en scen eller sekvens. Just det faktum att inskottet inte tillhör fiktionens universum utgör så att säga den avvikelse eller konflikt som i sin tur igångsätter åskådarens metaforiska tolkning.

Ett berömt exempel på icke-diegetiskt inskott återfinns i Eisensteins debutfilm *Strejken* från 1925, en film som handlar om tsarregimens brutalitet vid en arbetarstrejk. I slutsekvensen får stadens polischef ett vredesutbrott när en arresterad arbetare vägrar att "samarbeta". Därefter klipps till mellantexten – "slakt" – varpå blodiga bilder från slakten av en ox kryssklipps med bilder på hur tsarens soldater massakrerar demonstrerande arbetare. Utifrån psykoanalysens teorier om överföring hoppades Eisenstein att åskådarens avsky och skräck inför de blodiga slakthusbilderna skulle föras över till bilderna på militärens blodbad på de oskyldiga demonstranterna.³²

Slakthussekvensen utgör en veritabel smältdegel av intermediala referenser och jämförelser, vars slutresultat, enligt Eisenstein, skulle visa filmmediets överlägsenhet gentemot andra konstarter. Först och främst var Eisenstein influerad av Upton Sinclairs roman *Vildmarken* från 1906, som skildrar de vidriga förhållandena i Chicagos köttpackningsindustri i början av seklet. *Strejkens* slakthussekvens och dess chockverkan kan liknas vid en intermedial ripost på Sinclairs skrämmande kartläggning av den moderna slakthusindustrins storskaliga produktionsformer, vars vidrigheter författaren effektfyllt kondenserade i bokens berömda citat: "De tar vara på allt som hör till svinet – utom skriket".³³

Ett annat ställningstagande med intermediala kopplingar från Eisensteins sida var ambitionen att fjärma sig från teatern, som han nyligen lämnat till förmån för filmen, 1900-talets nya massmedium. Detta framgår av artikeln "The Montage of Film Attractions" från samma tid som *Strejken*, där han redovisar tankegångarna bakom slakthussekvensen. För att kunna arrangera dylika inslag krävs massscener, poängterar



Sergei Eisensteins *Strejken* innehåller en berömd metafor då polischefens vredesutbrott ...



... följs av mellantexten "slakt"...



... varefter ett ickediegetiskt inskott, som visar slakten av en oxe, kryssklippas ...



... med bilder på demonstranter på flykt undan militärens "slakt".



Kryssklippningen växlar mellan "abstraherande" närbilder på själva djurslakten ...



... och mer "konkreta" avståndsbilder som visar blodbadet på demonstranterna.

Eisenstein, vilket i sin tur fordrar statister, varigenom risken för överspel blir akut. Därför måste sådana scener utformas extra noggrant. Likaså efterlyser han slagkraftiga alternativ till teaterns, i hans tycke, alltför blodfattiga iscensättningar av dödsfall, som inte skakar om åskådaren tillräckligt mycket.³⁴ Lösningen blev att företa en dokumentär inspelning från stadens slakthus när en ox slaktades, varvid döden i allra högsta grad var verklig och inte fiktiv. Eisenstein tar även hjälp av den filmiska tekniken genom att i sekvensen varva avståndsbilder på demonstranterna med abstraherande närbilder – dels på demonstranterna, dels på själva slakten, till exempel slaktarens dödande knivhugg, det framvällande blodet och djurets dödsryckningar. Närbildens betydelse för de metaforiska experimenten inom sovjetisk montagefilm betonades ofta av Eisenstein, i synnerhet vad gäller att abstrahera filmbilden. En anledning till att sovjetiska regissörer till skillnad från sina amerikanska kollegor insåg närbildens förmåga att skapa metaforiska betydelser kan, enligt Eisenstein, ha haft språkliga orsaker:

På ryska säger vi att ett objekt eller en person filmas 'i stor skala' [*krupnym planom*], det vill säga, stor. En amerikan säger: '*closely*' (den bokstavliga betydelsen av termen '*close-up*'). Amerikanerna talar om seendets *fysiska* förutsättningar. Men vi talar om fenomenets *kvalitativa* sida, som är kopplad till dess betydelse [...]. För en amerikan är termen förknippad med *seende*. För oss, med *utvärderingen av det vi ser*.³⁵

Eisenstein tycks således hävda att landsmännen inte knyter närbilden till seendet – att rumsligt närma sig det aktuella objektet – utan till en "utvärdering av det sedda", varigenom en metaforisk tolkning underlättas. För att åskådaren lättare skulle förstå scenernas inbördes relation placerades därför i slakthussekvensens inledning en förklarande mellantext med ordet "slakt". Likaså försökte Eisenstein skapa ett slags kontinuitet i bildövergången mellan polischefens fallande handrörelse och slaktarens dödande knivhugg. Detta strider förvisso mot traditionell kontinuitetsklippning eftersom diegetiska inslag blandas med icke-diegetiska om vartannat, men samtidigt skapas ett slags rörelsekontinuitet mellan tagningarna såväl tematiskt – polischefen är "metaforiskt" en slaktare till skillnad från den "bokstavlige" slaktaren – som rörelsemässigt och grafiskt, varigenom tagningarna hakar i varandra på ett sätt som kan sägas underlätta övergången.

Eisenstein var till en början synnerligen belåten med inslaget, något som framgår av samtida tidningsintervjuer och av hans egna skrifter. Inte sällan framhäver han sekvensens vetenskapliga utformning eftersom han låtit sig influerats av Ivan Pavlovs och andra sovjetforskarens teorier om betingade reflexer. Att publiken dessutom förutsattes vara homogen, enbart bestående av övertygade, rättrogna kommunister, gjorde regissörens filmiska förprogrammering än lättare att utföra.³⁶ Efter filmens premiär började dock rykten spridas att åskådare hade förbryllats av de snabbt förbiilande bilderna på skjutande militärer, flyende arbetare och blodiga slakthusscener om vartannat. Vissa i publiken lär till och med ha trott att massakern ägde rum i slakthuset, andra var övertygade om att de uthungrade arbetarna stormade slakthuset i jakt på mat.³⁷

Det slutgiltiga dråpslaget mot slakthussekvensens förmenta vetenskaplighet redogör Eisenstein själv för i en underhållande artikel om humor. När *Strejken* flyttades från innerstadens biografer till en av Moskvas arbetarförorter, reagerade nämligen publiken inte alls på samma skräckfyllda sätt som tidigare. Merparten av åskådarna var inflyttade från landsbygden, och förskräcktes överhuvudtaget inte alls över slaktbilderna. I stället lär de ha suttit och slickat sig om munnen eftersom bilderna för dem snarare väckte associationer till oxfiléer och kotletter än till ond bråd död. Efter detta, medger Eisenstein, var han i fortsättningen inte lika snar att göra generaliseringar om åskådarnas reaktioner.³⁸

Som parentes kan nämnas att det först är under 1930-talet som Eisenstein benämner slakthussekvensens icke-diegetiska inskott för metafor. Innan dess använder han beteckningar som "associativt montage" alternativt "associativ jämförelse". Lika lite tycks hans samtida regissörskollegor i Sovjet under 1920-talet använda metafortermen i sina artiklar och böcker. Däremot förekommer metaforbegreppet desto flitigare bland de litterärt orienterade ryska formalisterna, vilka även verkade som filmkritiker och manusförfattare. Detta antyder den brist på gemensam och enhetlig vokabulär som var för handen under denna experimentella period vad gäller olika filmiska uttryck.

Strejken innehåller även en annan intressant filmmetafortyp som ofta förekommer i sovjetisk film på 1920-talet, nämligen "språklig bild". Med detta avsågs att filmbilden skulle visualisera ett språkligt uttryck, ofta metaforer eller folkliga talesätt. Här kan man dra konst-historiska paralleller till det nederländska måleriet under 1500-talet,

då Pieter Bruegel d.ä. gick tillväga på ett liknande sätt i sina målningar.³⁹ I slakthussekvensens inledning återfinns ett sådant exempel när polischefen i vredesmod välter bläckbehållarna så att innehållet rinner ut över kartan som visar stadens gatunät. Därigenom visualiseras det metaforiska uttrycket: "gatorna dränks i blod".⁴⁰

Många gånger går också dessa metaforer och språkliga klichéer tillbaka på den dåtida affisch- och propagandakonstens gestaltningar. En annan impulsgivare är den folkliga dock- och marionetteatern, som rönt stor framgång i Ryssland och Sovjetunionen under 1900-talets inledande decennier eftersom majoriteten av befolkningen var analfabeter. Särskilt Eisenstein kom att arbeta med denna teaterforms typgalleri i sina filmer när han framställde bilder av kapitalister, kulaker, borgare, präster och poliser. Återigen har vi här ett slags återkopplingar mellan medier och konstarter med gemensamma eller snarlika koder och konventioner, varigenom publiken lättare kunde ta till sig berättelserna.



"Språklig bilder" var ett slags visualiseringar av metaforer och talesätt, som i Sergei Eisensteins *Strejken* då polischefens vredesutbrott välter ut bläckflaskornas innehåll över kartan: "gatorna dränks i blod".

Framför allt de ryska formalisterna, med sin bakgrund inom litteraturen, uppmärksammade filmmetaforer i form av språkliga bilder. Boris Ejchenbaum, till exempel, ansåg till och med att detta vara filmmediets enda möjlighet att framställa metaforer på.⁴¹ En av fördelarna ansågs vara att filmbilden kunde revitalisera språkets slitna metaforer och klichéer, ett slags blodtransfusion till språkets utnötning. Inom filmteorin rådde emellertid delade meningar om hur sådana metaforer skulle värderas. Béla Balázs liksom René Clair ömsom hyllar dylika metaforers förmåga att förnya språkuttryck som har förstelnats, ömsom förkastar dem som alltför litterära.⁴² Filmmediets företrädare blir emellertid snart varse att denna gestaltungsprincip medför att filmmediet för evigt underordnas språket. Den logiska konsekvensen är ju att filmmediet självt aldrig kan framställa nyskapande metaforer eftersom dessa redan måste existera i språket. Som min fortsatta redovisning kommer att visa finns det en mängd andra sätt att utforma filmmetaforiska uttryck på.

Filmmetaforen förknippas emellertid inte enbart med montage inom tidig filmteori, utan knyts också till den enskilda bilden, till exempel i form av dubbelexponeringar⁴³ och övertoningar⁴⁴. Denna metafortyp går emot fiktionsfilmens förhärskande mimetiska framställningssätt genom att två oförenliga objekt tillhörande olika logiska kategorier samtidigt visas i bild, som om de alltså rumsligt hörde ihop. Här återfinns således en avvikelse mellan vad som visas i bild och vad som är möjligt att varsebli i den så kallade verkligheten. Noël Carroll har för övrigt i en inflytelserik artikel utnämnt dessa bilduttryck till filmmediets ”kärnmetafor”, det vill säga den metafortyp som bäst överensstämmer med språkliga metaforer av typen ”A är B”.⁴⁵

Eisensteins *Strejken* innehåller även denna metafortyp, till exempel när tre polispiöner i filmens inledning presenteras med olika täcknamn från djurriket, till exempel ”räven”. Den här sortens dubbelexponeringar framställdes till en början i filmkameran, vilket krävde avsevärd skicklighet från fotografens sida när två eller flera bilder skulle samspela kompositionellt. Med en ny teknisk uppfinning under 1920-talet, den optiska printern, underlättades emellertid liknande bildsammansättningar, som nu kunde framställas i laboratorium. Detta sker dock ungefär samtidigt som dylika metaforbilder i stort sett spelat ut sin roll som narrativ byggsten inom populärfilmen.

Under förra hälften av 1900-talet förknippades filmmetaforiska ut-



Dubbelexponering var ett vanligt sätt att uttrycka metaforer på under stumfilmstiden, som i detta exempel ur Sergei Eisensteins *Strejken*.

tryck framför allt med icke-diegetiska inskott och dubbelexponeringar. Relativt snart kom emellertid filmmakarna underfund med att den avvikelse eller inkoherens som ansågs utmärka metaforen även kunde framställas kinematografiskt,⁴⁶ utan att den mimetiska framställningen rubbades. Framför allt sker detta med hjälp av kamerainställningen och valet av objektiv, bildvinkel, bildskala etcetera. Béla Balázs uppmärksammar tidigt denna metafortyp i böcker som *Der Geist des Films* (1930) och *Theory of the Film*. Framför allt poängterar Balázs hur kamerainställningen kan få filmbilden att uppfattas som "verklig" i den diegetiska världen, samtidigt som den också uttrycker metaforiska betydelser. "I metaforiska sekvenser liknande dessa är de fotograferade objekten verkliga", skriver han, "bildinställningen ger dem endast en djupare mening, en sekundär, symbolisk betydelse, utan att beröva dem deras egen, verkliga, normala betydelse. Tagningen skulle uppfattas som en ordinär filmscen även av dem som misslyckas med att greppa den sekundära betydelsen."⁴⁷

Liknande användningar av inställningen uppfattar Balázs som ett mått på filmens konstnärliga halt, artistens förmåga att dra nytta av filmbildens inneboende möjligheter att uttrycka två betydelser samtidigt.⁴⁸ Metaforer grundade på inställningen framställer således avvikelser med hjälp av olika filmiska tekniker, till exempel medelst överraskande bildbeskrivning, bildvinkel eller bildskala. Exempel kan hämtas från Vsevolod Pudovkins, *S:t Petersburgs sista dagar* (1927), där makthavarnas huvudlösa kroppar antyder att de handlar huvudlöst, eller från Eisensteins *Gammalt och nytt* (1929), där byråkratins gigantiska kontorsredskap förkrymper människorna.⁴⁹

Balázs metaforuppfattning kan inordnas under Hollywoods klassiska berättande eftersom metaforen inte uppvisar en explicit avvikelse som står i strid med populärfilmen och dess normer uppbyggda kring kontinuitetsklippning och "det osynliga berättandet". Den som tolkar ett filmiskt uttryck metaforiskt erhåller därmed två betydelser, medan den som missar den metaforiska betydelsen ändå obehindrat kan följa med i filmens handling tack vare den bokstavliga betydelsen. Eftersom metaforens identifiering hos Balázs i hög grad knyts till filmens form krävs en utvecklad stilmedvetenhet hos åskådaren för att kunna tolka metaforiskt. Balázs kan emellertid anklagas för essentialism och ett ahistoriskt synsätt om han menar att de kamerainställningar som uppfattas som avvikande i dessa exempel, kommer att göra detta för evigt. Vad som på Balázs tid ansågs som originella bildvinklar, ovanliga närbilder, och så vidare, behöver ju inte uppfattas på samma sätt idag, ty varje epok har sin stilhistoria och en iögonenfallande kamerainställning *annu dazumal* uppfattas måhända som naturlig och vedertagen idag. Därför är det inte säkert att de aktuella bilderna från Pudovkins respektive Eisensteins film leder till metaforiska tolkningar hos åskådaren av idag på samma sätt som de gjorde hos Balázs.

Sammantaget kan konstateras att Balázs har spelat en central roll i metaforbegreppets introducering och etablering inom filmteorin. Dels för att hans synsätt fick stor genomslagskraft inom kritikerkåren och hos den filmintresserade allmänheten tack vare att flera av hans böcker översattes till flera språk. Dels för att hans metaforuppfattning rymms inom en mimetisk framställning. Framför allt förebådar hans tankegångar en mer modern metaforsyn, till exempel att metaforens avvikelse nödvändigtvis inte behöver knytas till explicita avvikelser i filmens ytstruktur överhuvudtaget. Ansatser till ett sådant synsätt finns i ett av de avslu-



Med olika kinematografiska grepp skapas metaforiska uttryck, som i Vsevolod Pudovkins *S:t Petersburgs sista dagar* (bildbeskrining) ...



... och Sergei Eisensteins *Gammalt och nytt* (bildvinkel och bildskala).

tande kapitlen i *Theory of the Film* när en scen ur den sovjetiska filmen *Chapaev* (Georgi och Sergei Vasilyev, 1934) omnämns. Balázs påpekar då, något oväntat, att "djupare mening" kan åstadkommas utan att något först måste stämplas som avvikande för att framkalla den indirekta betydelsen: "Vad som särskilt bör uppmärksammas är att detta exempel inte innehåller några symboliska eller metaforiska tagningar, snarare är bilderna i hög grad verkliga, vardagliga, utan några osannolika inslag, trots detta utstrålar de en 'djupare mening'."⁵⁰ Citatet antyder förvisso att en "djupare mening" som symboler och metaforer hos Balázs är beroende av ett slags avvikelse, något "osannolikt", men samtidigt uttrycks även en spirande medvetenhet om att bildspråkliga element som metaforer även kan bli till i en intentionsstyrd tolkningsaktivitet. An-norlunda uttryckt: det behövs ingen avvikelse utifrån en mimetisk modell, ingen deformation eller något "osannolikt" i bilden för att framkalla en metaforisk tolkning.

Ljudfilmens genombrott och filmmetaforens ifrågasättande

Att 1920-talet utmärks av vital experimentlusta inom filmmediet brukar poängteras i de flesta filmhistorieböcker. I slutet av decenniet sker

även ljudfilmens genombrott, något som dock inte hälsas med glädje av alla. Att inkorporera ljud i filmens uttrycksarsenal borde ju rimligen vara av godo eftersom uttrycksmedlen ökar. Emellertid fanns på vissa håll i filmbranschen farhågor att nyheten skulle undergräva filmmediets konstnärliga potential eftersom det synkrona ljudet skulle knyta an mediet alltför handfast till verkligheten. Film riskerade att återigen betraktas som blott och bart mekanisk verklighetsåtergivning. Framför allt sovjetiska montagefilmregissörer var bekymrade eftersom de ansåg att ljudfilmen skulle omintetgöra de insikter och framgångar som deras egen filmstil fört med sig. Berömt är det manifest som Sergei Eisenstein författade tillsammans med kollegorna Vsevolod Pudovkin och Grigory Alexandrov, vari proklamerades att ljudfilmen endast ägde berättigande ifall ljudet användes kontrapunktiskt: "*The first experiments in sound must aim at a sharp discord with the visual images.*"⁵¹

Innovativa användningar av ljud – i linje med de sovjetiska filmregissörernas manifest – gjordes dock på andra håll, till exempel av den franske regissören René Clair i *Miljonen* från 1931. En av filmens scener utspelas på en teater och inbegriper ett antal män på jakt efter en rock innehållande en lott som har utfallit med högsta vinsten. Rollgestalternas rugbyliknande kamp om rocken ackompanjeras emellertid inte av något ljud som normalt förknippas med ett teaterbesök, ty istället hörs bakgrundslarm från en idrottsarena, det vill säga ett icke-diegetiskt (asynkront) ljudinskott. I intervjuer sade sig Clair vara särdeles nöjd med just detta inslag, som han karakteriserade som en ljudfilmens motsvarighet till litteraturens metafor.⁵² En som däremot var mindre tillfreds var den tyske gestaltpsykologen och filmteoretikern Rudolf Arnheim. I sitt magnum opus, *Film* (1932), kritiserar han inslaget som ogenomtänkt och illa valt eftersom författarens och filmskaparens materiella förutsättningar så radikalt skiljer sig åt.⁵³ Arnheims ogillande tog sig än mer explicita former i en tidigare recension i tidskriften, *Die Weltbühne* då han angående scenen ifråga indignerat utbrister: "Detta är ingen metafor. Det är en förfalskning!"⁵⁴

Arnheims utfall är ett påtagligt bevis på hur djupt rotad hans filmuppfattning är i en mimetisk framställningsform. Asynkron ljudbehandling förvränger filmmediets återgivning av verkligheten, och måste därför per definition förkastas. Men värt att ha i åtanke är att även Arnheims mimetiska modell bygger på konventioner eftersom han inte med ett ljud kritiserar den icke-diegetiska musik som inled-



René Clair sade sig ha skapat en ljudfilmsmetafor när han i *Miljonen* låter ett ickediegetiskt ljudinskott från en rugbymatch ...



... ackompanjera striden om en värdefull rock bakom en teaterscen.

ningsvis hörs i scenen, som lika lite som idrottsljudet hör hemma i den diegetiska världen på teatern. Arnheim medger emellertid i recensionen att inslaget är så skickligt utformat att åskådaren, trots att ljud och bild inte hör ihop, inte kan undgå att koppla samman de två oförenliga elementen.⁵⁵ Arnheims förkastelsedom bygger sålunda mer på normativa än deskriptiva bevekelsegrunder, och normen här, som så många gånger förr i filmhistorien, är en mimetisk framställningsform i likhet med den klassiska Hollywoodfilmens kontinuitetsklippning och dess osynliga berättande.

I slutet av 1920- och början av 1930-talet omnämns metaforen ofta som en av de stora nyheterna inom filmmediet.⁵⁶ Emellertid förändras tongångarna under 1930-talet, och Roman Jakobson konstaterar krasst att det nuförtiden "finns en ökad motvilja gentemot filmmetaforen".⁵⁷ Överträdelsen av filmens mimetiska framställningssätt gjorde att filmiska uttryck i form av icke-diegetiska inskott, dubbelexponeringar och övertoningar ofta ogillades av dåtidens kritiker, inte sällan avfärdades de som "ofilmiska" eftersom bildens verklighetsintryck rubbades så att enbart det metaforiska eller symboliska innehållet blev själva poängen.⁵⁸ Något som kan betraktas som den icke-diegetiska

filmmetaforens svanesång inträffar i USA 1936 när två berömda regissörer använder greppet i sina respektive filmer: dels Fritz Lang i *Fury*, då bilder på skvallrande kvinnor övertonas till bilder på kacklande höns, dels Charlie Chaplin i *Moderna tider*, då bilder på en flock får som föses in i en fålla övertonas med bilder på arbetare som trängs och knuffas i morgonrusningen på väg till jobbet. Båda inslagen kom att kritiserats, och härfter blir icke-diegetiska inskott alltmer sällsynta i västvärldens fiktionsfilmer.

Varför, kan man då fråga sig, har den icke-diegetiska metaforen inte rönt någon framgång inom populärfilmen? Rudolf Arnheim levererar ett möjligt svar:

Det är en metafor som kan accepteras inom litteraturen (tänk på de homeriska allegorierna) eftersom författaren inte utgår ifrån det direkta perspektiv som filmskaparen gör. De två led som utgör [metaforens] jämförelse kan inte formas till en enhet. Endast i filmer som skildrar legender eller sagor och myter, – det vill säga filmer som skildrar det 'övernaturliga' – kan den renodlade symboliska intrigen samtidigt äga tillräcklig verklighetsprägel.⁵⁹

Arnheim, som utgår ifrån Aristoteles komparationsteori, tycks mena att dylika filmmetaforiska framställningar blir problematiska eftersom författarens och filmskaparens medier, och därmed materiella förutsättningar, skiljer sig åt. Språkets abstrakta natur gör att metaforens innehåll inte uppfattas lika störande: metaforens ena led är konkret medan det andra är ämnat att uppfattas abstrakt, till exempel "hon gick genom hallen graciöst som en gasell". Liknelsen med gasellen uppfattas av läsaren som en abstrakt kommentar som inte inverkar menligt på själva scenen ifråga. Vill filmskaparen använda samma metafor måste han, enligt Arnheim, visa gasellen explicit i bild, men då kommer djuret att uppfattas konkret och existerande i verkligheten, till skillnad mot i språkexemplet.⁶⁰ Uppfattas det ena ledet abstrakt, trots sin konkreta framtoning, rubbas filmens funktion som mimetisk utsaga, tycks Arnheim mena. Endast i filmer där överträdelser av det realistiska tillhör genreförväntningen kan, enligt Arnheim, filmmetaforen uppträda.

Även Béla Balázs är allmänt negativ till det icke-diegetiska inskottet. I *Theory of the Film* skriver han att det icke-diegetiska inskottet är

en av de värsta försyndelser mot "filmkonstens ande" som filmskaparen kan göra sig skyldig till.⁶¹ Även Jean Mitry förkastar icke-diegetiska inskott inom populärfilmen. Mitry lanserar dock i mitten på 1950-talet en säregen lösning för liknande metafortyper. I en text om Eisenstein hävdar han nämligen att icke-diegetiska metaforer skulle kunna införlivas med filmmediet med hjälp av "polyvision", det vill säga det tredelade bildprojektionssystem som främst förknippas med Abel Gance och filmen *Napoleon* från 1927. I mittplanet utspelas filmens huvudhandling, diegesen, föreslår Mitry, medan flankscenerna visar icke-diegetiska bilder som symboliskt förstärker handlingen på olika sätt.⁶²

En tänkbar orsak som förts fram för att förklara det icke-diegetiska metaforinscottets tillkortakommande – förutom att det kan uppfattas som klumpigt och störande av åskådare som inte är vana vid att ställas inför liknande bilder – är att det kräver längre tid att processa än vad bokstavliga betydelser gör eftersom metaforen inbegriper två betydelser samtidigt. Detta skulle i sin tur försvåra åskådarens förståelse av filmen eftersom han eller hon vanligtvis inte kan påverka projiceringen av filmbilderna i biosalongen till skillnad mot romanläsaren i fåtöljen, som själv bestämmer läshastigheten. När åskådaren själv inte styr över tiden riskerar han eller hon att missa information – filmen blir svårbegriplig. Experiment inom språkvetenskapen visar dock att en metaforisk tolkning inte behöver ta längre tid att processa än en bokstavlig förståelse. Dessutom tycks nutida forskning vara ense om att åskådaren kan laborera med bokstavliga och metaforiska betydelser samtidigt med varandra.⁶³

En annan möjlig förklaring till frånvaron av metaforer i form av icke-diegetiska inskott och dubbelexponeringar är att fiktionsfilmens funktion som mimetisk utsaga rubbas. Inskotten tenderar att betraktas som "intrång från berättarinstansen", det vill säga, berättelsen berättar inte sig själv längre. Därmed undergrävs det osynliga berättandet. Dessa "brott" mot verklighetsintrycket var en styggelse för den klassiska filmteorin och dess tilltro till en mimetisk framställning. Däremot mottogs dylika filmer med öppna armar av representanter för den moderna filmteorin eftersom detta, som Warren Buckland uppmärksammat, gjorde det möjligt att skilja mellan klassiska och modernistiska filmer:

Genom att ställa enunciationsprocessen i förgrunden (göra texten reflexiv) bryts illusionen av kontinuitet och avslöjas de koder som konstituerar denna illusion. Det är därför som enunciationsbegreppet gjorde det möjligt för 1970-talets filmteoretiker att skilja mellan klassiska och modernistiska filmer – de som döljer spåren efter enunciationen respektive de som framhåller dessa spår. Modernistiska filmer höjdes därför till skyarna eftersom de tillämpade samma strategi som semiotiken – det vill säga, de undersökte den filmiska diskursens inre logik.⁶⁴

Här finns onekligen vissa beröringspunkter med hur moderna medieteoretiker resonerar kring begreppsparet *immediacy* (omedelbarhet) och, som vi snart återkommer till, *hypermediacy*. Inte sällan framhålls att nya medier eftersträvar att åskådaren ska invaggas i känslan av "immediacy", på samma sätt som filmmediets osynliga berättande har gjort. Spåren av medieringen får inte synas. Eftersom det osynliga filmerberättandet är laddat med krav på genomskinlighet blir vi således vid dubbelexponeringar, icke-diegetiska inskott och andra liknande "avvikelser", alltför medvetna om mediets egenskap av medium.⁶⁵

Men innan vi förpassar metaforiska uttryck i form av icke-diegetiska inskott och dubbelexponeringar till filmhistoriens sophög, bör vi kanske stanna upp ett tag och fundera över de historiska förändringar som har skett inom filmmediet de senaste decennierna. Exempelvis har ju mediets förutsättningar som fysisk kanal genomgått radikala förvandlingar. Film, i dessa digitala tidevarv, är inte längre enbart liktydigt med film i form av en cellulloidremsa. Likaså har filmens visningskontexter underkastats långtgående förändringar. Den enskilda filmens livslopp inleds som regel med den traditionella biovisningen, följt av mellanspel på DVD-marknaden, varpå tv-visningar av olika slag avslutar det hela.⁶⁶ En avsevärd del av de stora filmbolagens inkomster idag är kopplade till DVD-utgåvor och annan medial spin-off verksamhet (dataspel, böcker, leksaker etcetera). I takt med att filmbolagen har insett det lukrativa i många äldre filmer de äger rättigheterna till, har dessutom en allt större del av filmhistorien gjorts tillgänglig på DVD.

Vad gäller antalet biobesök har de minskat i Sverige, från 1950-talets rekordsiffror kring 80 miljoner per år, till dagens mer modesta siffror kring 17 miljoner per år. Trots detta ser vi idag mer film än någonsin tidigare, mycket tack vare teknikutvecklingen. Enligt nyligen gjorda beräkningar motsvarar 1950-talets rekordår av att svensken i genomsnitt

såg tolv filmer per år, vilket kan jämföras med dagens siffror, förvisso endast två filmer per år på biograf, men mer än 50 filmer per år på andra mediala plattformar.⁶⁷ Just den ökande DVD-försäljningen liksom olika inspelningsmöjligheter vid tv-tittande kommer måhända att påverka visnings- och receptionskontexten än mer framöver. I en framsynt essä uttryckte Roland Barthes sitt ogillande över filmens oavbrutna framåtskridande, hur åskådaren hela tiden tvingas förbli ”glupsk”, som han uttryckte det, vilket lämnar föga utrymme för reflektion och eftertanke i samband med själva filmförelisningen.⁶⁸ Till skillnad från romanläsaren har ju filmbetraktaren historiskt sett inte kunnat påverka filmens framåtrörelse. Men kanske närmar sig filmbetraktandet de förutsättningar som vi förknippar med romanläsandet, vilket i sin tur skulle kunna uppmuntra ett nytt slags filmberättande, som receptionsmissigt kräver mer tid av åskådaren än fiktionsfilmens sedvanliga 90 minuter. David Lynchs *Mulholland Drive* från 2001 kan tjäna som ett utmärkt exempel på en film vars invecklade intrig knappast låter sig fångas efter endast en förelisning, utan som snarare kräver att filmbetraktaren tillåts röra sig fram och tillbaka utmed filmens tidsaxel för att få klarhet i alla narrativa gåtor som filmen rymmer.

Om filmmediets receptionsbetingelser skulle förändras är detta emellertid inget nytt i mediehistorien. En liknande utveckling genomgick skriftspråket när lagringsmediet var papyrusrullar, det vill säga en av föregångarna till den moderna boken. Vid olika tolkningsfrågor i samband med läsning ur papyrusrullar uppstod ibland problem med att greppa en texts helhetsperspektiv, bland annat beroende på att handhavandet blev otympligt när man behövde röra sig fram och tillbaka i rullarna.⁶⁹ Detta fick till följd att läsarens/åhörarens tillägnande av texten fick en stark betoning på den syntagmatiska nivån, det vill säga kopplingar mellan olika textställen nära varandra främjades på bekostnad av kopplingar på avstånd, vilka krävde större överblick – eller gott minne – och möjlighet att röra sig mellan olika partier i texten.⁷⁰ Måhända är fiktionsfilmen på väg mot en liknande förändring, mot en ny typ av receptionsförhållande, som inte lika strikt är underkastad mediets tidigare, obönhörliga framåtrörelse vid filmförelisningen.

Lev Manovich har hävdats att vi idag, med den digitala tidsålderns möjligheter till bildmanipuleringar, är tillbaka vid stumfilmstidens förutsättningar.⁷¹ Kanske leder detta till en pånyttfödelse för filmiska uttryck som tidigare kopplades ihop med metaforiska uttryck, det vill säga

icke-diegetiska inskott, dubbelexponeringar och övertoningar av olika slag. Intressant nog tycks användningen av icke-diegetiska inskott ha ökat inom Hollywoodfilmen de senaste åren.⁷² Det osynliga berättandet är inte lika allenarådande längre. Åskådarens känsla av "immediacy" har till och med utmanats av vissa filmer som snarare kan förknippas med det som inom modern medieteori benämns "hypermediacy", det vill säga att spåren av medieringen inte döljs på samma sätt som tidigare eftersom filmbetraktaren förväntas sätta värde på att själva medieringsakten inte undertrycks eller osynliggörs.⁷³ Detta framgår till exempel av populära filmer som Oliver Stones *Natural Born Killers* (1994), som med sin blandning av filmmediets traditionella "osynliga berättande" parat med tv-mediets självreflexiva nyhetsstil utgör ett slags modell för denna hypermedialitet. "Om populärfilmen tidigare, likt fotografiet, tycktes föredra en enda, enhetlig stil", skriver Bolter och Grusin, "förefaller populärfilmen av idag mer villig att visa upp sin mångfald av stilar." Hypermedialitet, fortsätter författarna "är otvivelaktigt inte längre den stilistiska motsvarigheten till galenskap. Med introduktionen av digitala tekniker har hollywoodstilen utökat sin palett av representationsstilar från den gammalmodiga men fortfarande populära genomskinligheten till åtminstone ett måttligt drag av hypermediacy och självbekräftande."⁷⁴

Det är med andra ord först när filmmediets "immediacy" införlivats den digitala datortekniken som filmbetraktaren tycks vara redo att såväl acceptera hypermedierade former som bejaka själva medieringsakten, så som fallet tycks vara med *Natural Born Killers*. Vad detta får för konsekvenser för filmiska uttryck som tidigare förknippats med metaforen, till exempel icke-diegetiska inskott, dubbelexponeringar, övertoningar, och så vidare, blir onekligen intressant att följa i framtiden.

Filmteorins väg mot en mer modern metaforuppfattning

Låt oss återvända till 1930-talet. Den dominerande uppfattningen inom metafor teorin vid denna tid betraktar metaforen som enbart ett språkligt fenomen. W. B. Stanford representerar till exempel detta synsätt i *Greek Metaphor* (1936), när han upprörs över en filmrecensent som använder orden "visuella metaforer". Tolereras detta i fortsättningen, varnar han, kommer metaforbegreppet att förlora all mening.⁷⁵ Liknande tongångar hörs även inom filmteorin decennierna framöver, till exem-

pel från Jean Mitry, som så sent som 1965 framt slår fast: "Det kan inte existera någonting sådant som en metafor inom filmen."⁷⁶ Det märkliga är att just samma år som Stanfords bok utkommer, 1936, publicerar nykritikern I. A. Richards sin i metaforsammanhang banbrytande bok, *The Philosophy of Rhetoric*, vari metaforen primärt knyts till tänkandet, och därmed kan omfatta även ickespråkliga medier som film, bildkonst och arkitektur.⁷⁷

Vad gäller Sergei Eisenstein fortsätter han att utforska förhållandet mellan filmmediet och språket, till exempel i den tidigare nämnda *Oktober*, som innehåller metaforiska experiment i var och varannan scen. Efter hand höjs dock röster som kritiserar Eisenstein för att producera filmer som den sovjetiska arbetarpubliken inte förstår. På filmarbetarkonferensen 1928 fattas därför principbeslutet att filmen måste göras "begriplig för massorna",⁷⁸ en resolution riktad mot den sovjetiska montagefilmen i allmänhet, och Eisensteins filmer i synnerhet. När den socialistiska realismen sedermera påbjuds som officiell konstdoktrin i Sovjet blir ett osynligt filmberättande i stil med klassisk Hollywoodfilm ledstjärna även i öster. Eisenstein är dock fortsatt kritisk till traditionell fiktionsfilm eftersom den, enligt honom, har förlorat förmågan att uttrycka metaforiska betydelser. Hans egen ambition blir därför att försöka överskrida filmens bokstavliga representation i syfte att producera metaforisk mening.⁷⁹ Detta tillvägagångssätt har av vissa företrädare inom filmteorin, till exempel Béla Balázs och Trevor Whittock, ansetts som idealet för filmmediet eftersom den bokstavliga och metaforiska betydelsen kan existera sida vid sida.⁸⁰

Som exempel på denna metafortyp kan en scen ur Federico Fellinis *Skurken* (1955) anföras. Handlingen kretsar kring en bedragare med samvetsbetänkligheter, som har beslutat sig för att hoppa av sin brottsliga bana. Men innan han börjar sitt nya liv, försöker han lura kumpanerna på bytet från den senaste kuppen. De avslöjar honom emellertid, varpå han misshandlas och lämnas att dö på en bergssluttning. Det sista han ser innan han dör är en grupp kvinnor och barn, bärandes risknippen på sina ryggar, som passerar förbi honom på vägen. Scenen har av André Bazin tolkats som ännu ett inslag i Fellinis besatthet kring ängelmetaforen: "änglar går förbi".⁸¹ Skulle åskådaren inte uppfatta denna metaforiska betydelse kan han eller hon, som sagt, ändå följa med i handlingen tack vare att den bokstavliga betydelsen är tillräcklig för intrigens fortsättning.



När André Bazin tolkar slutscenen i Federico Fellinis *Skurken* ...



...som ett metaforiskt uttryck för "änglar går förbi", återfinns ingen explicit avvikelse eller inkoherens.

Bazins användning av metaforbegreppet avviker från merparten av de exempel som anförts tidigare i så motto att det utifrån en realistisk motivering inte finns någon uppenbar avvikelse eller explicit inkoherens av något slag i bilden som automatiskt skulle igångsätta en metaforisk tolkning hos åskådaren. Snarare är det aktualiseringar av olika kontexter som underbygger Bazins metaforiska tolkning, till exempel Fellinis tidigare filmer, tematiska inslag, stilmässiga uttryck, ikonografi, grafiska korrespondenser, och så vidare. Vill man behålla den äldre metaforteorins krav på avvikelse eller konflikt, som i detta exempel inte tycks återfinnas på den filmiska strukturens ytnivå, kan avvikelserna istället knytas till skillnaden mellan två olika sätt att skapa betydelser på, det vill säga en bokstavlig kontra metaforisk betydelse. Den metaforiska betydelsen ("änglar går förbi") kan sägas "avvika" ifrån den mening som vi uppfattar som den bokstavliga (kvinnor bärandes risknippen på ryggar passerar), eller för att använda ett mer neutralt ord, den metaforiska betydelsen är "annorlunda". I och med detta kan vi sägas ha underordnat oss kravet på avvikelse, om än i modifierad tappning.⁸²

Till skillnad från Balázs mer markerade avvikelser i form av ovanliga kamerabeskrivningar, är Bazins "avvikelse" snudd på omärkligt sett ur en realistisk motivering. Denna typ av metaforer som på ytnivå

inte tycks uppvisa någon avvikelse, konflikt, eller inkoherens överhuvudtaget, vill jag hävda är en metafortyp som förekommer ofta idag när metaforiska tolkningar företas. Hos Bazin, liksom tidigare hos Balázs, handlar metaforens identifiering ofta om filmens stil, det vill säga "den systematiska och framträdande användning av filmtekniken som utmärker en film eller en grupp filmer (till exempel en filmskarpes arbeten eller en filmrörelses verk.)"⁸³ Bazins syn på nya stilar kan liknas vid ett slags intresse för nya metaforer eftersom båda lär oss att uppfatta verkligheten på ett nytt sätt. Inom filosofin har överensstämmelsen mellan metafor- och stilbegreppet poängterats på flera håll, bland annat av Nelson Goodman: "Metaforer, på samma sätt som nya representationsstilar, uppfattas alltmer bokstavligt i takt med att deras nymodighet avtar."⁸⁴

Bazin talar ofta om filmbildens möjlighet att uttrycka "potentiella" metaforer, vilket kan uppfattas som en gardering för att inte framstå som ahistorisk och alltför fastlåst vid vissa bestämda tolkningar, det vill säga att uttrycka en essentiell metaforuppfattning. I stället framhäver Bazin filmens skilda receptioner under olika tider. Det handlar inte nödvändigtvis om att spåra regissörens intentioner utan snarare om att se åskådarens möte med filmen som historiskt betingat, ty, som Bazin påpekar, stilen visar sig inte endast hos regissören utan också i tidsandan.⁸⁵ Arthur C. Dantos uppfattning om stilattribuering fångar Bazins stiluppfattning i ett nötskal: "En stils struktur är som den personliga karaktärens struktur. Att lära sig känna igen en stil handlar inte om något simpelt taxonomiskt förfarande. Att lära sig känna igen en stil är detsamma som att lära sig känna igen en människas touche eller dennes karaktär."⁸⁶

Avslutning

I och med den narrativa filmens genombrott och etablering i mitten på 1910-talet aktualiserades för filmen olika berättarmässiga spörsmål. Ett av dessa handlar om hur metaforen introducerades och etablerades inom filmmediet. Härigenom kom en rad frågor rörande intermedialitet och mediumspezifiskhet in i bilden, till exempel om det verkligen gick att applicera språkets metaforbegrepp på ett audiovisuellt medium som film, hur olika metaforanalogier konstruerades, eller vem som bestämde i dessa frågor. I denna artikel har jag, utifrån en rad filmme-

taforexempel från första hälften av 1900-talet, försökt visa hur filmberättandet kom att uppfattas som ett slags kulturell praktik där det gällde för filmpubliken att lära sig "ett nytt språk". Det som har stått i fokus har varit hur den avvikelse eller brott mot narrativa regler, som enligt många ansågs nödvändig för att få åskådaren att företa en metaforisk tolkning, har utformats inom filmmediet och dess berättarmässiga traditioner och specifika teknologi under förra århundradet.

Hur identifierar vi då metaforen, eller rättare sagt: vad får oss att tolka ett filmiskt uttryck metaforiskt? Inom den klassiska filmteorins texter från 1920- till 1950-talet återfinns merparten av de olika formella kriterier som genom tiderna har förknippats med en uppmaning till åskådaren att företa en metaforisk tolkning. En klassificering av dessa skulle ge följande fem kategorier: icke-diegetiskt inskott, språklig bild, dubbelexponering, kinematografi, samt inga egentliga formella kännetecken på avvikelse eller inkoherens.

Fram till och med 1970-talet utgick de flesta språkliga metaforteorier ifrån att metaforen är ett objekt eller en företeelse i texten som kan identifieras genom en semantisk eller pragmatisk avvikelse som i sin tur igångsätter en tolkning. För filmteorins vidkommande utgjordes motsvarigheten, som vi har sett, mestadels av avvikelser från en mimetisk framställning eller avsteg från genrekonventioner, till exempel brott mot fiktionens slutna värld i form av icke-diegetiska inskott eller dubbelexponeringar. Detta skulle jag vilja kalla den traditionella uppfattningen inom filmteorin om hur metaforen identifieras, och det är här som exempel ur Eisensteins stumfilmer inte sällan åberopas. Utifrån ett sådant synsätt blir metaforen oförenlig med klassisk Hollywoodfilm eftersom den saboterar dess mimetiska framställningsmodell, dess anspråk på att förmedla en sluten homogen (fiktions)värld. Inte sällan omtalas greppet därför i historieböckerna som arkaiskt, en återvändsgränd inom den tidiga filmens experimenterande med olika berättartekniska lösningar.⁸⁷ Emellertid har det inom filmteorin även funnits en alternativ uppfattning om hur metaforen identifieras, som tycks ha tagit Longinus på orden när han i *Om litterär storhet* konstaterar: "Därför synes en figur vara allra bäst när det inte märks att det är en figur."⁸⁸ Förvisso identifieras metaforen även inom denna tradition genom en avvikelse av något slag, men denna måste dock underordna sig en mimetisk framställningsform. Därför sker avvikelsen eller konflikten vanligen med hjälp av den filmiska tekniken, framför allt med kinematografins hjälp.

Att en explicit avvikelse av något slag föreligger när metaforer identifieras tycks således många vara överens om. Men jag vill gå längre och hävda att avvikelse på ytnivån varken är ett tillräckligt eller ens ett nödvändigt inslag för att något skall tolkas metaforiskt.⁸⁹ Metaforen är enligt min mening inte något som finns bland de lingvistiska eller filmiska beståndsdelarna, inget empiriskt objektivet fenomen, utan metaforen uppkommer först när någon, författare eller läsare alternativt filmskapare eller åskådare, har intentionen att utifrån en viss kontext tolka lingvistiska eller filmiska uttryck metaforiskt istället för bokstavligt. Således är semantiska metaforteorier inte tillräckliga för att förklara hur metaforer identifieras utan vi måste även beakta pragmatiska aspekter, det vill säga hur användare i olika kontexter handskas med språkliga och filmiska uttryck.

En filmmetaforteori värd namnet måste därför, förutom att inrymma metafortolkningar som bygger på explicit avvikelse av olika slag, även kunna härbärgera metaforiska tolkningar som bygger på att avvikelsen inte förläggs till den lingvistiska eller filmiska strukturens ytnivå, utan i stället knyts till skillnaden mellan två olika sätt att skapa betydelser på, det vill säga en bokstavlig kontra en metaforisk betydelse.⁹⁰ Enligt min mening måste vi komma bort från tanken att det föreligger någon kvalitativ empirisk verifierbar skillnad mellan det bokstavliga och det metaforiska, oavsett om det handlar om språkliga eller filmiska uttryck. Vad vi lätt glömmer bort är att språkliga uttryck som uppfattas bokstavligt gör detta tack vare en mängd omgivande kontextuella faktorer som styr vår förståelse mot just det bokstavliga; kontexten blir så självklar att vi tenderar att glömma bort den.⁹¹ Därför bör vi enligt min mening sluta söka efter essentiella inslag i jakten på att försöka besvara frågan hur vi identifierar metaforen. Istället bör vi undersöka vad det är som får oss att tolka vissa uttryck metaforiskt.⁹² Detsamma gäller för filmens vidkommande. Konsekvensen blir sålunda att det inte existerar några språkliga eller filmiska uttryck som är metaforer *per se*, utan dessa uttryck bör istället uppfattas som material, som i olika kontexter kan förstås bokstavligt eller tolkas metaforiskt.⁹³ Sedan är det en annan sak att praxis i olika sammanhang begränsar denna "frihet" på olika sätt, till exempel beroende på genretillhörighet och inom vilken kontext den metaforiska tolkningen presenteras. För fiktionsfilmens vidkommande spelar givetvis genretillhörigheten en viktig roll. Om en skurk ligger döende på en bergssluttning i slu-

tet av en film regisserad av Fellini – en av den europeiska konstfilmens förgrundsfigurer – är sannolikheten förmodligen större att åskådaren företar en metaforisk tolkning än om motsvarande scen dyker upp i en populärkulturell film med James Bond i huvudrollen.

Som Peter Lamarque och Stein Haugom Olsen poängterat, måste vi också frigöra oss från tanken att metaforen eller litteraturen överhuvudtaget skulle ha något "innehåll", eftersom detta leder till alltför många fruktlösa debatter inom estetiken huruvida det verkligen går att skilja på de egenskaper som "ett konstverk *äger* eller *inbegriper*" kontra de som är "*påtvungade* konstverket av övernitiska uttolkare".⁹⁴ Detta konstaterande blir än mer relevant om vi betänker att konstverkets "innehåll" först kan ges betydelse när det har bestämts vilka institutionella normer och regler som skall styra tolkningarna.⁹⁵ Inom till exempel litteraturvetenskapen har vissa företrädare hävdad att disciplinens utveckling till stor del hänger samman med vad som skall betraktas som relevanta kontexter eller inte.⁹⁶

Avslutningsvis kan konstateras att det är synen på metaforen som explicit avvikelse gentemot diegesen eller den narrativa kontinuiteten som i filmteorin har utgjort paradexempel på filmmetaforen. Detta bör dock inte komma som någon överraskning eftersom ett sådant synsätt passar som hand i handske med den gamla fördomen att metaforiskt språkbruk, kvalitativt sett, skiljer sig från sin bokstavliga motsvarighet. Men framför allt har det varit tacksamt för vetenskapen att införliva eftersom det lättare lånar sig till att uppställa taxonomier och formaliserade regler för hur metaforen skall identifieras och tolkas⁹⁷, kort sagt att förutsäga och kontrollera den metaforiska aktiviteten. Men är det någonting som metaforen visat sig vara synnerligen livskraftig emot genom årtusendena – alltsedan Aristoteles dagar – är det att låta sig inordnas i logiska, klassifikatoriska system. Vad olika formelartade metaforteorier misslyckats med är framför allt att kunna förklara hur nya metaforer uppkommer. Om ett av metaforens kännetecken är att överträda språkets kategorier och inbyggda logik vore det därför inkonsekvent om tropen gick att inordna i ett motsägelsefritt regelverk, en omständighet som i synnerhet semantiskt inriktade metaforteorier har tvingats inse. Eller för att citera inledningsorden ur Donald Davidsons artikel "What Metaphors Mean": "Understanding a metaphor is as much a creative endeavour as making a metaphor, and as little guided by rules."⁹⁸

Föreliggande artikel bygger på min avhandling i filmvetenskap: Vildsvinet i filmens trädgård: Metaforbegreppet inom filmteorin [diss.] (Stockholm: Aura förlag 2003).

NOTER

1. Eisenstein: "Only very thoughtless or arrogant people could construct laws and aesthetics for cinema based on the dubious assumption that this art came out of thin air!" Sergei Eisenstein, "Dickens, Griffith and Ourselves" [1942], *Selected Works, Vol. III, Writings, 1934-47*, red. R. Taylor (London: BFI, 1996), 222. (Alla svenska översättningar är mina, såvida inget annat anges.)
2. Källhänvisningar till detta uttalande lyser ideligen med sin frånvaro. Se till exempel Ian Christie, *The Last Machine: Early Cinema and the Birth of the Modern World* (London: BFI 1994), 95; David Puttnam, *The Undeclared War: The Struggle for Control of the World's Film Industry* (London: Harper-Collins Publishers 1997), 20.
3. Se till exempel Justin Wyatt, *High Concept: Movies and Marketing in Hollywood* (Austin: University of Texas Press 1994); *Global Hollywood 2*, red. T. Miller *et al.* (London: BFI, 2005).
4. Jay David Bolter & Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media* (Cambridge: MIT Press, 2000).
5. Robert R. Ray, "Film and Literature", i *How a Film Theory Got Lost and Other Mysteries in Cultural Studies* (Bloomington: Indiana University Press 2001), 120-131.
6. Se till exempel Robert Stam, *Film Theory: An Introduction* (Oxford: Blackwell Publishers 2000), 12; Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema* [1969] (London: Martin Secker & Warburg 1979), 154.
7. Med filmiskt uttryck avses ett slags motsvarighet till språkets ord, fras, sats, och så vidare, och som i filmens fall kan härledas till dess fem beståndsdelar: musik, bakgrundsljud, tal, bild och skrift.
8. Brik: "[T]here is no way in which its trembling can disturb us: the whole shot raises the irrelevant question, 'Can the consequences of the October Revolution really all be reflected in a chandelier?'" Osip Brik, "Eisenstein's *October*" [1928], i *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in*

- Documents 1896–1939*, red. R. Taylor *et al.* (Cambridge: Harvard University Press 1988), 229f.
9. Sergei Eisenstein, *Yo: Mina memoarer* [1988], red. N. Klejman *et al.* (Lund: bookLund, 1992), 383.
 10. Brik: "[T]he metaphorical purpose breaks down in these juxtapositions and you begin willy-nilly to search for metaphorical meaning where, it transpires, there is none at all." Brik, 230.
 11. Balázs: "The Winter Palace is being besieged. But we see few battle scenes. We see the first shot fired by the battleship *Aurora* and immediately afterwards we see the magnificent chandelier of the throne-room quiver. The set-up shows the chandelier in all its imperial brilliance, with thousands of glittering, sparkling, pendant crystals, irresistibly recalling a crown, an obvious symbol of the shining majesty of the Tsar. But it has quivered! At first almost imperceptibly. But there is now no longer any need to show the cause of that quivering, the gunfire from the *Aurora*. The majestic chandelier begins to shiver slightly. When a thousand crystals swing and tremble and sparkle, they show such a superhuman, gigantic quaking that it seems to contain the panic of the whole Russian aristocracy and bourgeoisie. This single brilliant set-up of Tisse, the cameraman, is so expressive that there is no need for detailed battle scenes. The chandelier begins to swing. Nothing could increase the breath-taking tension. It swings out further and further - a crack shows in the ceiling, one hook holding the chandelier is loosened, the crack widens and then the whole magnificent, glittering contraption falls crashing to the ground. There is no need for any explanation of the symbolism here." Béla Balázs, *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art* [1945] (London: Dennis Dobson, 1952), 112f.
 12. Balázs missminnner sig förmodligen; det handlar inte om *en* bildinställning som visar *en* kristallkrona utan om åtskilliga bildinställningar som visar flera kristallkronor. Dessutom faller inte någon kristallkrona till golvet i den kopia som jag har tagit del av. (Svenska filminstitutets arkiv; inköpt från Gosfilmofond 1958.) I den restaurerade och reviderade kopia som Eisensteins medregissör Grigory Alexandrov färdigställde till femtioårsjubileumet av oktoberrevolutionen 1967 – det vill säga den kopia som är vanligast på video och DVD – saknas merparten av bilderna på kristallkronorna.
 13. Aristoteles, *Om diktkonsten* (Göteborg: Anamma Böcker, 1994), 55–60.
 14. Det är filosofen Max Black som i artikeln "Metaphor" (1955) myntar dessa namn. Max Black, "Metaphor" [1955], *Models and Metaphor: Studies in Language and Philosophy* (Ithaca, Cornell University Press, 1981).

15. Enligt Black är emellertid komparationsteorin endast en variant av substitutionsteorin eftersom metaforen kan ersättas av en likvärdig bokstavlig jämförelse. Ibid., 29ff.
16. I. A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric* [1936] (London: Oxford University Press, 1965); Black, "Metaphor" samt "More about Metaphor", i *Metaphor and Thought* [1979], red. A. Ortony (Cambridge: Cambridge University Press, 1995).
17. Roman Jakobson, "Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances" [1956], *Language in Literature*, red. K. Pomorska et al. (Cambridge: Harvard University Press, 1987).
18. George Lakoff och Mark Johnson, *Metaphors we Live by* (Chicago: The University of Chicago Press 1980).
19. John R. Searle, "Metaphor", i *Metaphor and Thought* [1979], red. A. Ortony (Cambridge: Cambridge University Press 1995); Donald Davidson, "What Metaphors Mean" [1978], *Inquiries into Truth and Interpretation* (Oxford: Clarendon Press, 1984).
20. Min egen uppfattning kan betecknas som en pragmatisk kontextuell metaforuppfattning, och är influerad av Claes Entzenbergs *Metaphor as a Mode of Interpretation: An Essay on Interactional and Contextual Sense-making Processes, Metaphorology, and Verbal Arts* (Uppsala: Uppsala University, 1998).
21. Lamarque och Olsen: "The constitutive aim, definitive of metaphorical utterance *per se*, is simply this: *to invite or encourage a hearer to think of, conceive of, reflect on, or imagine one thing (state of affairs, idea, etc) in terms associated with some other thing (state of affairs, etc.) often of a quite different logical type.*" Peter Lamarque och Stein Haugom Olsen, *Truth, Fiction, and Literature: A Philosophical Perspective* (Oxford: Clarendon Press, 1994), 360.
22. Av hävd har metaforen uppfattats som *likhetstropen*, det vill säga den grundas på en likhet mellan två objekt eller företeelser. Inom modern metaforteori har likhetskravet fått ge vika alltmer som allenarådande princip. Se vidare Jan Svanlund, *Metaforen som konvention: Graden av bildlighet i svenskans vikt- och tyngdmetaforer* (Stockholm: Almqvist & Wiksell International 2001), 21ff.
23. Arthur C. Danto, "Metaphor and Cognition", *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Posthistorical Perspective* (Berkeley: University of California Press, 1992), 74.
24. Sabine Hake, *The Cinema's Third Machine: Writing on Film in Germany 1907-1933* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1993), 277.
25. Kristin Thompson och David Bordwell, *Film History: An Introduction* [1994] (Boston: McGraw Hill, 2003), 33-54.

26. Bolter och Grusin: "The goal is not to replace the earlier forms [...] but rather to spread the content over as many markets as possible. Each of those forms takes part of its meaning from the other products in a process of honorific remediation and at the same time makes a tacit claim to offer an experience that the other forms cannot", 68.
27. Uttrycket om tekniken är en parafras från Bolters och Grusins resonemang kring centralperspektivet. Bolter och Grusin, 24.
28. Balázs: "What we have learnt is to integrate single disjointed pictures into a coherent scene, without even becoming conscious of the complicated psychological process involved. It is amazing to what extent we have, in a couple of decades, learnt to see picture perspectives, picture metaphors and picture symbols, how greatly we have developed our visual culture and sensibility." Balázs, *Theory of the Film*, 35.
29. Eisenstein, "Dickens, Griffith and Ourselves", 222.
30. Svanlund, 29–34.
31. Se till exempel Jacques Aumont och Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma* (Paris: Nathan 2001), 124f; *Critical Dictionary of Film and Television Theory*, red. R. E. Pearson *et al.* (London: Routledge 2001), 281.
32. David Bordwell, *The Cinema of Eisenstein* (Cambridge: Harvard University Press 1993), 61.
33. Upton Sinclair, *Vildmarken* [1906] (Höganäs: Bra Klassiker 1983), 43. Se vidare Anne Nesbet, *Savage Junctures: Sergei Eisenstein and the Shape of Thinking* (London: I. B. Tauris, 2003), 21–47.
34. Sergei Eisenstein, "The Montage of Film Attractions" [1924], *Selected Works, Vol. I, Writings 1922–34*, red. R. Taylor (London: BFI, 1988), 43ff.
35. Eisenstein: "In Russian we talk about an object or a person being shot 'on a large scale' [*krupnym planom*], i.e. large. An American says: *closely* (the literal meaning of the term 'close-up'). Americans talk about the *physical* conditions of seeing. But we talk of the *qualitative* side of the phenomenon that is linked to its significance [...]. For an American, the term is associated with *vision*. For us, with the *evaluation of what is seen*." Eisenstein, "Griffith, Dickens, and Ourselves", 226.
36. Nesbet, s. 21f.
37. Olga Bulgakova, *Sergei Eisenstein: A Biography* [1998] (Berlin: Potemkin Press 2001), 49.
38. Sergei Eisenstein, "Zur Komposition des 'Streik'-Finale" [ca 1933], *Schriften 1*, red. H.-J. Schlegel (München: Carl Hanser Verlag, 1974), 275f.

39. Mest känd är förmodligen Pieter Bruegel den äldres målning *Nederländska ordspråk* (1559), som visualiserar mer än 150 ordspråk och talesätt.
40. Även det icke-diegetiska slakthusavsnittet kan inordnas under kategorin ”språkliga bilder” eftersom sekvensen utgör en visualisering av uttrycket att någon ”slaktas som ett djur”.
41. Boris Ejchenbaum, ”Problems of cinema stylistics”, i *Russian Formalist Film Theory*, red. H. Eagle (Ann Arbor: The University of Michigan, 1981), 79f.
42. Se till exempel Béla Balázs, *Theory of the Film*, 111f. René Clair, *Cinema Yesterday and Today* [1970], red. R. C. Dale (New York: Dover Publications, 1972), 48.
43. Med dubbelexponering avses att två eller flera exponeringar har företagits på samma del av filmremsan. Termen är således något missvisande när det handlar om tre eller flera fall av exponeringar. På svenska har därför ibland termen ”flerskiktade bilder” använts istället.
44. Med övertoning avses en bildövergång där en bild gradvis försvinner medan en annan bild gradvis framträder; under ett kort ögonblick smälter bilderna samman på samma sätt som i en dubbelexponering. David Bordwell och Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction* (Boston: McGraw-Hill, 1992), 502.
45. Noël Carroll, ”A Note on Film Metaphor”, *Theorizing the Moving Image* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996).
46. Med kinematografi [cinematography] avses resultatet av filmkamerans upptagning på filmremsan, men även den bearbetning av bilderna som kan ske i laboratorium. Bordwell och Thompson, 501.
47. Balázs: ”In such metaphoric sequences the objects photographed are real [...] the set-up merely gives them a deeper meaning, a second, symbolic significance, without depriving them of their own, real, normal meaning. The shot would be comprehensible, as the detail of an ordinary film scene, even to those who failed to grasp this second meaning.” Balázs, *Theory of the Film*. 113f.
48. Denna egenskap hos metaforen kontrasterar Balázs mot allegorins modus, där endast den symboliska meningen har betydelse medan den direkt varseblivna bilden saknar mening. Ibid.
49. Béla Balázs, *Der Geist des Films* (Halle: Verlag Wilhelm Knapp, 1930), 34ff.
50. Balázs: ”It is to be particularly noted that in this example there are no symbolic or ‘metaphorical’ shots, they are all quite real, ordinary, pictures with nothing improbable about them and yet they radiate a ‘deeper meaning’.” Balázs, *Theory of the Film*, 251.

51. Sergei Eisenstein *et al.* "Statement on sound" [1928] *Selected Works, Vol. I, Writings 1922–1934*, red. R. Taylor (London: BFI, 1988), 114.
52. Uppgiften om Clair är hämtad från Rudolf Arnheim, "Sound Film by Force" [1931], *Film Essays and Criticism* [1977] (Madison: The University of Wisconsin Press, 1997), 41,
53. Rudolf Arnheim, *Film* [1932] (London: Faber & Faber, 1933), 264ff.
54. Arnheim, "Sound Film by Force", 41.
55. Ibid.
56. Se till exempel Boris Ejchenbaum, "Problems of Cinema Stylistics", Balázs, *Der Geist des Films* samt Jurij Tynjanov, "On the Foundations of Cinema" [1927], i *Russian Formalist Film Theory*, red. H. Eagle (Ann Arbor: The University of Michigan, 1981).
57. Roman Jakobson, "Is the Film in Decline" [1933], *Language in Literature*, red. K Pomorska *et al.* Cambridge: Harvard University Press, 1987), 464.
58. Se till exempel Arnheim, *Film*, 125.
59. Arnheim: "[I]t is a metaphor which might be satisfactory in literature (think of the Homeric allegories), since the poet does not present us with the direct perspective with which the film artist works. In the film image, the two elements of comparison are not able to form a unit. Only in films about legends or fairy tales - that is, in films that show the 'miraculous' - can the purely symbolic plot simultaneously possess sufficient reality [...]." Rudolf Arnheim, "Symbols" [1934], *Film Essays and Criticism* [1977] (Madison: The University of Wisconsin Press, 1997), 82f.
60. Arnheim, *Film*, 265.
61. Det är när Balázs kritiserar "wipen", som följande står att läsa: "[The director] begins a new scene by means of a device borrowed from the stage. This admission of impotence, this barbarian bit of laziness is so contrary to the spirit of film that the only thing to be said in its defence is that it is nevertheless preferable to a picture cut in without dramaturgical motivation." Balázs, *Theory of the Film*, 151.
62. Jean Mitry, *The Aesthetics and Psychology of the Cinema* [1990] (Bloomington: Indiana University Press, 1997), 142.
63. Svanlund, 31.
64. Buckland: "Foregrounding the process of enunciation (making the text reflexive) breaks the illusion of continuity and reveals the codes that constitute this illusion. This is why the concept of enunciation enabled film theorists in the seventies to distinguish classical from modernist films – those that conceal their traces of enunciation, and those that emphasize these

- traces, respectively. Modernist films were then valorized because they implemented the same strategy as semiotics - that is, an investigation of the inner logic of filmic discourse." Warren Buckland, *The Cognitive Semiotics of Film* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 54. Jämför även med Clement Greenbergs uttalande för konstens vidkommande: "Realistic, illusionist art had dissembled the medium, using art to conceal art. Modernism used art to call attention to art." Citerat ur Bolter och Grusin, 38.
65. Bolter och Grusin, 38.
 66. Anders Marklund, "Fönster för svensk film", i *Solskenslandet: svensk film på 2000-talet*, red. E. Hedling *et al.* (Stockholm: Atlantis, 2006), 158.
 67. Gunnar Ribrant, "High-Tech för händiga - om ny filmteknik", i *Solskenslandet: svensk film på 2000-talet*, red. E. Hedling *et al.* (Stockholm: Atlantis, 2006), 137f.
 68. Roland Barthes, *Det ljusa rummet: Tankar om fotografiet* [1980] (Stockholm: Alfabeta, 1986), 82.
 69. George A. Kennedy, "The Evolution of a Theory of Artistic Prose", *The Cambridge History of Literary Criticism, Vol. I, Classical Criticism* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 194.
 70. Mats Rohdin, "'Väl börjat, hälften vunnet': Tankar kring prologen i *Smultronstället*", *Aura* nr. 4, 1998, 5f.
 71. Lev Manovich, *The Language of New Media* (Cambridge: MIT Press, 2001), 300-307.
 72. Det sistnämnda uppmärksammas till exempel av Curt Hersey i artikeln "Diegetic Breaks and the Avant-garde", *Journal of Moving Image Studies* nr. 2, 2002.
 73. Se till exempel Bolter och Grusin, 14.
 74. Bolter och Grusin: "If the preference in earlier popular film, as in photography, was for a single unified style, popular film now seems more willing to reveal its multiple styles. Hypermediacy is certainly no longer the stylistic equivalent of insanity. With the introduction of digital techniques, the Hollywood style has expanded its representational palette from old-fashioned and still popular transparency to at least a moderate degree of hypermediacy and self-acknowledgment." Bolter och Grusin, 154.
 75. W. B. Stanford, *Greek Metaphor: Studies in Theory and Practice* (Oxford: Basil Blackwell, 1936), 95.
 76. Mitry: "[T]here can be no such thing as metaphor in the cinema" Mitry, 373.
 77. Richards: "The traditional [metaphor] theory noticed only a few of the

- modes of metaphor; and limited its application of the term *metaphor* to a few of them only. And thereby it made metaphor seem to be a verbal matter, a shifting and displacement of words, whereas fundamentally it is a borrowing between and intercourse of *thoughts*, a transaction between contexts. *Thought* is metaphoric, and proceeds by comparison, and the metaphors of language derive therefrom." Richards, 94.
78. *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896–1939*, red. R. Taylor *et al.* (Cambridge: Harvard University Press, 1988), 243
 79. Sergei Eisenstein, *Nonindifferent Nature* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), 250.
 80. Trevor Whittock, *Metaphor and Film* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990).
 81. André Bazin, "Cabiria: The Voyage to the end of Neorealism" [1957], *What is Cinema? Vol. II* [1961, 1962], red. H. Gray (Berkeley: University of California Press, 1971), 88f.
 82. Angående "avvikelse", se vidare Entzenberg, 220f.
 83. Thompson och Bordwell: "[t]he systematic and salient uses of film techniques characteristic of a film or a group of films (e.g., a filmmaker's work or film movement)." Thompson och Bordwell, 736.
 84. Goodman: "Metaphors, like new styles of representation, become more literal as their novelty wanes." Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols* (Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1976), 68.
 85. André Bazin, "La politique des auteurs" [1957], i *The New Wave*, red. P. Graham (New York: Doubleday & Company, 1968), 142
 86. Danto: "The structure of a style is like the structure of a personality. And learning to recognize a style is not a simple taxonomic exercise. Learning to recognize a style is like learning to recognize a person's touch or his character." Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art* (Cambridge: Harvard University Press, 1981), 207.
 87. För exempel på negativa yttringar kring det icke-diegetiska inskottet, se till exempel André Bazin, "The Evolution of the Language of the Cinema" [1950–55] *What is Cinema? Vol. I* [1958, 1959], red. H. Gray (Berkeley: University of California Press 1967), 32 samt Peter Bogdanovich, *Fritz Lang in America* (London: Studio Vista 1967), 28.
 88. Longinus, *Om litterär storhet* (Göteborg: Anamma, 1997), 39.
 89. Se till exempel Svanlund, 29ff; Entzenberg, 220.
 90. Min dikotomi mellan bokstavligt och metaforiskt är snarlik Richard Shus-

termans distinktion mellan "förståelse" [understanding] och "tolkning" [interpretation] på så sätt att båda arbetar med två nivåer i betydelsedetermineringen; "förståelsen" (det bokstavliga) är perspektiviskt och hänför sig ofta till det som är konventionellt och vedertaget, det som uppfattas vanemässigt och automatiskt av medlemmarna i en viss social och historisk kontext, medan "tolkningen" (däribland den metaforiska) är ickekonventionell och avviker ifrån eller går utanför den konventionella betydelsedetermineringen. Med upprepningar över en längre tidsperiod kan tolkningen (till exempel den metaforiska) bli så etablerad att vi uppfattar den vanemässigt och konventionellt som förståelse (bokstavlig), varifrån nya tolkningar i sin tur kan utgå. Richard Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art* [1992] (Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2000), 131ff.

91. "[T]he metaphorical", skriver Ted Cohen, "depends upon the literal, and the literal is independent of the metaphorical. When a metaphor ceases to be dependent, it ceases to be a metaphor." Ted Cohen, "Metaphor, Feeling and Narrative" *Philosophy and Literature* nr. 2, 1997, 225. Jämför med Kittay: "If we deny the literal in language, we deny the possibility of metaphor as well." Eva Feder Kittay, *Metaphor: Its Cognitive Force and Linguistic Structure* [1987] (Oxford: Clarendon Press, 1989), 20. Angående det bokstavliga och kontextens roll, se Raymond W. Gibbs Jr: "What often appears to be the literal meaning of a sentence is just an occasion-specific meaning, where the context is so widely shared that there doesn't seem to be a context at all." Raymond W. Gibbs Jr, *The Poetics of Mind: Figurative Thought, Language, and Understanding* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 71. Jämför även med Lamarque och Olsen: "[B]eing metaphorical is not a property of sentences (or sentence parts or texts) *per se* but of utterances in context (utterance-tokens). Strictly speaking, there are no metaphors in a *language* (just as there are no fictions or literary works), only sentences or expressions with a greater or less potential to be used as such. No purely formal linguistic features are sufficient for being a metaphor. The presence of semantic anomaly, for example, as normally associated with metaphor, is neither necessary nor sufficient for metaphorical utterance." Lamarque och Olsen, 366.
92. Entzenberg, x.
93. Eva Feder Kittay: "I am claiming that we can make metaphor of whatever linguistic materials are to hand." Kittay, 103. Jan Svanlund: "Nästan vilket uttryck som helst kan tolkas metaforiskt i ett givet sammanhang." Svanlund, 90.

94. Lamarque och Olsen: "*possessed* by, or *contained* in, a work of art" kontra "those *imposed* on it by over-zealous interpreters". Lamarque och Olson, 351.
95. Lamarque och Olsen: "[T]he 'content' that is identified or characterized by literary interpretation is dependent on the very same institutional rules that define a work as 'literary'. Certainly there are textual features of a literary work, including 'meanings', that are independent of the literary institution. But literary interpretation identifies aesthetic as well as merely textual features and to speak of the 'content' of a literary work - its themes, what it is about - is to speak of its aesthetic properties, those that explain its purpose and interest. The dichotomy between discovering properties and imposing them through an interpretation gets lost if we introduce such institutionally dependent properties." Ibid., s. 351f.
96. Se till exempel Richard Shusterman som har påtalat den variationsrikedom som utmärker tolkningsalternativen: "There is no one logic of interpretation, but rather many logics of interpretation. Different critics play different interpretive 'games' with different sets of rules or 'logics' implicit in the games they practice. These different games reflect and serve different ends, and the diversity of these games and their variant logics is concealed by the fact that they are not explicitly formulated or demarcated and tend somewhat to overlap." Richard Shusterman, *The Object of Literary Criticism* (Amsterdam: Rodopi, 1984), 149. En annan forskare som uppmärksammat kontextens avgörande roll för hur vi tillför betydelser i vårt möte med litteraturen är Anders Palm, som i artikeln "Att tolka texten" poängterar hur alternativa kontextualiseringar kan påvisa nya samband som kan "komplettera, bemöta, ifrågasätta eller bryta ner, dekonstruera, vad som tidigare framlagts som tolkningsförsök".⁹⁷ Palm poängterar att det subjektiva inslaget är en oundviklig ingrediens även inom den vetenskapliga diskursen, men att det där balanseras mot olika normer och regler: "Varje tolkning framläggs för att få sin relevans prövad i en forsknings- och tolkningsgemenskap som hålls samman av en vetenskaplig praxis. Denna praxis är styrd och kontrollerad av ett ramverk av traditioner och konventioner för litterär språkförståelse och för konsten att tolka en text, även om dessa normer hela tiden omprövas och blir ifrågasatta från nya utgångspunkter. Den goda tolkningen vill nå fram till en förståelse som kan delas i respekt och samförstånd av dem som intresserar sig för litteraturens möjlighet att betyda. Tolkningens ofrånkomliga subjektivitet balanseras således av en önskan och en fordran att bli delaktig av en inter-

subjektivitet i ett forskarsamhälle där den kan accepteras och bli betraktad som relevant och intressant av och för andra forskare.” Anders Palm, ”Kontext”, i *Tolv begrepp inom de estetiska vetenskaperna*, red. H.-O. Boström (Stockholm: Carlsson, 2000), 266.

98. Som framgått behandlar föreliggande artikel främst frågor kring metaforrens identifiering men i min avhandling *Vildsvinet i filmens trädgård: Metaforbegreppet inom filmteorin* kritiserar mer ingående även olika försök att ställa upp allmängiltiga regler och formler för hur metaforen tolkas.
99. Davidson, 245.

Malin Wahlberg

Från *Rembrandt* till *Electronics* – konstfilmen i tidig svensk television

FRÅN OCH MED de tidiga provsändningarna på KTH mellan 1954 och 1956 framstod televisionen som den sensationellt nya medieteknologin. Televisionen etablerade en ny bildkultur, där de engelska termerna "live" och "liveness" flitigt förekom i dåtidens produktionsrapporter. Tv-sändningen var en händelse i sig, och "live"-termen antyder just att den tidiga televisionen var ett slags medial attraktion. Oavsett om det var frågan om ett studioprogram i realtid eller filmat material skulle bilden gärna se ut att vara "live".

Däremot experimenterade man sällan med den elektroniska bilden. Försök att göra konst av själva tv-bilden blev däremot vanligare i 60-talets mer happening-betonade programkultur. De första åren erbjöd televisionen snarare en ny visningskontext och offentlig kanal för upplysning, kultur och underhållning. När Radiotjänst började sända tv reguljärt 1956 hade filmen som format och programinnehåll en större betydelse än vad man kanske skulle kunna tro. Enligt en undersökning för åren 1957–58 utgjordes 70 procent av det totala programutbudet av film eller delvis filmat material, och det svart-vita amatörfilmformatet 16mm, framstod som ett format av stor praktisk och ekonomisk betydelse för den lilla rutans uttryck och berättelser.¹ Tv-film var redan ett begrepp vid tiden för de lokala provsändningarna från KTH, och det är slående att det framförallt handlade om kortfil-

mer om konst och kulturhistoria, eller filmer som i sig var uttryck för konstnärliga formexperiment. Det var inte bara av tekniska skäl som kortfilmen prioriterades, här fanns redan en idé om televisionen som alternativ visningskontext för "konstfilm".

Långfredagen i april 1955 sändes filmen, *Du segern oss förkunnar* med text av Anders Frostensson. Den bestod av en rad bilder från kyrkomålningar föreställande passionshistorien. Vid sidan av det för dagen väl valda ämnet, säger mottagandet av programmet något väsentligt om hur filmen var berättad och på vilket sätt den nya tv-tekniken gjorde sig gällande. *Svenska Dagbladets* recensent kommenterade det växande antalet konstfilmer och betonade genrens möjligheter att förmedla nya aspekter av tavlor och skulpturer, "när filmkameran går från den ena detaljen till den andra och i plötslig uppförstoring visar upp ett uttrycksfullt ansikte eller en lyftad fot." Montagetts rytmiska bildväxling animerar den statiska bilden, vilket får recensenten att associera till "någon underlig balett", och avslutningsvis fundera över konstfilmen som "televisionens väg att popularisera konsten." Slutomdömet för *Du segern oss förkunnar* var däremot inte odelat positivt, eftersom sändningen stördes av diverse tekniska problem. Enligt samma recensent "var skuggorna så många och bilderna så töcknigt otydliga att det hela mest påminde om en lektion i något gammalt läroverks historiska institution, där läraren har att strida med en balloptikonapparat från 1870."²

Från 1956/57 till 1969 stod Filmavdelningen på Sveriges Radio (SR) för större delen av de kortfilmer som visades i svensk television. Produktionen resulterade i en alternativ filmkultur, bortom det kommersiella utbudet av spelfilm, och var resultatet av en verksamhet som kom att fungera som en plantskola för en ny generation unga filmare i Sverige.³ I den här artikeln kommer jag särskilt att behandla tv-filmen som medieföreteelse och berättelse, med tonvikt på produktionen av den så kallade konstfilmen. I linje med programutbudet i många andra länder representerade konstfilmen ett betydande inslag i de svenska tv-sändningarna under 50- och 60-talet. Konstfilm utgjorde ett samlingsbegrepp för tv-dokumentärer och studioprogram om konst och enskilda konstnärer, men innefattade även kortfilm och amatörfilm.⁴ Internationellt sett handlade det främst om dokumentärfilm tillägnad konst och kulturhistoria, vilket kom att representera ett betydande inslag inom europeisk tv-film.

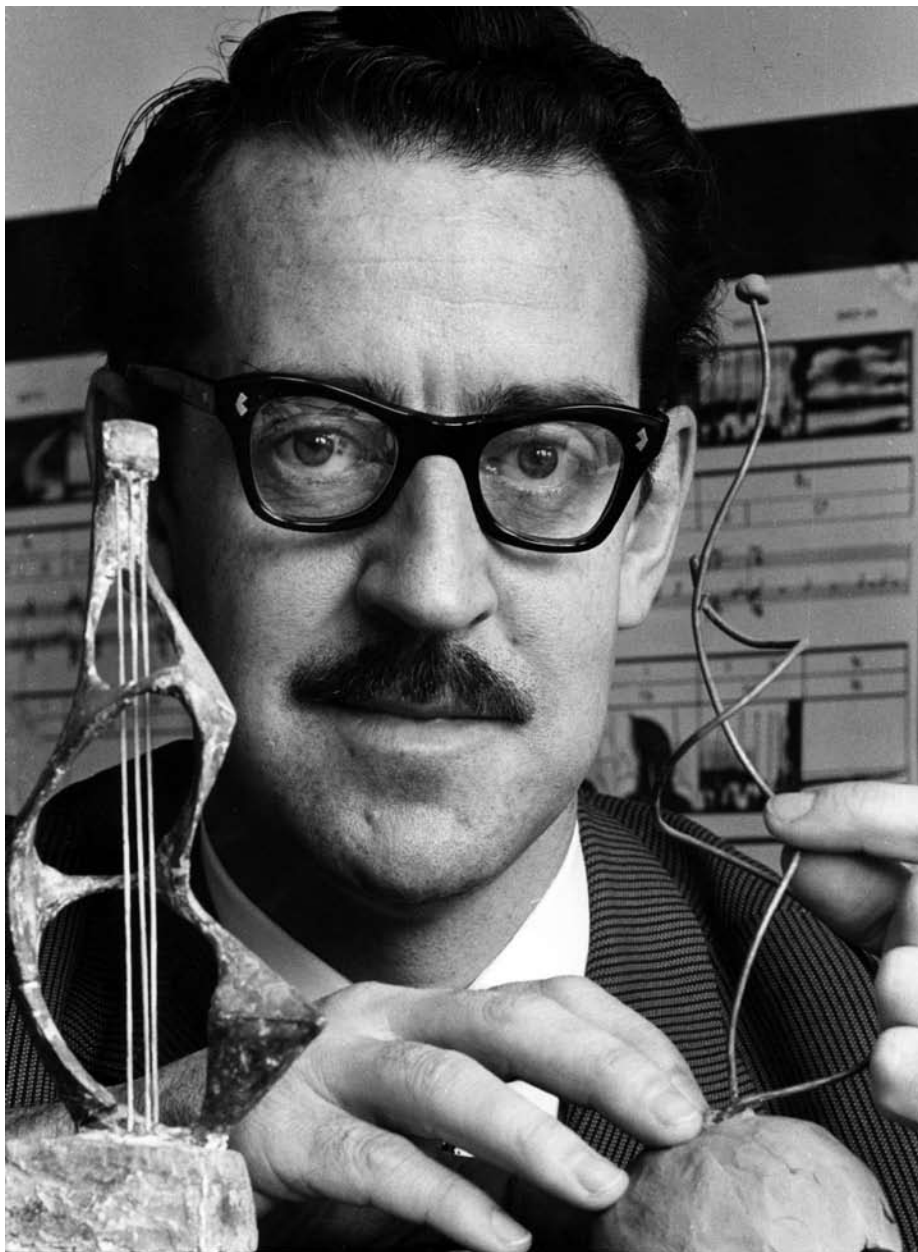
Som mångfacetterad programprodukt under televisionens första decennium är konstfilmen även belysande som transnationell medieföreteelse. Den visades på internationella festivaler och konferenser, och köptes och distribuerades mellan olika nationella produktionsbolag. Konstfilmen representerar ett mediefenomen av särskilt intresse för en diskussion om intermedialitet, men även om likheter och skillnader vad gäller narration i film och tv. Mötet mellan film och television speglar här förhoppningar – såväl som tekniska problem – med att göra film för tv. *Du seger oss förkunnar* är ett tidigt exempel på hur konstfilmens pedagogiska ambition krockade med tekniska tillkortakommanden, och problem som den uteblivna färgåtergivningen eller den lilla tv-rutans begränsade bildyta var ämne för en återkommande debatt de följande åren. När det gäller konstfilmen finns en dubbel problematik kring representation i försöket att på ett informativt och visuellt tilltalande sätt filma en målning eller skulptur för tv-sändning. I produktionen och receptionen av dessa program utkristalliseras idéer om vad respektive film och television var eller kunde vara; idéer som inte minst är belysande för mottagandet av tv-mediet generellt.

Att filma konst för en bredare tv-publik innebär en mediering i flera led, något som även inbegriper frågor om kultursyn och folkbildning. Konstfilmens produktionshistoria ger en inblick i 1950-talets medie- och kulturpolitik och förväntningarna kring televisionen som ett slags konstpropaganda. Det är slående hur presentationen av konst på tv speglar den förhoppning många hyste angående det nya mediets möjligheter att demokratisera finkulturen och sprida kunskap om svensk och utländsk bildkonst. Konstfilmen kan därför sägas tangera en rad komplexa frågor kring media, bildningsideal och rådande principer kring public service-tv. Följande diskussion bör därför inte uppfattas som någon uttömmande kronologi över en tv-genres utveckling under 50- respektive 60-talet. Konstfilmen förblev en mångfacetterad programföreteelse, och den är framförallt typisk för televisionens pionjärtid då utbudet saknade teknisk standard och givna programformat. Däremot kan några representativa nedslag i programutbudet under Filmavdelningens verksamhetsår belysa generella aspekter kring teknisk utveckling och tv-estetik, samt de föreställningar och förväntningar som präglade dessa tidiga kulturprogram och det nya mediet i sig.

Radiotjänst och tv-filmen

Relationen mellan film och tv var både ett tekniskt och institutionellt problem i början av 50-talet. De flesta medarbetarna på Radiotjänst tv-avdelningar, kom från radion och det fanns ett stort behov av både tv- och filmkunnig personal.⁵ Filmbranschen hade inte mycket att vinna beträffande vare sig inkomst eller anseende. Man föraktade generellt tv:s undermåliga bildkvalité, och dessutom passade amatörformat som 16mm bättre i produktionen av tv-film. Under programåret 1956/57 etablerade Radiotjänst-tv en särskild filmavdelning med Lennart Ehrenborg som chef och ansvarig producent. Ehrenborg hade en bakgrund som konststuderande och hade därefter arbetat som produktionsassistent för filmbolaget Artfilm AB. Han hade även varit involverad i de första tv-sändningarna från KTH. Filmavdelningens främsta uppgift var att producera dokumentärfilmer, köpa, hyra och redigera utländska filmer, samt att sköta Radiotjänsts filmarkiv.⁶ Två år senare döptes avdelningen om till Dokumentärfilmssektionen men för enkelhetens skull refererar jag även fortsättningsvis till Filmavdelningen. Denna produktionsenhet lades ned i och med den stora omorganisationen 1969–70 då ju en andra tv-kanal sjuöptes. Det tidigare systemet med självständiga avdelningar ersattes då även av en projektorganisation. För frilansfilmarna innebar detta en radikal förändring, från stor självständighet och experimentverkstad, till ett betydligt mer restriktivt system. Innan programidén kunde godkännas var frilansfilmmaren nu tvungen att inkomma med ett färdigställt manus.

Filmavdelningen hade dithills arbetat i enlighet med en uttalad policy att skapa en alternativ visningskontext för filmgenrer utanför biograffilmens intresseområde, som dokumentärfilm och experimentell kortfilm, novellfilm och amatörfilm. Ehrenborg hade till och med en idé om att ”upprätta en cell för praktisk filmforskning [...] att vi kunde låta intresserade filmmän tillsammans med konstnärer och musiker fritt få experimentera med hjälp bl.a. av elektronmusikstudions och trickstudions resurser.”⁷ Samarbetet med unga filmare utan tidigare erfarenhet resulterade i att Filmavdelningen blev ett slags filmskola. Produktionen följde ett tvåstegsavtal som bestod i att filmaren presenterade en programidé – där godkännandet byggde på ett personligt samtal med Ehrenborg och alls inte avhängigt något krav på manus – försågs med råfilm och tillgång till klippbord, och därefter gjordes en bedömning av den rå-



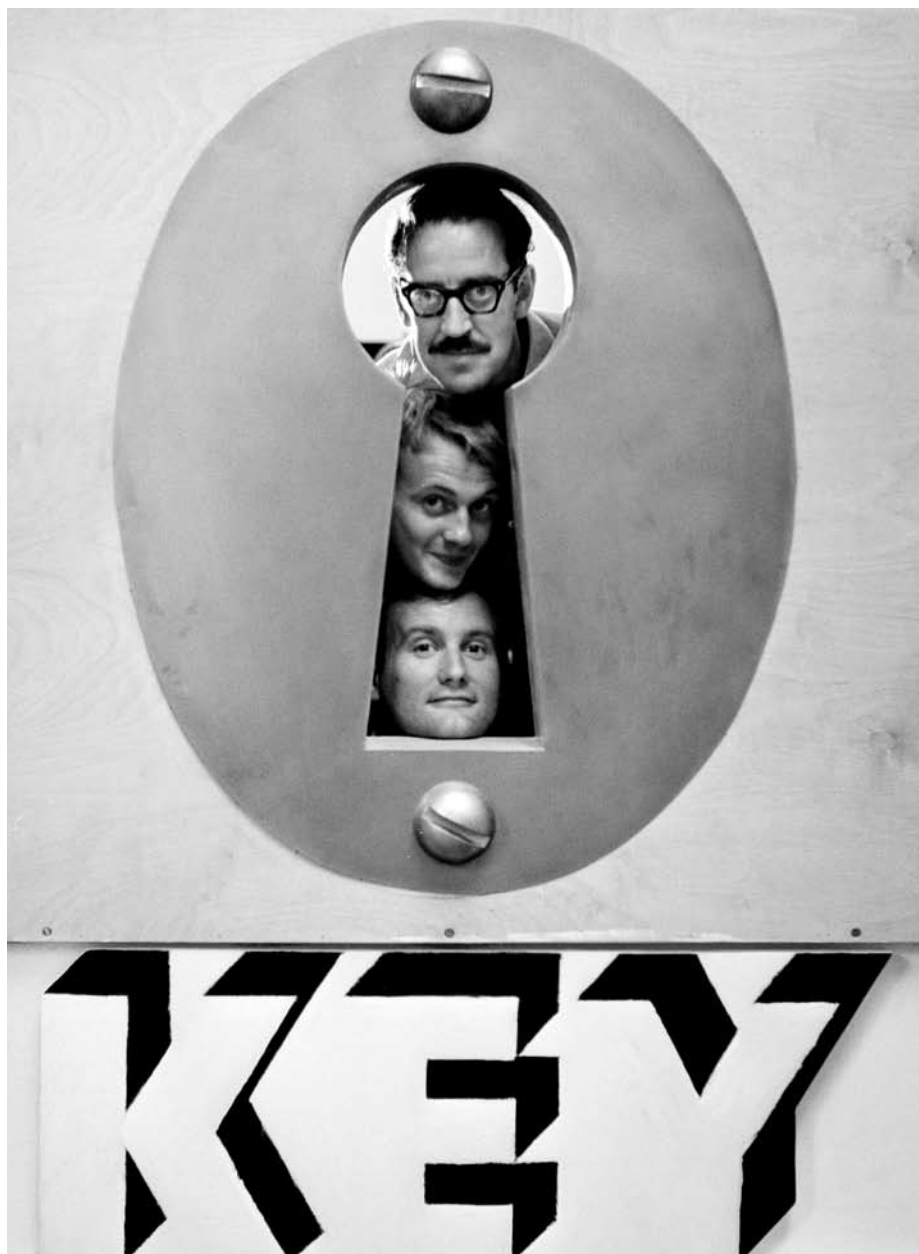
1956/57 utsågs Lennart Ehrenborg till chef och ansvarig producent för en särskild filmavdelning, Dokumentärfilmssektionen.

klippta kopian. Om filmen godkändes tecknades ett avtal och ett blygsamt arvode delades ut.⁸ Inom ramen för särskilda filmmagasin utlyste man till och med nationella tävlingar i amatörfilm och manusskrivande, där de vinnande bidragen visades på tv.⁹ Produktiviteten var som störst åren innan Filmavdelningen lades ned – under produktionsåret 1968/69 gjorde 18 frilansfilmare inte mindre än 35 filmer.

Konstfilmer och kulturprogram utgör en betydande del av Filmavdelningens totala produktion. Under perioden 1956 till 1963 visades, vid sidan av frilansfilmer och inköpta konstprogram från utlandet, 41 filmer om konst och konstnärer och 35 studioprogram, varav många ingick i konstmagasinen *Konstapropå* och *Galleriet*. Det är ett avsevärt antal program med tanke på att det bara fanns en kanal, och att antalet program per kväll i regel var ganska få. Därtill producerade Filmavdelningen flera år i rad filmreportage från Konstbiennalen i Venedig.

Internationella konferenser, visningar, festivaler och mässor hade just stor betydelse för Filmavdelningens estetiska ideal och programpolicy.¹⁰ Dessutom visades flera utländska prisbelönade tv-filmer som man kan förmoda att Filmavdelningens medarbetare tog intryck av.¹¹ Konstfilm i betydelsen konstdokumentär för televisionen, hade särskilda konferenser och organ för internationell distribution. Den årliga radio och tv-festivalen Prix Italia visade många exempel i genren, och 1955 anordnade UNESCO en film- och tv-konferens i Paris där konstfilmen utgjorde en kategori av särskilt intresse. Vidare anordnade Université Radiophonique et Télévisuelle Internationale i Paris årliga möten med producenter från Frankrike, Belgien, Schweiz, Sverige, Tyskland, Österrike och Tjeckoslovakien. Här byggde man upp ett slags programbank och samordnade distributionen av internationella tv-filmer för de europeiska bolagen. Det främsta intresseområdet var just dokumentärfilmer om konst, arkitektur och kulturhistoria. Milanomässan var ytterligare ett evenemang av stor betydelse för konstfilmen som transnationell angelägenhet. Här organiserades officiella visningar på stor duk av internationella produktioner från det gångna året.

Konstfilmen som tv-program var alltså både förankrad i en redan existerande europeisk kultur av experimentell kortfilm och dokumentärfilm, och den hade internationellt en framträdande plats i produktionen och distributionen av tv-film. Som dokumentär tv-genre uppvisar konstfilmen därför ett brett spektrum från lekfulla formexperiment till



Filmavdelningen rapporterar från Konstbiennalen i Venedig 1964. Här poserar Ehrenborg och medarbetarna Bo Johansson och Mac Ahlberg i ett av konstverken.

sakliga undervisningsfilmer, men utbudet i sin helhet präglas av programmens folkbildande ambition och målsättning att utforska filmmediets möjligheter att både visuellt och narrativt dramatisera detaljer i till exempel målningar. Den konst som representerades var ofta klassiker eller aktuella modernister, och den svenska tv-publiken fick verkligen sin beskärda del av allt från Manet till Rembrandt eller Picasso.

Filmad konst – eller tavlor på tv

Innan en närmare betraktelse av konstfilmen i svensk tv är det relevant att säga något om konstfilmen som internationell tv-genre, och de influenser från utländsk film och television som ofrånkomligen både kom att påverka, och utgöra en väsentlig del av det svenska tv-utbudet. Jag har redan nämnt de internationella festivalernas och mässornas betydelse för svensk tv-film, men det fanns naturligtvis även viktiga institutionella förebilder. BBC hade utgjort den huvudsakliga förlagan för radions etablering i Sverige, och kom även att i många avseenden vara en stark förebild under televisionens formativa år. De tidiga kulturprogrammen kan via radion spåras direkt till BBCs motsvarande utbud. Kulturhistoria och konst var tacksamma ämnen för folkbildning och ett slags allmän estetisk *Bildung* som knappast riskerade att utmana eller chockera den goda smaken eller den allmänna opinionen. Utvecklingen av så kallade "artfilms" inom BBC och andra utländska produktionsbolag speglas tydligt i det svenska utbudet. Även om tv-filmen förblivit ett förbisett ämne inom tv-historisk forskning, har konstfilmen som tv-genre uppmärksamrats på grund av dess koppling till folkbildning i mötet mellan konst och massmedia. Enligt John Wyver kan utbudet av BBC-producerade konstprogram från 1950 till 1980 sammanfattas i tre typiska format: konstnärsporträttet, föreläsningen, och den dramatiserade biografien.¹² Det sistnämnda formatet, dramadokumentärer om enskilda konstnärer, är av mindre betydelse för representationen av konst på svensk tv, men såväl porträttet som föreläsningen var återkommande inslag i Filmavdelningens kulturprogram.

Porträtt av enskilda konstnärer ingick ofta i konstprogram där en direktsänd studiopresentation kombinerades med filmreportage. Förutom en biografisk bakgrund var filmsekvenser av konstnären i aktion av central betydelse för dessa porträtt. Tv-tittarna skulle på så vis inte bara få ett personligt intryck av personen i fråga, utan även

se hur ett konstverk blev till. Den långlivade brittiska programserien *Monitor* (BBC, 1958–65) fick en svensk motsvarigheter i *Konstapropå* (1956–62).¹³ Konstnärsporträttet var även föremål för många tv-dokumentärer och representerade den vanligaste typen av konstfilm. 1951 gjorde till exempel John Read ett porträtt av Henry Moore för BBC. Reads konstfilmer var direkt influerade av två av dokumentärfilmens stor förgrundsfigurer – Robert Flaherty och John Grierson som Read arbetat som assistent till. Både Flaherty och Grierson förespråkade en kreativ gestaltning av verkligheten, och denna poetiska dokumentärfilmstradition var även en förebild för den svenska filmavdelningen. Till exempel är det symptomatiskt att Lennart Ehrenborg var en stor beundrare av såväl Grierson, som the National Film Board of Canada som denne skotte även byggt upp. Denna statliga kanadensiska filminstitution utgjorde, vid sidan om BBCs filmavdelning, den främsta förebilden för den svenska filmavdelningen.¹⁴

Wyver's andra kategori, "föreläsningen", betecknar den vanligaste typen av kulturprogram under 1950-talet – nämligen tv-motsvarigheten till det illustrerade föredraget. Framställningsformen framstod som en direkt parallell till de offentliga föreläsningar som gavs långt före radions och televisionens genombrott och där allmänheten bjöds in till öppna föredrag, illustrerade med teckningar, fotografier, ljusbilder och film. En annan föregångare till denna typ av kulturprogram var en typ av konstföreläsning för radio som BBC experimenterade med, så kallad "radio vision". Där uppmanades radiolyssnaren att studera ett illustrerat studiehäfte före – och under sändning – för att på så sätt få en uppfattning om de konstverk som föreläsaren refererade till. Som konstprogram i tv kunde föreläsningen i studiomiljö kombineras med närbilder av målningar och skulpturer, samt filmsekvenser från museer och utställningar. Denna typ av kulturprogram byggde framförallt på föreläsarens personliga utstrålning, eftersom programformatet generellt präglades av ett monotont och statiskt intryck. Svensk tv hade sina populära föreläsare och precis som i England – för att inte säga i 1950-talets television i allmänhet – så var det männen som dominerade i rutan. Det enda egentliga undantaget var inrednings- och matprogram vilka särskilt riktade sig till kvinnliga tittare. Aron Borelius, Carlo Derkert, Alf Henriksson, och Gustaf Näsström är exempel på kända föreläsare som vid olika tillfällen engagerades att förmedla kunskap om konst och kulturhistoria på tv.

Med tanke på den tidiga televisionens tekniska brister och begränsningar var naturligtvis tv-föreläsningen och studioprogrammet tack-samma programformat. Upplevelsen av direktsändning bör inte underskattas, och direktsändningen blev även ett stilmässigt ideal för de studioprogram som filmades i förväg. Eftersom Ehrenborg och hans medhjälpare såg sig själva som "filmfolk" snarare än tv-pionjärer, prövade man olika sätt att filma kulturprogrammen så att de såg ut som direktsända studioprogram. Ett exempel var Gustaf Näsströms program om Japan i november 1956 som gav sken av att vara ett föredrag i realtid, men som i själva verket hade filmats med två kameror och sedan klippts på ett sätt som motsvarade direktsändningens ögonblicks-upplevelse och spontanitet. En kamera hade riktats mot de objekt och bilder som Näsström hade framför sig på bordet, och den andra kameran filmade honom i halv- och närbild. Enligt Ehrenborg var resultatet ett bevis på hur filmen kunde "vinna över" tv-mediet: "När vi sen klippte ihop det, blev det exakt som en direktsändning. Inte en ruta tidsfusk. Så att samtidigt som vi slog vakt om filmens egenart så ville vi tala om för elektronmänniskorna att vi kunde göra sånt här också! Och till skillnad från dem kunde vi permanenta våra program".¹⁵

Ett problem med Wyvers analys av konstprogrammen är att han



Från inspelningen av programmet *Med Gustaf Näsström i Japan*, oktober 1956.

bortser från "konstfilmen" som just tv-film. Film var inte bara det privilegierade formatet, det var även i sig ett ämne för många kulturprogram. BBC-magasinen, *The Film* och *Film Profile* förmedlade kunskaper i filmhistoria, och dokumentärfilmer om till exempel D.W. Griffith och Sergei Eisenstein visades på bästa sändningstid.¹⁶ I Sverige var filmen representerad i än högre utsträckning, och *Filmkrönikan* är belysande nog det äldsta och minst föränderliga programkonceptet i svensk tv-historia.¹⁷ Enligt produktionsprotokollen hörde filmen till kulturbevakningens domän, och filmhistoria var vid sidan av experimentell filmkonst och amatörfilm föremål för dokumentärfilmer och specialprogram.¹⁸ I detta sammanhang är det viktigt att understryka att konstdokumentären inte bara var ett tv-program *om* konst, utan även betraktades i termer av *filmkonst* som ett potentiellt uttryck för filmmediets kreativa möjligheter.



Ehrenborg, fotografen Mac Ahlberg, samt okänd italiensk medarbetare under inspelningen av konstfilmen *Drottning Kristina i Rom*, 1961.

Representation, formexperiment och dokumentärt berättande

Trots den stilmässiga spännvidden präglas konstprogrammen från 1950-talet av några tidstypiska aspekter av dokumentärt berättande. Som dokumentär filmgenre var konstfilmen oftast tillägnad ett specifikt konstverk eller konstnärskap, och berättelsen utmärktes ofta av att bildsekvenserna var underordnade en speakertext. Den pålagda berättarrösten, som nästan uteslutande var den auktoritäre manliga föreläsarens – vilken i böcker om dokumentärfilm brukar gå under benämningen ”voice-of-God” – liknar den tidiga journalfilmens speaker och härtör i förlängningen från stumfilmens bildtexter och det illustrerade föredraget. Denna didaktiska framställningsform exemplifieras av den engelsk-holländska konstfilmen, *Rembrandt* av Henry James. Filmen hade hyrts in av Radiotjänst och visades i september 1956. Filmen är 15 minuter lång och inleds med en turistvy över Amsterdam, följt av en inåkning mot Rijksmuseum. Den ackompanjerande klassiska musiken, vilket förövrigt nästan uteslutande präglade musikvalet i 50-talets konstfilmer, signalerar redan inledningsvis att det handlade om ett kulturprogram i form av ett vördnadsfullt reportage om en av konsthistoriens stora namn. Efter en allmän introduktion om Rembrandts liv och verk övergår filmen till en detaljstudie av en specifik målning: *Nattvakten*. Genom filmmontaget och kamerans närbilder av tavlans olika motiv skapas en berättelse som tillsammans med berättarens uttolkning leder tv-tittarens upplevelse av Rembrandts målning. Resultatet förmedlar fakta om den aktuella tavlans tillkomst och symbolvärld, men är även tänkt att i ord och bild förmedla en estetisk upplevelse.

Även om den sakliga berättarrösten och musikvalet utgjorde typiska stildrag visades flera konstfilmer där man särskilt experimenterade med filmbilden, och där det stumma bildmaterialet istället utnyttjades för att göra effektfulla pauser i berättelsen. Filmavdelningen och dess medarbetare hade tagit starkt intryck av efterkrigstidens experimentella konstfilm och flera av de konstprogram man producerade präglades av radikala avsteg från den traditionella dokumentärfilmens speakerdrivna berättelse. I december 1963 sändes till exempel Lars Krantz och Carl Edlund, *Edvard Munch. Skriet-kyssen-solen*, en film som spelats in med anledning av det nya Munchmuseets öppnande i Oslo. Här alterneras den traditionella berättarrösten med långa passager i avsak-

nad av både speaker och musik. Ett exempel på hur texten underordnas det filmiska montaget är att man valt att sortera bildmaterialet i enlighet med särskilda visuella teman. Avsnittet "Kysen" resulterar bland annat i ett långt kollage av nakenstudier och erotiska motiv. Här tillläts Munchs bilder att tala för sig själva, och tv-tittaren kunde – oavsett eventuellt konstintresse – ge sig hän åt en lustfylld voyeurism helt i skydd av kulturfilmens legitimitet som seriöst utbildningsprogram.

Som dokumentär tv-genre uppvisar konstfilmen ett brett spektrum från sakliga undervisningsfilmer till lekfulla formexperiment. Programmen delade också en uttalat folkbildande ambition och målsättning att utforska filmmediets möjligheter att både visuellt och narrativt dramatisera detaljer i konstverken, eller konstnärernas livsöden. Vid sidan av en internationell konstkanon var även produktionen av konstfilm en fråga om det nationella kulturarvet – svensk allmogekonst var därmed

också ett relevant ämne. Ett exempel, som även hör till de formmässigt mest kreativa, är Olle Hellboms film, *Döderhultare* från 1956. Filmen producerades av Artfilm, men visades också vid ett flertal tillfällen på tv. Istället för en traditionell speakerberättad historia om och med Axel Pettersons folkkära trägubbar, valde Hellbom att använda sig av filmkameran och montage för att bokstavligen ge liv åt träskulp-



Edvard Munch. Skriet-kyssen-solen (Lars Krantz och Carl Edlund, 1963)



Döderhultare (Olle Hellborn, Artfilm, 1956)

turen i en serie tablåer över människolivets glädjeämnen och vedermodor "från vaggan till graven". I linje med allmogekonsten gavs *Döderhultare* en alternativ musikalisk inramning: "musikens enkelt folkliga karaktär var självklar."¹⁹ Animationen av Pettersons figurer förvandlades till en fängslande filmberättelse genom att låta Allan Edvall ge röst åt de olika scenerna. Istället för att förmedla en berättelse om konsten och konstnären tolkade Edvall texten som om den skrivits utifrån trögubbarnas perspektiv.

Bilder av bilder – mediets möjligheter och begränsningar

Konstfilmen i betydelsen dokumentärfilm om ett eller flera enskilda konstverk var en etablerad filmgenre långt före televisionens genombrott. Innan konstfilmen uppstod i dess form som televisuellt utbildningsprogram, representerade den en särskild typ av "essäfilm". Den alternativa framställningen av konstobjektet i *Döderhultare* kan just relateras till essäfilmens mer experimentella representation och personliga tilltal. En poetisk text och den rörliga kamerans utforskande av ett statiskt bildobjekt förmedlade sakkunskap, såväl som en personlig upplevelse av en tavla eller en skulptur.

Filmavdelningen på SR och motsvarande produktionsenheter i andra länder, var starkt influerade av efterkrigstidens berömda konstfilmer. Den italienska filmaren Luciano Emmer var bland andra en viktig förebild i sammanhanget. Hans filmer om kända konstverk väckte

beundran både på filmfestivaler och i tv-recensioner. *Vredens tid*, Emmers film om Goyas etsningsserie från Napoleonkriget, var en av flera utländska konstfilmer som under det första året visades i svensk television. Emmer var stilbildande när det gällde att utnyttja spänningen mellan tavlan, filmkameran, och dess panorering över den statiska bildytan. Konstfilmen hade just stora möjligheter att visuellt dramatisera det enskilda konstverket och, tack vare kamerarörelse och klipp-teknik, förvandla bilden till en spännande historia eller ett talande historiskt dokument. Kritiker uppmärksammade ofta den dubbla estetiska upplevelsen av att se konst genom filmkameran, där man trots det svart-vita fotot kunde skapa en stark illusion av form, struktur och den rörelse vilken kanske bara var antydd i målningen.²⁰

En annan viktig influens för europeisk konstfilm både före och efter tv-filmen var Alain Resnais filmer om Van Gogh och Picasso – *Van Gogh* (1948) och *Guernica* (1950). Det var förmodligen inte någon slump att Lennart Ehrenborgs första konstfilm under sin tid vid produktionsbolaget Artfilm också bar titeln *Van Gogh* (Ehrenborg och Hans Eklund, 1950).²¹ Som chef för Filmavdelningen var Ehrenborg en stark förespråkare för konstfilmens formmässiga potential, såväl som för dess pedagogiska möjligheter som folkbildning. Produktionsenheten var väl förtrogen med konstfilmens utveckling som tv-film, men dess medarbetare var framförallt filmare och cinefiler som noga följde med i sin tids filmkritik. När det gäller konstfilm instämde man i André Bazins hyllning av genrens möjligheter att frammana en ”estetisk symbios mellan filmduk och tavla.”²² Bazin underströk den visuella attraktionen i filmkamerans animering av det statiska bildobjektet. Han hyllade konstverkets förvandling till drama i Emmers filmer och analyserade det abstrakta resultatet av Resnais svart-vita betraktelse av Van Goghs konst, där tavlornas textur och penseldrag paradoxalt tycktes bli än mer framträdande utan färg.

Konstfilmens remedieringseffekt, det vill säga den förvandling som konstverket genomgår i mötet med kameran och det filmiska montaget, komplicerades ytterligare av televisionens gryniga bild och begränsade format. Avsaknaden av färg och tv-apparatens lilla bildruta ansågs vara konstprogrammets stora dilemma och utmaning. Kritiken tilltog i början av 60-talet då både recensenter och tittare såg fram emot färgtelevisionens genombrott i Sverige. Konsthistoriker menade att den svart-vita och ibland otydliga återgivning av målningen gav en

förvrängd bild av konstverket och därmed snuvade tv-tittaren på den estetiska upplevelsen.²³ Däremot var både kritiker och tv-producenter överens om att "konstfilmen har en stor framtid inte minst när färg-televisionen blir verklighet."²⁴ När färg-tv väl blev standard i slutet av 1960-talet sammanföll det ironiskt nog med en radikal nedskärning av antalet konstprogram, vilket var en följd av programutbudets förändring och omorganiseringen av Sveriges television som även ledde till att Filmavdelningen lades ned 1969.

Debatten kring konstfilmen på tv är belysande för en rad tankegångar kring televisionen som bildupplevelse och kommunikationsteknologi. När Lennart Ehrenborg gick till försvar för konstfilmen i början av 60-talet handlade det inte bara om filmberättelsens möjligheter att levandegöra målningar och skulpturer, utan också att väcka den breda allmänhetens intresse för konst. Ehrenborg höll med om problemet att filma oljemålningar i svart-vitt, men framhöll att det var just därför han brukade prioritera konstfilmer om grafik och skulpturer. Han menade istället att konstfilmens främsta utmaning bestod i att man i så hög utsträckning var beroende av museernas och konstgalleriernas välvilja och generositet.²⁵

Trots kritiken från konsthistoriker och andra möttes Filmavdelningens konstprogram även av positiva reaktioner. De mer formmässigt experimentella filmerna och de poetiska berättelserna utifrån enskilda konstverk, hyllades i termer av filmkonst för televisionen. Men det var konstfilmens kulturbevarande och folkbildande funktion som generellt ansågs vara dess viktigaste bidrag. Tilltron till televisionens möjlighet att bilda allmänheten handlade inte bara om att i paternalistisk anda upplysa de mindre upplysta samhällsmedborgarna. Man hade uppenbarligen höga tankar om tv-tittaren som kulturkonsument, och diskussionen om att med hjälp av televisionen demokratisera konsten speglar inte minst en förhoppning att programutbudet skulle appellera till tv-tittarens nyfikenhet, fantasi och vilja att lära sig mer. I konstfilmerna förenades fakta och historisk kunskap om konst med lustfyllda upplevelser av form och rörelse. Den traditionella föreläsarens auktoritet samsades – som tidigare exempel antytt – med mer lekfulla strategier att iscensätta och filmiskt levandegöra upplevelsen av målningar, skulpturer och grafisk form.

André Bazin hade tidigare betonat filmens möjlighet att demokratisera konsten: "Instead of complaining that the cinema cannot give

us paintings as they really are, should we not rather marvel that we have at last found an open sesame for the masses to the treasures of the world of art?"²⁶ Denna åsikt delades till fullo av konstfilmens svenska förespråkare som underströk att televisionen borde ha ännu större möjligheter att befria konsten från galleriets exklusiva miljö. Med konstfilmen som tv-genre hade man ett koncept där utställning, konstkatalog och guidad visning kunde förenas i ett och samma suggestiva uttryck. Som Ehrenborg uttryckte saken: "Konstpropagandan har i televisionen fått ett av sina allra effektivaste hjälpmedel."²⁷

Televisionen som konstpropaganda

Konstfilmen som tv-genre måste ofrånkomligen förstås i ett vidare sammanhang av kulturpolitik och folkbildning. Den var som tidigare påpekats en modern motsvarighet till den offentliga föreläsningen, samt en utveckling av radions kulturutbud, men denna typ av representation och medieföreteelse hör även till utbildningsfilmens historia. Från 1920-talet och i synnerhet under 30-talet kom filmen i en rad olika sammanhang att användas i utbildningssyfte. Den mest kända varianten är förmodligen den tyska genren "Kulturfilm" – en term som ibland också användes i Sverige – som från mitten av 1930-talet emellanåt blev en kanal för nationalsocialistisk propaganda. Men film i utbildande och upplysande syfte har alltid haft sin plats och mångskiftande roll i filmens historia, med allt från resereportage och vetenskapsfilm till animerade kortfilmer. Synen på tv-filmens pedagogiska möjligheter kan i synnerhet kopplas till de nationella organisationer som uppenbarligen erbjöd en viktig förebild för den svenska filmavdelningen. Jag har redan nämnt the National Film Board of Canada, vars chef John Grierson hade ett betydande internationellt inflytande på dokumentärfilmsproduktionen vad gäller synen på nationen, filmen och den upplyste samhällsmedborgaren.²⁸

I Sverige under slutet av 50-talet och början av 60-talet fördes en debatt om televisionens möjligheter som "konstpropaganda." I linje med Griersons ideal för en statligt finansierad dokumentärfilmsproduktion i allmänhetens intresse, hade begreppet konstpropaganda en entydigt positiv betydelse. Propaganda var i det här sammanhanget synonymt med utbildningsfilm och televisionens möjlighet att väcka tittarens intresse för konst och konsthistoria. 1956 gjordes en statlig

utredning som framhöll televisionens möjligheter som konstpropaganda. Man ansåg att det nya mediets möjligheter som skol-tv skulle öka ytterligare med färgtelevisionens genombrott och utvecklingen av större bildskärmar. Men tv och konstfilm framstod redan som en lovande kombination i syftet att fånga allmänhetens intresse för konst och kulturhistoria. "Att televisionen kommer att få en närmast revolutionerande betydelse för framtidens konstpropaganda ligger i öppen dag", påpekades redan inledningsvis. "Televisionsbilden har helt andra möjligheter att vinna intresse hos en estetiskt och intellektuellt utvecklade åskådargrupp än en stillastående bild, särskilt om framförandet av konstverken åtföljs av kommentarer och musik och om framställningen intensifieras med hjälp av rörelse."²⁹

Televisionen som konstpropaganda diskuterades även i dagspressen. Det fanns förhoppningar om att televisionen skulle kunna bidra med att göra konsten mer tillgänglig, och att kulturbevakningen på tv skulle kunna bli en förlängning av det landsomfattande arbete med mobila utställningar som bedrevs av Riksförbundet för bildande konst och liknande organisationer. Det var särskilt i slutet av 50-talet, då den moderna konsten på allvar gjorde entré i de svenska gallerierna, som många provocerades av den moderna konstens exklusiva och exkluderande uttryck. I en artikel från 1959 kunde man till exempel läsa att "den moderna konsten har i flera fall blivit ett privatnöje för en liten utvald grupp finmakare", men författaren framhöll samtidigt att televisionen nog kunde bli "en god popularisator", och delvis motverka denna tendens.³⁰ I det här sammanhangen framhölls ofta behovet av ett fördjupat samarbete mellan Radiotjänst och de nationella kulturinstitutionerna, men museivärlden hade en minst sagt kluven inställning till televisionen. I och med tv-kulturens gradvisa etablering i Sverige – och det är först under senare hälften av 60-talet som man kan tala om televisionen som en rikstäckande kultur – framstod det nya mediet både som främsta orsak till, och möjliga botemedel för, det minskade antalet museibesökare. Internationellt sett utgjorde samarbetet mellan tv-bolag och museer en allt vanligare företeelse under 50- och 60-talet, men det var ett samarbete som tog sig skilda uttryck beroende på nationell kontext och sändningssystem. Det var till exempel stor skillnad mellan tv-projekten vid Museum of Modern Art i New York och de samarbeten som BBC och Radiotjänst/SR inledde med olika museer.³¹ Radiotjänst/SR deltog även i internationella konferen-

ser i ämnet. 1959 anordnade International Council of Museum till exempel ett möte i Stockholm där man särskilt diskuterade konstfilmens potential som folkbildning och museifilm för tv.

Praktiskt var museisamarbetet framförallt en lokal angelägenhet, eftersom tv-sändningarna från början var knutna till Stockholm. Projektet i fråga byggde också på ett begränsat personligt nätverk av tv-producenter och olika chefer vid huvudstadens kulturinstitutioner.³² Museerna var i allmänhet intresserade av Filmavdelningens verksamhet, inte minst eftersom dokumentärfilmerna och kulturprogrammen i Sveriges då fortfarande enda tv-kanal hade ett stort publikt genomslag. Dessutom fanns ett intresse kring konstfilmen eftersom den både kunde användas för tv-sändning, och som museifilm med förevisning i museets egna lokaler.

Ett av de första samarbetsprojekten mellan SR och museisektorn realiserades redan under byggnadsarbetet av Moderna museet 1956. I samband med förberedelserna för den spektakulära utställningen av Picassos *Guernica* – och de 93 skisser som hör samman med målningen – gjordes ett konstprogram med titeln, *Kring Picasso, vårt sekels målare*. Programmet – av Lennart Ehrenborg och Hans Eklund – sändes i oktober 1956 och var ungefär 20 minuter långt. Det bestod av studiomaterial med inklippta filmsekvenser från den förestående utställningen – arrangerad av Pontus Hultén och Bo Wennberg – utdrag från andra konstfilmer om Picassos konst, Eklunds kommentarer från studion, en diktuppläsning av Erik Strandmark, och en lång passage där Roland Kempe berättade om ett personligt möte med Picasso. *Kring Picasso* sändes klockan åtta på kvällen, som sista och fjärde programpunkt.³³ I programmets öppningssekvens stod just Eklund och museichefen Hultén framför den inlånade *Guernica*: ”Här står jag nu med doktor Pontus Hultén, en av männen bakom denna spektakulära utställning. Vi befinner oss på spansk mark, det är nyårsafton år 1937 mitt under brinnande inbördeskrig.”

Filmavdelningens bevakning av aktuella utställningar täcktes annars av det nämnda konstmagasinet *Konstapropå*, där man även rapporterade om konsthändelser på andra håll i Sverige och utomlands. Vid några tillfällen resulterade museisamarbetet i att konstfilmen både visades som tv-program och museifilm. Ett väldokumenterat exempel är Liljevalchs utställning, ”Svenska hävder genom konstnärsögon” 1960. Inför denna utställning visades Lennart Ehrenborgs och Gustaf

Näsströms konstfilm, *Ädla skuggor, vördade fäder*, och enligt museets egen publikundersökning under perioden 28 maj till 19 juni uppgav inte mindre än 376 besökare av 1.440 att ”de direkt stimulerats till utställningsbesök med anledning av [detta] tv-program.”³⁴

Det är givetvis frestande att med hänvisning till dessa exempel anlägga ett ideologikritiskt perspektiv. Det är förstås tacksamt att hänföra 50-talets konstfilm till Lord Reiths – grundaren av BBC på 1920-talet – syn på media och public service i termer av ”a prime forces in the informing and educating of the people.”³⁵ Den svenska diskursen kring tv och konstpropaganda var emellertid mer mångfacetterad och bör inte reduceras till en övergripande paternalistisk syn på upplysning och offentliga medier. Produktionen av konstfilm hade en spännvidd från en medveten kulturbevarande ansats och mediering av en rådande kulturell kanon, till stilmässigt varierande försök att berätta om konst och kulturhistoria. Dessutom tillkom ansatser för att stimulera tittarens kunskapsbegär, och att väcka tankar kring konsten och dess kritiska funktion i samhället. Under 60-talet är det just påtagligt hur konstbevakningen i tv i allt högre utsträckning bejakade konsten som revolutionär handling och ett viktigt incitament för social förändring. Konstfilmen tycks generellt ha skiftat fokus från konstverket och konsthistorien, till konstnärens person. Denna gradvisa förändring hade viktiga konsekvenser för konstfilmen som dokumentärt uttryck och tv-program, och tycks mer specifikt ha banat väg för en mer trotsig och utmanande bild av konsten på tv.

Konstnären i fokus

Konstfilmens lek med bilden av bilden förblev ett centralt inslag i 1960-talets tv-dokumentärer, men berättelsens fokus ändrades generellt från tv-föreläsningens förklaring av det enskilda konstverket till porträttet av konstnären och hans eller hennes egen syn på såväl konsten som livet. Förändringen tycks bero på den moderna konstens mer påtagliga närvaro i gallerirummet, och synen på konstnärens alternativa livsstil och förståelse av samtiden, men även på de tekniska förändringar som kom att påverka dokumentärfilmens narration och tv-programmens utformning. Ämnet för konstfilmen tycks också ha varit föremål för en friare tolkning, då program om till exempel konsthantverk och fotografi förekom i större utsträckning.

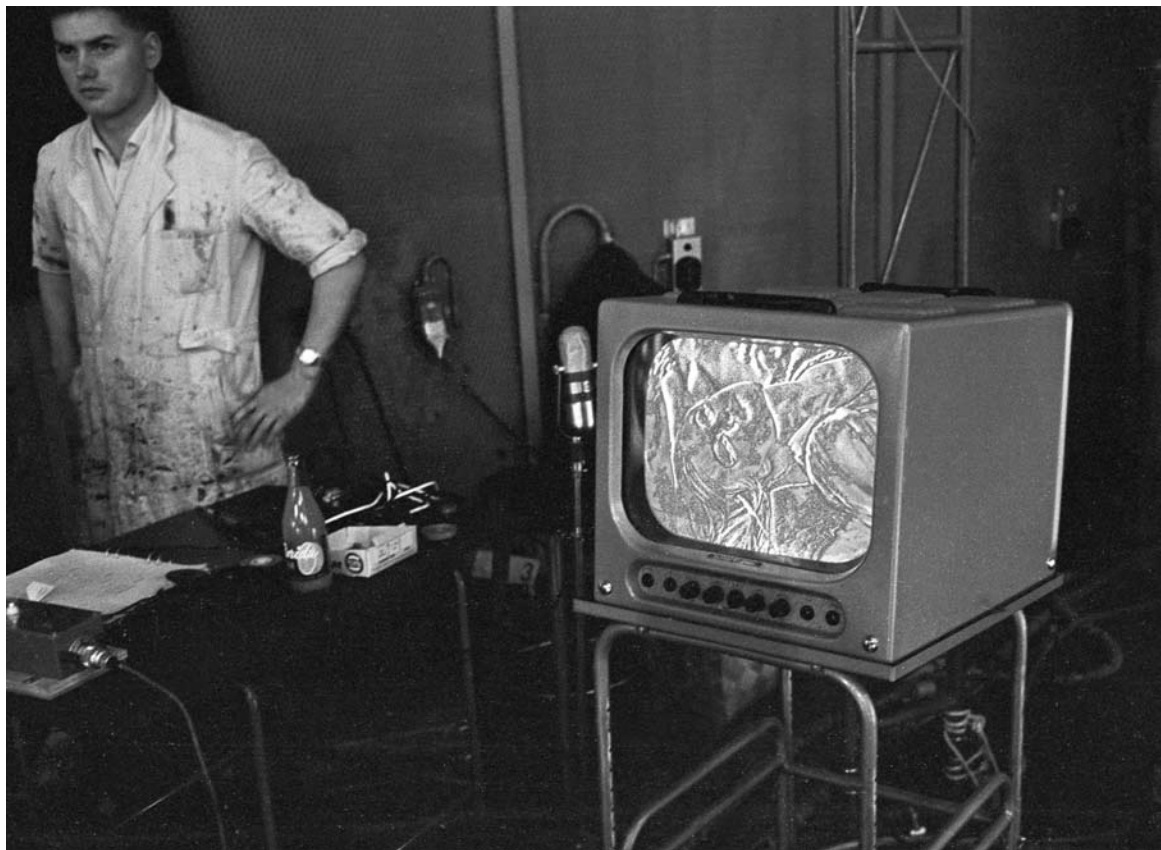
I linje med 60-talets performancekonst, popkonst, och ett i allmänhet mer utforskande och kritiskt förhållningssätt till konstbegreppet, är det typiskt nog först nu som tv-utsändningen och den elektroniska bilden blev föremål för konstnärliga experiment. Konstdokumentären utvecklades till ett personligt möte med konstnären, och som tv-film betraktad är det slående hur den lilla rutan, i kombination med närbilden och konstnärens egen röst, på allvar började erbjuda den intimitet och spontanitet vi idag oreflekterat förknippar med televisionens berättelser. Man brukar i tv-sammanhang tala om "liveness" eller performativitet, och vad gäller konstfilmens historia sammanfaller detta på ett talande sätt med 60-talets förkärlek för "happenings"; för konstverket som iscensättning och oväntat skeende där åskådaren utgör en minst lika viktig komponent som konstnären eller händelsen i sig. I svensk tv är det tydligt hur denna uppgörelse med en konservativ syn på konst som avbildning och motiv tog sig uttryck i kulturprogrammen i stort. Jazzen utgjorde en musikalisk motsvarighet och blev även konstprogrammets nya ljudmässiga fond, i tydlig kontrast till 50-talets klassiska inramning.

Konsten som överraskande spektakel var till och med ett ämne för det mest populära underhållningsprogrammet. *Hylands hörna* hade startat som radioprogram efter amerikansk modell 1961, men programmet var en sådan succé att Lennart Hyland redan följande år blev programledare för tv-programmet med samma namn. Det är ingen slump att det första avsnittet kallades just "Happenings", och idag framstår programmet som ett unikt exempel på hur en populär talk show kan förvandlas till ett slags avantgardehändelse på bästa sändningstid. Programmet som sändes i november 1962 inleds med att Hyland hälsar publiken välkommen och därefter introducerar dagens gäster Öyvind Fahlström och Oscar Reuterswärd. Hyland förklarar att konstnärerna bjudits in för att tala om ett modernt fenomen – "happening". Fahlström ger sig in på en förklaring som är så lång och språkligt labyrinthartad att den i sig blir till verbal happening, samtidigt som Reuterswärd går fram mot en stor låda till höger i bild. Han tittar och knackar på den, tar av locket och hoppar till sist ner i lådan med huvudet först. Fahlström och Reuterswärd fortsätter i samma stil och soffprogrammet blir allt mer kaotiskt för att slutligen helt gå bortom programledarens kontroll då studiopubliken uppmanas att inta scenen. När eftertexten rullar är scenen en röra av skrattande människor, för-

virrade ljudtekniker, och i mitten kan man endast skymta Hylands lätt anspända min.

I utbudet av kulturprogram kan man från början av 1960-talet notera ett mer experimenterande förhållningssätt vad gäller själva programformatet och möjligheten att utforska tv-bilden i konstnärligt syfte. 1963 sändes till exempel *Electronics. Dansmönster i Folkviseton* av Lia Schubert och Hans Lagerkvist. Programmet annonserades som ett "absolut annorlunda program, kanske besvärligt men också fängslande. Det är själva bilderna som är nya [...]. Försök inte vrida på mottagarens alla justeringsknappar under sändningen i kväll. Sitt kvar och se programmet som det är: ett experiment, kanske början på något nytt."³⁶ *Electronics* bjöd på en tv-balet som ett gammalt folkloretema gestaltas och där koreografin, vid sidan av dansarna, även inbegrep en rytmisk lek med den elektroniska bilden. Experimentet bestod av att monitorns bild var "beamad", det vill säga en del av elektronstrålens frekvenser hade skurits bort. Hans Lagerkvist laborerade här medvetet med effekten av den "solariserade" bilden – en effekt som han hade upptäckt av en slump i samband med ett tekniskt fel under en tidigare sändning av *10.000-kronorsfrågan*.³⁷ *Electronics* utgörs av en serie dansscener eller tablåer där bilden emellanåt genomgår en metamorfos från representation till abstrakt form: den elektroniska bilden uppträder som flimmer, brus och plastisk form. Liknande experiment med tv-bilden genomfördes också senare av Ture Sjölander och Lars Weck. I programmet *Monument* i januari 1968 deformerades exempelvis bilder av kända ansikten – som kungen, Beatles, Chaplin, Picasso, Hitler och Mona Lisa. Sjölander hade tidigare också gjort en "hel elektroniserad jazzfilm" med titeln *Time*.³⁸

På 1960-talet kom de lätta filmkamerorna och den bärbara ljudutrustningen att helt förändra dokumentärfilmens narration och de direkta tilltalsformer vi idag förknippar med tv. Vid den här tiden är det slående hur dokumentärfilmens och tv-filmens mediehistorier sammanfaller. Filmavdelningen fortsatte att producera konstfilm i 16mm format, och från att ha arbetat med pålagd speakeröst gick utvecklingen mot en okommenterad, direktupptagen ljud-bild, i linje med internationella influenser. Det synkroniserade ljudet kom att revolutionera dokumentärfilmen genom att man istället för att vara beroende av en hel ljudbuss kunde kombinera en lättviktig 16mm-kamera med en bärbar bandspelare. Det var inte minst banbrytande för olika typer av reportage och



Från inspelningen av programmet *Electronics. Dansmönster i folkviseton* (Lia Schubert och Hans Lagerkvist, 1963)

filmporträtt, där ett filmteam på bara två personer plötslig kunde spela in mer spontant. Den bärbara kameran med synkroniserad ljudupptagning började först användas av svenska tv-filmare under andra halvan av 60-talet, men man kan tydligt följa den gradvisa utvecklingen mot en ny dokumentär estetik där den tillsynes improviserade och spontana inspelningssituationen sätter miljö och sociala aktörer i fokus. Även om effekten av direktljud till en början inskränktes till ett i efterhand pålagt miljöljud eller intervju, gav konstfilmen nu plats för en typ av personliga tv-porträtt som ligger närmare dagens public service-utbud av kulturprogram och konstreportage.

Direktljudet och upplevelsen av en specifik miljö kom alltså i enlighet med den amerikanska "direct cinema"-rörelsen och den franska motsvarigheten, "cinéma vérité", att stå i centrum för ett filmiskt berättande där speakerrösten försvann till förmån för effekten av ett inspelat skeende "här och nu". Istället för att låta bildsekvenserna underordnas en pålagd berättarröst, blev den dokumentära berättelsen än mer beroende av klippbordet och filmarens förmåga att utnyttja en given miljö, ett händelseförlopp, eller aktörens gester, röst och agerande.

Ett belysande exempel på svensk konstfilm från den här perioden är Lars Forsbergs konstfilmserier som producerades för Filmavdelningen mellan 1962 och 1967. Varje film var ungefär 20 till 25 minuter lång, och serien bestod av programsviter à 4–5 filmer om konsthantverkare, grafiker, fotografer, och skulptörer.³⁹ För de här porträttfilmerna arbetade Forsberg ensam med kameran och bandspelaren. Ljudet skulle framför allt förmedla konstnärens egen röst och syn på sitt verk, och resultatet blev en slags monologer där man endast undantagsvis hör Forsbergs frågor. Musiken till filmerna bestod av klassiskt – som Bach eller Beethoven – men också folkmusik och jazz. Den användes dock betydligt mer sparsmakat än i de tidigare tv-filmerna. Vid en jämförelse mellan programmen från 1962 och 1967 blir det tydligt hur svensk konstfilm präglades av sextiotalets nya stilinriktning inom dokumentärfilmen. Det är över lag slående hur ljudupptagningen ger närhet och intimitet i dokumentationen av konstnären och ateljémiljön, och man kan även se hur 50-talets mer didaktiska föreläsande ger plats åt ett personliga möte med konst och konstnärligt skapande.

Filmen om *Hertha Hillfon – keramiker. Presenterad av Lasse Forsberg* (1962) var en de första i programserien. Som konstfilm präglas programmet av Hertha Hillfons närvaro, att det var ett ovanligt personligt porträtt av arbetet i keramikverkstan i Mälarhöjden. Även om ljudet är pålagt i efterhand, var resultatet en kontrast mot tidigare kulturprogram. Intervjun präglades säkert också av det faktum att Forsberg valt att porträttera sin egen syster. Det dokumentära porträttet bär som alltid spår av mötet mellan filmaren och aktören – oavsett om mötet syntes i bild eller inte. Att filma keramikerns arbete var särskilt tacksamt, eftersom förvandlingen från lerklump till drejat kärl eller skulptur lätt kunde matchas med montagegets rytm och kamerans studie av en rörelses tillblivelse. Närbilden och ljudet av Hillfons nakna fötter som trampar leran mjuk har dessutom en sensuell dimension som till-

för något väsentligt till upplevelsen av den traditionella konstfilmens panorering över en målad yta. I filmens anslag hörs fågelkvitter och man ser trädgården och stugan som Hillfon inrett till ateljé. Etabliringsbilderna följs av en närbild av keramikerns händer när hon bygger en figur av tillskurna rektanglar. I linje med tidigare konstprogram introduceras konstnären av en torr, saklig mansröst som ger bakgrunden till hennes karriär, men speakern ersätts snart av Hillfons egen röst och kontrasten är talande. Hennes reflektioner tillför charm och personligt uttryck, dialekt och talspråk, spontanitet och tankepauser: ”Inspiration... vad är det egentligen, jag vet nog inte. Arbetslust har man väl alltid, om man inte är för hungrig eller trött.” Rent visuellt är hantverket i fokus och tv-tittaren får följa hela processen från lerklump till skulptur. Ljudet fångar rytmen i den fotdrivna drejskivan och kameran registrerar rörelsen och kärlet som tar form.

Forsbergs filmserie om modern konst speglar även hur konstfilmen fick en släng av det tidstypiska politiska engagemanget, eftersom det ofta blev en glidning i konstnärens monolog mellan kommentarer om det egna arbetet och det politiska dagsläget. Rent tekniskt och berättarmässigt finns en viktig skillnad mellan tv-filmen från 1962 och se-



Hertha Hillfon – keramiker. Presenterad av Lasse Forsberg (1962)

rien *Tre skulptörer* från 1967, där Forsberg använt sig av en tystgående Eclair-kamera med synkroniserat ljudupptag. En av skulptörfilmerna, *Gestalt och gycklare. En film om skulptören Bror Marklund* som sändes i december 1967, representerar exempelvis person och miljö på ett mer direkt sätt än tidigare. Tv-tittarna kunde plötsligt ges upplevelsen av att både se och höra hur en lektion på Konsthögskolan går till, hur konstprofessor Marklund får en provocerande fråga av en student eller hur en lektion i kroki går till. De inspelade fragmenten av röster och samtal blir även ett tidsdokument från den radikala konstscenen i Stockholm 1967. I och med direktljudet fick konstfilmen som tv-program en subversiv dimension – under 20 minuter gavs bild och röst åt personliga tolkningar och känslor kring dagsaktuella händelser.

När konstnären tar plats i rutan och med egna ord beskriver sin verksamhet och sin syn på världen blir konstfilmen i första hand ett porträtt: ett porträtt av en person och en miljö, men även en tolkning av konstnärens roll och funktion i samhället. *Gestalt och gycklare* bär



Gestalt och gycklare. En film om Bror Marklund (Lasse Forsberg, 1967)

fortfarande spår av konstfilmen som utbildnings-tv. Det finns alltjämt inslag av pålagd berättarröst, men denna gång är det filmaren själv som förmedlar bakgrundsinformation om konstnären och förklarar olika aspekter av skulptörens arbete. Konstnärens egna ord ger plats för en kritisk syn både på det egna arbetet och samhället i stort. Vietnamkriget är till exempel starkt närvarande i porträttet av Marklund. Med anledning av hans skissböcker där utrivna bitar från dagstidningar ofta används som utgångspunkt, talar Marklund om den frustration han känner inför eländet i världen. Han talar passionerat om de bilder som möter tidningsläsare: "känslan att man vill riva sönder tidningen ... fy fan alltså!" Vidare betonar han att man "inte kan undgå den tid man lever i", och ljudet matchas med en sekvens där han målar orden "Vietnam No!" och "Djäkla bomber, djäkla elände". Samtidigt finns konstfilmens ursprungliga formexperiment i utbytet mellan den rörliga kameran och det statiska konstobjektet. Forsbergs personliga blick bakom kameran ger sig till känna i närbilderna av skulpturernas detaljer och ytstruktur. Precis som i Hillfon-porträttet utmärks programmet av konstfilmens inneboende intermedialitet, där ett medium utforskar ett annat och där det dokumentära projektet blir till filmkonst för tv-rutan.

Avslutning

Konstfilmen som tv-program erbjöd ett exempel på hur intermedialitet och narration kan förstås utifrån en begränsad mediehistorisk fallstudie. Televisionen som ofta felaktigt beskrivits som ett "medium utan minne" utgör i själva verket ett oerhört värdefullt arkivminne för studier i samtidshistoria och modern bildkultur. Konstfilmens produktionshistoria påminner oss om den centrala plats och roll som televisionen utgjort – och alltjämt utgör i det offentliga medielandskapet – men den är även belysande för hur uppkomsten av en ny mediekultur aldrig bör förstås i termer av en isolerad medieteknologisk företeelse.

Verksamheten vid Filmavdelningen speglar till exempel relationen mellan film och tv vid tiden för televisionens etablering i Sverige. Här liksom i andra länder blir det tydligt att det uppstår en ny typ av representation och en ny upplevelse av rörlig bild, nämligen tv-filmen. Relationen mellan filmen och televisionen bör inte reduceras till förändringar av yttre faktorer som produktion och distribution. Att se

film på tv, och filmer särskilt utformade för den lilla rutan, innebar en övergripande förändring i filmupplevelsen som sådan. Framförallt innebar det att filmen, vid sidan av biograffilmen, blev ett inslag i vardagen. När det gäller Filmavdelningens verksamhet är det intressant att se hur den lokala filmklubbens intressen och galleripublikens smak för konstnärliga experiment fick en central plats i den enda tv-kanalens utbud, vilket förde med sig att filmen som underhållning, konst och folkbildning blev en del av tv-publikens vardag.

Som kulturprogram bör konstfilmen förstås i relation till en svensk folkbildningstradition och till den starka förhoppningen om televisionens möjlighet att göra konsten och kulturhistorien tillgänglig för flera. Den potentiella konflikten mellan ett snävt kulturbegrepp och massmediets breda tilltal ställer intressanta frågor om kulturell hegemoni och folkbildning. I de bevarade programmen från den aktuella perioden kan man se hur förhoppningar om televisionen som offentligt rum och möjlig demokratisering av konst och kultur, resulterade i en reproduktion av kulturella värden och borgerlig smak. Men här finns även exempel på hur konsten gestaltar mänsklig erfarenhet, hur ett stycke svensk folklivshistoria tar gestalt i Axel Petterssons träfigurer, eller att konsten med rätta är obekväm och subversiv, som i fallet med den kompromisslösa bilden av krigets vansinne i Picassos *Guernica*.

Avslutningsvis skulle man kunna säga att konstfilmens intermedialitet ytterligare illustrerar hur "multimedia" är en belysande term för samtliga faser i den rörliga bildens historia. Historiska förändringar i upplevelsen av rörliga bilder har ingen definitiv tidpunkt, eftersom nya teknologier och visningskontexter utvecklas gradvis och överlappande. Däremot är mottagandet av nya medier tydligare präglat av en kulturell och historisk kontext. För en djupare förståelse av den rörliga bilden som representation och narrativt uttryck krävs en närmare analys av de materiella och institutionella faktorer som varit avgörande för både medieproduktionen och vårt sätt att uppleva, tänka, och skriva om ett visst medium.

Denna studie finansierades av Vetenskapsrådet. Ett stort tack till den vänliga, kunniga och effektiva personalen på Dokumentarkivet, SVT och SLBA, vars stöd och hjälp varit av central betydelse för arbetet med den här artikeln. Jag vill även tacka Lennart Ehrenborg som vid ett flertal tillfällen har delat med sig av sin personliga erfarenhet och minnen från tiden vid Radiotjänst. Våra

samtal har på många sätt inspirerat arbetet och varit en viktig påminnelse om tv-arkivets historiska värde och de många frågor som återstår att diskuteras.

NOTER

1. Under mars 1957 uppgick den totala sändningstiden till 14 timmar, varav 7–8 timmar bestod av egenproducerat material (både direktsändningar och TV-filmer) och resten av tiden täcktes av inhyrda filmer. Gunnar Dahlander, 'Filmverksamhetens tekniska förutsättningar' 1/6 1959. 'Radionämnden och dess utskott 1958–59,' SRF DO, A1a:5. Som jämförelse kan även nämnas att under mitten av 1950-talet utgjorde filmer 40% av sändningstiden i amerikansk television. Arthur Knight, "Film and TV—A Shotgun Marriage", *The Quarterly of Film, Radio and Television* 10, nr 4, 1956, 374.
2. "Konstfilmer", *Svenska Dagbladet* 9/4 1955.
3. Bland de svenska filmare som debuterade eller som delvis eller helt fick sin professionella skolning som TV-filmare kan nämnas Berndt Klyvare, Jan Troell, Eric M. Nilsson (den enda medarbetaren på Filmavdelning med internationell filmexamen) och Lars-Lennart Forsberg. Karsten Wedel och Bo Bjelvenstam var redan frilansande dokumentärfilmare, men skulle i och med Filmavdelningen främst arbeta med kortfilm för tv. 1969 gjorde Öyvind Fahlström två dokumentärfilmer för Filmavdelningen, *East Village* och *Revolution now*. Under 60-talet kom även gruppen Tio fotografer att bidra med flertalet dokumentärer för Filmavdelningen. Gruppen bildades 1958 och bestod av de internationellt uppmärksammade fotograferna Sten Didrik Bellander, Harry Dittmer, Sven Gillsäter, Hans Hammar-skiöld, Rune Hassner, Tore Johnson, Hans Malmberg, Pål-Nils Nilsson, Georg Oddner, och Lennart Olson. I och med televisionen och TV-filmens möjliggörande av en alternativ filmkultur valde alltså en hel generation svenska fotografer att även experimentera med filmfotografi och filmiskt berättande.
4. 1953 definierades konstfilm eller "artfilm" i enlighet med fyra olika typer av film: experimentell film, dokumentärer om enskilda konstverk, filmade föreläsningar om konst eller konstnärsliv, samt "berättelser baserade på konstverket som visuellt material eller där konstverk används för att illus-

- trera abstrakta idéer.” Lauro Venturi, “Film on Art: An Attempt at Classification”, *Quarterly of Film, Radio and Television*, 1953, 389.
5. Radiotjänst blev Sveriges Radio 1958.
 6. Henrik Hahr, ”Provisoriska föreskrifter för Radiotjänst-TV”, 30/1 1957. SRF DO, T07: F1, volym 1: 1955–69, *Organisation och personalfrågor*.
 7. Lennart Ehrenborg, ”Vad vi vill, vart vi syftar. Målsättning för dokumentärfilmsektionen”, T07, F1:1-2 (1955–69, ’Organisation och personalfrågor’).
 8. Samtal med Lennart Ehrenborg, 20/6 2007.
 9. Sådana tävlingar anordnades 1956, 1959 och 1962. ”Filmtävlingar”, SRF DO, TVK C31, FII:1.
 10. TV-filmen var föremål för flera internationella konferenser under 50-talet, varav den svenska Filmavdelningen uppenbarligen deltog i de flesta. UNESCO anordnade en särskild konferens om film och TV 1955 i Paris och ett liknande evenemang ägde rum i anslutning till filmfestivalen i Edinburgh två år senare. ”Om filmbranschen och TV 1955–62,” SRF DO, T07, F1:3.
 11. Filmavdelningen visade till exempel kontinuerligt kortfilmer i anslutning till de årliga festivalerna som Westdeutsche Kuzfilmtage i Oberhausen, Tyskland och Knokke le Zoute i Knokke, Belgien. Karin Bergman, ”TV-festivaler. Angående olika TV-festivaler och mässor”, SRF DO, TV07, F1:37.
 12. John Wyver, ”Representing Art or Reproducing Culture? Tradition and Innovation in British Television’s Coverage of the Arts from the 1950s–1980s”, *Picture This. Media Representations of Visual Art and Artists*, ed. P. Hayward (Luton: University of Luton Press, 1998), 28.
 13. Här kan även nämnas att Kulturavdelningen även producerade en liknande programserie, *Prisma. Illustrerad konst- och kulturrevy* (1959–61).
 14. I Ehrenborgs konferensanteckningar förekommer flera markerade citat där Grierson uttalat sig om TV-film och televisionens möjligheter som alternativ visningskontext för dokumentärfilm. Det var framför allt genom Londonkontoret som den svenska Filmavdelningen kom i kontakt med the Canadian Film Board. Ehrenborg, ”International Conference on Film and Television in Edinburgh 26–27 August, 1957”, SRF DO, T07, F:1. Ehrenborg framhöll även särskilt den konstfilm om Picassos *Guernica* som Flaherty hade påbörjat strax före sin död 1951. Ehrenborg, ”Konstfilm”, *Svenska Dagbladet*, 14/9 1952.
 15. Ehrenborg citerad i Bo Bjelfvenstam, ”Man ska kunna göra en fångslande

- film om en dörrpost eller vad fan som helst-om Lennart Ehrenborg, den svenska TV-dokumentärens fader”, *Film och TV* nr. 1, 1986.
16. Paul Kerr, ”Television Programmes about the Cinema: The Making of Moving Pictures”, *Big Picture Small Screen. The Relations between Film and Television*, red. J. Hill *et al.* (Luton: University of Luton, 2003), 136.
 17. Den 22 oktober 1957 skedde ett viktigt genombrott i den ditintills frostiga relationen mellan filmindustrin och Radiotjänst. Filmbranschen gick med på att anta upplägget för Filmkrönikan och att låna ut klipp från aktuella filmer. Krönikorna skulle i gengäld inte ’innefatta värdeomdömen utan ta sikte på aktuell orientering.’ På så vis hoppades man att televisionen kunde bidra till att stärka biografkulturen som drabbats hårt av TVs genombrott. ”Om filmbranschen och TV”, SRF DO, T07 F1:3.
 18. Under åren 1955–59 producerade Ehrenborg 8 filmhistoriska entimmesprogram.
 19. Olle Hellbom, ”Två trumfkort i svensk konstfilm”, *Filmfront* nr 2, 1956.
 20. Francis Koval, ”Interview with Emmer”, *Sight and Sound* nr 9, 1951. Se även Lennart Ehrenborg, ”TV gör stillbild levande”, *Röster i Radio och TV* nr. 5, 1957.
 21. En annan viktig orsak var den uppmärksammade Van Gogh-utställningen vid Nationalmuseum i Stockholm 1946. Samtal med Lennart Ehrenborg 20/6 2007.
 22. André Bazin, ”Painting and Cinema” i *What is Cinema?* (Berkeley: University of California Press, 1967), 168–169.
 23. Se även kritik angående krocken mellan den exklusiva konsten och den breda TV-publiken: Arne Lindström, ”Konsterna i TV skadar konsten!”, *Röster i Radio och TV* nr 10, 1963.
 24. Hans Eklund, ”Konstfilmen-tolk eller förstoringsglas?”, *Filmfront* 2, 1953.
 25. Lennart Ehrenborg, ”Konst i TV”, *Sveriges Radios Årsbok* 1962, 128.
 26. Bazin, 167.
 27. Lennart Ehrenborg, ”Konst i TV”, *Sveriges Radios Årsbok* 1962, 126.
 28. John Grierson, ”Summary and Survey: 1935”, *Grierson on Documentary*, ed. F. Hardy (New York: Praeger, 1971), 169–86.
 29. ”Konstbildning i Sverige”, *Statens offentliga utredningar* 1956:13.
 30. Lennart Lundborg, ”TV och konst-propaganda”, *Arbetarbladet* 24/7 1959.
 31. För ett belysande exempel på tv och konstpopulism i USA, se Lynn Spigels studie kring televisionens roll i MoMas verksamhet: ”Television, the Housewife, and the Museum of Modern Art”, *Television After TV. Essays on a Medium in Transition*, ed. L. Spigel *et al.* (Durham: Duke University Press, 2004).

32. Redan 1955 inledde Radiotjänst ett samarbete med Ehrenborg på Artfilm AB och Nationalmuseum kring konstfilmen *Claudius Civilis*. Projektet stoppades i sista stund på grund av att parterna inte kunde enas om finansieringen. Nationalmuseum producerade sedermera filmen på egen hand med stöd av SF. "Överenskommelse mellan Radiotjänst och Nationalmuseum om samarbete vid filmen "Claudius Civilis" 1955." SRF DO, T07, F:1.
33. Den 31/10 1956 bestod tablån, förutom Picassoprogrammet, av barnprogrammet *Andy Pandy*, filmen *Silver City Bonanza* (Georg Blair, USA, 1951), och ett nyhetsprogram om situationen i Israel respektive Ungern.
34. Folke Holmér, "Ang."Svenska hävder" i TV". Brev från Holmér till redaktören för *Röster i Radio och TV*, Lars Erik Örtengren, 16/11, 1961. SRF DO, TV07, F1:3 "Om konst och konstfilm i TV 1955-69".
35. Reith citerad i John Wyver, "Representing art or reproducing culture? – tradition and innovation in Britain's television coverage of the arts (1950-87)", och Philip Hayward, *Picture This: Media Representations of Visual Art & Artists* (London: John Libbey, 1988), 36.
36. Mats Lundegård, "Lek i bild", *Röster i radio och TV* nr 9, 1963.
37. Ibid.
38. Kristian Romare, "Kungen och Beatles elektroniseras", *Röster i radio och TV* nr 2, 1968.
39. *Konsthantverkare presenterade av Lasse Forsberg*: 'Hertha Hillfon, keramiker' (27/8, 1962), 'Sigurd Persson, ädelsmed' (12/9, 1962), 'Ingeborg Lundin, glaskonstnär' (29/9, 1962), 'Sten Kauppi, textilkonstnär' (13/10, 1962), 'Capellagården och Carl Malmsten' (21/10, 1962); *Grafiker presenterade av Lasse Forsberg*: 'En etsare, Philip von Schantz' (20/4, 1963), 'En tornålsgravör, Börje Sandelin' (4/5, 1963), 'En träsnittare, Sven Ljungberg' (18/5, 1963), 'En litograf, Börje Veslen' (1/6, 1963). Forsberg gjorde dessutom programserien *Fyra fotografer* 1964 (om Lennart af Petersens, Jan Delden, Lennart Olson och Georg Oddner) och *Tre skulptörer* 1967 (om Bror Marklund, PO Ultvedt och Sivert Lindblom).

Christer Johansson

Medium och mening – en representationsteoretisk beskrivning av förhållandet mellan fiktionsprosa och fiktionsfilm

FÖRHÅLLET MELLAN FIKTIONSPROSA och fiktionsfilm har sedan den rörliga bildens uppkomst för ungefär hundra år sedan varit ett av det moderna samhällets mest uppmärksammade intermediala komplex. Inte minst är överföringen av litterära berättelser till filmmediet – och under senare år även litterära versioner av filmberättelser – ett centralt kulturellt fenomen. Denna trafik mellan medierna och återberättande av ett gemensamt narrativt stoff, har givit upphov till en omfattande litteratur om relationen mellan litterärt och filmiskt berättande.

En tendens i denna forskning är att understryka det medietypiska genom att beskriva de båda mediernas samspel i termer av binära positioner, vilka på ett eller annat sätt sammanhänger med distinktionen mellan att berätta och att visa.¹ I det följande kommer jag att kort dröja vid begreppsparen "begreppslig – perceptuell", "konventionell – ikonisk" samt "diegetisk – mimetisk" för att demonstrera hur dessa använts i intermediala sammanhang. Med hjälp av en modell för fiktionell berättanderepresentation där så väl semantiska, syntaktiska som pragmatiska aspekter beaktas, försöker jag i den här artikeln fördjupa förståelsen av dessa ofta vaga intermediala begrepp, samtidigt som bilden av förhållandet mellan litterärt och filmiskt fiktionsberättande nyanseras och förhoppningsvis ges en större teoretisk precision.

Min diskussion kommer att exemplifieras med några av 1960- och 1970-talens mest kända samhällskritiska framtidsskildringar: Stanley Kubricks filmer, *A Clockwork Orange* från 1971, och 2001 *A Space Odyssey* från 1968, samt de litterära verk som dessa filmer hänger samman med. Den förstnämnda filmen är en adaption av Anthony Burgess roman med samma namn från 1962. För den andra filmberättelsen är förhållandet det omvända; där ligger filmen och filmmanuskriptet till grund för romanen, 2001 *A Space Odyssey* (1970), skriven av science fiction-författaren Arthur C. Clarke – som även samarbetade med Kubrick om filmmanuskriptet. Burgess och Kubricks berättelser – som skiljer sig på många punkter vad gäller den berättade historien – handlar om den unge mannen Alex vars tillvaro går ut på att tillsammans med sina gängkamrater misshandla, våldta och mörda, och som till slut blir fångslad och genom hjärntvätt fråntagen sitt känsloliv och sin fria vilja. Clarkes och Kubricks berättelser utspelar sig i ett tekniskt avancerat men kyligt framtidssamhälle; de handlar till största delen om en rymdexpedition till vårt solsystems mest avlägsna planeter, vars syfte är att söka spåren av utomjordiskt liv. Rymdfärden saboteras av den galna skeppsdatorn och slutar med att befälhavaren på rymdskeppet företar en resa bortom tid och rum, så som vi känner dessa, och återföds som en ny och högre livsform, vilken kanske kan rädda jordklotet.

Intermediala begrepp

Fiktionsprosan förses i olika intermediala sammanhang ofta med etiketten konceptuell eller begreppslig, medan filmen i regel ges beteckningen perceptuell. Denna tudelning är central i västerländskt tänkande där begreppsliggörande och perception ofta utgör en absolut dikotomi. Den senare aktiviteten antas ofta sammanhånga med kroppen, medan den förra framträder som någonting renodlat mentalt.² Ett exempel på appliceringen av denna dikotomi på förhållandet prosa-film finner vi i Brian McFarlanes bok *Novel to Film* där författaren hävdar att en överföring av prosa till film erbjuder, ”en perceptuell upplevelse som korresponderar med en upplevelse som vi når fram till begreppsligt”.³ Verbala tecken fungerar alltså begreppsligt, medan kinematografiska tecken verkar perceptuellt.

En besläktad intermedial dikotomi är distinktionen mellan gene-

rell/abstrakt och specifik/konkret. "Med hjälp av språket kan epikern generalisera och abstrahera, där filmskaparen individualiserar och konkretiserar", påpekar Claes-Göran Holmberg och Anders Ohlsson. "Filmen tvingar oss att uppleva händelser och begrepp som något högst närvarande."⁴ Mot språkets och prosans förmåga att generalisera och abstrahera, ställs med andra ord filmens konkretion, specificitet och närvaro.⁵

Distinktionen mellan begreppsligt och perceptuellt tangerar också ibland semiotikens teckentypologier, särskilt Charles Sanders Peirces skillnad mellan konventionella tecken. Där uttryck och innehåll hålls samman genom en konvention, och ikoniska tecken som bygger på likhet.⁶ McFarlane menar att "det verbala tecknet med sin låga grad av ikonicitet och höga grad av symbolisk funktion fungerar *begreppsligt*, medan det filmiska tecknet, med sin höga grad av ikonicitet och osäkra symboliska funktion, fungerar omedelbart, sinnligt, *perceptuellt*".⁷ Han sammankopplar alltså distinktionen mellan konventionalitet och ikonicitet, med den mellan begreppsligt och perceptuellt – prosans konventionalitet fungerar begreppsligt, och filmens ikonicitet perceptuellt.

Förhållandet mellan prosan och filmen beskrivs också ofta med hjälp av distinktionen mellan mimesis (visa, presentera) och diegesis (berätta, säga), något som har rötter i Platons och Aristoteles tänkande. McFarlane sammanfattar skillnaden mellan prosa och film i termer av "att berätta" och "att presentera", en dikotomi som framför allt berör "det sätt på vilket romanens metaspråk (vehikeln för dess berättande) ersätts [...] av filmens mise-en-scène. På sätt och vis behöver filmens historia inte berättas *eftersom* den presenteras."⁸ Filmen sägs vanligtvis vara mimetisk medan prosan förses med etiketten diegetisk: filmen är ett sceniskt skådespel där vi själva direkt ser och hör vad som händer i historien, medan prosans historia förmedlas av en berättare och dennes språk.⁹ Holmberg sammanfattar väl innebörden i denna distinktion när han i en text om filmer som blivit romaner talar om "en enda stor dikotomi: den mellan Närvaro och Distans. Filmens naturliga tillstånd är Närvaro, romanens naturliga tillstånd är Distans."¹⁰

Distinktionerna mellan begreppslig och perceptuell, konventionell och ikonisk, samt diegetisk och mimetisk, tycks många gånger vara synonyma – olika slags beteckningar på samma representationsfenomen.¹¹ Men inte sällan är förhållandet snarare funktionellt: språkets

konventionella tecken resulterar i en begreppslig och narrativ mediering, medan filmens ikonicitet fungerar perceptuellt.

Begrepp som konvention, tecken, berättare, scen och bild ges i vissa teoretiska sammanhang en transmedial status, de antas vara giltiga för alla medier, och appliceras på både filmiska och litterära berättelser. Umberto Eco menar att filmtecknet kan skiftas i mindre tecken och betydelseskiljande särdrag, på samma vis som den språkliga satsen kan skiftas i konventionella meningsatomer (ord och fonem).¹² För narratologen Seymour Chatman är alla mediala skillnader underordnade den diegetiska teoretiska modell där en narrativ agent förmedlar en historia: alla berättelser är definitionsmässigt berättade och denna narrativa handling förutsätter en agent – även om denna agent saknar mänskliga drag.¹³ Sålunda inbegriper alla litterära och filmiska berättelser, alla berättade och visade historier, en berättare.¹⁴

Det finns även traditioner där icke-verbala representationsformer bidrar med de överordnade begreppen. Så diskuteras exempelvis den litterära berättelsen i termer av bild, drama och film och beskrivs som ett slags sceniskt skådespel, där vi som mottagare är mer av åskådare än läsare.¹⁵ Från denna skola emanerar termer som "synvinkel" och "kameraöga". Lars-Åke Skalin beskriver just den litterära fiktionsdiskursen som, "skapandet av en *scen*" vilken presenteras på ett sätt som liknar dramats sceniska teknik.¹⁶ Som Mats Rohdin framhåller i sin artikel i denna volym är André Bazin och Vsevolod Pudovkin exponenter för samma mimetiska tradition inom filmteorin, där filmberättande ofta beskrivs som en ideal betraktares perception.¹⁷

Intermediala utsagor och representationsaspekter

Hur går vi nu vidare i vår analys av ovan presenterade intermediala begrepp? Vad kan man egentligen tänkas mena när man fäster etiketter som "begreppslig" eller "mimetisk" vid ett medium? Jag menar att en fruktbar strategi, eller åtminstone ett första steg att komma åt dessa intermediala föreställningar – och samtidigt få en tydligare bild av förhållandet mellan litterärt och filmiskt fiktionsberättande – är att försöka klargöra vilken, eller vilka aspekter av en berättelse i ett visst medium vi syftar på när vi på ett eller annat sätt karaktäriserar denna.¹⁸ Filosofen Charles Morris skiljer mellan tre olika dimensioner av det semiotiska studiet av tecken: den semantiska, den syntaktiska och den

pragmatiska. Den första dimensionen berör relationen mellan tecknets uttryck och dess innehåll, den andra relationen mellan tecken, den tredje förhållandet mellan tecken och uttolkare/producent.¹⁹ En medial etikett kan således tänkas beskriva någon av dessa tre dimensioner eller kanske något slags relation mellan två eller flera av dem. Syftar kanske uttryck som "begreppslik" på någonting för receptionen av språkliga tecken typiskt, eller beskriver termen "mimetisk" en viss typ av relation mellan uttryck och innehåll?

Innan vi går vidare måste vi säga ytterligare någonting om fiktionsrepresentationens semantik. Jag förespråkar en treledad representationsmodell där man skiljer mellan "representationsbärare" – den direkt givna enheten eller uttrycket – "mening" (eller innehåll) och "betydelse".²⁰ När vi läser en roman eller ser en spelfilm är vi inte enbart intresserade av språklig respektive filmisk mening, det vill säga det språkliga tecknets eller yttrandets bokstavliga mening eller det vi ser och hör i filmens ljud- och bildspår. Tvärtom gör vi bruk av denna mening för att sluta oss till vad som är sant i fiktionen: vad som händer, vem som är vem, vilka personer som gör vad, eller tänker och känner i fiktionsvärlden. Fiktionsberättelser liknar alltså icke-fiktionella texter i det avseendet att vi förutsätter att tecknens mening förmedlar någonting, nämligen betydelsen.²¹ I det icke-fiktionella fallet är betydelsen det verkliga händelseförlopp eller förhållande texten refererar till eller informerar om. Den fiktionella representationen har emellertid inte primärt funktionen att referera till eller informera om ett verkligt händelseförlopp, utan att frammana en fiktion i vilken en serie företeelser, ting och händelser är sanna.

Det som skiljer fiktionsberättelsen från den icke-fiktionella texten är, enligt analytisk filosofisk fiktionsteori, hållningen till representationens mening; en hållning som ofta formuleras i termer av att föreställa sig eller att låtsas, och som sägs sammanhånga med den intention med vilken fiktionsberättelsen är skapad.²² Noël Carroll har givit denna pragmatiska fiktionsteori en, enligt min mening, särskilt övertygande formulering. Med termen "att föreställa sig någonting" avser Carroll en viss sorts aktivitet eller förmåga som han benämner, "the suppositional imagination" – det vill säga ett antagande eller en hypotetisk föreställning.²³ Enligt Carroll sätter fiktionsberättelser i spel en hållning till den fiktionella representationens mening som innebär att vi föreställer eller tänker oss någonting, utan att uppfatta det som ett

påstående eller som information, på ungefär samma sätt som vi kan föra ett hypotetiskt resonemang eller fantisera. När vi tar del av en fiktionsberättelse är vi alltså bemyndigade att föreställa oss situationer, händelser och existenser.

Sammanfattningsvis kan vi, vad gäller fiktionsberättelsens semantik, skilja mellan representationsbärare, mening och betydelse. Den litterära berättelsens representationsbärare är de krumelurer som vi identifierar som ord, den filmiska berättelsens motsvarighet är filmbildernas faktiska färger och former – tillsammans med ljudspårets egenskaper. Den litterära berättelsens mening är det meningsinnehåll som orden och deras kombination genererar, den filmiska berättelsens dito är det innehåll vi ser och hör i bild- och ljudspår. Betydelsen är de situationer, händelser och existenser vi föreställer oss.

Distinktionen mellan representationsbärare, mening och betydelse avser den specifika berättelsens aspekter, men dessa måste också relateras till olika slags akontextuella semiotiska fenomen. Både inom lingvistik och språkfilosofi skiljer man mellan bokstavlig, akontextuell mening och kontextberoende yttrandemening.²⁴ Vi vet vad ordet "rymd" eller ordet "kväll" betyder, vi kan slå upp dessa ord i en ordbok, men vi vet också att när dessa ord uppträder i en specifik text måste vi förutom ordens konventionella mening väga in den aktuella kontexten. En bild kan i ett sammanhang representera ett visst objekt, och i ett annat beteckna en klass av objekt, samtidigt som vi ser samma objekt i bilden.

När vi undersöker intermediala föreställningar och problem bör vi alltså ta hänsyn till representationens bärare, mening och betydelse, relationen mellan tecken och teckenenheter, samt receptionen. Vi måste även beakta både akontextuell och kontextuell mening. En pluralistisk representationsmodell av detta slag kan, enligt mitt sätt att se, bättre än andra modeller beskriva och förklara återkommande tankemönster i intermedialt inriktad forskning. På så vis maximeras kontaktytan mellan olika medier, vilket möjliggör en mer nyanserad komparativ studie.

Representationsbärarens karaktäristika

Den litterära berättelsens representationsbärare är språklig och enmedial, den filmiska berättelsens representationsbärare oftast flermedial – en kombination av bild och ljud, språk och musik. Samtidigt måste

filmtecknets bild- och ljudspår beskrivas som primärt avbildningar. Allt vi ser och hör i filmens bild- och ljudspår, människor i rörelse, skådespelares ansiktsuttryck, ljudet av en bil som startar, en berättande mansröst, ett stycke musik, är avbildat av och beroende av dessa spår. Jag ska i detta avsnitt ställa några av den filmiska, avbildande representationsbärarens karaktäristika mot den litterära, språkliga representationens dito.

Enligt en gängse definition består ett digitalt teckensystem av separerbara enheter, medan analoga teckensystem inte tillåter en dylik skiktning utan utgör ett kontinuum av möjligheter.²⁵ Språkliga system är digitala: en instans av ett visst fonem, en viss bokstav eller ett visst ord kan inte samtidigt vara en instans av ett annat fonem, en annan bokstav eller ett annat ord – med undantag för homonymer som ”bank”.²⁶ Bilder och andra avbildningar är analoga, vilket innebär att det mellan två instanser av mediet alltid finns utrymme för ett oändligt spektrum av möjligheter.

Distinktionen mellan digitala och analoga tecken sammanhänger med Peirces distinktion mellan typ och instans.²⁷ Ett digitalt teckensystems instanser är replikerbara, medan detta inte gäller för ett analogt systems instanser.²⁸ Språkliga tecken är repliker av typer. När jag skriver titeln på Anthony Burgess roman, *A Clockwork Orange* producerar jag repliker av ordtyperna ”orange” och ”clockwork”. När jag skriver titeln på Arthur C. Clarkes roman, *2001 A Space Odyssey* blir resultatet repliker av ordtyperna ”space” och ”odyssey”. I båda titlarna finns repliker av ordtypen ”a”. Ett språkligt tecken i sin singulära framträdelseform är alltså en replik, medan tecknet som generell regel är en typ. När jag ser Kubricks filmer med samma namn förekommer repliker av titlarnas ord i filmens förtexter; de bilder som visas i anslutning till titlarna (en vid bild på två planeter belysta av en stjärna respektive huvudpersonen Alex ansikte i närbild) är emellertid inte repliker av typer. Filmens avbildningar är instanser av kategorier som filmbild, närbild och ljudspår – precis som ett nedskrivet ord är en instans av kategorier som skriftspråk, ord, substantiv – men de är inte repliker av typer.

Repliker behöver inte vara kopior av varandra; tvärtom är det så att en replik av en viss typ räknas som replik av denna typ tack vare något slags bestämda kriterier som stavning. Och så länge repliken uppfyller dessa kriterier eller stavningsregler så räknas den som en replik

oavsett om den på många sätt skiljer sig från andra repliker av samma typ.²⁹ För att någonting ska kunna vara en replik av en typ så krävs alltså procedurer och regler som gör det möjligt att, så att säga, urskilja typens drag i repliken, vilket också medför att en replik av en typ kan ha många fritt varierande drag, så länge den besitter de drag som gör den igenkännlig som replik av en viss typ. I språket finns sådana stavningsregler, men i bilder och avbildningar saknas motsvarande regler.

Filmens avbildningar utgörs huvudsakligen av fotografier och ljudupptagningar vilka, som bekant, karaktäriseras av en systematiskt utnyttjad upprepbarhet: filmer dupliceras i ett antal kopior och Kubrick-fantasten har sannolikt sett filmer som, 2001 i olika kopior, på bio, tv och video. Kopian karaktäriseras av att den som instans måste äga en annan instans samtliga egenskaper, den har inte replikens frihet att utöver de egenskaper som gör den till en replik av en typ, uppvisa varierande drag.³⁰ En VHS-kopia av 2001 där färgerna av någon anledning blivit så matta att de övergått i olika nyanser av grått och där musiken knastrar, skulle Kubrickkännaren antagligen vägra se med hänvisning till att det som finns på bandet inte längre är den store regissörens verk.

Den litterära berättelsens representationsbärare är alltså digital och en replik av en typ, medan filmberättelsens representationsbärare är en analog kopia. En konsekvens av dessa skillnader är att varje perceptuell aspekt av filmavbildningens bild- och ljudspår är potentiellt meningsbärande.³¹ I slutet av Kubricks 2001 reser huvudpersonen Bowman i sin rymdkapsel genom ett slags stjärnport konstruerad av främmande intelligenta varelser. Resan tycks ske bortom vår normala uppfattning av tid och rum och bjuder en serie aldrig tidigare skådade stellerä fenomen med färger och former utan motsvarigheter på jorden. Om filmbilderna – uppfattade som objekt med vissa egenskaper – ägt andra egenskaper så hade vi också delvis sett någonting annat i dem, vi hade tillskrivit himlafenomenen andra egenskaper. Om bilderna haft andra färger, om de varit starkare färger av technicolortypen, eller endast färger i spektrat svart-vitt hade vi uppfattat den representerade rymden annorlunda. Om skärpedjupet varit större eller mindre, filmkvaliteten kornigare eller finare, kontrasterna och nyanseringen annorlunda, hade vi också delvis sett någonting annat i bilderna, kanske en mindre vacker och sällsam resa och en fulare och råare eller alldagligare himmel.

I Clarkes roman skildras resan genom stjärnporten bland annat med följande ord:

Han hade ingen känsla av rörelse, men upplevde ändå att han föll mot de där otroliga stjärnorna, som lyste därinne i en månes mörka hjärta. Nej – det var naturligtvis inte där de *verkliga* fanns, så mycket var han klar över. Här fanns tydligen ingen atmosfär, för han kunde se varenda detalj absolut klart och utan suddighet ända bort till den otroligt avlägsna, spikraka horisonten. Han måste tydligen sväva över en enormt stor värld – kanske mycket större än jorden. Men trots dess storlek var hela den areal Bowman kunde blicka ut över en enda stor mosaik av tydligt artificiella mönster, varje bit med kilometerlånga sidor. [...] Och den himmel som utbredde sig över honom var än sällsammare [...] än till och med den otroliga marken under honom. För där fanns inga stjärnor, men inte heller hade den rymdens svärta. Bara ett slags glödande, mjölkaktig vithet, som gav ett intryck av oändliga avstånd.³²

Om vi förändrar de språkliga replikernas egenskaper så att de blir feta, kursiverade, av ett annat typsnitt eller tryckta med en annan typ av trycksvärta har dessa förändringar – om inte text och kontext indikerar motsatsen – ingen påverkan på det representerade innehållet, så länge dessa repliker uppfattas som tecken för samma ordtyper. De skildrade stjärnorna blir inte mer eller mindre ”otroliga”, klarheten och detaljskärpan blir inte större eller mindre, mosaiken av mönster blir inte en annan, himlen blir inte mindre sällsam eller mer eller mindre vit. Vi kan också läsa texten på en dataskärm eller i handskrift utan att mening och betydelse förändras.³³ Den språkliga repliken kan givetvis ha ett expressivt värde: en kursivering av ett ord kan exempelvis förstärka en viss tolkning av det – så som sker med ordet ”verkliga” i citatet ovan – och det talade ordet kan vid en uppläsning tillföra berättelsen kvaliteter som den i skriften saknar. Men det är generellt inte så att en repliks utformning, så länge den står för en och samma typ, påverkar dess mening.

Det vi ser i en filmbild kan däremot påverkas av mycket små förändringar i representationsbärandens kvaliteter. Två kopior av samma filmoriginal kan beroende på små skillnader i ljushet representera skilda innehåll: det vi ser i den ena bilden ser vi inte i den andra. Visserligen uppträder, vad vi uppfattar som, en och samma filmberättelse ofta i olika medier, projicerad på duk eller elektroniskt på tv- eller da-

taskärm. Men vi har samtidigt uttryck av typen "film är bäst på bio" eller "tv-formatet gör inte bilderna rättvisa", som visar att det fysiska medium som bär de rörliga bilderna har betydelse för vad vi ser i dem. Den som sett Kubricks skildring av färden genom stjärnporten både på bio och tv kan konstatera att upplevelsen av att röra sig genom en aldrig tidigare skådad rymd blir betydligt starkare i biosalongen än framför tv-apparaten. Den som sett samma rymdfärd både på VHS och på DVD har sannolikt i det senare formatet sett stjärnportens färger klarare och dess former skarpare än i det förra formatet.

En relaterad intermedial fråga gäller den så kallade artikulationen, det vill säga möjligheten att skikta texter i olika medier i tecken och teckenkomponenter. I romanen 2001 kan vi läsa om det för historien centrala rymdskeppet *Discovery*: "Trots att den lågfrekventa plasma-driften för länge sedan hade strypts, gled *Discovery* fortfarande framåt med sin smäckra, pilliknande för pekande ut från jorden, och all hennes högeffektiva optiska utrustning var orienterad mot de yttre planeterna, hennes mål och hennes öde."³⁴ Det faktum att denna mening består av en serie repliker av ordtyper gör att den kan skiktas i självständiga tecken som "jorden", "planeterna" och "öde". När vi delar det språkliga tecknet på detta sätt delar vi samtidigt sammanhängande enheter i representationsbäraren och på innehållsnivån. Om vi skiktat orden i bokstäver/fonem så rör det sig inte längre om en parallell skiktning på uttrycks- och innehållsplanet, då fonemen i sig själva saknar mening. När jag delar upp ordet "jorden" i sina beståndsdelar gör jag ingen motsvarande uppdelningen på innehållsnivån. Att ett språkligt tecken kan sönderdelas först i tecken och sedan i särdrag innebär, i språkvetenskaplig terminologi, att språket är dubbelt artikulerat.³⁵

Avbildningen saknar språkets meningsatomer, kan inte skiktas i tecken och särdrag och saknar således artikulation.³⁶ Göran Sonesson noterar emellertid om bildtecknet att "när vi väl har refererat de i och för sig betydelselösa punkterna till helheten, så blir de bärare var för sig av delbetydelserna". Vidare skriver han att "i ordet 'ansikte', står inte bokstaven 'a' för näsan, bokstaven 'n' för munnen, osv, varken före eller efter det att bokstäverna har satts samman till ett ord. Strecken som formar bilden av ansiktet är i sig själva betydelselösa. Men när de väl tillsammans bildat helheten som föreställer ett ansikte, *projiceras delbetydelserna tillbaka till enskilda delar*, och vissa streck blir platsen för varseblivningen av näsan, andra av munnen, osv."³⁷



När vi som filmåskådare för första gången möter rymdskeppet *Discovery* i 2001 ser vi mot en svart bakgrund någonting som vi identifierar som en rymdfarkost: vi ser dess ljusa färg, dess långsmala form, dess olika delar och hur dessa förhåller sig till varandra. Vi ser också skeppets olika delar i bilduttryckets olika delar: vi ser den runda kabinen på ett ställe i bilden, den långsmala kroppen på ett annat, motorerna och de tre antennerna på ytterligare andra ställen och så vidare. Första gången vi möter rymdskeppet *Discovery* i romanen läser vi: "Skeppet hade bara hunnit trettio dagar ut från jorden ännu" och "*Discovery* skulle fortfarande sändas ut till Jupiter". Litet längre fram i berättelsen heter det:

Trots att den lågfrekventa plasmadriften för länge sedan hade strypts, gled *Discovery* fortfarande framåt med sin smäckra, pilliknande förpekande ut från jorden, och all hennes högeffektiva optiska utrustning var orienterad mot de yttre planeterna, hennes mål och hennes öde. [...] Men ett av teleskopen ombord var dock hela tiden riktat mot jorden. Det var monterat som ett gevärssikte ute på kanten av skeppets långdistansantenn, och kontrollerade noga att den stora paraboliska skålen hela tiden var exakt inriktad mot sitt avlägsna mål. För så länge

jorden fortfarande satt mitt i hårkorset var den livsviktiga förbindelselänken intakt.³⁸

I dessa stycken står orden "skeppet" och "Discovery" för det fiktiva rymdskeppet, medan orden "jorden" och "Jupiter" står för dessa planeter. Ordet "för" betecknar skeppets för, ordet "teleskop" står för ett av skeppets teleskop och ordet "långdistansantenn" står för denna fiktiva antenn. Den språkliga litterära beskrivningen tycks alltså till en del fungera som bilden (en representerad enhet motsvaras av en representerande enhet), men vi kan inte i texten peka ut platsen för skeppets antenn, hävda att den rumsliga relationen mellan teckenbärens delar, tecknen för antenn, för och teleskop, representerar relationen mellan de representerade skeppsdelarna, eller skifta ordet skepp i mindre skeppsdelar, som i sig själva är meningslösa, men i tecknets uttryck blir bärare av skeppets delar. Projiceringen av innehållets delar på uttryckets delar som vi finner i bilden har alltså ingen egentlig motsvarighet i den språkliga texten.

Vi har, sammanfattningsvis, funnit viktiga skillnader mellan den litterära fiktionsberättelsens representationsbärare och den filmiska fiktionsberättelsens motsvarighet. Språket är ett digitalt medium, ett språkligt tecken är en replik av en typ. Filmmediet är analogt, filmtecknet är inte en replik av en typ utan en kopia, där varje perciperbart drag är potentiellt meningsbärande. Den litterära texten kan skiktas i tecken (ord) och särdrag (bokstäver/fonem), medan en dylik skiktning inte är möjlig i filmens avbildningar. Där blir i stället de i sig betydelselösa mindre enheterna bärare av innehållets olika delar, på så vis att vi i bilden av ett ansikte tycker oss percipiera ansiktets delar i representationsbärens delar.

Beskrivningen av dessa skillnader är det första steget i vårt försök att förklara vad de intermediala föreställningar vi ovan diskuterat kan tänkas innebära. Att filmtecknet är perceptuellt och konkret skulle alltså med en tolkning kunna betyda att det karaktäriseras av en särskild form av analogicitet och kompositionalitet: varje aspekt av representationsbärens är potentiellt meningsfull och därigenom perceptuellt intressant, samtidigt som innehållets delar projiceras på och så blir percipierbara i uttryckets delar. Att det litterära tecknet är begreppsligt och abstrakt skulle då betyda att det utmärks av digitalicitet och artikulation: representationsbärens utgörs av separerbara meningsatomer (tecken

och särdrag) som också är repliker av typer vars individuella drag saknar perceptuellt intresse annat än som bärare av typen, och som fungerar mot bakgrund av generella regler för stavning och komposition.

Konventionalitet och generell mening

Distinktionerna mellan digital och analog, replik och kopia, samt dubbelt artikulerat och icke-artikulerat, är nära förknippade med den semantiska distinktionen mellan arbiträra eller konventionella tecken och motiverade eller icke-konventionella tecken. Ett konventionellt tecken är i två avseenden en generell regel: för att tecknet ska kunna fungera som tecken måste det vara en replik av en typ, en typ som konventionellt sammankopplas med en viss mening. Att den språkliga, litterära representationsbäraren består av repliker av typer och kan sönderdelas i meningsatomer är en indikation på att vi har med konventionella tecken att göra.³⁹

En av semiotikens portalfigurer, Ferdinand de Saussure menade att relationen mellan det språkliga tecknets uttryck och dess innehåll är arbiträrt och icke-motiverat. Det finns ingenting hos en häst, vår mentala bild av en häst eller vårt hästbegrepp som förklarar varför vi under en dag på Solvalla benämner de travande fyrfotade däggdjuren på vilka vi satsat pengar "häst" och inte "horse", "cheval", "Pferd" eller "cavalo".⁴⁰ Det som i det akontextuella språksystemet binder samman teckenbärare och mening är konventionen.

Denna hållning till det språkliga tecknet delas i stort av semiotikens andra stora portalfigur, Peirce, som dessutom påpekar att det konventionella tecknet är ett generellt tecken, med generell mening, som betecknar klasser eller kategorier av entiteter.⁴¹ John Lyons, en av de ledande språketare som utvecklat forskningen om språkets mening, benämner konventionell språklig mening "denotation".⁴² Med ett ords denotation menas förhållandet mellan språkliga tecken och verkligheten (ting, platser, människor, processer) oberoende av det specifika yttrandets eller den specifika textens kontext.⁴³ Denotation är neutralt i förhållande till såväl sammanhang som associationer och inbegriper både det som brukar kallas intension – de egenskaper som definierar en viss klass eller kategori av objekt – respektive extension – den klass av entiteter i världen som ett uttryck kan appliceras på.⁴⁴ Intension och extension bör, enligt Lyons, beskrivas som varandra komplette-

rande aspekter av denotation: ett språkligt tecken denoterar extensionellt en klass av entiteter och intensionellt dess definierande egenskaper.⁴⁵ Ordet "röd" denoterar enligt detta synsätt inte bara klassen röda ting utan även egenskapen röd.⁴⁶

Att känna ett uttrycks denotation är, enligt traditionell språkteori, att känna dess intension, dess definierande egenskaper, de nödvändiga och tillräckliga villkor som en entitet måste uppfylla för att falla inom uttryckets extension.⁴⁷ Ett språkligt uttrycks mening sätter alltså, enligt detta synsätt, i spel ett slags begreppsdefinition. Denna beskrivning har inom lingvistik och språkfilosofi allt mer kommit att ifrågasättas och ersättas med teorier om proto- och stereotypi: språkliga uttryck har en för språkanvändaren ofta obestämd och oklar denotation, och språkanvändarens bruk sammanfaller normalt med en fokal eller prototypisk extension.⁴⁸ Att veta vad ett ord denoterar är alltså att ha en vag och ofullständig uppfattning om det som ordet står för. Att veta vad som menas med "hund" innebär för de flesta att ha en ungefärlig uppfattning om vad en hund är, en kunskap som främst gäller typiska exemplar av arten.⁴⁹

I det inledande stycket i romanen *A Clockwork Orange* står följande att läsa:

"Vad ska det bli nu då?" Det var jag, vill säga Alex, och mina tre drogisar, vill säga Pete, Georgie och Dim, som är dimmigare än dom flesta, och vi satt på Korovas Mjölkbär och rannsokade våra rassodocker för att hitta på nånting för kvällen, en svart kall flippad vinterjavel fast utan snö. Korovas Mjölkbär var ett mesto med mjölkplus, och det kan tänkas, o mine bröder, att ni har glömt hur såna meston var, eftersom allting ändrar sej så skorrigt nuförtiden och alla glömmar så fort, och ingen är vidare mycket för att läsa tidningar heller.⁵⁰

Denna text förutsätter att vi som läsare vet vad "mjölkbär", "rannsaka", "kväll", "snö", "glömma", "tidningar" med flera uttryck konventionellt denoterar. För att förstå texten måste vi ha en ungefärlig uppfattning om vilken typ av egenskaper som utmärker de betecknade företeelserna, och vilka slags företeelser, entiteter och egenskaper som uttrycken ifråga typiskt betecknar. Det citerade stycket demonstrerar också väl hur konventionella tecken fungerar, då vi som läsare inte omedelbart vet vad påhittade (av ryskan inspirerade) slanguttryck

som "drogisar" (kamrat), "rassodocker" (förnuft), "mesto" (ställe) och "skorrigt" (snabbt) denoterar – även om vi i den aktuella kontexten delvis kan gissa oss till ordens mening.

Redan Christian Metz menade att filmen saknar konventionell, generell mening, en tanke som analytiskt och kognitivt filosofiskt inriktade filmteoretiker som Carroll och Gregory Currie har utvecklat.⁵¹ Den kinematografiska berättelsens ljud- och bildspår kan inte (om vi bortser från språkliga inslag) skiktas i tecken eller teckenkomponenter med generell, konventionell mening hemmahörande i något slags system utanför den specifika filmen. Filmen *A Clockwork Orange* inkluderar delar av Burgess text som läses av en berättare på ljudspåret. Denna voice over-text kräver naturligtvis samma slags språkliga kompetens som den tryckta texten, vi måste känna ordens denotation. Parallellt med den lästa texten berättas emellertid historien också i typisk kinematografisk audiovisuell form. Kubricks film inleds med en närbild på huvudpersonen, en ung sminkad man med ett plommonstop på huvudet och ett glas mjölk i handen. Därefter vidgas bilden långsamt och vi får se mer och mer av det i texten omtalade "mestot" med vita möbler och skulpturer och de tre övriga gängmedlemmarna som har samma slags vita kläder som huvudpersonen. Dessa filmbilder kan inte sönderdelas i mindre enheter med intension och extension. Vi kan inte på något övertygande sätt skicka de inledande bilderna på de unga männen och barmiljön i mindre tecken som generellt, oavsett kontext, står för klasserna man, hatt, bardisk och dessa klassers egenskaper. Men innebär detta också att filmens audiovisuella avbildningar saknar konventionalitet?

David Bordwell undersöker i *Narration in the Fiction Film* historiska berättarmodi som exempelvis klassisk narrativ film, internationell konstfilm och historiematerialistisk film. Bordwell menar att varje modus utgörs av en uppsättning normer eller konventioner som används både av filmskapare och filmåskådare, i produktion och reception av film.⁵² Dessa konventioner genomsyrar filmberättandet i alla dess aspekter: ljussättning, perspektiv, bildutsnitt, dekor, skådespelarnas placering i bildrummet, ljudupptagning, dialog, klippning, musikens användning. Närmast allting i filmavbildningar av det slag som inleder Kubricks film och det sätt på vilket de sammanfogas till sekvenser tycks alltså styras av konventioner. Samtidigt måste denna konventionalitet vara av ett annat slag än den vi funnit i språket och litteraturen.





Ett sätt att komma till rätta med denna fråga är att skilja mellan primära och sekundära konventioner. All litterär representation är beroende av språkets konventionella, generella mening och vi måste känna denna denotation för att komma åt den litterära berättelsens mening och betydelse. Om vi inte behärskar det svenska språkets systemiska mening kan vi inte uppfatta innehållet i den ovan citerade inledningen av romanen *A Clockwork Orange*. Vi kan naturligtvis läsa berättelsen i original, men då måste vi behärska det engelska språkets systemiska mening, de engelska uttryckens denotation. Denna berättelse är alltså primärt konventionell så till vida att all annan mening och betydelse är beroende av ett språks system av generell mening.

Något liknande kan inte hävdas om den kinematografiska berättelsen *A Clockwork Orange*. För att förstå de språkliga inslagen i filmen måste vi känna originalspråkets eller något annat språks konventionella mening, men för att uppfatta vad de kinematografiska avbildningarna avbildar behöver vi inte primärt behärska något slags filmiska konventioner, utan bara ha förmågan att se och höra ett innehåll. Filmiska konventioner är sålunda sekundära, det vill säga de är beroende av en annan icke-konventionell relation mellan uttryck och innehåll. Currie skriver om filmkonventioner av detta slag att "de berikar meningen hos en redan närvarande ickekonventionellt meningsfull struktur".⁵³ För att vi överhuvudtaget ska kunna uppfatta filmens konventioner för bildrum, ljudrum, perspektiv och så vidare, måste vi först percipiera någonting i ljud- och bildspår, och denna perception är inte beroende av konventionella tecken eller något slags generell mening av den typ som Lyons benämner denotation.

Alldeles som filmen inbegriper sekundära konventioner gör den litterära berättelsen det. Vi kan exempelvis tala om litterära berättelsekonventioner eller romankonventioner som påverkar och styr skapandet och receptionen av litterära fiktionsberättelser, men som är sekundära i förhållande till språkets konventionella mening. Romanen *A Clockwork Orange* sätter exempelvis i spel en för det litterära fiktionsberättandet central konvention – relaterad till en serie subkonventioner – enligt vilken vi förväntas föreställa oss att den fiktionstext vi läser är en icke-fiktionell text skriven av huvudpersonen.

Även om sekundära konventioner är beroende av andra konventionella eller icke-konventionella tecken- och meningsrelationer så kan de vara obligatoriska. Med det menar jag att viktiga aspekter av fik-

tionsberättelsens betydelse, historien och fiktionsvärlden, och andra typer av mening (tematisk, metaforisk, symbolisk), förblir fördolda utan tillgång till vissa sekundära konventionella koder. Bordwell hävdar att filmens konventioner används både i skapandet och receptionen av filmer. Den som inte har tillräcklig kunskap om fiktionsberättandets konventioner, filmiska och/eller litterära, måste rimligtvis sakna nödvändiga verktyg för att till fullo tillgodogöra sig fiktionsberättelsen. Inte minst måste vi känna själva fiktionskonventionen, den praxis som gör det möjligt att berätta och förstå fiktionsberättelser, och proceduren att med utgångspunkt i ett teckens mening föreställa sig ett händelseförlopp. Men även en kunskap om mindre grundläggande konventioner för jagberättande, metaforik, montagestrukturer, ljussättning, citering, karaktärsgestaltning med mera är en nödvändig del av en litterär eller filmisk kompetens – även om det knappast är möjligt att exakt precisera vad en litteraturläsare eller filmåskådare måste behärska av konventioner för att vara tillräckligt kompetent.

Detta avsnitt har försett oss med ytterligare material till förståelsen av de återkommande intermediala begrepp som vi inledningsvis presenterat. Prosans och språkets begreppslighet, generalitet och konventionalitet kan förstås så att den litterära fiktionsberättelsen är primärt konventionell. All litterär mening är beroende av språkets konventionella mening. Konventionell språklig mening är också generell eller begreppslig så till vida att det som denoteras är egenskaper och klasser. Filmens avbildningar saknar konventionella meningsatomer med generell mening som denoterar egenskaper och klasser, men genomsyras av en sekundär konventionalitet, som alltså är beroende av annan icke-konventionell mening. Både litterära och filmiska fiktionsberättelser förutsätter för övrigt en stor mängd sekundära konventioner som styr skapandet och förståelsen av dessa berättelser.

Ikonicitet

Om filmens avbildningar kännetecknas av en sekundär konventionalitet så måste något annat slags teckenrelation vara primär. Och om filmen saknar generell, konventionell mening av det slag som språk och litteratur äger, så måste kinematografisk mening genereras på något annat vis. Avbildningen kan, i semiotiska termer, definieras som ett primärt ikoniskt tecken. Enligt Sonesson är det ett tecken där den iko-

niska relationen definierar tecknet som sådant och är förutsättningen för all annan mening.⁵⁴ Det är genom att vi uppfattar avbildningens ikoniska kvaliteter, det faktum att representationsbäraren liknar eller har gemensamma egenskaper med det representerade innehållet, som vi identifierar det som tecken och kan tillgodogöra oss dess mening. Filmen är alltså primärt ikonisk på så vis att all filmisk mening är beroende av de kinematografiska avbildningarnas ikonicitet.

Hur ska då avbildningens reception förklaras och beskrivas? Ett pragmatiskt filosofiskt svar på denna fråga är att beskriva den psykologiska processen att förstå avbildningar i termer av "igenkänning": att se att en bild föreställer en instans av en viss kategori innebär att göra bruk av sin kapacitet att i verkligheten känna igen eller identifiera instanser av denna kategori. Denna modell för bildreception, formulerad av filosofen Flint Schier,⁵⁵ har applicerats på filmen av bland andra Noël Carroll. Carroll kombinerar den semantiska ikonicitetsmodellen med den pragmatiska igenkänningsteorin: 1) filmbilder representerar genom ikonicitet, en likhet mellan avbildning och det som avbildas; 2) förmågan att identifiera det som avbildas sammanfaller med vår förmåga att i verkligheten identifiera objekt och händelser.⁵⁶ Filmens primära ikonicitet gäller inte bara identifieringen av händelser och existenser i ljud- och bildspår. Även filmens representation av rörelse och tid kan beskrivas på ett likartat sätt. Filmbilder representerar alltså rörelse med rörelse och tid med tid, vilket innebär att vi ser rörelse i bilden genom att använda vår "vanliga" förmåga att identifiera rörelse, och ofta uppfattar en viss filmscens varaktighet med hjälp av vår "normala" kapacitet att uppfatta varaktighet.⁵⁷

Vi har ovan konstaterat att språkliga tecken är primärt konventionella tecken med generell mening som står för generella klasser eller kategorier. Beskrivningen av avbildningen i termer av likhet och igenkänning gör det möjligt att precisera klassens roll i avbildningen. Enligt så vitt skilda teoretiker som det semiotiskt inriktade forskningskollektivet Groupe μ och kognitionsfilosofen Currie finns det ett viktigt inslag av begreppslighet eller kategorisering även i receptionen av avbildningar: vi associerar och förbinder avbildningens visuella – och/eller auditiva – drag med vissa klasser eller kategorier. Förbindelsen bygger emellertid inte på konventionalitet utan på gemensamma egenskaper och igenkänning. Att känna igen ett objekt, exempelvis en man, i en filmbild innebär att i bildens uttryck uppfatta vissa egenska-

per som gemensamma med ett visst avbildat innehåll, ett innehåll som identifieras som en instans av en viss klass (klassen man). Representationsbäraren och det avbildade innehållet sammanbinds genom klassen på så vis att klassen fixerar vilka egenskaper dessa två relata har gemensamma, egenskaper som alltså attribueras till samma kategori.⁵⁸

I filmen *A Clockwork Orange* förekommer en voice over-berättare som förmedlar delar av Burgess text. Det innebär att den verbala texten bidrar till att identifiera det vi ser i bilderna, men samtidigt kräver de primärt ikoniska filmbilderna och ljudspåret att vi också uppfattar vad som avbildas. Som vi redan noterat inleds Kubricks film med en närbild på huvudpersonen, en ung sminkad man med ett plommonstop på huvudet och ett glas mjölk i handen. Därefter vidgas bilden långsamt och vi får se mer och mer av den bar där Alex och hans kamrater befinner sig. Att uppfatta vad dessa bilder visar skulle alltså, i enlighet med resonemanget ovan, innebära att vi i bilderna känner igen eller identifierar en serie instanser av kategorier som mänskligt ansikte, man, hatt, glas, skulptur och så vidare.

Sammanfattningsvis kan vi beskriva klassens funktion i språkliga respektive filmiska tecken enligt följande: Avbildningen aktualiserar en viss klass eller kategori i teckenbäraren, utöver den kategori som teckenbäraren är en instans av. När vi ser en filmbild kategoriserar vi den som en filmbild, men känner även i filmbildens representationsbärare igen egenskaper som vi i verkligheten associerar med en viss klass av entiteter (man, hatt, glas). Att känna igen ett språkligt tecken är att identifiera det som en replik av en ordtyp, som konventionellt är förbunden med en viss klass, som i sin tur kan beteckna en viss instans av denna klass. Ordet "kväll" i inledningen av romanen, *A Clockwork Orange* är en replik av ordtypen kväll, som står för klassen kväll och som i den aktuella texten används för att beteckna en specifik fiktiv kväll. I filmen *A Clockwork Orange* identifierar vi inte bilderna som repliker av typer utan känner igen instanser av klasser i bildernas rumsliga drag. Relationen mellan typ och replik i det språkliga tecknet ersätts i avbildningen av en motiverad relation mellan uttryck och innehåll fixerad av en gemensam klass.

All språklig ikonicitet är sekundär ikonicitet, förmedlad av primärt konventionella tecken. Det hindrar inte att språklig och litterär ikonicitet i vissa avseenden är alldeles grundläggande. Bilden av det ikoniska inslaget i språket beror av vilken typ av ikonicitet som avses,

och vilka aspekter av språket och berättelsen som undersöks. På den lexikala nivån, som alltså berör det enskilda ordet och dess förhållande till det betecknade innehållet, är ikoniciteten av högst begränsad betydelse och den arbiträra och konventionella förbindelsen mellan uttryck och innehåll dominant.⁵⁹ Riktat vi däremot sökarljuset mot språkets syntax eller syntagmatik (kombinationen av ord till större enheter som satser och meningar) och den språkliga och litterära berättelsens struktur så blir resultatet ett annat. Den ikonicitet som vi finner här är det som Peirce benämner diagrammatisk ikonicitet, en relationell eller strukturell korrespondens mellan uttryckets och innehållets eller betydelsens element.⁶⁰ Leech och Short och andra forskare hävdar att språkliga framställningar av händelseförlopp följer en ikonisk princip som innebär att ordens ordning imiterar verklighetens temporalitet: om A kommer före B i verkligheten kommer A före B i texten. De menar också att denna ikonicitet verkar i motsatt riktning: om textelement A och B representerar händelser är det faktum att A kommer före B i textsekvensen tillräckligt för att vi ska tolka texten så att de representerade händelserna har samma ordning.⁶¹ Språkliga representationer av händelseförlopp bygger alltså på ett slags ikonisk defaultprincip för representation av tidsordning. Det är med hjälp av textelementens ordning som vi sluter oss till händelsernas ordning i verkligheten eller fiktionen. Det finns naturligtvis grepp som upphäver denna princip: vi kan med hjälp av språkliga och berättartekniska medel kasta om ordningen: "Nu står jag här efter att ha sprungit genom skogen och, före det, ätit frukost." Men i frånvaro av dylika explicita signaler förutsätter vi som läsare att den ikoniska principen gäller.⁶² Enligt samma princip föregår i en språklig representation orsaken verkan. Det finns undantag som när en konjunktion som "eftersom" vänder på relationen mellan orsak och verkan, men i frånvaro av sådana markörer förutsätter vi som läsare att element A i texten betecknar orsak och B (som alltså följer på A) står för verkan.⁶³

I romanen 2001 berättas Bowmans inträde i stjärnporten på detta vis:

- Den är ihållig – den bara fortsätter i evighet – och åh, Herre Gud!
- *den är full av stjärnor*. [...] Stjärnporten öppnade sig. Stjärnporten stängdes. I ett ögonblick av tiden så kort att det inte ens kunde mätas vrängde rymden ut och in på sig själv. [...] Han hade ingen känsla av

rörelse, men upplevde ändå att han föll mot de där otroliga stjärnorna, som lyste därinne i en månes mörka hjärta.⁶⁴

Stycket demonstrerar hur händelsers ordning och relationen mellan orsak och verkan i en språklig, litterär text impliceras av syntagmets struktur. Textelementens ordning räcker för att vi ska uppfatta de fiktiva händelsernas ordning (porten öppnas och stängs bakom Bowman som faller ner i någonting liknande ett bottenlöst schakt i rymden) och kausalitet (de händelser som berättas först orsakar de efterkommande). Det faktum att rymden vrängs ut och in orsakar Bowmans rörelse genom rymdschaktet.

Sammanfattningsvis styrs alltså språkliga syntagm som representerar ordning och orsak och verkan av en ikonisk defaultprincip, där vi förutsätter att betydelsens ordning och kausalitet (det vill säga den temporala och kausala relationen mellan händelser i verkligheten eller fiktionen) korresponderar med representationsbärarens ordning (det vill säga ordningen hos representationsbärarens element) så länge indikationer på motsatsen saknas. Detsamma gäller naturligtvis även för filmberättelsen: vi förutsätter att betydelsens ordning korresponderar med uttryckets ordning så länge indikationer på motsatsen saknas. Så är också fallet i filmen *2001*, vi utgår ifrån att de egenartade händelser som inträffar under Bowmans resa genom stjärnporten också inträffar i den ordning de berättas: först rusar skeppet genom den långa korridoren av ljus för att sedan komma ut på andra sidan och slutligen landa i det märkliga ljusa rum där Bowman till slut föds på nytt som ett rymdbarn.

Föreställningen att filmen är perceptuell och ikonisk skulle vi alltså, med utgångspunkt från iakttagelserna i detta avsnitt, kunna förstå så att den filmiska avbildningen är primärt ikonisk, det vill säga att det är den ikoniska relationen mellan uttryck och innehåll som är förutsättningen för all annan filmisk mening. Prosan är däremot primärt konventionell och sekundärt ikonisk. Att percipiera vad den primärt ikoniska avbildningen representerar är att göra bruk av sin förmåga att i verkligheten känna igen situationer och objekt. Filmens avbildningar är alltså perceptuella i det avseendet att vi i representationsbäraren känner igen situationer och objekt, medan språkliga tecken identifieras som repliker av typer. Att se vad en avbildning avbildar innebär att i representationsbäraren känna igen instanser av klasser, medan språkets ordtyper står för klasser av objekt.

Mimesis, diegesis och fiktionsperspektiv

Jag har ovan gjort en distinktion mellan fiktionsberättelsens representationsbärare, mening och betydelse och med den sistnämnda aspekten avsett berättelsens fiktionsinnehåll. Fiktionalitet har jag beskrivit i termer av fiktionell hållning: som mottagare av en fiktionsberättelse föreställer vi oss situationer, händelser och existenser. Fiktionsberättelser är emellertid också som regel perspektiviska, fiktionsinnehållet skildras ur ett visst perspektiv, genom olika synvinklar och berättar-modi. Även det fiktionella perspektivet kan, vill jag hävda, formuleras i termer av föreställningar. En fiktionsberättelse föreskriver typiskt föreställningar om verk, text/bild, innehåll, reception, eller mottagare, en typ av föreställningar som bäst beskrivs med hjälp av Kendall Waltons make-believe-teori om representationer.⁶⁵ Låt oss således, med Walton, skilja mellan två fiktionella nivåer: verkfiktionen och spel- eller perspektivfiktionen.⁶⁶ Å ena sidan är det alltså verkfiktionellt, det vill säga sant i historien eller fiktionsvärlden, att en eller flera personer existerar, handlar, tänker, känner och så vidare på ett visst sätt under en viss tid på en viss plats, å andra sidan föreskriver verket att vi ska föreställa oss detta innehåll såsom förmedlat på ett visst sätt och eventuellt att verket eller vår reception av detsamma är av ett visst slag.

Perspektivfiktioner fungerar som ett slags ingångar till fiktionsvärlden, och berör hur det verkfiktionella innehållet förmedlas och, enligt fiktionsspelet, blir tillgängligt för mottagaren. Fiktionsberättelser iscensätter två grundläggande typer av perspektiv eller fiktionsspel: episka perspektiv (som i traditionell narratologi behandlas under rubriken "berättaren") och perceptuella perspektiv (som av tradition beskrivs med termer som "synvinkel" och "fokalisation"), som antingen kan vara personifierade eller opersonliga. Episka spel innebär att vi som mottagare föreställer oss att vi tar del av en berättelse om någonting, berättad av en tydlig eller anonym agent; perceptuella spel att vi föreställer oss att vi direkt eller genom ett upplevande medvetande percipierar fiktionsvärlden.

Ett sätt att förstå många forskares användning av distinktionen mellan mimesis och diegesis är att omformulera begreppen i termer av perspektivfiktionalitet. Påståendet att en berättelse är diegetisk kan således tolkas så att berättelsen ifråga auktoriserar episka perspektivföreställningar, medan termen mimetisk i olika modeller fått beteck-

na främst perceptuella perspektivfiktio-
ner. Den dikotomiska beskriv-
ningen av interrelationen prosa – film tycks således säga att det förra
mediet iscensätter episka, det senare perceptuella spel. Eller annorlun-
da uttryckt: den litterära berättelsen har alltid en förmedlande berät-
tare, den filmiska berättelsen berättar sceniskt. Mot detta vill jag in-
vända att betydelsen, fiktionsinnehållet är kontextberoende – vad vi
föreställer oss beror av den enskilda texten och kontexten. Alla typer
av perspektiv är möjliga i alla slags medier, det är ytterst den specifika
texten och kontexten som avgör vad vi är bemyndigade att föreställa
oss. Således finns det filmer som iscensätter episka perspektiv, prosa-
berättelser som iscensätter opersonliga perceptuella spel och så vidare.
Detta innebär inte att mediala skillnader och representationsbärandens
och meningens särskilda mediala kvaliteter – som vi ovan beskrivit
med hjälp av distinktionerna mellan analog och digital, konventionell
och ikonisk – är oväsentliga. Ett fiktionsspel kan vara mer eller mindre
rikt och realistiskt och det är i detta sammanhang som mediets möjlig-
heter och begränsningar blir tydliga. Ett spels rikedom berör mängden
handlingar och operationer som vi inom ramen för spelet kan utföra i
förhållande till fiktionsvärlden, verket och oss själva. Ett spel är realis-
tiskt om det medger att vi livfullt kan föreställa oss att perspektivfik-
tionens handlingar är verkliga handlingar utförda i relation till verk-
liga situationer och förhållanden.⁶⁷

Detta kan belysas med några exempel. Förenklat kan man säga att
en filmscen kan byggas upp på två sätt: genom långa tagningar eller
genom kontinuitetsmontage. Den första metoden är typisk för filmer
som *Citizen Kane* (1941) där många scener består av långa tagningar
och bilder med djupfokus (det vill säga stort skärpedjup). Den andra
metoden dominerar i klassiskt Hollywoodberättande som *Casablanca*
(1943), där scenerna visserligen är uppbrutna i en serie bilder med oli-
ka perspektiv och utsnitt men där klippningen syftar till att skapa en
kontinuitet i tid och rum. Gemensamt för dessa två sätt att bygga film-
scener är tidslig och rumslig kontinuitet: diskursen ger en överblick-
bar bild av det fiktiva rummet och uttryckets temporala varaktighet
överensstämmer med det filmade innehållets och det fiktiva händelse-
förloppets varaktighet; den tid filmsekvensen tar att visa överensstäm-
mer med de representerade händelsernas varaktighet.

Båda dessa sceniska metoder förekommer i filmen *2001*. Första
gången vi ser rymskippet Discoverys interiör ser vi denna i långa tag-

ningar: vi får en överblick över den sfärformade kabinen där en av besättningsmännen ses jogga omkring på ett sätt som bryter mot den jordiska gravitationens lagar. Känslan av att direkt uppleva det representerade och fiktiva rummet är mycket stark. I dessa bilder är det i hög grad det som sker i bildrummet som avgör vad som är sant i verkfiktionen: genom att objekt och händelser representeras i bildrummet i långa tagningar kan vi som filmåskådare i hög grad göra bruk av vår förmåga att, i verkligheten, bedöma rumsliga och tidsliga relationer mellan objekt och händelser. Eller annorlunda uttryckt: vi ser och upplever direkt hur verkfiktionens rum och tid är beskaffade.⁶⁸ Den långa tagningen (i kombination med djupfokus) gör också att vi kan utföra många visuella operationer med bilden: flytta blicken mellan olika delar av bilden, omväxlande koncentrera oss på någonting som befinner sig långt ifrån eller nära kameran och så vidare.⁶⁹ Filmsekvenser uppbyggda av långa tagningar möjliggör, tack vare att de utnyttjar filmbildernas analogicitet och primära ikonicitet, ett rikt och realistiskt perceptuellt perspektivspel.

De scener där besättningsmännen diskuterar olika saker med datorn Hal är däremot ofta konstruerade genom kontinuitetsklippning. Vi ser omväxlande i mer eller mindre vida bilder astronauterna och den röda fiskögonlins som fungerar som datorns öga, samtidigt som dialogen hörs på ljudspåret. Då och då förekommer också subjektiva bilder så att vi antingen ser det som datorn eller någon av astronauterna ser. Dessa strukturer resulterar i en upplevelse av att ta del av ett samtal eller en händelse där uppmärksamheten skiftar fram och tillbaka mellan de talande eller mellan en viss händelse och någon viss karaktärs reaktion på denna händelse.

Även litterära fiktionsberättelser iscensätter perceptuella perspektiv. Exempelvis så gestaltar behavioristiskt berättande av det slag vi finner i Ernest Hemingways och Alain Robbe-Grilletts prosa ett slags anonymt betraktarfokus. Scenen är dock som bekant ett standardgrepp i många typer av romaner, så även i romanen 2001. Här den scen som innebär början till slutet för datorn Hal (som drabbas av "psykiska" problem och dödar alla besättningsmedlemmar utom befälhavaren):

– Beklagar att behöva störa mitt i festen, sade Hal, men vi har faktiskt fått ett problem. – Vad då? undrade Bowman och Poole exakt samtidigt. – Jag har vissa problem med kontakten med jorden. Det är AE-35-

aggregatet som krånglar. Min felvarnare rapporterar att det kan strejka helt inom sjuttio två timmar. – Det skall vi nog ta hand om, svarade Bowman. Visa oss den optiska regulatören, är du hygglig. – Den kommer här, Dave. Än så länge är den fullt okay. En perfekt halvmåne dök upp på indikatorskärmen, lysande klar mot en bakgrund som var nästan helt tom på stjärnor. Den var helt molntäckt och visade inga som helst identifierbara geografiska konturer. Vid första ögonkastet kunde man utan svårighet ta den för Venus. Men inte vid andra, för i dess närhet svävade den *riktiga* måne, som Venus inte kan visa upp – fjärdedelen så stor som jorden och i precis samma fas.⁷⁰

Stycket består av dialog i direkt anföring och berättande och beskrivande relation. Scenen förmedlar inte direkt någon information om personernas inre liv och relationen beskriver händelser i ett fiktivt här-och-nu och percipierbara ting som kontrollpanelens (i rymdskeppet) indikatorskärm. Som läsare inbjuds vi att, så att säga, simulera en perceptuell upplevelse, att inta positionen som betraktare och åhörare i det fiktiva rummet.

Men frågan är vad som skiljer en dylik passage i en litterär text från den filmscen som föreskriver perceptuella föreställningar? Ja, filmbilden och ljudspåret har, tack vare sin analogicitet och primära ikonicitet, en förmåga att erbjuda rika och realistiska scener och perceptuella perspektiv bortom det litterära språkets möjligheter. Genom att många händelser representeras i bildrummet i långa tagningar, och att filmavbildningarnas primära ikonicitet därigenom skjuts i förgrunden, lämnas i vissa scener i filmen *2001* stort utrymme för vår förmåga att (i verkligheten) bedöma spatiala och temporala relationer mellan objekt och händelser och identifiera instanser av klasser. Vi ser och upplever, så att säga, hur fiktionens rum och tid är beskaffade.⁷¹ Vidare kan vi, konfronterade med filmscener förmedlade genom långa tagningar, flytta blicken mellan olika detaljer, koncentrera oss på saker i förgrunden eller bakgrunden och lägga fokus på olika aspekter av bilden. Andra scener i filmen genererar, tack vare kontinuitetsklippning och en växling mellan perceptuella perspektiv, upplevelsen av att, som betraktare, ta del av ett samtal mellan de fiktiva karaktärerna.

Denna rika perspektivitet är naturligtvis utesluten när vi läser scenen i romanen *2001*. Vi kan inte avgöra hur verkfiktionens spatiala och temporala förhållanden är beskaffade genom att perceptuellt under-

söka textens repliker av typer. Dessa förhållanden blir vi varse genom att förstå texten språkligt. Den litterära berättelsen kan på olika vis vara ikonisk – exempelvis kan ju citattekniken beskrivas som en form av ikonicitet – och ett sceniskt perspektiv iscensättas. Men språket och prosan saknar den primära ikonicitet och analogicitet, samt den temporala överensstämmelse mellan uttryck och innehåll/betydelse, som gör filmens rika och realistiska perceptuella spel möjliga. Vi kan inte på något meningsfullt sätt föreställa oss om vår perception av den litterära textens repliker att den är perceptionen av en fiktionell scen och när vi väl en gång identifierat de typer replikerna står för har dessa förlorat allt perceptuellt värde: vi uppfattar primärt innehållet i den litterära scenen genom att känna ordtypernas konventionella mening, inte genom att göra bruk av vår förmåga att i verkligheten percipiera situationer och existenser. Vi upplever inte heller, när vi läser en litterär scen, direkt det representerade händelseförloppets varaktighet genom att uppfatta den representerande diskursens varaktighet, då ju den litterära representationsbäraren (i skriven och tryckt text) saknar varaktighet (även om naturligtvis själva läsakten har en varaktighet).

Litterära berättelser centreras ofta kring berättargestalter och berättarröster. En av de viktigaste berättarmarkörerna i den litterära fiktionsprosan är, enligt traditionell narratologi, den generella kommentaren.⁷² I romanen *2001* förekommer med jämna mellanrum generella kommentarer om människan och livet i rymden: "naturen ser alltid till att det råder full balans i dess böcker"; "i rymden får man aldrig ta något för givet, aldrig förbise en enda detalj".⁷³ Även i Burgess roman *A Clockwork Orange* finns generella kommentarer:

Dessutom sitter dåligheten i själva jaget, det enda, ni eller jag när vi är alldeles oddinock, och det jaget är skapat av gamle Bog eller Gud och är hans stora stolthet och radosti. Men det som inte är "jag" kan inte tåla det dåliga, vill säga dom i regeringen och domarna och skolorna kan inte tillåta det dåliga därför att dom inte kan tillåta jaget. Och mine bröder, är inte vår moderna historia berättelsen om hur tappra malenkiga jag slåss mot dom där stora apparaterna?⁷⁴

Denna typ av generella kommentarer gör att i den första romanen berättarrösten och i den andra berättarkaraktern blir tydligt förnimbara. I filmberättelser förhåller det sig ofta annorlunda. I filmerna *2001* och

A Clockwork Orange genererar den audiovisuella diskursen aldrig direkt generella fiktionssanningar. Det vi ser i filmbilderna är specifika händelser, personer, ting och miljöer som representerar specifika händelser, personer, ting och miljöer, en generaliserande berättare saknas.

Här är det dock viktigt att inte blanda samman mening och betydelse. En filmbild som visar en specifik person eller ett specifikt händelseförlopp behöver inte generera specifika fiktionssanningar utan kan direkt generera generell betydelse. Hur kan vi avgöra detta? Ja, det enda rimliga svaret är att det är kontexten som avgör. I en annan av Kubricks filmer, *Barry Lyndon* från 1975, inbegriper den anonyma berättarens diskurs generella kommentarer som gör att även den audiovisuella narrationen får drag av generalitet. I flera av Jean-Luc Godards filmer förekommer även bilder och sekvenser som direkt genererar generella fiktionssanningar. Så är exempelvis fallet i *Les Carabiniers* (1963). Filmen berättar den absurda historien om två bönder som luras ut i kriget och många scener och sekvenser kan tolkas så att de genererar specifika fiktionssanningar. Men i berättelsen finns också en generaliserande tendens. Ett antal narrativa grepp demonstrerar att vi inte ska uppfatta det vi ser och hör i bild- och ljudspår som specifika fiktiva händelser, utan som tecken för det typiska krigsscenarioet, för kriget som företeelse. Textskyltar förmedlar allmänna kommentarer som "Alltid samma ord: kroppar, förfall, förruttnelse, död etc." eller "Det finns ingen seger. Endast flaggor och fallna män". Fiktiva och dokumentära bilder blandas på ett sätt som gör att diskursen inte alls ger intryck av att skildra en och samma fiktionsvärld, skådespelarnas agerande bryter mot den traditionella filmkonstens illusionsskapande (de tycks överhuvudtaget inte reflektera över eller lida av krigets grymheter, utan illustrerar vissa typiska beteenden) och de olika scenerna sammanbinds av en ytterst vag narrativ utveckling.

Filmhistorikern David Cook kallar denna film den första av Godards "kritiska essäer" och refererar till en filmkritiker som menat att *Les Carabiniers* är mindre en krigsfilm än "en serie påståenden om krig".⁷⁵ I denna film är det inte endast verbala inslag i form av berättarröster och textskyltar som gör att vi uppfattar filmdiskursen som genererande generella fiktionssanningar utan i lika hög grad det icke-realistiska bildrummet och relationen mellan tagningarna som skapar den generella betydelsen och en upplevelse av berättarförmedling. Samtidigt genereras de filmiska avbildningarnas innehåll och därige-

nom många fiktionssanningar genom att vi direkt ser och hör vad som avbildas, det vill säga genom att vi gör bruk av vår förmåga att i verkligheten igenkänna objekt och situationer, ett förhållande som givetvis innebär att upplevelsen av berättarförmedling blir mindre rik.

Det faktum att den litterära texten består av konventionella meningsatomer, repliker av typer med generell mening, möjliggör alltså rika och realistiska episka spel av ett slag som är främmande för filmen. Det litterära ordet kan ha generell och abstrakt denotation och betydelse, som när den litterära texten, i den generella kommentarens form, refererar till en företeelse i allmänhet. Filmberättelsen kan generera generell betydelse, bilder av specifika krigshändelser kan kommentera kriget som företeelse, men det är alltså så att vi identifierar innehållet i bilderna genom att i representationsbäraren percipiera instanser av klasser, vilket gör det episka perspektivet mindre rikt.

Den litterära fiktionsberättelsen utger sig inte sällan för att vara en annan text än den i verkligheten är, en icke-fiktionell text skriven av en fiktiv berättare.⁷⁶ Romanen *A Clockwork Orange* är en dylik text, ett slags fiktiv självbiografi. Berättelsen inleds som vi sett på följande vis:

”Vad ska det bli nu då?” Det var jag, vill säga Alex, och mina tre drogisar, vill säga Pete, Georgie och Dim, som är dimmigare än dom flesta, och vi satt på Korovas Mjölkbär och rannsokade våra rassodocker för att hitta på nånting för kvällen, en svart kall flippad vinterjavel fast utan snö. Korovas Mjölkbär var ett mesto med mjölkplus, och det kan tänkas, o mine bröder, att ni har glömt hur såna meston var, eftersom allting ändrar sej så skorrigt nuförtiden och alla glömmar så fort, och ingen är vidare mycket för att läsa tidningar heller.⁷⁷

Huvudpersonen Alex etableras omedelbart som berättare och vid flera tillfällen görs det också klart att vi ska föreställa oss att den text vi läser är skriven av Alex.⁷⁸ Samma slags berättarfiktioner förekommer i filmen, samtidigt som iscensättningen påverkas av mediets kvaliteter. När *A Clockwork Orange* överförs till film kommer berättarens roll att förändras. En inledande närbild etablerar ett subjektivt perspektiv: huvudpersonen Alex ansikte och berättarrösten på ljudspåret kopplas samman. Kombinationen av närbild och berättarröst återkommer vid flera tillfällen i filmen, en fiktiv publik tilltalas och rösten är frekvent, hörs ofta varannan, var tredje minut och ljuder i allt från tio sekun-

der till någon minut. Vidare förekommer subjektiva sekvenser som representerar Alex visuella perspektiv och inre bilder (drömmar och fantasier), samt expressiva montage och kamerarörelser som uttrycker huvudpersonens upplevelse av en viss situation. Trots detta försvagas berättelsens berättarmediering i filmversionen. Korrepondensen mellan den fiktiva berättarens medium och fiktionsberättelsens medium går förlorad, tillsammans med stora delar av berättarens karaktäristiska språkbruk. Huvuddelen av fiktionsinnehållet genereras inte genom Alex verbala narration utan av den audiovisuella narrationen som till övervägande del är objektiv, vilket gör att perspektivet ofta blir mer perceptuellt än episkt.⁷⁹

Filmen erbjuder emellertid även andra typer av episka fiktioner. Precis som en roman exempelvis kan vara en fingerad självbiografi, kan fiktionsfilmen vara en fingerad dokumentärfilm. I en film som Woody Allens *Zelig* (1983) – vilken utger sig för att vara en dokumentärfilm om huvudpersonen Zelig – är det fiktionellt om varje bild att den är resultatet av flera (anonyma) fiktiva berättares filmarbete. Det iscensatta spelet är alltså episkt (fiktionen är att någon berättar med filmbilder) men också perceptuellt: det är perspektivfiktionellt att vi ser icke-fiktionella fotografiska filmbilder, men också att vi direkt ser vad dessa icke-fiktionella bilder avbildar. Den rika form av förmedling genom ett berättandemedvetande som är vanlig i litterära berättelser är alltså inte förhanden.

Det förhållandet att den litterära texten utgörs av repliker av typer (alternativt som helhet kan betraktas som en replik av en typ) möjliggör ett rikt och realistiskt episkt spel där själva texten blir ett slags perspektivrekvisita: vi föreställer oss om ordtyperna att de utgör en annan text än den vi faktiskt läser och att denna text emanerar från en annan författaren än den faktiske författaren. Fiktionsfilmen, vars representationsbärare inte utgörs av repliker av typer, kan införliva olika slags berättarröster eller imitera dokumentärfilmen. I det första fallet är det endast den verbala texten som, i sin egenskap av repliker av typer, fingerar icke-fiktion, medan vi i det andra fallet föreställer oss om filmens primärt ikoniska kopior att de är kopior av en annan film än den vi faktiskt ser, kopior i vilka vi (med hjälp av vår normala igenkänningskapacitet) direkt ser vad som är sant i fiktionen. Det faktum att filmmediet och den filmiska fiktionsberättelsen är analoga och primärt ikoniska och att språket och den litterära fiktionsberättel-

sen är digitala och primärt konventionella gör alltså att fiktionsfilmen har unika möjligheter att erbjuda rika och realistiska perceptuella perspektiv, medan fiktionsprosan har en särskild förmåga att iscensätta rika och realistiska episka perspektiv.

Avslutning

Med utgångspunkt i de intermediala begreppen begreppslig – perceptuell, konventionell – ikonisk och diegetisk – mimetisk, och med hjälp av en serie representationsteoretiska resonemang som berört semantiska, syntaktiska och pragmatiska aspekter av fiktionell representation, har jag i den här artikeln försökt beskriva några likheter och skillnader mellan litterära och filmiska fiktionsberättelser. Vi har exempelvis funnit viktiga syntaktiska skillnader mellan den litterära fiktionsberättelsens representationsbärare och den filmiska fiktionsberättelsens motsvarighet. Språket är ett digitalt medium, ett språkligt tecken är en replik av en typ. Filmmediet är analogt, filmtecknet är inte en replik av en typ utan en kopia där varje percipierbart drag är potentiellt meningsbärande. Den litterära texten kan skiktas i tecken (ord) och särdrag (bokstäver/fonem) medan en dylik skiktning inte är möjlig i filmens avbildningar, där i stället de i sig betydelselösa mindre enheterna blir bärare av innehållets olika delar på så vis att vi i bilden av ett ansikte tycker oss percipiera ansiktets delar i representationsbärarens delar. Den litterära representationsbäraren utgörs alltså av separerbara meningsatomer (tecken och särdrag) som också är repliker av typer vars individuella drag saknar perceptuellt intresse annat än som bärare av typen, och som fungerar mot bakgrund av generella regler för stavning och komposition. I filmtecknet är däremot varje aspekt av representationsbäraren potentiellt meningsfull och därigenom perceptuellt intressant, samtidigt som innehållets delar projiceras på och så blir percipierbara i uttryckets delar.

Med hjälp av både semantiska och pragmatiska resonemang har vi också kommit fram till att fiktionsprosan är primärt konventionell och fiktionsfilmen primärt ikonisk. Prosans och språkets begreppslighet, generalitet och konventionalitet kan förstås så att den litterära fiktionsberättelsen är primärt konventionell, all litterär mening är beroende av språkets konventionella mening. Konventionell språklig mening är också generell eller begreppslig så till vida att det som denoteras är egenska-

per och klasser. Filmens avbildningar saknar konventionella meningsatomer med generell mening som denoterar egenskaper och klasser, men genomsyras av en sekundär konventionalitet, som alltså är beroende av annan icke-konventionell mening. Både litterära och filmiska fiktionsberättelser förutsätter för övrigt en stor mängd sekundära konventioner som styr skapandet och förståelsen av dessa berättelser.

Den filmiska avbildningen är primärt ikonisk, det vill säga det är den ikoniska relationen mellan uttryck och innehåll som är förutsättningen för all annan filmisk mening; prosan är däremot i vissa avseenden sekundärt ikonisk. Att percipiera vad den primärt ikoniska avbildningen representerar är att göra bruk av sin förmåga att i verkligheten känna igen situationer och objekt. Filmens avbildningar är alltså perceptuella i det avseendet att vi i representationsbäraren känner igen situationer och objekt, medan språkliga tecken identifieras som repliker av typer. Att se vad en avbildning avbildar innebär att i representationsbäraren känna igen instanser av klasser, medan språkets ordtyper står för klasser av objekt.

Avslutningsvis har vi, med tonvikt på det pragmatiska, visat att både litterära och filmiska fiktionsberättelser iscensätter perspektivfiktioner av två typer: episka perspektiv och perceptuella perspektiv som antingen kan vara personifierade eller opersonliga. Episka fiktioner innebär att vi som mottagare föreställer oss att vi tar del av en berättelse om någonting, berättad av en tydlig eller anonym agent; perceptuella fiktioner att vi föreställer oss att vi direkt eller genom ett upplevande medvetande percipierar fiktionsvärlden. Samtidigt som fiktionsberättelser berättade i olika medier beroende på text och kontext kan generera alla typer av perspektiv möjliggör filmens analogicitet och primära ikonicitet rikare och mer realistiska fiktionsperspektiv av perceptuell art, medan prosans digitalitet och primära konventionalitet medger rikare och mer realistiska episka perspektiv. Filmtecknets särskilda perceptuella kvaliteter, det faktum att varje percipierbar aspekt av detta tecken är potentiellt meningsbärande och att vi ser och hör det avbildade innehållet genom att göra bruk av våra kapaciteter att i verkligheten uppfatta visuella och auditiva fenomen, gör att vi som åskådare ofta starkt involveras, som ett slags fiktiva betraktare, i den avbildade världen. Den litterära fiktionsberättelsen kan genom att den berättas i form av en text i snäv mening, en replik av en typ bestående av meningsatomer (som också kan beskrivas som repliker av

typer), och även har tillgång till särskilda konventionella tecken för det generella och abstrakta, skapa en rik upplevelse av att en berättare förmedlar historien.

NOTER

1. Denna intermediala diskussion förekommer i texter och undersökningar som grovt kan indelas i fyra typer: 1) texter vars främsta syfte är att jämföra prosa och film, med tonvikt på någon viss estetisk, semiotisk eller narratologisk aspekt av fiktionsberättelsen; 2) texter vars ämne primärt är prosan eller filmen men som, för att påvisa det behandlade mediets egenart, brukar andra medier som jämförelsematerial; 3) texter som presenterar en generell estetisk, semiotisk eller narratologisk teori och som hämtar exempel från olika medier och konstarter och ibland även noterar mediala likheter och skillnader; 4) texter som behandlar ett konkret intermedialt fenomen – exempelvis överföring av prosa till film eller omvänt – men som också dröjer vid det typiskt filmiska och litterära.
2. Se George Lakoff och Mark Johnson, *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought* (New York: Basics Books, 1999), 37.
3. Brian McFarlane, *Novel To Film: An Introduction to the Theory of Adaptation* (New York: Oxford University Press, 1996), 21 [”a perceptual experience that corresponds with one arrived at conceptually”]. Jämför George Bluestone, *Novels into Film* [1957] (Berkeley: University of California Press, 1973), 1.
4. Claes-Göran Holmberg och Anders Ohlsson, *Epikanalys. En introduktion* (Lund: Studentlitteratur, 1999), 50.
5. Jfr Claes-Göran Holmberg, ”Extra-Terrestrial Novels”, *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, red. U.-B. Lagerroth et al. (Amsterdam: GA, 1997), 109, 110, 112.
6. Charles S. Peirce, ”Logic as semiotic: The theory of signs”, *Semiotics. An Introductory Anthology*, red. R. Innis (Bloomington: Indiana University Press, 1985), 4–23.
7. McFarlane, 26f [”the verbal sign, with its low iconicity and high symbolic function, works *conceptually*, whereas the cinematic sign, with its high ico-

- nicity and uncertain symbolic function, works directly, sensuously, *perceptually*”].
8. McFarlane, 29 [”the way in which the novel’s metalanguage (the vehicle of its telling) is replaced /.../ by the film’s mise-en-scène. In a sense, the film’s story does not have to be told *because* it is presented”]. Ett exempel på det moderna bruket av Platons (och Aristoteles) termer ”mimesis” och ”diegesis” är Gérard Genette, ”Discours du récit – essai de méthode”, i *Figures III* (Paris: Ed. du Seuil, 1972), 184ff. Se också Seymour Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film* (New York: Cornell University Press, 1978), Gregory Currie, *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science* (New York, 1995), 196f.
 9. Olika varianter på distinktionen mellan mimetisk film och diegetisk litteratur står att finna i Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (London: Routledge, 1988), s. 96f, Franz K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, 2. uppl. (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1982), 97, 117ff; Avrom Fleishman, *Narrated Films: Storytelling Situations in Cinema History* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992), s. 2, 11. Se också John Orr, ”Introduction: Proust, the movie”, i *Cinema and Fiction. New Modes of Adapting, 1950–1990*, ed. J. Orr et al. (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1992), 1–9, som visserligen inte använder sig av dessa termer men som presenterar en snarlik beskrivning.
 10. Holmberg, 110 [”one big dichotomy: that between Presence and Distance. The natural state of film is Presence, the natural state of the novel is Distance”].
 11. Enligt Chatman sammanfaller distinktionen mellan diegesis och mimesis eller showing och telling med distinktionen mellan ikoniska och konventionella tecken. Seymour Chatman, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* (Ithaca: Cornell University Press, 1990), s. 109f.
 12. Umberto Eco, *A Theory of Semiotics* (Bloomington: Indiana University Press, 1976), 231ff.
 13. Chatman, *Coming to Terms*, 115; jämför, 119.
 14. Ibid., 133f.
 15. Percy Lubbock, *The Craft of Fiction* [1921] (London: Cape, 1966), Roger Fowler, *Linguistics of the Novel* (London: Methuen, 1977), Norman Friedman, ”Point of view in fiction: The development of a critical concept”. *PMLA*, nr 5, 1955, 1160–1184; jämför David Bordwell, *Narration in the Fiction Film* (Madison: University of Wisconsin Press, 1985), 7ff.
 16. Lars-Åke Skalin, ”Fact and fiction in the novel: A Narratological Ap-

- proach", *Fact and Fiction in Narrative: An Interdisciplinary Approach* (Örebro: Örebro University, 2005), 72 ["the creation of a scene"].
17. André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?: édition définitive* (Paris: Editions du cerf, 1975), V. I. Pudovkin, *Film Technique and Film Acting*, ed. I. Montagu (New York: Grove Press, 1970); jämför Bordwell, 9ff.
 18. Denna tanke är inspirerad av Jerrold Levinsons och Philip Alpersons artikel "What is a temporal Art?", *Midwest Studies in Philosophy, Volume XVI, Philosophy and the Arts*, ed. P. A. French *et al.* (Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1991), 446.
 19. Charles Morris, *Writings on the General Theory of Signs* (The Hague: Mouton 1971), 21ff. Jämför Levinson & Alpersen, 446.
 20. Termerna "mening" och "betydelse" är inspirerade av Frege, men jag använder dem på ett annat sätt än denne, som beteckning på den specifika textens olika meningsnivåer. Gottlob Frege, "Om mening och betydelse", *Skrifter i urval. Gottlob Frege*, övers. D. Birnbaum och S.-O. Wallenstein (Stockholm: Thales, 1995), 34-57.
 21. Jämför Currie, 251-258.
 22. Peter Lamarque och Stein Haugom Olsen, *Truth, Fiction and Literature. A Philosophical Perspective* (Oxford: Clarendon, 1994), 43, 69, Peter Lamarque, *Fictional Points of View* (Ithaca: Cornell University Press, 1996), 27, 32 och Noël Carroll, "Fiction, Non-fiction, and the Film of Presumptive Assertion: a Conceptual Analysis", *Film Theory and Philosophy*, ed. R. Allen *et al.* (Oxford: Clarendon Press, 1997), 173-202.
 23. Carroll, "Fiction, Non-fiction, and the Film of Presumptive Assertion", 184.
 24. Ferdinand de Saussure, *Kurs i allmän lingvistik*, övers. A. Löfqvist (Staffan-storp: Bo Cavefors Bokförlag, 1970), Currie, 120-137.
 25. Daniel Chandler, *Semiotics: The Basics* (London: Routledge, 2002), 223, 228. Se Nelson Goodman, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols* (Brighton: Harvester Press Limited, 1976), 127-173, om distinktionen mellan digitala och analoga system.
 26. Goodman, 178f, Josef Stern, "Metaphors in pictures", *Philosophical Topics*, vol. 25, no. 1, 1997, 271.
 27. Peirce.
 28. Se exempelvis Stern, 271.
 29. Stern, 272. Jämför Eco, 182 och Goodman, 115.
 30. Eco, 179f. Jfr Stern, 283.
 31. Se Stern, 271 och Eco, 182.

32. Arthur C. Clarke, *År 2001. En rymdodysseé*, övers. R. Adlerberth (Höganäs: Bokförlaget Bra Böcker AB, 1970), 223, 225f. [”There was no sense of motion, but he was falling toward those impossible stars, shining there in the dark heart of a moon. No – *that* was not where they really were, he felt certain.” Arthur C. Clarke, 2001. *A Space Odyssey* (1968) (New York: New American Library, 1999), 207; ”There was no atmosphere, for he could see all details unblurred, clear down to an incredibly remote and flat horizon. He must be above a world of enormous size – perhaps one much larger than Earth. Yet despite its extent, all the surface that Bowman could see was tessellated into obviously artificial patterns that must have been miles on a side. [...] Yet the sky above was stranger [...] than even the improbable land beneath. For there were no stars; neither was there the blackness of space. There was only a softly glowing milkiness, that gave the impression of infinite distance.” Clarke, 2001, 209]
33. Jfr Eco, 182, Goodman, 115, Currie, 117f, 184.
34. Clarke, *År 2001*, 105. [”Though the low-thrust plasma drive had long since been closed down, *Discovery* was still coasting with her slender arrowlike body pointed away from Earth, and all her highpowered optical gear was oriented toward the outer planets, where her destiny lay.” Clarke, 2001, 91]
35. Se exempelvis Göran Sonesson, *Bildbetydelser. Inledning till bildsemiotiken som vetenskap* (Lund: Studentlitteratur, 1992) 147ff, och John Lyons, *Semantics. Volume I* (Cambridge: Cambridge University Press, 1977), 71ff.
36. Umberto Eco har velat göra gällande att bilden alldeles som språket är dubbelt artikulerat och att filmen äger tre artikulationsnivåer. Den enskilda stillbilden (”a cinematographic frame”) består av icke-meningsbärande men meningsskiljande ljusfenomen som motsvarar språkets fonem, och som kombineras till bilder (”images’ or ’icons’ or ’super-signs’) motsvarande språkets ord. Men film är rörliga bilder och även den rörliga bilden kan, om vi ser den som ett resultat av en serie stillbilder, skiktas i i sig själva icke-meningsbärande särdrag, som när de kombineras blir till rörelse. Sålunda äger filmen tre nivåer av artikulation. (Eco, 231ff) Ecos tankar har kraftfullt motbevisats av bland andra Göran Sonesson: ”Eco gör många felaktiga identifikationer i det här resonemanget. Ett av dessa är att han jämför särdragen, som man måste uppfatta för att varsebli tecknet, med stillbilderna som aldrig uppträder som sådana i vår varseblivning. Men det viktigaste är att han sammanblandar *betydelsen som tecken, där något står i stället för något annat, med betydelsen som gestalt, där något är något mer än sina delar.*” (Sonesson, *Bildbetydelser*, 157; jämför Currie, 130) Det Eco identi-

fierar i filmen är alltså inte olika teckennivåer (tecken och särdrag) utan relationer mellan delar och helhet i filmtecknet.

37. Sonesson. 158; jämför Currie, 130.
38. Clarke, *År 2001* ["The ship was still only thirty days from Earth [...]". Clarke, 2001, 85; "Discovery would still to Jupiter [...]". 85: "Though the low-thrust plasma drive had long since been closed down, *Discovery* was still coasting with her slender arrowlike body pointed away from Earth, and all her highpowered optical gear was oriented toward the outer planets, where her destiny lay. There was one telescope, however, that was permanently aimed at Earth. It was mounted like a gunsight on the rim of the ship's long-range antenna, and checked that the great parabolic bowl was rigidly locked upon its distant target. While Earth remained centered in the crosswires, the vital communication link was intact [...]". 91]
39. Roman Jakobson, "Quest for the essence of language", *Selected Writings II. Word and Language* (The Hague: Mouton, 1971), 358; Currie, 121 och 122.
40. Saussure; jämför Max Nänny, "Iconicity in literature", *Word & Image*, nr. 3, 1986, 199 och Winfried Nöth, "Semiotic foundations of iconicity in language and literature", *The Motivated Sign: Iconicity in Language and Literature 2*, red. O. Fischer *et al.* (Amsterdam: John Benjamins, 2001), 17.
41. Peirce, 8, 19; jämför 17.
42. Lyons skiljer mellan två typer av generell språklig mening: "denotation" och "sense"; Lyons, *Semantics*, 211; jämför John Lyons, *Linguistic Semantics. An Introduction* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 76, 81. Den senare typen är nära relaterad till Saussures meningsteori enligt vilken språklig mening beskrivs som en relation mellan tecken i språksystemet.
43. Lyons, *Semantics*, 207f, jämför 213 och Lyons, *Linguistic Semantics*, 79.
44. Lyons, *Semantics*, 207f.
45. Lyons, *Linguistic Semantics*, 82.
46. Ibid.
47. Ibid., 91f.
48. Ibid., 96f.
49. Ibid., 97; jämför David Wiggins, "Putnam's doctrine of natural kind words and Frege's doctrines of sense, Reference, and extension: Can they cohere?", *Frege – Sense and Reference one Hundred Years Later*, ed. J. Biro *et al.* (Dordrecht: Kluwer Academic, 1995), 65ff.
50. Anthony Burgess, *En apelsin med urverk* (Stockholm: Wahlström & Wid-

- strand, 1972) [5 "What's it going to be then, eh?" There was me, that is Alex, and my three droogs, that is Pete, Georgie, and Dim, Dim being really dim, and we sat in the Korova Milkbar making up our rassoodocks what to do with the evening, a flip dark chill winter bastard though dry. The Korova Milkbar was a milk-plus mesto, and you may, O my brothers, have forgotten what these mestos were like, things changing so skorry these days and everybody very quick to forget, newspapers not being read much neither. (Anthony Burgess, *A Clockwork Orange* (New York: Heinemann, 1962), 1]
51. Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma* (Paris: Éditions Klincksieck, 1968–1972), 39–93, Noël Carroll, "The Power of Movies", *Daedalus* (Fall 1985), 79–103, Currie, 113–137.
 52. Bordwell, 155; jämför, 150.
 53. Currie, 135 ["they enrich the meaning of an already present nonconventionally meaningful structure"].
 54. Göran Sonesson, "Iconicity in the ecology of semiosis", *Iconicity: a Fundamental Problem in Semiotics*, red. T. D. Johansson *et al.* (Aarhus: NSU press, 1999), 70f; jämför Sonesson, *Bildbetydelser*, 138.
 55. Flint Schier, *Deeper into Pictures. An Essay on Pictorial Interpretation* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986).
 56. Carroll, "The power of movies", 82–83.
 57. Ibid.
 58. Groupe µ, "Iconism", *Advances in Visual Semiotics. The Semiotic Web 1992–93*, ed. T. A. Sebeok *et al.* (Berlin: Mouton de Gruyter, 1995), 27, 30f, 33f. Currie, 81f.
 59. Se exempelvis Geoffrey N. Leech och Michael H. Short, *Style in Fiction: a Linguistic Introduction to English Fictional Prose* (London: Longman, 1981), 234.
 60. Peirce, 10 jämför Jakobson 355, 357 och Nänny, 197, 199.
 61. Leech & Short, 234.
 62. Ibid. 235.
 63. Ibid.
 64. Clarke, *År 2001*, 220ff. ["The thing's hollow – it goes on forever – and – oh my God! – it's full of stars!" [...] The Star Gate opened. The Star Gate closed. In a moment of time too short to be measured, Space turned and twisted upon itself. [...] There was no sense of motion, but he was falling toward those impossible stars, shining there in the dark heart of a moon. (Clarke, 2001, 202–207)]
 65. Kendall Walton, *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of Representa-*

tional Arts (Cambridge: Harvard University Press, 1990). Walton menar att fiktionella representationer överhuvudtaget ska beskrivas som rekvisita i låtsasspel. Vi har här, med hänvisning till Carrolls fiktionsteori, valt en annan väg. Den fiktionella hållningen som sådan innebär inte att vi låtsas någonting om oss själva, representationsbäraren eller innehållet, utan att vi föreställer oss (i Carrolls mening) fiktionsinnehållet. Fiktionsberättelser sätter emellertid oftast också i spel den typ av "make-believe" som Walton undersöker: det som i berättelseteorin brukar benämnas berättare, fiktionsperspektiv, fokalisation eller synvinkel kan, menar jag, beskrivas och förklaras i termer av make-believe.

66. Walton, 69.
67. Ett spels rikedom har på ett relaterat sätt diskuterats av Walton 293ff; jämför också Lamarque och Olsen, 104. Se även det Walton skriver om fantastiska föreställningar Walton 1990, s. 328ff.
68. Jämför Currie, 106.
69. Ibid., 108.
70. Clarke, *År 2001*, 135f. ["Sorry to interrupt the festivities," said Hal, "but we have a problem." "What is it?" Bowman and Poole asked simultaneously. "I am having difficulty in maintaining contact with Earth. The trouble is in the AE-35 unit. My Fault Prediction Center reports that it may fail within seventy-two hours." "We'll take care of it," Bowman replied. "Let's see the optical alignment." "Here it is, Dave. It's still O.K. at the moment." "On the display screen appeared a perfect half-moon, very brilliant against a background almost free of stars. It was covered with clouds, and showed not one geographical feature that could be recognized. Indeed, at first glance it could be easily mistaken for Venus." But not at a second one, for there beside it was the *real* Moon which Venus did not possess – a quarter the size of Earth, and in exactly the same phase." (Clarke, 2001, 120)]
71. Currie, 106ff.
72. Se exempelvis Chatman, *Story and Discourse*. 243ff.
73. Clarke, *År 2001*, 128, 144. ["Nature always balances her books" (112) "nothing could be taken for granted in space, and no detail must be overlooked" (Clarke, 2001, 128)]
74. Burgess, *En apelsin med urverk*, 37. ["More, badness is of the self, the one, the you or me on our oddy knockies, and that self is made by old Bog or God and is his great pride and radosty. But the not-self cannot have the bad, meaning they of the government and the judges and the schools can-

not allow the bad because they cannot allow the self. And is not our modern history, my brothers, the story of brave malenky selves fighting these big machines?" Burgess, *A Clockwork Orange*, 40]

75. David A. Cook, *A History of Narrative Film* [1981] (New York: W. W. Norton & Company, 1990), 565 ["a series of propositions about war"].

76. Jämför Göran Rossholm, *To Be and not to Be: on Interpretation, Iconicity and Fiction* (Bern: P. Lang, 2004), 181–199.

77. Se not 50.

78. Burgess, *En apelsin med urverk*, 166.

79. Jämför Currie, 265ff och Sarah Kozloff, *Invisible Storytellers* (Berkeley: University of California Press, 1988), 43ff, 62f.

Magnus Ullén

Pornografi – en mediehistoria

MÅNDAGEN DEN 20 mars 2006 visar det samhällsgranskande magasinet "Drevet" på TV4 ett inslag om hur unga kvinnor säljer sexshower över Internet via webbkameror.¹ En flicka som kallas Sara intervjuas anonymt och i slutet av inslaget får tittaren se närgångna bilder på hur flickan onanerar med en dildo framför en webbkamera – den undersökande journalistiken väjer inte för sanningen, även om den är chockerande. Tre dagar senare meddelar emellertid *Aftonbladet* att bilderna var arrangerade. "Enligt uppgifter till *Aftonbladet* fanns det ingen sexköpare som tittade på när bilderna spelades in. –Allt är riggat. Hon gör det bara för TV4:s kamera, säger en källa med insyn i händelsen."² "Drevets" reporter, Frida Sjödin, dementerar uppgifterna om att sexshowen skulle vara arrangerad för TV4, men dagen därpå publicerar *Aftonbladet* ytterligare en artikel där Christina Bellander, aktualitetschef på TV4, bekräftar att programmets redaktion faktiskt "har varit delaktig i hur scenen kom till" och att pengar har betalats ut i syfte att få flickor att ställa upp framför kameran.³

Ur journalistisk synpunkt ligger förstås det skandalösa i reportaget inte i att det visar material som de flesta skulle beteckna som pornografiskt, utan i att det Sara gjorde presenterades som en autentisk sexshow när det i själva verket bara var en simulerad sexshow. "I måndags," rapporterar *Aftonbladet* indignerat, "sände TV4:s Drevet ett in-

slag om unga tjejer som säljer sexshower via Internet. Sara, 19, onanerade med en dildo och reportern intygade att scenen var äkta. Men efter ett flera timmar långt krismöte tvingades TV4 i går att erkänna att inslaget var en bluff.” Gränsen mellan det autentiska och det simulerade är som brukligt i pornografiska sammanhang hårfin: hade någon annan än TV4:s personal betalat Sara för att göra vad hon gjorde hade inslaget plötsligt ägt den sanningens dignitet som gör varje nyhetsinslag oantastligt, hur spekulativt det än kan te sig. Utan verklighetens kvalitetsstämpel kan inslaget emellertid inte försvaras – trots att det inte finns något som tyder på att det skulle sett annorlunda ut om någon annan betalat för den sexshow som återges. Tvärtom framhåller Sara att det ur hennes perspektiv känns ”mest tråkigt att inga autentiska shower visas i programmet. Det görs så många.”⁴

”Drevets” iscensatta sexreportage kan ses som symptomatiskt för den tilltagande pornografisering av den offentliga mediadiskursen som ofta påtalas i dag.⁵ Men vari består egentligen det pornografiska i ovanstående exempel? Det kan verka uppenbart. Det pornografiska består förstås i att reportaget innehåller bilder som är sexuellt explicita och kanske också i det faktum att det är just en ung kvinnas kropp som exponeras för tittarens blick. För det är så vi kommit att tänka på pornografi: som en sexuellt explicit diskurs, där frågan om relationen mellan könen är det helt centrala ur ideologisk synvinkel. Det ligger naturligtvis en hel del i den föreställningen. Pornografi är vanligen sexuellt explicit och dess skildring av könen och relationen dem emellan vanligen påfallande stereotyp. Men tänker man efter lite grand blir det emellertid strax uppenbart att detta inte kan vara hela sanningen. För pornografin är ju inte den enda diskurs som är sexuellt explicit – såväl medicinska handböcker som skönlitteratur kan rymma skildringar som är sexuellt explicita, utan att vi för den skull är benägna att karaktärisera dem som pornografiska. Att en skildring är sexuellt explicit är således måhända ett *nödvändigt* villkor för att vi ska klassa en diskurs som pornografisk, men det är uppenbarligen inte ett *tillräckligt* villkor. Och vid närmare eftertanke kan det knappast vidhållas att det är ett nödvändigt villkor att en diskurs är sexuellt explicit för att den ska kunna klassas som pornografisk: flera former av pornografi, däribland transvestitporr, kan ofta vara helt befriad från genitalier, men ändå läsas på samma sätt som mainstreamporr.⁶ Det sagda gäller förstås med än större eftertryck för föreställningen att den stereotypa

porträtteringen av relationen mellan könen skulle vara utmärkande för pornografin: pornografin är inte den enda genre som arbetar med könsstereotyper, och all pornografi är inte könsstereotyp.

Vare sig den grafiska sexualiteten som sådan eller genusperspektivet låter oss således besvara vår fråga: vari består det pornografiska som sådant? Vill vi söka ett svar på den frågan gör vi klokt i att ta fasta på en annan aspekt av den pornografiska diskursen som exemplet aktualiserar, nämligen svårigheten att dra en gräns mellan pornografi och verklighet. Denna svårighet stammar, menar jag, ur den mycket speciella relation som den pornografiska diskursen etablerar till sin läsare eller åskådare, genom den form av läsning som diskursen inbjuder till: onani. Det vanliga sättet att ta sig an pornografiska diskurser inom akademien är att söka utreda deras ideologiska övertoner genom att läsa dem som vi läser andra kulturella diskurser, det vill säga genom att tolka dem. Det kan man för all del göra; men man blundar då för att pornografin inte vill *betyda* så mycket som den vill *vara*. Porren vill inte säga någonting om världen, den vill vara en ren förlängning av konsumentens begär, och inbjuder därför till en utpräglat icke-hermeneutisk läsart. Den pekar inte vidare mot en bakomliggande värld och säger: "titta, där kan du fullborda det begär jag väckt inom dig." Istället gör den gällande att begäret inte bara kan väckas av diskursen, utan också tillfredsställas av den. "Kom som jag kommer," säger den, "om du låtsas att jag är verklig, så blir jag det." Alla som tagit den pornografiska diskursen på orden vet att den talar sanning. Onanisten behöver inte gå till verkligheten med sitt begär, allt som krävs för att det ska tillfredsställas är att han eller hon är villig att hänge sig åt diskursen som om den vore en verklighet, som om den vore något som snarare än att inbjuda till reflektion, kräver att vi *agerar* på ett visst sätt när vi möter den. För att bli funktionell måste den pornografiska diskursen alltså förmå läsaren att glömma, eller åtminstone bortse från, det faktum att det den presenterar endast är en representation av sexuell njutning, och inte verklig sexuell njutning.

I samma nummer av *Aftonbladet* som avslöjar att "Drevets" sexreportage var ett spel för kamerorna, får vi veta att Samuel i "Big Brother" i natt haft sex med ännu en tjej: "I natt var det dags för ännu ett par att ha sex inne i Big Brother-huset. Samuel Aronsson, 25, och jockern Gabriella Morales, 22, förlustade sig under duntäcket. Samuel har tidigare haft sex med både Malin och Jessica."⁷ Veckan därpå är Big

Brother-deltagarnas eskapader upplyft till löpsedelsstoff: ”Hon hetsas till sex – Jessica har oralsex inför andra i Big Brother”, heter det i bras-kande bokstäver. Den här gången rapporterar man om en verklighet som Kanal 5 fann alltför anstötlig för att själv visa.⁸ Men också här är det alltså med hänvisning till att återge sanningen *bakom* tv-diskursen som kvällstidningen motiverar sitt agerande. Den amerikanska pornografiforskaren Linda Williams har föreslagit att en liknande vilja att fastställa sanningen ligger till grund för framväxten av den cinematografiska pornografin.⁹ Därmed sällar hon sig också till den anse- nliga skara akademiker som menar att den pornografiska diskursen är mediespecifik, det vill säga att dess egenart i större eller mindre grad bestäms av det medium den förmedlas genom. Det är allmänt bekant att ingen annan genre är lika snabb med att ta nya medier i bruk som pornografi. I videons barndom, innan filmindustrin insett att videon kunde brukas som en distributionskanal, lär 75 procent av videouthyr- ningen i USA ha utgjorts av porr. Ja, att det tekniskt sett mer sofistikerade BETA-systemet i videons barndom konkurrerades ut av VHS-formatet, påstås bero på att porrentreprenörerna föredrog det senare.¹⁰ Säkert kan delar av dessa uppgifter vara apokryfiska. Det råder dock ingen tvekan om att pornografi hör till de första saker man brukar an- vända nya medier till. Men utövar denna pornografins så kallade re- mediering något avgörande inflytande på den pornografiska diskur- sen som sådan?¹¹ Förändras den pornografiska diskursens egenart på något avgörande sätt av att den översätts från ett medium till ett an- nat? Fungerar pornografisk film på samma sätt i en biosalong som på en dataskärm i ett vardagsrum? Är litterär pornografi något väsent- ligt annat än visuell pornografi? Skiljer sig pornografiska teckningar och målningar på något avgörande sätt från pornografiska fotografier? Den allmänna rättskänslan tycks mena att så är fallet. Få skulle på all- var plädера för en censur av pornografisk litteratur, men många menar att pornografiska bilder och filmer rymmer en annan dimension, som gör att man bör vidta lagstiftande åtgärder mot det senare fenomenet, även om man finner sig tvungen att tolerera det förra.¹² Likafullt kom- mer jag här att göra gällande att tesen om pornografins mediespecifi- citet är överdriven och jag kommer vidare att försöka visa att mitt al- ternativa sätt att se på saken öppnar för ett mer produktivt pornogra- fibegrepp, som låter oss se det pornografiska mindre som ett innehåll som förmedlas genom medier och mer som en form som genomsyrar

medier av olika slag. Med det vill jag också antyda att den beryktade pornografiseringen av det offentliga rummet, som jag redan påtalat ovan, måste förstås mot en bakgrund av att mediediskursen i sig rymmer ett inte obetydligt mått av något vi kunde kalla *pornograficitet*, en omständighet som gör det nödvändigt att avslutningsvis ställa frågan om vari det pornografiska i "Drevets" inslag består på nytt.

Medietransparens och hypermedialitet

Williams är långt ifrån den ende akademiker som anlägger ett mer eller mindre uttalat mediedeterministiskt perspektiv på pornografin. Så menar exempelvis Abigail Solomon-Godeau i en artikel om det pornografiska fotografiets historia att "all diskussion måste utgå från insikten att fotografiet frambringar ett helt annat visuellt paradigm än de äldre grafiska konsterna", varför det således är viktigt, "att skilja det erotiska och pornografiska fotografiet från dess föregångare, inklusive dess omedelbara föregångare i litografin."¹³ Solomon-Godeau syftar på iakttagelsen att fotografiet tenderar att sudda ut spåren av sin egen medialitet: att fotografiet inte tycks representera världen så mycket som presentera den. Det må vara fallet att fotografiet generellt fungerar på det viset – själv är jag dock benägen att tro att synen på fotografiet som en genomskinlig form av diskursivitet snart kommer att framstå som en historisk parentes, en följd av att den tekniska utvecklingen länge befunnit sig på en så primitiv nivå att gemene man inte kan ges tillgång till den. I takt med att vi alla lär oss manipulera bilder på våra hemdatorer torde fotografiets aura av autencitet hastigt att urholkas. Vare sig så sker eller inte, bör det dock framhållas att pornografin som sådan skiljer sig från fotografiets tradition just genom att den gärna lyfter fram fotografens roll i det voyeuristiska spektakel som iscensätts. Från dess tidigaste litterära uppträdande vid 1600-talets mitt, till dagens så kallade gonzoporr, där aktörer som Buttman och Seymore Butts i öppen dialog med kameran raggar upp kvinnor de har sex med, vittnar pornografin om sin medvetenhet om voyueren och tenderar därigenom att *betona* snarare än undertrycka sin medierade natur.

Denna spänning mellan medietransparens och hypermedialitet – mellan att diskursen utplånar spåren av sin medierade natur och att den tvärtom understryker och lyfter fram denna – återfinner vi också om vi rör oss från fotografiets domän till filmens. Williams tecknar i

sin inflytelserika studie av porrfilmen en bild av den cinematografiska och videografiska pornografin som allt annat än historiskt statisk. Tvärtom insisterar hon på att den pornografiska diskursen alltid måste förstås i sin historiska specificitet och menar att man kan urskilja åtminstone tre faser över vilka porrfilmen utvecklat sig, som var och en är att se som ett svar på en distinkt historisk situation: "(1) den exhibitionistiska förevisningen av kroppsdelar som normalt är gömda – det jag har kallat stag-filmens fascination med 'genitalt uppvisande'; (2) en mer narrativiserad fas bestående av 'genital händelse,' typifierad av 'kroppstagningen' [meat shot]; och (3) upptrappningen av principen om maximal synlighet i en 'ejakulationstagning' [money shot] som tycks vara utformad för att besvara de visuella otillräckligheterna med kroppstagningen."¹⁴ Utifrån ett sådant perspektiv kan till och med en så frekvent förekommande visuell figur som den externa ejakulationen, vilken snart sagt varje sexuellt explicit scen i porrfilmen kulminerar med, betraktas som en tillfällig historisk konvention snarare än som en logisk följd av pornografins inneboende strävan: "pornografi är utpräglat fallisk *på just detta sätt, vid just denna tid*, på grund av ett krav att återge den visuella sanning som associeras med kvinnliga njutningar som den vet mycket lite om. Denna fallicism har alltså åtminstone delvis uppstått i reaktion till den klitoris pornografin har svårt att fånga och rama in."¹⁵ Williams tycker sig i denna tidiga bok rent av se att den externa ejakulationen redan är på väg att förlora sin ställning som porrfilmens centrala trop, och antyder att de filmer i genren som just börjat produceras för kvinnor bekräftar denna tes.¹⁶ Denna utopiska spekulering framstår i historiens ljus som grundlös: den externa ejakulationen förblir till denna dag ett centralt spektakel i porrfilmen, och ingenting tyder på att detta kommer att ändras.

Ser man närmare på de historiska artefakter som porrfilmsgenren lämnat efter sig märker man också strax att den periodisering Williams föreslår knappast håller streck. Tvärtom vad hon ger vid handen uppvisar porrfilmen redan i sin tidigaste form ofta de drag som hon tillskriver endast dess andra och tredje fas. *La nouvelle secrétaire*, en så kallad "stagfilm" från 1930-talet är uppbyggd kring ett för pornografin typiskt scenario. Chefen har kallat in den nya sekreteraren, och det dröjer inte länge förrän de blir närgångna med varandra. Medan de håller på anländer ytterligare en kvinna, som betraktar de två en stund för att strax därpå ge sig in i leken. Händelseförloppet äger uppenbara pa-

ralleller till det schematiska sätt sexscenerna i dagens porrfilmer återges på. Redan efter tjugo sekunder ser chefen för sin inre blick den nya sekreteraren naken. Därefter följer i rask takt de moment som numret i porrfilmen brukar innehålla: fellatio, petting, cunnilingus, vaginal penetration framifrån (på skrivbordet), och dito bakifrån (på golvet). Här inträder den andra kvinnan, och sekvensen upprepas i koncentrerad form: petting övergår till att mannen penetrerar de två kvinnorna, som format en 69:a – först sekreteraren, därpå den nyanlända. Scenen slutar med att mannen ejakulerar över den senares rygg, ett omisskännligt bevis på att den njutning som återgetts varit autentisk.



Redan i den tidigaste porrfilmen återfinner man flera av dess mest karaktäristiska drag, inte minst den externa ejakulationen. Här en sekvens från *LA nouvelle secrétaire* (1930-tal).

Man kan jämföra denna tidiga film med öppningsscenen i *The opening of Misty Beethoven* (Radley Metzger, 1976), som tar oss till salongen på en porrbiograf, där huvudpersonen Misty bokstavligen tar hand om sina kunder. Medan en äldre herre som klätt upp sig som Napoleon ser hur aktörerna har sex på duken – där en scen ur den franska porrfilmen *Le sexe qui parle* spelas upp – runkar Misty något mekaniskt av honom. I princip följer numret det brukliga: paret på duken har sex i en rad olika ställningar, varpå sekvensen kulminerar i att den manlige aktören ejakulerar över kvinnans kropp. Men genom att växelsklippa mellan den sexscen som utspelar sig på duken och den sexakt som äger rum i biografisalongen, etablerar filmen en parallell mellan gestaltning och åskådarsituation som är svår att ta miste på. Den som vill kan se sekvensen som en metafor för porrkonsumentens bleka

upprepning av den akt som iscensätts i filmen – uppenbart är under alla omständigheter att filmen medvetet leker med det faktum att dess åskådare själv befinner sig i en snarlik situation, även om han för porrbiobesökaren var i 99 fall av hundra en man själv får spela rollen både som Misty och Napoleon.

Ejakulationen understryker också i denna film den pornografiska diskursens verklighetsanspråk: den njutning som vi som åskådare fått ta del av är äkta, vilket dokumentationen av den manliga sädesavgång-
en bevisar. Men genom att Metzgers film tillför situationen en meta-
dimension som saknar motsvarighet i den fyrtio år äldre stagrullen, blir det samtidigt mindre självklart vad som egentligen ligger i detta verklighetsanspråk. Det vi bevittnar i denna första scen, är ju inte en direkt återgivning av en sexuell akt, utan snarare representationen av en sådan akt. Sekvensen ger därmed en antydning om att den pornografiska diskursen lika väl kan uppnå sitt syfte genom att betona sin medierade status som genom att undertrycka den.

Detta blir ännu tydligare i ett än senare exempel, *Latex* (Michael Ninn, 1995), också den en indikation på den pornografiska filmens förkärlek för att allegoriserar sin egen status som diskurs. Filmen utspelar sig i ett dystopiskt framtidslandskap, i en värld där det råder utgångsförbud efter nio på kvällen och man kan räkna med att bli skjuten om man ertappas ute efter den tiden utan skriftligt tillstånd. Filmens ramhandling kretsar kring Malcolm Stevens, som spärrats in på en psykavdelning för "störande av den allmänna ordningen." Stevens studeras via tv-monitorer i sjukhusets övervakningscentrum, där två kvinnliga och en manlig läkare diskuterar hans fall och ser honom stirra in i den övervakande kameran. "Jag vet att ni är där ute", säger Stevens. "Jag vet att ni tittar på mig. Mitt brott bestod i att jag delade dessa visioner med er. Sanningen! Och för detta har jag bedömts olämplig att vistas bland er. Men ni kan ändå inte ljuga för mig, ni kan inte gömma era tankar." Det visar sig strax att Stevens äger den fantastiska förmågan att se in i människor när han rör vid dem, och genast projicera de "hemligheter" han ser, vilka, som han förklarar för en kvinnlig psykolog, utan undantag är av sexuell natur. Stevens symboliserar med andra ord den pornografiska diskursen som sådan, som i ett hycklande samhälle utmanar den påbudna normen att förneka och gömma hemligheter. Som så ofta i pornografiska sammanhang är diskursen subversiv till sin retorik snarare än sin praktik, för inne-

hållsmässigt skiljer sig filmen inte nämnvärt från de tusentals porrfilmer som numera produceras för video- och DVD-marknaden varje år. Det ena sexuella numret följer på det andra som i vilken porrfilm som helst – om *Latex* skiljer sig från medelproduktionen är det främst i dess något högre grad av visuell stilisering. Det ska också sägas att filmen medvetet leker med gränserna mellan dröm och verklighet, roll och identitet och så vidare, på ett sätt som låter den som så önskar se den som en tematisering av sin egen relation till åskådaren. Filmen slutar med att Stevens och den manlige läkaren i öppningsscenen byter plats med varandra: övervakaren finner sig instängd i därhuset medan den samhällsomstörtande Stevens ger sig ut i friheten i en bil körd av en kvinnlig fantasifigur. ”Rymningen” har strax innan åskådliggjorts i form av en ”megatömning”, en medveten överdrift av den externa ejakulation som markerar kulmen i varje nummer i porrfilmen, i vilken Stevens befriarska har sex med en mansfigur i latexdräkt och latexmask. Latexmannen har inte en riktig penis, utan en gummireplik vilken kommer över kvinnan i nära nog tre minuter.

Hur ska vi då förstå fixeringen vid den visuella retoriska figur som den externa ejakulationen utgör? Williams har föreslagit att spermasprutet kan ses som det pornografiska numrets meningsskapande ”slutkänsla” (”sense of an ending”), det vill säga som det teleologiska slutmål som de föregående sexuella handlingarna syftar fram mot, vilka i sin tur skulle rättfärdigas av ejakulationens obestridbarhet, som fungerar som tecken för att den njutning som iscensätts i porrfilmen är äkta och inte spelad.¹⁷ Det låter sig kanske sägas om de två första exemplen ovan, men som framgått skiljer sig iscensättningen av den externa ejakulationen markant mellan tidiga filmer och senare alster. I *La nouvelle secretaire* liksom i *The opening of Misty Beethoven* fungerar eja-



Porrfilmens verkningsmedel tycks snarare förstärkas än förändras över tiden. Här en ”megatömning” som medvetet stiliserar den externa ejakulationen, från slutet av Michael Ninns *Latex* (1995).

kulationen primärt som garant för njutningens äkthet, medan ejakulationen i *Latex*, där den manliga latexfiguren kommer över den kvinnliga aktören i flera minuter, tar fasta på tendensen i senare porrfilmer att iscensätta ejakulationen som kulmen, ofta i slow motion, på ett sätt som uppenbarligen inte har något alls med realism att göra. Tvärtom tycks iscensättningen i detta fall snarare syfta till att understryka det faktum att det vi här har att göra med inte är verkligheten som sådan utan just verkligheten som iscensättning.

Som jag ovan påpekat ifråga om det pornografiska fotografiet, rymmer detta i lika hög grad ett hypermedialt som ett medietransparent drag. Den tilltagande överdriften av den externa ejakulationen som det avslutande numret i *Latex* är ett talande exempel på, vittnar om samma sak – pornografi syftar inte till trovärdighet, utan till omedelbarhet. Och den mediatransparens som Solomon-Godeau i linje med fotografiets teoretiker framhåller som utmärkande för fotografiet är inte det enda sätt som omedelbarhet kan åstadkommas. Tvärtom kan en känsla av omedelbarhet kanske inskräpas än mer effektivt genom hypermedialitetens till synes motsatta strategi. Genom att förstärka diskursens medierade natur, gör så kallade hypermedia som webben att "Medieöverdriften blir en autentisk upplevelse, inte i den mening att den korresponderar med en extern verklighet, utan snarare just för att den inte känner sig tvingad att hänvisa till någonting bortom sig själv."¹⁸ Hypermedia kan således sägas utmärkas av något vi kunde kalla *ontologisk hybris*, i det att de gör gällande att det diskursiva universum de upprättar är av sådan kraft att det helt kan frigöra sig från verkligheten, för att bli en verklighet i egen rätt.

Ontologiskt högmod är högst påfallande också i pornografin – ja, vi skulle rent av kunna betrakta det som en partiell definition av vad pornografi är. Pornografins överdrift består – som Jay David Bolter och Richard Grusins formulering av hypermedialitetens egenart just ger vid handen – i att den inte känner sig tvingad att referera till någonting annat än sin egen närvaro. Helt följdriktigt äger pornografin säl-lan eller aldrig någon narrativ progression, utan tenderar i stället att bestå av en serie löst sammanfogade sexuellt explicita episoder, som alla följer ett snarlikt mönster – i detta avseende är den pornografiska filmen en direkt förlängning av den pornografiska romanen, vilken, som Steven Marcus träffande påpekat, idealt sett "skulle pågå för alltid – den skulle sakna slut."¹⁹ Visserligen är dessa episoder ofta infogade

i en narrativ ram, men denna saknar egentlig betydelse annat än som förevändning för de sexuella episoderna. Det innebär att pornografin bryter med berättelsens inre logik – där varje episod anspelar både på de episoder som föregått den, och de som följer ur den – för att i stället manifesteras sig som ett rent berättande, ett berättande som bara känner det pågående nuet.

I pornografiska böcker yttrar sig denna antinarrativa tendens i berättandets episodiska karaktär. Böcker som *The Lustful Turk*, *Josephine Mutzenbacher* eller den över fyratusen sidor långa ”självbiografin” *My Secret Life*, för att nämna tre välkända exempel, är alla föga mer än en räckta explicita episoder, trädde på rad.²⁰ Tendensen kan skönjas redan i den explicita dialog som utgör pornografins tidigaste framträdelseform och går som vi sett också tydligt igen i den pornografiska filmen, men blir än tydligare om vi beaktar det medium som sedan några år tillbaka utgör pornografins främsta kanal, Internet.

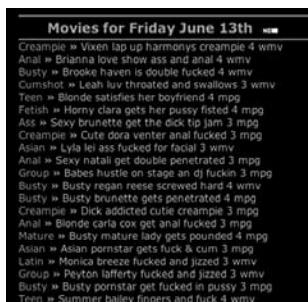
Porr på webben

Den privata karaktär som jag betonat som avgörande för den pornografiska diskursen blir som sagt ännu mer framträdande på Internet, vilken gör det möjligt för konsumenten att ta del av pornografi utan att behöva underkasta sig ens det minimum av socialitet som den ekonomiska transaktionen i videobutiken innebär. Men det är inte bara – eller ens främst – genom att förstärka läsningens privata karaktär som Internet som medium ytterligare förstärker pornografins särdrag. Ännu mer betydelsefullt är dess sätt att lösa upp narrativitetens koppling till berättelsen. Porr på webben är ytterligare ett steg mot det rena berättandets amorfa form, långt från berättelsens typologiska struktur där den ena händelsen griper in i den andra och förebådar en tredje. Såväl boken som filmen kommer genom sina teknologiska förutsättningar att ge sken av att den pornografiska diskursen formellt sett liknar berättelsens i mycket högre grad än vad som egentligen är fallet: bäge är medier som föreskriver att diskursen börjar, pågår och slutar. Dessa begränsningar för det rena berättande som pornografin tangerar – ett berättande som alltid är ett pågående berättande – upplöses på webben, där det står konsumenten fritt (eller där konsumenten tvingas till) att vandra från den ena sajten till den andra och på så sätt själv bli delaktig i utformandet av ett slags berättelse.

Så hur kan då berättandet på nätet se ut? Låt oss säga att vi börjar med att skriva in ordet "porno" på Google. På 0,22 sekunder genererar sökmotorn 47.900.000 träffar. Normalt skulle ett sådant överflöd av valmöjligheter innebära att vi var tvungna att specificera oss ytterligare för att få en mer avgränsad lista att utgå från, men eftersom vi bara har för avsikt att göra oss en överblick prövar vi helt enkelt en av länkarna på första sidan, som tar oss till vad som lättast låter sig beskrivas som en länksamling. Under rubriken "Free Porno Pics" uppvisar fyra små bildskärmar med scener från porrfilmer oss om möjligheten att se hela filmen genom att klicka på en länk under varje bildskärm. Under denna inbjudande dörmatta vecklar resten av sidan ut sig i tre kolumner. Längst till vänster finner vi en kolumn med länkar till andra webbplatser, längst till höger länkar till sajter som påstås vara gratis, och som arrangerats enligt kategori – från Amateurs, Anal, och Anime, över Hairy, Hardcore och Housewives, till Upskirt Shots, Virgins, och Young – allt som allt finns där 76 olika kategorier. Mellan dessa kolumner finner vi det den ursprungliga länken utlovade – en bred kolumn som samlar "Dagens bildgallerier", femtio länkar med dagens datum. Varje länk specificerar innehållet och antalet bilder vid den sida den leder vidare till: "Cute virgin get fuck [16 pics]; Sexy blonde washing herself in a bath [15 pics]; Perfect secretary in action in office [18 pics]," och så vidare. Var tionde länk leder till ytterligare länksamlingar, med titlar som "French cum," "Wow Matures" och "Mmm 100". Vi erbjuds också möjligheten att klicka vidare till andra sajter eller att välja att se dagens filmlänkar i stället för bildlänkar.

Det tar inte särskilt lång tid att upptäcka att detta pornografiska överflöd i stor utsträckning är av rent retorisk karaktär. Av de femtio länkar som återfinns på första sidan av "Today's Picture Galleries" vid www.porno-pics-free.com, leder sexton inte till det annonserade innehållet, utan till andra länksidor. Med tanke på att tio av de femtio länkarna inte döljer det faktum att de leder till länkar snarare än till bilder och att två av länkarna leder till identiska bilder, om inte identiska platser, kan vi snabbt konstatera att det pornotopia som annonseras knappast är fullt så ymnigt som webbsidorna vill få oss att tro. Mindre än hälften av länkarna uppfyller löftet om att tillhandahålla bilder för vår förnöjelse.

Obekymrade av detta faktum klickar vi, efter en hastig överblick av listan, på "Sexy Alexa may gets double penetrated [20 pics]," varpå ett fönster med 20 bilder, så kallade "thumbnails", av Alexa och två män



Pornografin insisterar gärna på sitt överflöd: det finns alltid mer av samma sak. På nätet tar denna överflödsretorik gärna formen av ändlösa länksamlingar i text- eller bildformat.

öppnar sig, vid en sida tillhörande PixandVideo.Com, vars hemsida annonseras högst upp på sidan. Klickar vi på någon av bilderna tas vi genast till en större version av bilden, som kan laddas ner. En länk som infogats mellan bilderna uppmanar oss att ladda ned hela videon i hög upplösning. Ett annat meddelande informerar oss om att vi kan få omedelbar tillgång till nya filmer varje dag med de "hetaste brudarna från Budapest och Prag" för bara \$14.99 i månaden – förutsatt, preciseras det i små bokstäver längst ned på sidan, att vi binder upp oss för minst sex månader.

Bilderna på Alexa May är uppenbarligen arrangerade i kronologisk ordning och formar tillsammans konturerna till en berättelse som rör sig från en inledande bild som gestaltar förförelsens ögonblick – en lättklädd Alexa May som tar en drink med en man i en bar, medan bartendern intresserat tittar på – över tre bilder där hon låter sin barbekantskap slicka hennes bröst och stjärt, medan bartendern alltjämt tittar på; tre bilder där mannen slickar hennes exponerade vagina och bartendern börjar kyssa och smeka henne; två bilder där hon utövar fellatio på bartendern, medan den första mannen hänger sig åt cunnilingus; två bilder där hon rider mannens styva penis – i en ställning som inom branschen går under benämningen "reverse-cowgirl" – alltjämt utövande fellatio på bartendern; ytterligare tre bilder där mannen bytt position, så att May nu sitter på bartendern och utövar fellatio på den förste mannen. Denna sistnämnda fas avbryts av en bild som visar bartenderns styva penis i närheten av, men inte i kontakt med, Mays två underlivsöppningar, vaginan och anus, som båda exponeras på bilden – ännu mer så på en annan bild där Mays ansik-

te framträder suddigt i bakgrunden just som hon står i färd med att utöva fellatio på bartendern ånyo, medan kameran fokuserar vagina och anus som till förmån för vår blick hålls ut av den förste mannen. På den sjuttonde bilden intar May än en gång den omvända koflickans position, men på den förste mannen som penetrerar henne analt, samtidigt som hon har bartenderns penis i sin mun. De tre återstående bilderna tar oss till klimax: dubbel penetrering, det vill säga samtidigt vaginalt och analt.

Bildserien uppvisar således en tydlig narrativ progression, men det kan inte undgå någon som är bekant med genrens konventioner att sekvensen endast är ett fragment av berättelsen om njutning så som den brukar berättas av den pornografiska diskursen. Uteslutandet av det kulminerande spermasprutet från sekvensen kan kanske ses som ett avsiktligt försök att locka den tillfällige läsaren att ta steget att betala för ett abonnemang hos sajten, för att få tillgång till berättelsen i dess helhet. Man bör dock inte överbetona de möjliga strategiska orsakerna till uteslutandet – nätet flödar trots allt över av bildsekvenser som återger hela standardförloppet, från förförelse till ejakulation – och som den länksida vi utgick från gör klart, finns det gott om sajter som ägnar sig helt åt ejakulationer. Likaså är det viktigt att tänka på att webbläsning vanligtvis är ganska slumpartad, vare sig det är text eller bilder som blir föremål för konsumtion. Vi dröjer sällan vid sidor för att studera hur de är uppbyggda, utan tenderar att skumma dem, och dyker det upp en bild eller en länk som verkar intressant klickar vi mer än gärna på den.

Den berättelse som på detta vis utvecklas på nätet kännetecknas inte minst av att den ständigt förgrenar sig: varje webbsida vi möter längs vägen öppnar upp ett myller av nya möjligheter. Berättelsen utvecklas till stor del slumpmässigt, till synes utan vare sig hierarkisk organisering eller given slutpunkt. I praktiken är emellertid processen långtifrån helt öppen: som vi antytt ovan är webbsidorna ofta organiserade så att de bildar en sluten struktur, vilket innebär att antalet förgreningar från en och samma sida inte alls behöver vara så stort som mängden av länkar kan ge vid handen. Än viktigare är kanske att observera att det faktum att nedladdningsbara bilder öppnas i separata fönster innebär att dessa måste sägas utgöra den yttersta grenen i nätet hypertextuella struktur. Förvisso är alla bilder på webben möjliga att ladda ner, men vid dessa bilder gör berättandet halt – det går inte att nå utöver dem. Vi bestämmer oss antingen för att låta berättandet

upphöra i deras närvaro eller för att gå tillbaka till länkberättandet genom att återvända via samma länk som vi använde för att nå fram till bilden. Fastän berättelsen således berövats ett temporalt slut, är den alltså ständigt behäftad med ett materiellt mål som aldrig är långt borta: syftet med denna historia är att förse surfaren med bilder, med materiella objekt som låter sig konsumeras.²¹

Man kan inte nog betona nät-läsningens uppdrivna tempo. Webb-sidor är inte utformade för att läsas, utan för att skummas. I ett diskursivt universum där ett klick med muspekaren kan innebära att man förflyttas till en helt annan webbplats, är det av största vikt att kommunikationen blir så genomskinlig och så omedelbar som möjligt. Det är således ingen slump att den pornografiska berättelse som utvecklas primärt är av visuell natur: härigenom kan den ögonblickligen konsumeras. Trots den stora mängd förgreningar som öppnar sig med varje ny sida, låter sig de beslut som surfaren har att fatta tas snabbt och utan eftertanke. Överflödet av valmöjligheter motverkar i sig noggrannare övervägande: uppslukade av det överflöd som står oss till buds klickar surfaren på länkar mer eller mindre slumpartat, för att öppna fönster på fönster, så länge bilder som låter sig laddas ner fortsätter att dyka upp med jämna mellanrum. Som vi redan varit inne på saknar den pornografiska berättelse som på så sätt konstrueras på nätet givna ramar: den består till stor del av att vi förflyttar oss från bild till bild, mer eller mindre slumpmässigt. Men som vi påpekat ovan är denna förflyttning egentligen överflödigt, då *en* pornografisk bild fungerar lika väl som ankare för det onanistiska sexuella begäret som hundra. Vad är det då som driver oss till att ta del av den ena bilden efter den andra? Vad är det som får människor att spendera timmar på att titta på porr på nätet, och att tanka ner hundratals, om inte tusentals, pornografiska bilder?

Zabet Patterson berör i en intressant artikel om pornografi på nätet just denna fråga. Patterson lyfter fram två aspekter som utmärkande för nätporrläsningen, för det första *den fördröjning och det uppskjutande* som nätläsningen är behäftad med. Att leta efter bilder innebär inte minst att vänta på att de ska laddas ner. Processen går visserligen betydligt fortare i dag än vad den gjorde tidigare, men leder ändå till att det ständigt uppstår ett ögonblick där surfaren befinner sig i ett diskursivt limbo, som likafullt upplevs som njutningsfullt då det låter honom eller henne se fram mot det ögonblick där bilden materialiserar



Ett ganska typiskt exempel på pornografiskt berättande på nätet. Märk att endast den kvinnliga aktören tillåts signalera sin tillgänglighet genom att möta betraktarens blick.

sig på bildskärmen. I det scenariot blir uppskjutandet av begärets fullkomnande ett mål i sig, eftersom det leder till att surfaren kan dra ut på ögonblicket av njutning nästintill i oändlighet: "Användaren växlar ständigt vidare till nya bilder – och genom denna process, till nya fördröjningar – i ett begärets ändlösa glidning i vilken en del av njutningen kommer av invand upprepning och invand uppskjutning."²²

Den andra aspekt som Patterson betonar är interaktiviteten. "Bortom dess omedelbarhet, tycks det som Internet har att erbjuda pornografin bestå i en känsla av interaktivitet, som för med sig en känsla av delad rymd och ett avståndets sammanbrott eller förnekande."²³ Pat-

terson följer upp det andra spåret genom att analysera en betal-sajt där medlemmen får möjlighet att följa modeller i olika vardagliga situationer och visar hur porrdiskursen exploaterar läsarens eller betraktarens brist genom att framställa den som sin egen, det vill säga genom att låtsas att betraktaren och dennes brist (med andra ord, dennes begär eller kåthet) behövs för att diskursen ska fullbordas: "i webb-baserad amatörpornografi blir tittare vittne till avskaffandet av det spektakulära som sådant, genom att subjekt och objekt liksom aktivtets- respektive passivitetsspolerna fås att falla samman. Det är inte längre en fråga om att titta på, utan om att hallucinatoriskt 'vara där', samtidigt som man är medveten om att man inte är 'där', och att det faktiskt inte finns något 'där' där (det vill säga, ingen verklighet oberoende av dess mediering)."²⁴ Det är en skarpsynt iakttagelse, som tydligt indikerar att pornografin äger en djup inre släktskap med den tilltagande simulering av det sociala rummet som flera kritiker lyft fram som ett utmärkande drag för det postmoderna samhället. Det är en såväl subtil som övertygande analys, men den leder samtidigt till att resonemang- et kommer att fokusera en tämligen smal underavdelning av nätpor- nografin, snarare än dess breda huvudfåra, som fortfarande består av, törs jag hävda, bilder och filmer som redan spelats in.

Det finns därför anledning att sätta frågetecken inför Pattersons slutsats: "Pornografin förändras när den väl lokaliserats till datorn; cyberporrens lockelse kommer sig delvis av den lockelse och fascina- tion vi känner inför de oändligt nya möjligheter för subjektiviteten som teknologin tycks erbjuda."²⁵ Är det verkligen pornografin som förvandlas när den förmedlas via nya medier? Jag menar att det snarare är frågan om att vi genom denna remediering kommer närmare en förståelse av vad som redan från början varit pornografins lockelse: dess förmåga att engagera inte genom berättelsens temporala struk- tur, utan genom berättandets ögonblickliga närvaro.²⁶

Att så är fallet signaleras också av porrfilmens extremt frekventa bruk av närbilden. Som Mary Ann Doane framhåller menar man ofta i den teoretiska diskussionen kring film att närbilden alltid i någon mening är "en självständig enhet, ett fragment, 'för-sig-själv'."²⁷ Närbilden bry- ter det narrativa flödet, vill bli en ö av beständig närvaro i filmens be- rättande: "Utrymmet 'förbrukas' av ansiktet eller föremålet, och ögon- blickets tid expanderar på bekostnad av berättelsens linjära tid. Närbil- den förkroppsligar ett slags presentationens, manifestationens och upp-

visandets rena faktum – ett 'här är det'."²⁸ Det är just en sådan indexikal närvaro de många närbilderna i porrfilm på könsorganens interaktion syftar till att frammana: detta sker, här, just nu. Faktum är att i princip varje ögonblick av den pornografiska diskursen låter sig frysas, omformas till statiska bilder som var och en för sig är kapabla att fungera som underlag till sexuell självstimulans *lika väl som episoden i sin helhet*.

Överflödet av pornografiska bilder på nätet utgör inte minst ett index på en sådan förskjutning från berättelse till berättande. Som vi sett ovan finner man på nätet ofta videosekvenser som brutits upp i bildsviter, om fem, tio eller etthundrafemtio bilder. Oftast är dessa bilder, som i det ovan anförda exemplet, arrangerade i följd, så att det lätt ser ut som om vi fortfarande hade att göra med ett berättande som fungerar enligt berättelsens principer, där den ena händelsen följer ur den andra. Men många gånger möter man också sidor komponerade av hundratals bilder som alla lyfts ur sitt sammanhang och nu fungerar som aptitretare för ett överdåd som tycks vara utan slut. Sådana visuella länkplatser skvallrar inte bara om pornografins inre samband med en överflödets retorik, utan utgör också en värtalig vittnesbörd om att det egentligen inte är sex som pornografin ger oss tillfälle att konsumera, utan tid. Om pornografins syfte enbart vore att väcka vårt sexuella begär, kunde den låta sig nöja med en eller ett par bilder, en eller ett par sidor. I stället har pornografin alltid lockat just genom att framställa ett överflöd: att lova att den inte bara kan väcka vårt begär, utan att den också kan beständiggöra detta begär som vanligtvis överrumplar oss i ögonblicket, och likasom skiljer oss från oss själva, får oss att glömma tid och rum. Pornografin vill göra varje ögonblick av sin diskurs till ett sådant intensivt ögonblick av begär, den vill sträcka ut begärets nu till en obestämd tid som vi kan försvinna i så länge vi njuter den. Den leda som gärna sätter in om man tar del av en pornografisk diskurs någon längre period är i sig en indikation på att den frenetiska aktivitet som iscensätts i porrfilmens repetitiva universum inte förmår dölja att den ytterst tycks sträva efter den orörlighet som tydligast låter sig studeras i den fotografiska bilden.

Pornografins illusoriska singularitet

Pornografin engagerar alltså inte i egenskap av berättelse, utan i egenskap av berättande. Därmed har vi inte bara specificerat pornografins narrativa särart, utan också fått nyckeln till i vilken utsträckning den

pornografiska diskursen verkligen måste sägas vara mediespecifik. Att säga att pornografin konsekvent privilegierar berättandet på berättelsens bekostnad är nämligen liktydigt med att säga att den pornografiska diskursen är ett systematiskt premierande av delen på helhetens bekostnad: episoden är av större betydelse än helheten; de olika ställningar som beskrivs av större intresse än den fullständiga akten; de kroppsdelar som avbildas mer engagerande än personerna de tillhör. Varje episod av den pornografiska berättelsen kommer följaktligen att framstå som intressant uteslutande i kraft av sig själv. Trots handlingens förutsägbarhet framstår därför varje episod av den pornografiska berättelsen som en singulär händelse: den ger oss intrycket av att återge ett scenario som inte är tillgängligt någon annanstans än i just denna konkretisering. Ingen annanstans finner vi den blick som utgår ur just den här modellens blick; ingen annanstans iscensätts den pornografiska utlevelsen på just det här sättet, med just de här aktörerna, i just de här kläderna, i just den här miljön. Det samma kan sägas om överflödet av pornografiska bilder på webben: varje enskild bild utgör en unik instans av begärlighet. Här uppstår något av en paradox. En förutsättning för att pornografin i längden ska kunna bibehålla sin funktionalitet, är att den ständigt förmår tillhandahålla den överrumpling som kommer av att konfronteras med det Nya, det förut icke erfarna; men för att styrka sitt anspråk på att vara en instans av det Nya, måste den pornografiska episoden upplösa sin egen specificitet. Den pornografiska episoden framstår som ny och unik, inte genom att den berättar något om sig själv, utan genom att göra gällande att det Nya är en kategori som saknar en historisk dimension.

Det är inte minst därför som fotografisk och cinematografisk pornografi åldras så mycket snabbare än dess litterära motsvarighet: dessa visuella medier kan inte undgå att fånga det historiska ögonblick de föds ur. I jämförelse med världen i övrigt förvandlas språket oerhört långsamt: det enda som i materiell bemärkelse skiljer en svensk roman från 1900-talets början från en från 2000-talet är verbens pluralform och stavningen av en del ord. Engelskan tar oss ännu längre tillbaka, utan att historiens materialitet gör sig gällande i språket: Jane Austen läser lika ledigt som Helen Fielding. Därför bevarar den litterära pornografin sin funktionalitet mycket längre än dess visuella motsvarighet. *Josephine Mutzenbacher*, 100 år gammal i år, är omvittnat funktionell också i dag,²⁹ medan 70-talets porrfilmer trots att de kan vara nog

så explicita, ter sig som kuriösa kulturella artefakter som snarare framkallar en road känsla av nostalgi än sexuell upphetsning: det är inte de nakna könsorganen som fångar vår blick, utan de tidstypiska frisyrerna, de utsvängda byxorna, mustascherna. Vi ser inte sexet, vi ser tiden – förutsatt, givetvis, att vi äger den basala kännedom om genrens konventioner som kommer av ett någorlunda regelbundet bruk. Som Mats Rhodin framhåller på annan plats i denna bok, är läsningen av en given diskurs alltid ytterst beroende av läsarens eller åskådarens genrekännedom och mediekompetens, och pornografin är naturligtvis inget undantag. Men är man någorlunda bekant med pornografins konventioner går det knappast att undgå att erfara hur hastigt porrfilmen antikvieras. I vanliga spelfilmer är denna filmens ofrånkomliga historicitet ett väsentligt meningssskapande element, men i porrfilmen blir den ett hart när oöverstigligt hinder. Vem kan få stånd efter att ha spanat in frippan på den manlige aktör som har sex på bioduken i inledningen av *The opening of Misty Beethoven*, ackompanjerad av ett soundtrack som låter som nåt som blivit över från *Barbapapa*? Det spelar ingen roll hur många stånd och nakna kroppar som därefter visas upp: filmen förblir från denna stund märkt av sitt eget tillkomstögonblick, förvandlas till en orgie i sjuttiotalsnostalgi snarare än en orgie i sex

Detta fenomen visar på en omständighet som är av central betydelse i sammanhanget, inte minst för att det delvis förklarar hur det kan komma sig att pornografin tycks äga en såväl transhistorisk som transmedial kärna som förblir identisk över tiden. Porrfilmens hastiga åldrande visar att begäret, hur individuellt det än kan te sig, inte tillhör individen allena, utan tvärtom utgör en omisskännlig bro till den sociala omvärld som alltid redan bebor oss. Psykoanalytikern Robert J. Stoller menar att pornografi är en diskursiv form av perversion, som i sin tur utgör den erotiska formen av hat. Definitionen kan föra tankarna till den syn på pornografi som är utbredd i antipornografiska grupper, men Stoller tar tesen i en helt annan riktning. Perversion, betonar han, ska inte förväxlas med ett avvikande sexuellt beteende: Det utmärkande för en perversion är inte det beteende den ger upphov till, utan att dess primära motivation utgörs av en fantasi. Pornografi kan ur detta perspektiv ses som ett slags berättelse som låter oss förstå arten av den perversion snart sagt varje människa bär på. ”I perversa människors dagdrömmar, särskilt de som konkretiserats i pornografi, kan jag utröna konstruktionen av ett manus, vars främsta syfte är



Pornografiska bilder förlorar hastigt sin förmåga att väcka vårt begär; förvandlas till kuriösa artefakter som dokumenterar sexuella handlingar snarare än bilder som verkar upphetsande. Originalet till bilden, som påstås vara från omkring 1930, erbjuds till försäljning för \$125 på www.vintagenudephotos.com. "While your looking," skriver man, "check out his beard and mustache! Great vintage image."

att upplösa trauman, konflikter, och frustrationer från barndomen genom att omvandla dessa tidigare smärtsamma upplevelser till (fantiserade) triumfer i nuet."³⁰

Stollers perspektiv är klargörande, men förlägger, i enlighet med den psykoanalytiska ideologi som utgör dess förutsättning, litet väl lättvindigt berättelsens innehåll, traumat, till barndomen. Det förefaller mer fruktbart att se begäret som en produkt av en kontinuerlig social överdeterminering, det vill säga som något inom oss som betingas av och svarar mot det överflöd av tecken som ständigt sköljer över oss i egenskap av sociala varelser, ur TV-program, reklam, dagstidningar, böcker, filmer, skyltfönster, och så vidare. Ur det perspektivet är de sexuella organens interaktion som den pornografiska diskursen så ihärdigt fokuserar, inte så mycket ett självändamål som *en förevändning för att få reducera myllret av kulturella tecken till en begriplig mening*, en mening som låter sig erfaras av kroppen, i vilken meningens mångtydighet låter sig reduceras till den fysiska njutningens entydighet. Genom

kroppens försorg kan alltså de tecken vi omges av i kulturen förvandlas till den obscenitet där ordet (eller representationen) *sammanfaller* med det representerade, och gapet mellan världen som den är och världen som den tycks vara äntligen låter sig överskridas.

Också obscenitetens funktion i den pornografiska diskursen låter sig alltså förstås som ett uttryck för dess vilja att utgöra en diskursiv närvaro. "Till skillnad från andra ord, inte bara representerar, utan är, det obscena ordet tinget som sådant," har det träffande påpekats.³¹ Det är visserligen en överdrift, men inte så stor som det först kan verka. Det obscena ordet sammanfaller självklart inte med det ting – könsorganet – det betecknar, i högre utsträckning än den vokabulär som påbjuds av vetenskapen. Men det obscena ordet betecknar heller inte de könsorgan som den vetenskapliga vokabulären refererar till, utan skapar snarare någonting annat: ett vulgärt ting sprunget ur det ord som *är* dess innebörd. En analytisk filosof som Frege skulle kanske säga att det vi här har att göra med är en skillnad mellan mening (Sinn) och referens (Bedeutung): "penis" och "kuk" åsyftar samma referent – det manliga könsorganet – men har olika mening.³² Men det är inte denna analytiska distinktion som det är frågan om här, utan det faktum att det obscena ordet i vissa sammanhang helt och hållet upphäver referensen. Yttrat i en pornografisk kontext – eller, för all del, i samlagets genuina passion: gränsen mellan det autentiska och det simulerade är, som vi redan påpekat, ofta hårfin i dessa sammanhang – refererar ett uttryck som "Knulla mig med din kåta kuk" inte alls. Däremot suggererar det den pågående handlingens närvaro i språket. Här är det inte längre fråga om referens. Det står närmare till hands att jämföra med Freuds redogörelse för fallet med Rättmannen, som en gång när han var barn blev ursinnig på sin far, men ännu inte ägde de adekvata okvädesorden för att uttrycka sin ilska. Han började då skrika saker som: "Din lampa! Din handduk! Din tallrik!"³³ Anekdoten för oss tillbaka till en primalsituation där språket inte refererar utan är ett rent uttryck för den talandes närvarande känsla. Det obscena ordet fungerar i pornografin på samma sätt: det denoterar inte, det förvandlar – eller söker förvandla – ett fenomenellt skikt till något språkligt. Så sett är det obscena uttrycket en direkt parallell till spermasprutet i porrfilmen, som också det försöker ge sken av att förvandla den närvarande njutningen till ren skrift, till något som betyder bara genom att vara.

Förutsättningen för att en sådan omvandling av ett psykosocialt

lingvistiskt register till en fysisk njutning som låter sig konsumeras ska kunna äga rum, är emellertid att diskursen uppfyller vår schablonbild av vad det begärliga består i. Därför räcker det inte med att den pornografiska diskursen visar människor som har sex för att vi ska bli upphetsade: dessa människor måste också se ut så som schablonen för vad som är begärligt *just nu* gör gällande. Därför är pornografin en genre utan kanon, därför försvinner pornografiska filmer från videohyllorna inom loppet av ett par tre år och ersätts av nya.

Så visst förändras pornografin över tiden. Det som föreföll begärligt 1975 är inte nödvändigtvis begärligt trettio år senare. Men det som förändras är endast utanverket – scenografin, frisyreerna, kameravinklarna. Porrens kärna förändras däremot inte av dess remediering, utan förstärks tvärtom: dess intensiva närvaro, dess episodiska narrativa struktur, dess förmåga att övertala sin konsument att om blott för en stund bortse från verkligheten för att i stället bebo det diskursiva universum det ställer till hans eller hennes förfogande.³⁴ Den historiska utveckling som Williams i *Hard Core* är angelägen att tillskriva porrfilmen tycks alltså närmare betraktat vara produkten av kritikerns egen önskan att narrativisera sin framställning, snarare än av någon verifierbar empiri. Williams menar att den remediering porrfilmen undergår under 1900-talet för med sig en successiv demokratisering av den pornografiska diskursen. Till att börja med en utpräglat privat diskurs, visad endast i slutna, oftast exklusivt manliga, sällskap, blir porrfilmen i och med att den tar steget in på biograferna en offentlig diskurs, tillgänglig för såväl kvinnor som män. Argumentet äger sin riktighet, men berättar bara halva historien. Williams bortser från att den vidare spridningen som porrfilmens inträde på biografen medför inte innebär att konsumtionen som sådan blir mindre privat. I själva verket ger ju biomörkets anonymitet tillfälle till en betydligt mer privat konsumtion av den pornografiska diskursen, än tidigare decenniers privata visningar för sällskap där de flesta känner eller åtminstone är bekanta med varandra. Porrbio var aldrig – möjligen bortsett från några visningar av *Deep Throat* som under en period uppnådde status av kultprodukt – som vanlig bio. Till porrbiografer begav man sig, som Scott MacDonald vittnat om, ensam, och hoppades att man gud förbjude inte skulle råka på någon man var bekant med. Man kom in mitt i en film och stannade sällan längre än att man hann onanera, och gav sig sedan av igen, oavsett om filmen var slut eller ej.³⁵

Likt så många andra kritiker som skrivit om pornografi glömmer Williams i *Hard Core* således bort att pornografi till syvende och sist syftar till onani, en praktik som under drygt tvåhundra år betraktades som en styggelse för att den tycktes försätta individen i ett privat rum bortom offentlighetens kontroll.³⁶ Pornografi i den mening vi lägger i ordet – som för övrigt inte kom i bruk förrän i mitten på 1800-talet – är otänkbar utan denna klyvnad mellan det privata och det offentliga. Pornografin befriar den sexuella diskursen från den offentliga karaktär den tidigare haft och begåvar den därmed med en ny attraktion: den oförtäckta sensualism som vi kan hänge oss åt bara när vi är ensamma. Här spelar, som vi antytt ovan, naturligtvis medierna som sådana en inte obetydlig roll: den tryckta boken utgör ett avgörande steg mot en tyst, och därmed privat läsning. Fotografiet befriar den erotiska konsten från konstgalleriets offentlighet och gör det möjligt att studera Venus födelse i den avskildhet där man inte behöver bekymra sig över att ens kropp reagerar på det man ser. När porrfilmen tar steget från den halvoffentlighet som råder i herrklubbens slutna krets in i biografens mörker, tar den också steget in i ett åskådande som visserligen äger rum tillsammans med andra, men där mörkret och den påkallade tystnaden lämnar var och en ensam med bilderna på duken; videon gör denna privata blick bokstavlig genom att föra in filmen i var mans vardagsrum; en utveckling som ytterligare förstärks när pornografin invaderar digitala medier som Internet och mobiltelefoner.³⁷

Det ska i sanningens namn framhållas att Williams själv på många punkter reviderat den bild av pornografin hon ger i sin debutbok. Hon framhåller till exempel i den långa epilogen till den andra, utökade utgåvan av *Hard Core* att den period under vilken porrfilmer producerades för biografer – och som hon i sin bok framställer som porrfilmens klassiska era – i själva verket var försvinnande kort: ”en hårdpornografisk rörlig bildform som en gång tedde sig (åtminstone för mig) som själva teleologin av all visuell sexuell representation börjar nu te sig mer som ett kort blip i en i övrigt tämligen konsistent historia av mer ’interaktiva’ förbindelser mellan åskådares kroppar och synmaskinerier eller synnätverk.”³⁸

Det är emellertid inte i första hand för att den är bristfällig som jag uppehållit mig vid Williams periodisering av porrfilmens historia, utan för att den så tydligt illustrerar föreställningen att pornografi med framgång låter sig studeras som en genre som likt andra genrer

undergår en signifikant historisk utveckling – en tanke som hos henne får en distinkt mediedeterministisk prägel. I själva verket är den cinematografiska pornografin som vi sett ovan snarare ett i raden av exempel på hur porren inte bara är snabb att göra bruk av nya medier, utan också tycks uttömma det nya mediets formella potential så gott som omedelbart: den externa utlösningen, som förblir det centrala spektaklet i hårdporrfilmer också i dag, uppstod inte som följd av någon historisk utveckling, utan är en integrerad del redan i genrens tidigaste filmer som *Deep Throat*, och förekommer som vi sett redan i långt tidigare filmer. I det avseendet följer uppkomsten av den cinematografiska pornografin ett mönster som återkommer i pornografins mediala historia: pornografin är verkligen anmärkningsvärt snabb med att ta nya medier i bruk, men när övergången från ett medium till ett annat väl ägt rum, tycks den också upptäcka och uttömma det nya mediets formella repertoar nästan omedelbart. Så är till exempel, som Solomon-Godeau påpekar, ett av de mest slående dragen i viktoriansk fotografisk pornografi att den är så lik den vi känner från vår egen tid: ”alla pose- och kroppsuppvisningskonventioner som vi känner från samtida bilder – den exponerade vaginan, den onanerande kvinnan – tycks så att säga fullständigt utvecklade i genrens tidigaste böjningsformer.”³⁹ Också den pornografiska bokens historia kännetecknas av denna explosiva uppkomst: när genren väl låter sig identifieras omkring 1650, tar det inte mer än tio år förrän ”nästan alla teman i senare pornografi är närvarande.”⁴⁰ Den pornografiska genren som sådan tycks således vara resultatet mindre av en successiv utveckling än av en plötslig insikt i möjligheten att låta det fysiska begäret realiseras i diskursiv form.

Pornograficitet och mediediskurs

Att pornografins kärna är såväl transhistorisk som transmedial, utesluter naturligtvis inte att den pornografiska diskursen förändras över tiden. De tre porrfilmer som vi hastigt berört ovan utgör ju också just ett exempel på hur en sådan diskursiv förändring kan se ut – att Internets remediering av den pornografiska diskursen fört med sig ytterligare permutationer torde också stå klart. Men jag har också förklarat varför sådana förändringar inte förändrar den pornografiska erfarenheten som sådan: oavsett vilka förändringar den pornografiska *diskur-*

sen undergår så förblir den pornografiska *läsningen* konstant oföränderlig. Till skillnad från den hermeneutiska läsart, inriktad på att producera diskursens mening, som är legio inom akademien, befrämjar pornografin en omedelbar, eller masturbatorisk, läsart, inriktad på att konsumera diskursens mening. Vill vi förstå pornografins egenart är det denna konstanta läsart vi bör inrikta oss på att förstå.

En historisering som syftar till att lyfta fram ett konstant förhållande kan tyckas vara något av en självmotsägelse, men låter oss ändra fokus på ett produktivt sätt: i stället för att historisera en genre – pornografi – historiserar vi en läsart, den *erfarenhet* av den pornografiska diskursen som vi kan ge namnet *pornograficitet*. Denna läsart är av nödvändighet ett förhållandevis oföränderligt fenomen: för att den alls ska gå att identifiera måste den äga en basal form som förblir konstant över tiden. Att berätta historien om denna läsart inbegriper alltså inte att diagnostisera någon förändring i läsarten som sådan, utan består i stället i att visa inte bara hur och varför samhället ger plats åt denna läsart, utan också *var* denna läsart accepteras.⁴¹ Ovan har vi följt pornograficiteten i spåren inom ramen för den pornografiska genren som sådan, sett hur den pornografiska diskursens egenart förblir intakt också som den vandrar från ett medium till ett annat. Men vi kunde naturligtvis följt ett annat spår: det som leder inte mellan medium och medium, utan mellan genre och genre, eller rent av mellan olika former av narrativitet. För även om pornograficiteten är särskilt framträdande i pornografin, är pornografin inte den enda form av diskursivitet där pornograficiteten gör sig gällande. Dess karaktäristiska sätt att implodera distinktionen mellan diskurs och levd verklighet återfinns i en mängd andra genrer – inte minst i den upphetsade debatt som iscensätts i tv och tidningar och fångar vårt engagemang i stunden bara för att suddas ut samma ögonblick vi sjunker in i en annan historia på en annan kanal.

Begreppet pornograficitet är således att se som ett bidrag till det sedan länge pågående projektet att söka kartlägga den spekulativitet som utmärker vår samtid och som lett till att det postmoderna tillståndet beskrivits i termer av ett skådespelssamhälle, av hyperrealitet och simulering, där den historiska verkligheten gett vika under trycket av varuformens kommodifierande inverkan.⁴² Det hjälper oss, hoppas jag, att i stället för att som brukligt fokusera *innehållet* i medier som Internet eller tv, rikta uppmärksamheten mot *den form som läsningen av mediet som sådant tenderar att ta*. Vikten av att företa en sådan omfokusering

framgår om vi avslutningsvis återvänder till vår utgångspunkt, nämligen *Aftonbladets* avslöjande av bluffen bakom Drevets inslag om unga tjejer som säljer sexshower över nätet. Stora delar av den kulturkritiska diskursen tar just formen av ett sådant avslöjande av den studerade textens konstruerade karaktär. Också i detta avseende erbjuder Williams bok om porrfilmen ett instruktivt exempel på ett sätt att närma sig kulturella diskurser som jag menar att vi måste fjärma oss från. Williams är i god postmodernistisk anda noga med att sätta citationstecken kring "sanningen". Hon meddelar därmed att hon är fullt på det klara med att sanningen alltid är konstruerad, en förmedlad bild av verkligheten snarare än verkligheten som sådan. Det kan därför tyckas helt följdriktigt att hon ständigt understryker att pornografin i själva verket misslyckas i sitt uppsåt att återge en den sexuella njutningens obestridliga "sanning" att den cinematografiska pornografin "inte fungerar mindre retoriskt" än den litterära pornografi som föregår den.⁴³ Williams vill göra gällande att pornografin syftar till att avtäcka den sexuella njutningens sanning, en sanning som hon som kritiker menar sig genomsåda som en konstruerad "sanning". Hon kommer därmed att blunda för den mycket intressantare möjligheten att den pornografiska diskursen inte alls gör någon hemlighet av den konstruerade arten av dess "sanning" och att dess konsumenter också är fullt på det klara med dess retoriska karaktär, *utan att den för den skull blir mindre verkningfull*.⁴⁴ Därmed kommer Williams att bortse från möjligheten att i pornografin se en form av diskursivitet som genom själva sin intentionala struktur föregriper de kognitiva strukturer som genomsyrar vår egen samtid. För om man i stället för att se pornografin som präglad av en vilja att återge en sanning, ser att den redan från början är en form av diskursivitet som uppgivit anspråket på att ge en sann bild av verkligheten, och snarare söker etablera en sanning som bara är tillämplig inom ramarna för den egna diskursen, blir det med ens uppenbart hur djupa parallellerna är mellan det begär som instiftas av den pornografiska diskursen och det begär som instiftas av konsumtionssamhället.

Aftonbladets avslöjande av sanningen bakom Drevets reportage om sexshower på nätet, fungerar på ett liknande sätt: avslöjandet av sanningen är närmare betraktat närmast en förevändning för att stimulera vårt intresse för den diskurs som nominellt kritiseras. Vad syftet med *Aftonbladets* avslöjande av bluffen än må ha varit tycks det inte ha påverkat tittarsiffrorna negativt – veckan efter "bluff"-programmet

sågs Drevet av 535.000 tittare, jämfört med 395.000 veckan innan, en ökning med över 35 procent. Naturligtvis är *Aftonbladets* avslöjande inte den enda förklaringen till detta: det aktuella programmet följdes upp av en diskussion i "Nyhetsmorgon" dagen därpå, och inför programmet i mars 2006 annonserade man ihärdigt ett reportage om hur myndigheterna svikit en ung flicka som våldtagits dagligen av sin far under flera års tid.⁴⁵ Likafullt torde det framgå hur meningslöst det är att söka avslöja sanningen bakom en mediediskurs som är mer intresserad av att vi tar del av den, än att återge verkligheten.⁴⁶

Avslutning

Den här artikelns poäng skulle kunna sammanfattas i termer av att det begär som tabloidpressen instiftar, är av samma slag som det begär som uppammas av den pornografiska diskursen. Man kunde rent av hävda att kvällspressen – liksom stora delar av mediediskursen i övrigt, TV4 inbegripet – själv kan karaktäriseras som pornografisk, i det att den ständigt söker avslöja en sanning vars iscensättning den själv är delaktig i, en sanning som existerar bara inom ramen för en diskurs som inte syftar till att säga någonting om verkligheten, utan till att beständiggöra vårt begär efter den diskursiva verklighet som inplanteras i dess ställe. Detta är givetvis inte någon ny insikt – föreställningen om att vi lever i en hyperverklighet där simulationen omsluter allt har torgförts av Jean Baudrillard sedan mitten på 1970-talet och är i dag så spridd att den ibland får karaktären av en postmodernistisk floskel. Att nöja sig med att påtala det sociala rummets konstruerade karaktär vore med andra ord liktydigt med att begå samma fel som det jag redan kritiserat såväl kvällspressen som en akademiker som Williams för att göra sig skyldiga till: att presentera avslöjandet av verklighetens konstruerade karaktär som en sanning i sig, när denna omständighet i själva verket upphäver möjligheten att förstå världen i termer av sant och falskt.

Min egentliga kritik riktar sig därmed inte så mycket mot mediadiskursen som mot den akademiska kritiska diskurs som trots att den ständigt nominellt förklarar att den är på det klara med att verkligheten aldrig är direkt tillgänglig för oss, utan alltid medieras via olika former av diskursivitet, likafullt i sin praktik fortsätter att resonera som om det fanns en sanning bakom diskursen att avslöja. Det är inte

minst detta fenomen som insikten att det finns två fundamentalt olika läsarter kan fungera som ett korrektiv till. För om ideologin i en stereotypiserande diskurs som pornografin framstår som uppenbar inom ramen för en tolkande läsart, innebär det samtidigt att den överhuvudtaget inte uppträder för en onanistisk läsart. Där tolkningen inte ser något annat än ideologi, blir ideologin helt osynlig för den som i stället för att tolka diskursen – eller, som Roland Barthes säger, producera den – väljer att njuta av den, konsumera dess inneboende meningspotential. Jag vill inte ge sken av att det råder ett absolut motsatsförhållande mellan de två olika sätten att förhålla sig till diskursen, ett asketiskt, akademiskt förhållningssätt, mot ett hedonistiskt; tvärtom är det viktigt att se att det snarare rör sig om två olika sätt att förhålla sig till *njutningen*. Den hermeneutiska läsningen gör det möjligt för oss att njuta av att veckla ut diskursen, att göra klart för oss var den består, hur den är konstituerad, att förstå dess mekanik. Den onanistiska läsningen tillhandahåller tvärtom en njutning som bygger på att vi inte förstår diskursen, eftersom det tillåter oss att gång på gång återvända till den med samma fascination. Det innebär att det inte går att ställa de två läsarterna mot varandra på det sätt som ofta sker, så att den tolkande läsningen framstår som ett avslöjande av de ideologiska förutsättningarna för den konsumerande läsningen. Att denna gest är så flitigt förekommande – den återfinns inte bara i akademien, utan lika ofta i mediediskursen i stort, vilket kvällstidningarnas löpsedlar som lovar att visa oss sanningen bakom dokusåpans kulisser ständigt påminner oss om – är i sig en tydlig indikation på hur ofullständig vår förståelse av den första läsartens ideologiska förutsättningar ännu är. I stället för att ta fasta på den onanistiska läsartens egenart, har man inom det område som brukar benämnas Cultural Studies i kölvattnet på en pionjär som Barthes – där spänningen mellan de två läsarter vi här söker ringa in är högst påtaglig – snarare låtsats om att diskurser som vanligtvis ger upphov till en onanistisk läsart kan göras till föremål för den hermeneutiska läsart som av tradition äger dignitet inom akademien, utan att det påverkar diskursens karaktär. Vi ser det mycket tydligt hos Williams: hennes insats består i att hon gjort pornografin tillgänglig för den hermeneutiska njutning som tidigare varit förbehållen finkulturella genrer och artefakter, och är såtillvida parallell med den insats genom vilken reklam, dagstidningar och en mängd andra kulturella diskurser gjordes tillgängliga för akademiskt studium av

Barthes och andra semiotiskt inspirerade forskare under sextio- och sjuttioalet. Att så sker är naturligtvis av stor vikt i sig – men att göra masskulturen rumsren för akademiskt studium är inte detsamma som att demystifiera dess ideologi.⁴⁷ Tvärtom beaktar en sådan transponering av den läsart som är utmärkande för masskulturen till den läsart som är typisk för akademien, inte alls de ideologiska implikationer som följer, inte ur diskursen, utan ur läsningen som sådan, vare sig den är att beteckna som hermeneutisk eller onanistisk. Naturligtvis är problemet inte löst genom att på så vis skilja mellan två olika sätt att förhålla sig till samhällets diskursivitet, men att göra en sådan distinktion torde likafullt utgöra ett viktigt första steg mot ett genuint upphävande av frågan om verklighetens relation till fiktionen.

Därmed inte sagt att den kommersiella mediediskursen kan likställas med pornografi; däremot torde det vara uppenbart att också många av de program som förekommer på tv, liksom mycket av det som skrivs i tidningarna har del i det jag kallar pornograficitet. Som vi sett består denna pornograficitet (som utgör det specifikt pornografiska elementet i pornografin, men som vi alltså också kan återfinna i en rad andra typer av diskurser i vår samtid) inte i att pornografins representation av sexualiteten är explicit, utan i att gränsen mellan fiktion och verklighet fås att kollapsa. Därför kan en analys av pornografin fungera som en grund till att bättre förstå de mekanismer det är frågan om. Pornografin är en naken diskurs, också i den meningen att den öppet visar det mediediskursen i stort i dag gör sitt yttersta för att dölja: att den verklighet den ständigt ger sig ut för att skildra i själva verket är en lustuppfyllande konstruktion som syftar till att låsa fast oss vid det närvarande och förhindra att vi genom en bättre förståelse av det förångna gör oss en bild av en alternativ framtid.

NOTER

1. "Drevet" presenteras på TV4:s hemsida som ett program som "tar ställning, vänder på invanda begrepp och blåser liv i viktiga debatter. Det uppmärksammar förtigna oförrätter, ger de maktlösa en röst och lyckas förhoppningsvis i förlängningen förändra samhället till det bättre."

2. Hans Österman, "Hetsad till sex – i TV", *Aftonbladet* 23/3 2006.
3. Hans Österman, "TV4 köpte sexshowen", *Aftonbladet* 24/3 2006.
4. Ibid.
5. Se till exempel Anja Hirdman, "Medierna och den pornografiska förtjusningen", i *Koll på porr – skilda röster om sex, pornografi, medier och unga* (Stockholm: Mediarådet, 2006), samt *Sexualiseringen av det offentliga rummet. En sammanställning av hearingen den 12 maj 2004* (Stockholm: Regeringskansliet, 2004).
6. Robert J. Stoller berättar i *Perversion: The Erotic Form of Hatred* (London: Harvester, 1976) om sin förvåning när han insåg att de berättelser om hur pojkar kläddes ut till flickor utgjorde den pornografi han bett en av sina analysander, en transvestit, ta med sig. Också Laura Kipnis påpekar att det långt ifrån är alltid som pornografin är sexuellt explicit; se *Bound and Gagged: Pornography and the Politics of Fantasy in America* (New York: Grove Press, 1996).
7. Jon Forsling, "Samuel hade sex i natt - med ny tjej", *Aftonbladet* 24/3 2006.
8. Jon Forsling, "Hon hetsas till sex – Jessica har oralsex inför andra i Big brother", *Aftonbladet* 4/1 2006.
9. Linda Williams, *Hardcore: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible* (1989), andra utökade utgåvan (Berkeley: University of California Press, 1999).
10. Se till exempel: http://en.wikipedia.org/wiki/VCR#VHS_vs._Betamax:_The_format_war. Det tål att betonas att denna uppgift har karaktären av en vandringsägen – den upprepas ofta men det går aldrig att spåra källan till den. Den reella förklaringen till att VHS-formatet blev mer framgångsrikt än Betamax-formatet torde vara att det senare var betydligt dyrare, och att kassetternas speltid var kortare. Uppgifterna om porrens dominans på den amerikanska videomarknaden kommer från radioprogrammet "Sex Drive". I samma program påstås det att John Clelands *Fanny Hill* inte bara var den första pornografiska romanen, utan att den gavs ut 1640, det vill säga hundra år tidigare än vad som är fallet. För en framställning som kopplar samman pornografins historia med den teknologiska utvecklingen av nya medier med större respekt för historiska fakta, se Isabel Tang, *Pornography: The Secret History of Civilization* (London: Channel 4 Books, 1999).
11. Begreppet remediering lånas från Jay David Bolter och Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media* (Cambridge: MIT Press, 1999).
12. Den brittiska utredning av pornografins vara eller inte vara som publicerades 1979, rekommenderar till exempel att man fullständigt särskiljer mel-

- lan skriven och cinematografisk pornografi, då den första formen förutsätter ett skapande moment som saknas i den senare. Se *Report of the Committee on Obscenity and Film Censorship: Presented to Parliament by the Secretary of State for the Home Department by command of Her Majesty, November 1979* (London: HMSO, 1979), 102.
13. Abigail Solomon-Godeau, "Reconsidering erotic photography: Notes for a project of historical salvage", i *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991), 220–237, 232–233.
 14. Williams, 181–182.
 15. Ibid, 117.
 16. Ibid, 182.
 17. Ibid, 93. Williams underförstår, får man förmoda, med uttrycket en hänvisning till Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction* (London: Oxford UP, 1966).
 18. Bolter och Grusin, 53–54.
 19. Steven Marcus, *The Other Victorians: A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century England*. 2nd ed (New York: New American Library, 1974, 195–196.
 20. Se, *The Lustful Turk: Or Scenes in the Harem of an Eastern Potentate* (anonym, 1828) (Ware: Wordsworth, 1997); *Josephine, kärlektlös från Wien* (anonym – tillskrivs Felix Salten) (Malmö, 1965); *My Secret Life* (anonym), förkortad med en introduktion av G. Legman (New York, 1966).
 21. Enligt en webbsajtundersökning våren 2005 med 2.025 svar, behåller 37.7 procent pornografiskt material på hårddisken en tid efter att de laddat ned det, 30.8 procent förstör det efter att ha tittat, och 31.6 procent bränner det till en CD eller DVD.
 22. Zabet Patterson, "Going On-line: Consuming Pornography in the Digital Era", i *Porn Studies*, red. L. Williams (Durham: Duke UP, 2004), 104–123, 110.
 23. Ibid., 110.
 24. Ibid., 114.
 25. Ibid., 120.
 26. För en skissartad framställning av denna process, se Magnus Ullén, "'Namnet för detta är ondska.' Konsumtionssamhället och det pornografiska berättandet", *Böygen. Litteraert tidskrift* nr. 4.
 27. Mary Anne Doane, "The Close-Up: Scale and Detail in the Cinema", *differences: A journal of Feminist Cultural Studies* nr. 3.

28. Ibid., 91.
29. Clifford J. Scheiner, professor i erotologi och sexologi vid the Institute for Advanced Study of Human Sexuality i San Fransisco, kallar boken "one of the most erotic, raucous, orgiastic, good-natured, and honest accounts ever authored, and humorous as well." Se: *The Essential Guide to Erotic Literature: Part One, Before 1920* (London: Wordsworth Classics, 1996), 292.
30. Robert J. Stoller, *Observing the Erotic Imagination* (New Haven: Yale University Press, 1985), vii: "In the daydreams of perverse people, especially those stories concretised in pornography, I can make out the construction of a script, the principal purpose of which is to undo childhood traumas, conflicts, and frustrations by converting these earlier painful experiences to present (fantasized) triumphs." För den som är intresserad av en inblick i produktionsförhållandena bakom den pornografiska filmen är också hans intervjuböcker med människor i branschen ovärderliga. Se, *Porn: Myths for the Twentieth Century* (New Haven: Yale University Press, 1991), samt, med I. S. Levine, *Coming Attractions: The Making of an X-rated Video* (New Haven: Yale University Press, 1996).
31. Lucienne Frappier-Mazur, "Truth and the Obscene Word in Eighteenth-Century French Pornography", i *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, red. L. Hunt (New York: Zone Books, 1993, 203-21, och 373-77, 221.
32. Gottlob Frege, "Über Sinn und Bedeutung," *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, NF 100, (1892): 25-50. Freges eget exempel utgår naturligtvis inte från det manliga könsorganet, utan från Morgonstjärnan och Aftonstjärnan som beteckningar för planeten Venus.
33. Sigmund Freud, "Iakttagelser beträffande ett fall av tvångsneurot (Råttmannen)" [1909], i *Fallstudier* (Stockholm: Natur och kultur, 2000), 278-419, 319.
34. Jämför Bernard Arcand, *The Jaguar and the Anteater: Pornography Degree Zero*, öv. W. Grady (London: Verso, 1993), som menar att "the entire production of modern pornography is predicted, if not actually founded, in the works of the Renaissance," och att det sedan dess "has been some progress, and considerable intensification, but it has always been in the same direction" (129). Se också Sarane Alexandrian, *Histoire de la littérature érotique* (Paris: Seghers, 1989).
35. Scott MacDonald, "Confessions of a Feminist Porn Watcher", i *Gender, Race and Class in Media: A Text-Reader*, red. Gail Dines och Jean M. Humez (Thousand Oakes: Sage Publications, 1995).

36. För onanins historia, se Thomas Laqueur, *Solitary Sex: A Cultural History of Masturbation* (New York: Zone Books, 2003).
37. Att pornografiska bilder under 1800-talet gjordes tillgängliga inte minst genom stereoskopet är en i sammanhanget inte oväsentlig omständighet, eftersom det som Solomon-Godeau påpekar kan tas som intäkt för att "The act of viewing becomes, or is any case experienced as, a private activity."
38. Williams, 300.
39. Solomon-Godeau, "Reconsidering erotic photography".
40. David Foxon, *Libertine Literature in England 1660–1745* (New York: University Books, 1965), 48.
41. Berättelsen om denna läsart kan alltså inte reduceras till onanins historia, även om den historien utgör ett viktigt moment av berättelsen om den onanistiska läsarten.
42. Se Guy Debord, *La Société du spectacle* (Paris: Buchet-Chastel, 1967) samt Jean Baudrillard, *L'Échange symbolique et la mort* (Paris: Gallimard, 1976).
43. Williams, 32.
44. Williams blindhet för denna möjlighet är än mer anmärkningsvärd med tanke på att teoretiker allt sedan slutet av sextiotalet lyft fram just den samtida verklighetens karaktär av hyperverklighet eller simulakrum som det kanske mest utmärkande draget för dagens konsumtionssamhälle. Williams vilja att istället tolka pornografin, vittnar om hennes band till den hermeneutiska tradition inom film- och litteraturvetenskap som tenderar att pacificera den ideologikritiska aspekten av den kritiska verksamheten genom att göra tolkningen till ett egenvärde, något vi finner en njutning i för dess egen skull. Förtjusningen över att visa på en bakomliggande mening i de fenomen kritikern tar sig an hotar alltid att bli ett självändamål – ur ideologikritiskt perspektiv en pervertering av den kritiska akten, framträdande också i ett pionjärbete som Roland Barthes *Mytologier* (Staffanstorp: Cavefors, 1969).
45. E-post till författaren från Mikaela Nilsson, projektledare Aktualitetsavdelningen, TV4, 31/3 2006.
46. Jag vill således med Niklas Luhmann framhålla att frågan att ställa om massmedierna är hur de konstruerar verkligheten, *inte* hur de förvränger verkligheten genom att representera den, eftersom det vi räknar som verklighet med nödvändighet är en effekt av det representationssystem genom vilket bilden av verkligheten förmedlas; se *The Reality of the Mass Media* (London: Polity Press, 2000), 6–7.

47. Att Barthes själv var medveten om detta framgår klart av hans senare skrifter; se till exempel "Change the Object Itself: Mythology Today," i *Image – Music – Text*, (New York: Hill and Wang, 1977, 165–169. [ursprungligen i *Esprit*, 1971]



Amanda Lagerkvist

Mediestadens retorik. Webbkameror i framtidsstaden Shanghai¹

VARJE MORGON NÄR jag anländer till jobbet har jag numera en ritual. Jag loggar in på Shanghai Live WebCam Cameras Page eller på Webcam Service of German School in Shanghai. På den förstnämnda sajten – som erbjuder fyra olika vyer i centrala Shanghai – kunde man tidigare röra kamerorna och både panorera och tilta. Kamerorna fångar olika gatukorsningar i Puxi, det gamla Shanghai med sina koncessioner och västerländska neoklassiska byggnader. En av dem sveper över "the Bund" från sydväst, den berömda promenaden längs med Huangpufloden. Det viktigaste motivet för alla turistikameror, liksom det centrala varumär-



Webbkameror skapar medierade platser, vilka framställts genom att man kopplar en videokamera till en uppkopplad dator. Bilden hämtad från www.onedir.com/player1.htm.



Shanghai – 2000-talets huvudstad?
 Bilden hämtad från www.ds-shanghai.org.cn/weben/webcam.html.

ket för platsen, är den framväxande stadssiluetten i Pudong öster om Huangpufloden. Där tronar den 421 meter höga postindustriella pagoden Jin Mao Building till höger, med nya Shanghai World Financial Center strax bakom, och ikonerna för nya Shanghai, Oriental Pearl TV-Tower till vänster i en av kamerorna. Det är Asiens högsta tv-torn med sina 468 meter. Pudong är också motivet för kameran på den andra webbplatsen som jag ofta loggar in på, vilken uppdateras var tjugonde minut.

Webbkameror skapar webbplatser som innehåller en lång rad olika

vyer, vilka framställs genom att man kopplar en videokamera till en Internetansluten dator. Webbkameror kan bestå antingen av "livebilder" eller av stillbilder som uppdateras automatiskt med regelbundna intervall. Stadsrum är ett av de vanligaste motiven, men kamerorna världen över täcker även vyer av exempelvis universitet, hav, kontorsinteriörer, trafik eller natur. Ett annat återkommande motiv är vanliga människors och i synnerhet unga kvinnors och mäns kroppar, intima sfärer och rum. Att avslöja sig i medierad form har blivit en del av webbcamkulturen och en rituell handling i vår medieålder.²

Vid mitten av 1990-talet fanns hundratals webbkameror uppkopplade på nätet.³ I dag är de oräkneliga, och de flesta av världens stora städer har en eller flera stadskameror, så kallade "citycams". Till en början följde deras spridning nätets egen geografiska utbredning och fanns framförallt i USA, Europa och Japan. Men ganska snart uppträdde de på andra platser – från Pakistan till Mexico. Webbkameror är dock ett relativt nytt fenomen i Kina. Kamerorna och dess förlängning av staden på nätet kan sägas utgöra en aspekt av digitaliseringen av stadsrummet, vilken i sig är ett led i den extremt snabba och otämjda modernisering som pågår i landet. Det är på webben som Kina visar världen sitt nya ansikte. Medie- och megastaden Shanghai tronar främst med sina 18.7 miljoner invånare, sina 4500 skysrapor – varav flera av världens högsta – en 77 kilometer lång upphöjd motorväg och

världens snabbaste tåg, "the magnetic levitation train", som färdas till och från flygplatsen i Pudong med en topphastighet på 431 kilometer i timmen.

Shanghai genomgår sedan början av 1990-talet genomgripande materiella och symboliska förändringar. Med oöverträffad hastighet och med tillväxtsiffror på i medeltal 11,9 procent per år växer en ny stads-siluett fram. Shanghai emotser dessutom värdskapet för världsutställningen 2010, då staden är tänkt att ha uppnått full modernisering. Då ska också Shanghais och Kinas ambitioner att spela en global roll manifesteras för omvärlden. Att bli en framtidsstad – liksom ett av världens centra – ska förverkligas både genom hållbar utveckling och genomgripande digitaliseringsåtgärder. Den här artikeln fokuserar just på en aspekt av digitaliseringen av Shanghai: förekomsten av webbkameror eller "webbcams" i stadens kärna. Vad som intresserar mig är hur diskurser om nya medier konvergerar med urbana diskurser kring det "nya Shanghai" i takt med att stadsrummet medialiseras.⁴ Med utgångspunkt i olika interaktiva respektive statiska "citycams", kommer jag att uppehålla mig kring frågor om hur urban rumslighet produceras och kommuniceras i vår globala medieålder; i en tid när platser blivit allt mer porösa och utsatta för representationer och mediering. De ingår i flöden av tecken, symboler och bilder samtidigt som de genomkorsas av nya medieformer. En sådan form är stadskameran.⁵

Kommunikation utan berättelse?

Citycams erbjuder rörliga och fragmentariska vyer av vad som *råkar* inträffa framför kameran.⁶ De fångar tomma rum, oftast utan mänskliga subjekt, och utan ett medryckande innehåll eller händelseförlopp. Utmärkande för citycams och webbcams är alltså att de tycks kommunicera helt i avsaknad av en berättelse. Men är det verkligen så? Det verkar föga meningsfullt att söka spåra några traditionella Labovska eller Proppska berättelser i de korniga och lågupplösta bilderna. Samtidigt aktiverar citycams andra frågeställningar kring mediastadens egen sociala berättelse. I den här artikeln diskuterar jag hur nya medier och deras förhållande till geografin blir meningsfulla inom ramen för diskussioner om vår tids nya mobilitet, inom vad man kunde kalla för respatialiserade geografiska erfarenheter för de subjekt som rör sig framför skärmen och kameran. Jag driver argumentet att Shanghai ci-

tycams, i motsats till föreställningen om kamerorna som en kommunikationsform som saknar varje form av narrativt innehåll, bäst beskrivs som ett slags återberättare, eller rent av rapsoder av mediastadens egen rumsliga retorik, som aktiva förmedlare av berättelser om stadens futuristiska ambitioner, där medieformen – liksom dess fusion med arkitekturen – själv är en central del av narrationen. Med ett sådant perspektiv vidgas också berättelsebegreppet, där webbkamerorna kanske mer än något annat ger oss tillträde till ett pågående *berättande*, snarare än till ett återberättande av en statisk berättelse.

I förlängningen av denna kontextualisering utgör stadskamerorna i Shanghai också ett viktigt exempel på hur man kan teoretisera medierumslighet. De belyser såtillvida kommunikationens två sidor: både den materiella och den symboliska, och demonstrerar hur den rumsliga texturen, för att tala med André Jansson, vävs av båda dessa sidor – liksom hur rummet kan beskrivas som en form av förtätad och ideologiskt laddad kommunikation.⁷ På så vis landar den här artikeln i en diskussion om hur rummet självt kommunicerar. Genom att pröva den här typen av tankegångar knyter texten an till en pågående kommunikationsgeografisk diskussion inom medie- och kommunikationsvetenskapen.⁸ Denna diskussion har framför allt tagit avstamp i Henri Lefebvres *La Production de l'Espace* från 1974, där rummet beskrivs som en social produkt vilken inkluderar fysiska, mentala och sociala relationer.⁹ Enligt Lefebvre är rummet både en återskapare och en sidoprodukt av sociala relationer. För att beskriva rummet, inte som en given entitet, utan som något som skapas i samhället, föreslår Lefebvre en konceptuell triad:

Erfarenhetsfält	... i rumsliga termer	Specifika sätt att erfara
Det fysiska	Rumsliga praktiker	Varsebliven rumslighet
Det mentala	Representationer av rummet	Begreppsliggjord rumslighet
Det sociala	Representationella rum	Levd rumslighet

Det sociala rummet inbegriper alltså, för det första: det varseblivna rummet av fysisk erfarenhet som skapas och återskapas genom rumsliga praktiker och rörelser. För det andra: det föreställda rummet som ett rum av mentala konstruktioner och av dominerande representatio-

ner – där dessa representationer utgör sammanhängande och totaliserande ideologier som utarbetats av stadsplanerare, socialingenjörer, och arkitekter vilka manifesteras i planeringen av stadens gator, byggnader etcetera. Mediernas representationer av rummet kan också räknas till denna nivå. Slutligen talar Lefebvre om det levda rummet som ett rum av drömmar, fantasier och myter: på franskt-romantiskt manér är detta filosofernas, konstnärernas eller författarnas rum.¹⁰

Huvudpoängen för Lefebvre är att dessa dimensioner av den rumsliga produktionen samverkar. Detta gäller även för medierummen. Man kan beskriva relationer mellan medier och geografi i en analog tredelad modell. Citycams finns i rummet och tas i bruk där, de representerar och medierar rummet och de erfars, levs, får mening och omförhandlas av mediebrukare och subjekt som rör sig i det medialiserade rummet.¹¹ En ansats som möjliggör en djupgående analys av medier och kommunikation i förståelsen av den sociala produktionen av rummet, har Jansson kallat för *texturanalysis*. Texturanalysen går ut på att analysera hur rummet materialiseras via kulturen. Den mångbottnade texturen återskapas i våra handlingar och den produceras genom att vi tar den i våra händer och gör något med den. Samtidigt som texturen är en "väv av strukturerad komplexitet" som vi i vardagen har att förhålla oss till, kan den också förändras och förnyas.

En mer fullödig diskussion om produktionen av stadsrummet i Shanghai skulle alltså behöva inkludera själva den mediekulturella, materiella och fysiska omvandlingen utifrån hur den upplevs och omförhandlas av människor som rör sig på platsen. Citycamanvändaren och den virtuella turisten förblir okunnig om många av de sidor av förändringsprocessen som bara ett besök i staden kan berätta om. Det surrar från billboard-skärmar och dånar om trafiken. Byggandet av de nya monumentala byggnaderna och världsutställningsområdet skapar en fysiskt kännbar, materiell, dammande och ljudande framåtrörelse i stadsväven. Rivningar och tvångsförflyttningar är mångas vardag. Staden får en nytt utseende och för varje minut skulpteras, spontas och svetsas framtidens rum samman. Citycamanvändaren kan på skärmen observera ett begränsat utsnitt som ytterst representerar rummets imaginära dimensioner och dess mytiska strukturer. Som *turist* saknar hon, som Lefebvre skriver, möjlighet att greppa det fysiska rummets eller texturens alla dimensioner: "eftersom den återskapar sig inom dem som använder rummet ifråga, inom deras levda erfaren-

het. Av den erfarenheten kan turisten som passiv åskådare enbart förnimma en blek skugga.”¹²

Rummets texturer kan vidare analyseras på tre nivåer. Den första är den regionala, där man studerar ett geografiskt bundet rum, antingen det Shanghai vars fulla komplexitet, enligt Lefebvre, inte kan erfaras av turisten – eller besökaren på webbcamplatsen – eller det rum där mediebrukaren befinner sig. Man kan också studera det på en institutionell nivå, där man undersöker en viss organisering av det sociala livet. Här fokuserar jag på den tredje globala – eller snarare *lokala* – nivå där regionen tycks frikopplad från den geografiska platsen. Av intresse här är det varseblivna och föreställda rum som nätmedier bidrar till att forma – en realitet som också levs dagligen av människor i vår medieålder och som rymmer erfarenheter av rumslik elasticitet. Denna fysiskt-virtuella textur, i vilken bland annat den virtuella turismen sker, erbjuder såttillvida en vidgad rumslik förståelse som kräver att vi går bortom den dikotomisering mellan turism-medieanvändning och autentisk erfarenhet, som reflekteras i Lefebvres idéer.

Remediering och övervakning

Genom bruket av webbkameror har nya subkulturer uppstått – subkulturer som vi bara kan få begränsad kunskap om.¹³ Dessa skulle man med fördel kunna studera i ett cyberetnografiskt perspektiv. Men här rör jag mig dock i mer medieteoretiska – för att inte säga mediefilosofiska domäner – med min egen erfarenhet av mediebruket och av staden Shanghai som bakgrund. I fokus står webbkamerornas kulturella mening, eller den berättelse som produceras, förhandlas och berättas i interaktionen mellan teknologin i rummet, användningen av citycams på skärmen, det motiv som medieras och den betydelse som medieformen får i ett större politiskt och kulturellt sammanhang.

Inom den forskning som bedrivits kring webbkameror har de ofta beskrivits i termer av ett slags remediering av äldre medieteknologier. En del forskare menar till exempel att webbkameror är arvtagare till videokonst och konceptkonst på 1960- och 70-talen. Liksom dessa konstformer bryter kamerorna ned avståndet mellan åskådaren och det iakttagna objektet.¹⁴ De tycks också remediera andra äldre teknologier som camera lucida och camera obscura.¹⁵ Webbcams är också besläktade med filmen och i synnerhet med den tidiga icke-fiktiva

geografiska filmgenren.¹⁶ När vi betraktar webbcamfönster tar vi i regel med oss ett sätt att se som vi tränats i genom film- och tv-tittande. Medieformen erbjuder också en uppenbar koppling till Raymond Williams idéer om televisionen som ett konstant flöde.¹⁷ Webbkameror remedierar dessutom televisionens och videons övervakningsfunktioner, och flera forskare har just beskrivit webbcams som en del av en framväxande övervakningskultur.¹⁸ De tänks här representera ett skifte i den panoptiska kulturen från modernitetens disciplinerande visuella makt till postmoderniteten, där panopticism förefaller vara en del av själva livet. Vad som är utmärkande för vår era är också en ökad grad av självproducerad självövervakning. Den här formen av att se och bli sedd har mer och mer kommit att accepteras i vår kultur.

En annan sida av den här medieutvecklingen har framför allt lyfts fram i en västerländsk kontext. Här har olika webbcam-producenter tagit övervakningsteknologin i egna händer och skapat ett slags egenproducerad övervakning, vilket kan tänkas möjliggöra en sorts flykt från eller ett svar på den disciplinerande panoptiska blicken. En tolkning av uppkomsten och populariteten av webbcams är alltså att de skulle utgöra ett slags motstånd mot auktoritetens eller myndigheternas blick på medborgarna.¹⁹ Man får dock vara mycket försiktig när man överför sådana resonemang till Kina. Även om mediefenomen (liksom deras diskursiva betydelser) uppträder med stor historisk kontinuitet,²⁰ så är det viktigt att understryka att deras mening samtidigt skiftar med de sociala, historiska och politiska rum i vilka de förekommer. Att människor i exempelvis USA och Sverige är under ständig och ökande övervakning må vara sant. Frågor om övervakning får dock andra innebörder i en diktatur och auktoritär enpartistat med en lång tradition av att övervaka och kontrollera medborgarna. Övervakning är här en mindre subjektstilosofisk fråga för befolkningen, än den möjligen är för många västerlänningar på grund av att det råder kontroll av all politisk information i enpartistaten. Potentiella bestraffningar väntar ju alla medborgare som räds korsa den outtalade gränslinjen för vad som kan sägas och göras offentligt i Kina.²¹

Från avterritorialisering till respatialisering

Ytterligare ett perspektiv på webbcams är det nyväckta intresset bland turismforskare för kamerornas funktioner. Olika forskare har bland

annat undersökt bruket av webbcams inom turistindustrin och det faktum att fler och fler turistdestinationer använder denna teknologi som ett sätt att sprida information till potentiella resenärer.²² Mitt dagliga värv utför jag ofta mot fonden av Shanghai i nära realtid i stadens cybergeografiska närhet. När jag besöker Shanghai Webcams webbplats befinner jag mig ju på en virtuell resa, samtidigt som jag är stillasittande framför en skärm. Men vad ryms i en sådan form av stationär mobilitet? Och varför dras min blick ständigt till det här lilla digitala fönstret på skärmen, med dess vy av Pudongsiluetten och det framväxande "Nya Shanghai" vid Yangtzeeflodens delta?

I den expanderande geografi som utgörs av nya informations- och kommunikationsteknologier – vilka i sin tur präglas av en ökande intensitet och hastighet – har stadsrummen, liksom den levda erfarenheten av dem, i ökande grad medialiserats. Denna utveckling har orsakat, hävdar vissa forskare, ett slags "tidrummets komprimering". Kritiker hävdar att platser har blivit mindre viktiga till förmån för de flöden som sammanbinder de globala stadsrummen.²³ Med dubbleringen av platser, till exempel via ett medium som webbkameror, får detta fenomen en sorts dubbel realitet. Dessutom förändrar nya nätverksbaserade medier vår upplevelse av det som är nära och långt borta. Även begreppet rörelse får en ny betydelse när den frikopplas från fysiskt resande. Kroppsliga resor har blivit så nära sammantvinnade med de virtuella, att olika grader av "digitalisering" kan sägas inverka på fysiskt resande på flera sätt.²⁴

Enligt Jay David Bolter och Richard Grusin försätter webbkameror tittaren i kontakt med det exotiska och avlägsna, en funktion som både fotografiet och filmen fyllt under de senaste hundrafemtio åren.²⁵ Att vara på platsen genom att vara närvarande med blicken fäst på en skärm som medierar ett avlägset rum i ett här och nu, är att vara vad man inom diskussionen om cyberstäder har kallat för "telenärvarande" eller "telepresent".²⁶ Med detta synsätt kan man beskriva webbkameror som en form av resekultur. Det ansluter till diskursen om det senmoderna samhället som ett i grunden mobilt samhälle, i vilket distinktioner mellan borta och hemma, arbete och resande, autenticitet och icke-autenticitet inte längre är meningsfulla.²⁷ I *Touring Cultures* (1997) föreslår Chris Rojek och John Urry att turism just bör förstås som en del av det senmoderna livet.²⁸ I vårt postfordistiska ekonomiska system har det också skett en kulturalisering av alla samhällssek-

torer, vilket medfört att turistiska praktiker blivit närmast vardagliga praktiker. De tecken som normalt konsumerades på en resa finns nu i det övergripande teckenflödet. Två exempel på att det nya Shanghai intagit en sådan plats i den internationella visuella kulturen är att panoramat i Pudong pryddes omslaget till *Wallpaper* i mars 2005 och att det berömda konsumtionsstråket Nanjing Road East – i den forna internationella koncessionen – figurerade i studiomiljön på SVT:s samhälls- och debattmagasin "Agenda" under åren 2004 och 2005.

Som jag diskuterat utförligt i andra sammanhang står resande och mediering dessutom i en ömsesidig relation till varandra.²⁹ Denna relation inbegriper både fysiskt resande, vilket sker utifrån ett så kallat "resmanus" – med inspiration från reseskildringar, reseprogram, guideböcker och andra medier till exempel – men också ett virtuellt resande över de digitala motorvägarna, samt inte minst resor i fantasin; det vill säga simulerade resor som exempelvis romaner, filmer och resereportage för oss ut på. Långt före internet och mobiltelefoner fanns det ju dessutom kommunikationsformer mellan människor som befann sig på geografiskt avstånd från varandra. Medieformer som brevet, vykortet, reseskildringen, telegrammet, telefonen, filmen, radion och tv:n fungerade som ett slags substitut för fysisk transport och illustrerar betydelsen av kommunikation som förflyttning.³⁰ I den här traditionen representerar webbkameror dock något nytt. Även om direktsända tv-program – eller teleskop – tillhandahåller samtida observation av avlägsna platser, erbjuds detta i en mycket begränsad omfattning om man jämför med den nya teknologin. Den visuella synkronicitet som webbcams rymmer tycks därför förändra vår varseblivning av tid och rumsliga avstånd. Telenärvaro innebär på många sätt en dubbel rörelse. Den som betraktar till exempel en Shanghai citycam är telenärvarande i Shanghai, och Shanghai är telenärvarande i det fysiska rum åskådaren befinner sig i. Webbcams tycks därmed reducera världen. Med Thomas Campanellas ord: "Precis som boeingplanet och telefonen krymper webbkamerorna den oändlighet jorden en gång tycktes ha".³¹ Med vad mera är, dessa vyer både komprimerar och expanderar den globala byn på samma gång.³² Virtuellt resande, skriver Urry, producerar ett märkligt och spökligt liv på skärmen. Det kan förändra (eller kan man tillägga, har redan förändrat) vad vi menar med samvaro och samtidig närvaro eftersom människor kan känna sig nära och ändå befinna sig långt isär.³³ Det kan tilläggas att även på

ljudkommunikationens område kan samma effekt uppstå, exempelvis med Skype-telefoni.

Bolter och Grusin har hävdad att webbcams uppstått för att tillfredsställa våra omätliga behov av omedierad omedelbarhet. Vi lokaliseras av kamerorna till skilda naturliga miljöer i en logik som dikterar att mediet självt försvinner och placerar oss i närvaron av det representerade.³⁴ Webbkameror vittnar därför i all sin banalitet ytterst om vår fascination av medier.³⁵ Vilka andra motiv kan det finnas för att sända en bild av en gatukorsning, en stadssiluett eller en gulfisk över jorden? Här demonstreras också själva övervakningen som funktion – för oss och för den som sänder ut bilden – och fascinationen inför just denna funktion. Men det finns all anledning att fråga sig om webbcams överhuvudtaget döljer medieringsprocessen. Utgör de inte i stället ett självmedvetet hyllande av densamma? Som Kate O’Riordan hävdar, när det gäller de webbkameror som ägs av unga kvinnor och vars funktion är att visa upp sajtens ägare, hennes kropp och privata sfär, så aktiveras här en dubbelhet som också tycks gälla för mediet i stort. ”På dessa webbplatser ställs idén om naturlighet mot den om performativitet. Diskurser kring naturlighet används för att etablera att detta är representationer av verkligt liv. [...] Performativitet används för att etablera att produkten är skraddarsydd för att möta åskådarens önskningar.”³⁶ Båda dessa sidor av kommunikationen aktiveras och ingen av dem tar ut den andra. Det intressanta är därför, vill jag mena, det spel med föreställningar om rörelse, närhet, avstånd och autentisk förflyttning – en självvironisk längtan efter ”det verkliga” – som användaren själv inträder i och reflexivt upprätthåller.

Att något händer med vår upplevelse av rummet och den globala geografin på skärmen är otvivelaktigt. Samtidigt menar forskare att datorbaserad kommunikation, som med omedelbar verkan tycks krympa och överbrygga rummet, faktiskt bidrar till att göra platser och ögonblick av traditionell samvaro på samma fysiska plats ännu viktigare.³⁷ Diskussioner om nya medieformer och deras roll för en *av-territorialisering* av vår värld – en sorts upphävande av platsers traditionella dignitet – har präglat masskultur- och mediedebatter under hela 1900-talet.³⁸ Att själva platsen ändå är viktig demonstreras inte minst genom att Webcam Service of German School i Shanghai också anger hur de centrala byggnaderna är placerade i topografin, utifrån deras longitudinella och latitudinella positioner. Här lokaliseras Pu-

dongs paradbyggnader tydligt vid de rumsliga koordinaterna, och förankras därmed i den gyttjiga mylla på vilken de monumentala husen står. Snarare än att beskriva citycambruket som en form av avspatialiserad samtidighet, så kan man alltså beskriva den virtuella resan till Shanghai som en form *respatialisering*. Båda dessa begrepp får en ny och vidgad mening för oss i en värld där vi hela tiden rör oss mellan att vara inloggade och utloggade.³⁹

Dessutom gror en hunger efter att få mer kunskap om en plats – genom att vara på plats, gå genom staden, besöka vissa byggnader och så vidare. ”Ökad visuell och virtuell information om olika platser och deras unika karaktärstika”, påpekar Urry, ”kommer sannolikt att öka begäret efter att vara fysiskt närvarande på platsen ifråga och alltså lusten att resa dit”.⁴⁰ Medieringen av platser tycks alltså göra vår längtan efter verkliga miljöer i den verkliga världen, liksom efter rummets fysiska och multisinnliga sensationer, än starkare. Webbkamerorna spår på en längtan efter den förhöjda och suggestiva verklighet som erbjuds besökaren i Shanghai.

En berättelse om framtidighet

Skymningen sänker sig över Pudong och dataskärmens rum fylls med miljontals ljuspunkter som lyser svagt i den klassiska Shanghaidimman. Då återuppstår varje gång en tät magisk atmosfär som griper den virtuella besökaren i framtidsstaden. Den lilla rutan befrämjar intimitet och stimulerar till voyeurism. Men här, i mötet mellan resenären, tangentbordet, skärmen och stadens visuella attraktioner, etableras också en berättelse som gör mediebruket meningsfullt i en vidare social och politisk kontext. I *The Political Unconscious* (1981) har Frederic Jameson lanserat en kritisk tolkningsmetod där han slår fast att man genom att historisera, bör söka efter en epoks ”nyckelnarrativ” eller ”dominating narrative”, som han kallar den. Samtidigt polemiserar Jameson mot den typ av allegorisering som representeras av vissa vulgärmarxistiska perspektiv som reducerar verkligheten till en dikotomi mellan bas och överbyggnad och som för tillbaka sociala processer till ”en gigantisk interpretativ allegori, där en serie historiska händelser, texter eller artefakter skrivs om i enlighet med en djupare, underliggande och mer ’grundläggande’ berättelse, en dold universalberättelse som utgör den allegoriska nyckeln eller det figurativa

innehållet i det empiriska materialet i den första sekvensen.”⁴¹ Denna reduktionism vill Jameson överskrida, men han insisterar likafullt på en allegorisk läsart och tycker att allegorin råkat i oförtjänt vanrykte. Han menar därför att en kritik som ställer frågan: 'Vad betyder det?' utgör ett slags allegorisk operation där en text underkastas en systematisk omskrivning i enlighet med en grundläggande nyckelkod eller i sista hand determinerande instans. I Jamesons perspektiv är därmed varje medietext eller kulturform politisk och vittnar om en ideologisk grundberättelse.

Mediastaden Shanghai utstrålar framåtanda. Som framtidsstad söker den formligen sin like. Stadslandskapet och det imaginära rummet i Shanghai produceras högst medvetet just som "Framtidsstaden".⁴² Detta sker genom uppförandet av storstilade byggnadsverk, men minst lika mycket genom digitaliseringen och storbildsskärmarna med reklam, skärmarna i tunnelbanan och taxibilarna och genom den nya kommersialiseringen av de traditionella medierna som tv och press. Migrantarbetarnas villkor, luftföroreningar, trafficking och den hårda vardagen i staden raderas emellertid ut ur stadens officiella självbild. Dessa förhållanden ryms naturligt nog inte i platsens utopiska framtidsvisioner. Lika mycket som Shanghai ibland tycks åtnjuta allt självförtroende i världen, är det samtidigt en plats som utstrålar en ambivalent och ofta krampaktig längtan efter att bli världens mittpunkt.

Svagheten med en tolkningsapparat som för tillbaka varje kulturell form på en enda "gigantisk interpretativ allegori" torde vara självklar. Motberättelser och spänningar ryms i alla urbana geografier som meningsbärande kulturformer.⁴³ Staden, liksom dess monumentalbyggnader, är inte en text menar Lefebvre, som kan läsas och avkodas på ett entydigt sätt.⁴⁴ I stället rymmer mötet med staden en komplexitet som borgar för en "läsning" av dess mångtydiga riktningar och överlappande anvisningar. Det finns alltid flera rumsliga koder. På ett likartat sätt resonerar Jameson kring textens rum, när han väljer att göra bruk av den allegoriska metoden, vars hermeneutik spåras till det medeltida systemet för tolkning av Bibelns fyra nivåer: den bokstavliga, den allegoriska, den moraliska och den anagogiska.

Faktum är att man kan lokalisera den berättelse som medieformen citycams i det nya Shanghai kommunicerar till dessa fyra meningsnivåer. På den allegoriska nivån befinner sig den mytologi och det nyckelnarrativ som beskriver den moderna staden som själva inkarnationen

nen av framtiden. En sådan förhärskande berättelse om moderniteten och kapitalismens förmåga att göra framtiden tillgänglig redan i nuet genom att privilegiera det nya, ligger i det förflutna och har tagits i anspråk av andra städer genom historien. Den allegoriska nivån utgör den berättelse som de övriga tre svarar mot och befäster. En sådan förhärskande berättelse kräver hela tiden stöd för sina storslagna ambitioner i till exempel folklöre, nyhets- och resejournalistik, konstnärlig produktion, turistiskt expressiva uttryck och muntlig trädning. Det är viktigt att poängtera att denna berättelse är "global" – den produceras både globalt och lokalt, framför datorerna och i det byggda rummet, "hemma" och "borta". Den skapas också i nyhetsredaktionen och på marknadsavdelningen, liksom i vardagsrummet och i arbetsrummet, på Shanghai webcams webbplats och på sightseeingturen i den stimliga staden.

På den bokstavliga nivån kan man konstatera att Shanghai genomgår en konkret och aldrig tidigare skådad omvandling, där bland annat digitaliseringen, de ökande turistströmmarna och kommersialiseringen gör staden till en global stad. På den moraliska nivån befinner sig framtidsutopins materialisering i exemplet Shanghai. Just nu och med massiva insatser tillskrivs Shanghai framtidighet. Detta projekt får draghjälp av den lokala historien och det kollektiva minnet i staden, i vilket Shanghai äger en särskild förmåga att sätta framtider i rörelse.⁴⁵ Framtidsstaden är på den moraliska nivån också själva platsen för den kinesiska befolkningens och ytterst individens ökade frihet till (medie)konsumtion, förändrade medialiserade livsstilar, nya inkomstnivåer och boendestandarder. Här ingår marknadseringen som en del av detta succénarrativ. För den virtuella turisten är det själva möjligheten att röra sig och resa till framtiden – betingad av ovan nämnda strukturförändringar i det kinesiska samhället och av att staden länkar upp sig mot de globala kretsloppen – som accentueras.

Den anagogiska nivån representeras i den kristna exegesen av den apokalyptiska framtiden – de yttersta tingen – en nivå som avskaffats av moderniteten. Samtidigt finns det en möjlighet att, som Magnus Ullén har visat, beskriva det anagogiska momentet som det som överdeterminerar en viss tolkning av den bokstavliga nivån i enlighet med den dominerande berättelsen.⁴⁶ Han framhåller att det handlar om institutionella praktiker som formar vissa uttolkningar av fenomen: på den anagogiska nivån förbinds webbkamerorna med moderniteten ge-

nom att de tänks förkroppsliga denna. Via Jamesons fyrdelade modell, som lånats från den medeltida exegetiken, kan man alltså blottlägga den vidare sociala process som medieteknologier själva konstituerar och konstitueras av.

Om vi vill förstå den berättelse om framtidighet som platsen utstrålar, och om vi antar att denna är synonym med den universalberättelse som utgör vår globala ålders "politiska omedvetna": hur kommer det i så fall till uttryck i de specifika egenskaper som präglar mediet? Jag vill lyfta fram några aspekter av kamerorna i Shanghai som är utmärkande för mediet som uttrycksform – både formmässigt och innehållsligt.⁴⁷ I syfte att närma mig vad man med Jameson skulle kunna kalla för det "dominerande epistemet"⁴⁸ för vår tids megastäder, vill jag framhäva tre sammanvävda egenskaper hos den här medieformen. Den första är ikonicitet. Många städer har citycams för att visa upp de mest sevärda platserna och märkesbyggnaderna.⁴⁹ Shanghais webbkameror förser oss med visuell information om de två ikonerna för det nya Shanghai: de mest berömda, monumentala och utopiska byggnadsverken i staden. Ambitionerna att skänka platsen ett mäktigt och globalt kännbart symbolvärde är en del av den höghushysteri som i skrivande stund pågår i världen. Rekordsättandet fungerar som ett slags "city branding", där det gäller att sälja en stad genom det varumärke och den publicitet som en skyskrapa eller ett tv-torn ger. Extrema byggnader signalerar framåtanda, framtidsvisioner och modernism, vilket Shanghai gärna vill associeras med i syfte att locka investerare, företag och turister.

Det är i det här sammanhanget också rimligt att förstå citycams i ljuset av hur (framtids)städer representerats historiskt och hur dagens futuristiska drömmar i Shanghai beror av en sorts visuella minnesarkiv. Det urbana och moderna livets signum, stadssiluetten – i synnerhet Manhattansiluetten – som fångas i ett disigt panorama över floden har alltsedan 1920-talet varit en symbol för urbaniteten, vilken utnyttjats för att sälja och kommunicera stadens idé om sig själv.⁵⁰ Här remedierar citycams också tidig film till innehållet, där resor i stadslandskap utgjorde ett betydande inslag. Tidig resefilm remedierade i sin tur bildkonventioner från vykortsindustrin och tidigare topografiska genrer från skioptikon- och stereobildindustrin.⁵¹ Webbcams kan placeras i den här genealogin. Vykortet utgör en oförtläckt förlaga. Kamerorna tycks imitera det till formen eftersom citycamfönstret är en horisontellt liggande rektangel. Storleken på bilden av det telenär-

varande stadslandskapet på dataskärmen påminner också om vykortet. Även innehållsligt remedieras vykortet: urbana siluetter har under hela 1900-talet varit en av vykortsindustrins främsta inkomstinbringare. Liksom vykortet förmedlar Shanghai citycams dessutom metonymiska stillbilder som representerar stadens helhet genom dess delar. Kamerorna är riggade och bibringar användarna på ett liknande sätt en utvald och begränsad sida av staden – Shanghais imaginära rum.

Dessa inramade stillbilder uppträder för det andra i intervall, vilket skapar en sorts sekventiell registrering av den konstanta rörelsen på platsen – moderniseringen av Shanghai och stadssiluettens för varje vecka förändrade utseende. Här förmedlas både rörelse och stillhet. Shanghai Webcams presenterar en serie av ögonblick i nuet och etablerar med andra ord ett konstant nuflöde,⁵² en berättelse i och om nuet som ett fullbordande: Det är här det händer! Det här är framtiden! Denna logik reflekterar samtidigt de digitala mediernas ögonblickstemporalitet och ger oss en känsla av att framtiden är här och nu.

Citycams medierar, för det tredje, ett slags kornig autenticitet. Något som skänker kamerorna en air av trovärdighet och realism är just deras amatörfotografiska remediering. Liksom genom det klumpigt tagna fotografiet eller de disiga eller skakiga bilderna i en videofilmupptagning, skapas en känsla av sannfärdighet och omedelbarhet. Eftersom bilden inte är professionellt producerad, perfekt eller tillrättalagd kan den upplevas som "sann". Webbkamerorna ingår i en "naturlighetsdiskurs" och liksom exempelvis reality-tv anspelar de på denna föreställning om det autentiska.⁵³ Citycams i Shanghai aktiverar också – kanske utan avsikt – en dimmig bild av staden som inte bara reflekterar luftföroreningar i kombination med kondens från Huangpuflo-den, utan också den mytologi som åkallar ett medialiserat seende, med associationer till cinematiska framtidsstäder som Los Angeles i *Blade Runner* (1982) eller till Gotham City i *Batman* (1989).⁵⁴ Man kan alltså paradoxalt nog tala om en sorts medierad autenticitet, också genom att stadens likhet med filmmyternas städer gör den trovärdig som en plats genomsyrad av framtidighet. Kamerorna bidrar också med sin blotta närvaro till att forma vad Lefebvre kallar det representationella rummet – ett rum av drömmar, ideologi, myter och fantasier – eftersom de i detta landskap aktiverar en sorts exotism kring både elektronik och skyskrapor i Fjärran Östern. Denna mytologi, bräddfull med medialiserade stadsrum präglade av asiatisk kultur, har inte minst filmer inom

science fictiongenren varit delaktiga i att reproducera och gjort framtiden till något som tillhör de globaliserade ”asiatiska tigerekonomierna”.

Snarare än att enbart förmedla ett stadsrum utan engagerande händelser och peripetier, tycks alltså Shanghai Citycams kommunicera en samtida berättelse om Kinas uppstigande i världen och om Shanghais framtidighet, genom att anspela på olika sammanvävda berättelser om urbanitet, hypermodernitet, hypermobilitet, medialisering och ”det nya Kina”. Samfällt trummar dessa in budskapet att *Shanghai är framtiden*. Några av mediets egenskaper som jag valt att framhäva – ikonicitet, nu-intervall och medierad autenticitet – tycks nära denna retorik. Närläsningen av kamerans form och innehåll måste dock, om man vill komma åt hur rummet självt kommunicerar, kompletteras med en fokusering på hur den extramediala nivån – nyckelnarrativet – samspelar med teknologins placering i stadsrummet.

Mediestadens retorik

I sin klassiska modernitetsdiskussion liknade Marshall Berman New York vid ett kommunikationsmedium:

I över ett århundrade har New York fungerat som ett internationellt kommunikationssystem. Staden har blivit inte bara en skådeplats utan också i sig en produktion, en mångmedial föreställning med hela världen som publik. [...]. En stor del av New Yorks uppbyggnad och utveckling under det senaste seklet måste ses som symbolisk handling och kommunikation: det har uttänkts och verkställts inte bara för att tjäna omedelbara ekonomiska och politiska behov utan också, inte minst lika viktigt, för att visa hela världen vad den moderna människan kan bygga och hur det moderna livet kan föreställas och levas.⁵⁵

Förutsättningen för det som Berman beskriver är ytterst kultur- och medieproduktionen i staden, vilken ju skänkt New York dess globala rykte och identitet. Men han visar också att staden kommunicerar, genom sin fysiska struktur, sin egen abstraktion. Städer har under den postfordristiska epoken alltmer kommit att förlämnas ett teckenvärde. De har blivit till symboler som kommunicerar idén om det urbana livet som just det framtida rummet. Kan man beskriva arkitektur

som en form av massmedium och är rummet möjligt att "läsa" som ett budskap?⁵⁶ Även om vi inte bör reducera staden till en text, enligt Lefebvre, finns det rum som producerats just för att läsas och dessa monumentala strukturer och abstrakta rum har ett tydligt budskap som samtidigt döljer mycket mer än det avslöjar, inklusive den grundläggande politiska berättelse som det vilar på.⁵⁷ I denna tolkning kan de gigantiska strukturerna som utgör Pudong New Area kommunicera ett sådant enkelt budskap, som låter sig utläsas i kontrasten mellan vertikala och horisontella linjer, vilka inbjuder betraktaren till ett slags gemenskap som monumenten representerar – till exempel den stora kinesiska nationen eller den kosmopolitiska globaliteten.

I det här sammanhanget spelar nya medier i stadsrummet en speciell roll. Webbkameror kan sägas utgöra en liminal apparatur vilka opererar på tröskeln mellan det fysiska rummet och cyberrymden; där utgör de kontaktytor mellan det verkliga och det virtuella. Möjligen kan man med Beatriz Colomina och Anne Friedberg beskriva dem som nya fönster i vår arkitektur, eftersom de illustrerar hur staden och nya informations- och kommunikationsteknologier är ömsesidigt konstituerande.⁵⁸ För att diskutera citycams i ett medierumsligt perspektiv krävs också en McLuhansk dimension som handlar om mediets egen symbolladdning vilken, som i fallet Shanghai, är identisk med en viss symbolladdad urbanism och framtidsvision. Eller för att tala med Jameson: "sådana nyckelberättelser har skrivit in sig i såväl texterna som vårt sätt att tänka kring dem; sådana allegoriska narrativa signifiés är en beständig dimension i litterära och kulturella texter just för att de speglar en grundläggande dimension i vårt kollektiva tänkande och våra kollektiva fantasier om historien och verkligheten."⁵⁹

Shanghai kan sägas etablera sig som ett centrum genomsyrat av dessa digitala eller kulturella former, vilka samtidigt skänker centrum sin *framtidighet* och vice versa. Med detta synsätt kan citycams förstås inom en mer generell kontext av globalisering, där platser och rum varufieras. Nya medieformer i stadsrummet, som citycams, representerar i denna kontext en ny form av varufierad övervakning, hävdar Sheila Murphy. "Webbkamerans fragmentariska blick skapar alltid mobila och oförutsägbara vyer", skriver hon. "Dessa vyer utgör fortfarande en form av övervakning men det är nu övervakning som *blickfång*, som *underhållning*, som *globalt skådespel*, snarare än övervakning inom en disciplinär regim".⁶⁰ Här har nyckelnarrativet alltså "skrivits in" i mediet, vilket i

kraft av sin placering ”skriver in” det i stadsrummet. Detta eftersom mediet i sig självt liksom den text som förmedlas här – motivet Pudong som globalt skådespel – inte kan skiljas från varandra. Mediets kulturella betydelse, dess diskursiva betydelse, sammanfaller med de diskurser som avspeglas i stadens kulturella och globala ambitioner.

Här kan man därför kanske börja skönja den berättelse inom vilken det blir möjligt att beskriva hur själva teknologierna representerar de krafter som skapat dem. Måhända kan man drista sig att föreslå att Shanghai citycams kommunicerar den ultimata berättelsen om den epok vi lever i, där vi kan koda vyerna med vad vi vill ur en symbolarsenal kring ”den globala staden”. Mediet är budskapet om den ideologi som sammanfattar vår urbana ålder av mobilitet, ständig uppkoppling och förändrad geografisk erfarenhet på distans.⁶¹ Man får inte glömma att stadskamerorna ju också i sig själva är mediala nymodigheter – framtidsutpekande och framåtriktade. De utgör själva förkunnelsen om platsens förmåga att representera framtiden, dels som den teknologi som finns i rummet, dels i kraft av den symbolik digitala medier omgärdas med, men också genom det symbolinnehåll de medierar. För att förstå detta behöver vi inte enbart ett brett berättelsebegrepp, som rymmer både medieteknologiernas symbolbaddning och mediernas meningsinnehåll utifrån deras sociala och diskursiva betydelse.⁶² Vi behöver också förstå mediestadens egen retorik som en interaktion mellan subjektivitet, mediering och den byggda miljön.

Med digitala ögon på världens nya centrum – från berättelse till berättande

Om man följer Lefebvre sätter rummet på olika sätt ramarna för de subjekt som rör sig där: rummet både skänker möjligheter, begränsar och påbjuder. En av Lefebvres viktigaste rumsfilosofiska iakttagelser gäller just praktikerna. Rummet är alltid det levda rummet av sociala praktiker. ”Detta rum producerades innan det lästes, inte heller var det producerat för att bli läst och förstått utan snarare för att levas av människor med kroppar och liv i deras egna specifika urbana kontexter”.⁶³ Rummet definierar alltså våra rörelser och handlingar i det. Frågan är hur man kan överföra ett sådant resonemang på de nya digitala eller medialiserade rummen? Vad är det för en sorts aktiviteter som de föreskriver eller inbjuder till?

Enligt Murphy har den typ av korniga och lågupplösta videobilder som vi får oss till livs via webbkameror blivit en normativ kulturell markör för en sorts oregisserade och till och med olovliga performativa praktiker. Dessa praktiker utförs både framför kameran och framför skärmen: det är handlingar som inte sker inför en känd publik, utan framför en gömd kamera och inför en lönnblick. Samtidigt bidrar ju visualiseringen av Shanghai på webben också till hur den fysiskt kännbara eller medierade staden kan levas och erfaras. Med Fiona Allons ord:

De sätt varpå rummet visualiseras och föreställs, och vad rummet tänks vara eller göra vid en given historisk tidpunkt, är frågor som inbegriper rummets potentialer som en imaginär produkt. Men rumsliga föreställningar och rumsliga konstruktioner har också riktiga materiella effekter och en kraft att forma materiella realiteter. Det är effekter och krafter som sträcker sig bortom den individuella fenomenologins erfarenhet och bortom metaforens, fantasins och representationens slutna diskursiva fält, till att faktiskt konstituera och strukturera inte bara rummens fysiska form och natur utan också de fysiska erfarenheterna som vi associerar till dem.⁶⁴

Men även om visualiseringen av platsen starkt formar människors upplevelser av den, till exempel för turister som följer ett bestämt resmanus, är det inte befogat att som hos Lefebvre reducera turisten – eller för den delen citycamanvändaren – till en passiv åskådare. Om man med Lefebvre hävdar att rummet *arbetas ut* genom rörelser i det, så gäller det både för den som dröjer sig i staden och för den som besöker den digitalt. Därmed blir detta mediebruk som social praktik samtidigt konstitutivt för rummets sociala produktion – framför skärmen såväl som framför kameran. Den dramatiska förändringsprocessen i staden drar till sig uppmärksamheten hos världens uppkopplade och mobila befolkningar. Det telenärvarande stadslandskapet blir till vad jag i den här artikeln kallat för en respatialiserad erfarenhet. En och en, i avskildhet och privatiserad hypermobilitet, bebor den del av världens befolkning som befinner sig i åtnjutande av den nya mobiliteten – de uppkopplade, och beresta, semiotiskt utrustade 'kosmopoliterna'⁶⁵ – världen och megastaden Shanghai på avstånd. Citycamanvändaren kan beskrivas som ett av dessa mobila och resursstarka subjekt. När hon genomför den virtuella

resan till det globaliserande Shanghai, produceras också staden som en global stad. I det rum som hon betraktar reflekteras också, om vi följer Lefebvre, hennes delaktighet i det globala samhälle vars grundberättelser vi kan uppfånga i mediastadens retorik.⁶⁶

Följ de fiberoptiska kablarna och sätt sökarljuset på de osynliga nätverken och på de noder där de ansamlas, så finner du världens centrum skriver Stefan Jonsson.⁶⁷ Citycams i Shanghai tycks förse oss med digitala ögon, en sorts "protesögon" för att återigen tala med Marshall McLuhan, på världens nya centrum. Här, just i stadens längtan efter centralitet, återfinns en viktig komponent för förståelsen av medieformen. Citycams i Shanghai måste förstås i kontexten av att platsen strävar efter att bli ett av världens centra, både genom att lansera sig som ett tecken – ett varumärke – och genom ambitionen att vara mediastaden materialiserad, bland annat med citycams som uttryck för och en aktiv motor i detta. Det är med andra ord en medieform som skänker de mytiska strukturerna i staden en visuell representation.

Att resa till Shanghai på Shanghai Live WebCam Cameras Page kan beskrivas som att delta i produktionen av berättelsen om världens centrum. Här både kommunicerar och utgör citycams den nyckelberättelse om den globala staden som medieanvändaren och den (virtuella) turisten är medskapare i. Därmed kan vi genom fallstudien citycams utläsa något nytt i den historiska universalberättelsen om det moderna urbana framtidsrummet: nyckelnarrativet kan här sägas bestå i en förskjutning från berättelsen till berättandet. Den kapitalistiska berättelsen om individens förlossning i ett evigt nu korresponderar mot hur berättandet byggs in i berättelsen, inte minst genom den ständiga uppkopplingen och den interaktivitet som "nya medier" ofta föreställs inbjuda till. Berättelsens mening består alltså mindre i vad den säger än i vad den tillåter: att vi är ständigt med i dess frambringande.

Avslutning

Varje gång jag loggar in är det samma stad och samma vatten. Bilden laddas ner och flodbåtarna är där, liksom storbildskärmarna och skyskraporna. Solen glittrar som vanligt i de glasbeklädda fasaderna. Ingenting förvånar. Trots det är det med spänning och förväntan som jag låter blicken fästa vid skärmen. Jag upprättar varje gång jag reser virtuellt en sorts hemligt förbund med staden. Jag trollbinds av Shanghais



Arkitektonisk framåtanda och urbana framtidsvisioner. © Lucky Look / AM Corporation.

magiska telenärvaro.

Som jag har visat i den här artikeln bör analysen dock inte stanna vid förundran eller fascination. Inte heller bör vi nöja oss med att upprätta kartografier över hur medieformer remedierar äldre teknologier till innehåll, form och funktion. Det finns också skäl att värja sig för att beskriva de virtuella miljöerna som fullkomligt revolutionerande för den geografiska erfarenheten. Det centrala är i stället de sociala relationer, diskurser och berättelser i vilka teknologierna är inbäddade. Med det perspektivet har jag i den här artikeln velat bidra till en integrerad förståelse av hur en vidare social berättelse samspelar med en medieform. Jag har visat att det sker tämligen mångdimensionellt. I medieformen citycams finns en berättelse om moderniteten, men kanske ännu vikti-

gare, ett ständigt berättande om nuet som ett fullbordande. Detta kan skönjas i de mediespecifika egenskaper som den här artikeln har diskuterat. Genom att framhäva den representation av mediestaden som kommuniceras genom gränssnittet, liksom användarens respatialiserade geografiska erfarenhet och maskinens plats och symboliska betydelse i stadsrummet, har jag velat bidra till en mer fylld beskrivning av hur detta berättande etableras. Citycams som medieform blottställer därmed både rummets kommunikativa dimensioner och mediets materialitet. Här fångas också in hur det regionala länkar upp sig mot det globala och bildar en textur som förbinder det rum där jag sitter uppkopplad, med den plats där megastaden befinner sig.

Poängen med kommunikationsgeografi är att analysera den kulturella inbäddningen av medieformer, och hur dessa görs meningsfulla och laddade med kraft för de personer som använder dem. Vi bör alltså fästa uppmärksamheten på (medie)rummets komplexitet utan att bidra till att mystifiera dem. Vi bör ställa frågor som förmår klargöra inom och genom vilka grundberättelser nya medieformer har förmågan att utöva sin lockelse på oss. Då blir det också möjligt att problematisera mantrat om "tidrummets komprimering" och fråga sig för vem världen krymper och av eller för vem rummen produceras – för vems ögon och för vems bruk? Med lyhördhet för sociala och kulturella berättelsers tillämplighet – men även för deras inbördes spänningar – kan vi uppfatta och analysera mediestadens retorik.

NOTER

1. Tack till Magnus Ullén för konstruktiva och inspirerande synpunkter – vilka blev avgörande för textens slutliga utseende. Tack också till André Jansson för pågående intellektuella diskussioner.
2. Se till exempel. Nick Couldry, *Media Rituals: A Critical Approach* (London: Routledge, 2003), 131–132.
3. Thomas J. Campanella, "Webcameras and the Telepresent Landscape", i *The Cybercities Reader*, red. S. Graham (London: Routledge, 2004).
4. Denna text är en del av mitt postdoc-projekt (2005–2007) inom vilket jag undersökte människors meningsskapande kring metropolen Shanghai som

- ett framtidsrum – ett rum av ”framtidighet”. Jag intresserade mig för några ömsesidigt relaterade problemområden: hur stadens imaginära och fysiska rum produceras av stadsplanerare, arkitekter, medicarbetare, dataingenjörer, politiker och marknadsförare, och hur besökare som också deltar i denna produktion, relaterar till och upplever platsen, med blicken och de övriga sinnena. Dessutom undersöktes relationer mellan spatiotemporala dimensioner, kollektivt minne, nya medier och stadens ”framtidighet”. Se Amanda Lagerkvist, ”Gazing at Pudong—’With a Drink in Your Hand’: Time Travel, Mediation, and Multisensuous Immersion in the Future City of Shanghai”, *Senses and Society*, Vol 3, Issue 2, Juli 2007; Amanda Lagerkvist, ”Future Lost and Resumed: Media and the Spatialisation of Time in Shanghai”, paper från ESF-LiU Conference ”Cities and Media: Cultural Perspectives on Urban Identities in a Mediatized World” Conference Proceedings, elektronisk publikation, Linköping University Press: www.ep.liu.se/ecp/020. Se också André Jansson och Amanda Lagerkvist, ”Cities/Media of the Future: Montreal 1967/Shanghai 2010.” Paper presenterat vid ”Crossroads in Cultural Studies”, Istanbul Bilgi University, Istanbul, Juli 20–23. 2006 och ”The Future Gaze: City Panoramas as Politico-emotive Geographies”, *Journal of Visual Culture* (kommande, 2009).
5. För en översikt över dessa positioner, se Jennifer Light, ”From City Space to Cyberspace”, i *Virtual Geographies: Bodies, Spaces and Relations*, red. M. Crang *et al.* (London: Routledge, 1999).
 6. Sheila Murphy, ”Lurking and Looking: Webcams and the Construction of Cybervisuality”, i *Moving Images: from Edison to the Webcam*, red. J. Fullerton *et al.* (Sydney: John Libbey, 2000), 174.
 7. André Jansson (2006b), ”Textural Analysis: Materialising Media Space”, i *Geographies of Communication: The Spatial Turn in Media Studies*, red. A. Jansson *et al.* (Göteborg: Nordicom, 2006), 87–103.
 8. *Mediaspace: Place, Scale and Culture in a Media Age*, red. N. Couldry *et al.* (London: Routledge, 2004); *Geographies of Communication* (2006).
 9. Henri Lefebvre, *The Production of Space* (1974) (Oxford: Blackwell, 1991), 11–12.
 10. Ibid. 33, 38–40.
 11. Se André Jansson och Jesper Falkheimer, ”Towards a Geography of Communication”, i *Geographies of Communication* (2006), se också Amanda Lagerkvist, ”Terra (In)cognita: Mediated America as Thirdspace Experience”, i *Geographies of Communication* (2006).
 12. Lefebvre 1991, 137, min kursivering. [”For it reproduces itself within those

who use the space in question, within their lived experience. Of that experience the tourist, the passive spectator, can grasp but a pale shadow.”]

13. Se Murphy 2000.
14. Ibid, 175.
15. Se Campanella 2004.
16. Pelle Snickars, *Svensk film och visuell masskultur 1900* (Stockholm: Aura, 2001), 149f.
17. Raymond Williams, *Television: Technology and Cultural Form* (London: Fontana, 1974).
18. Om vår övervakningstäta tid se John Fiske, ”Surveilling the City”, *Theory, Culture & Society*, Vol. 15, No. 2, 1998, 67–88; Stephen Graham, ”Geographies of Surveillant Simulation”, i *Virtual Geographies* (1999). Om webbcam-fenomenet som en del av detta, se t.ex Murphy 2000; Jay David Bolter & Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media* (Cambridge: MIT Press, 1999), 204; Wendy Hui Kyong Chun, *Control and Freedom: Power and Paranoia in the Age of Fiber Optics* (Cambridge: MIT Press, 2006).
19. Se Kate O’Riordan, ”Windows on the Web: The Female Body and the Web Camera”, i *Women and Everyday Uses of the Internet: Agency and Identity*, red. M. Consalvo *et al.* (New York: Peter Lang, 2002) och Murphy 2000. Även i dagens Kina är det oerhört populärt bland unga människor och lägga ut sina privata sfärer och sina kroppar på webben.
20. Se *New Media 1740-1915*, red. L. Gitelman *et al.* (Cambridge: MIT Press, 2003).
21. Under decennier hade Kina ett angiverisystem där gatukommitténs ordförande rapporterade om människors kontrarevolutionära förehavanden och avsteg från den rätta läran. Det finns anledning att tro att webbcams i Kina i dag kan väcka olika känslor beroende på vilka medborgare och vilken generation man frågar. Människor som har varit utsatta för politisk bestraffning efter att ha blivit spionerade på, fysiskt eller elektroniskt, kan tänkas reagera på ett visst sätt. Men för dem som aldrig har upplevt den typen av intrång kan nog toleransen vara mycket större. På arbetsplatser hade anonyma medarbetare samma uppdrag. Här reagerade den starkaste formen av panoptisk övervakning. I det genompolitiserade samhället rådde extrem självdisciplinering och människor vågade inte ens berätta för sina närmaste vad de tyckte. Allt detta lättade efter Maos död 1976. Se Roderick McFarquhar & Michael Schoenhals, *Mao’s Last Revolution* (Cambridge: Harvard University Press, 2006).
22. Timothy J. Dallen & David L. Groves, ”Research Note: Webcam Imag-

- es as Potential Data Sources For Tourism Research”, *Tourism Geographies* 3(4), 2001, 394–404.
23. David Harvey myntade begreppet ’tidrummets komprimering’ i *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change* (Oxford: Blackwell, 1990). Manuel Castells lanserade distinktionen mellan ’spaces of places’ och ’spaces of flows’ i sin nätverkstrilogi *The Information Age: Economy, Society, and Culture* vol I–III (Oxford: Blackwell, 1996–1998/2000) och Saskia Sassen har i flera böcker diskuterat den post-territoriella och post-nationella ’globala staden’, se t.ex. *The Global City: New York, London, Tokyo* (1991) (Princeton: Princeton University Press, 2002).
 24. Se Shaun Moores diskussion kring Paddy Scanells begrepp ”the doubling of place” i ”The Doubling of Place: Electronic Media, Time-space Arrangements and Social Relationships”, *Mediaspace* (2004), 21–36. För diskussioner om den fortsatta betydelsen av *platser* i informationsåldern, se John Urry, ”Mobility and Proximity”, *Sociology* vol 36, Issue 2, 2002; André Jansson (2006a), ”Specialized Spaces: Touristic Communication in the Age of Hyper-Space-Biased Media”, Centre for Cultural Studies, Aarhus University, 2006.
 25. Bolter & Grusin 1999, 204.
 26. Se Graham 2004, 8.
 27. James Clifford, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century* (Cambridge: Harvard University Press, 1992); Scott Lash & John Urry, *Economies of Signs and Space* (London: Sage, 1994); John Urry, ”Mobility and Proximity”, *Sociology*, vol 36, Issue 2. (2002).
 28. Chris Rojek & John Urry, *Touring Cultures* (London: Routledge, 1997), jfr Jansson 2002.
 29. Lagerkvist 2006.
 30. Se Amanda Lagerkvist, *Amerikafantasier. Kön, medier och visualitet i svenska reseskildringar från USA 1945–63* (Stockholm: Institutionen för journalistik, medier och kommunikation, JMK, 2005), 68–78; jfr Snickars 2001.
 31. Campanella 2004, 59. [”Like the boeing and the telephone webcams dwindle the one-time vastness of earth.”]
 32. Murphy 2000, 176.
 33. Urry 2002, 267.
 34. Bolter & Grusin 1999, 5–6, 205.
 35. Ibid, 207.
 36. O’Riordan 2001, 56. [”Within these sites the idea of naturalness is set up against that of performance. Discourses of naturalness are used to estab-

- lish that these are 'real-life' representations [...]. Performance is used to establish that the product is tailored to the desires of the spectator.”]
37. Urry 2002, 264; se också André Jansson ”Spatial Phantasmagoria: The Mediatization of Tourism Experience”, *European Journal of Communication* 17 (4), 2002; och Jansson 2006.
 38. Se t.ex. Siegfried Karacauer som i *The Mass Ornament: Weimar Essays* (Cambridge: Harvard University Press, 1995) diskuterar turistmål både i termer av platser att konsumera direkt och på distans, via vykort. I Raymond Williams klassiker *Television. Technology and Cultural Form* (1974) görs en rumslig analys av televisionens roll för en sorts ”privatisering av rörelsen”, när världen kommer in i vardagsrummet, samtidigt som tittarna förs ut i världen på simulerade resor. Även i Joshua Meyrowitz *No Sense of Place* diskuteras tematiken mred utgångspunkt i elektroniska medier, se *No Sense of Place: The Impact of Electronic Media on Social Behavior* (New York: Oxford University Press, 1985).
 39. Här följer jag Fiona Allon i hennes banbrytande kritik av nätverksålderns ideologier och rumsliga fantasier (2004, 261). Jämför också Campanella 2004, 58.
 40. Urry 2002, 269. [”Increased visual and VR information about different places and their unique characteristics will probably heighten the desire to be corporeally present at the place in question and hence to travel there.”]
 41. Fredric Jameson, *Det politiska omedvetna* (1981) (Stockholm: Symposion, 1994), 62.
 42. Detta sker dock, som jag visat i andra sammanhang, i ett högst intrikat samspel med det förflutna där stadens kollektiva minne tas i bruk och där mellankrigstidens moderniteter spelar en viktig roll, se Lagerkvist, ”Gazing at Pudong” (2007).
 43. För en utmärkt diskussion av stadens heterogenitet, se *Urban Space and Representation*, red. M Balshaw *et al.* (London: Pluto Press, 2000).
 44. Lefebvre 1991, 143, 222.
 45. Se Amanda Lagerkvist, ”Den globala staden är lokal”, *Dagens Nyheter* 28/3 2007.
 46. Se Magnus Ulléns kommande studie om pornografi och konsumtionssamhällets berättande som kommer ut på Vertigo förlag hösten 2008.
 47. Jfr Jameson 1994, 67–68.
 48. Ibid, 60.”

49. Det bör noteras att citycams också existerar som medierar mindre symboliskt laddade platser i städer.
50. William Taylor, *In Pursuit of Gotham: Culture and Commerce in New York* (New York: Oxford University Press, 1992), 34.
51. Som Pelle Snickars skriver var bröderna Lumières geografiska filmer, med stadsmiljöer och bilder från främmande platser, både stilbildande och ett dominant inslag i sekelskiftets biografkultur. Stadssiluetter var ett betydande inslag i resefilmer från denna tid. Tidig resefilm remedierade i sin tur bildkonventioner från vykortsindustrin och tidigare topografiska gener från skioptikon och stereobildindustrin. Snickars 2001, 151.
52. Berättelsers förmåga att skapa skenbar närvaro och *etablera ett nu* är ett forskningsfält inom narratologin. Syftet med denna text är inte att bidra till den debatten. Ett utvecklingsbart projekt kunde möjligen vara att diskutera kamerorna mred utgångspunkt i Ann Banfields teorier om *deiktiskt centrum*. Se Ann Banfield, "Narrative Style and the Grammar of Direct and Indirect Speech", *Foundations of Language* 1973:10, 1–39; "Describing the unobserved: events grouped around an empty centre", *The Linguistics of Writing: Arguments Between Language and Literature*, red. N. Fabb *et al.* (Manchester: Manchester University Press, 1987), 265–85.
53. O'Riordan 2001, 54–55.
54. Se Amanda Lagerkvist, "'We See America': Mediatized and Mobile Gazes in Swedish Post-war Travelogues", *International Journal of Cultural Studies*, 7:3 (2004), och Lagerkvist, "Future Lost and Resumed" (2007).
55. Marshall Berman, *Allt som är fast förflyktigas. Modernism och modernitet* (1982) (Lund: Arkiv, 2001), 277.
56. Lefebvre 1991, 131
57. Ibid, 143–144. Enligt Lefebvre maskerar detta budskap den maskulina vilja till makt, brutalitet, och arrogans som ligger i den kapitalistiska samhällsordningen.
58. Beatriz Colomina, *Privat och offentligt: modern arkitektur som massmedium* (Lysekil: Pontes, 1999); Anne Friedberg, "The Virtual Window", *Rethinking Media Change. The Aesthetics of Transition*, red. D. Thorburn *et al.* (Cambridge: MIT Press, 2003). För mer allmänna diskussioner om nätverksålderns infrastrukturer i staden, se Stephen Graham & Simon Marvin, *Splintering Urbanism: Networked Infrastructures, Technological Mobilities and the Urban Condition* (London: Routledge, 2001) och *The Cyber Cities Reader* red. S. Graham.
59. Jameson 1994, 67–68.

60. Murphy 2000, 177. ["The fragmentary glance of a webcam creates always mobile unpredictable and unscripted views. These views are still a mode of surveillance but it is now surveillance as vista, as entertainment, as global spectacle rather than surveillance in a disciplinary regime."]
61. Se t.ex. Bronislaw Szerszynski & John Urry, "Visuality, Mobility and the Cosmopolitan: Inhabiting the World from Afar", *The British Journal of Sociology*, 57: 1 (2006).
62. För en systematisering av medielandskapet utifrån dessa dimensioner, se Göran Bolin, "Electronic Geographies: Media Landscapes as Technological and Symbolic Environments", i *Geographies of Communication* (2006).
63. Lefebvre 1991, 143. ["This space was produced before being read; nor was it produced in order to be read and grasped, but rather in order to be lived by people with bodies and lives in their own particular urban context".]
64. Fiona Allon, "An Ontology of Everyday Control: Space, Media Flows and 'Smart' Living in the Absolute Present", i *Mediaspace* (2004), 257. ["The ways in which space is visualized and imagined, and what space is thought to be or do at any particular historical time, are questions that involve the potentials of space as an *imaginary construct*. But spatial imaginings and spatial constructs also have real material effects and the force to shape material realities. They are effects and forces which extend beyond the phenomenology of individual experience and beyond the closed, discursive domains of metaphor, representation and imagination, to actually constitute and structure not only the physical shape and nature of spaces but the physical experiences associated with them".]
65. Szerszynski och Urry (2006) beskriver dessa egenskaper som kvintessensen av den kosmopolitiska identiteten.
66. Lefebvre 1991, 220.
67. Stefan Jonsson, *Världens centrum. En essä om globalisering* (Stockholm: Norstedts, 2001).

Bibliografi (i urval)

- Adamowics, Elza, *Surrealist Collage in Text and Image* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998)
- Ahlund, Claes, "Den svenska invasionsberättelsen – en bortglömd litteratur", *Tidskrift för litteraturvetenskap*, nr. 3, 2003
- , "En mental militarisering: Den svenska litteraturen före och under första världskriget", *Samlaren*, nr. 2, 2003
- Alexandrian, Sarane, *Histoire de la littérature érotique* (Paris: Seghers, 1989)
- Allon, Fiona, "An Ontology of Everyday Control: Space, Media Flows and 'Smart' Living in the Absolute Present", i *Mediaspace: Place, Scale and Culture in a Media Age*, red. N. Couldry et al. (London: Routledge, 2004)
- Alm, Sigfrid, *Missionsarbetets begynnelse och utveckling: Text till en serie skioptikombilder för skolundervisningen* (Uppsala: Appelberg, 1922)
- Anderson, Ivar, *Arvid Lindman och hans tid* (Stockholm: P.A. Norstedt & Söners förlag, 1956)
- Andersson, Lars M., *En jude är en jude är en jude: Representationer av "juden" i svensk skämtpress omkring 1900–1930* (Lund: Nordic Academic Press, 2000)
- Aragon, Louis, *Les Collages* [1965] (Paris: Hermann, 1990)
- Arcand, Bernard, *The Jaguar and the Anteater: Pornography Degree Zero* (London: Verso, 1993)
- Aristoteles, *Om diktkonsten* (Göteborg: Anamma Böcker, 1994)

- Arnheim, Rudolf, "Symbols" [1934], *Film Essays and Criticism* (Madison: The University of Wisconsin Press 1997)
- , "Sound film by force" [1931], *Film Essays and Criticis* (Madison: The University of Wisconsin Press, 1997)
- , *Film* [1932] (London: Faber & Faber 1933)
- Aumont, Jacques & Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma* (Paris: Nathan 2001)
- Avatars of Story*, red. Marie-Laure Ryan (Minnesota: University of Minnesota Press, 2006)
- Balázs, Béla, *Der Geist des Films* (Halle: Verlag Wilhelm Knapp, 1930)
- , *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art* [1945] (London: Dennis Dobson, 1952)
- Banfield, Ann, "Describing the unobserved: events grouped around an empty centre", *The Linguistics of Writing: Arguments Between Language and Literature*, red. N. Fabb *et al.* (Manchester: Manchester University Press, 1987)
- , "Narrative Style and the Grammar of Direct and Indirect Speech", *Foundations of Language* nr. 10, 1973
- Barthes, Roland, "Rhétorique de l'image", *Communications*, nr. 4, 1964
- , *Det ljusa rummet: tankar om fotografiet* [1980] (Stockholm: Alfabeta 1986)
- , *Image – Music – Text* (New York: Hill and Wang, 1977)
- , *Mytologier* (Staffanstorp: Cavefors, 1969)
- Batson, E. Beatrice, *John Bunyan: Allegory and Imagination* (London: Croom Helm, 1984)
- Baudrillard, Jean, *L'Échange symbolique et la mort* (Paris: Gallimard, 1976)
- Bazin, André, "Cabiria: The voyage to the end of neorealism" [1957], *What is Cinema? Vol. II*, red. H. Gray (Berkeley: University of California Press, 1971)
- , "La politique des auteurs" [1957], i *The New Wave*, red. P. Graham (New York: Doubleday & Company, 1968)
- , "Painting and Cinema", i *What is Cinema? Vol. I*, red. H. Gray (Berkeley: University of California Press, 1967)
- , "The Evolution of the language of the cinema", i *What is Cinema? Vol. I*, red. H. Gray (Berkeley: University of California Press, 1967)
- , *Qu'est-ce que le cinéma?: édition définitive* (Paris: Editions du cerf, 1975)
- Benjamin, Walter, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" [1936], *Gesammelte Schriften I:2*, hrsg R. Tiedemann *et al.* (Frankfurt: Suhrkamp, 1974)
- , *Bild och dialektik* (Stockholm: Symposion, 1991)
- , *Paris, 1800-talets huvudstad – Passagearbetet* (Stockholm: Symposion, 1992)

- Berggren, Lars, *Giordano Bruno på Campo dei Fiori: Ett monumentprojekt i Rom 1876–1889* (Lund: Wallin & Dalholm, 1991)
- Berman, Marshall, *Allt som är fast förflyktigas. Modernism och modernitet* [1982] (Lund: Arkiv, 2001)
- Bjelfvenstam, Bo, "Man ska kunna göra en fängslande film om en dörrpost eller vad fan som helst – om Lennart Ehrenborg, den svenska TV-dokumentärens fader", *Film och TV* nr. 1, 1986
- Björck, Staffan, *Heidenstam och sekelskiftets Sverige: Studier i hans nationella och sociala författarskap* (Stockholm: Natur och kultur, 1946)
- Björklund, Jörgen, "Den samhällsekonomiska bakgrunden till Bodens fästning", i *Boden: Fästningen, garnisonen, samhället*, red. B. O. Nyström *et al.* (Boden, 1990)
- Black, Max, "Metaphor" [1955], *Models and Metaphor: Studies in Language and Philosophy* (Ithaca: Cornell University Press, 1981)
- , "More about metaphor", i *Metaphor and Thought* [1979], red. A. Ortony (Cambridge: Cambridge University Press, 1995)
- Bluestone, George, *Novels into Film* [1957] (Berkeley: University of California Press, 1973)
- Boer, Cees de, "Max Ernst Iconoclast. Le Symptôme comme modèle esthétique et stratégie critique dans le roman-collage: *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*", i *Rhétorique et image*, red. L. H. Hoek *et al.* (Amsterdam: Rodopi, 1995)
- Bogdanovich, Peter, *Fritz Lang in America* (London: Studio Vista, 1967)
- Bolin, Göran, "Electronic Geographies: Media Landscapes as Technological and Symbolic Environments", i *Geographies of Communication: The Spatial Turn in Media Studies*, red. A. Jansson *et al.* (Göteborg: Nordicom, 2006)
- Bolter, Jay David, & Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media* (Cambridge: MIT Press, 2000)
- Bordwell, David, & Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction* (Boston: McGraw-Hill, 1980)
- , *Narration in the Fiction Film* (Madison: University of Wisconsin Press, 1985)
- , *The Cinema of Eisenstein* (Cambridge: Harvard University Press, 1993)
- Breton, André, "Avis au lecteur pour *La Femme 100 têtes* de Max Ernst" [1929], *Œuvres complètes II*, red. M. Bonnet (Paris: Gallimard, 1992)
- Brik, Osip, "Eisenstein's *October*" [1928], i *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896–1939*, red. R. Taylor *et al.* (Cambridge: Harvard University Press, 1988)

- Brooks, Peter, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (New York: Columbia University Press, 1985)
- Buckland, Warren, *The Cognitive Semiotics of Film* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000)
- Bulgakova, Olga, *Sergei Eisenstein: A Biography* (Berlin: Potemkin Press, 2001)
- Bunyan, John, *Kristens resa* (Göteborg: Torsten Hedlunds förlag, 1896)
- , *Kristens resa* (Stockholm: P. Palmquists Aktiebolag, 1888)
- , *Kristens resa* (Stockholm: Wilh. Siléns Förlag, 1900)
- Burgess, Anthony, *A Clockwork Orange* (New York: Heinemann, 1962)
- , *En apelsin med urverk* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1972)
- Campanella, Thomas J., "Webcameras and the Telepresent Landscape", i *The Cybercities Reader*, red. S. Graham (London: Routledge, 2004)
- Carroll, Noël, *Theorizing the Moving Image* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996)
- , "Fiction, Non-fiction, and the Film of Presumptive Assertion: a Conceptual Analysis", *Film Theory and Philosophy*, red. R. Allen *et al.* (Oxford: Clarendon Press, 1997)
- , "The Power of Movies", *Daedalus* nr. 2, 1985
- Castells, Manuel, *The Information Age: Economy, Society, and Culture* vol I–III (Oxford: Blackwell, 1996–2000)
- Chandler, Daniel, *Semiotics: The Basics* (London: Routledge, 2002)
- Chatman, Seymour, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film* (New York: Cornell University Press, 1978)
- , "What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa)", *Critical Inquiry* nr. 7, 1980
- , *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* (Ithaca: Cornell University Press, 1990)
- Christie, Ian, *The Last Machine: Early Cinema and the Birth of the Modern World* (London: BFI, 1994)
- Chun, Wendy Hui Kyong, *Control and Freedom: Power and Paranoia in the Age of Fiber Optics* (Cambridge: MIT Press, 2006)
- Clair, René, *Cinema Yesterday and Today* [1970], red. R. C. Dale (New York: Dover Publications, 1972)
- Clarke, Arthur C., 2001. *A Space Odyssey* [1968] (New York: New American Library, 1999)
- , *År 2001. En rymdodyssé* (Höganäs: Bra Böcker, 1970)
- Clifford, James, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century* (Cambridge: Harvard University Press, 1992)

- Colomina, Beatriz, *Privat och offentligt: modern arkitektur som massmedium* (Lysekil: Pontes, 1999)
- Cook, David A., *A History of Narrative Film* (New York: W. W. Norton & Company, 1990)
- Couldry, Nick, *Media Rituals: A Critical Approach* (London: Routledge, 2003)
- Critical Dictionary of Film and Television Theory*, red. R. E. Pearson *et al.* (London: Routledge 2001)
- Cronenberg, Arvid, "Från Karlsborg till Boden: Tillkomsten av Bodens fästning mot bakgrund av tidens operativa teori", i *Boden: Fästningen, garnisonen, samhället*, red. B. O. Nyström *et al.* (Boden, 1990)
- Culler, Jonathan, *Flaubert: The Uses of Uncertainty* (Ithaca: Cornell University Press, 1974)
- Currie, Gregory, *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995)
- Dahl, Svend, *Bokens historia* [1927] (Stockholm: Forum, 1961)
- Dahlberg, Leif, "Berättare och intrig i modernistiska romaner. André Bretons roman *Nadja* och Louis Aragons *Le Paysan de Paris*", i *Berättaren. En gäckande röst i texten*, red. L.-Å. Skalin (Örebro: Örebro universitet, 2003).
- , "Fiktion och autofiktion i Marguerite Duras berättelse 'La douleur'", i *Tolkningens scen. Festskrift till Roland Lysell* (Stockholm: Aiolos, 2008)
- , "Mediala mosaiker. Modernistiskt collage och nya medier", i *Litteratur og visuell kultur / Literature and Visual Culture*, red. D. Kristjánsdóttir (Reykavik: University of Iceland Press, 2005)
- , "On the Open and Closed Space of Public Discourse", *Nordicom Review* nr. 2, 2006
- Dahlquist, Marina, *The Invisible Seen* (Stockholm: Aura, 2001)
- Dallen, Timothy J. & David L. Groves, "Research Note: Webcam Images as Potential Data Sources For Tourism Research", *Tourism Geographies* nr. 3-4, 2001
- Danto, Arthur C., *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Posthistorical Perspective* (Berkeley: University of California Press, 1992)
- , *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art* (Cambridge: Harvard University Press, 1981)
- Davidson, Donald, *Inquiries into Truth and Interpretation* (Oxford: Clarendon Press 1984)
- Dayan, Daniel & Elihu Katz, *Media Events: The Live Broadcasting of History* (Cambridge: Harvard University Press, 1992)
- Debord, Guy, *La Société du spectacle* (Paris: Buchet-Chastel, 1967)

- Doane, Mary Anne, "The Close-Up: Scale and Detail in the Cinema", *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* nr. 3, 2003)
- Eco, Umberto, *A Theory of Semiotics* (Bloomington: Indiana University Press, 1976)
- Ehrenborg, Lennart, "TV gör stillbild levande", *Röster i Radio och TV* nr. 5, 1957
- Eisenstein, Sergei, "Dickens, Griffith and ourselves" [1942], *Selected Works, Vol. III, Writings, 1934-47*, red. R. Taylor (London: BFI, 1996)
- , "The Montage of film attractions" [1924], *Selected Works, Vol. I, Writings 1922-34*, red. R. Taylor (London: BFI, 1988)
- , "Zur Komposition des 'Streik'-Finale", *Skriften 1*, red. H.-J. Schlegel (München: Carl Hanser Verlag 1974)
- , *Film Form. Essays in Film Theory* (San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1949)
- , *Nonindifferent Nature* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987)
- , *Yo: Mina memoarer*, red. N. Klejman *et al.* (Lund: bookLund 1992)
- Ejchenbaum, Boris, "Problems of cinema stylistics", i *Russian Formalist Film Theory*, red. H. Eagle (Ann Arbor: The University of Michigan, 1981)
- Eklund, Hans, "Konstfilmen – tolk eller förstoringsglas?", *Filmfront* nr. 2, 1953
- Ekström, Anders *et al.* "Inledning: I medicarkivet", i 1897: *Mediehistorier kring Stockholmsutställningen*, red. Anders Ekström *et al.* (Stockholm: SLBA, 2006)
- , "Vetenskapen, medierna, publiken", i *Den mediala vetenskapen*, red. A. Ekström (Nora: Nya Doxa, 2004)
- Ellenius, Allan, *Den offentliga konsten och ideologierna: Studier över verk från 1800- och 1900-talen* (Stockholm: Almqvist & Wicksell, 1971)
- Entzenberg, Claes, *Metaphor as a Mode of Interpretation: An Essay on Interactional and Contextual Sense-making Processes, Metaphorology, and Verbal Arts* (Uppsala: Uppsala University, 1998)
- Eriksen, Knut Einar & Einar Niemi, *Den finske fare: Sikkerhetsproblemer og minoritetspolitikk i Nord 1860-1940* (Oslo: Universitetsforlaget, 1981)
- Ernst, Max, *A Little Girl Dreams of Taking the Veil* (New York: George Braziller, 1982)
- , *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (Paris: Editions du Carrefour, 1930)
- Esking, Erik, *John Bunyan i Sverige* (Skeab: Verbum, 1980)
- Fact and Fiction in Narrative: An Interdisciplinary Approach*, red. L-Å. Skalin (Örebro: Örebro University, 2005)

- Fahlgren, Bengt, *Garnisonsminnen i huvudstadsområdet: En inventering och beskrivning av garnisonsminnesmärken på allmän plats* (Stockholm: Militärhistoriska förlaget, 1997)
- Feder Kittay, Eva, *Metaphor: Its Cognitive Force and Linguistic Structure* (Oxford: Clarendon Press, 1989)
- Ferguson, Niall, *The Pity of War* (London: Allen Lane, 1998)
- Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen* (Frankfurt: Suhrkamp, 2004)
- Fiske, John, "Surveilling the City", *Theory, Culture & Society* nr. 2, 1998
- Fleishman, Avrom, *Narrated Films: Storytelling Situations in Cinema History* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992)
- Formentelli, Eliane, "Max Ernst / Paul Eluard, ou l'impatience du désir", *Revue des Science humaines*, nr. 164, 1976
- Fowler, Roger, *Linguistics of the Novel* (London: Methuen, 1977)
- Foxon, David, *Libertine Literature in England 1660–1745* (New York: University Books, 1965)
- Frappier-Mazur, Lucienne, "Truth and the Obscene Word in Eighteenth-Century French Pornography", i *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500–1800*, red. L. Hunt (New York: Zone Books, 1993)
- Frege, Gottlob, "Om mening och betydelse", *Skrifter i urval. Gottlob Frege* (Stockholm: Thales, 1995)
- Freud, Sigmund, *Drömydning* [1900], i *Samlade skrifter 2* (Stockholm: Natur och kultur, 1996)
- , *Tre avhandlingar om sexualteori* (1905), i *Samlade skrifter 5* (Stockholm: Natur och kultur, 1998)
- Friedberg, Anne, "The Virtual Window" i *Rethinking Media Change. The Aesthetics of Transition*, red. D. Thorburn et al. (Cambridge: MIT Press, 2003)
- Genette, Gérard, "Discours du récit – essai de méthode", i *Figures III* (Paris: Ed. du Seuil, 1972)
- , *Narrative Discourse* (Oxford: Blackwell, 1980)
- Gibbs Jr, Raymond W., *The Poetics of Mind: Figurative Thought, Language, and Understanding* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994)
- Global Hollywood 2*, red. T. Miller et al. (London: BFI, 2005)
- Goodman, Nelson, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols* (Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1976)
- Graham, Stephen & Simon Marvin, *Splintering Urbanism: Networked Infrastructures, Technological Mobilities and the Urban Condition* (London: Routledge, 2001)
- Graham, Stephen, "Geographies of Surveillant Simulation", i *Virtual Geographies: Bodies, Spaces and Relations*, red. M. Crang et al. (London: Routledge, 1999)

- Grierson on Documentary, red. Forsyth Hardy (New York: Praeger, 1971)
- Groupe µ, "Iconism", *Advances in Visual Semiotics. The Semiotic Web 1992-93*, red. T. A. Sebeok et al. (Berlin: Mouton de Gruyter, 1995)
- Hahr, Henrik, "Provisoriska föreskrifter för Radiotjänst-TV", 30/1 1957. SRF DO, T07:
- Hake, Sabine, *The Cinema's Third Machine: Writing on Film in Germany 1907-1933* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1993)
- Harries, William V., *Ancient Literacy* (Cambridge: Harvard University Press, 1989)
- Harvey, David, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change* (Oxford: Blackwell, 1990)
- Hellbom, Olle, "Två trumfkort i svensk konstfilm", *Filmfront* nr 2, 1956
- Hersey, Curt, "Diegetic breaks and the avant-garde", *Journal of Moving Image Studies*, nr 2, 2002
- Hirdman, Anja, "Medierna och den pornografiska förtjusningen", i *Koll på porr – skilda röster om sex, pornografi, medier och unga* (Stockholm: Mediarådet, 2006)
- Hofmeyr, Isabel, *The Portable Bunyan: a Transnational History of The pilgrim's progress* (Princeton: Princeton University Press, 2004)
- Holmberg, Claes-Göran & Anders Ohlsson, *Epikanalys. En introduktion* (Lund: Studentlitteratur, 1999)
- , "Extra-Terrestrial Novels", *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, red. U.-B. Lagerroth et al. (Amsterdam: GA, 1997)
- Holmén, Hans, *Försvar och samhällsförändring: Avvägningsfrågor i svensk försvarsdebatt 1880-1925* (Göteborg, 1985)
- Hoover, Stewart M., *Religion in the Media Age* (London: Routledge, 2006)
- Hubert, Renée Riese, *Surrealism and the Book* (Berkeley: University of California Press, 1988)
- Hörisch, Jochen, *Brot und Wein – Die Poesie des Abendmahls* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992)
- IBRA Radio 30 år, red. Eskil Johansson (Stockholm: IBRA Radio, 1985)
- Intermedialität. Studie zur Wechselewirkung zwischen den Künsten, red. G. Schnitzler et al. (Freiburg: Rombach, 2004)
- Iser, Wolfgang, *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987)
- Jakobson, Roman, "Is the film in decline" [1933], *Language in Literature*, red. K Pomorska et al. Cambridge: Harvard University Press, 1987)
- , "Quest for the essence of language", *Selected Writings II. Word and Language* (The Hague: Mouton, 1971)

- , "Two aspects of language and two types of aphasic disturbances" [1956], *Language in Literature*, red. K. Pomorska *et al.* (Cambridge: Harvard University Press, 1987)
- Jameson, Fredric, *Signatures of the Visible* (New York: Routledge, 1990)
- , *Det politiska omedvetna* [1981] (Stockholm: Symposion, 1994)
- Jansson, André, "Spatial Phantasmagoria: The Mediatization of Tourism Experience", *European Journal of Communication* nr. 4, 2002
- Jenkins, Henry, *Convergence Culture – Where Old and New Media Collide* (New York: New York University Press, 2006)
- Jernudd, Åsa, *Filmkultur och nöjesliv i Örebro 1897–1908* (Stockholm: Stockholms universitet, 2007)
- Johannesson, Eric, "Med det nya på väg (1858–1880)", i *Den svenska pressens historia*, II, *Åren då allting hände (1830–1897)*, red. K. E. Gustafsson *et al.* (Stockholm: Ekerlid, 2001)
- Johannesson, Kurt, "Det fria ordets martyrer", i *Heroer på offentlighetens scen: Politiker och publicister i Sverige 1809–1914*, red. K. Johannesson *et al.* (Stockholm: Tidens förlag, 1987)
- Johannesson, Lena, *Den massproducerande bilden. Ur bildindustrialismens historia* (Stockholm: AWE/Gebbers, 1978)
- , *Xylografi och pressbild: Bidrag till trägravvyrens och till den svenska bildjournalistikens historia* (Stockholm: Nordiska museet, 1982)
- Jonsson, Stefan, *Världens centrum. En essä om globalisering* (Stockholm: Norstedts, 2001)
- Järbe, Bengt, *Krigens och hjältarnas Stockholm i skulpturer och minnesstenar* (Stockholm: Nordiska museets förlag, 1998)
- Kennedy, George A., "The evolution of a theory of artistic prose", *The Cambridge History of Literary Criticism*, Vol. I, *Classical Criticism* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989)
- Kermode, Frank, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction* (London: Oxford University Press, 1966)
- Kerr, Paul, "Television Programmes about the Cinema: The Making of Moving Pictures", *Big Picture Small Screen. The Relations between Film and Television*, red. J. Hill *et al.* (Luton: University of Luton, 2003)
- Kipnis, Laura, *Bound and Gagged: Pornography and the Politics of Fantasy in America* (New York: Grove Press, 1996)
- Kittler, Friedrich, *Aufschreibesysteme 1800/1900* (München: Fink, 1995)
- , *Optische Medien* (Berlin: Merve, 2002)

- Koskinen, Maaret, *Ingmar Bergman: "Allting föreställer, ingenting är": filmen och teatern – en tvärestetisk studie* (Nora: Nya Doxa, 2001)
- Kozloff, Sarah, *Invisible Storytellers* (Berkeley: University of California Press, 1988)
- Kracauer, Siegfried, *The Mass Ornament: Weimar Essays* (Cambridge: Harvard University Press, 1995)
- Labov, William, *Language in the Inner City* (Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1972)
- Lagerkvist, Amanda, "'We See America': Mediatized and Mobile Gazes in Swedish Post-war Travelogues", *International Journal of Cultural Studies* nr. 3, 2004
- , "Gazing at Pudong—'With a Drink in Your Hand': Time Travel, Mediation, and Multisensuous Immersion in the Future City of Shanghai", *Senses and Society*, nr.2, 2007
- , *Amerikafantasier. Kön, medier och visualitet i svenska reseskildringar från USA 1945–63* (Stockholm: JMK, 2005)
- Lakoff, George & Mark Johnson, *Metaphors We Live By* (Chicago: The University of Chicago Press, 1980)
- Lakoff, George, & Mark Johnson, *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought* (New York: Basics Books, 1999)
- Lamarque, Peter & Stein Haugom Olsen, *Truth, Fiction and Literature. A Philosophical Perspective* (Oxford: Clarendon, 1994)
- Lamarque, Peter, *Fictional Points of View* (Ithaca: Cornell University Press, 1996)
- Laqueur, Thomas, *Solitary Sex: A Cultural History of Masturbation* (New York: Zone Books, 2003)
- Lash, Scott & John Urry, *Economies of Signs and Space* (London: Sage, 1994)
- Leche, Hakon, *Generalstabschefen Bildt och Sveriges försvar* (Uddevalla: Militärhistoriska förlaget, 1992)
- Leech, Geoffrey N. & Michael H. Short, *Style in Fiction: a Linguistic Introduction to English Fictional Prose* (London: Longman, 1981)
- Lefebvre, Henri, *The Production of Space* [1974] (Oxford: Blackwell, 1991)
- Lejeune, Philippe, *Moi aussi* (Paris: Seuil, 1986)
- Lessing, Gotthold Ephraim, *Laokoon* [1766], i *Werke 1766–1769*, red. W. Barnier (Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker, 1990)
- Levinson, Jerrold, & Philip Alperson, "What is a temporal Art?", *Midwest Studies in Philosophy, Volume XVI, Philosophy and the Arts*, red. P. A. French *et al.* (Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1991)
- Light, Jennifer, "From City Space to Cyberspace", i *Virtual Geographies: Bodies, Spaces and Relations*, red. M. Crang *et al.* (London: Routledge, 1999)

- Longinus, *Om litterär storhet* (Göteborg: Anamma 1997)
- Lubbock, Percy, *The Craft of Fiction* [1921] (London: Cape, 1966)
- Luhmann, Niklas, *The Reality of the Mass Media* (London: Polity Press, 2000)
- Lund, Hans, *Angriff auf die erzählerische Ordnung. Die Collagenromane Max Ernsts* (Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2000)
- Lundell, Patrik, "Nykterhet i provinsen: Nykterhetsföreningar och press i Östergötland vid 1800-talets mitt", *Spiritus: Tidskrift för forskning kring svensk alkoholkultur*, 2001
- , "The Medium is the Message: The Media History of the Press", *Media History* nr. 1, 2008
- Lundström, Gunilla, "En värld i rubriker och bilder (1897–1919)", i *Den svenska pressens historia, III, Det moderna Sveriges spegel (1897–1945)*, red. K. E. Gustafsson et al. (Stockholm: Ekerlid, 2001)
- Luxon, Thomas H., *Literal Figures: Puritan Allegory and the Reformation Crisis in Representation* (Chicago: University of Chicago Press, 1995)
- Lyons, John, *Linguistic Semantics. An Introduction* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995)
- , *Semantics. Volume I* (Cambridge: Cambridge University Press, 1977)
- MacDonald, Scott, "Confessions of a Feminist Porn Watcher", i *Gender, Race and Class in Media: A Text-Reader*, red. G. Dines et al. (Thousand Oakes: Sage Publications, 1995)
- Mannoni, Laurent, *The Great Art of Light and Shadow: Archaeology of the Cinema* (Exeter: University of Exeter Press, 2000)
- Manovich, Lev, *The Language of New Media* (Cambridge: MIT Press, 2001)
- Marcus, Steven, *The Other Victorians: A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century England* [1966] (New York: New American Library, 1974)
- Marklund, Anders, "Fönster för svensk film", i *Solskenslandet: svensk film på 2000-talet*, red. E. Hedling et al. (Stockholm: Atlantis 2006)
- McFarlane, Brian, *Novel To Film: An Introduction to the Theory of Adaptation* (New York: Oxford University Press, 1996)
- Mcfarquhar, Roderick & Michael Schoenhals, *Mao's Last Revolution* (Cambridge: Harvard University Press, 2006)
- Mediaspace: Place, Scale and Culture in a Media Age*, red. N. Couldry et al. (London: Routledge, 2004)
- Medier & politik. Om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet*, red. M. Jönsson et al. (Stockholm: SLBA, 2007)

- Metz, Christian, *Essais sur la signification au cinéma* (Paris: Éditions Klincksieck, 1968–1972)
- Meyrowitz, Joshua, *No Sense of Place: The Impact of Electronic Media on Social Behavior* (New York: Oxford University Press, 1985)
- Mitry, Jean, *The Aesthetics and Psychology of the Cinema* (Bloomington: Indiana University Press 1997)
- Morgan, David, *Protestants and Pictures: Religion, Visual Culture and the Age of American Mass Production* (Oxford: Oxford University Press, 1999)
- Mumford, Lewis, *The Culture of Cities* (New York: Hartcourt, Brace and Company, 1938)
- Murphy, Sheila, "Lurking and Looking: Webcams and the Construction of Cybervisuality", i *Moving Images: from Edison to the Webcam*, red. J. Fullerton *et al.* (Sydney: John Libbey, 2000)
- Nancy, Jean-Luc, *La Communauté desœuvrée* (Paris: Christian Bourgois, 1986)
- Narrative Across Media. *The Languages of Storytelling*, red. Marie-Laure Ryan (Lincoln: University of Nebraska Press, 2004)
- Nesbet, Anne, *Savage Junctures: Sergei Eisenstein and the Shape of Thinking* (London: I. B. Tauris, 2003)
- New Media 1740–1915*, red. L. Gitelman *et al.* (Cambridge: MIT Press, 2003)
- Nordmark, Dag, "Liberalernas segertåg (1830–1858)", i *Den svenska pressens historia*, II, *Åren då allting hände (1830–1897)*, red. K. E. Gustafsson *et al.* (Stockholm: Ekerlid, 2001)
- Nänny, Max, "Iconicity in literature", *Word & Image*, nr. 3, 1986
- Nöth, Winfried, "Semiotic foundations of iconicity in language and literature", *The Motivated Sign: Iconicity in Language and Literature* 2, red. O. Fischer *et al.* (Amsterdam: John Benjamins, 2001)
- O'Riordan, Kate, "Windows on the Web: The Female Body and the Web Camera", i *Women and Everyday Uses of the Internet: Agency and Identity*, red. M. Consalvo *et al.* (New York: Peter Lang, 2002)
- Ong, Walter J., *Orality and Literacy* (London: Routledge, 1982)
- Oredsson, Sverker, *Järnvägarna och det allmänna: Svensk järnvägspolitik fram till 1890* (Lund: Rahm, 1969)
- , *Svensk rädsla: Offentlig fruktan i Sverige under 1900-talets första hälft* (Lund: Nordic Academic Press, 2001)
- Orr, John, "Introduction: Proust, the movie", i *Cinema and Fiction. New Modes of Adapting, 1950–1990*, red. J. Orr *et al.* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1992)

- Palm, Anders, "Kontext", i *Tolv begrepp inom de estetiska vetenskaperna*, red. H.-O. Boström (Stockholm: Carlsson, 2000)
- Patterson, Zabet, "Going On-line: Consuming Pornography in the Digital Era", i *Porn Studies*, red. L. Williams (Durham: Duke UP, 2004)
- Peirce, Charles S., "Logic as semiotic: The theory of signs", i *Semiotics. An Introductory Anthology*, red. R. Innis (Bloomington: Indiana University Press, 1985)
- Perloff, Marjorie, *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant-Guerre, and the Language of Rupture* (Chicago: University of Chicago Press, 1986)
- Poggi, Christine, *In Defiance of Painting. Cubism, Futurism, and the Invention of Collage* (New Haven: Yale University Press, 1992)
- Polvinen, Tuomo, *Riket och gränsmarken: N. I. Bobrikov Finlands generalguvernör 1898–1904* (Helsingfors: Söderströms, 1988)
- Poster, Mark, *Information Please. Culture and Politics in the Age of Digital Machines* (Durham: Duke University Press, 2006)
- Pudovkin, V. I., *Film Technique and Film Acting*, red. I. Montagu (New York: Grove Press, 1970)
- Puttnam, David, *The Undeclared War: The Struggle for Control of the World's Film Industry* (London: HarperCollins, 1997)
- Richards, I. A., *The Philosophy of Rhetoric* [1936] (London: Oxford University Press, 1965)
- Rimmon-Kenan, Shlomith, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (London: Routledge, 1988)
- Rodari, Florian, *Le Collage: papiers collés, papiers déchirés, papiers découpés* (Geneve: Skira, 1988)
- Rodell, Magnus, "Monuments as the Places of Memory", i *Memory Work: The Theory and Practice of Memory*, red. A. Kitzmann et al. (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2005)
- , "Nationen och ingenjören: John Ericsson, medierna och publiken", i *Den mediala vetenskapen*, red. A. Ekström (Nora: Nya Doxa, 2004)
- , *Att gjuta en nation: Statyinvigningar och nationsformering i Sverige vid 1800-talets mitt* (Stockholm: Natur och Kultur, 2002)
- Rohdin, Mats, "'Väl börjat, hälften vunnet': tankar kring prologen i *Smultronstället*", *Aura* nr. 4, 1998
- , *Vildsvinet i filmens trädgård: Metaforbegreppet inom filmteorin* (Stockholm: Aura, 2003)
- Rojek, Chris & John Urry, *Touring Cultures* (London: Routledge, 1997)
- Rossholm, Göran, *To Be and not to Be: on Interpretation, Iconicity and Fiction* (Bern: P. Lang, 2004)

- Salmon, Patrick, *Scandinavia and the Great Powers 1890–1940* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997)
- Sandlund, Elisabeth, "Landsortspress under 1800-talets första hälft", i *Ständigt dessa landsortstidningar*, red. K. E. Gustafsson et al. (Göteborg: Nordicom, 1998)
- Sassen, Saskia, *The Global City: New York, London, Tokyo* (Princeton: Princeton University Press, 2002)
- Saussure, Ferdinand de, *Kurs i allmän lingvistik* (Staffanstorp: Bo Cavefors Bokförlag, 1970)
- Scheiner, Clifford J., *The Essential Guide to Erotic Literature: Part One, Before 1920* (London: Wordsworth Classics, 1996)
- Schier, Flint, *Deeper into Pictures. An Essay on Pictorial Interpretation* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986)
- Searle, John R., "Metaphor", i *Metaphor and Thought* [1979], red. A. Ortony (Cambridge: Cambridge University Press 1995)
- Shusterman, Richard, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art* (Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2000)
- , *The Object of Literary Criticism* (Amsterdam: Rodopi, 1984)
- Sinclair, Upton, *Vildmarken* [1906] (Höganäs: Bra Klassiker, 1983)
- Skuncke, Marie-Christine, "Medier, mutor, nätverk", i *Riksdag, kaffehus och predikstol: Frihetstidens politiska kultur 1766–1772*, red. M.-C. Skuncke et al. (Stockholm: Atlantis, 2003)
- Snickars, Pelle, *Svensk film och visuell masskultur 1900* (Stockholm: Aura, 2001)
- Solomon-Godeau, Abigail, *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991)
- Sonesson, Göran, *Bildbetydelser. Inledning till bildsemiotiken som vetenskap* (Lund: Studentlitteratur, 1992)
- Spies, Werner, *Max Ernst – Loplop. Die Selbstdarstellung des Künstlers* (Köln: DuMont, 1998)
- , *Max Ernst Collagen. Inventar und Widerspruch* (Köln: DuMont, 1988).
- Spigel, Lynn, "Television, the Housewife, and the Museum of Modern Art", *Television After TV. Essays on a Medium in Transition*, red. L. Spigel et al. (Durham: Duke University Press, 2004)
- Stam, Robert, *Film Theory: An Introduction* (Oxford: Blackwell, 2000)
- Stanford, W. B., *Greek Metaphor: Studies in Theory and Practice* (Oxford: Basil Blackwell, 1936)
- Stanzel, Franz K., *Theorie des Erzählens* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1982)

- Steiner, Wendy, *Pictures of Romance. Form against Context in Painting and Literature* (Chicago: University of Chicago Press, 1988)
- Stenqvist, Jan, "Sven Hedin och bondetåget", i *Heroer på offentlighetens scen: Politiker och publicister i Sverige 1809–1914*, K. Johannesson *et al.* (Stockholm: Tiden, 1987)
- Stiegler, Bernard, "L'Image discrète", i Jacques Derrida & Bernard Stiegler *Echographies de la télévision* (Paris: Ed. Galilée/INA, 1996)
- Stoller, Robert J. & I. S. Levine, *Coming Attractions: The Making of an X-rated Video* (New Haven: Yale University Press, 1996)
- , *Porn: Myths for the Twentieth Century* (New Haven: Yale University Press, 1991)
- , *Observing the Erotic Imagination* (New Haven: Yale University Press, 1985)
- Surrealister om sex. *Undersökningar av sexualiteten. Samtal mellan surrealister 1928–1932*, red. J. Pierre (Göteborg: Bokförlaget Korpen, 1997)
- Svanlund, Jan, *Metaforen som konvention: graden av bildlighet i svenskans vikt- och tyngdmetaforer* (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 2001)
- Sörlin, Sverker, *Framtidslandet: Debatten om Norrland och naturresurserna under det industriella genombrottet* (Stockholm: Carlssons, 1988)
- Tang, Isabel, *Pornography: The Secret History of Civilization* (London: Channel 4 Books, 1999)
- Taylor, Brandon, *Collage. The Making of Modern Art* (London: Thames & Hudson, 2004)
- Taylor, William, *In Pursuit of Gotham: Culture and Commerce in New York* (New York: Oxford University Press, 1992)
- The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896–1939*, red. R. Taylor *et al.* (Cambridge: Harvard University Press, 1988)
- Thompson, John B., *The Media and Modernity. A Social Theory of the Media* (Cambridge: Polity Press, 1995)
- Tynjanov, Jurij, "On the foundations of cinema" [1927], i *Russian Formalist Film Theory*, red. H. Eagle (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1981)
- Ullén, Magnus, "'Namnet för detta är ondska.' Konsumtionssamhället och det pornografiska berättandet", *Böygen. Litterært tidskrift* nr. 4, 2005
- Understanding Theology and Popular Culture*, red. G. Lynch (London: Blackwell, 2004)
- Une invention du Diable? Cinéma des premiers temps et religion*, red. R. Cosandey *et al.* (Paris: Payot-Lausanne, 1992)
- Urban Space and Representation*, red. M. Balshaw *et al.* (London: Pluto Press, 2000)

- Urry, John, "Mobility and Proximity", *Sociology* nr 2, 2002
- Waldekrantz, Rune, "Levande fotografier. Film och biograf i Sverige 1896–1906", oppublicerade licentiatavhandling (Stockholm, 1969)
- Walsh, Peter, "Rise and Fall of the Post-Photographic Museum: Technology and the Transformation of Art" i *Theorizing Digital Cultural Heritage*, red. F. Cameron *et al.* (Cambridge: MIT Press, 2007)
- Walton, Kendall, *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of Representational Arts* (Cambridge: Harvard University Press, 1990)
- Wescher, Herta, *Die Collage: Geschichte eines künstlerischen Ausdrucksmittels* (Köln: Du Mont Schauburg, 1968)
- Whittock, Trevor, *Metaphor and Film* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990)
- Williams, Linda, *Hardcore: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible* [1989] (Berkeley: University of California Press, 1999)
- Williams, Raymond, *Television: Technology and Cultural Form* (London: Fontana, 1974)
- Visual Delights – Essays on the Popular and Projected Image in the 19th Century*, red. S. Popple *et al.* (Wiltshire: Flicks Books, 2000)
- Vogl-Bienek, Ludwig & Martin Loiperdinger, "Magie der Illusion. Die Projektion von Lichtbildern", *Kultur & Technik* nr. 2, 2007
- Wollen, Peter, *Signs and Meaning in the Cinema* (London: Martin Secker & Warburg, 1979)
- Wyatt, Justin, *High Concept: Movies and Marketing in Hollywood* (Austin: University of Texas Press, 1994)
- Wyver, John, "Representing Art or Reproducing Culture? Tradition and Innovation in British Television's Coverage of the Arts from the 1950s-1980s", *Picture This. Media Representations of Visual Art and Artists* red. P. Hayward (Luton: University of Luton Press, 1998)
- Young, James E., *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning* (New Haven: Yale University Press, 1993)
- Zander, Ulf, *Fornstora dagar, moderna tider: Bruk av och debatter om svensk historia från sekelskifte till sekelskifte* (Lund: Nordic Academic Press, 2001)

Medverkande

LEIF DAHLBERG är docent i litteraturvetenskap och verksam som lektor i kommunikation på Avdelningen för medieteknik, Skolan för datavetenskap och kommunikation, på KTH. Han bedriver forskning om juridik och kultur, samt kring berättande i och med (nya) medier. Dahlbergs nuvarande projekt handlar om konstruktion och representation av rättsliga rum i filosofi, skönlitteratur och statsvetenskap.

CHRISTER JOHANSSON är verksam vid institutionen för litteraturvetenskap och idéhistoria vid Stockholms universitet. Han disputerade på avhandlingen *Mimetiskt syskonskap. En representationsteoretisk undersökning av interrelationen fiktionsprosa – fiktionsfilm* 2008. Johansson har publicerat artiklar om berättande, fiktion och intermedialitet.

AMANDA LAGERKVIST är disputerad i medie- och kommunikationsvetenskap och forskarassistent i Nordamerikastudier vid Uppsala universitet. Hon bedriver forskning kring transnationella processer, mobilitet, urbanitet och mediering. Lagerkvists pågående projekt undersöker amerikaner och virtuella geografer i Shanghai, och tillsammans

med André Jansson är hon redaktör för den kommande antologin, *Strange Spaces: Explorations into Mediated Obscurity*.

MAGNUS RODELL är verksam vid institutionen för idé- och lärdomshistoria, Uppsala universitet. Han disputerade på avhandlingen, *Att gjuta en nation: Statyinvigningar och nationsformering i Sverige vid 1800-talets mitt* (2002). Rodell har publicerat flera artiklar kring monument och minneskultur, bland annat *Det brutna svärdet: Minne, monument och unionsupplösning* (2005).

MATS ROHDIN är vikarierande universitetslektor vid institutionen för filmvetenskap, Stockholms universitet. Han disputerade 2003 på avhandlingen, *Vildsvinet i filmens trädgård: metaforbegreppet inom filmteorin*. Rohdin har de senaste åren varit verksam i ett forskningsprojekt kring intermediala studier kopplade till Ingmar Bergmans arkiv. Tillsammans med Maaret Koskinen har han i detta projekt publicerat boken, *Fanny och Alexander: ur Ingmar Bergmans arkiv och hemliga gömmor* (2005).

PELLE SNICKARS är mediehistoriker och verksam som forskningschef vid Statens ljud- och bildarkiv. Snickars har publicerat flertalet mediehistoriska artiklar och bedriver forskning kring historiens medialitet. Som medredaktör utgav han senast antologierna *1897: Mediehistorier kring Stockholmsutställningen* (2006), samt *Medier & politik. Om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet* (2007).

MAGNUS ULLÉN är litteraturvetare och verksam som biträdande lektor i engelska vid Karlstads universitet. Ullén disputerade 2001 på avhandlingen *The Half-Vanished Structure: Hawthorne's Allegorical Dialectics*, och bedriver för närvarande forskning om amerikansk litteraturhistoria, litteraturteori, och samtida former av berättande. Under hösten 2008 publicerar Vertigo förlag hans studie om pornografi och narrativitet i konsumtionssamhället.

MALIN WAHLBERG är forskarassistent på filmvetenskapliga institutionen vid Stockholms universitet. Förutom ett pågående projekt om Filmavdelningen vid Sveriges Radio/TV 1956 till 1969, har Wahlberg publicerat texter om experimentell dokumentärfilm, vetenskapsfilm och upplevelsen av tid och minne i film. Nyligen publicerades hennes *Documentary Time. Film and Phenomenology* på University of Minnesota Press.

