

Filmen som arkiv och minnesarbete

Av Malin Wahlberg

(En reflektion kring tidsbaserade medier, arkiv, kulturellt minne och gestaltade livsberättelser i rörlig bild. Exempel: *Atomic Café*, *Shoah*, 48, *Stora scenen*)

En film säger alltid något om det historiska och sociala sammanhang i vilket den spelades in och därför blir varje film i någon mening dokumentär. Historiska erfarenheter och gemensamma minnen skapas genom de sätt som film och fotografier används och återanvänds i representationen av det förflutna på film och teve. Vad betyder då den rörliga bilden som dokument och hur aktualiseras arkivet genom filmen? Dokumentet bevarar något för eftervärlden och förknippas ofta med autenticitet, men även med förfälskning. Som inspelningsteknologi och lagringsmedium kan film fungera som både arkiv och arkivobjekt, och film som dokument öppnar upp för en mängd spännande frågor om den rörliga bilden som historiskt källmaterial och vittnesmål. Men det är också ett ämne som berör filmbilden som fotografisk avbildning och vår fascination inför bildens relation till verkligheten. Filmen karaktäriseras av att det inspelade kan spelas upp och återupplevas gång på gång, och denna aspekt av repetition är också helt central för vårt förhållande till historisk representation i film och tv, men även rent praktiskt för dokumentärfilmarens kreativa dramatisering av arkivmaterial.

Att göra film av fotografier eller redan filmat material är ett väl beprövat grepp i filmhistorien. Kompilationsfilmen härrör från 1920-talets ryska montagefilm och filmare som Esfir Shub. Idag är vi kanske mest bekanta med den här typen av återbruk av arkivmaterial i tv-program där inklippta filmsekvenser ofta får underbygga ett narrativ om en historisk händelse, en social situation, eller ett livsöde. Men kompilationsfilmen hör även till dokumentärfilmens avantgarde där filmare dekonstruerar den dokumentära bildens sanningsanspråk och kontextberoende.

Nicole Vedrès film *Paris 1900* från 1947 blev mycket uppskriven av en enad fransk kritikerkår. Filmen utgörs av ett fascinerande montage av filmklipp från både fiktionsfilm och journalfilm och blev ett stilbildande exempel på filmen som essä. Speakertexten är den personliga kommentaren som ger bilderna mening och som även speglar Vedrès egen upplevelse av filmen som arkiv. En av recensenterna var den franska filmkritikern André Bazin som hyllade det kreativa arbetet bakom montage av redan filmat material: det omfattande arkivarbetet med att studera och göra ett urval från en närmast oändlig bildbas, men även användandet av filmmediet för att tillföra bildmaterialet en meningsfull rytm, att som Bazin uttryckte det, "tämja dessa spöken ur det förflutna". Hans främsta poäng i artikeln handlar om filmkollagets estetiska värde och arkivbildernas attraktionskraft. För betraktaren framstår de som minnesbilder, men det är minnesbilder som ligger bortom åskådarens personliga minnen och erfarenheter.

Återanvänd och placerad i ett nytt sammanhang framhävs filmen som både objekt och representation, något som för tankarna till begreppet *ready made* eller *objet trouvé* inom konsten. I det här perspektivet väcker filmen som arkiv frågor som både har att göra med historisk representation i stort och, mer specifikt, filmiska strategier att göra det förflutna mer gripbart; att väcka intresse för historisk kunskap och att förmedla en delad erfarenhet av såväl världspolitiska händelser som privata livsöden. Filmmontage baserade på arkivmaterial påminner ofta om det historiska värdet i gårdagens medieutbud, oavsett om det handlar om tv-program, radio, informationsfilm, fiktionsfilm eller populärmusik. Ett av de, i min mening, formmässigt mest intressanta kompilationsfilmerna är *The Atomic Café* (Kevin Rafferty, Pierce Rafferty och Jayne Loader, 1982). Filmen är resultatet av en minst sagt omfattande arkivforskning där material hämtats från en rad olika amerikanska film- och mediearkiv. Filmen är till stora delar i avsaknad av både förklarande text och expertkommentar, som ju brukar präglade historiska dokumentärfilmer. Genom ett kritiskt montage av allt från militär

informationsfilm och statligt finansierad beredskapsfilm, till tv-program och populärmusik, ger filmen en fascinerande inblick i efterkrigstidens USA med kommunistkräck och atomvapenhysteri i särskilt fokus.

Film, liksom tv och video erbjuder ett slags minnesteknologier, och i filmberättelsen kan den rörliga bilden aktiveras som både arkiv och minne. Det händer något väsentligt med bilden som dokument som inte nödvändigtvis bara har att göra med att den sätts in i ett historiskt sammanhang. I en filmisk gestaltning kan stillbilder animeras genom ljud och musik. Den rörliga ljud-bilden tillför en ny tidsdimension till fotografiets statiska avtryck av något som har varit: gester och miljöer filmade för länge sedan spelas upp här och nu. Med det arkivminne som film- och tv-bilder erbjuder påminns man om att själva begreppet "dokument" inte betyder något utan den betraktelse och uttolkning som gör det till ett meningsfullt spår av det förflutna.

Fotografier och filmsekvenser utgör tacksamma utgångspunkter för filmiska försök att gestalta minne och historisk erfarenhet, att gestalta bilden som en symbol för förlust eller till och med förgänglighet. Fotografiets betydelse som ett avtryck av något som *har hänt*, som Susan Sontag och Roland Barthes skrivit om, blir i filmen ett avtryck i dubbel bemärkelse: filmkameran kan bokstavligen rama in eller zooma in materiella spår av det förflutna i landskap och byggnader, för att inte tala om de rynkor och ärr som visar tidens gång i människors ansikten och kroppar. Oavsett om det är ett historiskt dokument, en stillbild eller en inklippt filmsekvens genomgår arkivmaterialet en märkbar förändring när det återanvänds i film. Det tillförs ett sammanhang och det skapas en atmosfär och en rumslighet där ljudet och musiken, tillsammans med filmsekvensens rytm och varaktighet, förvandlar dokumentet till ett spår av det förflutna och gör det till en del av filmberättelsens imaginära verklighet. På film är världen ofrånkomligen och bokstavligen inramad – bildramen framhäver rörelsen i

ljud och bild – rörelsen böljar in och ut ur den statiska ramen och ljudet förstärker och vidgar rummet bortom det som syns i bild.

Vittnesmål i dokumentär gestaltning brukar handla om att ge röst åt personliga minnen och delade erfarenheter, ofta i relation till historiska händelser och traumatiska upplevelser. Historiska händelser belysta genom livsberättelser, ur ett generationsperspektiv, tenderar att minska tidsavståndet. Plötsligt tycks inte händelsen längre så avlägsen, eftersom den fortfarande minns eller återberättas av någon. När historieskrivningen levandegörs i berättandet kan det förflutna förvandlas från ett narrativ säkert förseglat i förfluten tid, till ett komplicerat minnesarbete i nuet. Kanske är denna berättelse dessutom bara en förevändning för en mer övergripande kritisk reflektion om historiografi, arkivpolitik och minneskulturer.

Svetlana Alexievich utförde fler än hundra intervjuer under loppet av tre år för sin litterära gestaltning av muntlig historia och smärtsamt minnesarbete i Tjernobylnakatastrofens efterdyningar. *Bön för Tjernobyl* (1997) är på en och samma gång en roman och ett minnesmärke över kärnkraftskatastrofen 1986 och, i förlängningen, över dess oöverblickbara konsekvenser i människors liv. Alexievichs litterära kollageteknik frammanar individuella röster i flerstämmiga berättelser, men där finns även hennes poetiska ton i redigeringen, omformuleringarna och textens övergripande rytm. *Zinkpojkar* och *Bön för Tjernobyl* utgör en del av det omfattande minnesarbete som Alexievich både provocerar fram och skapar, i detta fall handlar det om miljökatastrofen och den mänskliga tragedin som de sovjetiska myndigheterna aldrig erkände. Projektet påminner onekligen om dokumentärfilmens metoder, även om det filmiskt mediespecifika dramatiserar vittnesmålet, framhäver dess performativitet bortom själva språket. Alexievichs väljer att behålla den ursprungliga transkriberingens tre prickar, ”...”, för varje paus eller ögonblick av tvekan eller känslösvall i ordflödet.

Det som här reduceras till tre punkter, själva spåret av det etnologiska fältarbetet och unika intervjutillfället, utgör det filmade vittnesmålets känslomässiga epicentrum: De där

passagera av tvekan och tystnad, då kroppsspråk ersätter ord med direkt en antydning om smärta, sorg och ibland oförmågan att minnas. *Bön för Tjernobyl* gör mig uppmärksam på just det som inte syns eller hörs: de faktiska rösterna och gesterna bortom de nedskrivna orden.

Att vittna om något inför en annan är redan ett uttryck för re-presentation, där minnen och upplevelser bearbetas för att sedan ges en narrativ form. Men det är även en känslomässig process bortom fullständig kontroll. I dokumentärfilmen kompliceras vittnesmålet av den omdvikliga, asymmetriska relationen mellan subjektet framför kameran och fotograf/editor/auteur, som kontrollerar bildutsnitt, redigeringsarbete och den slutgiltiga ljudläggningen. I filmupplevelsen tillkommer ytterligare ett lager till denna etiska problematik: voyeurism och det spektakulära i andras lidande; detaljer uttalade i förtroende och på samma gång inför en offentlighet. Angående det eviga etiska dilemmat med filmade vittnesmål, och med hänvisning till Claude Lanzmanns *Shoah* (1985), skriver Jacques Rancière: «Men detta är just varför filosofen anklagar fotografen: för att *ha velat* bevittna. Det sanna vittnet är den som inte vill vittna».¹

I *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) karaktäriseras det filmade vittnesmålet av diskrepansen mellan vad som sägs och vad som syns; talande kroppar och svindlande, stillsamma landskapsvyer som blir effektiva projektionsytor för de imaginära bilder av Förintelsen som vittnesmålen obönhörligen frammanar. Claude Lanzmann och hans team agerar i kompromisslösa konfrontationer mellan nu och då, mellan förträngning, oförmåga att minnas och traumatiska upplevelser. Även här finns ögonblick av tystnad och en översättningens dramaturgi när Lanzmanns simultantolk uppmanas att upprepa sin fråga inför de fåordiga, idel leende, byborna, som ovetande säger sig ha plöjt sin mark och vallat sin boskap i grannskapen kring förintelselägren. Kanske är det just glappet mellan det som sägs och det kroppsspråket och ansiktsuttrycken förmedlar som ofta gör det filmade vittnesmålet

till en så stark symbol för mänsklig erfarenhet. Detta blir än mer tänkvärt i filmer som *48* där vi hör men inte ser vittnesmålet.

Filmen *48* (Susana de Sousa Dias, 2010) är ett fascinerande exempel på hur dokumentären som konstnärligt uttryck på en och samma gång förmår iscensätta och analysera minnesarbete och traumatiska händelser i dialog med ett specifikt historiskt sammanhang. Arkivmaterialet som filmprojektet utgår från är svart-vita foton på frihetsberövade “kommunister och statsfiender” som hemliga polisen PIDE/DGS arkiverade under 48 år av fascistisk diktatur i Portugal (1926-1974). Men istället för att låta polisfotografiernas anonyma ansikten underordnas en linjär berättelse i förfluten tid förvandlar de Sousa Dias arkivmaterialet till tid-bilder i dubbel bemärkelse.

Precis som i Aleksijevitj romaner tar vi här del av livsberättelser i fragmentarisk form, men här tillkommer de unika rösterna, tonfallen och ljudet av rummet där samtalet spelades in. Effekten blir att vittnets avbildade yngre jag liksom möter vår blick, medan orden och andningen tillför intimitet, närvarokänsla och känslomässig respons till bildernas kalla uttryck.

Michel Chion har ifrågasatt själva begreppet «ljudspår»/«soundtrack», eftersom uppdelningen mellan ljud och bild förblir en abstraktion i förhållande till upplevelsen av ett filmiskt tidsrum. I själva verket, menar Chion, samspelar varje ljudelement simultant och vertikalt med bilden.ⁱⁱ Upplevelsen av «audiovisualitet» är något som på nytt intresserar filmforskare, delvis på grund av de sätt som digital teknologi präglar såväl den filmiska gestaltningen som upplevelsen, delvis att ljudeffekter tycks spela en allt viktigare roll i dokumentärfilmen.ⁱⁱⁱ Ljud och rytm har förstås alltid varit centrala ämnen i reflektioner över hur filmen kan provocera fram en direkt, fysisk, känslomässig respons hos åskådaren. Redan Béla Balázs uppmärksammade den filmiska tystnadens potential: «Även tystnaden är en

akustisk effekt, men endast när ljud hörs. Gestaltningen av tystnad är en av ljudfilmens mest distinkta dramatiska effekter». ^{iv}

Filmljud är inte bara ljudeffekter, miljöljud och musik, utan även inspelade röster som tal, språk, berättarröst, eller sorlet av tal och skratt. I dokumentärfilmen är «röst» ofrånkomligen kopplad till växelverkan mellan trovärdighet, kunskapsproduktion, subjektivitet, auktoritet, engagemang, fantasi och begär. Bortom de mest uppenbara dokumentära stilkonventionerna, som till exempel berättarröstens didaktiska funktion, är rösten ett redskap för det personliga perspektivet och för gestaltade livsberättelser. Ljudredigeringen är överhuvudtaget central för strategier att överbrygga, synliggöra eller problematisera gränsen mellan det imaginära och den sociala, kulturella och historiska verklighet som filmskaparen riktar kameran mot. Det filmade talet, den kännbara tystnaden och det talande kroppsspråket blir till gester och filmhändelser på duken, skärmen eller i gallerirummet. Accenter, slanguttryck, eller en oväntad syntax bidrar till den dokumentära röstens rika mångfald, samtidigt som den ibland ställer sig i vägen för åskådarens förståelse.

När minnesarbetet tar form i rörliga bilder blir tystnaden och tiden möjliga material för bärande ledmotiv. Susana de Sousa Dias undersöker även den inspeladerösten som politisk gest. Detta tydliggörs inte minst när hon i en text refererar till till Giorgio Agamben: «Att lyssna till en person som talar, att förstå rösten som gest, möjliggör en politisk dimension som går bortom såväl språkets tekniska och instrumentella funktion som filmiska konventioner». ^v

Detta leder tillbaka till de tre uttrycksfulla punkterna i Aleksijevitj insamlade och orkestrerade vittnesmål, samt till Rancières kommentar (med anledning av *Shoah*): «En bild är aldrig dubbleringen av ett objekt. Den är ett antal relationer i intrikat växelverkan mellan det synliga och det osynliga, det synliga och talet, det sagda och det outtalade». ^{vi}

Arkivmaterialets betydelse som ett angeläget spår av det förflutna är inte något givet i bilden eller filmsekvensen själv. På film är upplevelsen av arkivbilden som dokument ett

resultat av hur den tillförs ett sammanhang genom tolkning och betraktelse. När det gäller kompilationsfilmen som dokumentär genre väcker den även frågor om filmarkivens tillgänglighet och om möjligheter att som filmare få använda materialet.

Arkivbilden, oavsett om det handlar om ett fotografi, en ljudinspelning eller ett filmfragment, kan inte ge upphov till en meningsfull upplevelse av historisk tid utan filmarens kreativa bearbetning där materialet ges ett sammanhang och laddas med ny mening. Som Chris Marker uttryckte saken i sin film *Le fond de l'air est rouge* (1977) – “Man vet aldrig vad man filmar”.

ⁱ Jacques Rancière diskuterar vittnesmålets dramaturgi i Claude Lanzmanns film *Shoah* i essän «The Intolerable Image», *The Emancipated Spectator* (Verso, 2011).

ⁱⁱ Michel Chion, *Audio-Vision. Sound on Screen* (Columbia University Press, 1994).

^{iv} Béla Bálazs, «Theory of the Film: Sound» *Film Sound: Theory and Practice* (Columbia University Press, 1985).

^v Susana de Sousa Dias, «(In)visible Evidence. The Representability of Torture», *A Companion to Contemporary Documentary Film* (Wiley-Blackwell, 2015), 501.

^{vi} Jacques Rancière, 93.