

Örebro Universitet
Humanistiska Institutionen

**En analys av rekonstruktionen i Arne Sucksdorffs
dokumentärfilmer**

C-uppsats
Filmvetenskap
Handledare: Boel Ulfsson
Av Erik Göthlin
Höstterminen 2008

Innehållsförteckning

1. Inledning	4
Arne Sucksdorff och hans filmer	4
Bakgrund	5
Rekonstruktionen i Sucksdorffs filmer	5
Sucksdorffs filmer som symboliska verk	6
Syfte och frågeställningar	6
Avgränsningar	7
2. Tidigare forskning	7
Arne Sucksdorffs filmer ur stilistiskt och narrativt perspektiv	7
3. Teoribildning	8
Den rekonstruerande dokumentärfilmen	8
Den poetiska dokumentärfilmen	9
Narrativ	10
Symbolik	10
4. Material och metod	13
<i>Gryning och Människor i stad</i>	14
5. Analys	15
Inledning	15
Filmen och rekonstruktionen	15
<i>Gryning (1944)</i>	15
Jägaren och orren	15
Jägaren och rådjuret	16
Rådjuret och orren	17
Rådjuret och mården	18
Jägaren och dödandet	18
Naturens återfödelse	19
Jägaren slutar upp med dödandet	20
Rekonstruktionen och symbolik i <i>Gryning</i> – översikt	21
Karaktärernas relation i den narrativa berättelsen	21
Användning av ljud i relation till den narrativa berättelsen	22
Gestaltningen av naturen och mise-en-scene	23

Filmen och rekonstruktionen	24
<i>Människor i stad (1947)</i>	24
Modernistiska aspekter – den industriella staden	25
Den vuxne i staden & Vatten som symbol för livet	27
Barnet i staden	28
Kyrkan	29
Måsarna och fiskarna	30
Rekonstruktionen och symbolik i <i>Människor i stad</i> – översikt	32
Karaktärernas relation i den narrativa berättelsen	32
Gestaltningen av staden	33
6. Slutsatser	35
<i>Gryning (1944)</i>	35
<i>Människor i stad (1947)</i>	36
7. Sammanfattning	37
8. Källförteckning	39

1. Inledning

Arne Sucksdorff och hans filmer

Arne Sucksdorff var under 1940-50 talet en av Sveriges största filmskapare både nationellt och internationellt sett vid sidan om Ingmar Bergman och Alf Sjöberg. Hans filmskapande var i motsats till Bergmans och Sjöströms inte fokuserat på spelfilm utan dokumentärfilm och kanske främst naturdokumentären. Kulmen på hans karriär blev filmen *Det stora äventyret* från 1953 som blev en väldig svensk succé. Men Sucksdorffs internationella status som stor filmskapare hade startat redan med kortfilmen *Människor I Stad* från 1947 som han vann en Oscar med två år senare 1949 (Edström 1968: 8). Hans sista egenregisserade film hette *Mitt hem är Copacabana* från 1965 och den spelades in i Brasilien efter att Sucksdorff i stort sett emigrerat från Sverige på grund av utebliven finansiering till nya filmprojekt efter publikfiaskot med *Pojken i trädet* (1961). Innan *Människor i stad* hade han regisserat ett antal andra kortfilmer, huvudsakligen för Svensk Filmindustri. Han gjorde först *En sommarsaga* (1941) för Svensk Filmindustri efter att de sett hans kortfilm *En Augustirapsodi* (1940) som behandlar kräftfiske och var Sucksdorffs första film. Bland de mest kända kortfilmer han gjorde med Svensk Filmindustri som producent var *Gryning* (1944), *Trut* (1944) och redan nämnda *Människor i stad* (1947) (Sucksdorff 1994: 117).

Arne Sucksdorff utmärkte sig tidigt som dokumentärfilmare då hans filmer var mer eller mindre enmansverk. Sucksdorff ville alltså ansvara för det mesta i produktionen, något som yttrade sig i att han på merparten av sina dokumentärfilmer står för både regi, filmfotografi, klippning och produktion. Sucksdorff stod därmed i stort sett för allt utom musik och berättarröst som han brukade ta hjälp av andra för att skapa (Edström 1968: 7). Detta arbetssätt skulle komma att följa Sucksdorff genom hans karriär. Hans arbetsmetoder skiljde sig också från andra filmare då han till stor grad improviserade sina filmer. De hade ofta inte ett genomarbetat manus utan vilade istället på en grundtanke som utarbetades i och med filmens skapande (Edström 1968: 7). Sucksdorffs filmografi kan ses i två stadier. Först kortfilmsstadiet som Sucksdorff var verksam med fram till sin första långfilm *Det stora äventyret* (1953). Efter detta fortsatte Sucksdorffs endast med långfilmen med filmer som *Pojken I Trädet* (1961) och *Mitt hem är Copacabana* (1965) och han återvände således aldrig till kortfilmens format (Edström 1968: 10).

Mauritz Edström beskriver i sin essä *Sucksdorff – främlingen i hemmaskogen* Sucksdorff som en verklig outsider i sitt filmskapande. Edström skriver att Sucksdorff i sitt filmskapande representerar jägaren från den svenska melankoliska skogen som träder in i filmen och använder naturen som sitt material (Edström 1968: 6). Skogen förblir alltid densamma medan människan förändras. Naturen

blir för Sucksdorff en sorts meditation gentemot ”en överutvecklad teknisk kultur och mot den maskindyrkande civilisationen” (Edström 1968: 17). Dock ska här påpekas att Sucksdorff inte var en naturromantiker på det sättet att han ville visa upp en förljugen bild av naturen. Tvärtom var Sucksdorffs filmer något av en reaktion mot de tidigare naturromantiska dokumentärer som gjorts populära av bland annat prins Wilhelm av Sverige (Edström 1968: 20). Prins Wilhelms filmer som *Medan båten glider* (1930) visade idylliska bilder från Norrland med prinsen som berättarröst (regisserad av Gustaf Molander) fungerade nästan som en sorts turistfilm som byggde på (romantiserade) borgerliga föreställningar om ett exotiskt Norrland (Snickars i Snickars & Trenter (red) 2004: 229). Startpunkten för Sucksdorff låg istället i tvånget att försöka finna ett korrekt filmiskt uttryck för den starka naturupplevelsen (Edström 1968: 18).

Bakgrund

Rekonstruktionen i Sucksdorffs filmer

”För mig gäller det att hitta den rätta balansen mellan den dokumentära och den poetiska sanningen. Att vara poetisk utan att ett ögonblick göra avkall på den dokumentära sanningen” säger Sucksdorff i *Skönheten skall rädda världen* (2001). Jag uppfattar detta yttrande av Sucksdorff som att dokumentärfilmen alltså har potential att skapa poesi, det vill säga vara ett konstnärligt verk likt spelfilmen, samtidigt som den ska upprätthålla en dokumentär sanning.

Något som slog mig de första gångerna jag såg Sucksdorffs filmer var hur han arrangerar naturen, djuren och människan i sina filmer. Dramaturgiskt är många av hans kortfilmer uppbyggda som en spelfilm där narrativet, det vill säga berättelsen, skapar filmens dramatik och för filmens handling framåt. Dokumentärfilmen vill man ogärna förknippa med spelfilmen och tvärtom brukar dokumentärfilmen oftast vilja ses som spelfilmens motpol där spelfilmen är en uppiktad berättelse och dokumentären istället ska visa en sanning, en verklighet. I Sucksdorffs dokumentärfilmer fick jag känslan av att dess narrativ var uppbyggt likt spelfilmens. Vad jag upptäckte vid närmare analys av filmerna var att de enligt min mening till stor del är rekonstruerade dokumentärfilmer. Med rekonstruktionen syftar jag på hur Sucksdorff genom filmfotografiet, mise-en-scene, klippning och ljud rekonstruerar och bearbetar filmerna efter ett narrativ som påminner om spelfilmens. Jag menar att det är tydligt i många av Sucksdorffs dokumentärfilmer att han bland annat klipper samman bildsekvenser som inte har något samband från början och är tagna på olika platser, i olika sammanhang och därmed låter bilderna skapa en historia som inte fanns där från början. Sucksdorff manipulerar alltså sitt material i efterhand genom redigering i form av klippning, ljud och andra stilistiska aspekter så att det fogar sig till en berättelse. Rekonstruktionen blir därmed en slags

premiss, eller ett utgångsläge för hur man ser och uppfattar Sucksdorffs filmer. Under teoribildning kommer jag redogöra för rekonstruktionen utifrån Brian Winstons forskning om rekonstruktionen i John Grierson och Robert Flahertys tidiga dokumentärfilmer. Jag anser att man kan överföra principen för rekonstruktionen som Winston berör i Grierson och Flahertys filmer även på Sucksdorffs filmer vilket jag kommer argumentera för under teoribildning och analys.

Sucksdorffs filmer som symboliska verk

När man ser Sucksdorffs dokumentärfilmer blir det också tydligt att de har kvaliteter utanför gestaltningen, skildringen av naturen, djuret, människan, ämnet. En film som *Gryning* som handlar om hur jägaren är ute i skogen för att jaga orre och rådjur uppfattar jag alltså inte bara som en skildring av jägaren i skogen. Jag ser något mer, något outtalat. Detsamma i *Människor i stad* där Sucksdorff visar några småpojkar och deras äventyr genom Stockholms gator, kyrkor och hamnar bara två år efter andra världskrigets slut. Filmen är en skildring av Stockholm men den är också en skildring av Stockholm och dess människor i efterkrigstiden. Detta bekräftar Edström i sin essä där han skriver att ”vid en analys av Sucksdorffs verk är det nödvändigt att hålla fram det underliggande nätet av halvt antydda idéer som komplicerar filmerna – om inte annat för att slå sönder den förenklade bilden av honom som naturfilmare”. Vidare skriver Edström att man kan uppleva dem (filmerna) sinnligt och konkret eftersom de, när man skall beskriva vad de utsäger, verkar stundom undanglidande (Edström 1968: (8 & 10). Denna splittring och dubbelhet i Sucksdorffs filmer är något jag vill ta vara på. Hans filmer blir något platta om tolkningen och analysen slutar vid att bara se filmerna som skildringar av naturen respektive staden eftersom de uttrycker något annat utanför skildringen. Jag menar därför att Sucksdorffs filmer inte bara bör ses som dokumentära skildringar utan att de också borde ha ett symboliskt och möjligt allegoriskt värde.

Syfte och frågeställningar

Syftet med denna uppsats är att analysera två av Arne Sucksdorffs dokumentära kortfilmer. Kortfilmerna är *Gryning* från 1944 respektive *Människor i stad* från 1947. Analysen av dessa filmer syftar till att undersöka Sucksdorffs användning av rekonstruktionen och vad den gör för filmernas narrativ och uppbyggnad. Jag kommer här specifikt titta på det stilistiska systemets fyra kategorier filmfotografi, mise-en-scene, klippning och ljud och hur Sucksdorff med hjälp av dessa rekonstruerar filmerna. Analysen ska också syfta till att undersöka filmernas potentiella symboliska och allegoriska värde som dokumentärfilmer av sin tid. Syftet med uppsatsen är alltså att:

1. Analysera rekonstruktionen och dess värde för den narrativa berättelsen genom att titta på

filmfotografi, mise-en-scene, klippning och ljud och på det sättet studera hur *Gryning* och *Människor i stad* är uppbyggda som narrativa berättelser.

2. Analysera filmerna i relation till miljö och tid. Med miljö syftas på hur Sucksdorff skildrar naturen respektive staden i filmerna och hur dessa representationer ser ut. Med tid syftas på vad filmerna säger om sin samtid, det vill säga 1940-talet och under och efter andra världskriget.
3. Analysera filmerna ur ett symboliskt och allegoriskt perspektiv. Genom att analysera filmerna som potentiella symboliska och allegoriska filmer kan man betrakta filmerna som något mer än bara en naturskildring respektive stadsskildring.

Avgränsningar

Studien koncentrerar sig på två av Arne Sucksdorffs kortfilmer som är *Gryning* (1944) och *Människor i stad* (1947). *Gryning* har en speltid på cirka tio minuter medan *Människor i stad* har en speltid på cirka arton minuter. Filmerna kan därmed analyseras i sin helhet i enlighet med syftet att analysera rekonstruktionen, symboliska och allegoriska kvaliteter. Filmerna kommer också att ställas mot varandra i studien där likheter och skillnader påpekas.

Om man tittar på Sucksdorffs hela filmografi så gjorde han över tio kortfilmer och fyra långfilmer. Detta gör att denna studie blir väldigt centrerad och specifik då den bara tar upp två av Sucksdorffs filmer. Studien syftar dock inte på att försöka skapa en helhetsbild av de kortfilmer som Sucksdorff gjorde. Hans långfilmer utesluts också helt då jag anser det vara mer fruktbart att grundligt analysera kortfilmerna stilistiskt då speltiden är kortare och analysen kan därför bli mer koncentrerad och kan beröra hela filmerna och ställa dessa mot varandra. Anledningen till att studien endast tar upp två kortfilmer är som tidigare motiverats att kortfilmerna kan ses tillhöra två olika stadier i Sucksdorffs kortfilmsproduktion. Filmerna är också vitt skilda i innehåll där den ena är en form av naturskildring och den andra en form av stadsskildring. Uppsatsen är inte heller avsedd att analysera rekonstruktionen ur etisk frågeställning., alltså om det är rätt eller fel för en dokumentär att använda sig av den typ av argumentation som rekonstruktionen innebär.

2. Tidigare forskning

Arne Sucksdorffs filmer ur stilistiskt och narrativt perspektiv

May Thomas Stephens skrev 1971 avhandlingen *An Analysis of twelve films by Arne Sucksdorff*. Även om avhandlingen kan uppfattas som daterad då den skrevs redan 1971 så är detta den största enskilda akademiska behandlingen Arne Sucksdorffs filmer fått så vitt jag kunnat hitta och den är

också oerhört informationsrik. Som titeln avslöjar analyseras hela 12 av Sucksdorffs filmer varav merparten är hans kortfilmer men Stephens berör också långfilmerna *Det stora äventyret* och *En djungelsaga*. Problemställningen och syfte med avhandlingen förklarar Stephens såhär: ”Meningen med denna studie är att analysera det narrativa innehållet och den kinematografiska stilen i 12 av Arne Sucksdorffs filmer gjorda mellan 1940-1960.” (Stephens 1971: 3). Med det narrativa innehållet syftar Stephens främst på de teman (Themes) filmerna innehåller. Dessa teman och dess underteman redogörs kapitelvis där Stephens argumenterar för att filmerna innehåller olika symboliska och narrativa teman där många teman går som en röd tråd genom hans filmskapande. Teman är bland annat ”Rovdjur och byte”, ”Naturens lag” och ”Jaktens drama”. Till exempel under ”Naturens lag” redogör Stephens för hur Sucksdorff använder sig av en typ av symbolik där naturens enkla men hänsynslösa lagar visas upp som en högst naturlig del av naturens gång. Under kinematografisk stil tittar Stephens istället på filmerna ur ett stilistiskt perspektiv. Huvudrubrikerna med underrubriker är här ”Visuell Komposition” som tittar på bildutsnitt, skärpedjup, ljus och framing, ”Visuell kontinuitet” som tittar på subjektens rörelse, kamerans rörelse och klippning samt ”Filmjud” som tittar på narration, musik och naturliga ljud. Stephens använder sig både av förklarande djupgående analyser och tabeller för att åskådliggöra hur filmerna stilistiskt sett hör samman och är uppbyggda. Stephens sammanfattar sedan de olika analyserna där han redogör för vilka filmer som innehåller något av ovanstående teman, vilka filmer som använder sig av berättarröst och inte gör det, vilka filmer som har längst tagningar och liknande för att på det sättet få en helhetsbild av Sucksdorffs filmer. Denna studie är mycket betydelsefull för min då jag har hjälp av Stephens analys av narrativt innehåll för genomförandet av en symbolisk och allegorisk läsning av Sucksdorffs filmer, samt hans analys av kinematografisk stil vid min läsning av filmernas estetik i förhållande till rekonstruktionen.

3. Teoribildning

Den rekonstruerande dokumentärfilmen

Brian Winston vill med sin bok *Claiming The Real* undersöka dokumentärfilmens realism och försöka finna dokumentärfilmens ”sanning”. Han tar sin utgångspunkt i den tidiga dokumentärfilmen med pionjärer som Dziga Vertov (*Mannen med filmkameran* (1929)), John Grierson (*Drifters* (1929)) och Robert Flaherty (*Nanook Of The North* (1922)). Han betonar vad han kallar ”den realistiska dokumentären” (Realist Documentary) i en tid där teknologin kan bli styrande och påverkar relationen mellan bild (Image) och verklighet (Reality) i dokumentärfilmen (Winston 1995: 6) Han betonar realism-dokumentären då den gör de största sannings-påståenden (Truth Claim), den realistiska dokumentären utgör i västra Europa en tradition samt att den är den

nutida dominerande dokumentärstilen, främst på television (Winston 1995: 6).

Dagens användning av dokument (Document) menar Winston fortfarande konnoterar vad vi kallar bevis (Evidence). Fotografiet fick snabbt samma status som dokumentet och därav en status som bevis. John Grierson som var dåtida filmteoretiker och regissör menade att dokumentären inte endast skulle vara en mekanisk återgivning av verkligheten (fotot) utan att den skulle vara vad han kallade en "tveeggad kniv" (egen översättning, Winston 1995: 11). Han definierade därför dokumentären som "the creative treatment of actuality" som kan översättas till – den kreativa bearbetningen (som syftar på bilden) av aktualitet (en ursprungligen existerande verklighet). Enligt Ian Aitken som Winston refererar till skilde Grierson på det riktiga, realitet gentemot aktualitet, fenomen. Realiteten är abstrakt och generell medan fenomenet istället är empiriskt gångbart och bestämt (Winston 1995: 17). Denna aktualitet, fenomen måste dock passera filmskaparen, det vill säga ett konstnärligt sinne för att därmed uppnå en slags konstnärlig förhöjning (Winston 1995: 14). Vad Grierson menade med den kreativa bearbetningen av aktualitet är alltså en motsats till den dåtida journalfilmen som bara återgav verkligheten mekaniskt. Med kreativiteten uppstod alltså den konstnärliga förhöjningen av ett dokumentärt filmmaterial vilket skiljer dokumentärfilmen från journalfilmen (Winston 1995: 12).

Winston menar att Griersons definition av "Creative" syftar på fotografiet och dess kreativitet. Det vill säga dess möjlighet till manipulation till exempel genom olika användningar av lins, ljus och kamera för att förändra den ursprungliga verkliga bilden. Dåtida filmteoretiker som Walter Benjamin ansåg att den kreativa användningen av kameran var en "artistiskt selektiv" ingång till den mekaniska reproduktionen av verkligheten. Andra menade till och med, likt Manvell, att det var "fel att göra konst för lik livet" (egen översättning, Winston 1995: 17). Flaherty är egentligen praktexemplet på Griersons ide om en kreativ dokumentärfilmsregissör. Flaherty var den första att låta narrativet strukturera "aktualiteten". Han bearbetade verkligheten i just *Nanook Of The North* genom sitt sätt att gestalta inuiterna. Både Grierson och Flaherty var alltså konstnärer och utforskare då de bearbetade verkligheten och därmed stred mot dess motpol "reproduktionen" som de ansåg vara icke-konst. Den kreativa dokumentärfilmen var däremot konst (Winston 1995: 19).

Likt Flaherty menade således Grierson att rekonstruktionen var något positivt för den konstnärliga dokumentärfilmen. Man gjorde dock en åtskillnad på det som har hänt och det som inte hade hänt. Det som har hänt får rekonstrueras. Det som inte har hänt, fiktion, är inte acceptabelt att rekonstruera. Både Griersons *Drifters* och Flahertys *Nanook* bestod av sådana rekonstruktioner (Winston 1995: 120). Likaså argumenterar Winston för att dokumentären i allra högsta grad är en

narrativ berättelse lik spelfilmen. Den berättar historier genom sin behandling (Treatment) och kan därför jämföras med spelfilmen. Däremot menade dåtida filmteoretiker att dokumentären fortfarande var unik. Att den inte berättades enligt reglerna för en Hollywoodfilm men att den likafullt byggde på ett narrativt berättande (Winston 1996: 113). Det blir här behandlingen som gör att dokumentärfilmen blir narrativ eftersom den berättar historier likt spelfilmen men att den inte nödvändigtvis följer samma dramaturgiska modell som spelfilmen med anslag, inledning, fördjupning, konflikt et cetera. Behandlingen tillåter alltså dokumentären att bli narrativ eftersom den tillåter filmskaparen att berätta en historia (Winston 1996: 113). En historia som kanske inte fanns där före behandlingen men som blir möjlig genom att man nyttjar den.

Här menar jag att Winstons forskning kan överföras på just Sucksdorffs filmer då jag anser att filmerna fungerar på liknande sätt. Det vill säga att de till stor del är rekonstruerade och att de genom efterbehandling som sammanställning av klipp rekonstruerar ett narrativ. Här kan man alltså föra över Winstons teoribegrepp för rekonstruktionen även på Sucksdorffs filmer och jag kommer i min analys blottlägga hur Sucksdorff använder sig av en efterredigering och rekonstruktion som alltså till stor del överensstämmer med hur Flahertys och Griersons filmer är skapade. Detta bekräftas också av Bjorn Sorensen som i sin bok *Å Fange Virkeligheten – Dokumentarfilmens århundre* menar att Sucksdorffs dokumentärstil bygger på den brittiska dokumentärstil som Grierson var så delaktig i. Han skriver om Sucksdorff och hans metoder att de i ett dokumentärhistoriskt perspektiv faller under det expositoriska regigreppet (Mode) (för en förklaring av expositorisk se Den poetiska dokumentärfilmen under Teoribildning) där han planlägger och redigerar filmen i förhållande till en redan existerande idé. På samma sätt som de brittiska dokumentärfilmarna använde sig av rekonstruktionen för materialet så manipulerar Sucksdorff sitt material. Detta bland annat genom att använda tama djur som det tama lodjuret som framställs som om det vore vilt i *Det Stora äventyret* (Sorensen 2001: 174). Sorensen skriver vidare att Sucksdorff i sina filmer inte hade några skrupler när det gällde att försäkra sig om de rätta bilderna. Här handlade det till exempel om att Sucksdorff släppte ut en mus i skogen för att lyckas locka till sig en ugglan för att få de bilder av ugglan han ansåg sig behöva för filmen (Sorensen 2001: 176).

Här griper alltså Sucksdorff i allra högsta grad in i naturen och rekonstruerar den utifrån sina egna tankar och idéer genom att släppa ut musen och därmed få de bilder han behöver på ugglan. Leif Furhammar skriver kritiskt om Sucksdorffs användning av rekonstruktion, ”Han betvingar naturen så att den passar hans syften. Han regisserar, väntar ut, tar om, förkastar. Redan det faktum att han gör sina inspelningar efter noggrant förplanerade (om också efterhand reviderade) manuskript kan sägas vara tvivelaktig ur dokumentärt puristisk synpunkt” (Furhammar 1991: 170).

Den poetiska dokumentärfilmen

Med tanke på det tidigare nämnda citatet från Sucksdorff där han säger: ” För mig gäller det att hitta den rätta balansen mellan den dokumentära och den poetiska sanningen” så ställer man sig frågan vad den poetiska dokumentärfilmen egentligen innebär. Bill Nichols menar att den poetiska dokumentärfilmen växte fram under 1920-talet, alltså 20 år innan Sucksdorff gjorde sin första film. Detta innebär att Nichols resonemang överensstämmer bra med Winstons vad gäller tiden för den poetiska dokumentärfilmens uppkomst. Medan Winston använder exempel utifrån regissörer (Flaherty och Grierson) så förklarar Nichols istället dess uppkomst som en specifik filmgenre med specifika konventioner. Nichols menar att den poetiska dokumentären har sitt ursprung i avantgardefilmen och dess rörelse som blomstrade under 1900-talets början. Klassiska poetiska verk är här till exempel Jean Epsteins *The Poster* eller Joris Ivens *Rain* från 1929 (Nichols 2001: 88). Epstein kom till exempel upp med iden om *photogénie* som var ett slags alternativ till den ryska iden om montagets princip. Med *photogénie* syftas på hur filmbilden av någonting skiljer sig från verklighetens bild av samma sak. Bilden innehåller en rytm och/eller en magi som innebär att filmupplevelsen blir något annat än den verkliga upplevelsen av samma fenomen om de arrangeras/redigeras rätt. Detta var alltså ett sätt att undkomma den mekaniska reproduktionen (som beskrivits tidigare i uppsatsen) och filmen kunde istället konstruera verkligheten (Nichols 2001: 89). Det vill säga konstruera en verklighet med hjälp av konstnärlig förhöjning.

Personerna i den poetiska dokumentären fungerar likt objekt som råmaterial för filmaren som väljer och arrangerar personerna i det sammanhang som filmaren själv väljer (Nichols 2001: 102). Vidare grundades den poetiska dokumentären i enlighet med modernismen där verkligheten arrangeras till exempel fragmentariskt eller som något rent subjektivt (Nichols 2001: 103). Jag menar inte här att Sucksdorffs filmer kan jämföras helt med den poetiska dokumentären som Nichols beskriver den, alltså som en avantgardistisk och experimentell dokumentärform. Dock har den vissa likheter och det ser vi till exempel i hur den poetiska dokumentären arrangerar dess personer som Nichols beskriver. Detta är att jämföra med ovanstående beskrivningar av hur Sucksdorff arrangerar djuren i sina filmer. På samma sätt ville den poetiska dokumentären undvika reproduktionen genom att konstruera verkligheten i redigeringen av bilder. Alltså efter en liknande premiss som rekonstruktionen. Dessutom har Sucksdorffs filmer och i denna uppsats analyserande *Människor i stad* drag av den tidigare avantgardetraditionen. Detta kommer jag redogöra för under analys där man kan se att *Människor i stad* och dess representation av modernitetsbegreppet är gjord efter en viss avantgardistisk mall i fråga om klippning, teman och bruk av musik. Detta bekräftar också Sorensen då han skriver ”användningen av ljus och skugga påminner om Joris Ivens filmer från

20-talet som *The Bridge* och *Rain* (Sorensen 2001: 174). Därför är det intressant att titta på dessa likheter med den poetiska och avantgardistiska dokumentären i en analys av *Människor i stad*.

Narrativ

Som jag tidigare skrivit blir rekonstruktionen en slags premiss för hur man uppfattar Sucksdorffs filmer narrativt. Detta därför att Sucksdorff som det tidigare påpekats ofta jobbade med en slags eftermanipulering där bilderna sattes samman för att skapa en berättelse som inte fanns där från början. För att analysera rekonstruktionen måste man därför läsa filmernas narrativ. Ett narrativ förklaras utifrån ett semiotiskt förhållningssätt av Robert Stam i *New Vocabularies In Film Semiotics – Structuralism, Post-Structuralism and Beyond* som två eller flera händelser eller situationer som är logiskt sammanbundna, sker över tid och som konsekvent binds samman i en berättelse (narrativet) (Stam 1992: 69). Den narrativa analysen syftar till att avlägsna det ”naturliga” sambandet mellan det signifierande, betecknande (Signifier) och storyn i filmen (Story-world) och istället försöka utläsa narrativets djupare mening utifrån kulturella associationer och förhållanden. Karaktärer, subjett, miljö och andra delar av en film bör i detta sammanhang betraktas som olika teckensystem som har sina egna koder och uppbyggnad och bör analyseras därefter (Stam 1992: 69).

Symbolik

Regissören och filmteoretikern Jean Mitry skriver i boken *Semiotics and the Analysis of Film* att det inte finns något som skulle kunna kallas en ”neutral” bild. Alla bilder i en film är på något sätt manipulerade och är egentligen inte en bild av verkligheten. Mitry menar att det finns en avgörande skillnad mellan filmbilden och fotografiet. Fotografiet är vad vi kan kalla en direkt beteckning (Sign) av vad det representerar. Ett fotografi relaterar direkt tillbaka till det avtecknar. Till exempel en person. Fotografiet fångar hur den personen ser ut just då. Film är istället rörliga bilder, eller snarare stillbilder som när de projiceras mot duken rör på sig och däri ligger filmens skillnad mot fotot. Fotot är alltså en reproduktion av verkligheten medan filmen istället är ett avtryck (Impression) av verkligheten. (Mitry 1987: 124).

Stam skriver vidare om bilden utifrån Barthes teori som innebär att en bild (eller ett ord, en sak, ett namn et cetera), har en första och en andra nivå. Den första nivån är denotation medan den andra är konnotation. Denotation är helt enkelt vad bilden innehåller. Konnotation är vad vi kan läsa ut av bilden utanför dess innehåll. Ordet *Vår* är till exempel för nordeuropeer något som kan kopplas samman med *pånyttfödelse*, *blomning* och liknande. Konnotationen inom film är också alltid bunden till den kultur och land den produceras i. Till exempel så konnoterar jukeboxen i den

amerikanska 1950-tals filmen producerad i Hollywood ett tonårstillhåll (Teenage Hangout) medan telefonen i den italienska fascisterans ”White Telephone Film” konnoterade en borgerlig miljö och dess dekadens (Stam 1992: 195). Att läsa en bild på en konnotativ nivå är alltså att inte bara läsa den ytligt utan se dess underliggande budskap, teman och andra saker som en bild kan säga.

4. Material och metod

De filmer jag valt för en analys är *Gryning* (1944) och *Människor i stad* (1947). Anledningen att jag valt dessa filmer är främst två. Dels anser jag det spännande med tidsaspekten eftersom *Gryning* gjordes 1944 det vill säga under ett fortfarande pågående andra världskrig, medan *Människor i stad* gjordes 1947 det vill säga två år efter andra världskrigets slut. Filmerna utgör också två helt olika berättelser. *Gryning* är en skildring av naturen med jägaren i skogen som protagonist och med fokus på människans relation till just naturen och dess djur. *Människor i stad* är istället en skildring av staden med dess människor, främst barnet, som protagonist och fokuserar därmed på människans relation till staden. Vid en analys av dessa två filmer bör Sucksdorff som skildrare av både naturen och staden bli tydlig och skillnaderna mellan dessa representationer kunna identifieras. Filmerna blir också representationer för två olika stadier i Sucksdorffs kortfilmsperiod; före och efter andra världskriget i 1940-talets Sverige och de två filmerna gestaltar då respektive period. Genom att ställa dessa filmer mot varandra kan man tydligt urskilja skillnader och likheter mellan dem, liksom potentiella samband i uppbyggnad, narrativ, rekonstruktion och symbolik.

Jag kommer analysera filmerna i en kronologisk ordning för att händelseförloppet i dem ska bli så lättförståeligt som det bara går och för att rekonstruktionen då bör bli mer framträdande. Om filmerna använder sig av ett utstuderat narrativ blir detta tydligt i och med att filmens början/inledning hör samman med dess slut och andra dramaturgiska effekter. Om filmerna har ett tydligt narrativ likt spelfilmen bör de också analyseras kronologiskt och ses till dess helhet. Ett livligt hoppande mellan scener och händelser i filmerna kan antas bara bli rörigt och förvirrande för läsaren.

Att analysera rekonstruktionen stilistiskt innebär att jag i analysen lägger stor vikt vid att analysera klippning för att se huruvida Sucksdorff använder en klippning som kan tänka sig efterredigera innehållet. Här kommer jag bland annat peka på hur Sucksdorff sammanför olika slags filmat material och med hjälp av klipp skapar en relation mellan scenerna som inte fanns där från början. Ljudet kommer analyseras utifrån huruvida Sucksdorff använder sig av diegetiskt eller icke-diegetiskt ljud. Om det är troligt att ljudet är inspelat samtidigt som bildmaterial eller om det har lags till efterhand och vilken roll filmmusiken i filmerna får för innehållet. Om den styr innehållet

vi ser i bilderna eller icke. Vid läsning av mise-en-scene tittar jag på innehållet i bilderna och analyserar huruvida miljö, djur, människor i filmerna är konstruerade/arrangerade eller inte. Jag kommer läsa filmernas filmfotografi genom att titta på hur Sucksdorff använder sig av översiktsbilder, helbilder, halvbilder, respektive närbild och extrem närbild och vad detta har för betydelse och vad det säger om respektive bilder. Här kommer också bildsnitt, vinkel, avstånd och liknande analyseras i relation till innehållet. En bild får olika betydelse om den är filmad i grodperspektiv eller om den är filmad i fågelperspektiv för att ta ett exempel. Likaså kommer den rörliga bilden uppmärksammas. Det vill säga om filmfotografiet främst består av panoreringar, åkningar eller om det främst handlar om stående kamera. Vidare kommer filmerna analyseras symboliskt. Här kommer jag läsa scener, dess personer, innehåll på en konnotativ nivå för att kunna läsa filmerna på ett sätt som går utanför det ytliga seendet och som innebär att filmerna bara skulle vara skildringar av naturen och staden. Med en symbolisk analys där filmernas konnotativa nivå påpekas kan filmerna också läsas djupare och bli mer förståeliga.

Gryning och Människor i Stad

Stephens menar att naturen (elements of the natural environment) kan läsas symboliskt i minst fyra av Sucksdorffs filmer där *Gryning* utgör en av dem (Stephens 1971: 118). På en ytlig nivå handlar *Gryning* om en jägare i den tidiga svenska sommaren som först skjuter en orre och sedan tänker skjuta ett rådjur men ändrar sig. Även om filmen här inte öppet deklarerar varför jägaren ändrar sig och skonar rådjuret så antyder den att naturen är övermäktig människan. Detta då jägaren efter att ha skjutit orren placerar en av dess fjädrar i hatten och råkar bryta av en gren mot ett träd då han går iväg. En senare scen visar hur grenen sedan växt ut igen. När jägaren ger sig ut i skogen igen och ämnar att skjuta ett vuxet rådjur hejdar han sig då han får se dennes unge. Han sänker geväret och går därifrån. På hemvägen plockar han upp en blomma och ersätter fjädern i hatten med denna. Filmen slutar med bilder på rådjuren som står omgivna av blommor (Stephens 1971: 125-126). Även om jägaren här ändrar sig och sparar skottet då han får se rådjursungen så menar Stephens att scenen på ett djupare plan betyder att jägaren genom att skona rådjuret också skonar det naturliga livet och att den mänskliga handlingen alltså har en inverkan på djuren och naturen. Men att det också är tvärtom, naturen och djuren har en inverkan på människan (Stephens 1971: 126). Ett dödande som stör naturen och dess eviga cykel är således inte försvarbart (Stephens 1971: 177).

Endast en av Sucksdorffs filmer behandlar specifikt människan och hans relation till den omgivning som han själv skapat. Denna miljö är staden och behandlas i *Människor i stad*. Människan i det moderna samhället (till skillnad mot den primitiva mannen i filmer som *En djungelsaga*) pekas ut som förvrängd och olycklig till skillnad från det primitiva livet som är naturligt och önskvärt

(Stephens 1971: 198). Stephens hävdar dock att den moderna mannen beskrivs även i *Gryning* där jägaren representerar den moderna mannen som först skjuter orren av ren lusta men sen skonar rådjuret. Han skriver här att jägaren först står för ett förhållningssätt där han inte har någon respekt för naturen och dess liv men får det genom att skona rådjuret och dess unge. Filmen föreslår på så sätt att ett dödande av ett ungt djur är detsamma som att störa livet cykel (Stephens 1971: 199-200). I *Människor i stad* representeras staden, alltså människans egenskapade omgivning, som ett slags maskineri. Detta bland annat i en scen där maskinen blir symbol för att ha skadat en anonym arbetare som färdas i en ambulans som snabbt åker fram på gatorna efter att ett montage av fabriksmaskiner visats (Stephens 1971: 207). Staden som miljö och omgivning är alltså inte en särskilt trevlig sådan. Den är högljudd och varm tills ett regn sveper förbi och tvättar bort det negativa i människan (Stephens 1971: 208). Dock påpekar Stephens att man inte bör se filmen som en anti-stads film men att modernitetens fel uppenbarar sig som förvrängningar (distortions) hos den enskilda människan i den stora staden påpekas (Stephens 1971: 211).

Stephens forskning om båda filmerna utgör här en stark bas för min analys, som jag kommer föra en dialog med, och som först kommer att behandla *Gryning* och sedan *Människor i stad*.

5. Analys

Inledning

Analysen kommer vara uppdelad i två rubriker med underrubriker för respektive film. Dessa rubriker är:

1. Filmen och rekonstruktionen – här redogörs tydligt för vad filmerna innehåller från första till sista bild i form av narrativ berättande, narrativt innehåll och filmernas stilistiska element under olika underrubriker som knyts till det narrativa innehållet. Det vill säga användning av Filmfotografi, klippning, mise-en-scene och ljud. Genom den stilistiska analysen för jag resonemang om filmens rekonstruktion och symbolik relaterad till dess scener.
2. Översikt – här diskuteras den narrativa berättelsen och rekonstruktionen samt symbolik i filmen utförligt i underrubriker som relateras till hur rekonstruktionen och symboliken i filmen är utförd till dess helhet. Underrubrikerna tar upp de element i filmerna som jag tydligast tycker understryker rekonstruktionen.

Filmen och rekonstruktionen

Gryning (1944)

Jägaren och orren

Gryning börjar med en stillbild på solstrålar som stiger över himlavalvet. Samtidigt med denna bild ljuder en vacker icke-diegetisk filmmusik. Bilden av solstrålar ser ut som en målning/kuliss snarare än en faktiskt soluppgång och förstärks av att bilden är en stillbild. Över bilden går filmens förtexter. Denna öppningsbild relaterar till filmens titel "*Gryning*" genom att visa hur solen går upp. Därefter följer en uttoning och bilden blir svartrutad varpå en intoning följer och filmmusiken tystnar. Här inträder en översiktsbild på en gård bestående av en liten stuga, någon typ av lada och stora träd och skog som avslöjar det kringliggande landskapet – alltså att filmen utspelar sig i naturen och gården som omges av den. Ljudet till scenen består av naturljud som jag utläser som fågelljud och möjligen också ljud från en syrsa. Vi ser snart en man lämna stugans dörr. Ett rakt klipp följer och en helbild och vi ser mannen som lämnar dörren och stugan och går i riktning mot kameran. Här introduceras vi till filmens protagonist som är en jägare. Detta utmärks av geväret som han har i höger hand. Likaså har han en hatt och mörka skinnkläder på sig. Han går "in i kameran" varpå det blir svart och ett rakt klipp följer. Här följer det många närbilder på en orres fjädrar och ansikte och snart bilder på en annan orre. Sedan följer en översiktsbild där man ser två orrar som står på en äng där dimman ligger tät längs marken varpå halv och närbilder följer när de slåss med varandra och spärrar upp sina bakar. Det ljud som är närvarande är orrarnas läten och det är sannolikt pålagt vid efterredigering då ljudet inte är särskilt synkroniserat i relation till bilderna. Dimman och den mörka exponeringen i bilderna tyder på att bilderna på orrarna är tagna en tidig morgon och kan därmed relateras till filmens titel som säger att filmen utspelar sig i gryningen.

Jägaren och rådjuret

Nästa bild är en översiktsbild som börjar med en panorering från vänster som följer jägarens gång genom en barrskog. Ljudet är ännu en gång fågelljud och likvärdigt/identiskt med det ljud som ljud vid den första scen där man som åskådare introduceras till jägaren. Det är därför troligt att detta ljud också är efterredigerat. Jägaren tittar upp mot träden kort och fortsätter att gå. Därefter följer ett rakt klipp av ett rådjur som ligger på marken till vänster i en helbild men som snart hoppar upp. Filmmusiken som var närvarande i förtexterna börjar ljuda igen. Ett rakt klipp följer där rådjuret springer iväg och ett annat rådjur är nu närvarande och springer likaså det iväg. Ljus trädet fram genom grankvistarna och träffar rådjuren. Här menar jag att rekonstruktionen i filmen för första gången blir tydlig och inträder. Detta eftersom att rådjuren ligger ned för att sedan snabbt hoppa upp och springa iväg precis efter en bild där jägaren går genom skogen. Sucksdorff skapar med hjälp av klippningen en klar parallell mellan de två scenerna. Rådjuren verkar springa iväg därför att de hör /

blir medvetna om jägaren som går i skogen intill dem. Det skapas alltså en berättelse där jägaren och rådjuren är medvetna om varandra på det sättet att jägarens närvaro i skogen skrämmer bort rådjuren.

Ett rakt klipp och nästa bild är en fortsättning av tidigare bilder av jägaren. En panorering i närbild som igen börjar från vänster, visar jägarens lyhörda och förväntansfulla ansikte. Han vrider huvudet och blicken snett upp mot vänster som om han ser något. Ett rakt klipp och en översiktsbild där rådjuren springer in i bild från vänster sida och upp för en brant av träd och mossor. En översiktsbild och rådjuret kommer framifrån och springer mot kameran för att vika av till höger i bild när den närmar sig kameran. I nästa bild kommer rådjuret ännu en gång in från vänster i bild och flera bilder som delas upp av en rak klippning följer. Rådjuret springer genom skogen där höga tallar utgör bakgrunden och rådjuret följs hela tiden av panoreringar. Dessa bilder anser jag har en mycket fin klippning som skapar en väldig rytm i rådjurets springande genom skogen. Bilderna hålls samman av panoreringen som är närvarande i samtliga scener och vid varje bild så inträder rådjuret i vänsterkant för att försvinna ut till höger i bilden. Ett rakt klipp följer och rådjuret inträder igen till vänster i bilden. Denna typ av klippning är högst medveten då de raka klippnen blir ”osynliga” därför att kameran hela tiden panorerar och efter varje klipp börjar nästa bild till vänster i bild för att avslutas i höger. Likaså är filmmusiken under rådjurets ”flykt” hela tiden närvarande och dess snabba tempo och dramatiska toner är väl synkroniserat med rådjurets springande som alltså gör att man uppfattar rådjurets flykt som mycket intensiv och dramatisk. En effekt som sannolikt uteblivit eller i alla fall inte blivit lika tydligt utan filmmusik i dessa scener.

Rådjuret och orren

Rådjuret skuttar ut ur skogen och ut i någon typ av sumpmark. I en helbild tar rådjuret ett jätteskutt och landar i vattnet. Precis vid nedslaget tystnar musiken i ett kraftigt slag och är alltså högst synkroniserad med nedslaget. Ett rakt klipp följer efter nedslaget och vi får se en översiktsbild på orrarna som hetsigt flyger iväg som om de blivit skrämda. Naturljudet från föregående scener med orrarna är igen närvarande. Ett rakt klipp följer och i halvbilder och helbilder får vi se hur rådjuret simmar över träsket och tar sig upp på en av grästuvorna som är utspridda i vattnet och springer mot skogen igen. Här är rekonstruktionen igen högst närvarande i klippningen mellan de båda scenerna. Detta därför att rådjurets hopp ner i vattnet kopplas samman med de tidigare i filmen sedda orrarna. Då rådjuret når vattnet blir orrarna alltså skrämda av rådjuret. Det blir tydligt genom en jämförelse mellan bildernas exponering visar att det är tagna vid olika tidpunkter och i olika miljöer. Bilderna på orrarna är väldigt mörkt exponerade och tagna i tät dimma vilket antyder en väldigt tidig morgon. Bilderna på rådjuret är i sin tur väldigt ljusa och antyder en betydligt senare morgon. Här

menar jag alltså att det är högst osannolikt att det finns något riktigt samband mellan dessa bilder. Sambandet skapas istället genom klippningen som skapar en relation mellan bilderna som inte fanns där före redigering.

Rådjuret och mården

Efter detta börjar filmmusiken svagt ljuda igen med en översiktsbild på det andra rådjuret som hoppar in i bild från vänster i en panorering. Ett träd är centrum i bilden och bakgrunden utgörs av vatten, en liten sjö som är belägen i skogen. Denna sjö får plats även senare i berättelsen varför jag nämner detta. Efter ett rakt klipp kommer en extrem närbild på en mårds ansikte som intensivt rör på sig och spanar från ett träd och här kommer en parallellklippning mellan rådjur och mård att följa. Rakt klipp igen och en översiktsbild på träd och sjö igen där rådjuret springer vid sjökanten som en fortsättning på föregående bilder. Ett rakt klipp och en helbild på mården som klättrar i ett träd, hoppar och spejar ut över marken. Sedan följer en närbild på en grankvist tätt över marken som mården snart landar i. Ett rakt klipp till och kameran är placerad i grodperspektiv varpå mården ”hoppas över” kameran och grankvistarna och sedan följer en helbild där mården klättrar upp i ett träd igen. Filmmusiken är liksom vid rådjurets springande synkroniserat med mårdens äventyr och går i en glad och livlig tonart som påminner om mårdens snabba tempo. Ett rakt klipp följer och musiken ökar något i styrka. Rådjuret hoppar in från vänster sida och springer längs sjökanten där vattnet utgör bakgrunden. Ett rakt klipp och en extrem närbild på mårdens huvud som nervöst tittar ut genom ett hål i stammen på trädet. Filmmusiken slutar och i en översiktsbild tagen i fågelperspektiv där kameran verkar vara placerad på en höjd återgår filmen till jägaren som vandrar i skogen och naturljuden är de enda ljud över bilderna.

Stephens argumenterar för att mården i denna scen reagerar på synen och ljudet av jägaren som går i skogen och därmed reagerar som den gör genom att hoppa mellan träden och gömma sig i stammen (Stephens 1971: 182). Jag menar att detta inte är fallet då jägarens gång i skogen i denna scen inte ägnas någon tid, han kommer in i bilden först efter scenen med mården. I mårdscenen sker istället en parallellklippning mellan rådjuret och mården som jag redogjort för. Jag menar därför att mårdens beteende har sitt upphov i rådjurets marsch genom skogen, vars marsch i sin tur förvisso är påverkad av jägarens närvaro i naturen.

Jägaren och dödandet

Översiktsbilden övergår till halvbilder, närbilder på jägarens ansikte. Bilderna går i en panorering från vänster ännu en gång och koncentrerar sig på jägarens koncentrerade och spända ansiktsuttryck och hur han tittar noga omkring sig. Ett rakt klipp sker och på ansiktsuttrycken förstår man att

jägaren har fått syn på något. Det klipps till en halvbild och man ser hur jägaren koncentrerat klättrar över en trädstam som ligger på marken. En översiktsbild följer där ett högt träd utgör centrum. En fågel av för mig okänd art sitter långt uppe i kronorna. Rakt klipp följer och en extrem närbild på jägarens ansikte. Sedan följer en parallellklippning mellan extrema närbilder på jägarens ansikte och bilder på de två orrarna på ängen som slåss igen (samma bildmaterial som tidigare). Flera parallella klipp med extrema närbilder på orrens huvud respektive jägarens ansikte sker. Nu följer en bild på jägaren som går fram under mörka trädskronor och ställer sig vid skogskanten. En panorering över en kort vattensträcka sker till en orre som står på andra sidan. Ett skott går av och faller orren. Här är det väldigt tydligt att skottet inte är manipulerat utan att fågeln här skjuts på riktigt. Panoreringen sker utan klipp mellan jägaren som höjer geväret och orren som faller ned död på marken och även om man inte ser jägaren skjuta är det ingen tvekan om att orren skjuts på riktigt vill jag påstå.

Stillheten och tystheten bryts med skottet och med efterföljande scen med en fågel som flyger iväg från träd som om den skrämts av skottet. Filmmusiken inträder här igen och är synkroniserad till när bilderna träder in. Ett klipp följer och ett rådjur stannar till inne i skogen som om det hört skottet. Klipp och en extrem närbild på en för mig okänd fågelarts ansikte som ser skrämmd ut. Till respektive bild ljuder en mörk ton från musiken som markerar bildbytena och klippningen.

De ovan beskrivna bilderna är vad Stephens kallar djurreaktionsbilder (animal reaction shots) och som han menar har tre funktioner och uppstår efter en våldsakt i Sucksdorffs filmer. För det första på en stilistisk nivå så fungerar de som "cut-away shots" där den visuella effekten från tidigare våldsscener (här nedläggningen av orren) bibehålls. För det andra fungerar de för att fånga åskådarens intresse genom att skapa en spänning som gör att man blir berörd (som här hade uteblivit om orren bara sköts och jägarens gång genom skogen skulle fortsätta). För det tredje, på en narrativ nivå, så skapar djurens reaktioner på våldet olika "karaktärsegenskaper" där vi uppfattar rådjuret som ett slags djur, fågeln som ett annat och som skänker dem deras egenskaper (Stephens 1971: 179). Jag menar dock vidare att dessa bilder tydligt förstärker rekonstruktionen i *Gryning* då det är tydligt att dessa bilder inte har något sammanhang. Vad Sucksdorff gör här är att han sammanställer bilder på djur som ser uppskrämda ut för att kunna knyta dem till narrativet, det vill säga med jägaren som skjuter orren. Stephens har rätt i att bilderna fungerar som spänningshöjare och jag menar därför att bilderna har en högst dramaturgisk effekt som kan liknas vid spelfilmens, snarare än dokumentärens då Sucksdorff skapar ett narrativ som här är arrangerat, snarare än dokumenterat. Scenen är såsom Furhammar tidigare påpekat i högsta grad regisserad i sin sammanställning av olika bildkällor som får utgöra berättelsen.

Naturens återfödelse

Efter detta följer en bild på jägaren som tidigare behandlats i uppsatsen, där han plockar en fjäder av orren och sedan fäster i hatten. Han går iväg men råkar bryta av en gren från ett träd med geväret. En uttoning sker och bilden blir svartrutad. Nu följer extrema närbilder på regn som faller över blommor, dess stjälkar och blomblad. Blommorna filmas i grodperspektiv och porträtteras nästintill som vackra och mäktiga träd. Detta förstärks av filmmusiken som är harmonisk och skänker bilderna mycket skönhet. En uttoning sker sedan igen för att markera att scenen med blommorna är slut. Nu kommer en helbild på jägaren som går i skogen bredvid sjön i en panorering. Han går i en äng av blommor som alltså blir en tematisk fortsättning på föregående scen med vattnet som skänker blommorna liv.

Jägaren slutar upp med dödandet

Jägaren ställer sig sedan vid ett träd för att lossa ett fiskenät. En extrem närbild på jägarens ansikte följer och man märker att han får syn på något. En helbild följer där vi ser jägaren bakifrån. På andra sidan sjön, knappt hundra meter från jägaren skimtar ett rådjur vid sjökanten. Jägaren och rådjuret ses här i bild samtidigt. Klipp och en extrem närbild på hur han laddar geväret, lyfter upp det, siktar med ögat och kramar om avtryckaren. Ett klipp sker och vi ser hur han höjer ögat från siktet efter att ha fått syn på något. Nu följer en bild på två rådjur och deras rådjurskid som står och äter gräs vid kanten av sjön. Blommor och gräs omger dem. Klipp och en extrem närbild på fingret mot avtryckaren som lättar. Sedan en helbild där jägaren sänker geväret, hänger det på axeln och går iväg. Han tar sedan bort fiskenätet. Sedan följer en bild på rådjursfamiljen som fortsätter äta av gräset. Jägaren går igen över en stor äng av blommor. Sedan en närbild på rådjurskidet som ligger fridfullt på marken. Sedan följer halvbilder och närbilder på jägaren som står som i ett hav av blommor och hur han plockar upp en blomma, tar bort fjädern från hatten, och istället sätter dit blomman. Det följer parallella bilder på jägaren som går hemåt och rådjursfamiljen som står tillsammans och äter. I avslutningsbilden står rådjursfamiljen under granens skyddande grenar vid sjön. Ljuset från solen sipprar fram genom grenarna och träffar rådjuren. Omgivna av blommor och med ett litet träd i centrum av bilden står rådjursfamiljen. Bilden tonar ut i svart och den vackra filmmusiken ljuder tills filmen är slut.

Stephens argumenterar om följande scen att jägaren ändrar uppfattning om att skjuta rådjuret först då han ser rådjurskidet som tidigare beskrivits. Han menar också att jägaren i filmen är involverad i en sorts rekreation. Hans utflykt i skogen visas inte upp som något annat än en lek för jägaren och han gör detta för att mätta sitt behov av att döda. Filmen antyder aldrig att han skulle skjuta orren för att han är i behov av mat eller liknande. Istället skjuter han orren bara för att fästa fjädern i

hatten och detta påvisar hans brist av respekt för naturen (Stephens 1971: 171). Vidare menar Stephens att även om filmen inte har någon scen där jägaren uppvisar någon större medvetenhet (Awareness) så förstår han när han ser rådjurskidet att skjuta de vuxna i rådjurfamiljen vore att göra något fel eftersom han då rubbar på familjen. Så har han inte tänkt tidigare med orren och därmed blir han medveten om att det han gör är fel. Filmens avslutande ton blir då en triumferande sådan när människan här i form av jägaren blir kapabel till att överkomma sin drift att döda (Stephens 1971: 172). En annan möjlig tolkning i mina ögon och som relaterar filmen till sin tid, det vill säga 1944, är hur Jägaren här skulle kunna representera ondskan och det pågående världskriget. Jägaren presenteras i filmens början som en mordisk människa som utan någon särskild anledning mördar den svagare, alltså djuret. Hans mördande slutar först då han får se rådjurskidet och blir medveten om att om han dödar dessa stoppar naturens gång och därmed djurens överlevnad. Sucksdorff kan med detta visa en optimistisk syn på framtiden där det goda faktiskt segrar över det onda då jägaren i filmen går från ond till god. Godheten inträder då han blir medveten om vilken skada han som människa ställer till med om han inte tänker efter. Det är först när han tänker över sina handlingar som han sänker geväret och går hem.

Rekonstruktionen och symbolik i *Gryning* - översikt

Karaktärernas relation i den narrativa berättelsen

Som tidigare redogjorts för blir vi i filmens början efter förtexterna introducerade till jägaren som också är filmens protagonist. Protagonist vill jag kalla honom då han är filmens drivande karaktär som kommer påverka utgången både för rådjuren och orrarna i filmen. Efter introduktionen av jägaren introduceras vi till orrarnas och deras spel med varandra på ängen. Sedan fortsätter berättelsen med jägaren som går genom skogen och efter detta introduceras vi till rådjuren som tycks skrämmas av jägaren i skogen och vi får följa deras springande genom skogen. I filmens början introduceras alltså de viktigaste karaktärerna som utgörs av just jägaren, de två orrarna och de två rådjuren. Dessa karaktärer i berättelsen är/ blir också medvetna om varandra och samspelar alltså. Jägaren är huvudkaraktären som vi först får se och berättelsen koncentrerar sig på hans gång genom skogen. Rådjuren blir i sin tur skrämda av jägaren som startar en hetsig flykt genom skogen. Denna flykt slutar för det ena rådjuret i en dykning ner i vattnet varpå orrarna hetsigt flyger iväg. Här påverkas alltså rådjuren av jägaren och rådjuren påverkar i sin tur orrarna som flyger iväg efter att ha blivit skrämda av rådjurets hopp i vattnet. En narrativ berättelse skapas alltså genom klippningen som syftar på att skapa ett samband mellan jägaren som går i skogen till rådjuret som blir skrämmd av dennes närvaro och ger sig ut på en flykt. Likaså får orrarna som tidigare har introducerats parallellt med jägaren ta del i berättelsen då de i sin tur påverkas av rådjurets närvaro.

Efter detta påpekas rådjurets relation till miljön då rådjuret efter sitt simmande över sumpmarken kommer fram till kanten av sjön. Denna sjö är under resten av filmen rådjurets ”boning” och blir särskilt tydligt i slutet då jägaren får syn på ett rådjur vid sjökanten som han senare upptäcker består av en hel rådjursfamilj. Filmens avslutningsbild består som tidigare påpekats också den av rådjursfamiljen med sjön som bakgrund. Sjön i skogen blir efter den tidigare flykten genom skogen miljön man som åskådare relaterar rådjuret till. Efter att rådjuret skrämt bort orrarna får jägaren sen syn på en orre på en äng som han då skjuter. Orrarna har alltså varit tydligt närvarande tidigare vilket gör att man som åskådare nu uppfattar att jägaren skjuter en av de två orrarna vi tidigare fått se. Om detta är fallet är svårt att säga. Men berättandet säger åskådaren att det är en av orrarna som tidigare stått och slagits med varandra i filmens början som blir jägarens offer enligt min åsikt.

Det djur i filmen som inte har någon ”relation” till jägaren är mården som klättrar i träd och introduceras parallellt med rådjurets gång genom skogen. Denna scen med mården har ingen förankring till jägarens närvaro men antyder däremot, ganska vagt ska tilläggas, att mårdens nervösa hoppande mellan träden beror på rådjurets närvaro. Detta eftersom en parallellklippning djuren emellan alltså inträder. Mården skapar därför till skillnad från rådjuret och orren ingen särskild narrativ effekt och bidrar alltså inte till berättelsen om jägaren i skogen. Mårdens roll i filmen är snarare en liten udda figur i skogen som hoppar mellan träden i en väldig hast. Detta förstärks av filmmusiken som är mycket livlig och nästan skapar en sorts komik över bilderna på den hoppande mården. Mården kan alltså rent narrativt bara relateras till rådjuret i berättelsen men inte till jägaren och bör därför inte ses som en för filmberättelsen viktig karaktär.

Användning av ljud i relation till den narrativa berättelsen

Ljudet i filmen menar jag spelar en viktig roll eftersom den hela tiden relaterar till den narrativa berättelsen och nästan kan sägas utgöra en berättarröst till bilderna i filmen. Vad jag menar med berättarröst är att ljudet och då främst den icke-diegetiska filmmusiken hela tiden är synkroniserad med vad vi ser i bild och att bildernas innehåll alltså uppfattas i relation till hur musiken låter .

Under alla bilder på jägaren i början används endast naturljud i form av fågeldjur och syrsor som ett tema för karaktären. Dessa ljud är med sannolikhet efterredigerade och ett on-location ljud används inte alls i filmen så vitt jag kan uppfatta. Däremot är ljuden diegetiska och uppfattas som en del av naturskildringen i filmen. I alla scener med jägaren med undantag för de avslutande mellan jägaren och rådjuren ljuder det ingen filmmusik. Jägarens gång genom skogen präglas istället av tystnad och naturljud, naturens egen musik således. Bilderna på djuren i filmen med undantag av bilderna på orrarna där orrens ljud är närvarande ackompanjeras av den icke-diegetiska filmmusiken.

Filmmusiken styr som det tidigare redogjorts för klippningen och tempot i bilderna av rådjurets flykt genom skogen. Likaså används musiken som tempobestämmare för bilderna på mården som hoppar mellan träden och skänker denne en något komisk gestaltning. Ljudeffekter som används är väldigt få och är koncentrerade till rådjurets dykning ner i vattnet där det ljuder ett väldigt plask, skottet på orren och ljud av orrarnas fjädrar som lyfter från marken då de skräms av rådjuret. Dessa ljudeffekter är också med stor sannolikhet efterredigerade eftersom ett autentiskt ljud inte är medverkande i några av de andra scenerna i filmen och ljudeffekterna ligger så långt fram i mixningen att det är sannolikt att dessa är eftersynkroniserade.

Gestaltningen av naturen och mise-en-scene

Naturen i *Gryning* skildras med en väldig vördnad i mina ögon. Naturen framställs i filmens början som något stilla, tyst och orört. Det enda som bryter denna tystnad är orrarnas kamp mot varandra i den tidiga morgonen. Naturen i jägarens närvaro framställs också som oerhört tyst och i det närmaste oskuldsfull. Detta menar jag eftersom det under de allra flest scener där jägaren smyger runt i skogen för att finna sig ett djur att skjuta så används aldrig den icke-diegetiska filmmusiken som istället är närvarande främst vid bilderna på djuren som rådjurets flykt genom skogen eller mården som hoppar mellan träden. Vid jägarens scener ljuder istället bara naturljud bestående av fågelkvitter och andra ljud som alltså är diegetiska och alltså naturens egna ljud. Jägaren blir här därför ett slags intrång i den tysta och orörda naturen och detta påpekas genom naturljuden. Jägaren och hans vapen och stuga är också det enda i filmen som kan relateras till civilisationen och är därmed motpolen till naturen. Vid scenerna som istället innehåller djur ljuder, som tidigare påpekats, filmmusiken i stort sett vid samtliga scener. Detta gör att djuren i filmen presenteras som oerhört livfulla och naturliga och musiken skapar som tidigare påpekats i scenen med mården en nästan komisk udd till karaktären. Djuren gestaltas alltså som en högst naturlig del av naturen där musiken är synkroniserad med deras rörelse och liv. Jägaren är istället onaturlig, felplacerad och inte en del av naturen. Han kommer istället för att förstöra och nedvärdera naturen och detta blir helt tydligt först då han skjuter en av orrarna som vi tidigare sett slagits med varandra i den tidiga gryningen i början av filmen.

Som tidigare redogjorts för menar Stephens att jägaren i slutet blir medveten om det onödiga i att störa livets cykel genom att skjuta rådjuret och skonar det således. Efter jägaren skonat rådjuret bjuds vi på vackrare naturbilder än tidigare i filmen. Här är alla bilder i dagsljus och innehåller alla blommor. Dels scenen med rådjuren som står omringade blommor och dels jägaren som går över ängar av blomster för att fästa en blomma i hatten. Tidigare i filmen har naturen främst fått representeras av barrskog och dess träd i scener med både jägaren och rådjuren. I slutet förenas de

istället i en öppen ljus natur med blommor och en sjö i närheten. Naturens representeras alltså som ännu vackrare vid filmens klimax som ett resultat av att jägaren inser felet i hans handlande. Här menar jag alltså att jägaren inser det vackra i naturen och därför representeras naturen också på ett maximalt vackert sätt med ljusa bilder över ängar och blomster. I filmens början bjuds vi istället på mörka barrskogar. Stephens menar dock att bilderna på blommor har ett högst symboliskt värde och används som symbol för naturens eviga cykel och därmed livets eviga cykel. Blommorna som en källa till liv har redan påpekats i filmen i scenen där jägaren bryter av kvisten som följs av bilder på regn som faller över blommor som sedan växer upp. Blommorna representerar här förnyandet av naturen (Stephens 1971: 125). Men scenen med blommorna kan enligt mig också härledas till förnyelse av berättandet som här betyder en personlighetsförändring hos jägaren. Jägaren är innan en blodtörstig man utan respekt för naturen men får vid synen av rådjuren en respekt för naturen. Filmen antar här en ny berättelse där jägaren görs mänsklig och inser att människan och djurets relation bör vara ömsesidig och inte en exploatering av den. Scenen med blommorna kan likt scenen med rådjurskidet också tolkas som en bild av det pågående världskriget. Blommorna representerar här den pånyttfödelse människan längtade efter, alltså krigets slut. Jägaren kan här ses som en representation av soldaten, krigaren som först agerar kallblodigt genom att skjuta orren men sedan skonar sitt nästa potentiella offer (rådjuret). I slutet lägger krigaren istället från sig vapnen och vandrar hemåt. Jägaren blir då en man som förespråkar försoning och bilderna av blommorna som växer upp efter att en gång varit döda säger att man kan bygga något nytt av det som redan förstörts och dödat, enligt min mening.

Filmen och rekonstruktionen

Människor i stad (1947)

Människor i stad börjar i en åkning i grodperspektiv längs Stockholms gator med förtexter som går över bilden. Kameran som är placerad snett till höger registrerar husfasaderna med dess många fönster. Husen framstår som oerhört stora och mäktiga då det är filmade i grodperspektiv. Filmens tema, staden, introduceras alltså på ett tydligt sett direkt och får ett kraftigt anslag. Filmmusik är närvarande. Ett rakt klipp följer och i en åkning rör sig kameran utanför ett husfönster där en liten pojke sitter och tittar ut. Skrien från måsar i närheten hörs och längre bort tutar en färja. Sedan kommer en översiktsbild över hustaken och skorstenar i en point of view bild från pojken. Måsarna flyger och skriker i luften. Här följer parallella bilder mellan pojken som sitter och tittar fascinerad genom fönstret med bilder på måsarna som sitter på husens plåttak. Pojkens storebror kommer och öppnar fönstret och det följer en översiktsbild inifrån fönstret där Stockholms stad utgör bilden med Storkyrkan och båtar som ligger i vattnet. Nu följer en uttoning och vi får istället följa måsarna. I

grodperspektiv filmas måsarna som flyger i närbilder och den vackra filmmusiken som var närvarande i filmens förtexter börjar ljuda igen. Ett rakt klipp och i fågelperspektiv, med kameran placerad i en helikopter eller liknande, tittar den ner över Stockholm och slottet. Slottet ter sig som en mäktig byggnad från luften och staden är täcks av en väldig dimma som ligger tungt över husen. Dessa bilder fungerar som point of view bilder från måsarna, detta förstärks av måsskriken som hela tiden är närvarande och poängterar att vi ser staden ur fåglarnas synvinkel.

En uttoning sker och övergår i en neråtgående tilt från en hustopp. Sedan följer en översiktsbild i fågelperspektiv där gatan med alla dess bilar och människor poängteras. En dam går på gatan men springer snart för att inte bli påkörd av en buss som kommer bakom henne. Bilarna åker väldigt fort och det tämligen lugna tempot i filmens början ersätts nu med ett mycket hetsigare. Här använder sig Sucksdorff också av en oerhört snabb klippning (i relation till *Gryning* och de andra delarna av *Människor i stad*) där stadens modernitet förankras. Detta genom att använda sig av många raka klipp där cyklisterna och bilarna kommer i stora skaror. Dessutom svischar spårvagnarna förbi. Det är antagligen morgon och rusningstrafik. Människorna porträtteras i halvbilder där endast deras ben syns. De stannar vid en korsning och fortsätter när bilarna har åkt förbi. Bilderna ger intryck av ett kaos som bryts först med en extrem närbild på en hand i vit handske som ”stoppar” bilderna. Det är trafikpolisen som stoppar bilarna vid ett övergångsställe för att låta människorna komma fram. Ett rakt klipp och ett skarpt bromsljud följer som om en bil tvärnitat. Närbilderna på människornas ben från föregående scen kommer tillbaka och går nu över gatan.

Klippningen i den här scenen är högst rytmisk och påminner mycket om rådjurets flykt genom skogen i *Gryning*. Här är det dock ingen filmmusik som synkroniserat ljuder till bilderna. Istället ljuder diegetiska ljud av fötterna som stampar i marken, bilarnas motorer och andra stadsljud som utgör ”musiken” i scenen. Klippningen står här som motsats till den betydligt lugnare klippningen i filmens början som framstår som harmonisk med måsarna som flyger över Stockholm och staden som nästan inget lugn. Lugnet har här fått lämna plats för människor som hetsigt är på väg någonstans under morgonen. Sedan följer fler halvbilder på människor som istället koncentrerar sig på deras överkropp. Alla männen bär hattar, en attraktiv ung kvinna som röker får lite längre tid i kamerans öga än de andra. Det följer också en bild på en ortodox jude med en *kippa* på huvudet och tinningslockar, därefter ytterligare halvbilder på människornas skuggor i marken. En övertoning sker och övergår i en grå byggnad.

Modernistiska aspekter – den industriella staden

Filmen fortsätter med en bild på en stor grå byggnad. Den framstår som gigantisk med svarta fönster som enda färg som bryter mot det grå. En övertoning sker och två händer skriver rasande snabbt på en skrivmaskin. Knattrandet från skrivmaskinen ljuder högt. En olycksbådande musik inträder samtidigt som en övertoning sker och en närbild på skrivmaskinens knappar inträder och börjar snurra i takt med musiken. De snurrande tangenterna från skrivmaskinen övergår i en övertoning till en snurrande maskin. Här inträder för första gången tydligt de avantgardistiska influenserna i filmen och vad Nichols kallar den poetiska dokumentärfilmen som redogjorts för under ”Teoribildning”. Nichols skriver att ”det poetiska regigreppet (mode) offerar den konventionella kontinuitetsklippningen och dess specifika behandling av plats och tid för att istället använda sig av bilder som associerar till varandra i rytmiska och spatiala sammanställningar” (Nichols 2001: 102). Detta är precis vad Sucksdorff gör i denna scen. Han låter skrivmaskinens snurrande tangenter övergå i en övertoning till en snurrande maskin. Efter detta följer fler bilder på snurrande maskiner i någon form av industrilokal. Jag menar här att Sucksdorff genom att sammanställa dessa bilder försöker likställa skrivmaskinen med den industriella maskinen. Kontoristen som frenetiskt skriver på sin skrivmaskin gör det i samma hetsiga tempo som en industrimaskin som snurrar. Här förankras staden som modernitetens centrum ännu en gång med hjälp av bilder på de stressade människorna som hetsigt går över gatorna. Denna scen kan också sägas vara en tematisk fortsättning på föregående scen då människornas snabba steg här istället förvandlas till handens hastiga tryckande på skrivmaskinstangenterna som sedan övergår i den snurrande maskinen.

Scenen kan också förstås utifrån tidigare nämnda Epsteins ide om *photogénie*. Rytmiken och klippningen gör att bilderna blir en representation av moderniteten snarare än bara bilder av en skrivmaskin respektive en maskin och att bilderna därför skiljer sig från verklighetens ”bilder” av samma ting. De representerar genom klippningen (som påminner om den ryska montageprincipen) något utöver sig själva och kan också likställas genom den. Skrivmaskinen blir såldes en metafor för en maskin och på samma sätt kan man likställa de tidigare bilderna på stressade människor med representationer av maskiner. Denna scen är ett ypperligt exempel på hur Sucksdorff rekonstruerar verkligheten och skapar ett samband mellan två skilda ting, här skrivmaskinen respektive maskinen (och den ”nya” moderna människan) för att på det sättet poängtera modernitetens roll i staden. Detta kan också härledas till Griersons ovannämnda idé om dokumentärfilmen som ”the creative treatment of actuality” som skilde på realitet och fenomen. Fenomenet blir i Sucksdorffs händer efterbehandling i form av klippningen en representation av staden som utslag för moderniteten.

Efter denna övergång följer flera bilder på snurrande maskiner som ackompanjeras av en hetsig

musik som skänker maskinerna ytterligare en dimension av stress. I en övertoning börjar sirener ljuda och kameran är fäst i grodperspektiv vid en ambulans som svyschar fram längs gatan i en väldig fart. Det följer här parallella klipp mellan ambulansens färd och människor som tittar efter den. Bland annat en på en kvinna som sitter oberörd på ett kafé och rör runt i sin drink. Färden slutar med bilden på en man som står och tittar ångestfyllt och sirenerna tystnar. Stephens menar här som tidigare påpekats att maskineriet och industrialismen som visats precis innan ambulansfärden antyder att maskineriet har skadat en arbetare. ”Allt som visas är bilder på gatan från insidan av ambulansen efter ett montage av närbilder på gående maskiner” (Stephens 1971: 207). Här vill jag dock påpeka att jag inte uppfattar ambulansscenen som att en industriarbetare skulle ha skadats som Stephens menar. Visserligen följs scenerna av varandra men jag ser scenerna snarare som en tematisk fortsättning på föregående scen som börjar med människornas stress, övergår till maskinernas stress för att övergå till ambulansens stress. Scenerna har alltså en tematisk följd där moderniteten är nyckelordet.

Den vuxne i staden & Vatten som symbol för livet

En man till synes tyngd av ångest går fram på Stockholms gator. I halvbilder och närbilder filmas mannens ansiktsuttryck. Hans tillstånd förstärks av en vemodig filmmusik över bilderna och mannen följs i en åkning. Ett klipp följer och vi ser mannen bakifrån. Affärerna poängteras till vänster om honom då han går förbi en glasögonbutik samt en tobakskiosk. Han stannar vid ett skyltfönster och tittar fascinerat på vattnen som rör sig mot rutorna. Det följer ett klipp och mannen går förbi några statyer på ett torg och sätter sig ner på marken. Han gnuggar ögonen som om han lider medan vi får se närbilder på andra människor som torkar sig om hals och huvud och är märkbart varma och besvärade av det. Mannen somnar och tappar sin tända cigarett i marken. Ett klipp följer och en blixtn slår ner över himlen, med statyerna i förgrunden av bilden. Blixten är uppenbart manipulerad och tillagd i bild i efterhand. Efter blixten följer en halvbild på en kvinna som spejar med handen mot himlen och sedan följer bilder på himlen som rör sig oerhört fort i någon slags fast-motion effekt och vittnar om oväder och regn. Samtidigt börjar en högljudd åska ljuda och i en övertoning ser vi hur regnet i en halvbild öser ned på trottoaren.

Ett klipp följer och en helbild på pojkarna som man introducerades för i filmens början sitter tätt intill en husvägg som skydd för regnet. Ett klipp följer och en helbild på en kvinna som står i en port och tar skydd för regnet. Mannen som kameran tidigare följde hoppar nu in i porten och ställer sig bredvid kvinnan. Ett klipp och en bild på pojkarna som plockar upp kulor och lägger dem i en kulpåse, fortfarande sittande intill husväggen. Filmberättelsen återgår till mannen som står bredvid kvinnan. I närbilder får man ta del av deras ansikten och hur de nervöst försöker titta på varandra

men vänder bort huvudet så fort deras blickar möts. Det enda ljud som är närvarande är det av regnet som dock snart upphör. Nu följer ett klipp på pojkarna som vandrar iväg på gatan, storebror håller lillebror i en sele. Det klipps tillbaka till mannen och nu lämnar kvinnan porten och går ut på gatan. Mannen står kvar men springer snart ifatt henne, tar hennes väska och bär den åt henne. De går iväg tillsammans och efter det kommer en översiktsskild på en ljusnande himmel. Stephens menar att regnet i *Människor i stad* fungerar som en inre tillfredsställelse för människan och detta för att livet i sig bygger på vattnet som blir en symbol för det pågående livet (Stephens 1971: 131). Detta blir tydligt med mannen som först står vid fönstret och fascinerat tittar på vattnet i skyltfönstret och som sedan får sitt efterlängtnade regn efter blixten slagit ner. Men regnet blir inte bara en nystart för mannen utan bidrar också till att han och kvinnan träffas i porten för att sedan gå iväg tillsammans (Stephens 1971: 131). Denna scen delar också samma tematik som scenen i *Gryning* där vattnet öser ner över blommor som växer upp efter att jägaren har brutit av en gren.

Jag skulle också vilja påstå att båda scenerna markerar en förnyelse i berättelsen i respektive film. I *Gryning* så utgör scenen början på den ”nya” jägaren som inte är den gamle blodtörstiga jägaren utan istället skonar rådjursfamiljen i slutet. Scenen markerar därför en övergång där protagonisten snart ska följa och utveckla sin personlighet till det bättre. I *Människor i stad* markerar scenen också en övergång i narrativet, från det negativa till det positiva. Tidigare i filmen har staden egentligen bara framställts positivt i filmens början utifrån bilderna på fiskmåsar som svävade över staden och pojkarna som sitter i fönstren och iakttar dem. Sedan framställs staden som något mer negativt i och med all dess hets och kaos som representeras av människor, bilar, och cyklar i rusningstrafik. Sedan följer bilder på en man som hetsigt skriver på en skrivmaskin och som sedan kopplas samman med det industriella maskineriet som i sin tur kopplas samman med en ambulans i färd genom gatorna. Sedan blir vi bekanta med en ångesttyngd man som räddas av regnet. Efter detta får vi återigen följa pojkarna som vi introducerades till i filmens början och nu tar filmens narrativ alltså en mycket mer positiv vändning.

Barnet i staden

Nu följer helbilder i fågelperspektiv där vi ser de tidigare nämnda pojkarna gå fram i ett soligt Gamla stan i Stockholm. Pojkarna går med några vänner och placerar en barkbåt i vattenrännan som går längs den neråtlutande gatan. Storebrodern håller i en fotboll medan han håller lillebror i andra handen. Nu följer halvbilder på vännen som ser högst finurlig ut och snart slås bollen ur handen på honom. De kivas och kastar bollen mellan varandra för att snart springa iväg med bollen längs Gamla stans gator. Pojkarna springer nästan på en gammal dam som går med en behållare vatten och nästan spiller ut allt. En äldre man sitter på en bänk och röker pipa och ser något bekymrad ut

över pojkarna som ”respektlöst” springer allt vad de kan på gatan. Klippningen sker här ganska fort vilket förstärker det livliga i pojkarnas lek. Här introduceras en renare och positivare syn på staden i och med pojkarnas ingång i berättelsen. Detta kan man dels relatera till miljön, Gamla stan, som är mycket vacker och i gammal stil. Den står i kontrast till de stora gatorna fyllda av bilar, spårvagnar och cyklar som tidigare visades upp och inger inte någon stress. Barnen är också i motsats till de vuxna inte stressade eller tyngda av något likt den föregående mannen. Istället framställs deras tillvaro som idyllisk och lekfull. Av industrialismen i form av skrivmaskinen eller det stora snurrande maskineriet syns inget spår. Gamla stan är således det gamla Stockholm och representeras därmed som gammalt. I några korta helbilder får vi se att det enda arbete som utförs här sker i en smedja där två män står och hamrar i bakgrunden av en av pojkarna som gömmer sig på en sidogata efter att ha tagit bollen. Men arbetet här är mer av ett enmansarbete än en storskalig industri likt tidigare i filmen. Till slut får storebrodern tag på fotbollen och gömmer sig i ett hörn med lillebror och deras andra vän. I en närbild spanar de efter de andra och i bakgrunden börjar kyrkklockorna ljuda. Ett rakt klipp sker och vi ser en arm som stänger en port (kyrkporten).

Kyrkan

Här följer en halvbild på pojkarna i grodperspektiv. De tittar med stora svepande ögon in i Storkyrkan. Ett klipp följer och vi introduceras till prästen som vänder sig om i kyrkbänken, medveten om att pojkarna är där. Nu följer en åkning som följer pojkarnas långsamma framfart i kyrkans mittgång med raderna av bänkar på vänster och höger sida. Kameran rör sig sakta bakåt, från pojkarna, vilket skapar intrycket av att kyrkans omfång hela tiden blir större och större. Ett klipp och en halvbild på pojkarna i fågelperspektiv. Pojkarna görs nu mindre genom fågelperspektivet vilket också förstärker kyrkans storhet. Åkningen fortsätter i mittgången men kamerabilderna utgör nu point-of-view bilder från pojkarna. Nu uppenbarar sig den väldiga statyn av helgonet Sankt Göran som dödar draken. Det börjar också ljuda en kraftig orgelmusik. Orgelmusiken går direkt att anknyta till miljön, det vill säga kyrkan. Det är dock svårt att säga om orgelmusiken är diegetisk eller om det är icke-diegetisk filmmusik då varken orgel eller orgelspelare syns i bild. Stephens påpekar att Sucksdorff med orgelmusiken i *Människor i stad* för första gången använder sig av en filmmusik som går att relatera direkt till dess realistiska omgivning i någon av hans filmer (Stephens 1971: 400)

Nu följer parallella närbilder mellan pojkarnas uppspärrade och tagna ansikten med extrema närbilder på Sankt Göran som håller svärdet i luften och drakens öppna käft. Statyns mäktiga dragningskraft på pojkarna går inte att ta miste på med de parallella klippen mellan de båda. Dessa bilder blir ytterligare förstärkta av att allt hela tiden sker i en mycket långsam panorering som dröjer

sig kvar på detaljer i pojkarnas ansikten respektive statyn. Nu följer ett klipp där kameran igen är placerad bakom pojkarna och visar hur lillebror försöker ta kulpåsen ifrån storebror. Ett klipp och Sankt Göran uppenbarar sig i en helbild. Klipp igen och vi får se hur lillebror sliter påsen ur handen på storebrodern och kulorna studsar över golvet. Helbild på hur kulorna landar direkt på ett döds-kalleornament inristat i kyrkans stengolv. Kulornas nedslag låter väldigt kraftigt och orgelmusiken upphör direkt. Ett klipp och vi ser prästen med Bibeln i handen som blir förskräckt. Parallellt börjar pojkarna plocka upp kulorna. Prästen går sakta i mittgången fram emot pojkarna med ett besynnerligt och lite chockat ansikte. Helbilder på pojkarna som skrämde försöker få in alla kulor i påsen följer och prästen som iakttar dem. Nu kommer en närbild på lillebrodern som ser väldigt oskyldig och ovetande ut. Det klipps tillbaka till en närbild på prästen som nu börjar le stort och sätter sig ned och hjälper pojkarna att plocka upp kulorna.

Stephens menar att döds-kalleornamentet som kulorna studsar mot symboliserar döden. Men desto viktigare är att de unga pojkarna i kyrkan istället är motsatsen till döden och att de alltså utmanar döden genom att spilla ut kulorna (Stephens 1971: 278). Här skulle jag dock vilja utöka resonemanget ytterligare och påstå att barnen också är motsatsen till prästen. Barnen framställs som oerhört fascinerade av kyrkan, tidigare väldigt lyckliga med sina leker i Gamla stan, och har inte några som helst tyngda tankar. Prästen däremot representeras i början med ett sorgset tyngt ansikte och framställs som att han går runt som en ensam vålnad i den stora kyrkan. När pojkarna tappar kulorna framställs han först som chockad, precis som att han skulle kunna brista ut i raseri över vad de gjort, men istället mjuknar hans ansikte i ett stort leende då han får se det minsta barnet. Han blir alltså ingen auktoritär ikon utan accepterar pojkarna och sätter sig för att hjälpa dem. Anledningen till Sucksdorffs bild av kyrkan som något fascinerande, positivt och den snälle prästen går också att härleda till Sucksdorffs eget liv. Han skriver i sina memoarer gott om sin far som var söndagsskolelärare och medlem i baptistförsamlingen, och han skriver såhär, ”Det blev inga svavelosande domedagspredikningar hemma, men desto fler berättelser om Jesus Kristus och medmänsklig kärlek. Pappa, som minst av allt var en fundamentalist, försökte aldrig att med påtryckningar vinna mig för den enda rätta tron” (Sucksdorff 1994: 10). Jag menar alltså att Sucksdorffs inställning till både fadern och kyrkan alltså i allra högsta grad genomsyrar denna scen och skapar dess positiva skildring.

Måsarna och fiskaren

Nu följer en helbild på en staty i kyrkan föreställande en ängel som blåser i en trumpet. Nu börjar musiken av en trumpet också ljuda till bilden och ett klipp följer där vi nu är utomhus och soldater blåsandes trumpeter marscherar fram. Här sker alltså en skicklig övergång där ängeln med trumpet

förvandlas till en soldat med trumpet där ljudet av trumpeten också sammanlänkar dem. Här följer flera snabba klipp med halvbilder på soldaterna som marscherar fram i sin parad. En storslagen marschmusik hörs men är inte särskilt synkroniserad och med all sannolikhet pålagd i efterhand. Nu vill jag inte påstå att ängeln likställs med soldaten likt en metafor utan att scenen istället skapar en fin estetisk effekt med dess övergång.

I ett rakt klipp återgår berättelsen till en av de anonyma pojkarna vi såg i föregående scener med bollen och kyrkan (den tredje parten förutom pojkarna som benämns som storebror och lillebror). Pojken står nu och tittar ut över vattnet och begrundar en fiskare som håller på att dra upp nätet ur vattnet. Bilderna på fiskaren består av hel och halvbilder medan pojkens fascinerade ansikte poängteras genom närbilder. Här kommer också ett komiskt element in i filmen då en målare står och målar av fiskaren i sin lilla båt. När fiskaren blir medveten om det tar han upp sin kam för att kamma håret och varpå fiskenätet bakom honom då åker ner i vattnet igen. Fiskaren är inte medveten om detta utan sitter och poserar medan pojken står och skrattar från land då fiskarna simmar iväg. Allting sker utan något effektljud och fiskaren borde här upptäcka hur nätet åker ner i vattnet men gör det inte. Den komiska dramaturgiska effekten går alltså inte att ta miste på och visar hur Sucksdorff här tydligt utnyttjar ett spelfilmsberättande. Detta är också ett praktexempel på vad Grierson menade med rekonstruktion som regigrepp. Det vill säga att man får rekonstruera det som har hänt, och inte det som inte har hänt. Här tar sig Sucksdorff friheten att rekonstruera hur fiskaren omedvetet tappar sin fångst i vattnet. När det dessutom sker i en parallellklippning mellan konstnären som målar av fiskaren och pojken som skrattar glatt då fångsten åker ner i vattnet använder Sucksdorff en berättelseteknik som liknar spelfilmens. Här kan man absolut tro att detta har hänt tidigare, men att det inte kunnat förevigas på film. Sucksdorff låter då en rekonstruerad scen likt denna bygga på den komiska effekten i berättelsen.

Ett klipp sker och i en helbild blir man ännu en gång introducerad till måsarna vid hamnen som kretsar i luften och kring trottoarkanten. Pojken sätter sig ned vid hamnkanten för att fiska. Här ser vi i halvbilder hur pojken sitter vid kanten och fiskar, han har precis tidigare lagt upp några småmörtar han ska använda som bete. Fiskepöet och småfiskarna har han köpt i en scen innan för kulpåsen som var med tidigare i filmen. Ett klipp sker och vi ser ett långt tåg gå förbi i bakgrunden och ett effektljud förstärker det väldiga mullret av tåget. I samma scen kommer nu måsarna in i bilden och tar friskt småfiskarna från pojken som har blicken fäst ner i vattnet. En närbild på flötet som gungar i vattnet och ett klipp tillbaka på måsarna som tar fisken. Här poängteras moderniteten i staden igen för första gången på länge (varken i Gamla stan eller Storkyrkan har moderniteten påpekats) och den får här en negativ effekt för pojken. Det vill säga att småfisken försvinner för

honom då måsarna får tillfälle att ta den eftersom tåget låter så mycket att pojken inte märker något. Det klipps tillbaka till pojken som nu upptäcker att fiskarna är borta. Han tittar upp på måsarna i skyn och i helbilder ses måsarna flyga i himlen. Ett rakt klipp på pojken som tar ner huvudet och ler stort som om han inte hade några bekymmer i världen, opåverkad av att måsarna tagit hans fisk.

Ett rakt klipp följer och vi serveras en översiktsbild av ett Stockholm som har blivit natt. Allting är mörkt och det är gatlyktorna som lyser upp miljön. Miljön utgör likt i filmens början av Stockholms slott och dess omgivning. Nu har pojken och fiskaren slutit upp och går tillsammans och pratar med varandra i en åkning. Det klipps till en blind man som har tappat sin käpp varpå pojken hjälper mannen. Här kommer precis som i scenen med kyrkan och dess orgelmusik ännu en scen där musiken kan härledas till dess realistiska miljö. Det följer en halvbild på en man som spelar fiol. Fiolmusiken börjar också ljuda (icke synkroniserat) men är sannolikt en del av filmmusiken. Musiken kan här alltså sägas vara både diegetiskt och icke-diegetiskt förankrad. Slutbilderna består av fiskaren och pojken som går iväg från hamnen. Ett nattligt Stockholm uppenbarar sig igen i en översiktsbild och filmen är slut.

Rekonstruktionen och symbolik i *Människor i stad* – Översikt

Karaktärernas relation i den narrativa berättelsen

Majoriteten av karaktärerna i *Människor i stad* består till skillnad från *Gryning* av människor. Människan (jägaren) är visserligen protagonist i *Gryning* men där har även rådjuret och orren centrala roller. I *Människor i stad* är alla karaktärer människor förutom måsen som är det enda djuret som gestaltas i filmen och också har en narrativ funktion i förhållande till människan i filmen. I filmens början introduceras vi till de två pojkarna och bröderna som jag i analysen valt att kalla storebror och lillebror. Detta för att pojkarna likt de andra karaktärerna i filmen är anonyma. Filmen är också likt *Gryning* fri från dialog (det sker visserligen vissa ordbyten mellan karaktärerna men dessa är alltså ohörbara) vilket gör att karaktärerna framstår som ytterligare anonyma. Pojkarna introduceras också tillsammans med fiskmåsen i samband med att lillebrodern tittar fascinerat på måsarna som sedan flyger iväg. Tittaren kan också till viss del identifiera sig med måsarna genom de subjektiva bilder från måsarna som följer och visar Stockholm från luften.

Efter det följer istället scener som påvisar staden som ett modern centrum. Staden får den representationen genom bilderna på alla stressade människor en tidig morgon. Här poängteras de olika typer av människor som finns i den moderna staden. Männen med sina hattar, en attraktiv kvinna och en jude. Dessa människor återkommer inte heller senare i filmen utan utgör bara en

massa av människor som passerar kameran. Denna del är också fristående från historien med pojkarna som istället återkommer senare med deras lek i Gamla stan. Nästa scen påpekar ytterligare modernismen då den beskriver arbetaren som skriver på en skrivmaskin som sedan liknas vid en stor maskin. Denna scen kan ses som en tematisk fortsättning på de föregående bilder av människorna i rusningstrafik. Detta förstärks av att vi bara får se händerna mot skrivmaskinen. Mannen som skriver får vi aldrig se och förblir helt anonym.

Efter det introduceras man till en ny berättelse och mer specifikt den med den ångesttyngda mannen som går fram längs gatan och längtar efter ett förlösande regn. Detta regn kommer också efter att en blixt slagit ner från skyn och gör att han tar plats under en port där han och en kvinna sedan sammanförs. Denna scen är utstuderat konstruerad då regnet (som mannen väntar på) kommer och bli en utlösande faktor för att han träffar kvinnan. Då regnet slutar sammanförs kvinnan och mannen som under porten sneglat på varandra och går iväg tillsammans. Här väver alltså Sucksdorff in en kärlekshistoria där den ensamma mannen sedan går iväg med en kvinna. Men denna scen har också parallella klipp mellan mannen och kvinnan med pojkarna som tar skydd för regnet i Gamla stan. Här gör Sucksdorff alltså en koppling mellan mannen och pojkarnas agerande i regnet och scenerna läses alltså av tittaren som om de sker samtidigt i och med parallellklippningen. Här är det dock troligt att respektive scener är inspelade vid olika tillfällen, såvida man inte spelat in med flera kameror vilket jag finner mindre troligt. Sucksdorff skapar alltså genom klippningen ett samband mellan mannen och pojkarna och även om de aldrig sammanförs med varandra i filmen så samexisterar de alltså i diegesen.

Efter detta återgår filmen till pojkarna i Gamla stan och hur de efter leken med bollen träder in i Storkyrkan. I gamla stan finns ytterligare två karaktärer, mannen som röker cigarr och kvinnan som pojkarna nästan springer omkull. Dessa är till skillnad från pojkarna gamla och framställs som pryda och förargade av pojkarnas lek.

I slutet förankras den tredje parten av pojkarna och fiskaren då pojken tittar på fiskaren som tappar sin fångst. Här återkommer också måsarna som introducerades i filmens öppningsscener och integreras med pojken då de tar fisken för honom. Här gör Sucksdorff en liknelse mellan fiskaren och pojkens berättelser. Fiskaren blir av med sin fisk då pojken tittar på. Senare blir också pojken av med sin fisk. I slutet sammanförs alltså två fiskare, båda utan någon fisk.

Gestaltningen av staden

Sucksdorff presenterar i filmens början Stockholm som en verklig storstad. Detta genom att låta

kameran i godperspektiv registrera byggnaderna som får dem att verka verkligt stora. Sedan låter Sucksdorff staden istället ses uppifrån i form av pojkarna som sitter i fönstret och tittar ut mot hustaken, hamnen och måsarna som flyger i luften. Härifrån övergår kameran istället till subjektiva bilder utifrån måsarna som flyger högt över staden. Här poängteras allt det vackra med Stockholm som slottet, hamnarna och dess vatten. Sucksdorff låter alltså staden ses ur flera synvinklar, dels från gatan, dels från fönstret och dels från skyn. Detta skapar intrycket av en stor stad som hade uteblivit eller i alla fall blivit otydligare med endast bilder från marken.

Efter detta gestaltas den stora staden också som att gå i ett högt tempo och dess invånare mycket stressade. Detta genom bilderna på rusningstrafiken med människor och fordon från alla håll. Det enda som bryter kaoset är trafikpolisen som stoppar en bil för att låta fotgängarna gå över. Staden representeras genom dessa bilder som modernistisk då de olika fordonen som bilarna, spårvagnarna och cyklarna poängteras i bild. Detta blir ännu tydligare i följande scener med mannen frenetiskt skrivande på skrivmaskinen som övergår i snabbt spinnande maskiner. Här börjar den moderna staden representeras som rent negativ med den stress industrialismen utsätter människan för. Scenen som följer med den ångestfyllda mannen går också i negativitetens tecken men ersätts sedan av förnyelse med kärleksantydningarna mellan mannen och kvinnan som kommer efter det efterlängttade regnet.

Nu tar också narrativet en ny ton då det börjar följa pojkarna från filmens början. Här representeras staden, den gamla staden, som något mycket positivt i motsats till den tidigare moderna staden. Gamla stan ligger i sol och skildras närmast idyllisk med hantverkare som står och smider. Lugnet bryts bara av pojkarna och deras lek och spring genom gatorna. Barnen blir ett uttryck för den lyckliga människan i den gamla staden i motsats till den tidigare stressade vuxne i den moderna staden.

I nästa scen får vi istället ta del av Storkyrkan från pojkarnas synvinkel. Kyrkan framställs varken som en onaturlig eller skrämmande del av staden utan som något positivt. Detta främst genom prästen som hjälper barnen då kulorna ramlat över golvet. Kyrkans storslagenhet i skulptur, form och liknande poängteras bland annat genom många bilder på Sankt Göran och draken.

De avslutande bilderna rör sig kring hamnen och båtarna och behandlar historien kring pojken och fiskaren. Fiskaren presenteras idylliskt, sittande i hamnen och låter sig bli avbildad av en målare som står vid kanten till vattnet. Att fisken försvinner, både för fiskaren och senare för pojken har ingen betydelse. Filmen slutar också med att visa ett nattligt Stockholm. Miljön återgår igen till de

första bilderna över staden där Stockholms slott och kringliggande vatten får utgöra bilden. Den bestående bilden av staden i *Människor i stad* blir alltså en positiv och näst intill romantiskt sådan med ett nattligt Stockholm och pojken och fiskaren som går på gatorna, fria och inte tyngda av någonting alls.

6. Slutsatser

Gryning (1944)

Både *Gryning* och *Människor i stad* kan till stor del sägas vara rekonstruerade dokumentärfilmer. I *Gryning* utmärks främst genom efterredigeringen som fram för allt handlar om klippningen och ljudet. Sucksdorff skapar genom klippningen parallella berättelser som alltså får en relation till varandra. Denna klippning koncentrerar sig på att skapa samband mellan karaktärerna i filmen som utgörs främst av jägaren, rådjuren och orren. Genom klippningen skapar Sucksdorff en relation mellan rådjuret och jägaren där scener med jägaren som går i skogen följs av scener på rådjuret som ligger stilla för att springa iväg som uttrycker att rådjuret är medvetet om jägarens närvaro där. Eftersom jägaren och rådjuret aldrig syns i bild samtidigt (förutom en kort stund i slutet) så är det svårt att tro att detta sker parallellt i verkligheten, det vill säga, en dokumentation. Istället skapar Sucksdorff genom klippningen ett berättande som rent dramaturgiskt ligger väldigt nära spelfilmen. Detta förstärks ytterligare genom användandet av ljud som reflekterar innehållet i bilderna och även är synkroniserat med händelseloppet, bland annat vid rådjurets flykt genom skogen.

Här stämmer alltså Winstons tes om den rekonstruerande dokumentärfilmen, det vill säga att det är genom *behandlingen* som dokumentärfilmen blir narrativ eftersom den då får möjligheten att berätta historier likt spelfilmen. Behandlingen i *Gryning* ligger alltså främst vid efterredigeringen och det är fram för allt *klippningen* och *användningen av ljud* som styrker detta menar jag. Berättelsen styrs också av karaktärerna som genom denna behandling delar filmens dieges och kan påverka varandra.

Men man måste också återknyta resonemanget till Sucksdorffs egen vision om sina filmer, det vill säga: ”För mig gäller det att hitta den rätta balansen mellan den dokumentära och den poetiska sanningen”. Detta yttrande uppfattade jag, som nämns i uppsatsens inledning, som ett sätt för Sucksdorff att tillåta sig själv att skapa en konstnärlig förhöjning i sina dokumentärfilmer. De ska alltså inte bara dokumentera, de kan också vara konst. Den konstnärliga förhöjningen av dokumentärfilm borde alltså ligga i *behandlingen*. Det är behandlingen som skapar poesin. Detta kan man igen återknyta till Winston och hans tankar om Grierson som menade att den kreativa

bearbetningen av aktualitet (the creative treatment of actuality) var just det som utgjorde dokumentärfilmens förhöjning. Alltså när råmaterialet har passerat regissörens sinne och han sedan har format det. Sucksdorff formar alltså sitt material i efterhand och det gör att han, i likhet med vad Grierson ansåg, inte bara återger verkligheten mekaniskt utan på ett konstnärligt plan.

Men anledningen till efterredigeringen kan också härledas till, liksom Sorensen påpekar, att han ”planlägger och redigerar filmen i förhållande till en redan existerande idé”. Det är alltså troligt att kärnan i tankarna kring *Gryning* för Sucksdorff innebar att få med slutet med dess symboliska motiv. Det vill säga jägaren som skonar rådjuret. Därför tillåter sig Sucksdorff manipulera det tidiga materialet i filmen för att på så sätt kunna skapa en historia som får fram det han vill säga och kan återknyta början till slutet och historien om jägaren.

Naturen representeras som något högst naturligt, onaturligt blir det främst genom jägarens närvaro. Jägaren och människan är inte i sig något onaturligt men hans handlingar är det. Dödandet av orren pekar ut jägaren som en hänsynslös mördare som kommit ut i naturen med moderniteten, det vill säga vapnet och skadar den. Först i slutet när han får se rådjurskidet blir han medveten om sin egen makt, makten att avstå att skjuta, och gör det då också. Sucksdorff använder sig av en symbolik genom bilder på blommor, liksom Stephens argumenterar för, som går ut på att naturens gång är en cykel och skadar man ett led skadar man nästkommande. Genom att skona rådjuren skonas dess unge och livet får fortsätta för dem båda.

Människor i stad (1947)

I *Människor i stad* utmärks rekonstruktionen främst genom de olika berättelserna som tar plats i narrativet. Dels har vi pojkarnas berättelse, den ångesttyngda mannens berättelse och fiskarens berättelse på slutet. Dessa berättelser är alla en del av diegesen och relationen dem emellan påpekas. Det är pojkarna som introduceras i filmens början som är filmens huvudkaraktärer och får spelplats i större delen av filmen. Pojkarna är med i filmens början, men försvinner när den moderna staden presenteras. Denna utgörs endast av helt anonyma människor som avbildas liksom en massa i en stressens stad. Detta förstärks av scenerna som följer som visar den moderna staden i bilder av händer snabbt skrivande på skrivmaskinen och maskinerna som är i full gång. Den positiva berättelsen återvänder sedan med pojkarna i Gamla Stan och Storkyrkan respektive vid hamnen.

Människor i stad bör liksom Stephens i sin avhandling påpeka inte ses som någon anti-stads film men däremot att moderniteten till viss del skadar människan. Jag håller helt med om detta, däremot menar jag att Sucksdorff tydligt vill visa upp det gamla Stockholm som något positivt, medan det

nya Stockholm istället mer är negativt. Gamla stan och barnet och är opåverkat av den stress som den nya staden och den vuxne istället representerar.

Människor i stad bör också, till skillnad från *Gryning*, ses som en dokumentärfilm med många likheter med vad Bill Nichols kallar den poetiska dokumentärfilmen. *Människor i stad* bör inte ses som ett avantgardistisk verk men den har influenser av denna i fram för allt maskinscenen. Filmens tema berör också, till skillnad från *Gryning*, moderniteten i allra högsta grad.

7. Sammanfattning

Syftet med denna uppsats var att analysera rekonstruktionen i Arne Sucksdorffs två kortfilmer *Gryning* (1944) och *Människor i stad* (1947). Med rekonstruktion syftas på hur dokumentärfilmaren redigerar filmmaterialet för att därav uppnå en konstnärlig förhöjning och undkomma den mekaniska återgivningen fotografiet innebär. Den teoretiska ansatsen för rekonstruktionen och dess princip har överförts från Griersons idé om behandling som alltså konstnärliggör dokumentärfilmen och utifrån Brian Winstons forskning om rekonstruktionen i just Griersons men också Flahertys filmer. Likaså var syftet att analysera filmerna utifrån ett symboliskt perspektiv där deras värde utanför skildringen, alltså dokumentära skildringar av naturen respektive staden, skulle uppmärksammas.

I *Gryning* som behandlar en jägares utflykt i skogen låter Sucksdorff skapa flera parallella berättelser i narrativet emellan olika djur (rådjur, orre, mård, fåglar) och jägaren och gör detta främst genom klippning och ljudanvändning. Sucksdorff framställer naturen som orörd, naturlig och stilla. Motpolen till naturen är istället jägaren som genom sin närvaro i naturen är onaturlig och felplacerad.

Människor i stad är en film som behandlar Stockholm och dess människor. Det är främst två delar av Stockholm man får ta del av. Det nya Stockholm som representeras av en massa av människor, fordon och en accelererande industrialism som skänker människan stress och lidande. Det gamla Stockholm representeras istället av Gamla Stan, kyrkan och fiskaren i hamnen. Sucksdorff använder sig i skildringen av det nya Stockholm ett regigrepp och estetisering som påminner om den poetiska och den avantgardistiska dokumentären genom snabba klipp, bildmontage och en symbolik som poängterar modernismen.

Den gamla staden kan relateras till *Gryning* då de gamla delarna i staden representeras likt den orörda naturen. Alltså orörd, oproblematiskt och med en stilla gång. Problematiken uppstår istället i den nya staden där moderniteten på något eller flera sätt skadar människan. Jägaren i *Gryning* representerar i filmens början i sin tur den moderna människan som skadar naturen utan eftertanke.

Sucksdorffs bild av den gamla staden i *Människor i stad* blir alltså något av en frizon för människan. En plats likt den orörda naturen dit man kan gå för att undkomma stress och vardag.

8. Källförteckning

Tryckta källor

Edström, Mauritz, *Sucksdorff – främlingen i hemmaskogen*, Stockholm, Bokförlaget PAN/Norstedts, 1968.

Furhammar, Leif, *Filmen i Sverige – En historia i tio kapitel och en fortsättning*, Dialogos Förlag, 2003.

Mitry, Jean, *Semiotics – and the Analysis of Film*, London, The Athlone Press, 2000 (1987)

Nichols, Bill, *Introduction To Documentary*, U.S.A., Indiana University Press, 2001.

Snickars, Pelle, ”Bildrutor i minnets film – om medieprins Wilhelm och film som käll- och åskådningsmaterial”. I: Pelle Snickars och Cecilia Trenter (red), *Det förflutna som film och vice versa – Om medierade historiebruk*, Studentlitteratur, 2004.

Sorensen, Bjorn, *Å Fange Virkeligheten – Dokumentarfilmens århundre*, Oslo, Universitetsforlaget, 2001.

Stam, Robert, Burgoyne, Robert, Flitterman-Lewis, Sandy, *New Vocabularies In Film Semiotics – Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*, London, Routledge, 1992.

Stephen, May Thomas, *An Analysis of Twelve Films by Arne Sucksdorff*, The University of Wisconsin, 1971.

Sucksdorff, Arne, *En drömmares väg – Memoarer av Arne Sucksdorff*, Stockholm, Streiffert Förlag AB, 1994.

Winston, Brian, *Claiming The Real – the documentary film revisited*, London, British Film Institute, 1995.

Filmografi

Epstein Jean (1924), *The Poster (Affiche, L')*, Frankrike.

Flaherty, Robert (1922) *Nanook Of The North*, U.S.A. / Kanada.

Grierson, John (1929) *Drifters*, England.
Ivens Joris (1929), *Rain (Regen)*, Holland.
Ivens, Joris (1928, *The Bridge (Brug, De)*, Holland.
Jarl Stefan (2001), *Skönheten skall rädda världen*, Sverige.
Molander Gustaf (1930), *Medan båten glider*, Sverige.
Sucksdorff Arne (1944), *Gryning*, Sverige.
Sucksdorff Arne (1947), *Människor i stad*, Sverige.
Sucksdorff Arne (1940, *En augustirapsodi*, Sverige.
Sucksdorff Arne (1941), *En sommarsaga*, Sverige.
Sucksdorff Arne (1944), *Trut*, Sverige.
Sucksdorff Arne (1953), *Det stora äventyret*, Sverige.
Sucksdorff Arne (1957), *En djungelsaga*, Sverige.
Sucksdorff Arne (1961), *Pojken i trädet*, Sverige.
Sucksdorff Arne (1965), *Mitt hem är Copacabana*, Sverige.
Vertov, Dziga (1929), *Mannen Med Filmkameran (Chelovek s kino-apparatom)*, Sovjetunionen.